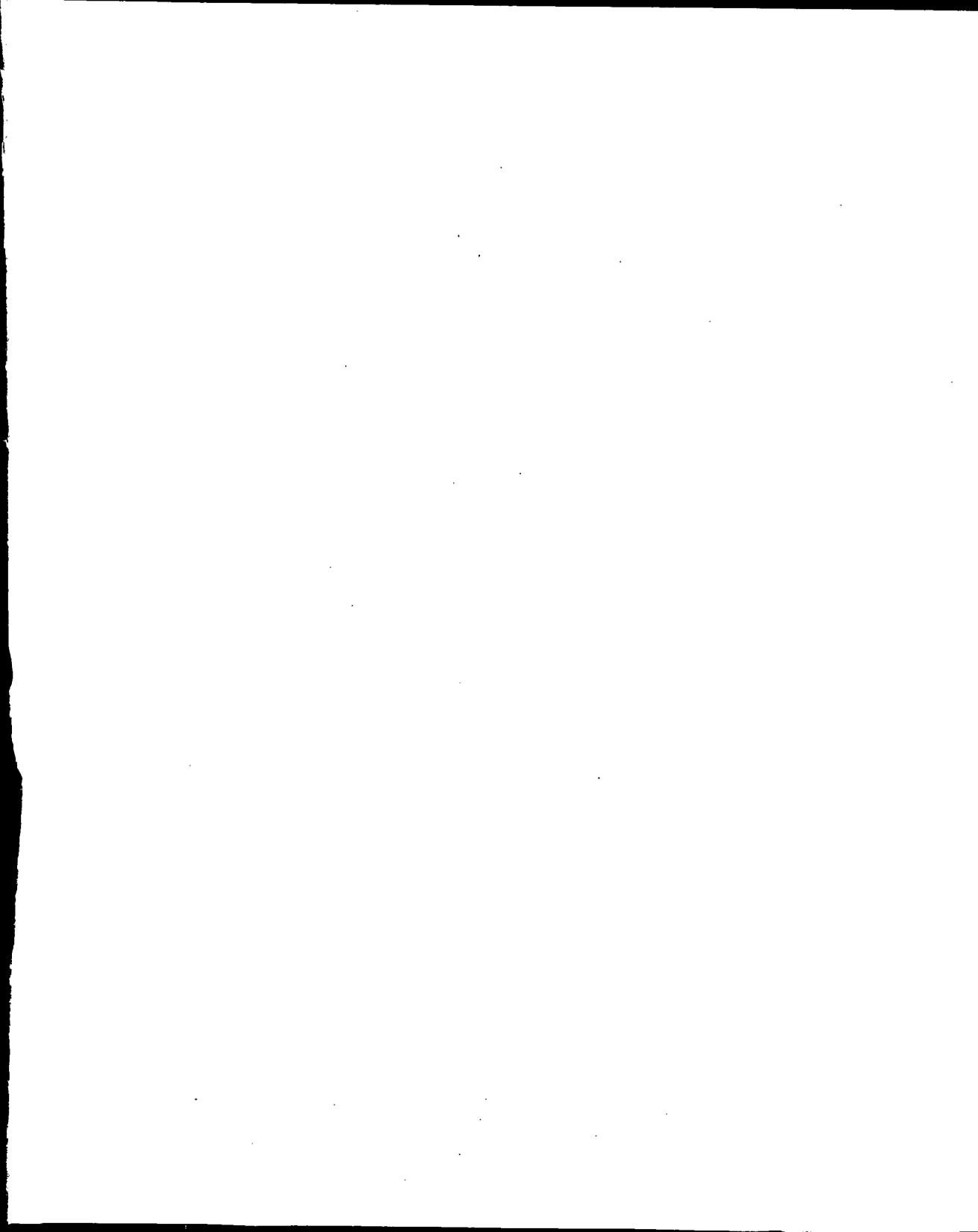


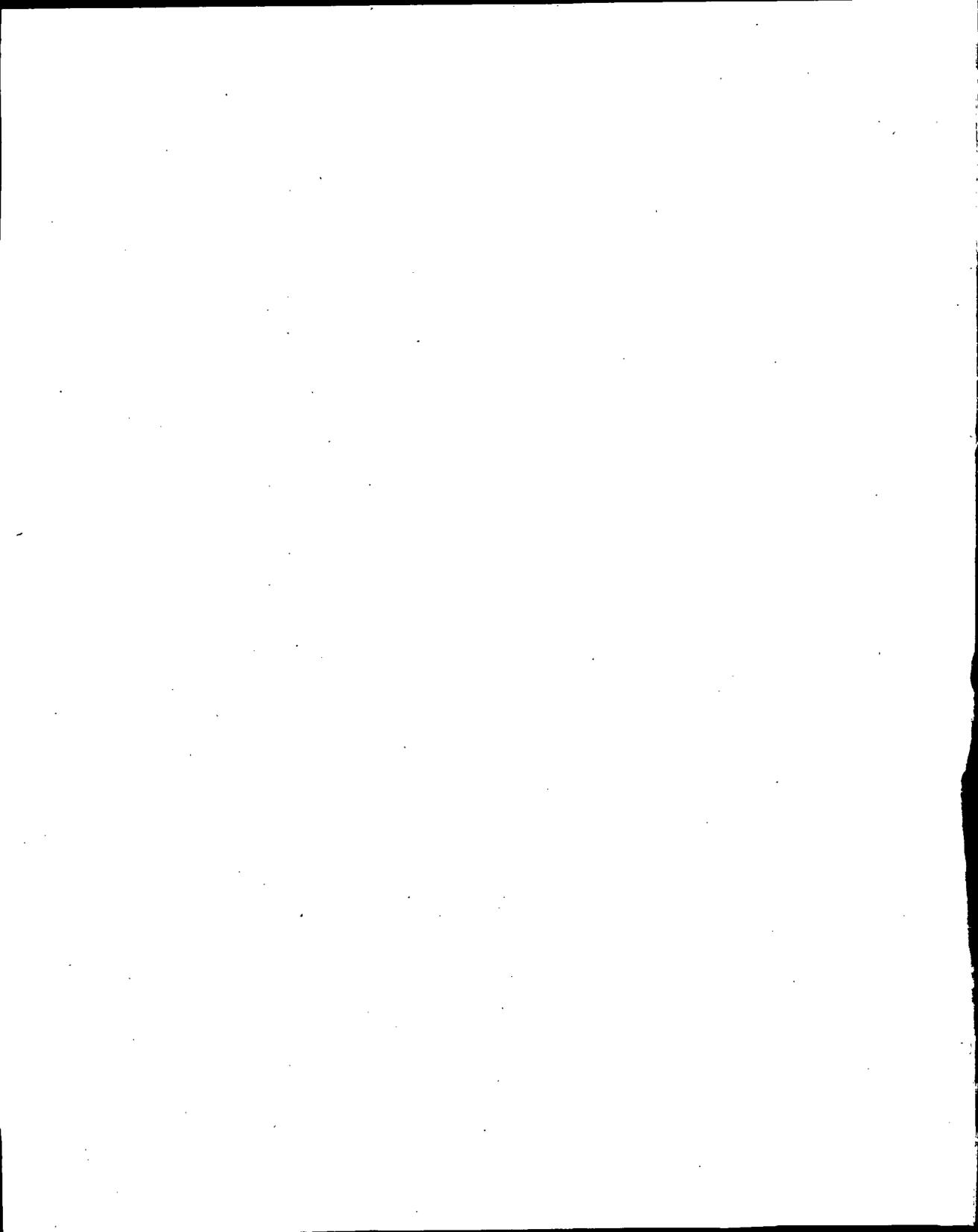
***L' APPRODO  
LETTERARIO***

***25***

***Rivista trimestrale di lettere e arti  
N. 25 Anno IX, Gennaio - Marzo***

***ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana***





# L'APPRODO LETTERARIO

*Rivista trimestrale di lettere e arti*

*COMITATO DI DIREZIONE*

RICCARDO BACCHELLI, CARLO BO, EMILIO CECCHI, GIANFRANCO CONTINI, GINO DORIA, DIEGO FABBRI,  
NICOLA LISI, ROBERTO LONGHI, GOFFREDO PETRASSI, GIUSEPPE UNGARETTI, DIEGO VALERI, NINO VALERI

*REDATTORI*

CARLO BETOCCHI LEONE PICCIONI

*RESPONSABILE*

CARLO BETOCCHI

DIREZ.: ROMA, Via del Babuino 9 - Telef. 664 - AMMIN.: TORINO, Via Arsenale 21 - Telef. 57-57  
UN FASCICOLO: Italia: L. 750 - Estero: L. 1100 - ABBONAMENTO ANNUO: Italia: L. 2500 - Estero: L. 4000

---

ERI - EDIZIONI RAI RADIOTELEVISIONE ITALIANA

## SOMMARIO

N. 25 (nuova serie) - Anno X - Gennaio-Marzo 1964

### OMAGGIO A DE ROBERTIS

a cura di ADELIA NOFERI

EMILIO CECCHI	<i>Giuseppe De Robertis: La formazione e gli esordi</i>	pag. 3
LANFRANCO CARETTI	<i>La carriera critica di Giuseppe De Robertis</i>	» 8
EUGENIO GARIN	<i>L'insegnamento fiorentino di De Robertis fra guerra e dopoguerra</i>	» 14
SEBASTIANO TIMPANARO	<i>De Robertis e la Filologia</i>	» 29
ENRICO FALQUI	<i>L'insegnamento del saper leggere</i>	» 39
ADRIANO SERONI	<i>Il momento storico del metodo derobertisiano</i>	» 50
PIERO BIGONGIARI	<i>La storia interna di De Robertis</i>	» 59
CARLO BO	<i>De Robertis al tempo dell'ermetismo</i>	» 67
ALFONSO GATTO	<i>Il contemporaneo De Robertis</i>	» 71
MARIO LUZI	<i>Quel che è di De Robertis</i>	» 75
LUIGI BALDACCI	<i>Un insegnamento per tutti</i>	» 79
MARCO FORTI	<i>Gli studi manzoniani di De Robertis</i>	» 88
GIANFRANCO CONTINI	<i>Campionario della « Voce » bianca</i>	» 100

### TESTIMONIANZE E RICORDI

ILDEBRANDO PIZZETTI - GIUSEPPE UNGARETTI - RICCARDO BACCHELLI - CARLO CARRÀ - GIANNA MANZINI  
 DIEGO VALERI - NICOLA LISI - GIACOMO DEVOTO - ALCESTE ANGELINI - FELICE DEL BECCARO - ALDO ROSSI  
 GIULIO CATTANEO - MICHELANGELO MASCIOTTA - MASSIMO CARRÀ - ALESSANDRO PARRONCHI - LEONE  
 PICCIONI - ADELIA NOFERI

### RASSEGNE

ALDO ROSSI	<i>Letteratura italiana: Poesia</i>	pag. 149
ALDO BORLENGHI	» » <i>Narrativa</i>	» 151
LANFRANCO CARETTI	» » <i>Critica e filologia</i>	» 154
CARLO BO	<i>Letteratura francese</i>	» 158
SERGIO BALDI	<i>Letteratura inglese</i>	» 160
RODOLFO PAOLI	<i>Letteratura tedesca</i>	» 161
ORESTE MACRÌ	<i>Letteratura spagnola</i>	» 164
ROBERTO TASSI	<i>Arti figurative</i>	» 167
EDOARDO BRUNO	<i>Teatro</i>	» 170
MARIO LABROCA	<i>Musica</i>	» 172
ANNA BANTI	<i>Cinema</i>	» 175

Fotografie e manoscritti di Giuseppe De Robertis

Illustrazioni: RENATO GUTTUSO

# GIUSEPPE DE ROBERTIS: LA FORMAZIONE E GLI ESORDI

di

Emilio Cecchi

**N**onostante la modestia e ritrosia del suo carattere, e la sua vita così in disparte, negli ambienti della cultura la presenza di Giuseppe De Robertis fu sempre profondamente sentita. Ancora più quando, all'interesse per il suo geniale ed assiduo lavoro letterario e didattico, vennero ad unirsi sempre più ansiose le preoccupazioni per la sua inesorabile malattia, fino al recente, unanime compianto per la sua scomparsa.

Intorno ad un'epoca meno nota della biografia del De Robertis, suole insistere specialmente la curiosità dei più giovani. Si tratta del tempo della sua prima gioventù, allorché da Matera, dove era nato nel 1888, egli giunse a Firenze, e dal 1907 ne frequentò l'Università, allora nel massimo splendore. Lentamente lavorò ad una voluminosa tesi di laurea sulla poesia di *Salvatore di Giacomo*, ed intorno al 1912 cominciò a collaborare alla *Voce*.

Per il fatto che dal 1906 anche io avevo frequentato quell'Università, che avevo scritto sul *Leonardo* e dal 1909 scrivevo sulla *Voce*: per il fatto insomma, che in parole povere, io sono uno dei pochi superstiti di quei tempi che nella lontananza hanno assunto un che d'avventuroso, poté sembrare che molto dovessi conoscere degli esordi del De Robertis. Ma le cose non stanno così. E più vecchio come sono del De Robertis, i quattro anni di differenza ch'erano fra noi bastarono sul primo a non farci incontrare né nelle aule universitarie né nella tipografia della *Voce*. Nel 1912, quando egli cominciò ad apparire più spesso sulle colonne di quel battagliero settimanale, già da due anni m'ero stabilito a Roma. E la *Voce* originaria, ch'era la *Voce* del Prezzolini, nata nel 1908, già aveva subito vari cambiamenti di direzione, ed ormai stava entrando in un periodo critico.

In sostanza, ciò che di più prezioso aveva appreso all'Università, il De Robertis lo indicò parecchi anni dopo, in uno di quei *foglietti* che sono inter-

calati in qualcuno dei suoi volumi. Il *foglietto* ricorda le lezioni e « versioni orali » di Girolamo Vitelli, come rivolgendosi colloquialmente a Renato Serra. Ma lo stesso De Robertis mi avvertì, cinque o sei anni or sono, che il riferimento al Serra cronologicamente era inesatto; e valeva soltanto in un senso allegorico, augurale, propiziatorio; come d'un nome segnato in un esergo. Ed ecco il *foglietto* dove egli parla del Vitelli.

«Quel poco che io ho imparato, come si leggono i poeti, io lo devo a lui. E avessi saputo imparare di più. Tra i primi io glie ne diedi testimonianza, e sempre mi piacque che subito gli piacesse di saperlo. Schivo, severo, troppo più in alto di noi che davanti a lui ci annullavamo come davanti a nessuno, non gli sfuggì la particolare attenzione di noi irregolari, o addirittura cattivi scolari, al suo modo di leggere i poeti, che poi non ne conoscemmo uno più superbo. Con quella sua voce pacata e ardente, chino sulle grandi pagine, anzi un poco rannicchiato, egli ci offriva tutte le volte una lampante prova di come non si dovesse per nulla aggredire la poesia. Con discrezione somma, con impercettibili accostamenti, con approssimazioni vaghissime, che valevano a crear l'aria intorno alle parole, dava a noi il senso di quel che fosse l'inaccessibile della poetica bellezza, e che cosa bisognasse per cogliere un'ombra sola del suo segreto. Quel vecchio era per noi veramente un grande maestro, il più felice accoppio di dottrina sterminata e d'ingegno e sopra tutto d'eleganza; e superbamente s'è portato quasi tutto con sé. A noi ha lasciato, solo, il ricordo d'un miraggio». (1939).

Scoppiò la guerra europea. La *Voce* di Prezzolini morì alla fine del 1914. Ad essa subentrò una nuova *Voce*, d'altro formato tipografico ed altra periodicità, bimensile; e con un programma prevalentemente letterario. Sotto l'occhio di Papini, di Soffici e Prezzolini, maggiorenti della prima *Voce*, il De Robertis tenne la direzione fino al trentesimo numero, quando il periodico morì nel dicembre 1916. Miei incontri non casuali e significanti col De Robertis, è probabile che avvenissero soltanto col primo dopoguerra. Da allora cominciò la nostra corrispondenza, e a poco a poco si saldò una amicizia scarsa di contatti diretti, perché si viveva in città lontane, ma che non fu mai turbata o interrotta.

La ponderosa tesi di laurea del De Robertis su *Salvatore di Giacomo* non venne pubblicata che in sparsi e limitati frammenti. E le testimonianze più facilmente reperibili sulla produzione del De Robertis agli inizi della sua carriera sono da ricercarsi nelle due antologie critiche della *Voce*, compi-

late da Giansiro Ferrata per l'editore Landi, e da Gianni Scalia per l'editore Einaudi, tutte e due apparse nel 1961. Le antologie traggono il loro materiale da due periodici fiorentini: *Lacerba*, che visse dal 1913 all'entrata in guerra dell'Italia, e la *Voce* del De Robertis che, apparsa alla fine del 1914, due anni dopo come s'è detto cessò le pubblicazioni.

In brevi paragrafi, spesso veri e propri versetti, o frasi esclamative, si riconoscono a prima vista le tesi di Renato Serra circa il *saper leggere*, preso come base ed insieme come compimento d'ogni seria attività critica. O come appunto specifica il giovane De Robertis: il « *saper leggere* » quale fondamento « *di una critica frammentaria di momenti poetici, riducendo l'esame a pochi tratti isolati, e di quel che si dice essenzialità* ». Dal sommesso, calmo tono del Serra, queste tesi erano trasportate dal De Robertis d'allora in una perentorietà quasi giacobina, in un intransigente giovanile assolutismo; dentro al quale poi si vedevano insinuarsi accettamenti e consensi, provvisori e contraddittori, che oggi non ci sapremmo più nemmeno spiegare.

Chi vuole avere un'idea diretta e quanto è possibile precisa di questo De Robertis delle origini cerchi specialmente e legga, nell'antologia dello Scalia, articoli e manifesti come *Collaborazione alla poesia*; *Sfoghi, spine e verità*; *Saper leggere*. Non infrequentemente, sarebbe facile sorridere di certe ingenuità d'idee e d'intonazione, d'una sicurezza così marchiana, dove la violenza di *Lacerba* pari pari è trasportata dall'azione politica all'estetica e alla critica. Sarebbe facile: se ciascuno più o meno non avesse da rimproverarsi peccati come cotesti. E non occorre soggiungere che assai presto il De Robertis si equilibrò, dimise il tono petroliero. Si ha l'impressione che dopo la morte di Serra, il senso della solitudine, le angosce della guerra, abbiano in lui favorito una silenziosa e fruttuosa meditazione, nella quale egli si purgò di gran parte di coteste violenze; e quei documenti della sua formazione non si vanno forse a cercare che per ritrovarvi il sentore agro e rissoso della sua immatura personalità.

In aggiunta alle antologie ed ai commenti del Ferrata e dello Scalia, uno dei più attendibili rapporti di cui possiamo disporre, riguardo alla formazione ed ai primi passi del De Robertis, ed una delle guide più illuminate alla lettura di quei giovanili documenti, credo che siano da riconoscere in alcune

pagine di un « *Ritratto di Giuseppe De Robertis* » che il suo vecchio e affezionato scolaro Felice Del Beccaro pubblicò nel *Belfagor* del settembre 1963.

Non appena le sue inclinazioni intellettuali cominciano a coordinarsi, appare manifesto che, fra i critici italiani della nostra epoca, il De Robertis sarebbe stato destinato ad essere e rimanere il più tenacemente estraneo, se non addirittura ostile, all'influsso del Croce. La sua scarsa disposizione filosofica gli facilitò tale indipendenza. E mentre la sua mano andava sciogliendosi nella critica spicciola, assai gli conferì la pratica dell'insegnamento, e il suo famigliarizzarsi con nostri scrittori come il Parini, il Foscolo, Leopardi, Manzoni, intorno ai quali in seguito egli doveva dare alcuni dei suoi contributi critici più profondi. In ciò egli si distinse da altro studioso di grandi virtù affini alle sue, benché non così provveduto riguardo alla nostra vecchia poesia: Alfredo Gargiulo, che come il De Robertis dedicò solo una misurata e quasi sospettosa attenzione alle moderne letterature straniere.

Così da molteplici disposizioni si compose nel De Robertis una attitudine agilissima, continuamente esercitata e raffinata nella lettura e rilettura del nuovo e dell'antico. E bisogna tener conto che, di tale attitudine, noi conosciamo soltanto i risultati in forma di libri, articoli, antologie, edizioni di autori, ecc.; e ci rimangono nascosti il lavoro dalla cattedra, e la diretta comunicazione con i giovani che, anche fuori dell'università, per tanti anni il De Robertis tenne viva, con una passione diversa ma non inferiore a quella di Giorgio Pasquali, e con non minore risposta da parte degli studenti.

Ho detto che questo immenso lavoro ci rimane nascosto. Ma la parola è inesatta, perché poi, in larga misura, anche da esso si irradia il prestigio di questa personalità, e l'eco dei suoi insegnamenti. In modo speciale, l'eco del suo insegnamento supremo, che potrebbe chiamarsi « *amore di poesia* », e ormai risuona da numerosissime aule scolastiche tenute da suoi antichi scolari in tutta Italia.

Avrebbe potuto nascerne, e magari in qualche momento fu temuto che nascesse, una specie di *pietismo* o *quietismo* letterario, come in altri casi di portata minore. Ma così non fu. Il carattere della critica praticata dal De Robertis, dalla cattedra e negli scritti, non favorì neanche per equivoco

nessuna tendenza ermetica o ineffabilista. Fra altre cose nel De Robertis, non meno delle qualità di entusiasmo e di fede, erano sempre vigili e pronti a scattare, alla minima occorrenza, anche se dopo la prima gioventù sembravano domati o un poco assopiti, gli stimoli e i risentimenti polemici. E in ragione di questo felice temperamento, dopo decenni di fatiche, il suo ingegno, nonostante la lunga malattia, serbò fino all'ultimo la inquieta animazione della gioventù.

## LA CARRIERA CRITICA DI GIUSEPPE DE ROBERTIS

di

Lanfranco Caretti

A guardare bene le date e i testi, proprio come lo stesso De Robertis imponeva a se stesso e raccomandava agli altri con sollecitudine costante, si deve concludere che la più significativa e ricca stagione critica derobertisiana sta racchiusa tra le due guerre mondiali, con un crescendo, in lucidità e maturità, che si intensifica nel decennio 1930-1940 e si prolunga felicemente anche nell'immediato dopoguerra. È invece consuetudine diffusa quella di legare strettamente, e quasi esclusivamente, il nome di De Robertis al periodo della *Voce*, tra il 1914 e il 1915, cioè all'ultima *Voce*, quella « bianca » che De Robertis ha diretto intrepidamente poco più che venticinquenne. Certo in quel periodo De Robertis ha compiuto esperienze fondamentali: alla scuola universitaria di San Marco ha affinato il senso dello stile ascoltando le perfette traduzioni dal greco di Girolamo Vitelli e accostandosi a quel linguista provetto, e insieme interprete finissimo di poesia, che fu Ernesto Giacomo Parodi; per altro verso, da irregolare quale era, ha frequentato i « vociani » e si è inserito nel loro gruppo, sia pure con personale spicco e con spirito indipendente, e soprattutto ha stretto legami di amicizia profonda con Renato Serra al cui insegnamento letterario De Robertis si è sempre riferito ogni volta che ha inteso chiarire a sé e agli altri la genesi del suo particolare metodo di lettura critica. Ma sbaglierebbe chi pensasse, per questo, di circoscrivere De Robertis al momento vociano e serriano; e pretendesse di considerare perciò tutto quanto è venuto dipoi, e che costituisce gran parte della sua carriera critica, come una semplice variazione, amplificata, dell'originario vocianesimo, di quell'acerbo giovanile gusto frammentistico, di quel primo « saper leggere » letteratissimo e puro. Molto più esatto sarà, a mio avviso, rilevare, coi testi alla mano, l'approfondimento autonomo rispetto ai « vociani », ed anche rispetto allo stesso Serra, che

De Robertis ha compiuto negli anni che seguirono la prima guerra mondiale, dopo un periodo di ripensamenti silenziosi, di appartata e difficile meditazione, quando riprese l'esercizio critico sulle pagine dei classici, pazientemente chiosati, per poi restituirsi, via via, ai contemporanei.

Sarà bene perciò tenere d'occhio alcuni momenti chiave della carriera critica di De Robertis: la scelta dello *Zibaldone* leopardiano del 1923, unitamente all'antologia dei *Poeti lirici*, che è dello stesso anno; quindi l'intenso lavoro leopardiano, dal commento ai *Canti* alla edizione delle opere in tre volumi, per l'editore Rizzoli, con l'ampia introduzione che ha costituito poi, in volume separato, l'ormai celebre *Saggio sul Leopardi*; infine gli anni dell'insegnamento universitario, della guerra e di questo dopoguerra, con i nuovissimi studi manzoniani e ariosteschi.

Il primo di questi tre periodi è stato certamente il più ingrato e laborioso per De Robertis. Finita la guerra, e conseguita la laurea con una tesi su Di Giacomo, De Robertis è costretto a trasferirsi a Bologna dove collabora, per vivere, a quotidiani locali. Non per molto tuttavia, perché Firenze lo richiama a sé; e a Firenze De Robertis vive, tra molte difficoltà, completamente isolato. Il gruppo dei « vociani » s'è disperso da tempo; Serra è morto. A Roma c'è la *Ronda*, ma i rondisti non sono teneri con De Robertis: il loro neoclassicismo programmatico è troppo atteggiato a sussiego, sino a sfiorare talvolta atteggiamenti accademici, per conciliarsi con l'acre e scontroso irrequietezza dell'ex-direttore della *Voce* letteraria. De Robertis dunque è solo, a Firenze, e in solitudine riprende a lavorare allestendo per Le Monnier una personalissima e ricca scelta dello *Zibaldone*, a cui premette un saggio, irto e appassionato, dove per chiari segni si discosta dal troppo formale leopardismo cardarelliano e dove già si trovano piuttosto i germi del suo successivo saggio sul poeta di Recanati. Sono pagine importanti che meritano di essere rilette perché segnano con evidenza il superamento, già in atto, del vocianesimo da parte di De Robertis. Il suo discorso critico, infatti, mira a farsi più organico e complesso, a coordinare le impressioni immediate della lettura sensibile e a tracciare coerentemente la storia di uno

scrittore nell'intierezza della sua esperienza, a cogliere e descrivere la lunga e laboriosa via dell'arte. Senza ricadere nella critica psicologica e senza ridursi a ricercare drammi interiori, ovvero la così detta « storia di un'anima », De Robertis si studia di avviare un discorso critico che rimanga ovunque fedele ai dati stilistici, ma non si limiti a isolare frammenti di eccezione, bensì ricostruisca la vicenda interna dello stile poetico nel suo difficile divenire dal primo disegno mentale sino al suo ultimo, vittorioso emblema artistico. Per questo Leopardi diventa l'autore più caro, in quegli anni, a De Robertis: il suo ideale compagno di strada. Leopardi, non solo per i suoi folgoranti scatti lirici, ma anche per lo *Zibaldone* e le *Operette morali*, e le protratte incessanti correzioni ai *Canti*: esempio perfetto, agli occhi derobertisiani, di suprema conquista poetica attraverso una ricerca stilistica senza soste e strenuamente eroica. Accanto allo *Zibaldone* De Robertis va intanto preparando, con umile pazienza, un'antologia annotata di poeti lirici, sempre per Le Monnier. Legge e rilegge così i nostri poeti, li commenta con acribia filologica, colma lacune della giovinezza impetuosa, affina o ritempra il gusto, coglie e fissa nella propria coscienza critica la linea maestra della nostra tradizione poetica, della nostra lingua lirica. Soprattutto si addestra a sostituire alla lettura di tipo vociano, affidata quasi esclusivamente all'intuito, una lettura assidua e metodica fondata sulla conoscenza di tutti gli scritti dei poeti, sorretta da uno spirito pacatamente riflessivo, rigorosamente documentata.

Il secondo periodo, dopo questa ripresa complessa e difficile, si inaugura con il finissimo commento ai *Canti* leopardiani e vede De Robertis uscire dall'isolamento. Sono gli anni dell'intensa collaborazione alle riviste *Pegaso* e *Pan*, della preparazione dei tre volumi leopardiani per Rizzoli, del fondamentale saggio su Leopardi, degli studi maturi su Poliziano, Parini, Alfieri, Carducci, e del ritorno, finalmente, agli scrittori contemporanei: da D'Annunzio a Ungaretti, da Cardarelli a Montale, da Cecchi a Palazzeschi, da Bontempelli ad Angioletti, da Alvaro a Gadda, da Quasimodo a Betocchi, da Loria a Bonsanti, sino ai giovanissimi di allora, ai quasi debuttanti Gatto

e Sinisgalli. Ora De Robertis ha dimesso del tutto l'abito vociano, tanto suggestivo nella nostra memoria quanto provvisorio, e ha vinto ogni residua timidezza e ogni acerbo impaccio, che in gioventù amava celare sotto la maschera dello spregiudicato polemista. Forte ormai di un gusto sicuro e avvertito, di una esperienza recente di letture concrete e vive, animato da una passione letteraria profonda e intensa, De Robertis ha fatto giustizia, a dir poco, dell'immagine ridotta che di lui avrebbero voluto divulgare i rondisti, li ha anzi costretti a ricredersi e a diventare o ridiventare suoi amici. Egli è senza dubbio, in quegli anni, il critico militante più moderno, più acutamente ardito; e nello stesso tempo si palesa lettore dei classici veramente nuovo e rivelatore. Si deve infatti a lui, tra le due guerre, l'esempio migliore di una lettura critica per taluni aspetti ancora di tipo serriano, ma liberata dalle incrinature decadentistiche e dagli indugi autobiografici, aderente rigorosamente ai testi, nutrita di senso pressoché infallibile dello stile. Prima ancora che si parlasse tra noi di « critica stilistica », De Robertis ha richiamato l'attenzione sopra la possibilità di tracciare la storia della poesia appunto nel segno dello stile, e ha offerto esempi non obliabili di questo suo personale metodo di lettura critica. Questo momento centrale dell'attività derobertisiana culmina con la pubblicazione di due volumi: *Saggi e Scrittori del Novecento*, che insieme allo studio leopardiano, accolgono il frutto migliore del quindicennio 1925-1940.

Il terzo momento, infine, si inaugura con la prolusione fiorentina sul Foscolo, quando De Robertis, ormai cinquantenne, sale sulla cattedra di letteratura italiana di S. Marco. La prolusione segna un impegno nuovo per De Robertis, quello dell'insegnamento e del rapporto coi giovani. Perciò intensifica gli studi sui classici, da un lato, e le precisazioni metodologiche, dall'altro. Queste precisazioni intorno al suo concetto di storia dinamica dei testi, alla ricerca delle « occasioni » e « ragioni » della poesia, sono spesso ricavate dai « seminari » vivacissimi che De Robertis tiene all'Università ogni settimana e che gli acquistano la stima e l'affetto dei giovani studenti. Scuola estremamente liberale, quella di De Robertis, perché scuola del dia-

logo e del dibattito, della discussione aperta e anche animosamente accesa. L'antico « vociano » rivive in De Robertis ora che si tratta di eccitare lo spirito critico anticonformista dei giovani, ma la piena maturità dell'uomo e dello studioso si rivela poi nella severa vigoria con cui infrena e governa le impazienze degli studenti migliori, imponendo ad essi, con autorità tanto affettuosa quanto inflessibile, una disciplina rigida di studio. Mette in luce così qualità eminenti di Maestro universitario, dalla cattedra e nei colloqui quotidiani coi giovani, per le strade e nei caffè fiorentini; e nello stesso tempo manda innanzi con grande alacrità il suo lavoro critico che sembra ora giunto al suo punto più alto. Sono gli anni dei saggi su Guittone e sul Boccaccio, sull'ottava concertata del Poliziano e sul Tasso lirico, sull'Alfieri e sul Monti, e soprattutto sul Petrarca, sulle correzioni petrarchesche, sul Foscolo, e non solo sul poeta ma anche sul prosatore dell'*Ortis*, e da ultimo sull'Ariosto, sull'ottava inimitabile e sulla struttura narrativa del *Furioso*, sul Manzoni. Chi legge oggi, con occhi limpidi e cordiali, fuori da ogni spirito settario di polemica, queste pagine derobertisiane raccolte nei due volumi: *Studi* e *Primi studi manzoniani*, non potrà non riconoscere che gli anni e le esperienze, intellettuali e morali, non sono passati inutilmente per De Robertis. Tra il De Robertis della *Voce* « bianca » e il De Robertis di questi ultimi studi non c'è contraddizione nell'intimo, perché sempre quelli sono la forza di convinzione e l'acceso amore per la poesia, ma quanto è mutato, e cioè fatto maturo e adulto, rispetto agli impetuosi estri giovanili, il robusto e intenso discorso critico della incipiente vecchiaia! Con particolare evidenza nei saggi manzoniani, sia quelli raccolti in volume che quello pubblicato nella rivista *Letteratura* sulle parti morali dei *Promessi Sposi*, i quali hanno stimolato un nuovo corso del manzonismo italiano suggerendo gran parte delle ricerche linguistiche e stilistiche, sul romanzo manzoniano, di questi ultimi anni. E tutto questo senza dimenticare mai i moderni, per difendere — col commercio intenso con essi — la giovinezza dello spirito e il vivido umore polemico. Ecco, infatti, la perfetta edizione critica delle poesie ungarrettiane, e i saggi su D'Annunzio e Campana; e poi le frequentissime cronache dei libri appena usciti, con note su poeti e prosatori, anche giova-

nissimi, che sono state raccolte nel volume *Nuovo Novecento* proprio poco prima che De Robertis ci lasciasse per sempre.

Maestro universitario esemplare, lettore e giudice di classici e di moderni, dalla prima giovinezza sino all'ultimo, con perseveranza ammirevole, con dedizione commovente, con eccezionale indipendenza di giudizio e assoluto rigore intellettuale e morale. Operaio dunque veramente probo della vigna letteraria, De Robertis ci lascia, oltre tutto, una lezione di onestà mai patteggiata e di perfetta coerenza interiore.

---

Questo scritto è il testo della nota radiofonica trasmessa nell'*Approdo* del 7 ottobre 1963, a un mese di distanza dalla morte di Giuseppe De Robertis.

# 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, ambigualmente, 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 fondamentalmente irrealistica.

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 arditi 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, denunziarne i costumi, deriderne i vizi ». In questo senso la critica deroberbertisiana 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.

## DE ROBERTIS E LA FILOLOGIA

di

Sebastiano Timpanaro

I suoi maestri veri, all'Istituto di studi superiori di Firenze, De Robertis non li trovò fra gli italianisti. Ben poco poteva dirgli l'erudizione sterminata, ma aneddotica e in fondo frivola, di Guido Mazzoni. Infinitamente superiore al Mazzoni era Ernesto Giacomo Parodi, linguista, filologo, uomo di gusto. Ma, ricorderà De Robertis stesso tanti anni dopo, «nel tempo del nostro noviziato in quel glorioso Istituto il Parodi per l'appunto s'era fatto crociano (non avrebbe scritto più tardi di volere veder bruciati gli *Sposi promessi?*)»<sup>(1)</sup>; e questa conversione, pur compiuta attraverso un complesso travaglio e senza mai rinnegare del tutto i diritti della filologia, non aiutava certo i giovani come De Robertis, scontenti dell'olimpicità di Croce e del semplicismo della sua estetica, a trovare un difficile equilibrio tra letteratura militante e disciplina di studio, a evitare i due opposti pericoli (così forti nella Firenze di allora) dell'accademismo erudito e delle improvvisazioni papiniane e prezzoliniane.

Fu invece un filologo classico, Girolamo Vitelli, il maestro ammirato e amato da De Robertis sopra ogni altro. La testimonianza di questa ammirazione, che De Robertis professò per tutta la vita, rimane affidata alle parole che egli scrisse nella *Voce* del 15 luglio 1915, quando il Vitelli lasciò l'insegnamento, e, in forma forse ancor più intensa e commossa, al ricordo del Vitelli nella prolusione universitaria del '39<sup>(2)</sup>.

Per comprendere ciò che il Vitelli significò nella formazione di un ingegno apparentemente così dissimile da lui come De Robertis, bisogna prima di tutto, credo, rendersi conto del tipo particolare di filologo che il

<sup>(1)</sup> G. DE ROBERTIS, *Due postille*: 2) *La «Voce» letteraria*, nel «Nuovo Corriere» del 30 aprile 1953. Sul Parodi e gli *Sposi promessi* vedi anche *Primi studi manzoniani*, pagg. 99 sg., 105.

<sup>(2)</sup> *Girolamo Vitelli*, ne «La Voce», 15 luglio 1915, pag. 833 sgg. (ora anche ne *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, vol. IV, a cura di G. SCALIA, Torino 1961, pag. 542 sg.). La prolusione del '39 fu pubblicata ne «L'Orto», a. IX, n. 1, febbraio 1939, pag. 12 sgg.; il brano sul Vitelli anche in *Scrittori del Novecento*, pag. 407.

Vitelli impersonava. A differenza del suo grande predecessore, Domenico Comparetti, il Vitelli non era un filologo « storicista ». Non mirava a ricostruire lo svolgimento della vita culturale o sociale dell'antichità, e nemmeno a ripercorrere l'evoluzione della lingua o della metrica greca. Il suo interesse era tutto concentrato sui testi, sul loro risanamento dagli errori dei copisti: un lavoro severamente tecnico, ma che esige al tempo stesso una finissima sensibilità stilistica, un'immedesimazione il più possibile perfetta del filologo con l'autore antico. E se in questo lavoro il Vitelli talvolta peccò, fu per un'eccessiva raffinatezza di gusto che lo portò ad essere più euripideo di Euripide, a introdurre correzioni belle ma non strettamente necessarie; non fu mai per un eccesso di tecnicismo. Compiuto il restauro della poesia antica, per il Vitelli rimaneva soltanto da leggerla e interpretarla, nel modo più discreto e più immune da forzature. Questa era, per lui, già attività orale, ed è rimasta affidata quasi esclusivamente al ricordo di chi, come De Robertis, l'ha sentito a lezione. L'attività scritta si fermava a quel primo stadio, del restauro: il Vitelli ha pubblicato moltissime proposte di emendazioni a testi greci, ha pubblicato magistralmente nuovi testi restituiti dai papiri, ma quasi nessun lavoro esegetico, e meno che mai saggi di critica letteraria o lavori storici d'insieme. E se non negò mai, anzi esplicitamente riconobbe la legittimità delle grandi sintesi, accompagnò sempre a questo riconoscimento una buona dose di socratica ironia, e amò ripetere con Callimaco che il grosso libro è un grosso malanno.

Quest'uomo, che si trovò a difendere in una situazione difficile le ragioni della filologia « scientifica » contro esteti pieni di boria e di sciovinismo, era dunque piuttosto un fine e schivo stilista che uno storico o un tecnico. Verso il « metodo » filologico, verso ogni sforzo di fissare criteri oggettivi per l'esercizio della critica testuale, ebbe uno scetticismo perfino eccessivo. Le qualità che in lui ammirarono De Robertis, Serra, Cecchi e altri « irregolari » erano veramente costitutive della sua personalità: l'antiretorica, la fedeltà ai testi, il gusto di quegli « imponderabili » di cui è fatta per molta parte la bellezza poetica, e che vanno irrimediabilmente perduti se ci si accontenta di conoscere i poeti antichi attraverso traduzioni, o se si leggono, magari, i testi originali, ma senza attenzione allo stile. Da quegli scolari non

filologi il Vitelli si sentì compreso. « Quel poco che io ho imparato, come si leggono i poeti, io lo devo a lui — ricorda De Robertis — ...Tra i primi io glie ne diedi testimonianza, e sempre mi piacque che a lui piacesse di saperlo... Non gli sfuggì la particolare attenzione di noi irregolari, o addirittura cattivi scolari, al suo modo di leggere i poeti, che poi non ne conoscemmo uno più superbo. Con quella sua voce pacata e ardente, chino sulle grandi pagine, anzi un poco rannicchiato, egli ci offriva tutte le volte una lampante prova di come non si dovesse per nulla aggredire la poesia. Con discrezione somma, con impercettibili accostamenti, con approssimazioni vaghissime, che valevano a crear l'aria intorno alle parole, dava a noi il senso di quel che fosse l'inaccessibile della poetica bellezza, e che cosa bisognasse per cogliere un'ombra sola del suo segreto. Quel vecchio era per noi veramente un grande maestro, il più felice accoppio di dottrina sterminata e d'ingegno e sopra tutto d'eleganza; e superbamente s'è portato quasi tutto con sé. A noi ha lasciato, solo, il ricordo d'un miraggio »<sup>(3)</sup>.

Non si può quindi parlare, come ha fatto recentemente un acuto studioso della *Voce* derobertisiana, di « fraintendimento », di una filologia meramente « esibita e non certificata » e contraddetta dall'« irrazionalismo etico-letterario » del De Robertis<sup>(4)</sup>. Certo, nella complessa e tormentata personalità del giovane critico vi erano anche spinte antifilologiche, verso una concezione mistica del fatto artistico, verso un distacco, ancor più radicale di quello teorizzato da Croce, fra la parola poetica e la parola come strumento di comunicazione e di conoscenza razionale. Per De Robertis giovane la poesia non era, come per Croce, un valore tra valori, ma l'unico valore assoluto, l'unica vera forma di moralità e di religiosità. Fortissimo era inoltre in lui (ben diversamente che in Croce, sempre più estraneo alla letteratura sua contemporanea) il senso della funzione militante della critica. Il critico si poneva come caposcuola letterario ed elaboratore di una nuova

<sup>(3)</sup> *Scrittori del Novecento* cit. Sul temperamento artistico del Vitelli e sulla sua gelosa attenzione ai fatti di stile cfr. G. PASQUALI, *Terze pagine stravaganti*, pag. 297 sgg. (ma l'essenziale era stato già detto da Pasquali stesso in «Leonardo» I, 1925, pag. 261 sg.). Sul suo scetticismo nei riguardi del « metodo » vedi N. TERZAGHI nel «Ponte», VI, 1950, pag. 1520, e il volumetto postumo del VITELLI *Filologia classica... e romantica*, Firenze 1962, pag. 71 sg.

<sup>(4)</sup> G. SCALIA, introduzione a *La cultura italiana* cit., IV, pagg. 103, 112. Assai meglio, sui rapporti De Robertis-Vitelli, F. DEL BECCARO in «Belfagor» XVIII, 1963, pag. 554 sg.

poetica (*Cato grammaticus, Latina Siren, qui solus legit ac facit poetas*), e solo partendo da questa « collaborazione » alla poesia attuale riviveva e giudicava la grande poesia del passato, con tutti i vantaggi e tutti i rischi che comportava un atteggiamento così impegnato<sup>(5)</sup>. E ancora: il concetto stesso di stile — cardine, allora e poi, di tutta la poetica derobertisiana —, se doveva qualcosa all'esperienza della « scuola storica » (a quell'interesse per il mestiere poetico, per « le quistioni tecniche e strumentali dell'arte », così vivo nel Carducci e nel carducciano Serra)<sup>(6)</sup>, era carico, però, di un *pathos* religioso che lo rendeva ben diverso da ciò che per « stile » intendevano i filologi, compreso il Vitelli.

Di tutto ciò De Robertis era ben consapevole. Ma di fronte a tanta critica contenutistica e psicologistica, a tanti carducciani deteriori che all'erudizione frammischiavano una greve retorica patriottica e moraleggiante, a un Croce stesso che teorizzava l'estetica della pura forma ma prestava poi, come critico, scarsissima attenzione ai valori formali dell'opera d'arte, la filologia di Vitelli offriva a De Robertis le condizioni ideali per accostarsi alla poesia senza soffocarla sotto ambiziose costruzioni teoretiche, con animo di lettore « disinteressato ». Era, quella filologia, la migliore propedeutica alla critica vagheggiata da De Robertis. Ciò era detto chiaramente nelle pagine della *Voce* dedicate al Vitelli: « La filologia; a un punto dove l'aveva portata un Vitelli; di aderenza, di esattezza, esperienza e coscienza; senza ostentazione; con nobiltà; con un sacro rispetto della poesia; una noncuranza di sé, della fama e del mondo; con un sacrificio estremo fino a rinunciare al proprio vantaggio per il bene altrui e la fortuna delle lettere; con una libertà d'insegnamento e una fede nell'insegnamento che han rifatto l'ossa alla cultura italiana; questa filologia meritava continuatori e approfonditori; s'aspettava di produrre una critica; non avversari di tal fatta; mezzi istrioni; che quel poco ch'hanno concluso è stato per mettersi in pubblico; e la facilità con cui son giunti a dei risultati ha compromesso per un pezzo la sorte degli studi ».

Gli avversari con cui polemizzava De Robertis erano Ettore Romagnoli,

<sup>(5)</sup> Vedi in particolare *Collaborazione alla poesia, I: Conti con me stesso*, ne « La Voce », 15 dicembre 1914, pag. 40 sgg.

<sup>(6)</sup> Cfr. *Saggi*, pag. 169; *Scrittori del Novecento*, pag. 408.



1 - Giuseppe De Roberris, durante uno dei suoi soggiorni a Forte dei Marmi, nell'estate 1953.



2 - Giuseppe De Robertis a colloquio con Gianfranco Contini, durante una delle riunioni della redazione de L'Approdo, presso la sede della Rai-TV a Firenze.

Vincenzo Morello (Rastignac) e gli altri delle *Cronache letterarie*, che pochi anni prima avevano attaccato il Vitelli come il rappresentante di una filologia arida e astrusa, e agli studi classici avevano assegnato quale unico scopo la divulgazione della letteratura antica per mezzo di versioni poetiche e di rappresentazioni teatrali. Il fatto che il « letterato » De Robertis prendesse senza esitazione le parti della filologia di Vitelli contro la letteratura di Romagnoli (« Ho sentito tradurre, commentare, sottolineare, interpretare, pronunciare perfino, da Vitelli, come nessun Romagnoli saprebbe »), dà la misura della sua maturità e sicurezza di gusto.

Era anche una posizione coraggiosa sul piano politico-culturale. Del clima interventistico, infatti, approfittarono subito il Romagnoli e i suoi seguaci, per presentarsi come i campioni della « tradizione nazionale » degli studi classici, dell'« umanesimo latino » contro la filologia di marca germanica. Di lì a poco, nel 1917-18, la campagna contro il « tedescofilo » Vitelli toccò il suo apice. Nel nome dell'estetismo e del nazionalismo Giuseppe Prezzolini, che ancora nel 1911 aveva polemizzato contro il Romagnoli, divenne romagnoliano. In un libro molto significativo pubblicato nel dopoguerra, *La cultura italiana*, egli scrisse: « Il Romagnoli ha fatto molto di più per l'idea classica che non i grammatici e i cultori di testi. Ci saranno delle esagerazioni in lui, ma quando protesta contro il sistema tedesco di badare ai testi e soltanto ai testi, o quando dimostra che una sana filologia la facevano anche gli eruditi italiani e francesi, mi pare che abbia ragione ». E deplorò che non si fosse fatta un'alleanza Croce-Romagnoli contro i filologi: « Io ho ancora da capire perché mai Romagnoli se la prendesse col Croce, il quale gli era stato pur d'avanguardia nel combattere lo storicismo e il filologismo. Se l'arte e la filosofia avessero allora fatto alleanza, come dovevano, che cosa sarebbe rimasto del pesante metodo storico? Nulla »<sup>(1)</sup>. La fedeltà di De Robertis al Vitelli, la sua così acuta comprensione della filologia vitelliana, rappresenta dunque uno dei punti di distacco della *Voce* letteraria dalla *Voce* di Prezzolini; è un elemento importante di quella polemica contro la retorica patriottarda, contro l'ostentazione estetizzante del-

(1) G. PREZZOLINI, *La cultura italiana*, Milano 1938 (la prima edizione è del '27), pag. 309 sg.

l'eroismo, che (per quanto mantenuta in un ambito gelosamente etico-letterario) rimane un grande merito di De Robertis verso la cultura italiana<sup>(8)</sup>.

Negli anni della maturità — gli anni degli studi su Leopardi, Poliziano, Foscolo — De Robertis sviluppa la sua concezione di « storia della poesia ». Non spetta a me illustrare questo aspetto fondamentale della metodologia derobertisiana, né chiarire come grazie a tale concezione il De Robertis, che non ha mai fatto sfoggio della parola magica « storicismo », abbia in realtà recato un grande contributo al superamento dell'astoricismo dell'estetica e della critica crociana. Osserverò soltanto che questo interesse per la « nascita » della poesia, e quindi per le prime prove di un autore, per abbozzi, correzioni, varianti, fu per De Robertis un nuovo motivo di avvicinamento alla filologia: a quella filologia, in particolare, che a Firenze era rappresentata allora da Michele Barbi<sup>(9)</sup>, e che si cimentava con varianti d'autore e redazioni multiple, accogliendo dalla filologia classica metodi di ricerca fin allora meno familiari agli italianisti, affinandoli a contatto con problemi tanto più complessi e articolati, e restituendoli così affinati ai filologi classici. Si pensi alla collaborazione Barbi-Pasquali, all'interesse sempre più vivo di Pasquali stesso per l'italianistica, a ciò che un libro come la *Storia della tradizione e critica del testo* ha significato per gli studi di filologia italiana.

Pasquali, diversamente da Vitelli e anche da Barbi, aveva interessi non soltanto critico-testuali e linguistico-stilistici, ma prevalentemente storico-

(8) Giova rileggere — mettendolo a confronto con le infatuazioni interventistiche di tanti ingegni pur seri — l'articolo *La realtà e la sua ombra*, ne « La Voce » del 15 maggio 1915, specialmente a pag. 687 sg.: « Hanno falsificato la vita, come oggi falsificano la guerra. / Dando apparenza di chi sa mai che eroismo solenne, imperiale / ... Scartiamo dunque senz'altro questi atteggiamenti eroici. / E riconosciamoci la parte, in questo conflitto, di gente forzata dal destino e dagli avvenimenti a pagare la nostra settimana di sangue. / ... Domani terremo altro discorso. / Ci opporremo che continui questo compromesso inadeguato. / È che le necessità del momento falsifichino la vita avvenire. / Perché la guerra nostra porta a questo pericolo. / E c'è il caso di veder rifiorire tutta un'epoca di superbe ambizioni, di esteriorità grandiose, di imbecillità imperialistiche. / Ponete la poesia a questo contatto. / Che chitarronate sentiremo! ». Pochissimi ebbero allora una percezione così lucida degli effetti nefasti che l'interventismo avrebbe avuto anche dopo finita la guerra. Alla luce di queste pagine (e della convinzione, riaffermata ancora da De Robertis più di trent'anni dopo, che « l'ultimo segno dell'altezza morale di un individuo sta nella rinuncia al gesto, in un eroico antifurore ») si comprende meglio il valore della presa di posizione a favore di Vitelli. È di questa sofferta reazione al nazionalismo e alla retorica della guerra va tenuto conto quando si parla dell'« apoliticità » di De Robertis, che non fu, dunque, una pura e semplice mancanza di interesse per la politica.

(9) Vedi le pagine sul Barbi in *Studi*, pagg. 143 sgg., 171 sgg. (con la chiusa: « E meritava, ma è tardi ormai, che l'avessimo preso a maestro fin dagli anni primi. Ecco, come tanti altri, anche questo incontro falli »), e la dedica dei *Saggi*: « A Michele Barbi / maestro / sopra tutti diletto ».

culturali. Ma dei diritti della filologia formale, disconosciuti in Italia da crociani e romagnoliani, fu sempre appassionato difensore, e sempre sentì l'esigenza di non lasciar andare perduto, in una più vasta prospettiva storicistica, nulla della più circoscritta ma preziosa esperienza della filologia formale. L'amicizia e gli scambi d'idee tra De Robertis e Pasquali, già iniziati al tempo di *Pégaso* e di *Pan*, crebbero quando De Robertis divenne professore all'Università di Firenze. Studiosi come Lanfranco Caretti, Gianfranco Folena, Domenico De Robertis sono stati scolari di Pasquali e di De Robertis insieme, e hanno saputo fondere e sviluppare l'insegnamento dei due maestri.

Anche in questo ambiente universitario fiorentino così saturo di linguistica e di filologia (oltre a Pasquali, si pensi a Devoto, a Migliorini, a Casella, ai rapporti che coi maestri di Firenze mantenne sempre Contini) De Robertis non rinunciò alla propria fisionomia originale di critico militante e di assertore di una poetica. La sua « storia della poesia » è, dichiaratamente, una storia tutta « interna », una ricostruzione di quel faticoso processo per cui il poeta brucia tutte le scorie psicologiche e raggiunge la perfetta catarsi lirica: mentre il filologo non può concepire tale storia se non come parte di una più larga storia collettiva (di ambienti culturali e sociali, di tradizioni linguistiche e letterarie, ecc.). Contro i filologi che mostrassero più acume che gusto, che gli sembrassero, diversamente dal suo Vitelli, sopraffattori invece che interpreti della poesia, De Robertis mantenne tutte le sue diffidenze: si veda per esempio la severa, ma, a mio parere, esattissima valutazione dei *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* del De Lollis<sup>(10)</sup>. Ma d'altra parte, a persuaderci che la sensibilità critica di De Robertis non trascurava mai le esigenze della filologia, non abbiamo che da rileggere il rapido ritratto di Giuseppe Albini — del cui « umanesimo » De Robertis vide benissimo pregi e limiti —, e soprattutto la chiusa di quel ritratto: « Così gli poté avvenire, nel curare il testo del *Giorno*, per un'edizione scolastica, rifarlo non criticamente, ma, andando dietro al lavoro minutissimo di correzioni e aggiunte, ricomporlo in modo suo, perché gli spiaceva di sper-

<sup>(10)</sup> *Saggi*, pag. 197 sgg. Naturalmente il giudizio derobertisiano, che coglie i limiti classicistici del gusto del De Lollis, non esclude la valutazione positiva di altri aspetti del suo ingegno, quale è stata data, meglio che da chiunque altro, da Vittorio Santoli (*Fra Germania e Italia*, Firenze 1962, pag. 287 sgg.).

perare quella ricchezza. E ne fece una sorta di tappeto prezioso, con tutti versi del Parini certo, perché tutti erano di lui (...) ma non c'era più il *Giorno*. Pure con orgoglio faceva capire, se non lo diceva apertamente, che Parini, se avesse avuto il tempo, il suo poema l'avrebbe rifatto così... A che cose, 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!»<sup>(11)</sup>.

Il giudizio su De Lollis e quello su Albini, pur mirando in apparenza a due bersagli opposti — filologismo e antifilologia —, sono in realtà due aspetti di quel processo di superamento del carduccianesimo che De Robertis stesso ha lucidamente rievocato in una sua « confessione »<sup>(12)</sup>. Già abbiamo accennato come la formazione carducciana sia stata inizialmente per De Robertis un aiuto ad approfondire problemi di tecnica letteraria e a rifiutare, quindi, la semplicistica identità di intuizione ed espressione. Ma già il De Robertis vociano, divergendo da Serra, aveva spostato il suo centro d'interesse da Carducci a Leopardi<sup>(13)</sup>, e tale evoluzione, precisatasi poi sempre più, significò anche l'abbandono di quei residui umanistico-retorici da cui la « scuola storica » carducciana non era mai riuscita a liberarsi del tutto. Il De Robertis maturo continuò ad ammirare il commento di Carducci e Ferrari al Petrarca, ma faceva, a lezione, giuste riserve sul commento di Carducci al Poliziano, di cui, fra l'altro, sottolineava la scarsa originalità rispetto a quello di Vincenzio Nannucci. E il tipo di commento, anzi di « interpretazione » che De Robertis attuò per i *Canti* del Leopardi e per i *Poeti lirici moderni e contemporanei* (brevi postille, spesso semplici indicazioni di sinonimi) non si riattacca al Carducci, ma al commento petrarchesco del Leopardi.

<sup>(11)</sup> *Scrittori del Novecento*, pag. 376 sg. (lo scritto è del 1934).

<sup>(12)</sup> Nel volume edito a cura della RAI *Confessioni di scrittori (interviste con se stessi)*, Torino 1951, pag. 37 sgg. Cfr. anche *Altro Novecento*, pag. 114 sgg.

<sup>(13)</sup> L'interesse per il Foscolo nacque soltanto alcuni anni più tardi. Nell'articolo già citato *Collaborazione alla poesia, I*, il Petrarca, il Foscolo (anche le *Grazie*), il Manzoni erano ancora svalutati in confronto a Dante, Leopardi e (pur su un piano inferiore) Poliziano. Ma il Leopardi era già il punto di riferimento centrale della poetica derobertisiana (« Dico, che solamente lo *Zibaldone* testimonia la presenza di un ingegno pronto a riconoscere nel problema dello stile un problema di alta moralità », pag. 47); e sul Carducci, in *Collaborazione alla poesia, II (La Voce, 30 gennaio 1915, pag. 223 sgg.)* De Robertis esprimeva già un giudizio molto più limitativo di quello di Serra. Più vicino all'originaria impostazione carducciana era ancora il saggio *Da De Sanctis a Croce*, pubblicato nella « Voce » di Prezzolini, 28 febbraio 1914, pag. 10 sgg.

Nel secondo dopoguerra, venuta meno l'egemonia crociana, la filologia ha di nuovo fatto valere le sue esigenze nella nostra cultura. Insieme alla filologia, è venuta in primo piano una linguistica non più interessata esclusivamente all'aspetto collettivo e inconscio dei fatti di lingua, ma (pur con grande varietà di metodi e di punti di vista) allo stile, ai rapporti tra lingua collettiva ed espressione individuale. Si è creato così anche in Italia un terreno d'incontro tra linguisti, filologi, critici letterari, con tutti i grandissimi vantaggi che presenta questo superamento di barriere, ma anche col pericolo che l'unificazione delle tre discipline avvenga in un'atmosfera di raffinatezza intellettualistica piuttosto che di chiarezza e di rigore scientifico, e ne risulti una specie di *pastiche* decadentistico in cui una terminologia tutta a base di metafore (si pensi agli strani usi traslati di termini come « diacronia », « sincronia », « struttura », ecc.) sostituisca l'effettivo scambio di esperienze.

A questo nuovo clima De Robertis ha reagito, ancora una volta, in modo estremamente personale e interessante. Da un lato si accentuò in lui, dal '45 in poi, l'interesse per il vero e proprio lavoro filologico. Seguì con viva partecipazione il procedere dell'Edizione nazionale del Foscolo. Sentì più acuta la nostalgia di non avere scelto, da giovane, un indirizzo di studi decisamente filologico: « Noi che si leggeva Croce a furia, senza però "lasciarci prendere", avessimo potuto, a un richiamo di Parodi, imboccare la strada vera! Ma non fu possibile. E così ci buttammo allo sbaraglio: a consumare cioè il nostro "non-crocianesimo" (con le carte in regola, con gli studi fatti), e a vederci sfuggir di mano l'occasione buona, la via della salute, la sola: frequentare filologia. Non l'abbiamo però tradita; ma ce ne volle di tempo... e ci costò »<sup>(14)</sup>. E seppe veramente, da vecchio, diventar filologo anche in senso tecnico: la ricerca sull'uso del vocabolario del Cherubini da parte del Manzoni (di cui egli pubblicò soltanto i risultati principali) segna anche sul piano filologico, anche a prescindere dagli sviluppi critico-stilistici, un sicuro progresso sugli studi del Barbi e di tutti i precedenti studiosi del linguaggio manzoniano<sup>(15)</sup>.

(14) *Nuovo Corriere* del 30 aprile 1953.

(15) *Primi studi manzoniani*, pag. 84 sgg. De Robertis raccolse uno schedario di 1800 voci, documentando l'influsso delle traduzioni cherubiniane delle parole del dialetto milanese nelle varie fasi del romanzo.

Ma anche in quest'ultima fase dei suoi studi, come ha dimostrato Adelia Noferi<sup>(16)</sup>, De Robertis mantenne ferme le sue esigenze critiche fondamentali. Rivendicò l'ispirazione originale della *sua* critica stilistica nei confronti delle altre, nate dalla crisi della linguistica ottocentesca. In un'amichevole discussione con Gianfranco Contini manifestò la legittima preoccupazione che certe escogitazioni « strutturalistiche » applicate allo studio delle varianti d'autore finissero col « livellare un poco, pianificare i dati espressivi; sottrarre qualcosa all'individualità dell'espressione »<sup>(17)</sup>. In un'altra, significativa postilla al *Tommaseo prosatore* di Mario Puppo, si dichiarò diffidente verso una stilistica troppo compiaciuta di categorizzazioni linguistico-retoriche e troppo poco attenta a quella musicalità dell'espressione che a De Robertis, intenditore finissimo di musica, è stata sempre sommamente a cuore: « Sì, " dicoli " e " tricoli ", e tanti mai altri effetti di stile; l'uno, però, dall'altro diverso, " individualissimo ", a dispetto della famiglia; o, se mai, risalente a ben altre famiglie (tempi, toni, misure) »<sup>(18)</sup>, dove il più caratteristico di De Robertis è in quest'ultima precisazione. Infine, chiarì sempre meglio che il suo concetto di storia della poesia non si esauriva nel variantismo, ma esigeva che si risalisse alla formazione poetica dell'autore, alla sua « preistoria », senza tuttavia perdersi in una ricerca estrinseca di fonti, ma cogliendo il sorgere di certi toni e cadenze espressive: <sup>(19)</sup> come egli, appunto, aveva fatto studiando l'*Ortis*, il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* e il *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, la *Morale cattolica* e il *Discorso sulla storia longobardica*.

Così, fino all'ultimo, egli continuò il suo dialogo con la filologia, arricchendone sempre più la propria esperienza di critico.

<sup>(16)</sup> *Giuseppe De Robertis e la sua critica « stilistica »*, ne « La Fiera letteraria », 3 aprile 1955, pag. 4.

<sup>(17)</sup> *Primi studi manzoniani*, pag. 170. La spinta a correggere « sovvenienti » in « rimembri » nel primo verso di *A Silvia* non sarà venuta, come pensava il Contini, dal desiderio di evitare la ripetizione col lontanissimo verso 32, ma, più semplicemente, dal desiderio di evitare la cacofonia « Silvia, sovvenienti ». Cfr. E. PERUZZI in « Vox Romanica » XV, 1956, nr. 2, pag. 111 sgg.

<sup>(18)</sup> Op. cit., pag. 183.

<sup>(19)</sup> Op. cit., pag. 100 sg.; *Confessioni di scrittori* cit., pag. 89 sg.

## L'INSEGNAMENTO DEL SAPER LEGGERE

di

Enrico Falqui

Che cosa abbia rappresentato Firenze nello svolgimento culturale del Novecento è stato lungamente dibattuto. Anche di recente la questione è stata ripresa e riesaminata in un convegno fiorentino alla cui riuscita hanno contribuito artisti e studiosi, ciascuno per la parte di sua competenza. Ma che cosa, negli anni dal 1908 al 1916, una rivista come la *Voce* abbia più precisamente rappresentato, irradiandosi dal « milieu » fiorentino in tutta Italia, non ci pare che sia abbastanza illustrato in rapporto al suo reale valore propulsivo. E meno ancora ci sembra che sia stato sottolineato a dovere l'intransigente esempio di fedeltà letteraria recatovi, durante tutta la vita, da Giuseppe De Robertis, dapprima nella *Voce* (1912-1916), poi in *Pègaso* (1929-1933) e in *Pan* (1934-1935), quindi dalla cattedra universitaria fiorentina (14 gennaio 1939-1958) e dalle pagine di *Primato*, di *Letteratura*, di *Poesia*, di *Paragone*, dell'*Approdo*, oltre che dalle colonne del *Corriere della sera*, del *Nuovo corriere* e della *Nazione*, dove negli ultimi anni venne ristampando, ampliati e completati, i colonnini già apparsi nel settimanale *Tempo* di Milano.

A specchio di tale fedeltà, la sua metodologia sembra fissata, una volta per sempre, sotto l'etichetta del *Saper leggere*, con la quale (nella *Voce* del 30 marzo 1915) pubblicò uno dei suoi scritti più programmatici e più bersagliati, peraltro già enunciato, fin dal 21 febbraio, in un paragrafo della *Striglia* riserbata a *Lacerba*. Imparare a « leggere una poesia, prima di sopracostruire ». E chi abbia pratica con i suoi scritti e non ignori o non disconosca quanto vincolanti fossero per De Robertis certe dichiarazioni o confessioni, sulla scienza, o sull'arte, del « saper leggere », non avrà incertezza nel farne risalire il fondamentale impegno direttamente all'esempio del Vitelli, suo maestro nell'Istituto fiorentino di Studi superiori. Difatti sempre che, interrompendo il suo scrupoloso riserbo, e fu di rado, De Robertis lasciò trapelare qualche

cenno autobiografico, non mancò di rievocare quei tempi e quegli studi, ascrivendo a suo privilegio l'essersi potuto avvalere di tanto esempio.

Né per confessarlo attese il giorno della prolusione all'Università di Firenze. Disse allora: « Quel poco che io ho imparato, come si leggono i poeti, io lo devo a lui. E se avessi saputo imparare di più... Con quella sua voce pacata e ardente, chino sulle grandi pagine, anzi un po' rannicchiato, egli ci offriva tutte le volte una lampante prova di come non si dovesse per nulla aggredire la poesia. Con discrezione somma, con impercettibili accostamenti, con approssimazioni vaghissime, che valevano a crear l'aria intorno alle parole, dava a noi il senso di quel che fosse l'inaccessibile della poetica bellezza e che cosa bisognasse per cogliere un'ombra sola del suo segreto ». (*Scrittori del Novecento*, 407.)

Ma assai prima aveva messo in carta il suo debito: nel saluto indirizzato, dalla *Voce* del 15 luglio 1915, al maestro che lasciava l'insegnamento, dopo aver dato il meglio di sé senza curarsi di affidarlo alla scrittura. « Ho sentito tradurre, commentare, sottolineare, interpretare, pronunciare perfino, da Vitelli, come nessun Romagnoli saprebbe. Con un rispetto, una cautela, uno sforzo geniale e improvvisi lampi, che mi pareva rifarsi il mistero della creazione. Su quella cattedra, davanti a molti scolari idioti » (ma tra gli altri c'erano, con lui, un Serra, un Cecchi, un Michelstaedter), « sentivo rivivere non soltanto una particola di poesia. Me la vedevo apparire ogni momento. Quella sua voce stanca e ardente che scandiva, bastava a suggerirmi più d'un segreto ».

E se all'esempio del Vitelli non mancò di ricollegare la lezione del Carducci e l'interpretazione del Serra (tuttavia — ripetiamolo ancora una volta per gli ignari e per i sordi — liberata da ogni compiacimento personalistico e da ogni attardamento autobiografico, e così resa più stringente, più pura, più assoluta e, alla fine, di gran lunga differente: cfr. in *Confessioni di scrittori*, 37-40: Ediz. Rai, Torino, 1951), resta del pari provato che alla sua innata attrattiva per la filologia non sottrasse più tardi l'incitamento derivantegli dall'ammirazione per un Barbi e per un Pasquali e dalla loro assidua stimolante vicinanza, quantunque arte letteraria e scienza filologica si equilibrassero con più armonia nel suo giudizio di stile.

Saper leggere: e fin dal tempo della *Voce*, nei *Consigli del libraio* (dal 15 dicembre 1914 al 15 dicembre 1915) mise in atto quella più minuta « collaborazione alla poesia » già avviata con gli studi sul Di Giacomo e proseguita poi liberamente altrove. « Noi vogliamo per conto nostro leggere; e poi tornare a leggere, se ci piace. Procurarci delle soste che non si convengono a un relatore quotidiano o mensile. C'è un segreto nella pigrizia e resistenza tardiva di certe letture... Ho accumulato dell'esperienza... Ho da leggere. Ho da passare e da ripassare sulle mie letture. Anche se non leggesti più altro, c'è in quelle poche parole assolute che conosco tanta bellezza, e tal carico di mistero, che si son provati i secoli a scioglierlo, senza riuscirci, e io vi posso bene perdere la vita. » (*Variazioni in maggiore: Voce*, 15 dicembre 1915.)

In realtà ve la salvò e una ventina d'anni più tardi, nel '38, in un'avvertenza ad un nostro *Indice della Voce* (Ulpiano, Roma) che segnò l'avvio alla ripresa degli studi sulla *Voce*, dovendo e volendo riassumere il significato e il valore di quella rivista, nei due anni della sua direzione, lo fece indicando nel titolo del suo antico scritto, *Saper leggere*, « il motto di quella gente amante delle lettere, la loro bandiera. Un motto e una bandiera ch'ebbero una certa fortuna », se a distanza di tanti anni « saper vedere », « saper sentire » divennero comandamenti ricorrenti di continuo anche per le altre arti.

Non staremo quindi a ripetere quanto, intorno a De Robertis e al suo « saper leggere », abbiamo scritto fin dal 1940, né quanto abbiamo già documentato intorno al periodo e al modo in cui diresse la *Voce* (cfr. *Novecento letterario*, V, 180-191, 192-230). Avremmo l'aria di voler riattizzare polemiche dalle quali non ci siamo lasciati riscaldare neppure in occasione di alcune recenti antologie e revisioni vociane, paghi di quanto al riguardo giudicò il Garin, sottolineando, nel complesso della contrastata attività vociana, « l'oscillazione fra una cultura distaccata e un moralismo predicatorio e astratto », e confermando che la *Voce* di De Robertis, fra il 15 dicembre del '14 e il 31 dicembre del '16, è un fatto a sé... Per De Robertis la poesia era una realtà, una realtà essenziale da scoprire e da capire: e faceva con serietà il mestier suo. Così in quei fascicoli si ritrovano temi e accenti che hanno

pesato sull'esperienza letteraria fino ad oggi (1959), e giudizi singolari per acume. D'altra parte, come ogni impegno rigoroso, anche quello verso la poesia divenne impegno totale... La *Voce* di De Robertis rappresenta nella diaspora prezzoliniana la fedeltà alla ricerca della poesia, lo scontento per l'estetica crociana (che il Parodi introdusse all'Università), la reverenza per la serietà della cultura nella ricerca dell'opera d'arte». (*La cultura italiana tra '800 e '900*, 93-94.)

E a questa del Garin si potrebbe aggiungere anche la concorde testimonianza del Borlenghi in rapporto al valore dell'attività critica del De Robertis nel periodo vociano. «La rilettura di quelle note, di quei saggi, mostrerebbe quanto poco risponda al vero l'immagine d'un De Robertis critico grammaticale, chiuso nel limite d'un interesse stilistico, della formula del "saper leggere": tutte cose su cui già allora, è vero, insisteva, ma che in quegli anni mostravano più scoperte le prime ragioni, per nulla grammaticali o astratte. Per nessuno come per De Robertis varrebbe il parlare, a proposito del suo noviziato nella critica letteraria, di concrete, prevalenti ragioni morali. Certo accento polemico, una severità già rilevata, venivano da un'esigenza di serietà nella espressione letteraria, di una serietà sotto il cui segno gli pareva unicamente medicabile, allora, il quadro della letteratura, e l'eredità confusa della recente tradizione, con quanto questo comportava d'una necessaria revisione dei quadri della lontana nostra tradizione. E quei saggi qui si ricordano come la voce o la coscienza più appuntita della crisi culturale di cui s'è parlato per i critici formati nel primo decennio del secolo.» E risale a quel tempo «la richiesta, nei fatti di stile, nella poesia, di parole che arricchissero la coscienza, senza perciò uscire dalle ragioni della letteratura, della poesia, della cultura». (Cfr. *Orientamenti culturali: letteratura italiana, Le correnti*, II, 1007-1008.) Ragioni tutte sulle quali da allora ha sempre insistito, senza più smettere, coerentemente alla sua indole e alla sua persuasione. Tanto che se ci domandassero quale sia stato, in Italia, nell'ultimo cinquantennio, il miglior lettore di poesia, noi non esiteremmo un istante a rispondere, con persuasione, che quell'uno è stato Giuseppe De Robertis. Né, così rispondendo — identificato nel lettore il miglior inten-

ditore ed estimatore della più genuina poesia del nostro Novecento — temeremo di recar torto ad alcuno o che potesse farci velo l'amicizia.

Nei molti anni durante i quali abbiamo seguito il suo devoto lavoro a chiarimento ed esaltazione della poesia, le prove, di occasione in occasione, di periglio in periglio, di vittoria in vittoria, sono venute aumentando e coincidendo con le alternative stesse dello svolgimento letterario, dalle prime radici alle ultime propaggini. E sono le distintissime prove che restano ormai consegnate alle due raccolte degli *Scrittori del Novecento* e dell'*Altro Novecento* (Le Monnier, Firenze, 1940 e 1962), con la giunta di alcuni tra i *Saggi* e tra gli *Studi* (riuniti presso lo stesso editore nel '39 e nel '44). Due raccolte che, per la laboriosa esperienza e per la filtrata finezza di cui recano il contrassegno, hanno un posto assicurato tra quelle cui si dovrà ricorrere con più garanzia e profitto sempre che si vorrà disporre di qualche autentico ragguaglio artistico intorno all'una o all'altra opera, maggiore o minore, del periodo cruciale intercorso dal D'Annunzio del *Libro segreto* al Caproni del *Seme del piangere*. Ma si potrebbe anche risalire fino alla *Nascita della poesia carducciana*, fino alla *Coscienza letteraria di Renato Serra*, e di lì, ripercorrendo a ritroso gli itinerari di un'indagine molteplici e costante non meno fruttuosa sugli antichi che sui moderni, tornare al punto di partenza: alla « lettura » del canzoniere di Di Giacomo, purtroppo rimasta interrotta.

E potrà anche essere capitato, specialmente negli ultimi anni, di non condividere in pieno qualche sua valutazione troppo accogliente o di rimanere insoddisfatti per qualche sua graduatoria troppo favorevole: e saranno state le volte in cui si sarebbe voluto che l'esperienza stilistica s'integrasse più a fondo, anche in De Robertis, con un'esperienza storicistica. Ad esigerlo erano i nuovi tempi e certi aspetti, certi caratteri, certe storture stesse delle loro corrispondenti espressioni letterarie. Sembrava quasi ch'esse non fossero, per lui, così diverse, così aliene, come in realtà erano, da quelle, tanto più consone, del periodo fra le due guerre, che fu propriamente il migliore del « suo » Novecento.

Eppure, si confrontino le sue indagini e interpretazioni di allora con quelle, coeve, di altri critici, che pur andarono per la maggiore e godettero,

se non di più alto prestigio, di più vasta rinomanza: il risultato sarà tutto a suo vantaggio. Sono ormai trascorse abbastanza stagioni perché sia possibile considerare talune correnti e talune opere in una prospettiva più distanziata e più stabile, e quindi garantita, rispetto all'ultetioire giudizio che siamo tenuti a darne, a correttivo o a conferma del precedente. Spesso neppure coincidono gli autori in esame; e negli indici delle raccolte di De Robertis ce n'è che in altre, pur contemporanee, mancano. E quando si dà il caso opposto, a rimetterci non è certo il panorama di De Robertis, racchiuso nel giro degli autori necessari alla identificazione del più vero Novecento. Cronachè, rassegne e ormai anche storie sono, in buon numero, a disposizione di chi voglia addentrarsi nel confronto. E non sarà facile, nemmeno a proposito degli autori più contestabili, sminuire la perizia di ascolto e la nettezza di gusto del De Robertis nel sottrarsi, giudicandone, così al conformismo passatista come all'anticonformismo avvenirista, così all'accademismo come all'avanguardismo.

Per rafforzare la fondatezza e insieme scaltrire l'indipendenza di quel tanto di « collaborazione congeniale » che c'era nella sua partecipazione, dedizione e compromissione critica, rispetto al Novecento postcarducciano e postdannunziano, De Robertis non cessò mai di temperare una tale collaborazione con la quotidiana incessante pratica dei Classici. E tutti sappiamo come la sua mira, attraverso indagini tecniche e intuizioni critiche, che solo ai ventosi tribuni della critica possono essere sembrate la manifestazione rattappita di « una pura esperienza grammaticale alla Raffaello Fornaciari », mentre in realtà la loro scaltrezza le ha sempre rivelate di buona scuola carducciana e di salda parentela con le altre arti, dalla musicale alla figurativa: tutti sappiamo, noi che lo conoscemmo e lo stimammo maestro ed amico, come la sua mira sia sempre stata quella di calarsi e far luce nel segreto imponderabile ed ineffabile della poesia, sorpreso e colto, conquistato e gustato nelle varie fasi, dalla germinazione alla fioritura.

Perciò ancora nel '43 tornò a ribadire la necessità delle « letture integrali ». Non negò che siffatte letture potessero essere state condotte anche da altri. « Ma che sia stato sentito e sempre tenuto presente un tale rapporto di necessità, e veduto risolto in un fatto di stile, questo nego. Anche qui si

tratterebbe finalmente di “ saper leggere ”, battendo insieme l'accento e sul “ leggere ” e sul “ sapere ”, su un fatto di lettura e su un modo di lettura. » Riteneva che diversamente non fosse neppure presumibile l'attendarsi, da parte di un critico, a fare « la storia della condizione alla poesia ».

Condizione che « altro non è se non un complesso di ragioni e di occasioni, da cercare, in gradi e aspetti diversi nel puro pensiero, nella poetica, nel gusto, in altra espressione di poesia e nei frantumi di poesia, perfino nella non poesia ».

Storia che certo non ha un « fine a sé, ma è volta all'unico fine di spiegarsi uno stile e una poesia nel loro vitale slancio, uno stile e una poesia che acquisteranno più e men di valore da quest'esame, come l'acquistarono da una condizione più e men valorosa. Un esame non da arcadi e da edonisti, come altri pensa, da annotatori minuti, da chiosatori, come altri ripete, ma un vitale esigente esame (ricco di passaggi), che obbliga a una diuturna frequenza con l'artista, a letture e riletture infaticabili, a ritorni e approfondimenti su uno stesso tema. (Si creano così le prospettive vere.) E nell'odierno stato degli studi critici che è d'uso fare piuttosto storia della critica che storia della poesia, questo richiamo ai testi, e alla loro dinamica fatale, nasce da ben altro che da un puro gusto umanistico ». (*Studi*, 10, 13-14.)

Ma noi sappiamo anche che questa operazione, erroneamente tacciata di estetismo e di sensualismo, esige, per riuscire, in chi la tenta, oltre a un'agguerrita maestria, una assoluta vocazione. Appunto la vocazione che ha sempre contraddistinto e guidato De Robertis nella scelta e nella condotta delle sue letture, fin da quando redigeva i *Consigli del libraio* nella *Voce*. E se, come ogni vocazione, anche la sua risultò a volte quasi un innamoramento, tuttavia di quel calore si valse per appuntire i suoi strumenti e depurare gli inchiostri sì da rendere più vivide le sue ragioni e più serrate le osservazioni. Sennonché anche questo intreccio di perizia e di vocazione, quando riesca a fondere tecnica e gusto in uno stesso apprezzamento, costituisce un segreto. Un segreto che, per trovare nella pagina la sua giusta espressione, deve poter disporre di una pagina scritta e riscritta, copiata e ricopiata, poiché solo allora — come ha rivelato lo stesso De Robertis in una eccezionale confessione autobiografica di metodo (*Altro Novecento*, 583-585) — si adegua

alla sua esigenza e al suo « quasi estro »: allo stesso modo che pure il dono del capire sta riposto « in una sorta di “ rallentato ” (com'è il ricopiare) », in quel rallentato che è per De Robertis l'unico procedimento veramente atto a consentire di rifare, in certo senso, « il processo e la storia della nascita della poesia ». Un segreto, infine, al quale siamo debitori del piacere che ci proviene da una pagina critica del De Robertis come se fosse creativa. E creativa è, giova ripeterlo; ma non nel modo capriccioso di chi approfitta del testo altrui come di un'occasione, se non di un pretesto, per divagarsi a proprio beneplacito; e neppure nel modo pretenzioso e invadente di chi si mette a gareggiare con l'autore, come se non il suo critico fosse, ma il suo non richiesto emulo.

Stringente e avvincente, da ogni sua analisi filtra una capillarità di parola, una duttilità di stile, quale di solito si riscontra nelle riflessioni e impressioni autobiografiche. Non ch'esse manchino; ma, riassorbite come sono nella sottigliezza dell'analisi, conferiscono al linguaggio una particolare autonomia letteraria, quasi una specie di affettuosità. (Dove, talvolta, a noi par d'avvertire qualche diffusa eco dell'Acri più suadente: dolce e severa. Ma poi ci sono anche tutti gli altri, ad arricchirlo e variarlo: i « suoi » altri, da Carducci a Serra, da Vitelli a Valgimigli, da Barbi a Pasquali.) La presenza del critico si accerta dovunque, anche in un sorridere e in un corrugarsi, in un incresparsi e in un distendersi del periodo: il rigore della scrittura si arricchisce a tratti, di una vibratilità che partecipa della natura poetica stessa. Resa più sensibile da una velatura musicale, si avverte allora nella sua pagina un tremito di ispirazione.

Lo notammo a proposito della prima raccolta degli *Scrittori del Novecento*. Accentuata ne troviamo la conferma nella seconda, in *Altro Novecento*. E piacerebbe darne qualche esempio. Ma un frammento di citazione non basterebbe a rendere l'elaborata pienezza di scomposizioni e ricomposizioni, dal solo susseguirsi e intrecciarsi e fondersi delle quali è concesso ricavare quel senso di conquista e di scoperta critica che da ultimo rende chiaro e concreto quel che era vago e fluttuante. Limitarsi a trascrivere qualche esempio sarebbe come accontentarsi della formula finale, riassuntiva, di tutta una serie di ricerche e annotazioni, di raffronti e richiami, che pro-

prio con il loro concatenato svolgersi e concludersi garantiscono la pienezza del giudizio.

Nel '14, Serra aveva scritto di non aver mai conosciuto altra critica seria che « la lettura pura e semplice; e poi dei divertimenti personali, in margine; oppure il volume di mille pagine ». E De Robertis, che quel volume stava appunto allora scrivendo, aveva poco dopo ribadito: « In critica, o la nota rapida, sintetica, fatta di scorcio; e sopra facendovi pesare la propria coscienza ed esperienza, con la compromissione di ogni responsabilità; o il libro di mille pagine ». (*Voce*, 30 marzo 1915.)

Quanta coerenza in ambedue; e quanta differenza. Sta di fatto che, dall'amplissimo volume di mille pagine sulla poesia di Salvatore Di Giacomo, di cui nella *Voce* del 16 e del 23 maggio 1912 anticipò i due capitoli che segnarono all'incirca il suo esordio, De Robertis, in cinquant'anni di lavoro silenzioso e approfondito, pervenne precisamente alla nota rapida e concisa, come quella sul prestigio della poesia dello stesso Di Giacomo, che figura in *Altro Novecento* con la data del 28 aprile 1960 e che pertanto risulta una delle sue più recenti.

Dalla profusione analitica era passato alla compattezza sintetica: dal ragionamento disteso sulla irriducibile visione dolorosa del mondo che fu intimamente propria del Di Giacomo e che formò la coscienza, la sostanza vera della sua poesia nuova, De Robertis era passato al condensato di quelle stesse trascrizioni metriche già tentate per mettere in luce « il giro strofico nella sua pura essenza » e per attingere così « la riprova della loro novità genuina, più ancora, della loro resistenza ». Senza più analisi psicologiche e senza nulla concedere ai « drammi spirituali » agognati da altri critici, De Robertis aveva effettuato il condensamento attraverso l'esemplificazione offertale, come un riscatto, dallo stesso Di Giacomo con le sue ulteriori « finezze e strafinezze ».

Sicché era andato anche più oltre della nota rapida e concisa: era giunto quasi alla citazione, considerata, non dissimilmente dal Gargiulo, come l'estremo della dimostrazione e della compromissione critica. Ma senza sacrificare il sentimento critico: e a farsene garante fu il dettato stesso là dove, con assiduo assaporamento estetico, raddolcì il suo mai represso, agognato tecnicismo filologico.

« Capire meglio » equivalse per De Robertis a « leggere meglio ». E si è molto sghignazzato, al riguardo, da parte di certi romanticissimi critici. Ma ciò non toglie che sia stato proprio in virtù di questo suo leggere al fine di gustare e far gustare la poesia — senza divagazioni personali e senza restrizioni ideologiche, nulla lasciando trapelare della propria vicenda privata, — se De Robertis non ha condiviso l'« insoddisfazione di far critica », così presente e risentita in altri, a cominciar da Serra.

De Robertis non ha conosciuto quella scontentezza di vita e di mestiere che, lasciata prevalere, finisce col rendere dubbia la legittimità stessa di proseguire nell'indagine critica. Se ha concesso alla scontentezza, è stato quando ha temuto di non essere riuscito, con la sua lettura, a « guardare all'imponderabile », ad « acquistare il senso della pagina », a « rapire quanto più si può di segreto alla pagina, in quei primi sondaggi che precedono il giudizio ». (*Altro Novecento*, 118.) E anche al riguardo si è molto sghignazzato, quasi che in De Robertis fosse da irridere il fautore e il martire di una critica da mistici o da stiliti. Se mai, da stilisti. Ma la cosa era poi tanto buffa da muovere al riso? « Vero è — osservò lo stesso De Robertis — che i nove decimi dei critici, oggi, leggono con tutt'altro animo, e come si farebbe leggendo non opere originali ma piuttosto traduzioni ». (*Saggi*, 151.)

E sembrerà presunzione orgogliosa, ma non è che una malinconica constatazione, fatta più accorata dalla circostanza che in molti, in troppi si va insinuando il dubbio sulla resistenza, e addirittura sulla sopravvivenza, della funzione della critica. Funzione alla quale, invece, De Robertis ha sempre assolto in maniera così intransigente e pura che, anche nel leggere i capitoli del suo *Altro Novecento*, a noi è capitato di domandarci da chi e per chi, e dove e quando siano stati scritti, sembrandoci quasi impossibile, se non assurdo, che a scriverli per noi sia stato, oggi, uno di noi. Se non che quell'uno è stato De Robertis.

Fu osservato che assai di rado si avverte nella sua critica la resistenza, la cautela di fronte a un nuovo autore contemporaneo. Ogni suo incontro fu infatti regolato secondo prontezza e generosità. E il rischio di un simile procedere lo denunciò lui stesso, nel '31, a proposito di certe sue affermazioni elogiative su *La Figlioccia* di Pea: « Vorrei dire... Vorrei dire... Vorrei dire...

Ma chi mi difenderà?» (*Scrittori del Novecento*, 158.) Chi lo difenderà? La fondatezza del suo stesso lavoro, la vitalità del suo giudizio. Se percorriamo l'indice delle sue raccolte non c'imbattiamo in autori millantati, da toglier di mezzo perché divenuti inutilmente ingombranti. Al contrario i più sono già in salvo nel quadro del Novecento letterario più autentico ed originale. Qualche sbilancio, qualche squilibrio? Le ragioni della dignità letteraria, e altresì della pienezza morale, resteranno sempre salve, sperimentate come furono sulla pagina, saggiate sul testo, con una simpatia tenuta a freno solo dalla competenza.

Sicché per la comprensione e per la solidarietà loro dimostrata, molto e molto gli autori del Novecento debbono al De Robertis e alla sua azione critica. È un debito di gratitudine che Alfonso Gatto ha lealmente riconosciuto (nel *Giornale del mattino* del 14 febbraio 1963) in nome di tutti. « Se De Robertis fosse solo un critico (sia pure uno dei più alti e certamente il più sensibile delle lettere nostre) noi potremmo lasciargli la testimonianza dei suoi libri, di cui l'ultimo sembra mostrare nella essenziale linearità e nella prontezza delle intuizioni l'esempio di un maestro che ha visto stabilizzarsi e durare tutti i valori da lui scoperti al primo accenno. Dalla loro conferma, egli ha potuto avere la conferma del proprio veder giusto, ove trasse spesso da pochi indizi la presenza di uno scrittore. Ma De Robertis è di più e d'altro. Egli ha reso operante il sentimento della contemporaneità. » E non sembri acquisto di poco, poi che tanto ha contribuito al riconoscimento e all'affermazione dell'arte letteraria del Novecento, così a lungo contestata e così a torto irrisa.

Talché, se altro insegnamento non ci venisse dalla sua opera, oggi che la vediamo ricomporsi nella naturale unità, a rendercelo più caro e prezioso basterebbe quello della sempre riaffermata difesa dell'arte, della sempre riattestata fedeltà all'arte. Così integerrima, così adamantina, che spesso, nel nebbiume opprimente degli ultimi anni, ci siamo sorpresi ad ammirarvi alcunché di eroico, alla Péguy. (Un autore molto amato al tempo della *Voce*.) E se adesso non ci siamo trattenuti dal dichiararlo, anche a rischio di cadere nel patetico, è stato perché a quel saldo eroismo sentiamo di doverci affisare come ad uno strenuo esempio di libertà critica.

# 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<sup>(1)</sup>, 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

<sup>(1)</sup> 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 »<sup>(2)</sup>. 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! »<sup>(3)</sup>. 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 »<sup>(4)</sup>. 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<sup>(5)</sup>.

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

---

<sup>(2)</sup> Cfr. *Scrittori del Novecento*, Firenze, 1940, pag. 368.

<sup>(3)</sup> Op. cit., pag. 377.

<sup>(4)</sup> Op. cit., pag. 392.

<sup>(5)</sup> 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 »<sup>(6)</sup>.

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

<sup>(6)</sup> *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 brutto 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<sup>(7)</sup>. 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-

<sup>(7)</sup> 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 »<sup>(8)</sup>. 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

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

di Leopardi — che negli anni più vicini a noi divise 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 ». <sup>(9)</sup>

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, <sup>(10)</sup> 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.

---

<sup>(9)</sup> Cfr. *Studi*, Firenze, 1944, pag. 12.

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

## 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 divinatoria », 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 Leptol.  
ori e l'Orti; e si trattava non soltanto di cercare gl'in-  
 dizi di particolari espressioni, di idee, di concetti, di affettuo-  
 se immagini, ma perfino d'una idea fondamentale, d'una meglio  
 d'una <sup>ideale</sup> ragione di vita, in quel particolare tempo, di tale bellez-  
 za e valore che una intera parte dei Leptolieri se ne sostanzia.

Quella parte, per l'appunto, che prima il Foscolo pregio sopra  
 tutte le altre e poi venne la critica emulsionemente a dargli  
 conferma. Nei Leptolieri 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 spiriti  
 eroici, e a far vendetta dei tempi avversi.

Ho voluto insistere su 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.

## DE ROBERTIS AL TEMPO DELL'ERMETISMO

di  
Carlo Bo

**H**o conosciuto Giuseppe De Robertis per la prima volta nel 1935. Ma si è trattato di una semplice presentazione: ero con Silvio Guarnieri e Guarnieri fu così gentile da presentarmi a De Robertis, al caffè delle Giubbe Rosse. Due parole, nulla più. Perché ci si ritrovasse, perché facessimo davvero conoscenza bisognò lasciar passare ancora qualche anno. De Robertis viveva solitario, un giovane come potevo essere io lo ricordava piuttosto per *Pan* e *Pegaso* che non per *La Voce*. Ci volle la pubblicazione dell'epistolario di Serra per prendere coscienza della sua importanza e di tutta un'epoca della letteratura, il cui ricordo era piuttosto affidato ai grandi attori di quelle lontane stagioni.

Soltanto i giovani commettono di queste ingiustizie, saltano il passato prossimo e, d'altronde, la cosa allora era molto più facile d'adesso. La stagione delle grandi riviste fiorentine era lontanissima, non c'erano strumenti di ricognizione e per conto nostro eravamo abbastanza impazienti per gettare altrove lo scandaglio e soprattutto per puntare tutto sull'avvenire. Quando lessi le lettere di Serra e misurai l'amorosa attenzione di De Robertis fui colpito dall'intensità dello sguardo ma anche dalla forza dell'intenzione, da quel senso di vocazione unica. Fui così sfacciato da dirlo in una nota che, se dispiacque al De Robertis, ciò non gli impedì qualche tempo dopo di offrirmi la sua amicizia e di dimenticare il rilievo.

Ricordo questo tratto minimo perché ha la sua importanza nel quadro della natura generosa dell'uomo. De Robertis era capace di grossi risentimenti e proprio in quegli anni era spesso vittima di formidabili suggestioni polemiche. Ma così com'era pronto al risentimento, allo stesso modo era disposto a dimenticare e a ricominciare da zero.

È un po' quello che avvenne nella storia dei nostri rapporti. De Robertis,

che in quel tempo aveva già passato i cinquant'anni, non aveva nulla dello spirito che si difende e avvolge il suo passato in veli di protezione. Cominciai ad ammirare la sua forza di slancio, la sua naturale libertà verso i più giovani, anche verso chi commetteva delle ingiustizie, giudicando secondo le sue inclinazioni e le sue scelte radicali. La cosa era tanto più sorprendente perché in questo genere di commerci non rinunciava affatto alla sua storia, alle tappe della sua formazione e, tanto meno, a ciò che costituiva il fondo della sua fede letteraria. Per quanto mi riguarda, devo aggiungere che mai una volta l'ho sentito far riferimento al suo passato per rivendicare dei diritti e dei privilegi. La polemica — quando gli sembrava necessaria — aveva sempre un'origine diversa, era fatta in nome di valori puri ed assoluti. Per il resto lasciava agli altri la più ampia libertà di movimento, direi fino al punto di approvare o a dirittura di sposare situazioni intellettuali e gusti che dovevano essergli completamente estranei e, in fondo, indifferenti. Il discorso in questi casi avveniva su un altro terreno e per la storia dell'ermetismo bisogna, dunque, dire che egli si è trovato spontaneamente a difenderne le ragioni e a protestarne la necessità. Eppure tutto in lui si era deciso in un senso completamente diverso e negli anni di meditazione e di silenzio, alla luce del suo Leopardi, la sua ricerca si era rivolta su un terreno di definizioni precise e inequivocabili.

Ma se da parte sua c'è stata generosità, libertà e coraggio, che cosa c'era invece da parte nostra, dalla mia parte e da quella dei giovani che vivevano con dolore quegli anni in cui il mondo scivolava verso la guerra? Inavvertitamente la nostra amicizia per De Robertis obbediva a due suggestioni apparentemente diverse, se non opposte, per cui si rifiutava di partecipare alla vita e si puntava tutto sull'assoluto della poesia. Precisamente su questo secondo punto avveniva il nostro vero incontro con De Robertis, con chi aveva lottato al tempo della *Voce* per un'idea pura della letteratura. A questo si aggiunga che il tempo, la stagione in un certo senso favorivano quell'incontro. De Robertis era uno dei pochissimi, no, diciamo pure la verità, era l'unico critico anziano a difendere e ad illustrare con tutto il soccorso della sua preparazione interiore i poeti della nostra fede, dimostrando anche in questa situazione una libertà di movimento e di giudizio che do-

vrebbe essere ricordata di più. Ungaretti, Montale, Cardarelli e poi Cecchi, Campana, insomma tutto il presente e il passato prossimo trovavano in lui un testimone di passione, molto di più di un esegeta, di un commentatore. È in quegli anni che bisogna fissare la straordinaria metamorfosi di De Robertis critico perché è in quel tempo che egli cominciò a raccogliere il frutto della sua scuola privatissima, personale, al di fuori delle contese, delle teorie, delle discipline.

Come tanti altri, come tutti i giovani di quel tempo abbiamo salutato il suo ingresso all'Università come un successo della nuova letteratura. Ciò non toglie che agli occhi di troppa gente, chiusa in una lettura delle cose e del mondo che non aveva più senso, l'episodio passasse come uno scandalo. L'ultima parte della vita di De Robertis non solo smentì un'interpretazione tanto limitata e misera della realtà profonda ma venne a confermare che sulla cattedra fiorentina era salito un maestro. Quanti sono stati i giovani che De Robertis ha formato? Tanti quanto basta a stabilire che dal suo insegnamento privatissimo è nata una scuola.

Si dicono queste cose non per amore di cronaca, il che non conterebbe nulla; no, le diciamo per suggerire una verità che ci ha sempre colpito, tutte le volte che abbiamo pensato a quello strano monaco della letteratura che viveva umilmente nel pianterreno di via Masaccio. E cioè, c'è stata nella vita di De Robertis una linea costante di fedeltà, c'è il segno di una traccia che non è mai venuta meno dagli anni in cui frequentava le aule di piazza San Marco fino a quando non è ritornato nelle stesse stanze come professore. E sì che da infinite parti questo primato gli era stato insidiato e dal tempo e dal mutar delle mode e degli umori. C'era stata la grande stagione della *Voce*, poi il silenzio di Bologna e le letture all'aria aperta al Campo di Marte e poi di nuovo un ritorno alle cronache con le due riviste di Ogetti e Pancrazi. Se oggi provate a rileggere quel diario ideale sentirete che non ci sono stati cedimenti e che a De Robertis è toccata una fortuna rarissima in questo secolo, quella di poter continuare diritto per la sua strada.

Lo so, qualche volta ci è capitato — sì, anche a noi che pure avremmo dovuto essere degli spettatori più riconoscenti — di sorridere di tanta passione, di tanto fervore, di tanta ostinazione. Ma invece di sorridere, spinti

dalle nostre abitudini e dalla nostra facoltà di dispersione, sarebbe stato più utile chiederci che cosa c'era sul fondo di quella sua tenacia, in quella sua forza di restare fedele al patto. C'era prima di tutto un dato di onestà che si traduceva nella vita pratica nell'impossibilità di dire cose a cui non credeva e poi c'era una specie di fiducia e di sicurezza per ciò che faceva. Le sue esortazioni, i suoi rimproveri, quel suo modo brusco e rotto di commentare le cose della vita e, prima di tutto, della vita letteraria mi sono ancora vive nella memoria, come il rumore che faceva il suo bastone nel silenzio delle strade fiorentine, di notte; quando tardi, molto tardi si faceva ritorno a casa dal caffè della stazione.

A noi non è mai bastato l'animo per seguire la sua lezione che alla fine si è dimostrata una lezione morale. Tante volte abbiamo sentito parlare di religione delle lettere ma soltanto per De Robertis ci sembra che il termine non sia rettorico, non sia letterario. Il non poter dire cose a cui non credeva, quel suo modo di chiudersi nel silenzio quando non poteva consentire alla parola degli altri hanno grande valore perché dall'altra parte non è mai venuto niente che potesse essere preso come contraddizione. Dall'altra parte, c'era una vita umile portata avanti giorno per giorno, senza mai alzare la voce, senza mai darsi per protagonista. Quel De Robertis che si metteva sull'attenti di fronte a Ungaretti, a Montale o magari allo scrittore giovane che per la prima volta gli aveva lasciato capire che c'era qualcosa di nuovo sul piano della letteratura, è un'immagine senza prezzo e che restituisce tutta la luce al difficile mestiere del critico. Testimone con amore, De Robertis lo è stato fino alla rabbia, allo scoppio d'ira, fino al sottile spasimo che i suoi intimi tante volte gli hanno visto balenare negli occhi.

## IL CONTEMPORANEO DE ROBERTIS

di

Alfonso Gatto

In un'epoca quale l'attuale le umane relazioni si vanno mutando. Perciò, ricordare Giuseppe De Robertis, significa in primo luogo proporre il valore dell'essere e del farsi contemporaneo che egli di sé espresse quale suscitatore e rivelatore della nostra letteratura del secolo.

Se De Robertis fosse stato solo un critico (sia pure uno dei piú alti e certamente il piú sensibile delle lettere nostre) noi potremmo lasciargli la testimonianza dei suoi libri, di cui l'ultimo, « Altro Novecento » sembrò mostrare nella essenziale linearità e nella prontezza delle intuizioni l'esempio di un maestro che aveva visto stabilizzarsi e durare tutti i valori da lui scoperti al primo accenno. Dalla loro conferma, egli poteva avere la conferma del proprio veder giusto, ove trasse spesso da pochi indizi la presenza di uno scrittore.

Ma De Robertis è di piú e d'altro. De Robertis ha reso operante il sentimento della contemporaneità. Per ogni scrittore, De Robertis avverte e annuncia il suo modo d'essere con lui piú se stesso e di partecipare con i propri contrasti a un mondo comune di idee di gusto di pericoli. Per far questo è necessario mostrare sulla pagina critica il proprio stile consonante con l'armoniosa vitalità di vivere insieme un'amicizia dentro il tempo che si va facendo risalire ai veri ascendenti prossimi di una tradizione aperta al suo rinnovamento e alla riscoperta dei suoi valori.

Fra quanti erano o si dicevano impegnati a proporre un metodo critico e a avere un margine di sicurezza teorica, entro cui potesse configurarsi il pregiudizio su uno scrittore, valido solo ai fini del suo rispondere all'immagine che si voleva avere di lui, De Robertis è stato il solo a trovare in sé la trepidante compromissione di contemporaneo, che vive insieme con le opere che vede nascere e che quasi attende nel suo presentimento. Egli è

dentro il lavoro dei suoi simili e ne stimola gli accenti vivi, ne precisa il significato. Vuole ritrovare, nella latitudine di una storia, sempre piú aperta ai contrasti delle vere nature poetiche, quella città letteraria che è andata oltre i confini della speranza e si è fatta repubblica, patria, senza perdere l'amicizia e l'amore del suo vicinato.

Dalle trincee della *Voce*, da quel paesaggio di tende accampate sul terreno incerto della guerra, alle case, alle vie, alle piazze di questa città letteraria aperta a una nuova natura vista con occhi nuovi da Ungaretti, da Cardarelli, da Barilli, da Campana, da Comisso, da Montale, da Saba, da Pea, da Alvaro, sino agli ultimi, sino a noi che ragazzi vi entrammo un giorno con l'aria di tanti Renzi paesani, De Robertis non si è fermato e sarà vano spingerci a cercare il belvedere ove egli si appaga solo della sua vista. Lo troveremo ancora a tracciare il solco delle nuove periferie, a vedere come nascono dalle fondamenta le case degli ultimi ospiti, da Pasolini, a Picchi, a Calvino, come riposano i giovani morti, da Pavese, a Baccetti. E che diremo di lui? Che è l'urbanista, il signor sindaco, il medico della nostra città? Io voglio dire subito che è il genio del luogo, la simpatia della vita vivente che è l'aria delle nostre giornate.

Di De Robertis rimane, prima d'ogni altra cosa, questo odore di aperto, questa rispondenza immediata alla vitalità del germoglio poetico, a volte ancora verde e allegante nella propria asprezza. Mai che la sua pagina sappia di chiuso, mai che si panneggi; essa ha l'alito semplice di una verità a tiro d'occhio. I versi che l'eccezionale lettore isola dal contesto, le pause che egli ci invita a considerare, il vivo, insomma, di un'opera — siatene certi — sono quelli e non altri. La scelta sembra facile, tanto è evidente: ma, a suggerire questa evidenza, senza mostrarsi saputo, è soltanto lui che riesce a spiccarne il timbro giusto, tanto piú limpido quanto piú inquieto, può essere e gli è lo scontento per la bellezza mai appagata di se medesima.

In un primo saggio su Pea, del 1931, a parlare della « Figlioccia », così conclude: « Vorrei dire che è uno dei piú forti racconti della moderna arte narrativa e che nessuno forse porta con sé tanto consumo d'esperienza, ha caratteri sí delicatamente modulati e aria e poetico accento, vorrei dire che

ha una ferma scrittura che difficilmente il tempo consumerà. Vorrei dire... Ma chi mi difenderà?». Questa domanda così inaspettata — «Chi mi difenderà?» — presuppone, in chi l'ha posta, la coscienza di una fede nei valori che cerca e vuol mostrare, ben oltre la cautela del lasciar credere o del lasciar capire, con affermazioni precise e iterate, atte a rimuovere la diplomazia dei prudenti. Chi difenderà, chi ha difeso De Robertis?

Direi tutti i suoi autori, quelli che si sono visti indicare da lui i punti d'arrivo, il nuovo del proprio azzardo, la bella lealtà della parola che crede a se stessa, al suo scavo, all'origine profonda nell'essere. La nota che trentaquattro anni fa, nel 1929, egli scrisse per l'indimenticabile Angioletti, valga a definire come l'amicizia di De Robertis verso i suoi contemporanei si chiariva in questo meditato umanesimo che non ha il rimpianto e la « minuzia chiusa » degli idillici, ma l'apertura, l'orizzonte di chi è nella vita con la vita stessa.

Ascoltate: « Si è progredito e pensato di più, apposta per vederci cancellare le memorie di ieri, e col bel guadagno d'aver ritrovato l'idea di un "mondo" che pareggia tutte le vite e le inghiotte in una crudele astrazione. Ma c'è, ancora, un fiore, un ramo, la distesa dura dei campi, la mobile distesa delle acque. Qui almeno, è dato di ritrovarci fra l'antico, il reale, il certo. Riconquisteremo, attraverso questa certezza che nessuna nebbia superba ha offuscato, l'altra, dell'umano conoscere e dell'umano sentire, quando che sia: con nessun orgoglio, ma per toccar, solo, l'essenza inquieta della vita ».

Sembrano e sono parole scritte per oggi. Tra il voler essere e l'essere, tra le astratte esigenze di una condizione umana e la vita stessa, tutti noi che scriviamo o cerchiamo di scrivere siamo di fronte « all'anima nuda » di cui Serra parlava. La nostra coscienza letteraria vigila il fatto personale, la scelta, la libertà con cui guardiamo il testo, ma non deve soverchiarli. La passione di comprendere e di definire non deve ridurre a materia il gusto, quel poco certo, ma certo, del « lettore intendente », che riesce a « parlare ancora lietamente della lieta poesia ». La tradizione è un « freschissimo lavacro », non una formula per il « molto torbido e incerto dei cattivi problematici ».

Nel magnifico saggio che è per noi « Nascita della poesia carducciana »,

si assiste alla prova più tenace che De Robertis sostenne per liberare quel poeta massiccio e impacciato nella sua « leggerezza pesante », per avvicinarlo « alla parte più segreta di sé, ai suoi segreti pensieri ». Nella situazione stessa della cultura in cui De Robertis incominciò a operare, la poesia di Carducci è il termine di confronto più idoneo per misurare nel critico l'impegno del suo sentirsi vivere in una contemporaneità che ha nel passato prossimo il suo primo lievito, la sua « lucida verdezza ».

Sono pagine esemplari che fanno testo nel riproporci l'immagine da cui siamo partiti per riconoscere al nostro maestro e amico quello che gli dobbiamo e che è certo — di lui e di noi — con le sue parole: la nostra identità, l'esser vivi. E ora sembra una storia che non è più nostra, anche se è fatta di noi. Il critico che fu detto « irregolare » ci ha insegnato il modo come non essere prigionieri nemmeno della nostra libertà e della nostra ampiezza di sguardo, additandoci, con la sua volontà, di mettere i piedi sempre sul « terreno buono »: la « dura filologia » e il virile rimpianto dei maestri che non ebbe il dono di incontrare.

Ci congederemo da lui, quasi con le sue stesse parole, scritte per Girolamo Vitelli. De Robertis ci ha dato il senso di quel che sia l'inaccessibile della poetica bellezza e che cosa bisogna per cogliere un'ombra sola del suo segreto.

## QUEL CHE È DI DE ROBERTIS

di

Mario Luzi

**M**entre tento di riassumere qui tutti (o quanti più mi è possibile) i motivi di riconoscenza per De Robertis, avverto in tutto il suo peso un dato di fatto ovvio, inesorabilmente ovvio: e cioè che siamo divenuti suoi posteri. Me ne rendo ora esattamente conto non dalla necessità di modificare la prospettiva, ma dalla perdita di disinvoltura delle mie parole che ora non possono più contare, per la loro messa a punto e per la loro giusta lettura, sul sottinteso della sua presenza umana ben viva per tutti, amici e avversari. Altra volta scrivendo di lui poche righe inadeguate per un numero di omaggio dedicatogli da una rivista, avevo fatto affidamento, ora me ne accorgo, proprio su codesto splendido umano complemento. Oh non che la sua persona mite e vibrante possa eclissarsi dalla memoria e dall'affetto; ma è venuto appunto il tempo di comportarsi da posteri e di soddisfare un diritto che certo egli reclama: che ci mettiamo cioè senza tanto né quanto di fronte alla sua opera, a tu per tu con lei com'è nei suoi contorni oggettivi. È venuto questo tempo anche per chi, come me, sentiva il valore dei suoi convincimenti non separabile dal modo che aveva di portarli e continua a ritenere che quello prendesse la giusta luce da questo, che se dovesse riuscire irrecuperabile, molto andrebbe perduto. Beninteso, la sua opera scritta — e veramente scritta — è fornita di tutti i requisiti di autonomia: contiene puntualmente le sue ragioni, i suoi sviluppi attuali e non trascura di regolare a dovere i suoi effetti. De Robertis aveva infatti questo del vero scrittore: che il pensiero e l'impressione, l'esame e il giudizio arrivavano alla loro precisione e giustezza soltanto attraverso lo stile personale della sua pagina. Come un vero scrittore si risolveva e anzi cresceva scrivendo. La sua conversazione (non l'ho mai conosciuto come maestro in cattedra) era di gran lunga meno ricca e complessa della sua prosa. Eppure, paradoss-

salmente, la cognizione della sua personalità familiare aggiungeva qualcosa alle sue pagine, in sé compiute, dava loro una risonanza e un colorito non più o meno, ma diversamente persuasivo.

Senza rassegnarmi a considerare perduta quella particolare comunicativa, vengo alla sostanza dei miei debiti che non sono, suppongo, soltanto miei e sono qualcosa di più che debiti di amicizia.

Del metodo critico di De Robertis si è parlato a lungo, è stato al centro della disputa letteraria per anni e anni, e, penso, vi ritornerà o almeno dovrebbe onestamente ritornarvi se il confronto delle nuove proposizioni metodologiche avrà il suo giusto e pieno sviluppo. Lascio questo discorso ad altri che, certo, lo faranno già in questa occasione. Per mio conto, uno scritto del 1943 che premise agli *Studi* sotto il titolo di *Condizione alla poesia* ne definisce bene, e sempre dall'interno del suo stile umano e espressivo, il procedimento e il significato. La conclusione sta in queste ben note righe: « Un esame non da arcadi o da edonisti, come altri pensa, da annotatori minuti, da chiosatori, come altri ripete, ma un vitale esigente esame (ricco di passaggi) che obbliga a una diuturna frequenza con l'artista, a letture e riletture infaticabili, a ritorni e approfondimenti su uno stesso tema (si creano così le prospettive vere). E nell'odierno stato degli studi critici che è d'uso fare piuttosto storia della critica che storia della poesia, questo richiamo ai testi, e alla loro dinamica fatale, nasce da ben altro che da un puro gusto umanistico ». Ricorrono almeno tre termini che conviene sottolineare: vitale e esigente, attribuiti all'esame, fatale, attribuito alla dinamica interna della forma poetica. Essi sono sufficienti a inalzare il suo metodo ben al di sopra del raffinato ambito retorico (sebbene non rifiutasse neppure quegli strumenti) in cui talvolta si è voluto circoscrivere e nello stesso tempo implicano della poesia una concezione non tanto mitologica o feticistica quanto la sua passione umile, ammirativa, devota pareva a tutta prima svelare. È chiaro da queste parole che la poesia non era per lui un totem, se è vero che il termine fatale è impiegato a definire non lei ma la dinamica che la produce e accenna ancora all'ordine della vita interiore; poesia era vita raggiunta, sublimata puntualmente per verba, ma ancora vivente e capace di suscitare vita, qualora l'intelligenza esigente — nel chiedere, sup-

pongo, come nel dare — ci consenta di riceverla. La conversazione di De Robertis con il testo dei suoi poeti non è esplicita come in Du Bos, o in Serra, è piuttosto contemplativa e assorta come in Joubert: ma questo colloquio umano che s'illumina all'ascolto paziente e ostinato esiste, sia pure nella gelosa e trepida discrezione; e invita a dominare le nostre impazienze, a reprimere le nostre soperchierie interessate e precipitose; e infine a saper ascoltare fino in fondo.

Non si può parlare, a mio avviso, del procedimento di De Robertis in astratto senza tener presente questo colloquio rattenuto e umbratile che lo percorre e lo anima: il suo saper leggere è in rapporto con l'ancora più suo saper ascoltare. Né, avulso dalla vibrazione di quel colloquio, il suo metodo avrebbe dato i frutti che dette nelle migliori pagine del suo Leopardi o del suo Manzoni. La parte che egli si riservava era quella, umile ma viva, di sollecitare il testo senza incalzarlo con interrogativi interessati, facendo rifluire nella sola attenzione le sue esigenze umane, sicché la voce della poesia non trovasse ostacoli o limiti ma una risonanza approfondita e piena: non era un interlocutore apparente e lo diveniva, se mai, solo dopo aver ascoltato e atteso. Questa vita coincidente con la lettura e l'ascolto era il proprio e l'irrepetibile di De Robertis. Eppure in quella sua peculiarità del tutto incomunicabile stava il primo insegnamento per chi era portato dalla giovinezza e dalla natura ad appropriarsi con impazienza del testo e, in ogni caso, a sottoporlo alla reazione viva ma soverchiante della propria pienezza intellettuale e morale. Si sentiva di fronte al suo contegno, proprio perché non era disforme ma mirava anch'esso al « vitale » quanto ogni altro modo di appassionata partecipazione peccasse di un certo arbitrio e di un certo apriori, mancasse di umiltà e di pazienza. Era una dote che soggiogava di per sé; inoltre dava una consistenza riconoscibile, reale, a ciò che era diventato un principio, la poesia intendo, intorno a cui fiorivano il vaniloquio e la tautologia delle sottospecie idealistiche.

Senza questo quid intraducibile che aveva tuttavia forza di esempio, il suo metodo avrebbe esercitato un'attrattiva più limitata per quanto gli stessi procedimenti di tecnica letteraria contenessero, come tali, un preciso richiamo morale e una incontestabile efficacia di ricerca e di scoperta. Offriva comunque

una lezione di concretezza che faceva sentire il suo effetto anche su uomini di tutt'altra formazione e di intenti diversi: centrato sul testo — ma non circoscritto alla considerazione del testo come d'un puro dato oggettivo, al pari della critica da laboratorio — restituiva alla poesia una cittadinanza definita nella tradizione espressiva, la faceva consistere nei suoi elementi costitutivi, la ricollegava a una tecnica, e insomma la richiamava dal mondo dei mostri a quello delle buone arti umane proprio mentre, con felicità tutta sua, affinata dalla consuetudine e dal rigoroso esercizio della lettura, distingueva la sua eccezionalità rispetto alla norma, il suo miracolo rispetto all'ordine letterario. Un metodo che poteva risalire sì all'umanesimo carduciano, ma includeva il ricordo del Carducci lettore-artista, e anche più deduceva dallo *Zibaldone* e dal Foscolo critico del Petrarca: un metodo sempre teso a superare d'intuito le pur legittime risultanze metodiche che pure diventavano necessarie come una certa e onesta premessa. Esso ha prodotto sostanziose conseguenze, ha dato l'avvio a una intera generazione di critici oggi ben autonomi e variamente complessi. Ma proprio per quel che abbiamo cercato di dire la presenza sottile e casta dell'uomo nella sua critica attuale aveva un potere di persuasione e un magistero indiretto anche più ampio e convincente del suo metodo. Come quella dei suoi ideali maestri anche la sua era la critica di uno scrittore e di un artifex virtuale e per questo incontrava le simpatie degli scrittori più ancora che dei colleghi. Oggi che la critica si avvia a divenire anodino lavoro di esperti, tanto più sembra salutare richiamarla ai suoi giusti onori.

## UN INSEGNAMENTO PER TUTTI

di

Luigi Baldacci

Riprendo uno scritto molto recente e molto improvvisato, almeno nella sua forma, anche se le considerazioni che vennero, quel giorno, alla superficie della pagina da tempo si articolavano in un sottofondo perpetuo che non investiva semplicemente il caso di De Robertis. Mi riferisco a un necrologio (la parola forse non è mai stata così stonata) scritto appena ricevuta la notizia della sua morte. Naturalmente esordivo nell'eco di fatti personali, dei quali tuttavia tacevo il più importante che mi piace lasciare qui oggi a testimonianza: non è solo l'occasione a farmi scrivere queste righe. Ricordo prima di tutto che De Robertis mi convertì alla letteratura e mi segnò una strada, un mestiere, che non ha alternative. Avanti d'iscrivermi all'Università, io avevo tutt'altre idee, almeno sul piano pratico, e mi sentivo attratto verso gli studi di legge. Fu De Robertis a dirmi che fare l'avvocato con la nostalgia della letteratura non sarebbe stata cosa pulita e che bisognava essere dentro ai guai di una professione per evitare il dilettantismo. Del resto per lui la letteratura *era* una cosa pulita e, tra i critici militanti del Novecento, egli è tra quei pochissimi che non scesero a compromessi, aiutato forse dai tempi che avrebbero dovuto essere più pravi dei nostri (e probabilmente lo erano) ma che, proprio per questo, favorivano meno la confusione e tracciavano una linea netta tra coloro che attendevano onestamente al lavoro, diciamo pure nel loro *hortus conclusus*, e quelli che passavano per strada vociando. Questo è anche il primo insegnamento di De Robertis, che aveva poi la sua base in una forza di vocazione di tale intensità, e pervicacia, quale forse nessun altro critico del Novecento ha più conosciuto.

Sull'orizzonte storico di De Robertis non c'era né Salandra né Mussolini. C'erano i suoi libri, i testi. Il suo era un orizzonte estremamente ravvicinato: quello della pagina. E in ciò si potrebbe indurre una limitazione: non voglio

concludere che fosse un privilegio, ma era indubbiamente il segno di una forza d'animo, di quella vocazione di cui si diceva. I discorsi di D'Annunzio per l'entrata in guerra (si veda sulla *Voce* del '15, *D'Annunzio ha parlato*) lo infastidivano o servivano tutt'al più a fargli rimettere in dubbio la stessa poesia di D'Annunzio. De Robertis era il tipo d'uomo e di critico che avrebbe potuto dire all'Alessandro Magno dei suoi tempi di mettersi da parte e di non fargli ombra sul suo libro. La vita di De Robertis si è prestata — a chi l'abbia guardata dal di fuori, spesso col proprio metro — a molti equivoci. Egli era un po' come la salamandra che passa nel fuoco e non si accorge. Nell'uomo non c'era ombra di calcolo, di speculazione, di arrivismo, e credo che la fortuna lo abbia assistito proprio dove in lui mancava la voglia o il proposito di toccare un bersaglio. Anche questo vale come insegnamento: e forse per nessun altro uomo come per De Robertis si può ripetere che i suoi limiti coincidono felicemente con le sue virtù. La sua divisa, le sue decisioni di vita le raggiungeva d'istinto, *a priori*. La politica non era il marchio di garanzia del poeta; era bensì il margine della sua perdizione. E non solo la politica ma perfino il magistero civile. Si veda il caso di Carducci il quale a formare la coscienza della nuova Italia ci aveva speso tanta forza, e di qualità così diversa da quella di D'Annunzio, « che come poeta a volte ne uscì logoro, e scontò davanti all'arte la sua pena ». Salvare la poesia per De Robertis voleva dire salvare l'anima. Oggi si potrà dire che se Carducci aveva perduto la traccia della poesia (è chiaro che la rivalutazione di un certo Carducci ultimo qui non fa al nostro caso) era proprio perché già da prima egli aveva perduto la sua anima sulla traccia di una politica sbagliata. Ma a parte il fatto che al De Robertis vociano non si può rimproverare una prospettiva storica allora abbastanza corrente e a prescindere dalla considerazione che, scavalcando le affinità genealogiche tra Carducci e D'Annunzio, insistere sul contrasto significava allora condurre un'azione positiva, resta il rilievo di base che, per De Robertis, qualsiasi compromissione politica era uno scacco davanti alla poesia. De Robertis non credeva alla cultura d'opposizione: la cultura, a qualunque suo livello o grado di coscienza, è sempre dominante. Non so se De Robertis lo sapeva

(del resto non faccio che appropriarmi di alcuni suggerimenti di Franco Fortini). L'importanza è che egli si comportò sempre in modo conforme a questa verità. Che potesse esistere una cultura d'opposizione lo abbiamo creduto noi, che nel '45 eravamo ancora ragazzi: oggi ci accorgiamo che si trattava di un rilancio romantico che doveva fare il suo giuoco proprio in funzione di quella cultura dominante. A guardarci intorno ci domandiamo, ora, perplessi, se ci sia stato un nuovo tradimento, e si deve concludere, forse, che l'origine delle cose è molto più remota e ubbidisce a una necessità nella quale i « chierici » non hanno che una parte di secondo piano e di mera sistemazione. Si credeva che il fronte politico tenesse duro: intendo il fronte politico-culturale. La fine dello zdanovismo è stata, certo, un sospiro di sollievo, ma chi avrebbe pensato che quel fronte si dovesse prestare di lì a poco a un'operazione tuttora vistosamente in corso: l'identificazione tra avanguardia politica e avanguardia letteraria? Oggi si assiste allibiti al fatto che la politica ceda con tanta disinvoltura alla cultura dominante. Chi volesse sostenere che alla conoscenza di Giovanni Verga è necessario avere approfondite cognizioni di cristallografia avrebbe la più lieta accoglienza sugli stessi fogli che rimproverano ai socialisti la loro defezione dal fronte dell'unità proletaria.

Anche questo è un insegnamento, indiretto quanto si vuole, ma che balza agli occhi a ricontrollare le carte di De Robertis. Non c'è cultura, si chiami essa Ungaretti o Sanguineti, che non sia dominante: al critico resta da fare i suoi conti sulla realtà della pagina. L'entroterra politico di quei poeti, a un dato momento, ha un senso molto relativo: è già scontato in partenza. È l'entroterra dei più, anche quando e dove può apparire la rocca eburnea o munita di una minoranza. È chiaro, certo, che tutte queste cose le si dicono in un momento di pessimismo: ma chi può dire che non sia proprio questo il momento della verità?

Sarà chiaro, pertanto, il fine del nostro discorso: che, cioè, quest'uomo che è passato in mezzo al proprio tempo quasi senza toccarlo ed esserne toccato, ne ha sperimentato, *in re*, la difficile storia assai più di quanti hanno preteso di averne una coscienza maggiore e più criticamente agguerrita. Ma

sarà anche il momento di uscire da un equivoco possibile. Finora si è parlato di De Robertis in termini di accertamenti negativi: vale a dire che abbiamo accolto in un suo significato quasi emblematico, riportandolo a una nostra precisa situazione di disagio e di crisi, certo suo modo di « non essere » di fronte al proprio tempo. Ora sta il fatto che De Robertis fu un emblema, un vessillo, e dunque un pretesto, per gli scrittori, i poeti, i critici nati tra il '10 e il '20, che finirono per attribuirgli responsabilità, per esempio di fronte all'ermetismo, che eccedevano non diciamo già le sue possibilità di scelta o di riconoscimento della poesia ermetica, ma certamente i dati della sua formazione più remota e più genuina. È appunto al di là del mito che si deve ritrovare il suo insegnamento, e questa operazione sta particolarmente a cuore a coloro (come chi scrive) che di De Robertis sono stati allievi irregolari, non diciamo già infedeli. Tale irregolarità, per uscire dall'equivoco cui si accennava prima, consiste nel non avere fatto nostro lo scarto iniziale dell'impostazione derobertisiana: si veda *Da De Sanctis a Croce*, sulla *Voce* del '14. Giustamente Gianni Scalia, presentando un'antologia di quella rivista, ha indicato una « confusione di polemica anticrociana e di polemica antidesanctisiana ». Che la radice di quella confusione non debba imputarsi a De Robertis può apparire, oggi, perfino ovvio. Il colpevole sarà piuttosto lo stesso Croce. Resta il fatto che la società italiana, sul fronte culturale, era impreparata ad accogliere la lezione di De Sanctis. Indipendentemente dalla condotta pratica delle lotte operaie e sindacali, quello era, nel dominio della cultura, il momento dell'interclassismo. L'angolazione dalla quale il De Sanctis muoveva con la sua storia, o quella di un Croce, con la sua meta-storia, potevano essere facilmente confuse. Attribuire oggi a De Robertis la responsabilità di quel mancato scarto, non significherebbe soltanto fare uso del senno di poi, ma sarebbe anche cosa inesatta dal punto di vista della cronaca. Certo l'avamposto da riconquistare, rispetto alla collocazione culturale di De Robertis, resta per noi quello del vero De Sanctis: operazione che è stata condotta in porto in tempi relativamente recenti. Per cui si potrebbe anche dire, tornando al primo assunto, che la nostra divergenza da De Robertis fu soprattutto di carattere generazionale.

È chiaro del resto che un critico di vocazione, come De Robertis fu, riusciva a toccare e a chiarire a se stesso un obiettivo parziale di verità anche dove l'obiettivo principale poteva essere frainteso. Quando, per riferire una frase sottolineata da Scalia, De Robertis rimproverava a De Sanctis di « aver voluto... porre o risolvere dei problemi, anziché esaminare il fatto artistico nella sua sostanza e nelle sue qualità essenziali », non solo istituiva un cardine della sua professione di critico, ma dimostrava addirittura di avere sguardo preveggen- te. Che al De Sanctis chiamato in causa come idolo polemico quell'accusa non si addicesse, è, in questo momento, una considerazione di secondo piano. Resta il fatto che proprio in quel punto si coglie uno degli insegnamenti di De Robertis più utili e più validi per coloro che, formati dopo l'ultima guerra, hanno trovato di fronte a sé un campo sterminato di ideologie senza avere nessuna struttura individuale e nessuna esperienza pratica per affrontarle. In questo senso — anche in questo senso — De Robertis ha insegnato molto. In lui, che tra i critici italiani del Novecento è stato tra i più refrattari a qualsiasi impostazione ideologica, c'è stata, dai tempi del sodalizio con Renato Serra fino ai giorni ultimi della sua attività di lettore militante, una straordinaria coerenza di metodo: richiamare il discorso critico alla realtà dell'opera (resistere ad ogni costo alla tentazione di risolverlo in termini generali) restringerlo alla sua concretezza effettuale, magari al suo aspetto artigianale: che non era infine altro che il segno di una fede genuina nella unicità della poesia e della sua esperienza, ripercorribile solo dall'interno (poiché solo dall'interno quel *noumeno*, quel trauma incalcolabile poteva, semmai, essere indicato).

Proprio oggi che fare critica significa far discendere i fatti dalle premesse ideologiche, considerandoli niente più che l'esemplificazione *in corpore vili* di qualche pretesto teorico, De Robertis ci richiama alla responsabilità umanistica dello scrittore (e, in corrispondenza, del critico): che è quella di formare attivamente la cultura col contributo dei suoi fatti, piuttosto che inserirsi parassitariamente in un contesto già dato. Il punto da notare è che De Robertis teneva assai più alla formazione che all'informazione. Anzi a quest'ultima non teneva affatto. Donde la sua necessità di scavalcare il *problema*, la sovrastruttura informativo-culturale, per ritrovare la verità nascente

di un testo. Il che non significava già andare contro la storia, ma anzi distinguere la notizia dalla verità essenziale. Perché sarà certo utile sapere che alcuni preziosi affreschi trecenteschi furono scialbati tre secoli dopo, ma questo non aggiunge niente e non facilita il nostro attuale dovere di lettura.

De Robertis non fu un grammatico, bensì un umanista per il quale la grammatica era una parte della poesia, come premessa a un fine. Il suo saper leggere, la sua critica stilistica furono sempre alieni da qualsiasi discussione di principio, come da ogni corrente teoria del linguaggio. Non diversamente che per altri della sua generazione, anche per De Robertis il Carducci critico significò molto: ma direi nella direzione più giusta, quella cioè che puntava al *fieri* umano, e diciamo pure materiale, di un'opera di poesia, nella persuasione che solo il *fieri*, la ragione segreta di un divenire interno, potesse spiegare il *factum*. E fu in questo segno che le radici di De Robertis si saldaron con le sue conclusioni, con la sua idea della condizione alla poesia e coi risultati pratici dei suoi studi manzoniani, che resteranno, credo, come l'esempio più insigne e congeniale del suo operare critico.

E d'altra parte il suo rifiutare il problema, o piuttosto la capziosità dei problemi, il suo puntare sul *fieri* per il *factum*, non significa che De Robertis non si sia posto dei problemi precisi di fronte al proprio tempo e non li abbia risolti, o meglio svolti, coerentemente negli anni. Certi programmi della sua gioventù, se presi alla lettera, potrebbero portarci fuori strada rispetto ai punti d'arrivo della sua maturità, quand'egli, ad esempio, raccomandava una « critica frammentaria di momenti poetici », oppure una « riduzione dell'esame a pochi tratti isolati, e di quel che si dice essenzialità ». E tuttavia, a guardar bene, quell'esasperazione di postulati crociani, altro non conteneva che una profonda insoddisfazione nei confronti dei risultati pratici dello stesso metodo del Croce: la constatazione insomma che la poesia era data come *noumeno*, ma appunto, in quanto tale, restava una realtà imprevedibile e metastorica. De Robertis vede De Sanctis attraverso il filtro crociano: accetta implicitamente se non la posizione, la sensibilità ideologica e l'angolazione sociale del Croce: il che non significa, d'altra parte, che egli ne accetti i risultati pratici (altrimenti la storia della poesia e della critica sarebbe molto più semplice).

Quella critica puntuale, rigo per rigo, frammentaria insomma, si organizzò poi nella più matura coscienza tecnica di De Robertis, finché tra frammento e frammento, tra rigo e rigo, egli non prese atto di un più profondo flusso di materia creativa, di rapporti segreti, continui ed aperti. Fu così che De Robertis poté essere considerato un maestro da quanti in Italia vollero aprire alla critica una prospettiva tecnico-linguistica che trovasse una via d'uscita all'*impasse* crociana. Ma anche questa fu una delle appropriazioni pretestuali del nome di De Robertis e, in ultima analisi, indebita. Egli restò pur sempre un critico di un'altra razza: per il quale la parola poetica fu tale solo come veicolo di una necessità umana, con la sua aureola di polisensi, e non decadde mai a mero segno, a crudo reperto.

È per questo che il suo esempio e la sua figura restano felicemente isolati nel quadro della critica novecentesca, fedeli a una idea umana delle lettere come prodotto di sottile ingegno applicato all'urgenza interiore del *demone*.

Che l'opera critica di De Robertis non somigli altro che a se stessa, anche se molti hanno cercato di fondare su di essa il proprio albero genealogico, mi pare che ce lo abbia detto fra tutti (e fino ad ora) nella maniera più netta e coraggiosa Adelia Noferi in un suo articolo apparso sulla *Fiera letteraria* del 3 aprile 1955: *Giuseppe De Robertis e la sua critica stilistica*: «È chiaro... quanto l'accezione derobertisiana di *stile* e quindi di *critica stilistica* sia lontana da quella fondata sulla filologia in senso stretto o sulla linguistica. E non intendo naturalmente fare confronti di valore, ma proprio di qualità, per evitare qualsiasi equivoco», e questo perché, mentre le operazioni di critica stilistica oggi più in voga e più accreditate muovono dal testo verso obbiettivi d'interesse che sono fuori del testo, sia nell'ambito del sistema linguistico generale, o dell'etimo psicologico, o della possibilità di adeguazione al livello espressivo del reale, «la *stilistica* di De Robertis parte dal testo per ritornare unicamente sul testo, in approssimazioni sempre più profondamente scavate verso la sostanza segreta di esso».

Il fatto è che per De Robertis non v'era *scienza* della critica, ma solo *conoscenza* della poesia. E appunto quel *conoscere* collocava la poesia al posto e sul piano che le compete: che è quello della storia (anche se poté sembrare

che in De Robertis il sentimento della storia non fosse particolarmente rilevante) e non della natura. Il divorzio tra sapere umano (e quindi storico) e scienza naturale è caratteristico del pensiero italiano moderno, e non vogliamo negare che non abbia prodotto i suoi inconvenienti, ma sarebbe altrettanto e più ancora pericoloso non ammettere la sua fondamentale utilità. L'uomo ha *scienza* della natura, ma solo Dio la *conosce*. Collocare la poesia nel registro della natura significa approdare fatalmente a quel panismo naturalistico dell'indifferenziato la cui ultima prospettiva è il mero estetismo. Il sistema di De Robertis era invece quello dell'*hic et nunc*, ed ubbidiva, prima ancora che alla sua vocazione di lettore, a un suo impulso morale: verificare l'idea nello stile e lo stile come impulso attivo a chiarire l'idea a se stessa. Il suo modo di leggere aveva del resto profonde caratteristiche di analogia con le operazioni della morale che non è mai immaginabile in una sua postulazione astratta, ma solo nel suo calarsi punto contro punto nella realtà. Le sue *costanti* erano fatte per essere dimostrate volta per volta, ma quella dimostrazione serviva anche, volta per volta, a confutarle. Del resto non è da oggi che la pensiamo così su De Robertis: nello stesso numero della *Fiera letteraria* che abbiamo più sopra citato, il nostro articolo sui suoi studi manzoniani puntava su un bersaglio che forse potrà apparire eccentrico: la *pietas* di De Robertis nei confronti del suo autore; l'averci persuaso, proprio lui, stilista (e sia pure per via indiretta), che le accuse di paternalismo rivolte ai *Promessi sposi* e alla morale manzoniana sono infondate, che l'angolo visuale del Manzoni è più alto, diciamo quasi demiurgico, che le impalcature della storia grezza, le pinze sociologiche, non riescono a prendere i propri oggetti, che c'è una storia segreta dello scrittore nella quale egli si preoccupa di salvare soprattutto la sua anima e che d'altra parte, a smontare quelle accuse, bisognava ritrovare la storia manzoniana nella circolarità di tutta la sua opera, a cominciare dalla *Morale cattolica* (la voce di Federigo) senza trascurare un solo documento, un solo opuscolo. Finché quella circolarità non si disponesse dialetticamente nella chiarezza dello stile e in quello non inserisse i suoi temi e li dispiegasse coscientemente a se stessa.

Da quanto si è detto discende un corollario che oggi soltanto ci appare in tutta la sua evidenza: De Robertis credeva nella critica. La quale potrebb-

b'essere in se stessa un'enunciazione lapalissiana, quando non avesse un così speciale riferimento alla nostra situazione attuale. Che la sfiducia nella critica in atto porti oggi a appoggiarsi unicamente alla teoria, al metodo, alla disputa dei massimi sistemi, è un fatto incontestabile che non è stato rilevato soltanto da noi. Che tale sfiducia abbia seri motivi di fondo è un'altra verità che non è qui il caso d'illustrare. Ma che d'altra parte il critico debba tornare alla critica, questa è la verità di più urgente istanza. Ammettiamo per ipotesi che l'industria farmaceutica, anziché perfezionare la medicina, la corrompa e ne renda improbabile l'applicazione. Si dovrebbe concludere che l'unica salvezza è nella magia? De Robertis credette unicamente nella critica: e qui si riprende il primo detto. Forse egli ci ha lasciati in tempo per non assistere al peggio: ma credo, d'altra parte, che a quel peggio egli sarebbe stato invulnerabile. Si veda la questione delle nuove avanguardie. Più volte ci siamo sorpresi in un rimprovero mentale al sistema di De Robertis: la sua disponibilità di fronte alle vicende più diverse della letteratura: Carducci, l'ermetismo, il neorealismo. Oggi ci accorgiamo che in fondo, anche in questo, aveva ragione lui. De Robertis non credeva all'iconoclastia, alle brusche inversioni di rotta, ai futurismi d'ieri e d'oggi, alle nuove e non mai prima verificatesi congiunture sociali, al rapporto mimetico tra il poeta e la società (dato e non concesso che questa società nostra sia così unica rispetto a tutte quelle che l'hanno preceduta). De Robertis non aveva nessuna difficoltà ad ammettere che l'arte, la poetica almeno, potessero non essere dalla parte della tradizione, ma non avrebbe mai concesso che l'occhio del critico da tale tradizione prescindesse. Quella che ci è potuta sembrare un'illusione (prendere con lo stesso strumento fenomeni così intimamente diversi tra loro), si rivela oggi come un altro insegnamento: la critica è l'assicurazione di una continuità razionale di discorso, di un *ubi consistam* che è e deve restare il denominatore comune di coscienza e di moralità dello stesso fatto artistico. La ragione di De Robertis, infine, è che egli disponeva di un suo vasto entroterra. Era curioso di tutto quanto si svolgeva nella strada, la sua finestra era sempre aperta; ma al di là di essa c'era la sua stanza di lavoro, col mobilio non provvisorio delle sue passioni e delle sue certezze: soprattutto delle sue commozioni.

## GLI STUDI MANZONIANI DI DE ROBERTIS

di

Marco Forti

Nel lavoro critico di Giuseppe De Robertis, dopo il tumultuare degli anni vociani, si sono potuti distinguere diversi momenti ideali. Momenti che non sapremmo tanto definire in senso cronologico stretto, dato che, in qualche modo, essi si sono potuti anche sovrapporre gli uni agli altri, talvolta fino al lavoro degli ultimi anni; ma che paiono definirsi nel nome di certi autori-chiave della nostra letteratura i quali possono aver fatto da struttura portante a tutto il resto del lavoro. I nomi, si sa, dopo quello di Serra a cui si riportano gli inizi della giovinezza, sono quelli fondamentali di Poliziano e di Foscolo, di Petrarca e soprattutto di Leopardi, e infine di Manzoni. Nei nomi dei primi tre può dirsi che De Robertis abbia operato per farsi quell'idea di poesia, di lirica, che allontanandosi il gusto frammentista degli anni vociani, gli ha permesso fra l'altro di farsi il più attento, consentaneo, e sensibile lettore di poesia contemporanea, che molto probabilmente ci ha dato la prima parte del secolo. Un lettore, si sa, che nella parola poetica enucleatasi entro una propria essenzialità, e nel ritmo e nel metro, ha saputo riconoscere punti d'arrivo di complesse gestazioni e « condizioni » — come egli le chiamava —; il poco veramente insostituibile e raggiunto di un discorso nato da un'approssimazione tenace e paziente, condotta fino al suggerimento e al completo riconoscimento di un'idea poetica. La lunghissima frequentazione leopardiana soprattutto, col punto d'arrivo dei *Canti* e con le fasi intermedie dello *Zibaldone*, delle traduzioni e volgarizzazioni dai classici, col commento morale e filosofico delle *Operette morali*, ha permesso infine a De Robertis di portare ancora più avanti il suo riconoscimento della poesia e della sua diuturna ricerca nell'espressività, offrendo proprio nel *Saggio sul Leopardi* <sup>(1)</sup> l'esempio conchiuso, dimostrato, verificato continua-

<sup>(1)</sup> Cfr. GIUSEPPE DE ROBERTIS: *Saggio sul Leopardi*, quarta edizione ampliata, Vallecchi, 1960.

mente sui testi, di quella « storia interna » che, analoga e pur diversa dalla vicenda esistenziale e storica di un autore, ne è nondimeno lo specchio ideale, la traccia più significativa, il documento destinato sopra a tutti a rimanere di un complesso e infine vittorioso travaglio espressivo.

Non staremo neanche a dire dei consensi che un simile metodo di approssimazione al testo poetico, alla sua stessa organica essenza, può avere avuto, anche tenendo conto della sua funzionalità in rapporto alla poesia dei contemporanei; né trascureremo la fondatezza di alcune obiezioni le quali hanno creduto vedere nella ricerca testuale ed interna alla poesia di De Robertis, una riduzione di quelle grandi linee direttrici della storia della cultura, di quelle grandi componenti storiche e generali che, nonostante tutto, si trovano a condizionare la nascita della letteratura e con esse, quando c'è, quella della poesia. Resta comunque dimostrato che degli autori di cui De Robertis si è occupato, anche quando ha programmaticamente rifuggito dal darne sintesi storico-biografiche grandeggianti, dal disegnarne ampi ritratti a tutto tondo, ha saputo ogni volta cogliere in modo mirabile quanto discreto, paziente quanto penetrante, l'essenza stilistica, il travaglio creativo, il linguaggio in quanto esso può avere di necessario e rivelatore per la configurazione di una certa opera e di una sua realtà ideale. In questo senso il suo bisogno inflessibile di ricostruire un'idea poetica (o romanzesca) dal suo primo nascere, dal suo primo baluginare, e quindi il suo costante passare dallo studio degli « scartafacci », degli abbozzi, delle diverse stesure, al testo compiuto, insomma il suo studio motivato delle varianti, se da un lato sembra a momenti procedere con relativa lentezza, dall'altro permette al finale giudizio critico di fortificarsi e confortarsi di tutto un bagaglio di elementi filologici, di verifiche testuali, di attive e rivelatrici sperimentazioni sulle stesse pagine esaminate, che rendono tale giudizio tanto articolato quanto pienamente definito. Dopo di che, vengano pure gli storici della cultura — che siano però anche filologici e critici — i quali da un lavoro testuale ineccepibile come quello di un De Robertis, traggano le loro sintesi ampie e le loro deduzioni, le loro rappresentazioni prospettiche e corali basate su verità critiche ottenute con metodo tanto appropriato; e vengano magari anche gli estetologi

a fornirci poetiche nate a posteriori dalla confidenza e la valutazione dei testi, dalla loro continua frequentazione e, come diceva lo stesso De Robertis, « auscultazione ».

Il preambolo ci è parso necessario per introdurre agli studi manzoniani di Giuseppe De Robertis, per spiegarne l'importanza e l'originalità di approssimazione prima ancora che di risultati ottenuti, e per permetterci di spiegare lo stadio « aperto » in cui essi sono rimasti, nonostante i quasi due decenni in cui, mischiati ad altro naturalmente, si sono venuti svolgendo. Già nello studio « Poesia del Manzoni » del 1940 raccolto in *Studi* <sup>(2)</sup>, si possono trovare alcune premesse che frutteranno nei successivi più ampi saggi sul moralista, sullo storico e sul romanziere. Non tanto (o non soltanto) vi colpisce la capacità di De Robertis specialissima di aderire sensibilmente e attivamente al testo degli *Inni sacri*, indicando la « ispirazione demonica » di « Resurrezione », il lieve ristagno del « Natale », e infine la pienezza, l'irruenza, della « Pentecoste » già anticipata però dalla « Resurrezione »; né vi colpisce solo il valore riconosciuto al secondo coro dell'*Adelchi*, un testo in cui già il De Sanctis e poi Croce avevano individuato uno dei vertici dell'arte del Manzoni. Ma vi dà esca ulteriore, e comunque più carica di futuro lavoro critico, il riconoscere la « profonda serietà morale », l'accenno a « una voce segreta » nel carne *In morte di Carlo Imbonati* indicato come un'opera già più che ragguardevole del Manzoni precedente la conversione; e più ancora l'individuazione delle diverse voci — quella di Ermengarda, quella del poeta, e quella fondamentale del coro, che tant'altra storia avrà nell'opera del Manzoni — nel secondo coro dell'*Adelchi*. Anche nei *Promessi sposi* c'è un coro, derivante in qualche modo da quello dell'*Adelchi*; ma esso pare distendersi con raggio molto più ampio sullo sfondo, impersonando un'idea di poesia più comunicativa e caritatevole del canto solitario che precedentemente lo stesso De Robertis era andato cercando nei nostri lirici maggiori. « Sono quelle voci sole — dice — delle vite più umili e deserte, o della deserta coscienza toccata dal dolore, allacciantisi di lontano, a gran distanza. Ognuna piglia poco campo, ma creano insieme uno sfondo smisurato, uno sfondo,

(2) Cfr. GIUSEPPE DE ROBERTIS: *Studi*, Le Monnier, 1944.

bisogna dire, che muove le creature, non già su cui le creature si muovono... ». Ma non si vogliono precorrere i tempi attaccando proprio nel cuore il romanzo manzoniano, quando si ricordi che lo stesso De Robertis, in venti anni di lavoro, ce ne ha dato solo un'immagine suggerita, di obiettivo intravisto come raggiungibile ma non mai potuto compiutamente descrivere, al di là degli scritti su la *Morale cattolica*, sul *Discorso sulla storia longobardica*, e della lettura analitica degli *Sposi promessi*.

Ancora nel 1939 recensendo sempre in *Studi* gli « Annali » del Centro Nazionale di Studi Manzoni, De Robertis anticipava la futura linea direttrice di quel suo lavoro: « ... Non si tratta, se si voglia studiare davvero l'arte di uno scrittore, di sviluppare e portare a perfezione certe astratte qualità dialettiche, ma di entrare nel vivo di quell'arte, scoprirne il segreto, sentire come una parola respira nella pagina, come la pagina sta nel libro, e le leggi di quel libro, di sensi riposti, d'armonia, di bellezza ... ». Programma preciso, che negli anni oscuri della guerra, con le lunghe serate in cui lo studio pareva solo riparo, e con i terrori e i patemi che (quando fortunatamente superati) divengono anch'essi una scintilla di più a capire, De Robertis portò tenacemente avanti. Ne venne, un decennio dopo, nel 1949, il volume dei *Primi studi manzoniani* <sup>(3)</sup>, che insieme a un lunghissimo saggio su « Le parti morali degli *Sposi promessi* » rimasto in due puntate di « Letteratura » (nn. 4 e 7-8 della nuova serie, rispettivamente del novembre 1950 e gennaio 1951) costituisce l'asciutto ma pur quanto autorevole « corpus » manzoniano di De Robertis.

Aprè i *Primi studi manzoniani* il lungo saggio « La ' morale cattolica ' » che non esitiamo preventivamente a definire una delle cose più originali e compiute di De Robertis e, certo, un testo a cui i manzonisti devono e dovranno tornare per riconoscerci alcune precise e durevoli acquisizioni critiche. Intanto il primo punto del saggio è costituito dalla adesione piena, cordiale del critico alla materia trattata, direi tanto al suo messaggio ideologico, quanto alla sua forma, e a ottenere da questo un di più di penetrazione. Polemizzando con Croce e con la maggioranza degli storicisti che alle *Osser-*

<sup>(3)</sup> Cfr. GIUSEPPE DE ROBERTIS: *Primi studi manzoniani e altre cose*, Le Monnier, 1949.

vazioni sulla morale cattolica (versione 1819-'20) avevano riconosciuto più che altro un'importanza documentaria come precedente teorico dei *Promessi sposi*, De Robertis, forte, si direbbe, di una sua personale meditazione, e più ancora, abbiamo visto, del suo metodo critico sempre aderente ai testi, alla loro sostanza, e più ancora alle loro anticipazioni di toni e modi di linguaggio, vi avrebbe scoperto molto più, in un giro di ragionamenti inclusivi di tutta l'opera manzoniana, e riuscendo a ben mostrarlo con prove e riprove. «...Io la [*Morale cattolica*] considererei un precedente mediato dei *Promessi sposi*, immediato degli *Sposi promessi*; ma non teorico, sibbene di tono e di linguaggio, e non di tutti gli *Sposi promessi*, ma della grande figura di Federigo, prima d'ogni altro (della sua voce), e poi di quelle parti degli *Sposi promessi* che esorbitano un poco dal romanzo, che non saranno infatti riprese nei *Promessi sposi*, o vi saranno tutte assorbite; dico le grandi pagine del moralista, del ritrattista, del saggista, dello storico, che fanno blocco nel romanzo e lo fanno per un'altra ragione, che offrono l'esempio d'uno scrittore maturo, come maturo non è, invece, dove narra e descrive e rappresenta. È che il moralista, il ritrattista, il saggista, lo storico degli *Sposi promessi* ha un precedente nel moralista, ritrattista, saggista e storico della *Morale cattolica* e, in modo a volte più penetrante, nel *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*, nella 'Prefazione' al *Carmagnola*, nelle 'Notizie storiche' riguardanti il *Carmagnola* e l'*Adelchi*; e il narratore, al contrario, non ha nessun precedente. Precedente, se mai, sarebbe lo studio, per lui assai fruttuoso, attraverso il *Vocabolario milanese-italiano* del Cherubini, dei dati e dei modi espressivi e narrativi ... ».

Queste righe paiono la vera idea-guida di questi studi manzoniani, durante i quali si tratterà soprattutto di provare la detta idea, di dimostrarla e ribadirla. A quel punto, anche un lettore che a differenza di De Robertis (aderente, s'è detto, anche ideologicamente alla conversione del Manzoni) volesse salvaguardare, insieme al Manzoni cattolico, la precedente e per noi altrettanto viva componente illuministica e liberale andata ugualmente a confluire nella stuttura continuamente ricercata e perfezionata dell'opera del grande milanese, non avrebbe che da avvantaggiarsene nella ricostruzione della propria immagine critica. E De Robertis non lesina davvero le prove

in questo suo saggio sulla *Morale cattolica*, quando vi riconosce il punto d'origine dell'arte oratoria che nei *Promessi sposi* anderà in bocca a Federigo Borromeo, dell'armoniosità e della luce ferma che gli danno le letture manzoniane dei moralisti francesi del gran secolo; del messaggio evangelico e del suo tono alto ma semplice qui già tutto anticipato, che pervaderà il famoso colloquio fra il cardinal Federigo e don Abbondio, col motivo della fragilità umana e del coraggio dei martiri che passa dall'uno all'altro libro, della fede rivelata che rende i martiri forti; della morale dell'amore di cui Manzoni in una delle prime righe della *Morale cattolica* si era detto « debole ma sincero apologista ». Altre prove ugualmente convincenti De Robertis ci dà quando qui discute della Grazia e della « Dottrina della penitenza », altro motivo che anderà pari pari a confluire nell'altro grande colloquio di Federigo, quello con l'Innominato, e nella conversione di quest'ultimo, misteriosa e inspiegabile nonostante tutto nel romanzo, senza — De Robertis fa ancora notare — « quell'ampissima pagina » che è nella prefazione alla *Morale cattolica* « sull'inesauribile tesoro di certezze consegnato dai Vangeli ». Altro motivo su cui ragiona ampiamente e trova consonanze col romanzo, è quello del contrasto fra la morale ricercata dai filosofi nei secoli e la morale evangelica nata per i semplici e per i credenti, e la conseguente dichiarazione manzoniana di « cristiana sfiducia nell'intelletto umano » risultante come un tipico frutto della sua conversione; e di contro, il richiamo che fa alle dure parole manzoniane contro l'intolleranza religiosa, al contrasto violento di quest'ultima con la morale evangelica dell'amore, alla riprovazione indignata contro « l'atrocissima notte » di San Bartolomeo; e ancora il suo richiamo alla serietà e alla documentazione necessaria in occasione di un qualsiasi tipo di giudizio, un tema in cui la voce più ironica del Manzoni stesso si alterna a quella solenne del cardinal Federigo: « Tant'è vero — dice — che a giudicar per induzione, e senza la necessaria cognizione dei fatti, si fa alle volte gran torto anche ai birbanti ... ».

Il fatto è che De Robertis nella *Morale cattolica* non è andato a cercare il precedente teorico al romanzo come si era proposto il Croce; ma viceversa è andato a cercare precedenti di toni, di modi di oratoria, e poi di saggistica morale e storica, e in ultimo perfino di quel colore tutto particolare che è

l'ironia manzoniana che fusi ex novo nella forma narrativa del romanzo dovevano ben essersi maturati da qualche parte. E gli ultimi esempi che adduce: il saggio sulle « questioni inconciliabili » poste dagli scrittori: la moralità sugli « effetti comuni della maldicenza »; e la ritrattistica morale relativa a Rousseau, gli danno possibilità di continui richiami alle diverse stesure del romanzo, fino a individuarvi quella corrente continua di motivi, di folgorazioni, di riflessioni, di dubbi fertili, quella unità difficile fra « l'homme de goût » e « le chrétien », che Sainte-Beuve in uno dei suoi *Lundis* aveva riconosciuto in Massillon, e che non saprebbero non essere più nuovi e persuasivi alla formulazione e configurazione di una « storia interna » del Manzoni: al riconoscimento oggettivato nel testo del mordente proprio del suo stile.

Quanto il saggio derobertisiano sulla *Morale cattolica* ha mirato soprattutto a individuare l'oratoria del Manzoni, tanto quello successivo su « Il 'discorso' sulla storia longobardica », mira a indicare, mista con tutto l'altro che già abbiamo detto, l'idea manzoniana della storia, e quindi del saggista e magari del moralista in un'accezione più legata ai fatti e agli avvenimenti di cui si possono avere intuizioni e divinazioni, ma di cui più ancora si ha il dovere di fornire documentazioni. Qui — e forziamo un po' gli elementi che De Robertis con la sua continua adesione al testo, lascia emergere dalla pagina manzoniana — è quasi più il liberale Manzoni, con le sue preoccupazioni di giustizia, con il suo proposito tipico di fare salire a protagonisti della storia gli umili, gli oscuri, non meno dei personaggi ufficiali, che dà nuova esca al cattolico, che pure egli era, al suo supremo e risolutore senso di compassione e comprensione per le vicende umane. Così come nello studio precedente anche qui De Robertis non si adoperava tanto a un dibattito sulle idee, a individuare teorie e punti di vista che aspirino a valorizzarsi in proprio; ma anche quando ciò possa accadere termina sempre col cercare precedenti, « condizioni », toni che infine dovranno confluire nel giudizio terminale sul romanziere. Sia chiaro: è la misura, l'equilibrio, e in qualche modo anche il limite che De Robertis impone al proprio lavoro; è il perseguimento di un metodo che gli ha fruttato il fruttabile nel senso da lui voluto della critica stilistica, e che fornisce ancora una volta prove e prove sulla

costituzione di un linguaggio, di uno stile e infine sulla strutturazione di un'opera anche ad altri che voglia trarre deduzioni storico-culturali più in generale, ma su una base critica attendibile e sperimentata fin nei nessi più segreti e nei passaggi in crescita del discorso. Nel suo esame del *Discorso sulla storia longobardica* De Robertis si adopererà subito a far risaltare i luoghi e i modi dove lo storico si potenzia col moralista che già si conosceva; riconosce la necessità di una storicità integrale a cui hanno stimolato Manzoni gli studi sul Vico e sul Muratori; il « concetto drammatico di un avvenimento » che risalti tanto dalle « invenzioni » e dalle « tendenze » dei personaggi operanti, quanto dai « desideri, timori, patimenti » di tutti gli altri che ne provarono gli effetti. L'idea che vi si cerca è quella di forme miste « di storia e d'invenzione » presente già in questo libro e presente tanto più nei *Promessi sposi*. Non vi manca il consueto linguaggio; la consueta serietà e documentazione; ma ben altrimenti che nella *Morale cattolica*, vi nasce il sorriso, l'ironia talvolta scattante che val quasi più di un giudizio quando arriva all'irrisione. E non è che nel *Discorso sulla storia longobardica* il Manzoni si adoperi su un tema da poco quando si applica, per esempio, sulla questione intricatissima « se i Longobardi e gli Italiani formassero un solo popolo »; sulle « due vie » aperte a fare la storia da Vico a Muratori; sulla necessità che allo studio ben documentato e alla sua formulazione debba sempre corrispondere un senso perentorio da darsi alle cose. De Robertis vi nota dei particolarissimi dati stilistici sulla metafora, e soprattutto sull'impiego dell'astratto sostituito all'aggettivo (« una maledizione di sterilità », molto più forte che « una sterilità maledetta »); vi riconosce un modo d'invenzione che in qualche modo si ripeterà con più vasto raggio, con più ampia cassa di risonanza nel successivo romanzo: « ... Si parte, anche qui, da un 'dato di fatto' e s'arriva, anche, a una 'magia d'invenzione', per approssimazioni infinite, e queste approssimazioni fanno, non già la storia (o fanno anche quella), ma il circolo vitale, per citare l'esempio massimo, del libro dei *Promessi sposi* ... ».

Potrà infine allargare il campo dell'osservazione dallo storico che qui senza dubbio primeggia, al saggista, al moralista e infine al ritrattista: ne potrà venire la radiografia (così vogliamo chiamarla) del carattere di Carlo-magno, di quegli uomini che « quando si trovano al primo posto, non si

affaticano a distruggere tutte le istituzioni che, in diritto, potrebbero essere un limite al loro potere, perché sentono troppo la grandezza e la complicazione del loro disegno, per renderlo ancora più difficile e più vasto senza necessità ... »; ne verrà l'individuazione di certi punti base dove l'interpretazione dello storico incontrerà certi cardini della morale manzoniana: i « doveri della equità e della carità universale » un « sentimento pio del dovere » i « principi eterni » della giustizia, l'« amore della giustizia » l'« assoluta giustizia ». Sono temi tutti quanti — non ci stancheremo di ribadirlo — dove il cattolico Manzoni, lo scrittore nato dalla drammatica conversione del 1810, non volta le spalle all'illuminista e al razionalista dei primi anni, ma anzi ne approfondisce e allarga le esigenze rimaste tutte attive nei modi sempre meglio individuati del proprio linguaggio, nei modi della sua indignazione e della sua ironia. Dell'una e dell'altra, e dei loro toni mescolati De Robertis indicherà esempi su esempi nell'ultima parte di questo saggio dedicato soprattutto allo storico. Il fatto è che sempre più preme all'interno del lavoro del critico, e nonostante la dichiarazione di prender le cose alla larga e di partire dalle « condizioni » stesse dell'arte manzoniana, il bisogno di avvicinare sempre meglio il nucleo inventivo dell'opera; capire e far capire come e dove il Manzoni « si dimostra non più soltanto osservatore acuto, ripensatore sottile o giudice, ma scrittore, inventore, nelle più diverse e graduate relazioni ».

Proprio a questo De Robertis si è voluto adoperare negli ultimi capitoli dei *Primi studi manzoniani* e nelle due puntate di « Letteratura » su « Le parti morali degli *Sposi promessi* ». Nello studio su « Il vocabolario del Cherubini » ha preso di punta il problema della lingua e la sua pratica soluzione nelle varie stesure del romanzo manzoniano, e la difficile conquista di una lingua viva a livello nazionale. Noto era alla critica l'uso che il Manzoni aveva fatto del vocabolario milanese-italiano del Cherubini; ma non altrettanto noto era l'uso prima eccessivo e poi sempre più misurato sulla base della lingua toscana parlata, che lo scrittore milanese aveva fatto del vocabolario stesso. Orbene: De Robertis, ripercorrendo qui di tappa in tappa l'impostazione del problema linguistico manzoniano sulla base di come lo avevano già impostato i contemporanei da Foscolo al Giusti; e notando poi molto acutamente come vi

fosse una discrepanza fra la corretta impostazione del problema linguistico da parte del Manzoni e la sua applicazione inizialmente troppo facile e quasi sbrigativa negli *Sposi promessi*, ci ha dato una ennesima chiave alla rilevazione dello stile e dei modi dei *Promessi sposi*. Il fatto è che lo stesso Manzoni, che sul piano teorico aveva pur detto che « è ben certo che v'ha molte lingue particolari a diverse parti d'Italia » e che solo in lingua milanese avrebbe ardito « di parlare negli argomenti ai quali essa arriva, tanto da stancare il più paziente uditore, senza proferire un barbarismo ... »: giunto alla pratica impostazione delle diverse voci nel suo romanzo, non si era sempre attenuto alla propria corretta teorizzazione. Intuita la voce del cardinal Federigo (e abbiamo visto come, mediante lo studio della grande oratoria religiosa), e intuite egualmente le voci di Lucia e di Renzo, egli credette di trovare il linguaggio medio parlato di tanti altri, col semplice uso del vocabolario Cherubini per la traduzione dei termini milanesi a lui noti in quelli italiani. Ora, il punto d'arrivo di questo studio è stato di dimostrare come fra il 1820 e il '40, e cioè fra gli *Sposi promessi* e i *Promessi sposi*, il Manzoni abbia rimesso in causa tutto questo operato: ricontrollando le traduzioni spesso solo letterarie del Cherubini sul parlato dei suoi amici toscani; recandosi egli stesso, come si sa, a Firenze; rendendo insomma a poco a poco vive tutte quelle parti del romanzo che erano pur state ben pensate in milanese e mal tradotte nell'italiano solo letterario del Cherubini; trovando infine un linguaggio romanzesco a livello nazionale, perfettamente vivo e operante, che non tradisse l'origine milanese del testo e arrivasse a un toscano altrettanto vivo.

Un'operazione analoga, se pure rivolta ad altro fine, tutta intessuta di confronti testuali serratissimi fra gli *Sposi promessi* e i *Promessi sposi*, ha permesso infine a De Robertis di formulare alcune costanti sui due libri, alcune consonanze e infine alcune discrepanze nelle due lunghissime puntate di « Letteratura » su « Le parti morali degli *Sposi promessi* ». Non le ripercorremo nei dettagli infiniti, nelle prove continue e ribadite che creano una vera e propria rete di analogie e di varianti fra l'una e l'altra versione del romanzo, indicando tutti i rapporti evidenti e quelli più segreti, più meditati, fra le due stesure del romanzo. Ci sia però sufficiente notare come lo storico e il moralista risultassero già maturi negli *Sposi promessi* e come il romanziere

vi si mostrasse ancora pieno di scompensi, bisognoso di colori vivi, di divagazioni a volte anche felici come quella lunghissima sulla Monaca di Monza, o quella sulla Fama, o quella diversamente ripartita della Peste, ma infine sovrabbondante in rapporto all'economia ideale del romanzo. Ci basti ancora notare come nell'approssimazione ai *Promessi sposi* Manzoni abbia creato una gerarchia di valori, abbia ottenuto una potenza maggiore, una vitalità di creazione concentratasi come allo stato puro; abbia lasciato via via gli effetti facili e più appariscenti, sviluppandone altri in ragione di un maggior valore e di una qualità giunta più lontano, ottenendo, come suggerisce De Robertis, i conchiusi effetti di una realtà metafisica.

In questo modo il critico ora scomparso si era avvicinato al « segreto » vero e proprio del libro manzoniano, a individuarne la sostanza e il valore in termini di riconosciuta oggettività; ma non ancora era pervenuto a descrivere e fissare questa qualità criticamente: « La differenza tra gli *Sposi promessi* e i *Promessi sposi* — ne aveva detto in un più breve scritto del 1948 — oltre che su una qualità del narrare, lì discontinua e imperfetta, qui unita, fluente e tutta retta da un fine, si fonda su una diversità tonale, sulla parte che vi ha il moralista, lì scopertissima, e che prende sempre più campo, e vi sovrachia, qui disciolta come un lievito buono, viva e vivificante ... » E ancora: « Non s'ha idea di quante volte (c'è come una costante) negli *Sposi promessi* il Manzoni risolve, o crede risolvere, una situazione, in astratto (che è poi tradirla), sconcretizzandola (che non è proprio del narrare), e a furia di ragionare, portato alla logica, tanto più si lascia addietro e dimentica il reale, quel reale; e quante volte invece nei *Promessi sposi*, quella tal situazione sa coglierla in atto, la fissa, l'anima tutta (è essa e non altra, e non già la somma dei possibili), e ne fa infine scaturire l'idea, l'idea giusta, quel commento appropriato, che aiuta a vedere oltre il detto ... ». Si può intuire dove De Robertis stesse puntando con l'ultimo capitolo del suo lavoro; si può intuirlo, ma non se ne possono dare gli attestati come di tanto altro suo lavoro, dal momento che proprio qui il suo discorso critico è rimasto interrotto. Ci dicono che negli ultimissimi anni del suo insegnamento universitario egli fosse tutto immerso in questo confronto fra le due stesure del romanzo: evidentemente teso al bersaglio della totale individuazione e descrizione critica

del libro al suo punto d'arrivo, della sua definizione conclusiva dopo quella tanto lunga gestazione. Il capitolo è rimasto purtroppo aperto; ma quale migliore omaggio vi sarebbe alla memoria di De Robertis, allora, se non di permettere ad altri di usare di quelle carte, di quegli appunti forse intricati, ma certo quanto sperimentati? Farli adoperare ad altri della sua scuola preferibilmente; ma anche a studiosi diversamente indirizzati, purché al corrente fin nelle midolla di questi studi. È proprio di questa stagione una suggestiva immagine manzoniana di Lanfranco Caretti <sup>(4)</sup>, per esempio, che se pur destinata ai termini di un preciso inquadramento storicistico, di una prospettiva ideologica realistica (lontana, infine, dalla « realtà metafisica » di cui si parlava più avanti), ha nondimeno mostrato, insieme a tutto il resto, i segni di un'attenzione messa bene a fuoco sul lavoro svolto a livello testuale, sulla critica stilistica nella sua più stabile e motivata base di discorso. Ecco un buon esempio di chi potrebbe portare avanti anche un tal genere di lavoro. E questo in fondo sarebbe il migliore e più durevole effetto di una lezione: quando la si trova fusa, riassorbita in un'opera volta ormai a un proprio disegno; nutriente però e fortificante, anche se resa altrimenti evidente. Questo, il destino di un vero maestro come fu De Robertis: potenziando ognuno nei propri modi, e nel proprio senso, aiutandolo in sé a chiarirsi.

---

(4) Cfr. LANFRANCO CARETTI: « Alessandro Manzoni, milanese » in « Paragone » n. 136, aprile 1961. Si veda anche ALESSANDRO MANZONI: *Opere*, a cura di Lanfranco Caretti, Mursia, 1962.

# CAMPIONARIO DELLA «VOCE» BIANCA

trascelto da

Gianfranco Contini

*In una raccolta intesa non tanto alla commemorazione d'un amico scomparso quanto a una prima misura del peso e dell'inclinazione ch'egli portò in mezzo secolo di letteratura, mi è parso che non dovesse mancare la presenza stessa della sua voce, sorpresa nel punto in cui essa è più documentaria. Tralasciati perciò naturalmente i volumi del mercato corrente, l'attenzione si porta su quelle origini, acerbe, risentite e per qualche verso eventualmente meno grate, che ai lettori odierni un poco traspaiono attraverso un velo di mito. Le due utilissime antologie uscite nel 1961, quella di Lacerba e della Voce detta bianca a cura di Gianni Scalia (presso Einaudi) e quella di tutta La Voce a cura di Giansiro Ferrata (presso Landi), hanno ottimamente provveduto, con particolare larghezza la prima (che include anche il De Robertis lacerbiano, mentre Ferrata comincia a registrarlo dalla Voce settimanale), a rimettere in circolazione pagine del primo De Robertis; che allo Scalia stesso, e con bella copia di riferimenti bibliografici, hanno già dato materia di plausibili interpretazioni; e più di recente (su Paragone di dicembre 1963) un saggio di Adelia Noferi, oltre al resto nutrito da un appropriato breviario di citazioni, ha tolto la voglia di fare più o meglio. La scelta era dunque in qualche modo obbligata; e anzi, perché fossero rappresentate quella lettura testuale minuziosa e addirittura quella scansione interna da cui non si dipartì mai la fedeltà neppure dell'ultimissimo De Robertis, si è dovuto dilatare il piano della rivista, dico la Voce letteraria, fino a includere il suo Almanacco (pubblicato peraltro nello stesso 1915); dove infatti vennero anticipate pagine da quella*

voluminosa tesi su Di Giacomo « che aspetta il suo editore », era scritto in calce, ma che l'autore avrebbe finito per tenere nel cassetto. Eppure, senza queste pagine e poche altre del Carducci moderno (così preterintenzionalmente demolitorie, quelle, e perciò inadatte a illustrare un'analisi positiva), che realtà sperimentabile avrebbe per i posteri la famosa « lettura » a cui anche il primo De Robertis si richiama come a necessaria premessa? Si sa che quel De Robertis passava subito (particolarmente in Conti con me stesso) a un discorso di carattere storico e di assunto generale, si dica pure d'impianto desanctisiano, ma su fondamento esclusivamente formale e tuttavia, di necessità, senza quasi corredo dimostrativo; com'è uso frequente (e l'analogia acquista un senso dalla rara competenza di De Robertis in quel settore) della critica musicale. Si sa anche che quella posizione era travalicata più spesso nel ripiegamento sulla mera soggettività del fruitore di poesia; costituendo, nella descrizione di questa soggettività, il vero precedente italiano all'autobiografismo trascendentale e al moralismo del letterato puro tanto costitutivi dell'ermetismo. A questo tema spettano vari fogli dell'incartamento; che si chiude su alcune schede, puntuali o moralistiche, dai Consigli del libraio, atte, oltre al resto, a dar migliore informazione dello scrittore in quei mesi: uno scrittore punto neoclassico, anzi coloritamente, è il caso di dirlo, vociano-lacerbiano. Tutte queste prove, come le tanto più copiose prodotte dagli antologisti, appartengono, si ripete, allo stesso fecondissimo millesimo, e non ultima radice del loro interesse è proprio la loro compresenza: flusso inarrestabile di materia su cui doveva immediatamente esercitarsi la strenua riduzione d'un autore poi quanto mai selettivo, e che si potrebbe agevolmente e forse piacevolmente sminuzzare in estratti epigrammatici e folgoranti, a patto però di falsificarne la significativa continuità. « Ut nascentis militiae dies, qui cum nulla praerogativa suam indignatur praeterire diaetam ».

## [UN'ARIETTA DI SALVATORE DI GIACOMO]

La prima delle tre «ariette» da esaminare è «Marzo», d'un naturalismo così vivo e immediato che solo è da cercare altri esempi ne «l'Alcione» dannunziano e in qualche pausa della poesia carducciana, sebbene qui ci sia tanta più semplicità ed essenzialità, sì che ogni parola si fa intensa di vibrazioni, e la linea è d'una purezza estrema. Le pause ci sono, e le spezzature di ritmo; eppure non si avvertono, tanto ciascuna parte del verso è piena di una sua intima armonia, che suscitando quasi un murmure infinito crea l'illusione di innumerevoli accordi insieme fusi da una capacità inaspettata. Vi son variazioni come non è possibile nemmeno immaginare, e con una necessità profonda, che l'impressione è tra le più nuove che la poesia possa offrire.

*Marzo: nu poco chiove  
e n'ato ppoco stracqua:  
torna a chiòvere, schiove,  
ride 'o sole cu ll'acqua.*

*Mo nu cielo celeste,  
mo n'aria cupa e nera:  
mo d' 'o vierno 'e tempeste,  
mo n'aria 'e primmavera.*

*N'auciello freddigliuso  
aspetta ch'esce 'o sole:  
ncopp' 'o tturreno nfuso  
suspireno 'e viole. . .*

Non so come il Di Giacomo abbia osato aggiungere a queste tre divine strofette un'altra, a mo' di conclusione, che se non sciupa la poesia urta per il semplice contatto, ed è cosa di cattivissimo gusto:

*Catari! ... Che buo' cchiù?  
Ntienneme, core mio!  
Marzo, tu 'o ssaie, si' tu,  
e st'auciello songo io.*

È una spiritosaggine degna di Maldacea; e non ne dico di più.

Ma l'arietta nei suoi primi dodici versi, cioè nella sua parte essenzialissima, è un miracolo.

Incomincia con un accordo improvviso e staccato, come per isolare la parola «marzo» e

ingrandirla all'immaginazione; poi il tono si fa più lieve, e quel « nu poco » (più facile a pronunciarsi di « un poco », perché « un » richiede un'elevazione di accento, e « nu » è assai più riposante), che quasi si ammorza in « chiove » (l'« o » di « poco » si fonde nel ritmo col « c » di « chiove ») dà come il senso della pioggerellina di marzo leggera e breve. Breve, perché subito spiove; e l'impressione è resa vivamente dal secondo verso:

*e n'ato ppoco stracqua*

dove il verbo esprime, davvero, e con evidenza musicale, quegli intervalli pieni di silenzio che succedono dopo un'acquata. Pure quella « e » a principio del settenario lo distanzia un poco dal verso precedente, ma nello stesso tempo fa precipitare il ritmo verso l'ultima parola stracca, sì che s'ha l'idea di qualcosa d'improvviso che insieme dura. Poi ci si abitua, e non si avvertono quasi più le differenze tra il piovere e lo spiovere: donde una maggiore rapidità di passaggi:

*torna a chiòvere, schiove,*

con quella parola sdrucchiola, « chiòvere », che cerca l'altra piana, « schiove ». Tutto è ora sullo stesso piano, e la elementarità dell'espressione e della sintassi rende pienamente questo naturalismo semplice e immediato. — Ma finora non s'è avuto che una serie di ritmi musicali, con una successione di pause atte a moltiplicare le impressioni armoniche. — Ecco improvvisamente delle immagini pittoriche:

*ride 'o sole cu ll'acqua.*

Qui c'è più lineatura, come un tratto di colore, una pennellata. Dopo tre versi, vibranti come accordi, quel « ride », in sé, è cosa squillante, ma, riferito al sole, che brilla nella pioggia che cade, e si specchia e si rinfinge nell'acqua che bagna la terra; e si raccoglie nelle pozze; crea un'emozione nuova, e prepara l'anima a godere in tutta la sua bellezza la strofe seguente:

*Mo nu cielo celeste,  
mo n'aria cupa e nera:  
mo d' 'o vierno 'e tempeste,  
mo n'aria 'e primmavera.*

Quei quattro « mo », a principio dei quattro versi, hanno virtù di isolare le impressioni, di staccarle, e farle risaltare ciascuna in sé, oltre a creare insieme luci e ombre. Tra il piovere e lo spiovere c'è meno distacco che tra questo gioco vivo di colori; e la precisione con cui ogni immagine è espressa dà il senso del definitivo. Nessuna parola è forzata, anzi ognuna è semplice, chiara, donde la sua potenza. Son di fronte « celeste » e « nera »; eppure non offendono per un contrasto troppo vivo e voluto. C'è forse in tutta la strofe un solo residuo letterario, nel terzo verso, con una inversione del resto giustificata dal

bisogno di accentuare maggiormente la parola « tempeste » che è difatti la più essenziale. I primi due tratti sono più propriamente pittorici, gli altri due « emozionali ». Ma la strofe si scinde: da una parte quell'impressione che dà il marzo piovoso, cupo e nero, come forse nemmeno d'inverno, insieme con un'immagine non visiva ma grandiosa: « mo d' 'o vierno 'e tempeste »; dall'altra una serenità di cielo vista semplicemente e fortemente, col sentimento che se ne genera: « mo n'aria 'e primmavera ». E come i due versi combacianti (« mo n'aria cupa e nera » e « mo d' 'o vierno 'e tempeste ») formano il centro della strofe, e quasi un punto nero, così gli altri due la cingono di luce e d'aria, con un abbraccio immateriale.

La conclusione potrebbe sembrare convenzionale, e non è; — e se la visione s'è tanto ridotta, la poesia guadagna in determinatezza e precisione. Perché c'è un intimo legame tra questo marzo ineguale e « l'auciello freddigliuso », e le violette, desiderose di sole. Hanno sentito la primavera ventare improvvisamente, poi di nuovo la pioggia, e il freddo, e l'inverno. A noi questa instabilità non è causa di così forti squilibri, o forse produce effetti più strani e complicati; — le povere piante ne patiscono; anche gli uccelli; che hanno aspettato per lunghi mesi il sole, e dopo un breve e tepido raggio se ne veggono privi ancora. Appunto questa immediatezza, questa semplicità ed elementarità di modi fa la bellezza del « Marzo » digiacomiano. E oltre che idealmente, la fa poeticamente, con due linee più vaste e ondulate che culminano su « aspetta » e « suspireno » verso cui due dei settenari salgono ritmicamente, e da cui gli altri discendono. — Si badi un poco agli accenti rotti di « aspetta ch'ésce 'o sóle », e si sentirà, non so come, l'ansia trepida del povero uccellino; si ponga mente al « suspireno », che fa quasi vaporare l'altra parte del verso « 'e vviole », e vedrete le violette tremare nell'attesa, e perdersi come un sospiro. — Se poi si vogliono apprezzare chiaramente, e valutare, tutte le novità ritmiche, bisognerà trascrivere i versi secondo un diverso ordine, in modo che si veda un primo accordo « puntuale » distendersi ampiamente e pacificarsi.

*Marzo:*  
*nu poco chiove*  
*e n'ato ppoco stracqua:*  
*torna a chiòvere,*  
*schiove,*  
*ride 'o sole cu ll'acqua.*  
*Mo nu cielo celeste,*  
*mo n'aria cupa e nera;*  
*mo d' 'o vierno 'e tempeste,*  
*mo n'aria 'e primmavera.*  
*N'auciello freddigliuso aspetta ch'ésce 'o sole:*  
*ncopp' 'o tturreno nfuso suspireno 'e vviole...*

(da *Rappresentazione lirica*, nell'*Almanacco della Voce*)

~~giornata~~ <sup>giornata</sup>, ~~ricordi~~ <sup>ricordi</sup>  
 Mi son trovato una volta, per ~~una~~ <sup>una</sup> ~~volta~~ <sup>volta</sup>, per ~~una~~ <sup>una</sup> ~~volta~~ <sup>volta</sup>, non avendo io un libro che non  
~~era importante~~ <sup>era importante</sup>,  
 dissi a leggerlo sulla copia prestatami da un amico e, non potendo segnare in  
 margine ~~e matata~~ <sup>e matata</sup>, secondo il mio solito, a trascrivere quei passi, quelle righe sole quei  
 normale perfino, che per piacere o per abitudine di mestiere uno usa. E d'un tratto  
~~mi venne un'idea~~ <sup>mi venne un'idea</sup>.  
 eccomi nella mia prima età, ragazzo della ~~prima~~ <sup>della</sup> ~~o seconda~~ <sup>o seconda</sup> ~~grammatica~~ <sup>grammatica</sup>, a ricopiare  
 il tesoretto delle mie letture, in un quaderno bislungo, ricordo, ~~legato e legato forte~~ <sup>legato e legato forte</sup>  
 anche, come un libro mastro di conti; solo più piccolo, adatto a me (ricordo il mio ca-  
 rattere tondeggianti, impacciato alquanto, leggermente inclinato, con ~~piccoli~~ <sup>piccoli</sup> ~~solazzi~~ <sup>solazzi</sup>)  
 Era quello un disinteressato piacere, che, senza ~~complicanze~~ <sup>volere complicare</sup> con l'esperienza ~~di anni~~ <sup>di anni</sup>.  
 anni; mi ravvivava ~~solo~~ <sup>solo</sup> il gusto della ~~lettura~~ <sup>lettura</sup>, ~~che non si muoveva~~ <sup>quando non</sup> ~~talvolta~~ <sup>talvolta</sup> dietro la  
 mano stanca, o dietro i pensieri dell'età. (154)

faccio ora un gran salto, lungo quanto gli anni ~~intercorsi~~ <sup>che son passati</sup>; ma le ancora  
 voglio correggere a dovere, fino alle mie possibilità, qualche mio scritto, ~~la via per~~ <sup>è una</sup>  
 lunga ~~esperienza~~ <sup>esperienza</sup> insieme o ricopiare tutto e, se non basta, tornare a ~~copiare~~ <sup>copiare</sup>  
 e ricopiare. (che so ~~per~~ <sup>per</sup> la fatica, il moto lento, il capire meglio dietro la scrittura,  
 ripassante o eccitante, ~~prepara le sorprese~~ <sup>prepara le sorprese</sup> (come ~~giornata~~ <sup>giornata</sup> ~~a ricopiare~~ <sup>a ricopiare</sup> quei passi,  
 quelle righe sole, quei normale del libro non di mia proprietà); ~~che so ancora?~~ <sup>che so ancora?</sup>  
 sento nascere ~~le~~ <sup>le</sup> ~~correzioni~~ <sup>correzioni</sup>, quasi un mormore espresso, ~~che si fa~~ <sup>che si fa</sup> ~~certezza~~ <sup>certezza</sup> (all'im-  
 provviso, ~~con la~~ <sup>con la</sup> ~~decisione~~ <sup>decisione</sup> della penna nell'attaccare, e così poi andando di seguito,  
 senza pentimenti, che è quanto di meglio si sia capace di ~~esprimere~~ <sup>esprimere</sup> ~~forza~~ <sup>forza</sup> anche,  
 in ultimo, quel poco di iraterione nata dalla stanchezza. (127)

Il ricordo di bambino o di ragazzino ritorna, monta una ~~pena~~ <sup>che</sup> ~~l'aver già~~ <sup>l'aver già</sup>  
 lasciato ~~già~~ <sup>già</sup>: ~~ritorna~~ <sup>ritorna</sup>. Chi allora appunto, ricopiando, mi pareva di capire meglio,  
 e capivo meglio infatti solo allora ("non tenebam"). Ed eccomi ~~ora~~ <sup>adesso</sup>, dopo tanta espe-  
 rienza, a ~~resurrezione~~ <sup>al nodo degli</sup> ~~il libro nuovo~~ <sup>problemi</sup> dell'amico, e l'intelligenza di esso libro, e  
 saltando le mie zone di letture, ~~avitate~~ <sup>avitate</sup> da un quasi altro ~~accidentamento~~ <sup>accidentamento</sup>. E farò.

4 - Dall'autografo della nota *Del copiare e riscopiare*, comparsa in «Il Nuovo Corriere», 9 ottobre 1952, ed in seguito raccolta, quasi a conclusione, nel volume *Altro Novecento* (Firenze, Le Monnier, 196, pagg. 583-85): una fra le pagine più significative per il «metodo» e la «lettura» di Giuseppe De Robertis, e più volte citata anche dai collaboratori a questo fascicolo. (Le cifre entro i cerchi indicano il numero delle parole per ogni capoverso, essendo lo scritto destinato alle colonne di un giornale).

## [ENTRO PARENTESI QUADRE]

Con quest'animo abbiamo scelto, e vogliamo continuare a scegliere nei libri dei poeti. Fermandoli in quei pochi momenti dove si danno totalmente, come un massimo di espressione e un sacrificio delle parti secondarie e sciupate. Allora, in succo, dimostrano di quante risonanze e derivazioni si sente capace il loro spirito, e dove arriva la possibilità del loro genio. Anche la vita pratica è una conferma di quella scoperta nel bene e nel male; e ogni vero poeta, in definitiva, è un santo, se trasferisce e applica l'assoluto della sua poesia nel vivere quotidiano. Terrem conto di queste riprove perfino nell'esame di un verso, e nel giudizio di un semplice atto, accusando le contraddizioni come un peccato non solo morale, ma d'ingegno; e numereremo le deficienze di uomini, come una diminuzione di espressività artistica e di stile. Perché noi vogliamo vivere in continuità, senza dimenticarci un sol giorno; e a un minuto di ispirazione felice, preparato e accompagnato da una sufficiente incoscienza, e chiusa da spazi vuoti, preferiamo quel darsi consapevole, misurato, persuaso, che promette momenti di bellezza, e li realizza con perfetto dominio di sé; poi vive tutto di quelli; anche se con meno capacità creativa; ma certo pieno di quella responsabilità a cui pare consegnato il segreto di tutte le cose grandi.

Non ci sentiamo granché utili in questa vita che è inutile; e non ci siamo ancora consolati con illusioni di felicità. C'è dentro un veleno che c'impedisce di essere ingenui; e sopra i nostri occhi si son fermati tutti i segni dell'umana miseria, e della sua limitazione impossibile. A sciupare tanti miracoli e perfezioni, un poco ci siamo sciupati anche noi. Ma questo, sopra tutto, ci piace. E il cercare; anche se non arriveremo; è più bello che l'accomodarsi; contenti della sorte; o, per lo meno, rassegnati; per misura di pace e interesse economico. Non facciamo lamenti; determiniamo la nostra povertà.

Queste del resto non son posizioni sentimentali, ma di cultura. Che significa intelligenza. Attenzione al vivere di tutti i giorni, e consegna al tempo e alla contentezza anima di quel che potrebbe farci felici, ma ci diminuirebbe inquietudine e irritazione creativa. Siamo a un punto che ci fa dispetto il bene; e il male è più propizio alla formazione di una coscienza aperta. Sferza e acuisce la sensibilità più nascosta; e la mantiene in quello stato di eccitazione vergine, che son possibili i contatti più nuovi, e le disperazioni più assurde. Disingannati d'eternità, per amore stesso dell'eternità. La faccia della salute non l'abbiamo ancora conosciuta, e ci repugna anche di pensarla. La strada alla perfezione è

impervia. Ma il viaggio vuol continuare ugualmente; con la certezza della fatica inutile. Ci piacciono le avventure piene di sventure; camminare per non arrivare; vuotare il calice col pensiero segreto che non finirà mai. Questo senso agro che ci vendica di tutti i peccati che non abbiamo commessi, ma che esistono; e oggi coincide e si rafforza per questo averci gettati a un modo che ci tocca far la revisione di tutto; scomporre le più composite felicità; disgregare le più appariscenti e consolate bellezze; negare per troppo amore di creazione; distinguere per un'eccessiva volontà di credere, e alla fine non credere; sederci sopra il nulla consolidato e stratificato; senza origine né tempo; vuotati della ragione medesima di vivere, che pur ci fa vivere; alchimisti pericolosi, che non approderemo a risultato; con tutto da gettare e niente da conservare; fuori di guadagno dunque, che non conosciamo il lucro; e tutte le partite son perdute.

La nostra storia si ricaverà da questa distruzione; e la poesia nuova filtrerà a traverso infiniti passaggi di giudizi, intenzioni, e rifiuti; con una logica così spietata, e un così freddo esame, che resisteranno poche verità lontane, alcune parole semplici e distanti, da posarvi sopra tutta la maledizione della più disperata inquietudine. Prepariamo quell'aria nemica e difficile, di cui hanno bisogno i geni, per produrre; certi stacchi di silenzi, di proposte, di interrogativi, che si dovranno tenere in conto e risolvere, applicando volontà e sacrifici, e un disinteresse più grande della nostra umana tristezza. Siamo ricacciati dentro da tutte le vie, a introspezzarci. L'azione e la pratica ripugnano alla nostra scontentezza. Ci isoliamo rientrati come gente a cui fallirono tutte le distrazioni e deviazioni facili, a petto colla realtà più nuda; in solitudine assoluta d'intelligenza; dove l'avventura è pericolosa, e se ne ritorna schiacciati e persi. Anche questo camminare in una rete di prevenzioni e risentimenti meditati somiglia a un azzardo; ma ogni giudizio, alla fine, è un azzardo; e oggi c'è da rivangare i secoli, con una fatica pazza, e uno sperpero incredibile più della pazzia.

Siam tagliati fuori da tutte le debolezze e i benefici delle nature ingenue. Lamentarci e piangere; abbandonarci a qualunque allegrezza e passione piena. Un richiamo di dentro, e tutta l'illusione è dispersa. Nulla resiste a questo gelo che spezza anche la pietra; e si vive a patto di teorizzare la propria vita, e di crearle una persona, e una legge. Bisogna uccidere il particolare. Noi, provvisori, dobbiamo cercare l'eterno; o almeno una norma; come un punto stabile e un assetto unitario. Chiarificarci insomma; assegnare il posto a ciascun sentimento, subordinando e valutando. E solo esprimendoci, quando possiamo uscire da noi, con verità di più alto ordine, generali, e di umana sapienza. Tutta la cultura non può portare che a questo: a una forma negativa di conoscere, a cui reagirà d'istinto il sapore della vita, e quell'impassibilità neutra e perenne che è il segreto dell'esistenza. Una giovinezza nuova si presenta forse lontana, ora che abbiamo da sperimen-

tare tanto dolore, e non ci son concessi abbandoni ingannevoli. L'ultima conclusione di questa malattia troppo oculata dovrà essere un senso dell'inutile così insormontabile che ce ne faremo la fede di una più alta religione. Ma provvederanno l'esperienza e l'inquietudine della nostra sensibilità risentita a non addormentarci la tristezza quotidiana, necessaria al vivere medesimo. Anzi questo, sopra tutto, sarà il beneficio di aver tanto conosciuto: conoscersi. In tempi di proponderante intelligenza, e di caparbietà culturale, deve partire dall'esterno la regola della vita. La vita dev'essere un sacrificio a certe personali limitazioni intellettualistiche, quasi un uniformarsi delle qualità istintive e rozze a quella fermezza di comprendere, e al coraggio della propria sterilità. L'agro deve scendere fin dentro, sbiancarci alla radice. Gente indurita, preparata a tutti i tagli. Ci faremo una coscienza riflessa, noi che siamo così poco natura.

Vogliamo insomma conoscere lo stento; la preparazione dolorosa e paziente; il controllo dei nostri giudizi amareggiati. Siamo lontani, ormai, da tutti i diletantismi artificiali; i prodigi li abbiamo lasciati a dieci anni fa; e l'autodidattismo sa troppo d'improvvisazione, con lacune disamabili, e una scomposta superbia plebea e imbarazzata. A certa intelligenza non si supplisce né col cinismo facile, né con la tristezza. In altro luogo questi sentimenti e atteggiamenti li chiameremmo grossolanità, con più o meno di riserbo, ma sempre inefficace e sterile. La rozzezza può anche essere una forma di genialità creativa, con tutta la riduzione di cui può riuscire istintivamente capace; ma troveremo espressioni laterali rifatte, per lo meno sconvenienti, in un ordine generale e di superiore altezza. Che non guasteranno forse le parti vive; anzi le lasceranno con più stacco e precisione tra mille difetti e obblighi letterari; ma scemeranno il risultato e il valore della figura sintetica, accusando le necessarie limitazioni, e in fondo una specie di sordità miserabile. Un poco di umiltà non è male in questa universale beatitudine. Cercare e non trovare, e lavorare sull'impossibile, può essere una scuola di buona prudenza. Siamo giunti a un grado di perspicacia che non tolleriamo la falsità neppure in Dante, e ci amareggia, nella sua eterna bellezza, qualcosa di crudo che l'arte non ha equilibrato. Ci piace non esser presi dalla poesia, ma prendere noi la poesia; sentirci calmi e persuasi, senza turbamento. Vogliamo essere un po' sempre padroni; donare, non donarci; capire, non subire; veder netto. Ci ribelliamo al pensiero che la passione debba soverchiarci; quando c'è la vita che provvede a questo; e non tralascia occasioni e attenzione. Tutto alla fine si risolve in suprema chiarezza; e l'arte appunto ci aiuta a guardare il mondo nella sua più fina essenza. I poeti sono i donatori di verità. Così noi almeno li sappiamo accettare.

Sentirsi in accordo con i più opposti sentimenti, senza strappi e violenze, in questa gioia di esistere, che ci rivela tutti a noi stessi, fuori d'ogni semplificazione. Anche le

qualità mediocri hanno un diritto di vita, e si superano solo a patto di assegnar loro un significato e un valore. Il maggior segno dell'essere uomo è proprio questo prodursi in sintesi, e crescere contemporaneo delle diverse facoltà, secondo una legge e un ordine. Tagliare significa anche rinunciare. È un processo negativo insomma; e un rinnegare la necessità di certe complicazioni profonde. Giova all'economia dell'umana scontentezza, e rende più facile il dominio di sé. Ma non si dice che debba essere la via della salute. Un po' di pericolo e di pazzia non dispiace in un secolo tanto saggio. Questo muoversi simultaneo ci rafforza la coscienza, e ci avvicina a quell'essenzialità che attribuisce anche alle cose più piccole una funzione espressiva immancabile. Non si parla di esperienza letteraria, come può esser data da chi sottilizza e quasi teorizza su alcune sue virtù d'artista, e le porta all'ultime conseguenze. Anche se vi uniforma la vita. È un riconoscersi posteriore e riflesso. Dico che c'è una preparazione tutta interna; psicologica; che si valuta senza scomposizioni; si regola, si necessita, si leggifica; scava in profondo; spia le apparenze più fuggitive; si consegna in principi generali e in problemi umani, movendosi con tutta la sua persona; e poi scoppia in quei lampeggiamenti di cui la nascita è impreveduta, ma la ragione è lontana; che vi ha contribuito il travaglio unificato e sotterraneo di una capacità logica quasi assurda.

Noi siamo per questa perversità caparbia. Non vogliamo perderci; e neppure rinunciare a nulla. E si ritorna di dove siamo partiti. A una specie d'umiltà per la nostra vita impossibile, ma, nello stesso tempo, a quell'ostinazione di lavorar sull'inutile e di documentarlo tutti i giorni, senza un filo di speranza. Questo anzi ci cresce l'attaccamento e l'interesse per la nostra fatica; e ci toglie il pretesto di rifiutare anche la più nascosta e trascurabile illusione di controllo. Non crediamo che basti mai l'esperienza a farci conoscere la realtà. È più facile arrivare a una conclusione, che renderla inconfutabile; e il mondo è pieno di contraddizioni e di sorprese. Noi siamo per il rispetto. E alla fine per non aver fiducia neanche in questo. Ma quel che importa è lavorare; comprendoci ogni giorno un po' di tristezza. Del resto la vita passa col piacere appunto che passi. Questa volta concluderemo.

A dispetto del sentimento e dei contrasti soliti. Tutto il pessimismo, fino ad ora, s'era procurato dei ritorni: un angolo di terra, e l'indifferenza era bandita. Amore di consolarsi e trovar riposo. Piede sicuro tra le più impossibili disperazioni. Credere e non credere: intelligenza e natura: logica fredda e dolore. Salire sempre per discendere. Il mondo veduto a traverso quest'oscillare perpetuo; incompreso, svanito, costretto. Questa realtà mai libera, quest'esame ritornante, questo circolo chiuso. Negare per riaffermare; darci

ragione con l'inganno. Noi uomini, nati per perderci, mettere di faccia alla vita e all'inutile il nostro povero diritto di esistere e sperare. Non voler collaborare al mondo; aiutarlo a chiarirsi; provare la sua eternità in noi per questa scuola di disinteresse assoluto. Paura delle conseguenze estreme, e di camminare sempre tra la vita e la morte. Si opta la morte, si ragiona la morte, con la sicurezza che la vita alla fine ci salva. La morte diventa un fregio; la si chiama per dare un'ombra di tristezza alla nostra salute. Non son bastati tutti i segni e gli avvisi per farci avvertiti del nostro destino. E che, giorno per giorno, non ci resta che documentare la nostra sterile miseria. Il problema dell'esistenza va affrontato a forza di logica, e da un punto che la pratica non debba rigettarlo, ma aggiungere prove e conferme. Questo significa conoscere in sintesi; lavorare in modo unito; muoversi col proprio peso e pesare sulle cose. A questo deve portare la critica, e, in definitiva, a sapere, che l'inutilità è così inutile, che anche la nostra fatica è tale, ma che un uomo ha da arrivare a questa coscienza. Sfamarsi di disperazione.

(da *La Voce* nel 1916 [con una parentesi quadra])

## VARIAZIONI IN MAGGIORE

I

Dopo un anno di consigli smetteremo di consigliare. Rimandiamo ad altro luogo i lettori per le debite informazioni sul mercato librario vecchio e nuovo; sull'attività letteraria provinciale, nazionale e internazionale. Noi vogliamo per nostro conto leggere; e poi tornare a leggere, se ci piace. Procurarci delle soste che non si convengono a un relatore quotidiano o mensile. C'è un segreto nella pigrizia e resitenza tardiva di certe letture, che non possono conoscere i divoratori di carta e stampa; e il pudore, i pentimenti, i ritorni immancabili, bastano a impedirci quella facile avventatezza gaudiosa della gente spregiudicata. Praticamente anche la fatica c'è inutile; e il contatto con libri mediocri alla fine non può che aumentare il disgusto per questo basso mondo ridotto a scrivania, e per tutte quelle sante spalle che vi si rovesciano sopra per esercizi di umanità. Bisogna gettare perfino il rammarico; che è una colpa. E le esperienze sfortunate, quando capitano, non è detto che si debbano lavarle in pubblico, giorno per giorno, aspettando il momento e l'occasione per discorrere. Tutto, in definitiva, può servire a qualcosa; ma per certe conclusioni e problemi generali da impegnarci con altro tono e responsabilità. I retroscena son sempre uno sciagurato spettacolo; e quest'arrabattarsi intorno alle miserie della polemica senza conoscenza, dell'intrigo senza ragione o scopo, delle reazioni cercate e procurate solo per pretesto di vivere, è più umiliante d'ogni assoluta rinuncia.

2

Non che abbiamo dei rimorsi da rimproverarci nell'ora della morte. Aver mancato di rendere giustizia a un poeta nuovo, insolentito contro una grandezza nascente, creato disgrazia a uomini e forze reali. Se ci siam compromessi, va tutto a nostro carico; e una volta ne dovremo rispondere, ritornando sui giudizi sbagliati, e correggendoli. Ma la colpa è un'altra. Di esserci in conclusione abbassati; di aver ceduto troppo a sentimenti di scrupolo eccessivo, con poco rispetto di noi. Abbiamo servito il pubblico; ma ci siam danneggiati. Accettato il compito di illuminare gli strambi; dimostrare, provare e sperimentare; quando c'era una cosa sola possibile, e una sola via di salvezza: scaricarci di questi obblighi, spegnere la nostra scarsa lanterna di Diogene, e lasciar perdere le fantasie. Ogni uomo si presenta da sé; si prepara da sé occasioni e rivincite. E alla fine siamo legati da un tale destino di previsioni e avvisi lontani; e i segni son tanti delle nature privilegiate, che non

credo esista oggi in Italia o sia nato un poeta, che io non sia stato quasi costretto a riconoscere, o che la sua poesia non sia venuta a me, necessità della mia vita, pane della mia fame. Sono moderno; vivo in un'aria a cui io stesso collaboro; mi cerco le pietre per la mia casa. Vuole la sorte che io debba trovare i mezzi della mia esistenza. È apparsa un'arte nuova, attuale. Essa dovrà coincidere nell'angolo del mio mondo; e io sono fuori tempo e stagione, e non destinato a vivere, o a vivere artificialmente. Il mio posto non è senza ragione. Ci devon passare tutte le vie, diritte e traverse; i giri di tutti i pensieri e le costellazioni. Quel che non mi tocca non mi deve crear tristezze. Non m'importa che di quelle sole cose grandi che conosco. Se altre ce n'è — e forse non ce n'è — non possono aver peso in me. Io non posso desiderare che le verità certe e conosciute; e tutta l'amarezza è che non arriverò mai a conoscerle abbastanza. Son uomo; e messomi per una via senza sbocco. I principii son tanti che la fine è impossibile e persa. Nato per assaporare il desiderio delle esperienze assolute, e in continua disperazione di giungervi. Non mi prometto scoperte nuove, e rivelazioni improvvise. Che del resto arrivano sempre con un passo; coincidenze e predestinazioni infallibili; segni d'una legge e d'una crudele giustizia, che non consente anticipazioni e rinvii. E noi rifacciamo le strade del mondo tante volte; anime stanche; e sol una, a un'ora, in un punto, forse restituirà un segreto, che prima tentammo invano; o c'era ignota anche la presenza; di calmo giorno; luce tranquilla e gelata trasparenza.

3

La miseria e la ragione stessa della vita è in questo non aderire immediatamente alla essenza delle cose; e nello sforzo caparbio di accostarci alla conoscenza. Tutto il nostro vivere è un correggerci, cancellando gli errori, e aggiungendone fatalmente altri che si sostituiranno e si continueranno. Ci vendichiamo del nostro destino riconoscendo sempre, alla fine, che abbiamo sbagliato. Esistere è un po' dolersi; rimproverarsi; castigarsi. Per non aver saputo veder prima il bene e il male. Che quella bellezza c'era sconosciuta, che quell'uomo non sapevamo ancora accettarlo, che quell'altro e un altro ci creassero delle illusioni, ci preparassero delle cadute. Quest'aver bisogno sempre di orientarci, appoggiarci a qualche credenza, sostenerci coll'esperienza di tanti anni e del passato, anche se vuota e mancante. Non poter giudicare e pesare assolutamente, valutare l'esattezza delle impressioni, senza patirle, e poi confrontare, e riferirle a un punto d'esame. Esser costretti a procedere con cautela, il pudore dell'onestà fondato sulla debolezza. Non esser Dio. Tutta la tristezza è per questo non esser Dio, e desiderarlo di essere, e avvicinarsi alla sua chiarezza, così impossibile, e pure così naturale in noi; faccia tragica della nostra salute contrariata. Questo vergognarsi continuo d'esser destinati a fallire, di non poter toccare l'assoluto. Siamo tanto deboli che ogni vento ci scrolla. La cappa dell'ignoranza pesa sulla

nostra poca leggerezza e apparenza di libertà. E rare volte possiamo aprire gli occhi cuciti per guardare. Sono accorto, sto attento ai miei passi, mi vigilo che nessuno m'inganni; ma domani un ignoto, foss'anche un minuto, sa prepararmi confusioni e sorprese. Un uomo è una serie di persuasioni ritardate, approssimative e insolubili. E sopra tutto coraggio di accettarsi così. Vivere sperimentando la propria contingenza. Formulando un'idea qualunque del mondo, con la certezza che poi bisognerà scartarla, e cercare una verità più vera, o meno incerta, con un'aria di permanenza sempre più stabile. Contentarsi di questo fare e disfare. Aver sentore di certe grandezze, ma che nessuno arriverà a misurarle, e ogni forma o via di giudizio è insostenibile, e inadeguata. Scusiamo la nostra provvisorietà, davanti all'eterno, testimoniando le buone intenzioni, e la coscienza della nostra insufficiente fatica. Tutto il meglio di cui possiamo esser capaci è di ridurci, cioè negare e annullare tanta parte di noi. Aver sortite delle qualità per saperle sterili, e accettare questo limite. Simile a un pazzo che non diventa pazzo solo perché capisce e ragiona la sua pazzia: la utilizza come persona intelligente. Ma questo non può diminuirci il dolore, e quella specie d'attesa che è la sostanza di tutte le anime sensibili. E alla fine è certo che noi ci affanniamo a capir tanto e a voler progredire nella conoscenza solo perché non c'è stata consentita un'intelligenza universale, immediata, e assoluta. Siam condannati a un carcere, col desiderio di uscirne. Tagliati fuori della grazia, con promessa di non doverla mai raggiungere. Facciamo mille passi e viaggi infiniti perché non sappiamo star fermi, e così bastare a noi medesimi. Camminare è stordirsi, conoscere è stordirsi, vedere è stordirsi. Noi viviamo e lavoriamo per non dover pensare che abbiamo la morte a lato, o anche per meglio saperlo, e che dopo tutto abbiamo l'ambizione del nostro crudele destino. Prepariamo tutte le cose più belle e nuove che non serviranno mai a nessuno, una delicatezza che non sfiorerà nessuna faccia, dei sentimenti e pensieri fatti per svanire, un'anima da specchiarci l'aria e il nulla. La gente passa per le più brutte strade del mondo; noi ne prepariamo una grande e inutile da rimanere deserta; con sopra il gran rovescio di stelle. Accumuliamo una gentilezza che giorno per giorno ci consuma, da non poterla regalare anche volendo. Dopo aver tanto giudicato, pesato, e differenziato non ci resta che tornare a noi, rimanere in disparte col l'impossibilità di spendere anche una parola. La nostra nemica è la caparbieta della distinzione, questa forma d'incontentabilità atroce che c'impedisce di ascoltare un discorso mediocre, di accettare anche per svago una persona banale, dopo che ci siam riempiti di ben altra sostanza, e il dolore e l'esperienza ci han messo pietra e piombo al posto di tutte le possibilità di recapiti e distrazioni che formano la contentezza delle giornate degli uomini. Abbiamo persa la facoltà di danzare per non aver l'aria di far le capriole; la lingua ce l'ha legata la necessità. Prima di staccare un verbo è come consultare un oracolo; e la risposta viene assai tardi. Tutto quel che si può dire di serio non è fatto per rallegrare gli altri.

Intorno c'è la vita in comitiva; paura della solitudine; e volontà di aderire alle cose anche superficialmente, creando un'aria comune sopra tutti i gradi e le differenze. Non si pensa che la scorza del mondo; e si vive a frutto di occhiate, con nostalgie idilliche e sensi leggeri. Per uno che va a lume spento, e fa la sua strada, solo, badando al suo destino, e scavando punto su punto a ciascun passo, quante cooperative e appalti a consolare l'amarezza dei pensieri e delle ore difficili. Vivono senza limitazione; la sorte, in essi, non ha fatto nessun taglio. Possono accogliere nella loro intelligenza tutte le esperienze, perché in nessuna coincidono realmente. Oggi con te, a fianco, a dir lodi e a ragionarle, con quella facile precisione degli spiriti grossolani. È entrato nella sua umanità, t'ha preso i segreti e vuotato il sacco delle tue aspirazioni più lontane. T'è vicino, ti sente; ascolta quel che tu avevi pudore a confessare. Ma domani. Per altro cammino, con un altro; e col tono eguale della sua anima eguale. Si consegna in ringraziamenti e gratitudini agli uomini più opposti. Nulla esclude da sé, perché nulla ha rifiutato in sé. Anonimo, con la sua faccia neutra, vede specchiata nel mondo la ripetizione insostenibile dei suoi minuti combacianti. Mi son lasciato prendere a quest'inganni. Nessuna correzione potrà cancellare quell'errore, una volta commesso. E l'avvenire mi stanca. Non si evitano gli sbagli. La vita si ricopia per mille guise, ed è inesauribile di apparenze e variazioni sopra un motivo vecchio. La sola protesta è di soffrire; e vendicarsi contro noi stessi con mortificazioni e rimproveri ritardati. Non c'è da consolarsi neppure in questo. E la pratica alla fine è sterile. Che su giri ritornanti non è possibile nessun avvio; e ricacciare anche le delusioni è un rinunciare sempre a qualcosa. Quel che rimane, oltre tutto, è la realtà; e comunque si ripeta, essa è più forte di noi. E non si ripete soltanto.

Comincio a farmi un posto per me; a fabbricarmi sopra questi dilemmi un senso d'attesa, fuori del rapporto cogli uomini, che non può esistere che sul sospetto. Risolvo la mia incapacità ad evitare errori, rassegnandomi ad accettarne altri e poi a restituirli. La tristezza per questa impossibilità vuol essere sempre più grande, e filtrare in me come un veleno. Lasciamo fare e andare il mondo, che rotoli a suo piacere. Io sto. Non desidero panorami in vista, e non rimpiango tutte quelle cose che non ho potuto guardare. Ciascuno ha la sua porta. Io ho la mia, e non saprei aprirne altre. La conoscenza non si perde in estensione, ma va in profondità. Ed è vano lamentarsi per quel che non s'è visto; e vuol dire che non potevamo vedere; certo, non eravamo degni di vedere. Utilizziamo il destino, e i mezzi concessi alle nostre possibilità. Ognuno ha qualcosa d'incominciato. Una vita in tanto è vita in quanto è principio di qualcosa. Che si vada e viaggi; come si può; per il proprio cammino. Non ce ne può essere che uno; e i dirizzoni li lasciamo a chi ne vuole.

Svagli non ne cerco io; piccoli o grandi. Oggi c'è la guerra che fa svagar tanti; ha fatto veder la morte a tanti. Io con la morte ho quotidiani colloqui; la vedo a ogni passo, come una persuasione che deriva dalla vita stessa, che non so troppo amare, e non riesco abbastanza a disprezzare. L'accetto come un sacrificio inevitabile. E non mi siedo per riposare; non ho bastoni di fede e di speranza. Ho ancora da sapere che mi riserba la sorte; e come mi vorrà parlare con la sua presenza: la poesia; la donna, e una donna; la campagna, ombra delle stagioni. Io ho da vederci ancora in queste tre cose. Ho accumulato dell'esperienza che ho da spendere e far fruttare. E certe impressioni e rivelazioni aspettano una risposta. Non importa se verrà. Anzi non verrà; ma io la cerco. Sciupo le mie inclinazioni. Ho da leggere. Ho da passare e da ripassare sulle mie letture. Anche se non leggesti più altro, c'è in quelle poche parole assolute che conosco tanta bellezza, e tal carico di mistero, che si son provati i secoli a scioglierlo, senza riuscirci, e io vi posso bene perdere la vita.

6

Con che strane coincidenze e ritorni la poesia s'inserisce nelle mie giornate. Come un segno di quella vita impossibile di cui non trovo la chiave, e m'è forza concedermi in interrogazioni inutili, e offrire un'esperienza che m'ha ancora da promettere la grazia. Ricacciato per diverse vie dalla convivenza del mondo, che mi si vuota in congiure di relazioni astiose, e rimanda di secoli il rispetto della propria ragione di esistere, consegno il mio silenzio ai discorsi della gente, e al rumore delle strade. Viaggio con i miei pensieri; porto i miei amori con me. Incontro alberi e case, siepi e solitudini. Il velo d'aria sotto il cielo mi spiega che non ci sono stazioni per chi parte, e tutto è instabile e torto. Mi rifiuto come un peccato; mi brucio come la peste; spremendo una smania d'altezza. Io non scavalcherò mai la cima. Se mi fosse stato permesso di toccarlo, il destino mi ci avrebbe collocato al di sopra; per diritto. Sarei nato lassù. Le verità che non si posseggono immediatamente, non si possederanno mai. Noi dobbiamo testimoniare di non aver posseduto nessuna verità. Siamo soli; abbandonati a noi medesimi, e alla nostra cieca legge che è il nulla. Condannati a denuncie e restituzioni. Ci passano davanti anni e paesi; colori, desiderii e mattini; ma non sono mai quelli che vediamo; son altri che non vedremo più. E fossimo immuni di bassezza.

7

Ho corso per premunirmi; ma la mia difesa era una fuga. Mi son chiuso nella mia casa, ho confessato la mia debolezza. Anche il silenzio è una debolezza; una precauzione davanti all'errore. Non parlo perché temo di sbagliare. Ma ascolto. Io non posso impedire che altri parli. E neppure che le parole arrivino a me, e che mi facciano soffrire. Son legato quanto più mi credo libero. Schiavo quanto più sono sensibile. La mia nobiltà mi stringe la

catena. Pago la mia bontà col sopportare il male che gli altri mi fanno. Alla fine c'è tutto il mio sacrificio da opporre; oggi, domani e sempre. Io non pretendo di stancare il destino. Ma il destino non stancherà me.

8

Torno alla poesia con la disperazione della vita che mi fugge e si contraddice nell'atto stesso che vive. Dice che si deve vivere solo per non morire. Io voglio scegliermi una condizione più nemica. Senza distrazioni, sentire questa incapacità a violare il mistero, e non cessare di tentarlo. La pratica di tutti i giorni, col reagire e l'accettare, è pure un modo di stordirsi e d'illudersi. Rinuncio a quest'incontri e assaggi di felicità. Mi disimpegno da tutti gli obblighi e relazioni con gli uomini. Sto solo. Stanco di girare mi son fermato. Mi risparmio gli svaghi. I viaggi son pieni di rumori che allontanano dal mondo. Ed io voglio aspettare in segreto, attento a ciascun passo; a cuor gelato di passione; avaro, caparbio, scarso. Desidero di profondarmi nel mondo. Scavo con l'occhio dove gli altri spolverano con guardate di piacere. Una parola, un accento, un'immagine, in sul principio, mi fanno già avvertito che ogni fatica è inutile di accostarmi, e cercare il significato assoluto. Son tante vie che portano a spiegarlo, ma nessuna lo esaurisce. Io le tenterò lo stesso, batterò tutte le strade. Questa parentela con i grandi vuole per prima cosa il sacrificio, e per ultimo sacrificio la pazzia. Devo risparmiarmi. Io non posso spendermi in ore e minuti felici. Il mio amore è fatto di scelte crudeli. Sono un uomo intollerabile. Tutti, in fine, mi odieranno. Se odo la gente parlare, noto sulla mia faccia una smorfia d'indifferenza che le cancella il colore. Sto come una cosa morta. Fuggo la conversazione. Per passare il tempo preferisco rimaner muto, e spezzare le più timide intenzioni di facili compromessi e condiscendenze a secondarie necessità. Poiché la vita non ha vie né sbocchi, mi son messo a pensarla a traverso la poesia, in cui è consegnata tutta la sua più scoraggiante predestinazione. Se noi fossimo Dio non ci sarebbe più poesia. La poesia ci vendica di non essere Dio. Dio è conoscenza immediata, universale e perfetta; la poesia è sforzo di accostarsi a questa conoscenza, col dolore di non doverci arrivar mai. Questo dolore fa che i poeti scrivano. Scrivere è un mezzo di superare il proprio dolore, e il senso dell'impossibile. Dio non scrive. La natura non scrive. Dio e la natura creano. Noi scriviamo coll'illusione di creare. Ci ribelliamo al destino.

9

Possedere dunque la poesia significa possedere la chiave del mondo, e quel senso di distruzione ordinata sopra cui la vita si rinnova. Gli uomini odiano i poeti, o li disprezzano, o li rinnegano. Come odiano, disprezzano e rinnegano la verità. Essi credono a tutte quelle leggi e accordi obbligati per cui la vita continua e si riproduce; non vogliono credere

a quella sola ragione per cui la vita dovrebbe cessare. Sono animali sociali: e la vita è anti-sociale. Quella vita che nello spirito della società esiste e resiste, in se stessa poi si annulla. I poeti sono anarchici perché hanno ben guardato nella vita; e ogni giorno aggiungono una prova che distrugge la vita. Gli uomini raddoppiano il segreto per rafforzarla; rispondono col beneficio della realtà. I paesi crescono, le strade si moltiplicano; son tanti, ogni giorno, a nascere, che nessuna guerra sa fabbricare casse da morto bastanti; e i funerali camminano lenti. C'è sempre assai gente a guardare uno che se ne va. Ma chi bada non alla vita, se ricambia il suo stato, ma al modo come essa cambia; e che alla fine si ripete; è il poeta; o, meglio, l'ordine della poesia; o la disperazione che la determina. Questo vegliare sul nulla, avvertire il danno, esser meno d'un brutto o d'un sasso, non poter diventare natura: e rimordersi. Questa coscienza sorgiva, diretta. Non vivere che di sé. Davanti a una parola creata rigettare mille altre creazioni e rapporti: i governi dei popoli e le mura delle città. Sentire riflesso in poche sillabe tutto il senso del mistero e dell'eterno; e in conclusione potere sfamarsi di pietra. Obbligato a trattare in mezzo agli uomini, ma in sé libero, calmo. Fuori dei regni; superiore a tutte le tradizioni e le ricorrenze: — una casa, un albero, e neppure questo. Seduto sopra se stesso. Nemico alle cose che più ama. Sempre in offerta di espiazioni. Dalla sua impossibilità a poggiare e fermarsi sul certo, misurare l'universo. Tutto è inutile tranne che questa conoscenza. Quant'è quella poesia che m'aiuta a conoscermi? Io non devo che praticare gli abissi: vivere su questi pericoli. Per riposarmi accetto di rimanere sempre su un punto. Mi turba i sonni l'angoscia che io non arriverò mai a capire tutto il senso nascosto neppure d'una terzina di Dante: e meno ancora quel che Dante ha scritto e inteso, a stancare la necessità. Anche lui forzava l'assoluto. Costruiva per non chiamarsi povero. Diceva di muovere cielo e terra; operaio a contrasto con Dio. Ma gli spazi non hanno crollato. Non s'è risalito i perpendicolari silenzi. Tutto è nuovo e antico. Solitudine rovesciata. Con sopra, capovolto, il gran vuoto notturno. Vie assurde e stazioni di stelle.

## DAI «CONSIGLI DEL LIBRAIO»

GASPARO GOZZI: *La «Gazzetta Veneta»* per la prima volta riprodotta nella sua letteraria integrità, con proemio e note di Antonio Zardo.

[È pubblicato dal Sansoni nella «Biblioteca scolastica di classici italiani» fondata dal Carducci, e le fa onore. Si pensi che questa è la migliore raccolta di scrittori nostri e la meglio annotata. Ci lavorò assiduamente per varii anni Severino Ferrari, Carducci vi fece il commento al Petrarca, lo Straccali quello a Leopardi. Amo questi volumi che sanno d'inchiostro, fatti per la solitudine e per un riposo pieno di studi. Ognuno ha da ritrovare qualche ricordo nella memoria, e da frugare su alcune di queste pagine ben tagliate l'impressione stupefatta di certe letture e di certi pezzi che non si dimenticano. La stampa a prima vista non invita, ma poi ci si affeziona più che al gran lusso e ostentazione della carta egiziana e della carta a mano. Una conquista faticosa che dà molta gioia e piacere].

### DOCUMENTO ALLA MORTE

GOFFREDO MAMELI: *Liriche*, con ritratto e facsimile. Proemio di A. G. Barrili. Parole ai giovani di G. Mazzini. Tre lettere alla madre del poeta di G. Garibaldi.

[Per accettare questo poeta, bisogna pensare un poco alla sua morte. Nato fuori tempo, e quasi sperso, come altri uomini, in quegli anni di capacità eroica tanto sproporzionata e irreali, con sentimenti così poco concreti, e con un'ansia che superava il destino segnato alla nostra storia, visse contraddetto da sterili fantasie e amori languidi; lui che avrebbe voluto convertirsi in azione; agire; — e desiderò troppo; che non vide inadatti i tempi; o assente la volontà del popolo. A realizzare la nostra parte di nazione, dovemmo alla fine limitarci, sentire la necessità di certe rinuncie, obbligarci a un assestamento tanto più modesto, ma fattivo, con meno di violenza epica e suoni di marcia trionfale. Tutto si risolse in un gioco felice quel che doveva essere la dialettica di forze ideali grandiose. E già la morte aveva pensato a dare un po' d'assetto alle coscienze più fiduciose. Per chiamarsi uomini dovettero morire. Noi li accettiamo, spariti, con questo segno dell'inesorabile. Le parole vaghe diventano precise, la poesia piglia altro colore. Bisogna prenderli in totalità tra la vita e la morte. Con la vita che non realizza, con la morte che realizza; dico definisce questa stessa incapacità di vivere; paga il suo peccato d'origine. Non si deve guardare all'infelicità delle cose espresse, che non esistono; ma a quel senso d'impotente rinuncia che è in ogni sillaba, e alla fine trova da equilibrarsi. Se la morte è il loro atto più bello, e la vita è preparazione alla morte, tutto si riduce a una forza negativa che è l'opposto della creazione, anche in un verso solo, se son poeti. Il poeta è poeta in quanto si possiede. La poesia è testimonia di suprema virilità. L'arte è regola in sé, attiva. Questi uomini non ebbero regola, non furono presenti. Nacquero solo per ben morire. Amarono, cantarono, combatterono in troppo breve spazio. Si consumarono in desideri. La morte non è documento alla loro vita, ma la vita è documento alla loro morte].

### DERNIER CRI

*Parole, Consonanti, Vocali, Numeri in libertà*, ultimo manifesto di F. T. Marinetti.

[Veramente i numeri, le vocali, le consonanti, oltre le scarse parole, sono del gran Marinetti, e anche, un poco, dell'ineffabile Buzzi. In questa prima pagina di EP. TI. EM. c'è di tutto: geometria, algebra, fregacci neri, esperanto e volapuk: tutto fuor che poesia, arte in generale, e foss'anche senso comune. Non manca si sa, il Toumb,

toum sebbene alquanto in ombra, che è ormai il simbolo marinettistico: estratto di vuoto rassegnato, overosia gran rumore per nulla, o, se vi piace, colpi di gran cassa della sua sfera cranica, tesa, calva, triste, e vuotata.

Il Bombardamento aereo di Paolo Buzzì non può essere attribuito altro che a un momento di cattiva passione, o assenza di sé medesimo, tanto è contrario all'indole di questo poeta pacifico e laureato da Treves, che di bombe di petrolio e vetriolo, come sono nel manifesto, non s'è mai impiccato. Probabilmente si tratterà di bolle di sapone; e non m'è difficile immaginare il signor segretario della Deputazione provinciale di Milano, al dopo pranzo, col bicchiere, il cannellino e la saponata, darci dentro con gusto, e poi gridare, alle bolle: « Qual via d'azzurro cercate? » [Parole autentiche! non in libertà].

Ma Govoni; che c'entra qui Govoni? Penso che anche questo Palombaro, nell'intenzione dell'autore, doveva chiamarsi rarefazione; ma Marinetti non bada alla sostanza; fa quistione di parole; stampa Govoni, appiccicandogli il titolo di parolibero. E Govoni compare nel manifesto, che non se l'aspettava neppure, in così mala compagnia. Marinetti dovrà rispondere di una così strana confusione.

O leggete, di grazia, questa pagina di Govoni. C'è disegnato un palombaro, e infondo al mare un'attinia, un'oloturìa, una medusa, delle ostriche, e erbe marine, con illustrazione poetica. L'illustrazione poetica parrebbe un commento, ed è l'essenziale: il commento è dato dai disegni: tante figurine e fregi, a realizzare quasi materialmente la ricchezza di immagini che non è solo qui, ma in tutta la poesia govoniana. Si potrebbe dire che ciascuna lirica di Govoni si presta a questa raffigurazione; e le parole in libertà non c'entrano; — e Marinetti può bene adattare il suo cliché agli imbecilli, non a uomini d'ingegno. Un poeta non s'immatricola tanto facilmente nella sua banda. Ma già; che cosa capisce Marinetti di poeti e non poeti? Per lui Armando Cavalli, parolibero, vale più di Palazzeschi nonparolibero. Evviva allora l'ingenuità di Fernando Torquato Marinetti!].

## CARRRRRRRRRRRRRA """""" FUFUFUFUFUFUTURISTA

CARRRA": Guerra pittura. Futurismo politico. Dinamismo plastico. Disgni guerreschi. Parole in libertà.

[Tanto simpatico Carrà. Ma chi l'ha visto una volta; aspro e duro; e l'ha sentito parlare: terribilmente rauco, insolente e arrabbiato; prova un senso di rammarico a vederselo riapparire in questa fotografia di Numes-Vais, liscio, baffi all'americana, occhi smorti; da quei primi ruvidi e brillanti; e quel po' po' di solino che impastoiava questo collo piccolo e forte.

Per riconciliarsi bisogna aprire il libro, e guardare i disegni, o leggere alcune pagine scritte con fede e aderente precisione su punti vivi di tecnica e d'arte. Il resto val poco; quando non è a dirittura idiota. Colpa della setta, in nome della quale un pittore dev'essere poeta, uomo politico, spacciatore di pillole sintetiche, pugni, calci e manifesti. Da quel che ricordo, nel reparto « Megafono », Carrà ci deve star bene assai. Che voce questo Carrà! Figuratevi cosa dev'essere in un imbuto! Farà certo le spese della compagnia... Quantunque c'è quel Bruno Corra, che a giudicare dal nome ne deve fare delle corre...?! Insomma un duetto a modo c'è da sentirlo. E sia lodato il futurismo: non foss'altro per questo].

## LA GIOSTRA DELLE LETTERATURE

G. A. BORGESE: Studi di letterature moderne.

[Voi la conoscete; la chiamano anche carosello: un ombrello gigante, con appese in tondo carrozze, gondole e cavallini; viazione marittima e terrestre; e in mezzo un asino, acconciamente smagrito e nodoso, che gira abbracciato a un palo; e le carrozze girano, le gondole girano, i cavallini girano — spettacolo bellissimo per ragazzi felici; cinematografia vivente di un mondo in corsa, a consolazione e rimedio di tutti quei viaggi che non faremo,

*causa la povertà, la corta vita, e la malinconia. Variopinto incrocio di luci, di specchi, alberi, cielo, case e colori, che rallegra e fa sorridere il misero pedone, fuori lo stecato, che non ha da spendere il soldo; o l'amareggia il pensiero di doversi ridurre a questa corsa pazzo su un punto, di cui si sanno tutte le soste, — e la meta è quella voluta dai cinque minuti concessi per i soli cinque centesimi spesi, mentre a star fermi, calmi, a guardare, con lo stomaco che non traballa per l'emozione, ci si può gratuitamente prendere spasso di codesto gran mulino roteante, con accompagnamento di strilla, e nenie nostalgiche d'organetti di Barberia.*

*A me quell'asino, ritto al centro, e sempre in moto, solenne e stanco, mi ricorda, non so perché, Borgese: che in un minuto di fuga vertiginosa ha regalato a sé, e regala agli altri, sopra un raggio di veduta moltiplicato, una film chilometrica della letteratura e della poesia mondiale. Su quei tali cavallini, e in quelle tali carrozze e gondole sospese, riconosco, a una a una, le facce contente dei viaggiatori borghesi. Fuori non c'è gran gente a curiosare. Qualcuno solo osserverà: neppur la guerra spacca via questo sudiciume: fa avvertiti che la vita va spesa assai meglio, con più riguardo e risparmio; ed è passato il carnevale da un pezzo].*

## UN LETTORE

*La Romagna: rivista di storia e di lettere.*

*[Vi ha pubblicato due saggi — (uno su Adolfo Albertazzi, e un altro su Giacinto Ricci-Signorini) — Cesare Angelini, un giovane che naturalmente pochissimi conoscono, e di cui, due anni fa, apparve uno scritto notevole su Serra, nella stessa « Romagna ». — Meritava più fortuna; ma la signorilità e il riserbo non pare giovino gran che alla formazione anche di una piccolissima fama letteraria tra il carnevale e il chiasso delle molte gazzette che si stampano oggi, e l'invadenza sfacciata di due, tre, quattro scrittorelli acetosi e incattiviti. E poi Angelini non si presenta in pubblico con gesti e parole grosse; parla d'arte, non a sistema fisso. Legge semplicemente i poeti, un po' sbandato, ma con attenzione; con l'orecchio teso a certi suoni cari e nuovi; e con una generosità che si spande nella sua prosa preziosa e felice. Cerca, fra tanto sbattimento e sbrillantio esasperato di colori e sensi atroci, un po' di riposo in pagine d'arte calme, fuori del nostro tempo, per risentire il sapore delle cose antiche e buone che danno gusto al palato, e lo puliscono da scorie e agrori pungenti. Non ha ancora raccolto il suo volume, e forse non lo raccoglierà: segno di una razza più fina e inquieta. Fa la sua vigilia d'armi che oggi ormai non usa da un pezzo, — e ce ne sarebbe tanto bisogno —, con una lezione paziente, che impara dai grandi, e con una fede e tenacia da benedettino. Se ci sarà vita e salute e sincero amore per l'arte, questo umanesimo e disinteressata devozione dovrà ritornare un giorno: anche se non con la fiducia cieca di un tempo, pur con eguale passione, come una malattia e una rinuncia cercata per volontà di disciplina e di purificazione. Non a ricominciare una scuola e una setta, ma con libertà, attenti ad ascoltare le voci a noi più vicine e prossime. Rifaremo i conti; ma; Dio mio; lavorando; e gridando meno. Oggi la gazzarra minaccia, troppo pericolosa. E le promesse son tante che non se n'è mantenuta nessuna.*

*Ed è necessario, prima di tutto, leggere].*

## DIRITTO ALLA POLEMICA

*[I giovani hanno diritto alla polemica, che son vivi, cercano e si cercano. I vecchi non hanno diritto alla polemica, che son trapassati, e hanno finita la loro parte, e non hanno da difendere nessuna conquista nuova. Ai giovani è permesso di assalire, di combattere, essere intransigenti. Certe idee non s'impongono che con la violenza; e l'ingiustizia più aperta è giustificata da quest'essere nuovi, in via di salute e di progresso; in continuo divenire. Tutti i movimenti si sono fatti così. La polemica non è un'arma di veleno, è una forma necessaria di quell'ansia e ardore, e incertezza angosciosa, che è propria d'una generazione che si rinnova. La polemica, nei giovani, è offen-*

*siva, ma generosa e franca; nei vecchi, difensiva, ma astiosa e ambigua. Scarto ogni buona intenzione da chi s'è guadagnato il suo posto, senza più desideri e tormenti, e si volge indietro a guardare, e vuol misurare tutte l'altre cose col suo metro. I giovani non hanno metro; e c'è più onestà in quel loro aggredire, e giudicare approssimativamente, dir male e urlare; che nella senile compostezza e compiacenza di chi adatta un cliché alle cose più mobili e fuggitive. I vecchi sono ingiusti per calcolo. Essi sono i sapienti, e non è ammessa per loro irresponsabilità. I giovani sono irresponsabili; mica per incoscienza; ma perché irresponsabile, cioè non saputo, non compiuto, è il divenire, che si crea, punto per punto, è tutto nel futuro: — e polemizzare, che vuol dire discutere, significa giudicare parzialmente, come parziale è la conquista conquistata, quel conoscere e capire gli altri e sé, o meglio, essere in via di conoscere e capire gli altri e sé. Questo non ancora aver raggiunto una vita totale, ma volerla raggiungere basta a spiegare la polemica, che è poi farla perdonare].*

## TESTIMONIANZE E RICORDI

*S*crittori e critici di poesia e letteratura potranno con ben altra competenza della mia offrire saggi, testimonianze, giudizi, per quel numero che l'Approdo Letterario intende dedicare, degnamente, alla esemplare figura di scrittore, di critico, di uomo e Maestro che è stato Giuseppe De Robertis.

Per associarmi all'omaggio che verrà reso dall'Approdo Letterario al carissimo e indimenticabile amico, mi sia permesso mandare l'esordio di una lunga lettera dedicatoria premessa a un mio volume — ormai esaurito e forse introvabile — di *Saggi Critici su la Musica italiana dell'Ottocento*, pubblicato a Torino nel 1946; non perché tale esordio abbia per se stesso un considerevole valore, ma perché se De Robertis fosse ancora di questo mondo, e il mio libro di saggi dovesse uscire ora, riscriverei, con lo stesso sentimento di amicizia, di affetto, di riconoscenza e gratitudine, la lettera dedicatoria che a De Robertis scrissi allora.

« Mio carissimo De Robertis,

fanno già più di trent'anni da quando incominciò a uscire, su *La Voce* da te diretta, quel mio saggio critico su la musica di Bellini che di tutti i saggi contenuti in questo volume è forse il migliore, voglio dire il meno difettoso, e che forse non avrei allora scritto se non vi fossi stato persuaso e sollecitato da te, e non dico tanto da tue parole incitanti e animatrici quanto da quel tuo amore e da quel tuo entusiasmo per l'arte di Bellini onde il mio amore, pur già tanto profondo, e il mio entusiasmo, pur già fervidissimo, eran come affocati e rinforzati.

Non era trascorso l'anno, da quando per la prima volta ci eravamo incontrati: ma pochi mesi, e non frequentissimi altri incontri, eran bastati a farci sentire che potevamo essere sicuri della nostra amicizia: tu di me, che però in più del mio affetto sempre più profondo e della mia stima sempre più alta non altro avrei potuto offrirti che qualche pagina di musica mia o, per consolazione di entrambi, la lettura di qualche pagina di grandi musicisti del passato; io sicuro di te, che non solo mi avresti

donato, immutabilmente, il tuo affetto e la tua stima e la tua incrollabile fiducia nella mia opera di artista, e mi avresti offerto l'esempio continuo e costante di una purezza morale nella quale avrei poi sempre desiderato di potermi specchiare (e di essermici potuto specchiare mi sento orgoglioso), ma anche, benché di parecchi anni di me più giovane, mi saresti stato guida e maestro alla lettura allo studio all'intendimento — per me, posso dire alla scoperta — di tanta parte della grande poesia italiana che io non conoscevo, o della quale avevo una conoscenza del tutto superficiale ed approssimativa.

Non già per darti un altro segno del mio affetto io t'offro la dedica di questi miei scritti, del quale segno tu non hai certo bisogno per maggiormente sentire la mia amicizia e maggiormente credermi, ma soprattutto per esprimerti la mia gratitudine proveniente dalla consapevolezza e riconoscenza del bene che mi hai fatto, dei doni che hai recato e offerto alla mia mente al mio spirito al mio cuore di artista.

Ti abbraccia il tuo

Roma - Pasqua del 1946

ILDEBRANDO PIZZETTI

Non riesco ad immaginare che Giuseppe De Robertis non sia più fra noi, o solo me ne rendo conto per un'accresciuta mia disperazione.

Il nostro dialogo era cominciato all'uscita del *Porto Sepolto*, una sera a Firenze, nel 1916.

Il suo consiglio premuroso poi mi seguì sempre, e lo sollecitavo, e la mia poesia si sviluppava alla luce del suo giudizio, e di quello di Alfredo Gargiulo, di un altro che non è più fra noi. Se essa ha qualche splendore fu perché il loro affetto illuminato mi guidò e mi sostenne.

Non so dire altre parole.

So ora di più quello che nella vecchiaia è più amaro: la crescente solitudine del superstite.

GIUSEPPE UNGARETTI

Cara Dottoressa Noferi,

*scusi, La prego, il ritardo della mia risposta al Suo invito. Ho conosciuto De Robertis a Bologna prima del '14, e ci vedevamo quasi quotidianamente al Caffè San Pietro. Quando uscirono, alla fine di quell'anno, i miei Poemi Lirici, furono recensiti sulla Voce letteraria da lui diretta in Firenze, con quattro righe di sprezzante sarcasmo, che ineriva e si inseriva alla e nella ben nota polemica papiniana, con implicazioni serriane, sotto la direzione di De Robertis, nella Voce di quel tempo.*

*Non sarebbe il caso di ricordare le quattro righe suddette, se, di lì a qualche tempo, sulla Voce,*

*De Robertis non avesse pubblicato una mia prosa, Memorie, seguita dopo non molto da un'altra, Riepilogo, intonate l'una e l'altra, chiara e risolutamente, all'animo e stile, al concetto e sentimento poetico, ch'erano stati, non che condannati, scerniti in quella polemica e in quella recensione.*

*Dirò, per lasciare al ricordo il carattere aneddótico che s'attaglia all'episodio, che, essendo io allora alla guerra e alieno da cure letterarie, i due scritti furono proposti e portati a De Robertis da Cardarelli. E, non che allora, nemmen dopo, incontrandoci, né De Robertis né io abbiám discorso di quell'episodio.*

*Sia stata discrezione o ritrosia, o, dopo anni tanti, anche una tal qual malinconia ironica, oggi invece mi riesce grato e doveroso riandare e riconoscere quella che insomma fu una prova dell'animo liberale e dello scrupolo critico, che ispiravano e reggevano De Robertis nel suo pur appassionato esercizio della professione letteraria.*

*Lascio a Lei, al Suo criterio e alla Sua affezione per lui, di decidere se questa rimembranza di quando eravamo giovani meriti d'essere inserita nel numero dell'Approdo in memoria di Giuseppe De Robertis. A me essa è cara.*

RICCARDO BACCHELLI

Fu a Firenze, nel 1913, che per la prima volta incontrai De Robertis. S'era giovani, allora, e già tutti e due impegnati nel fervoroso ribollire di fatti e idee per aggiornare l'Italia ai sensi d'una modernità culturale. Io avevo mandato diversi miei quadri all'Esposizione che il nostro gruppo futurista allestiva nei locali di Ferrante Gonnelli, atletica figura di libraio e d'amatore d'un'arte ribelle. De Robertis, già da qualche anno trasferito a Firenze, era dei visitatori più assidui e entusiasti, in quelle stanzucce di via Cavour. Me lo rivedo davanti, esile, piccoletto, col suo sguardo pungente di uomo vivo, pronto a divampare in ogni discussione sull'arte. Fu facile intendersi, con lui, perché subito capimmo che si cercavano le stesse cose; e in quel momento in cui tutti ci mettevano in berlina, la solidarietà fra noi era spontanea. Nacque così, fra la bottega del Gonnelli e le lunghe serate alle Giubbe Rosse, ch'era il nostro quartier generale, un'amicizia destinata a durare mezzo secolo: un'amicizia vera, fatta di rapporti umani, di stima, e di fedè nelle stesse ragioni della cultura e dell'arte. Perché ognuno nel proprio campo (e i punti di contatto tra questi campi erano, in quella stagione italiana, continui e molteplici), ognuno coi propri mezzi espressivi, si lavorava accanitamente su vie parallele ad affermare le esigenze d'un'arte libera dalle troppo consuete strutture dell'accademia.

Di lì a poco De Robertis cominciò a dirigere la nuova *Voce*, e anch'io vi collaborai assiduamente, pubblicando fra l'altro quei due scritti, « Parlata su Giotto » e « Paolo Uccello Costruttore » che, in un certo senso, segnarono un mio lungo travaglio di coscienza, e

insieme il mio distacco dal movimento futurista: con una netta presa di posizione sui problemi di tradizione in senso moderno.

Stagione breve e vivissima, questa della *Voce* derobertisiana che, in tempi non certo propizi, riuscì a dare tuttavia una sua impronta a quel momento della vita culturale italiana. De Robertis ci si era impegnato con tutta la sua passione intellettuale e morale, e fu certo per lui un grosso dolore che a un dato punto le vicende incalzanti della guerra impedissero di proseguirla. E difatti, anche di recente, rievocando quegli eventi la sua voce, il suo sguardo, si velavano d'un turbamento che io sapevo quanto fosse sincero.

La nostra amicizia, come sempre quelle vere, continuò; continuò attraverso tutti questi decenni: ci si scriveva, e ogni volta che io andavo a Firenze, o lui a Milano, ci si cercava, si stava insieme pomeriggi e serate, sempre discutendo delle nostre cose, sempre scambiandoci idee, impressioni, giudizi. Ed era un gran piacere, per noi, rivederci ogni estate a Forte dei Marmi, dove, finito il lavoro, ogni giorno si sapeva di poter contare sul tacito appuntamento al caffè. Ma voglio ricordare un'altra occasione in cui, quasi trent'anni più tardi, ebbi a collaborare a una sua iniziativa: voglio dire la collezione di Quaderni che dirigeva per Le Monnier: dove egli appunto mi chiese di preparargli una serie di scritti, destinati a essere raccolti in un volumetto su « Artisti Moderni ».

Passavano gli anni, mutavano i personaggi e, in parte, i problemi sulla scena della cultura italiana; mutavano le condizioni e gli stessi rapporti umani, e dei fervidi gruppi d'un tempo rimaneva ben poco: sempre meno col passar d'ogni anno. Ma io devo dire, con sincera soddisfazione, che l'amicizia fra me e De Robertis non era di quelle che risentono gli eventi esterni. Continuava, intatta, verificata dallo stesso volgere del tempo. E così voglio ricordarla, ora che De Robertis ci ha lasciato per sempre, allontanandosi dalla vita con quella tranquilla dignità, fatta di passione intellettuale, di riserbo pudico e di rigore morale, che mi sembra fossero i più alti caratteri distintivi della sua umanità.

CARLO CARRÀ

*Lo vidi per l'ultima volta nel settembre del sessantadue. Chi poteva immaginare che sarebbe stata l'ultima volta? Malato da tempo, sì; ma saldo, diritto, inappuntabile, nella sua bella casa, nitida come lui, linda come l'inverosimile bianco azzurrino, intorno alle sue iridi. Inverosimile, perché, a una certa età, gli occhi si sporcano, aggrediti da vene e venuzze; e tutto perde di precisione, a cominciare dall'orlo della palpebra. In lui quel bianco rimaneva splendente. Soltanto lo sguardo si era un po' sfocato. Vagabonda, o troppo fissa, la pupilla. Ma col sorriso tratteneva, fermava, conservando egli la grazia signorile di sempre.*

*Preferiva stare in piedi, movendosi, senza un preciso motivo, da un punto all'altro della stanza. Fosse un modo d'aiutarsi a ricordare? Fosse un cercare qualcosa di cui credeva di essersi dimenticato?*

Fosse smania per non riuscire più a concentrarsi in un pensiero? Perché la malattia lo aveva colpito nella memoria. La sua memoria che, favorita dalla sua penetrantissima attenzione, gli permise, durante tanti anni, gli accostamenti e gli accordi più impensati; e lo rese pronto a ricevere gli echi più lontani, più inavvertibili, aiutandolo a tessere una sua trama di verità e di chiarezza: la più adatta a impigliare e a dischiudere il segreto di uno scrittore, d'un poeta.

Lo scrittore, il poeta, si sentiva scoperto; ma non alle strette, non processato.

Era in virtù di quei riferimenti, presi dal testo stesso, o rintoccanti da altri autori, da altri tempi, che egli creava una sfera di emozioni, entro la quale il giudizio critico e la collocazione storica diventavano come i due punti di un asse ideale.

Mi dispiace fare un esempio che mi riguarda. Mi sia perdonato per quel tanto che implica di ringraziamento. A proposito della mia Sparviera, egli osservò che il bambino colpito dalla tosse (la Sparviera), il bambino Giovanni, che sarebbe stato sempre tiranneggiato dalla sua invisibile e veemente nemica, si era tenuto per gioco, sul petto, comprimendovelo, un libro aperto sulla illustrazione di una grande farfalla ad ali spiegate. Per me l'immagine aveva avuto una vaga importanza. Senza sapermene spiegare il motivo, non avrei voluto in alcun modo, sopprimerla.

Fu De Robertis a farmi capire perché mi premeva tanto; a farmi sentire la fatalità drammatica di quel disegno screziato che occupava da spalla a spalla il petto del bambino. Era come, sulla tastiera, un tasto che io avessi premuto a caso, ma di cui egli avesse saputo poi dirmi il valore preciso, individuato al millesimo — collocazione, intensità durata — nella scala che, secondo il mio disegno, era necessaria per un complessivo effetto.

Rimasi sbalordita. Di quanti regali piovuti dal cielo, senza né merito né fatica, può essere fatto il lavoro d'uno scrittore. Figuriamoci, se è mai possibile essere fieri. Regali in gran parte inavvertiti. E quanti regali riceve da un critico che lo illumina.

La sua era una memoria ricchissima, che poteva muoversi, con estrema agilità, su vie non tracciate, pur battendo, si capisce, strade maestre. La qualità essenziale mi sembra che consistesse in un sorprendente potere associativo, un potere, direi, calamitante, che richiamava e faceva accorrere dai ripostigli della mente, riferimenti puntuali, imprevedibili; ed esatti come le tessere d'un mosaico: il mosaico nel quale, a lettura dell'articolo o del saggio finita, l'autore vedeva raffigurata, in un modo che gli sarebbe diventata indimenticabile, la propria opera: intenzioni riposte, movenze felici che vanno a segno, mire fallite, oltre che i vuoti e le ridondanze.

Certo sarà esistita una regola, una linea ideale nel suo sistema critico: basta dire « sistema » o « metodo » per non dubitarne; ma, secondo me, contava essenzialmente per De Robertis il momento in cui, dopo una lunga, minuziosa, severa ispezione, si accorgeva che bisognava interrompere quel serrato colloquio fra sé e l'altrui pagina, distogliersi appena, quasi fingendo una momentanea assenza; al fine di non ostacolare il miracolo: quella specie cioè di celebrazione che non può essere in alcun modo sollecitata: e che reclama appunto una momentanea eclisse. Al fondo di ciò si trova qualcosa riassumibile in una parola che lo comprende tutto intero: tatto.

Ma, a miracolo compiuto, e quindi a illuminazione e comunione avvenuta, in modo che le tessere del suo mosaico coincidessero perfettamente, quale entusiasmo in lui, quale felice turbamento. Ecco

perché qualcuno, a proposito dei suoi scritti, ha potuto parlare d'ineffabilità, di giubilo troppo esclamato. Ma era lì che il suo tecnicismo acquistava una risonanza quasi poetica; era lì l'accento individualissimo del suo stile.

*E quel pomeriggio, alla fine di settembre, stava davanti a noi, sorridente e disperato:*

« Io, così, non posso continuare a vivere », disse: « Non voglio », protestò. Era della sua memoria che aveva bisogno. La rivoleva. Sentiva la frase perduta, la data, il nome perduti fremere lamentosamente dentro di sé, urgenti e irraggiungibili. Parlammo di cure, di guarigioni. Ascoltava, avido. A un tratto fece, rivolgendosi al suo caro amico, Falqui: « Vedi questa lettera? », e la toglieva, spiegazzata, da una tasca della giacca. « È la risposta che ti dovevo. L'ho cominciata, e poi... Quanto tempo è passato, Maria? ». Dolcissima e in disagio, sua moglie bisbigliò: « Sì, un po' di tempo ». « Ma quanto tempo? », si ostinava.

Tentai un diversivo, accennando le fotografie dei nipotini: « Come sono graziosi! Chi sa quanta compagnia le fanno! ». Sorrise. Poi, trasalendo: « Come si chiamano, Maria? ». Avevamo il cuore stretto.

La palpebra vasta abbassata, e il grande arco del sopracciglio, che era rimasto perfetto e scuro, un po' alto, egli guardava adesso cupamente, di sbieco, oltre la finestra. Uno sguardo cocciuto che non riusciva a diventare cattivo.

Eppure, ragioni per inferocirsi contro la mala sorte ne aveva da vendere. Può darsi che, a stornare un senso di rivolta e di rancore, fosse quel pigolio di ricordi, di parole: bussavano alle soglie della memoria; increspavano appena le labbra; lo rendevano attonito, in ascolto.

Quando mi dissero che era morto (lo seppi di notte, brutalmente, con una telefonata) immaginai la mano che si raffreddava, chiusa, come a tenere qualcosa di vivo: il sussurro, il pigolio d'un implume: parole e parole che molto molto a lungo, dopo la sua morte, gli avrebbero consentito, gli consentiranno di essere di questo mondo.

GIANNA MANZINI

Quella piccola luce festosa, quella scintilla di gaiezza che di continuo si accendeva, si smorzava e si riaccendeva dentro i suoi limpidi occhi, è ciò che ci resta di più vivo e di più suo, ora che la sua persona fisica non vive più se non nel nostro ricordo. Era proprio un « lampeggiar di riso », come quello che Dante lascia intravedere a Stazio (con destinazione a Virgilio); e, come quello, aveva la sua punta di candida malizia o, meglio, di tacita intelligenza con l'amico.

De Robertis, il « meridionale » De Robertis, era, difatti, se non un taciturno, un uomo di poche parole; il quale nella conversazione, e anche nella discussione, non faceva quasi mai discorsi di più di un periodo. Al posto delle parole taciute c'era quel sorriso discreto e come segreto, e qualche lieve gesto, anch'esso accennato appena, delle mani finissime, gentilissime.

In tali suoi atteggiamenti esterni, direi, si rispecchiavano fedelmente i modi della sua vita morale e intellettuale; soprattutto quella sua (e *solum* sua) facoltà di leggere gli autori, vuoi i classici vuoi quelli « del giorno », con una vivace ma calma curiosità, con una pazienza instancabile e non mai automatica, con un desiderio vigile e acuto di cogliere i significati e i valori essenziali di ciascun libro, di ciascun autore. E di dirli con le sole parole necessarie.

Valga ricordare a tal proposito la distinzione e separazione netta ch'egli opera nel corpo dei *Canti* leopardiani tra le poesie scritte avanti le *Operette* e quelle composte dopo (introduzione ai *Canti*, Le Monnier, 1925); e la qualificazione precisa ch'egli ci dà delle seconde nel confronto con le prime. Queste « offrono l'esempio di una poesia giovanile e quasi un presentimento del mondo leopardiano », nonché « di un'arte consapevole senza dubbio e preziosa, ma che è per tre quarti eloquenza, o rappresenta solo un'immatura riflessione d'un pensiero ancora in fermento »; mentre quelle che vanno dal '28 alla morte « o son poesia senz'altro e poesia grande, illuminata da quell'altezza spirituale raggiunta con le *Operette*, o sono un'astratta, facile e indifferente espressione di motivi troppo ormai familiari, con quel soverchio di commozione o di freddezza che caratterizza gli ultimi guizzi d'un mondo già da tempo posseduto... ». Confessiamo che il Leopardi di De Robertis è stato ed è per noi un Leopardi nuovo, e, senza dubbio, il vero Leopardi. Tale e tanta era la virtù della sua « lettura », della sua « filologia »: una filologia, evidentemente, di radice morale; una filologia ch'era la forma più manifesta e caratteristica della sua coscienza umana e professionale, di scrittore dedito allo studio degli scrittori.

Chiunque abbia avuto una volta l'onore di essere letto criticamente da lui sa che il suo sguardo penetrava ben dentro nelle cose scritte, scopriva dietro le parole il mondo di ombre da cui esse rampollano, isolava e delicatamente toccava i punti più sensibili, o addirittura nevralgici, della pagina in cui l'autore aveva tentato, sperato, creduto di versare tutto se stesso.

De Robertis era dunque un critico umanissimo sotto apparenze di giudice distaccato, volutamente obiettivo, intenzionalmente tecnico; tanto più umano quanto meno faceva mostra di codesta sua umanità, ombrosa e pudicamente schiva.

Per questo stesso senso di riserbo, profondo e veramente radicale, egli non si diede mai le arie del caposcuola: di capo di una delle tante scuole e scolette di critica letteraria che si son succedute in questi ultimi cinquant'anni. Si contentò di essere un uomo di scuola, un maestro (senza maiuscola), un professore.

Oggi, triste a dirsi, oggi che non è più con noi, possiamo meglio apprezzare e ammirare la forza del suo ingegno, la vastità delle sue conoscenze, l'onestà del suo vivere nella scuola e in letteratura. Ma soprattutto, oggi, sentiamo l'assenza dell'amico, e ne evochiamo la cara immagine terrena, e quel sorriso, arguto e malinconico, carezzevole e pungente, che lo restituisce intero al nostro ricordo, al nostro affetto.

DIEGO VALERI

*N*el corso dell'anno 1939 parlando col De Robertis, in uno dei nostri quasi giornalieri incontri di allora sul marciapiede di via Cavour, stabilimmo di passare assieme le vacanze estive in Mugello. Egli non conosceva, se non di sfuggita, quella parte della campagna toscana: di conca al fiume Sieve, affluente dell'Arno; se non sbaglio l'affluente maggiore.

A nord di Scarperia, su uno sprone dell'Appennino, è una mia rustica, modestissima casetta con le pareti esterne dipinte in celeste. A poca distanza ve n'ha un'altra: piuttosto, direi, una fetta di casa; la cui facciata era allora a strisce parallele bianche e rosse, con la meridiana alta di lato. Proposi al De Robertis che la prendesse in affitto e il caso (o un comune atto di fede) volle che fosse stata libera da quella estate.

Fu, dunque, nella pienezza solare del 1939 e dell'anno successivo che, nello spirito di una amicizia perfezionata, certo, dai rapporti felicemente estesi fra le nostre famiglie, imparai a conoscere e ad ammirare l'ardente bontà e la ferma onestà dell'uomo, che fino allora conoscevo soltanto come letterato e come studioso. Ciò che subito mi colpì fu la sua armoniosa fedeltà al lavoro: regolato, appunto, da una bene accetta disciplina interiore. Quanto, pensavo, diverso il caso mio nel ricorrente susseguirsi di entusiasmi e di scoramenti! Nemmeno la tanto desiderata presenza dei giovani allievi, che invitava spesso a passare qualche giorno da lui, era motivo di interruzione alla paziente, amorosa fatica. La festosità di tali incontri cominciava soltanto a tarda sera, per estendersi liberamente, e sino al canto, nella notte. Mai nottate mugellane mi parvero così vive e nello stesso tempo così meditative come quelle. Rammento, a proposito, un discepolo fra tutti prediletto al punto da manifestare per lui tenerezze addirittura paterne: il giovane poeta Bartoletti, morto poco dopo nella fatale campagna di Grecia. Da questo ricordo mi sembra per certo che egli abbia avuto il privilegio di dare il primo abbraccio di luce all'amato maestro! Quelle notti nelle quali, sotto il pergolato della mia casa, il De Robertis, in atteggiamento di divertito rimprovero per il tempo che avevo perduto, insisteva perché gli raccontassi delle mie scorribande sui monti per concludere poi invariabilmente: « Sei un barbaro! Un incorreggibile barbaro! ». Ma quando accadeva che gli dicessi anche di essermi fermato a scrivere o nelle radure o presso le sorgenti nei boschi, vedevo allora il suo bel sorriso subito indulgere per l'assoluzione.

Nell'estate del 1940, ho detto, eravamo di nuovo insieme. In Italia, com'è noto, cominciava a farsi sentire, in modo piuttosto grave, la penuria dei viveri. I contadini, con trovate di ogni sorta, facevano tutto il possibile per mandare all'ammasso obbligatorio soltanto il minimo dei raccolti. Perciò bastava ispirare un po' di fiducia perché essi cedessero, spesso anche a prezzi onesti, il pane e l'olio: cibi elementari e sacri, che allora, più facilmente di oggi, apparivano tali. Il De Robertis, imponendosi ai familiari, fu il solo, tra noi, a non approfittarne. La forte disciplina, impostasi sino dalla gioventù per amor letterario, aveva ormai talmente potuto sull'uomo da perfezionarne l'indole affettuosa in un sentire naturalmente cristiano: d'accettazione piena ad una sofferenza comune.

Così alto rigore, e in tutte le sue varie manifestazioni, sorprendevo quei capifamiglia che abitavano vicino. E a me, che all'uomo della terra sono per omogenea concretezza affine, più volte esternavano la curiosità che egli suscitava in loro. Ricordo di uno che una mattina mi accompagnò fin quasi a casa

*da una cima dell' Appennino. A un tratto, come se avesse avuto, da tempo, il proposito di rivolgermi quella domanda, mi chiese che cosa facesse il professore mio amico, chiuso in casa tutto il giorno. Senza dare importanza risposi semplicemente: « Scrive ». Ed egli: « Scrive? Eh! Piacerebbe anche a me scrivere! ». Allora nei suoi confronti mi sentii in colpa. Nel miglior modo che fosse possibile per farmi intendere, lasciai che le mie parole procedessero unite nella approvazione concorde della mente e del cuore. Forse ci riuscii, perché quando mi tacqui il contadino disse: « Di fronte a persone simili ecco, guardi, io mi levo tanto di cappello ». E così fece con quello di paglia per tutta la estensione del suo braccio.*

*Sull'esempio di quel contadino che ora, scrivendo di te caro De Robertis, mi è tornato vivo alla memoria, anch'io ti lascio in un largo saluto di definitiva quanto effettuosa ammirazione.*

NICOLA LISI

Associare il nome di Giuseppe De Robertis alla nozione di « critica stilistica » è facile e ovvio. Confrontare il vuoto che lascia, con i tempi fervidi, quando, su quotidiani e settimanali, presentava, senza indulgere al pubblico, le sue analisi raffinate e i suoi periodi nervosi e scanditi, è pure facile anche se doloroso. Ma, al di là del suo cammino mortale, rimangono spunti fondamentali, che è meno facile definire e inquadrare: seguire il testo nel suo divenire; accompagnarlo con attenzione e amore; presentare il critico non già come interprete prepotente e deformatore ma come compagno di strada, atto a chiarire all'autore quello di cui lui stesso non sempre si era reso conto; collocare l'autore, infine, non solo in una serie di tentativi e di sforzi personali ma nella scia di esperienze echi e modelli anche lontani. Questi spunti, questi slanci apparivano in forma tagliente, ed erano insieme immuni da intrinseca, dogmatica protervia.

La nomina di De Robertis a insegnante universitario non era stata preceduta da una esperienza didattica. Il modo di scrivere e in generale di esprimersi, così spesso sottratto a un nesso di motivazioni, faceva prevedere in lui tutt'altro che un didatta. E tuttavia quest'uomo adidattico, ebbe, nei vent'anni di scuola, successo anche sul piano didattico. Avrà avuto, come tutti, ascoltatori di diverso livello, temperamento e preparazione. Ma chi resisteva a lungo al suo dialogare, chi arrivava a concludere una tesi con lui non era mai un mediocre.

La ragione segreta di questo sta nel fatto che, accanto all'opera palese di Giuseppe De Robertis, profeta di un convincimento, è da ricordare anche quella, indiretta se non nascosta, dell'apostolo di un fare. Accanto all'edificio ordinato e compiuto della critica stilistica, di cui, come di tutte le attività umane, si potrà sottolineare la dogmaticità, fare la storia, e magari chiudere il ciclo, ci sono quegli incitamenti fecondi, ricchi di calore

drammatico, che pongono l'esperienza del critico su un piano diverso da quello del compagno di viaggio, diretto, insieme con l'autore, verso una meta accettata e comune.

Questo calore drammatico, per me prezioso, sta nel coraggio con cui il De Robertis ha allineato in forma dubitativa le due formule antitetiche « leggere per capire? » « capire per leggere? ». In questa contrapposizione, che a qualcuno può parere paradossale, sta la differenza fra critica stilistica e filologismo; in questa contrapposizione, la immagine della meta da raggiungere si dissolve o si trasfigura. Certo, la storia del testo si fa passo passo in una ascesa incessante: ma come valutiamo passaggi, correzioni e rifacimenti, se non abbiamo una unità di misura e cioè se non abbiamo in qualche modo « capito » nel loro nucleo pensieri e intenzioni dell'autore?

Questo contrasto fra il testo contemplato come un vertice raggiungibile e riposante, e come momento di un incessante passare fra il leggere e il capire, senza riposo, non è stato approfondito e tanto meno superato dal De Robertis. Per questo la sua eredità è più bella e vivente: ci lascia una traccia di cammino e di lavoro; un interrogativo cui sta a noi il rispondere.

GIACOMO DEVOTO

*Filippo Ottonieri e Didimo, anzi « Thomas qui dicitur Didymus », ricordate, le immagini ideali, superbe, dello scrittore per De Robertis. E direi più vicina all'animo, più consentita, quella di Didimo, man mano che gli anni sfuggono, precipitano e il calore delle passioni assume, a rivelarsi, le forme dissimulate di una superiore ridente malinconia. Ora dall'incontro felice di queste due nature, e dunque con la partecipazione appena più smorzata della prima, quasi dissolvente, nacque un giorno, e parve forse capriccio, nelle forme vaghe e allusive del dialogo, una pagina di critica leopardiana, lucidissima, a cui De Robertis diede, e neppure senza un'intima ragione ancora questo, il nome di Scherzo. Ora sapete che cosa contiene lo Scherzo di De Robertis entro quelle fragili e appena avvertite strutture. Reca il Canto di fanciulla di Leopardi, « un frammento dei suoi più belli, il più veloce forse, sì che non pare più di Leopardi, né per la brevità né per un fulmineo trapasso, e lo avvicina tanto al gusto di noi moderni come certi frammenti delle Grazie ». E sul principio, alla curiosità dell'interlocutore che s'indovina in certo qual modo perplesso, Toma offre del frammento una lezione arbitraria, togliendo alcuni versi, accelerando la velocità del passaggio, e riducendo l'insieme all'essenzialità folta del mottetto. Rileggevo, questi giorni, la celebre pagina derobertisiana e mi venivano fatte alcune considerazioni e mi dicevo, innanzi tutto, chi sa quanti lettori avranno posati gli occhi su quel frammento degli Scritti vari e saranno corsi via distratti, avanti che De Robertis lo segnalasse all'altrui gusto e sensibilità. E non è che egli avesse avvertito solo allora, nel '45, la prima volta quella straordinaria presenza. Un po' più di quindici anni innanzi, come sa qualsiasi lettore attento, recensendo per*

Pégaso l'edizione delle Operette preparata dal Moroncini, *De Robertis* indica il Canto di fanciulla ed altro ancora: dice dell'autografo di A Silvia e anche dei Promessi Sposi, nelle due edizioni del '27 e del '40, raffrontate tra loro dal Prof. Riccardo Folli, una lettura, questa ultima, che lo « accompagnò — dice — anche negli anni difficili, negli anni persi ». Quelle antiche letture, dunque, vagheggiate dentro lungamente, si ritrovarono tutte insieme quasi a un punto, riemergendo dopo un fatale ripetersi di circostanze simili (gli anni « difficili » e « persi ») e operarono finalmente e diedero frutto: l'autografo, le due edizioni raffrontate e il Canto. E dietro s'immagina la mirabile operazione del tempo. Gli occhi della mente, a furia di tornarci sopra alle cose, diventano fino all'inverso acuti e limpidi e chiaroveggenti. È una parte della lezione che vorremmo aver appreso dalla sua dolce consuetudine. E anche l'altra che discende direttamente dall'esame dello Scherzo: che si può (non dico si deve) fare critica rigorosa, aderente, costruttiva in sommo grado nelle forme più dissimulate, armoniose ed eleganti, senza far ricorso a una terminologia astratta che spesso nasconde, dietro l'incarnarsi delle parole, il vuoto desolante del giudizio. La scrittura di *De Robertis*, trasparente sempre, d'un'eleganza coltivata, ma netta e anche un poco, negli ultimi anni stremata, così sollecita a suggerire senza alterare in nessun modo la poesia e a scostarsi per far parlare da sé lo scrittore, il poeta, è strumento quanto mai concreto e abile alla critica e deriva da un'alta scuola. Ma infine tutto vorrei legare a un ricordo, come per esso sono forse andato a risfogliare le vecchie pagine dello Scherzo, il ricordo più caro forse che di *De Robertis* mi rimane, perché è anche l'ultimo, di lui vivo. La fine della primavera dello scorso anno. Ero andato a fargli visita, come ogni tanto facevo per mio e, o m'illudo, anche per suo conforto. E sul mezzogiorno usciti percorremmo, come tante volte, le vie del centro e sboccammo, evitando di passare sotto i portici, in piazza Vittorio. La chiara mattina gli colmava, a momenti, l'animo d'una vaga letizia. Tanto che volle sedersi all'aperto al tavolo d'uno di quei caffè. Mi parlò allora, come per un intimo accordo con l'ora dolcissima, di lontane stagioni e il discorso divenne gradatamente accorato nel ricordare gli anni di scuola, le amicizie di quel tempo e soprattutto La Voce e Serra (« Mi rimproverarono d'aver finito La Voce. Ma come facevo a continuare con tanti lutti, quell'anno, dopo che Serra era morto? »). Cercai di guidarlo insensibilmente verso altri pensieri; che la pietà dei ricordi si calmasse. E in un malinconico immotivato vagare della mente d'una in altra cosa si ritornava di lì a poco agli autori suoi prediletti, che per lui son diventati anche i nostri autori. E la memoria gli sostò d'un tratto sul Canto di fanciulla; e senza fallire d'una sillaba lo ripeté intero sino a quegli estremi divinissimi versi:

Cagion d'affanno

Torna il pensier de la speranza istessa  
A chi per prova la conobbe.

*E accompagnava con l'indice, in quel punto, la voce calda e smorzata nella recitazione, perdendosi « in note basse, fonde, vertiginose ».*

Siena, 4 gennaio 1964

ALCESTE ANGELINI

**G**iuseppe De Robertis, quest'«uomo tenero e stizzoso», come ebbe a definirlo un illustre storico della nostra letteratura che lo stimava e gli voleva bene, ci par d'averlo conosciuto da sempre; o almeno dai nostri giovanissimi anni di poveri isolati lettori, già presi da quella che Serra, celiando, chiamò «la dolce mania delle lettere».

L'immagine di De Robertis diventa per noi precisa e familiare dall'età tra le due guerre, e nasce dalle pagine di Pègaso, di Pan, di Letteratura. Su quelle letture, scoperti gli autori, si esercitava a riprova e si affinava il nostro gusto: era un piacevole ragionare e, più che ragionare, fantasticare; un modo, quanto si voglia ingenuo, di difenderci, dico di quelli della nostra generazione. Bastava, in quei giorni, un'ombra di polemica a sommuover le acque: gli equivoci, i malintesi — con l'ottusa diffidenza dei potenti d'allora — per via del cosiddetto «ermetismo». E polemici suonarono persino i nostri commenti, tra commossi ed un poco eccitati, alla prolusione foscoliana che De Robertis tenne a Firenze il 14 gennaio del '39, con un preambolo di umanissime memorie: il ricordo di Serra innanzi tutto, «la più alta coscienza letteraria della sua generazione»; e dei maestri: Girolamo Vitelli, Ernesto Giacomo Parodi, il padre Pistelli. La «nostra letteratura» faceva il suo ingresso nella università.

Di lì a poco quegli articoli di prima si rilessero raccolti in volume a conferma della loro incoraggiante durata. Ma oramai la guerra assurda ci feriva, ignari com'eravamo di passioni politiche, chiusi in quella sola, egoistica difesa che mai ci parve tanto generosa e umana. E continuammo il discorso nelle dimore di fortuna, su in Val di Serchio, nel corso di lunghissime stagioni, tra l'insidia dei nemici respinti o desiderati, in compagnia di un caro amico, Arnaldo Pizzorusso. Si parlava di letture e gli aerei passavano alti sulla valle, forieri di morte; si parlava di narrativa, di poesia, dei Capricci dell'Adriana come d'un beato esilio, del lucido discettare di Piovene, delle sottigliezze psicologiche di Radiguet. De Robertis era idealmente tra noi: facevamo della letteratura «in mezzo alla guerra» e non certo per durezza di cuore. E pagavamo senza batter ciglio con la nostra parte di pena. Così fu che, concluso il conflitto, su quelle ferite ancora orribilmente vive, non trovammo di meglio che passare il cauterio della letteratura. E fu da una lunga chiacchierata in un caffè di Lucca, una sera, che l'amico Pizzorusso ed io decidemmo di dar vita ad un gruppo culturale da intitolarsi a Renato Serra, offrendone la presidenza a De Robertis.

Oggi, quella decisione, appare a noi stessi d'un tempo remoto; qualcosa di inattuale, del tutto fuori dal corso degli eventi. Eppure fu il frutto della ricerca d'una continuità, d'una saldatura necessaria al nostro spirito, la testimonianza di riprender la vita d'ogni giorno con la fede in valori che nessun cataclisma, secondo noi, avrebbe potuto distruggere.

Soltanto De Robertis poteva farsi mallevadore di un tale atto di fede, con la sua vita votata tutta intera a quella religiosa convinzione, con la sua dirittura e coerenza che imponevano il rispetto anche ai più lontani dalle sue idee e dal suo metodo. Ed egli accettò subito, quasi sorprendendoci, d'essere a capo del sodalizio: mostrò anzi di prender quella decisione con molto piacere e, per suo merito, da

quella saletta al mezzanino del Caffè Di Simo, in via Fillungo, passarono, nel volgere di cinque o sei anni, i migliori e più vivi ingegni della nostra letteratura.

Ma l'avvenimento centrale restò quel primo incontro con lui, quando venne a Lucca il 1° febbraio del '47 per inaugurare il gruppo con un discorso su Serra. La nostra emozione si dissipò in pochi istanti per la naturalezza con cui ci mise a nostro agio, parlandoci come un vecchio amico. L'immagine di lui che avevamo familiare da anni coincideva in tutto e per tutto con quella reale: mai ci siamo imbattuti in una rispondenza altrettanto precisa e fedele.

I modi del suo stile erano veramente quelli dell'uomo, di quel « mistico attivo » ch'egli amò definirsi contro i detrattori di Serra e del « saper leggere ». Era l'immagine della pagina dei suoi anni pieni, viva e sorvegliata in una sorta di disinvolta sapienza, sempre sostenuta da incalzanti interessi, animata da umori, la cui articolazione nasceva dal fatto che l'impeto del sentire era temperato appunto da questa lucida consapevolezza e discrezione, che si esprimeva nell'attenzione al particolare, anche nella minuzia, in cambio della rinuncia a quell'impeto naturale che altrimenti l'avrebbe trascinato e che solo prorompeva nella discussione verbale.

Da quel primo incontro del '47 sempre più diventammo amici nel rapporto di maestro a scolaro che per lui voleva dire rapporto di affetto fedele in ogni prova, buona o cattiva che fosse. In questa costanza dei sentimenti rivelava la sua tempra di uomo sano, all'antica, tutto consacrato alla « religione della poesia » e con la coscienza di assolvere ad una suprema missione. Tra i due aspetti non c'era squilibrio: all'esterno splendevano i caratteri di una vita semplice, da monaco per noi, da impiegato puntuale e scrupoloso per altri, con tutt'al più la concessione umana a qualche piccola mania. Era il volto di tutta un'età che fu la nostra, nella sofferta ansia di restar fedeli a qualcosa che di noi potesse salvarsi con onore.

Conoscendolo più da vicino gli scoprimmo poi una segreta inquietudine che finiva sempre col dominare e che i modi dello stile rivelano ad un attento esame; ed era l'ornamento della sua umanità, del suo amore ostinato.

Avesse potuto, accanto a ciò che cercò di raggiungere perfezionando strenuamente la sua metodologia e che non aveva trovato in Serra (al quale « mancò un più di apertura e d'azzardo » per sprovvincializzarsi); avesse potuto svolgersi al modo d'un paesaggista interiore, come quando, per esempio, parla della sua Matera! E forse dovette nutrire quella segreta ambizione.

Andò nella sua terra del Sud alla fine del '50 « per preparare — come poi confessò — nell'intima mente la chiusura » di quello che è il circolo della vita. La città dell'infanzia l'aveva « chiara agli occhi e ai sensi »; ne ricordava le ore differenti, i colori a quelle legati.

Nulla concedeva all'imprevisto, al caso, come è appunto di chi ha una fede sicura. Si preparava alla fine con quel dominio sovrano di sé che fu la sua nobiltà e che manifestava nei momenti decisivi. Parlava di morire con quegli occhi vivi che animavano d'un leggero sorriso tutto il volto; ne parlava senza rompere l'armonia della vita: un'idea classica e solenne, nella sua semplicità e naturalezza.

Ci disse, una sera del giugno del '49, che avrebbe voluto morire quando non fosse stato più in grado di lavorare. E questo desiderio, come sappiamo, fu pietosamente esaudito.

Scherzò allora e poi sulla conclusione della sua vita ed una volta ci confessò: « Vorrei morir per la strada, per non dare noia a nessuno. Mi piacerebbe morire sui gradini di una chiesa. Quei tre gradini della chiesa di San Lorenzo: vorrei morir lì ». Era presente anche Pea che, superstizioso come un levantino, lo scongiurava di smetterla. Ma De Robertis insisteva sorridendo divertito e si burlava di quei timori. Questa serenità si diffondeva intorno a quell'uomo fragile, faceva sodalizio: nessuno di noi si sentiva offeso dalla solitudine, nostra pena quotidiana. Con questo spirito siamo tornati, ora, a leggere la pagina su Matera dove si esprimono gli aspetti più veri dell'uomo fino al limite del suo innato pudore, del suo esemplare buon gusto:

« La gente passava frettolosa (era del mio stesso sangue): e non mi riconosceva, com'io non la riconoscevo; ma qualcosa sfiorava l'anima. Non è segreto da svelare qui; ma un giorno, quel giorno dei giorni, oh riposarvi sotterra: una povera cosa tra le cose ».

FELICE DEL BECCARO

Ad occhio reso esperto dalla vita forse il tipo di giovane che dovrebbe destare maggiormente fastidio ed antipatia è proprio quello « di belle speranze » che, con alle spalle i trionfi liceali nei temi e nelle letture espressive (magari controbilanciati da sonori insuccessi nelle disprezzate materie scientifiche) e nel cassetto qualche raccolta di liriche e di raccontini, s'immatricola tronfio nella Facoltà di Lettere, finalmente tranquillo sugli incontrastati riconoscimenti a cui andrà incontro il suo talento. Forse è addirittura riconoscibile dalla sagoma fisica: magro, emaciato, abbonato alle riviste di moda, assiduo frequentatore di poeti stranieri, assistito da un blaterio imperniato sul lessico critico alla moda, schifato dalle cose pratiche e piuttosto impacciato ed inconcludente nell'intrattenere le compagne.

Dalla parte dei docenti, secondo la mia esperienza, i modi per articolarsi con un simile individuo sono sostanzialmente riducibili a tre: primo, un cattedratico distacco, che col tempo fomenterà le lamentele degli interessati, ma farà giustizia di tante illusioni mal riposte; secondo, un demagogico blandimento, perseguito specialmente da quei professori che si dichiarano « progressisti » e « paritetici » e che sono attivissimi nella creazione di sempre nuovi « spostati »; terzo, un vaglio ansioso delle qualità di ciascuno (ingegno e volontà), oltre ogni connotazione psicologica. Come maestro Giuseppe De Robertis usava con i nuovi allievi questo terzo modo: fin dal primo giorno di lezione istituiva un dialogo continuo con la scolaresca, poneva domande, saggiava pareri ed umori, in modo da avere in breve tempo in mano il polso, la tempra di quelli che nella successione degli anni accademici avevano intenzione di dedicarsi alla letteratura italiana. Poteva così capitare che il fatuo liceale di belle speranze fosse rimesso a nuovo, sulla strada del buon lavoro, dell'instancabile « leggere e rileggere », della sobrietà e del capire distinguendo; e soprattutto via ogni facile impressionismo, ogni ambizione di sintesi premature di vasto respiro.

Uno dei vanti che si potevano cogliere con più insistenza sulle labbra di De Robertis era quello di essere in possesso di una specie di bacchetta da raddomante, che sapeva cogliere al volo nei giovani ogni scintilla d'ingegno. Mi ricordo come fosse ieri di una mattinata particolarmente significativa trascorsa con De Robertis, sabato 2 aprile del '55, il giorno stesso in cui uscì il numero della *Fiera letteraria*, a lui dedicato. Fra tutti gli elogi, il più assaporato era quello di Cecchi, che attribuiva a De Robertis una « scuola » di qualità non inferiore, anche se di tono diverso, a quella di Pasquali.

Se la prima reazione si appoggiava alla memoria offesa ed amareggiata per via della malevolenza di certi avversari (« Ridevano... », esclamava incupito), poi il ricordo trascorreva verso le immagini più consolanti del venerato Vitelli che traduceva l'*Agamemnone*, del mingherlino Barbi, dello stesso Pasquali, conosciuto venticinquenne, già famoso, e fissato in un episodio da nulla rimastogli impresso circa la sua precoce « presenza » (entrò in una stanza dove si teneva una conferenza, smosse una seggiola e tutti si volsero verso di lui: detto così sembra niente, ma De Robertis v'infondeva col suo fare appassionato un tono da leggenda, ingenuamente epico).

Non so se il sospetto che ho sempre avuto sia irriverente, certo è autentico: inconsciamente De Robertis ha modellato i suoi rapporti con gli scolari proprio sulla base dell'esempio offerto da questi maestri, specialmente dal Pasquali. Senonché (a quanto può risultare dalle testimonianze degli allievi e dagli scritti) Pasquali doveva avere una forma di lieta e superiore sicurezza nel trattare con la « scuola », che mancava del tutto in De Robertis, a causa del suo tormentoso spirito critico, della sua resistenza ad una corrività che poi avrebbe potuto causare aspre delusioni. Per questo la stima di De Robertis era agli inizi difficoltosa, bisognosa di controprove e di verifiche da parte dei colleghi maggiormente tenuti in considerazione. Ma è da riconoscere che una volta concessa, diveniva irreversibile ed era testimoniata da pubbliche, esplicite e continue manifestazioni. Dal punto di vista pratico gli scolari di De Robertis (a quel che ne so) molto non dovrebbero avere ottenuto, ma da quello più strettamente psicologico ben pochi hanno usufruito di un incoraggiamento più convinto ed affettuoso, caduto proprio in un momento in cui si gioca il destino e l'avvenire di un individuo (e per ciò molto paventato dai più responsabili). Ed anche quando, come suole avvenire, uno scolaro intelligente prendeva la sua strada, De Robertis non si abbassava certo ad una palinodia: al massimo poteva attribuire al « ribelle » doti di « luciferina superbia » o mancanza « di cristiana umiltà », nient'altro, con tutto il resto intatto e vigente.

Ma che cosa insegnava De Robertis ai giovani? A tale domanda si è risposto da tempo con un facile *slogan*: a leggere « poesia ». Evidentemente De Robertis non era in possesso di un patrimonio di nozioni oggettive da trasmettere; tuttavia questo suo « limite » è sempre stato sfruttato in maniera maldestra dai suoi detrattori, che non hanno mai voluto ammettere tutta la forza di persuasione oggettiva che sprigionavano le colme « letture » di poeti

entrate nel sangue del critico. Da De Sanctis in poi, si passano in rassegna le maggiori figure di critici della nostra scena culturale, e ci si accorge che nessuno ha posseduto in maniera così dolcemente esclusivista tanti tesori di poesia, gustati e rigustati in sé, senza concorrenze, tradimenti, deviazioni. Lento è stato l'acquisto derobertisiano di quella diecina di scrittori del Parnaso italiano, ma inesorabile e progressivo. A volte i praticanti di letteratura si affaticano con successo sui maggiori testi, che tuttavia restano sempre un po' opachi e distanti rispetto alle proprie sincere inclinazioni, inevitabile resistenza del mezzo e pretesto a frange personali, magari coronate da importanti reperti. Ebbene De Robertis, con umilissima strategia di approssimazione, ha avuto il privilegio di sollevare a tratti il velo ed il segreto della poesia.

Ed è proprio questo che ha insegnato agli scolari: a chi lo sa meritare, la poesia rivela a volte, quando non è assediata da arroganti pressioni, il suo *quid obscurum* di mistero e di libertà. Istigazione all'irrazionalismo? Nemmeno per sogno: anzi invito alla compromissione del giudizio, con tutte le *prove* al loro posto. Chi ha avuto la ventura di assistere a qualche sua « lettura » (stipata, piena di foga nei rimandi e nei passaggi, spesso anacolutica, ed intercalata da frequentissimi *vero?*), sa che la poesia può offrire al meritevole un *frisson* forse paragonabile a quello che un matematico prova nella soluzione di un difficile problema algebrico. Qualunque strada prenda, un alunno di De Robertis non potrà dimenticare l'intensità di certi « frammenti » della poesia italiana, praticamente « inventati » da lui (sicché ci sarebbe da farne un florilegio, dal dantesco « Dolce color d'oriental zaffiro », con il primo emistichio rivissuto nella memoria, il secondo con la pennellata slargata dalla dieresi, al polizianesco « cresce l'abete schietto e senza nocchi », che dal '14 al '63 era associato ad una pianta disegnata dal Ghiberti, sulle porte del Paradiso, da certi versi delle *Grazie* come « né piegar erbe mi parean ballando », oppure all'improvviso « vivran quei fiori, o giovinezza », al giro strofico del « suo » Leopardi « Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea / tornare ancor per uso... »). Non solo: se dovrà spiegare agli altri i nostri autori, non vedo proprio come possa dimenticare certe « sigle » derobertisiane, come la coralità ritrovata negli *Inni* manzoniani, la « voce » di Federigo nella *Morale cattolica*, l'importanza del *Discorso di un italiano sulla poesia romantica* nel Leopardi, con quel '24 che spartisce con la pubblicazione delle *Operette* la prima dalla seconda stagione, i « rapporti » fra l'epistolario e l'*Ortis*, lo studio delle tre redazioni dell'*Orlando*, dei *Promessi Sposi*, delle due del *Giorno*, e poi delle maggiori « varianti » delle poesie, da Leopardi ad Ungaretti. Ho avuto al Liceo per lungo tempo un supplente formato da De Robertis: da allora ho potuto apprezzare lo scarto esistente fra il *ron-ron* del crocianesimo annacquato e la vibratilità del derobertismo, anche rivissuto per intermedia persona.

Va bene: nel '47 mentre De Robertis pubblicava a Firenze i suoi *Studi*, a Istanbul

Auerbach ci faceva dono di *Mimesis*. Crescendo abbiamo visto molte cose che De Robertis non poteva darci (ed altre speriamo di vederne in futuro); ma di questa unica che ci ha lasciato in eredità per sempre non possiamo che ringraziarlo: di credere nella Poesia, anche se da noi non sapremo mai aggiungere neppure una sillaba a quelle che ci ha additato De Robertis.

ALDO ROSSI

*U*n luogo comune abbastanza diffuso a Firenze negli anni in cui frequentavo il liceo era che il De Robertis nei suoi corsi universitari insegnasse soprattutto a leggere i contemporanei e di conseguenza, quando parlai con lui per la prima volta a quel caffè di piazza San Marco dove era solito passare di pomeriggio qualche ora, gli nominai con zelo eccessivo una serie abbastanza nutrita di scrittori del Novecento come autori prediletti. De Robertis mi stava a sentire senza aver l'aria di disapprovarmi, con quell'interesse cortese che non mancava mai di manifestare nei colloqui coi giovani, poi per tutta risposta mi consigliò di leggere lo *Zibaldone* di Leopardi. Di De Robertis conoscevo soltanto allora Scrittori del Novecento ma ho capito più tardi che quella non era la sua opera migliore e anche oggi, se vogliamo renderci conto dei caratteri più significativi e originali della sua critica, dobbiamo cercarli nelle pagine sul Poliziano, sul Foscolo, su Leopardi, sul Manzoni con due eccezioni superbe: un saggio su Campana e uno scritto sulla formazione della poesia di Ungaretti. Nonostante la sua lunga attività di critico militante De Robertis riusciva a esprimere al massimo le sue qualità non affidando le prime impressioni di lettore alle cartelle della recensione ma affrontando un tema con lungo studio, con quella pazienza e minuziosa precisione che imponevano una severa disciplina alla sua prontezza intellettuale. Si può dire anzi che quei saggi ricordati su due poeti del nostro secolo sono così sottili e concreti perché condotti con lo stesso metodo applicato ai classici. L'opinione corrente che il De Robertis studiasse Guittone e Petrarca come se si trattasse di autori vicini nel tempo deve essere rovesciata nella convinzione opposta che soltanto nella disposizione a intendere un moderno come un antico De Robertis era capace di ottenere anche nei confronti dei contemporanei i suoi risultati più felici. Uno dei suoi tratti caratteristici era il rimuginare di continuo sugli stessi temi tanto che una espressione del Foscolo da lui ricordata spesso con un riferimento personale era « immorare nelle stesse idee ». Anche se parlava volentieri dei soggetti più eterogenei finiva per tornare ai pochi argomenti che lo interessavano davvero. Allora le conversazioni con gli alunni diventavano poco più che monologhi in quelle lente passeggiate, nella malinconia serale degli elegantissimi lungarni fiorentini quando si spegneva in lontananza l'oro di San Miniato dopo l'ultimo sole.

Formatosi nell'Istituto di Studi Superiori di Firenze, alla scuola di Vitelli e di Parodi, De Robertis aveva conservato la reverenza per quel mondo ordinato e austero insieme alla disinvoltura, alla insofferenza che gli derivavano dalla irrequieta esperienza vociana; la sua critica aveva rappresentato anzi un punto di incontro fra la severa tradizione universitaria e le confuse ma vitali esigenze di quei

nuovi scapigliati. Questa duplicità di atteggiamenti, l'aspirazione a un lavoro metodico e quasi impersonale e i trasporti di un temperamento appassionato, si rifletteva a lezione nel suo rapporto con gli alunni stimolati a volte e quasi favoriti nelle loro esuberanze giovanili ma richiamati presto alla citazione esatta, alla autorità di una data, alla precisazione della scheda. Insofferente delle pose accademiche De Robertis scendeva di frequente dalla cattedra e si muoveva per l'aula dando al suo discorso di per sé animatissimo una vivacità anche fisica, invitando gli allievi alla collaborazione e alla polemica. La sua passione letteraria era così viva da dimenticare la fine della lezione e da riprendere la discussione a distanza di giorni, incontrandoci per strada, al punto in cui era stata interrotta. Anche se gli alunni non seppero approfittare troppo del suo insegnamento, dall'esempio della sua vita onesta e priva di ambizioni derivò in alcuni la propensione al disinteresse pratico, l'orgoglio di non partecipare a quel tetro conformismo universitario che sarà proprio di tempi posteriori ed è certo un merito della scuola del De Robertis se nel suo ambito hanno avuto inizio o si sono riconfermate proprio per la mancanza di rivalità e di concorrenza certe amicizie vere che per alcuni rappresentano anche oggi quanto di meglio è rimasto della loro giovinezza.

Allora nessuno di noi era maturo per la critica letteraria e la dedizione intransigente del De Robertis pareva a volte sembrare eccessiva. Al tempo dell'occupazione tedesca, in un periodo di persecuzioni, di fame e di bombardamenti, il maestro aveva incontrato un alunno chiedendogli, al solito, se lavorasse. L'altro replicò che era impossibile pensare alla letteratura in giorni come quelli ma De Robertis trovò la risposta particolarmente sciocca. Anche lui soffriva come tutti il male del momento ma nonostante ogni difficoltà continuava le sue ricerche pazienti sul Manzoni e il vocabolario Cberubini. In tutto questo era una lezione energica: inutile sentirsi vittime al centro di un mondo in sfacelo: il lavoro condotto con metodo è un buon antidoto ai nostri smarrimenti. La guerra sarebbe finita presto e occorreva preoccuparsi del domani, dei corsi universitari, per esempio, delle future pubblicazioni. Gli studi manzoniani del De Robertis servivano a questo, a preparare qualche elemento per il ritorno a una vita operosa e civile dopo le ore disperate.

GIULIO CATTANEO

Il ricordo più vivo di De Robertis è per me legato a un viaggio a Venezia, voluto da Sebastiano Timpanaro perché vedessimo la collezione che allora giovane Carlo Cardazzo aveva ordinato, con l'entusiasmo di un neofita, nella sua casa del sestiere di Dorsoduro. Timpanaro, incomparabile amico degli artisti e degli amici degli artisti, era felice di aver riunito, in quell'occasione, un gruppo insperatamente folto di letterati fiorentini. A Venezia ci attendeva Diego Valeri. Tutti insieme ci avviammo, da piazza San Marco, a gruppi di due o di tre, verso l'Accademia. Era una mattinata tiepida, e l'aria, in quell'autunno inoltrato, era straordinariamente limpida. Venezia, in quella luce, ci appariva così bella che ne eravamo, tutti, storditi. Ma no, non tutti: De Robertis aveva preso a parlare di letteratura con Valeri, e quel discorso lo interessava più d'ogni altra cosa. Per calli e callette, per campi e campielli,

finché non giungemmo alla casa di Cardazzo, De Robertis continuò a parlare di letteratura e non si distrasse neppure per un momento. Di fronte al suo amore per la letteratura, ogni altro amore cadeva.

Eppure amava le arti, ma di un amore letterario: un modo, per lui, di essere fedele a se stesso. Le amava specialmente per le allusioni e le suggestioni letterarie che esse riuscivano a suscitargli.

Era un lettore attento degli scritti dedicati ai « suoi » artisti, e li citava spesso. Lo udii, un giorno, dichiararsi particolarmente ammirato di due saggi: di quello su Carrà di Longhi, apparso in un volumetto di Scheiwiller del 1937 e di quello di Raimondi su De Pisis, pubblicato su *Le Arti*, edite, allora, da Le Monnier.

Il « segreto » di Morandi lo affascinava, e ne parlava come di una scoperta tutta sua. Una volta mi disse che un paesaggio di Morandi sembrava chiaro e aperto, ma era invece denso di sottintesi come un paesaggio di Cardarelli. Un'altra volta trovò un felicissimo raffronto tra una natura morta di De Pisis e una prosa di Cecchi. Aveva sempre pronto, anche per gli artisti, il giudizio senza reticenze, il consenso pieno o il dissenso inconciliabile.

Talvolta la pagina scritta da un artista gli aveva rivelato l'arte di quell'artista. Alla pittura di Rosai, per esempio, era giunto dopo la lettura di *Dentro la Guerra*. Apprezzava Rosai scrittore, anche se vi trovava intemperanze che appannavano la pagina; ma quel mondo era vero, era originale, e nella pittura, illimpidito, diventava più vero e più originale.

Di Carrà gli piacevano i quadri dipinti in Versilia, molti dei quali egli aveva visto crescere sotto i suoi occhi, nelle vacanze passate a Forte dei Marmi. Ma il dipinto che egli preferiva era la *Galleria di Milano*, del periodo futurista; che rappresentava, per il pittore, la raggiunta pienezza giovanile: come, per lui critico, *La Voce*.

Di Luigi Bartolini poneva sullo stesso piano di valore i fogli incisi e le pagine scritte.

A Ungaretti va il merito di avergli rivelato Scipione. E un ritratto di Ungaretti disegnato da Scipione era su una parete del suo studio. Lo poneva tra i suoi « tesori », insieme con una veduta di Parigi di De Pisis e con una natura morta di Morandi. Ne era fiero come della biblioteca della Pléiade e della raccolta dei testi inediti e rari del Romagnoli.

MICHELANGELO MASCIOTTA

*L'angolo d'una piazza, quattro seggiole, un tavolino all'ombra densa dei platani: De Robertis arrivava puntuale, ogni mattino verso le dieci; lontano di qualche passo agitava in aria il bastone, mi rivolgeva quel suo abituale: — O vecchio! —, fra triste e scherzoso. Sedeva, restava un poco in silenzio. Ma bastava una domanda, una frase allusiva, perché cominciasse a parlare; e subito si animava, la voce variata, già intensa.*

*Da anni, da molti anni ormai, io ero un suo interlocutore costante, l'estate a Forte dei Marmi. Amavo ascoltarlo, farlo parlare, io che non ho avuto la ventura d'essere suo allievo; ed era così facile,*

spontaneo, con lui: perché fin dai primissimi tempi sentivo che un'amicizia, un'amicizia intellettuale e umana era possibile nonostante la differenza d'età: che anzi già esisteva, fra noi: nata inavvertibilmente sopra un rapporto d'anni lontani, quasi infantili per me, che si può dire lo conoscessi quanto poteva arretrare la mia memoria.

Sempre affabile, sempre con quella sua profonda vocazione di far partecipi gli altri delle proprie esperienze intellettuali, De Robertis si mostrava lieto di quel mio sollecitarlo a parlare, e cominciava: la testa leggermente chinata; le mani, morbide e pallide nel duro rilievo di vene, appoggiate alla curva del suo bastone; gli occhi intenti, vivissimi. Erano ore colme di succhi, di testimonianze preziose, illuminanti, che s'animavano di tanti personaggi, impressioni, consigli, pareri su questo e su quello, ora dolci ora aspri: dove spesso gli accadeva di rievocare quel suo intimo sodalizio con Serra, che forse proprio per il chiaroscuro del tempo veniva ad assumere un colore rarefatto, con quel tanto di magico d'una leggenda. Ma il suo giudizio era lucido, mai velato, questo, dalla luce morbida della memoria: un classico, lo definiva: un classico dai toni romantici, con dei ritorni puntuali, dolorosi e quasi inebrianti. — Era il meglio di tutti noi — diceva a un tratto, fermandosi. Alzava gli occhi, in un atteggiamento d'attesa, dietro a pensieri e sentimenti che tornavano imperiosi, presenti; e mi sogguardava, come a scrutare il riflesso d'un suo stato d'animo, verificare gli echi di quel tempo attraverso generazioni lontane.

Serra, La Voce, la Firenze dal '10 al '16: quei ricordi di vita letteraria ch'erano fra i momenti più vivi, per lui; e insieme così stimolanti per chi l'ascoltava. Perché suggerivano l'immagine di ciò ch'era stata quella stagione, di ciò che avrebbe potuto essere nelle sue speranze, se vicende esterne e personali non fossero intervenute a mutare condizioni e problemi. Un'ombra di tristezza, al ricordo, gli trascorreva lenta negli occhi, nel viso diafano. Ed era come se lui cercasse la risposta ad una domanda della sua stessa coscienza di letterato.

Queste ultime estati la malattia lo minava, colpendolo nella memoria; e si vedeva quanta fatica facesse, talvolta. Ma lo stesso amava parlare: magari del Leopardi e del Manzoni, queste due punte alle quali si sentiva più congeniale per motivi diversi e complementari, che lo avevano tanto sollecitato nel suo, di lavoro. O del Di Giacomo, sul quale aveva condotto la tesi di laurea; o di tanti contemporanei, che lui aveva tenuto a battesimo: ancora accendendosi di così vivi umori polemici. E per meglio illuminare un giudizio prendeva, allora, a citare qualche verso, a mezza voce: benissimo: puntando sul valore musicale della parola, della musica, del silenzio: ch'era poi il fondamento della sua poetica. Anche l'estate scorsa, il mese di luglio, quel suo ultimo doloroso scorcio di vita: quando le estreme conversazioni s'adombrano, nella mia memoria, di certi momenti di disperata tristezza che, ma pudicamente, lasciava trasparire all'esterno: quel suo intimo aspro tormento, così umano, di non riuscire più a lavorare; e certe sue nostalgie di progetti: ancora sul Manzoni, e il D'Annunzio. E allora la sua angoscia diveniva di tutti noi, suoi amici: testimoni, anche lì al caffè estivo, d'un aspetto importante della sua opera, di quell'insegnamento cioè, indiretto, spontaneo, chiarissimo, ch'egli sapeva offrire in ogni occasione, in ogni momento della sua vita: anche fra le luci e le ombre del suo ultimo tempo. Che ha significato molto, per me, e resta come una maglia di quella larga, durevole rete di affetto e di gratitudine che De Robertis ha intessuto attorno alla sua figura di uomo, di letterato.

Milano, 8 dicembre 1963

MASSIMO CARRÀ

Ricordo che De Robertis comparve all'Università di Firenze il giorno — ottobre 1938 — in cui io mi laureai. La conoscenza vera e propria fu di lì a poco, ma non all'Università, bensì ai tavoli delle « Giubbe Rosse ». Trovare De Robertis sull'altra sponda, quella che si cercava, della letteratura militante, fu un incontro in certo modo pieno di sorprese. Cercavo una rottura da vincoli troppo stretti, lo svecchiamento da un'aria uggiosa e stantia, e in De Robertis trovavo un rigore inaspettato, un'aria « da non passarla liscia ». Al tempo stesso, nell'apertura di un ambiente umano indubbiamente ricco e variato, mosso da interessi nuovi, ma che in fondo mi lasciava libero perché troppo occupato a salvaguardare la propria libertà, in De Robertis mi sorprendevo un rapporto affettivo intenso. Una volta che aveva posto l'occhio su di te, eri dei suoi, eri *suo*. Oggi si predica il distacco, ma spesso il distacco non è puro disinteresse quanto vera e propria indifferenza, e la critica e la letteratura di partecipazione sono tenute in svantaggio rispetto alla critica obiettiva. Non ci si sognasse di trovare in De Robertis atteggiamenti di distacco: il suo partecipare, il suo appassionarsi, c'insegnavano costantemente che la via da cercare era quella della compromissione. Nella nuova compagnia, che accoglieva individui tanto diversi, la più parte dei quali gli anni non avrebbero fatto che inevitabilmente allontanare, l'incontro con De Robertis è stato l'incontro con uno che apparteneva alla famiglia più vasta e più vera delle anime attente e innamorate del bello, che il tempo non poteva fare altro che stringere e unire maggiormente. Non tanto il fatto di trovare, oltre che nei libri nell'insegnamento colto dalla voce incalzante di De Robertis, i nomi di Ungaretti e Montale accanto a quelli di Foscolo e Leopardi, quanto la necessità per l'oggi del dubbio e dell'inquietudine di sfociare e placarsi veramente nell'ieri della storia, divenuta, nel riconoscimento dello stile, fonte di vita perenne. Il tono sospeso della sua lettura scopriva timbri di insospettata purezza in un verso, e grazia impareggiabile nella frase di uno scrittore. Ma il suo occhio lucido, la sua presenza, scavava nella nostra anima la dimensione vitale di una fede inalterabile nella poesia; e la sua memoria non potrà che approfondirla.

ALESSANDRO PARRONCHI

*Sono stato a visitare la tomba di De Robertis un pomeriggio al cimitero delle Porte Sante a San Miniato. Era con me Cattaneo: conosciuti da De Robertis ancora liceali, suoi alunni dal 1943, amici poi tra i suoi più cari, per vent'anni. De Robertis, affettuoso e capace di infantili tenerezze era tuttavia giudice severo delle persone o delle abitudini di vita che, dal suo rigore, riteneva frivole o vuote (curioso, tuttavia, di certo modo di vivere — tutt'al contrario del suo — avventuroso e spavaldo). I suoi amici più cari, in fondo, erano tutti « addetti ai lavori », e legati a risultanze positive. Da me, nel lavoro letterario, non ebbe — temo — conforti o speranze che lo cementassero nell'affetto e nella premura:*

tuttavia mi volle sempre un bene paterno e partecipe, risentito e commosso. Del resto, con in più una ammirazione, prima forse sprovvista e candida e via via, poi, sempre più ferma e sicura, gliel'ho sempre ricambiato.

Della chiesa di San Miniato — fra le più toccanti per delirante misura — della sua posizione dominante le « torri della vaga Firenze » e il corso dell'Arno e le colline, faccia a faccia con Bellosguardo, De Robertis sempre s'entusiasmava. Nelle lunghe e lente passeggiate sui lungarni, in solitudine, per « leggere e rileggere », o con gli allievi prediletti, discutendo e ascoltando, o per evocazioni improvvise, a lezione, ragionando, nel fregio d'oro di San Miniato sulla città riconosceva lo stupendo esito di una misura perfetta di matematica armonia. Non sapeva che lassù sarebbe a lui toccata sepoltura: come era fatto, non l'avrebbe forse neppur voluto perché ritenuto fin troppo per sé, troppo pensato e desiderato, alla fine di tanti giorni operosi, pazienti, sofferti con ineguagliabile dignità.

Con Cattaneo s'era alle Porte Sante in un ultimo pomeriggio d'estate, con una luce ancora breve ma che scoppiava d'intorno, e la distesa sotto dei tetti, del verde, del fiume, e la scalinata, la chiesa alle spalle, da non sentir malinconia, da essere ancora vicini al Maestro sorridente, premuroso di noi.

Ero seduto a prendere il sole su una panchina davanti all'Università a Piazza San Marco a Firenze un pomeriggio d'autunno del 1942 con un'amica, e stavamo pigri e silenziosi: ma ci giungeva una voce da poco discosto. Una voce maschile che s'alzava di tono, vibrava commossa, e c'era un giovane ad ascoltare, che discuteva poi sommessamente ma era soltanto una la voce che arrivava fino a noi. E sentivamo risuonare dei versi e parevano nuovi in quell'accento anche i più noti: quando più forte, indimenticabile, proruppe in quella tonalità tesa al massimo ma trattenuta e ricca di allusioni e di suggerimenti: « Erano i capei d'oro all'aura sparsi... ». Ed io a quel sole, a quell'oro dei capelli, intesi davvero quel mio stesso modo d'amore che cosa fosse, e persi idea del tempo e delle persone e del luogo. Ma subito mi riscossi, chiesi: « Chi è? ». « È De Robertis », mi rispose.

Ma il nome l'avevo sentito già tante volte e fin da tanti anni prima. Ragazzino a Pistoia, alcuni giovani dell'Università portarono una sera la notizia che a De Robertis era stata affidata la cattedra di italiano. Ed erano perplessi quei giovani, un po' contrariati. Ma non così di lì a poche settimane, entusiasti, anzi, delle qualità del Maestro, amici, studiosi, più attenti, e come risvegliati in una piega segreta, pungolati e vivi. Tale era il fascino di De Robertis sui giovani.

Per me, ad esempio, bene o male che sia (o più facilmente indifferentissima cosa) è certo che la vita e il suo corso mutarono per l'incontro con De Robertis. Avevo appena finito il liceo, incerto m'ero iscritto a legge, parendomi che una professione già avviata in casa da mio padre dovesse giustamente prevalere anche su qualche altra timida inclinazione. Ma quella conoscenza di De Robertis, per quelle ore passate insieme al caffè o a passeggio, per certe sue lettere, mi decise a seguire strada diversa. E così attraverso lui ho conosciuto una delle poche — malgrado tutto — fonti di soccorso sicuro, quel viaggio continuo che la lettura propone nei paesi della speranza, fuori dai fastidi d'ogni giorno, verso amici perenni che non tradiscono mai, che non cambiano, e che ti parlano sempre con la stessa misura qualunque sia il tuo stato presente.

*Vedevo De Robertis al caffè contorniato di alunni: passavo in bicicletta, provavo a salutarlo, e rispondeva sorridendo e osservando se ero solo o con chi. Poi seppi che era di ogni cosa attentissimo, quasi curioso e di quella mia smania per la bicicletta sapeva ogni minimo particolare: me ne parlò, poi, con dolce affetto, senza ironie (o con una punta appena di ironia, anch'essa affettuosa). Fui invitato da lui al caffè (grande onore) per una combinazione: in un teatro sperimentale di Firenze si dava il lavoro di quell'amico assai caro, ancora Cattaneo: io mi piccavo di teatro allora, e feci finta di far da regista (un particolare curioso: debuttò quella sera, giovanissimo e già bravo, un ragazzo che doveva poi diventare famoso: Albertazzi). Venne anche De Robertis sempre premuroso verso ogni manifestazione artistica dei giovani, ed assisté ad una sorta di pubblica discussione che si tenne alla fine. Così lo conobbi, e fummo invitati, l'autore ed io, a frequentarlo. Una frequentazione mai più, dopo, interrotta.*

*Tante immagini mi restano di lui, in quegli anni: l'ultimo scorcio della guerra, il 25 luglio, l'occupazione tedesca, fughe e carcere, l'eccitazione d'animo, le intemperanze dei primi tempi della liberazione. Anni oscuri che la nostra ingenua giovinezza sapeva colorire di entusiasmi già oggi perduti. Per De Robertis, periodi, talora, di vera sofferenza. Fu in carcere, accusato dai repubblicani, patì più tardi l'accanimento polemico di certi suoi avversari letterari: ma sempre con tale fermezza, con tale dignità, con un intimo e luminoso orgoglio, prove per me più che sufficienti per legarmi a lui di un grandissimo affetto. Non però uomo rigido o duro, anzi dolcissimo e pietoso, soccorrevole verso ogni male degli altri sia fisico che sentimentale, partecipe fino al pianto dell'altrui disagio o sventura o avversità, e fino al pianto, per trepidante commozione, partecipe delle gioie degli altri. Sì che mai ad un suo amico vero può essere nato il dubbio che il proprio cuore battesse secondo altro ritmo dal suo. Duro, sì, talvolta rigido, ma nei giudizi letterari: eppure con una partecipazione umana, capacissima, come deve, di dissociarsi da quel distacco del giudicare.*

*Occupata Firenze dai Tedeschi fu necessario andarsene dalla città, rifugiarsi in montagna. Vicini a formazioni partigiane, con terribili notizie che giungevano a voce, paura di agguati, con un passaggio fitto di aerei e bombardamenti. Lassù non feci che leggere. Ne parlavo per lettera al De Robertis, e diligentemente, facendomi bello, trascrivevo il lungo elenco delle opere che in verità leggevo. Mi rispondeva quieto: « piano, ragazzo mio, troppa roba, troppa roba! Prenditi Foscolo, invece, tutto Foscolo, i dodici volumi; tutto Leopardi, e tienilo per anni a farti compagnia: questo sì, potrà servirti ».*

*Quanto a sé, leggeva Manzoni: ai giorni del carcere, al pensiero del figlio che era partito da Firenze per cercare di raggiungere le linee e passarle, alla morte distribuita a piene mani, in ogni ora, cercava di sostituire una realtà più ferma di quella mutevole che si prendeva tutto il nostro cuore e le nostre passioni presenti, e non poco conforto trovava in quelle pagine.*

*Citava spesso dalle Osservazioni sulla morale cattolica: « Dopo un'assenza di forse due anni, si trovarono a un tratto molto più amici di quello che avessero mai saputo d'esser nel tempo che si vedevano quasi ogni giorno: perché all'uno e all'altro, eran toccate di quelle cose che fanno conoscere che balsamo sia all'anima la benevolenza: tanto quella che si sente, quanto quella che si trova negli altri ».*

*E De Robertis, a commento:*

« Dirò, e lo dirò piano: sono toccate anche a me di quelle cose che dovremmo imparare a gustare questo balsamo della benevolenza. Ma ho paura, e fa paura, che pochi lo conoscano, e pochi altri ne avvertano la necessità che è un prepararsi a meritare di conoscerlo ».

Quando scendemmo a Firenze, era già piena estate e avemmo la viva sensazione della ritirata tedesca, della città assediata, della paura e della speranza che circolavano insieme in ogni via deserta. Appena arrivato, di pomeriggio, subito mi accadeva di correre verso i Lungarni « ventosi » in cerca del Maestro. Ma ero certo di non trovarlo. Per le strade non c'era un uomo, ed il vento soffiava davvero ed era freddo come per un improvviso inverno: quasi alle Cascine, al monumento di Garibaldi, vidi invece De Robertis, solo, col suo bastoncino fedele, e con un libro aperto che leggeva (il « Canzoniere »: un sonetto o una strofa d'ogni canzone al giorno, sua dose per pensarci di più, penetrare meglio). Mi abbracciò e riprendemmo a parlare, animati, in tanta desolazione.

Passata la guerra, tornato il figlio, altre amarezze tuttavia lo aspettavano, e la prima tentarono di organizzargliela alcuni alunni d'un tempo che delle sue attenzioni ed amorevolezze, così intendevano ripagarlo. Alla ripresa delle sue lezioni, si seppe che alcuni studenti camuffati in parti politiche, volevano fargli una dimostrazione ostile (dettata poi chissà da che), e ci fu molto fermento. Erano tempi che a Roma il Sindacato Scrittori decideva di espellere Baldini, Bontempelli, Cecchi e Ungaretti.

In una vasta aula della Facoltà di Lettere c'era folla e grande attesa e noi eravamo prontissimi alla battaglia. Ma De Robertis entrò di passo fermo: a qualche tentativo di ostilità rispose con fermezza, invitando alla discussione, parlando con passione e guardando dritti negli occhi avversari o ironici spettatori d'occasione (magari legati a qualche rivale letterario). Poi prese a far lezione, come se nulla fosse stato, solo con un gran fremito nella voce.

E un'altra immagine, fra le tante, non m'esce di mente. Di mattina, in quell'anno, all'angolo di piazza del Duomo, lo incontro: né mi riconosce, stravolto. Sono io a fermarlo, e mi prende sotto braccio, mi racconta, mi conduce verso la posta, mi fa vedere. Un amico di un tempo in un loro occasionale carteggio, gli scriveva cose offensive e indegne. De Robertis aveva preso una busta, aveva rinchiusa dentro la lettera offensiva, e la rispediva al mittente, senza una parola, come se non l'avesse mai ricevuta. E soffriva: non dell'offesa, ma dei tempi, della ingenerosità umana, dell'odio di fazione che prevaleva.

Ma perché, si dirà, sia pure per immagini, per ricordi parziali, questi pochi tratti cui cento altri facilmente si aggiungerebbero, dei suoi fatti e non delle sue opere? Lo dirò subito: per me, per i miei compagni di allora, e per quelli che mi precedettero, l'attrazione, il fascino di De Robertis derivavano immediati dalla sua presenza, dalla sua quotidiana sollecitazione, dal suo esempio vivo più che dalle sue opere. Quando io, quando noi, ci affezionammo a lui in modo tenace, avevamo forse sfogliato attentamente i numeri della sua Voce letteraria, sapevamo del suo giovanile scritto su Di Giacomo, o del suo saggio dal De Sanctis al Croce? Cosa sapevamo della sua amicizia con Serra, delle riviste fatte in gran parte da lui a Firenze. Insomma, che sapevamo delle sue Opere? Tutt'al più era Scrittori

del '900 che più ci appassionava e conoscevamo. Vedere poi il percorso del suo lavoro, la sua importanza, per noi fu come una nuova scoperta, la figurazione di un altro, eppure il medesimo, De Robertis delle ore di lezione e di confidenza, ore di vera amicizia da giovane a persona di età cui si deve rispetto, poiché egli si consegnava a noi sempre in un suo aspetto presente e attivo, ogni ora nuova e più ricco. De Robertis, infatti, non parlava mai di ciò che era stato, non esisteva per lui un De Robertis giovane, non si vantava di nulla, ma tanto meno di ciò che aveva fatto.

E di De Robertis ci sarebbe da ricordare oggi la sigla, lo stile, dove intese condurre la ricerca e lo studio, come tenne a salvare il suo impegno di « irregolare » verso la letteratura, e come seppe legare questa sua caratteristica prima all'uso e all'ammirazione della vera filologia, alla partita sempre aperta con l'indicazione mossa dal gusto, dalla inarrestabile intuizione. Una critica che risultò personalissima e inimitabile (e l'impegno non solo a leggere bene ma a scrivere bene di quanto s'era letto), eppure fermentante in direzioni diverse, da essergliene in tanti, grati. Mettendo a lato, dopo anni di schede o di raffronti, ogni sfoggio erudito, ogni psicologica presentazione, ogni contributo di diretta conoscenza.

L'ultimo volume licenziato, *Altro Novecento*, e curato da lui, negli anni della malattia, contiene forse qualche articolo — pur degno — che, per lo stile delle altre scelte derobertisiane, concede un po' troppo alla cronaca. Ma comprende saggi, memorabili: l'elaborazione della lirica in Ungaretti, su Campana, su Montale delle « Occasioni ». Da fare il vuoto attorno a sé, in quell'ambito di ricerche. Un altro volume sugli scrittori del '900, il saggio su Leopardi, le ricerche manzoniane, gli scritti, in due volumi sui classici dal Guittone, al Petrarca, dal Poliziano al Parini, al Foscolo, al Carducci. Niente da scartare, tutto sollecitante e illuminante, vivo e modernissimo. Spesso tesi soltanto intuitive, altre volte argomenti pazientemente dimostrati. Con una prova del nove, per chi eventualmente pensi a De Robertis come ad un caso strettamente legato ad un clima letterario dei suoi anni, quasi più documento, che anticipazione: il raffronto che non ha rivali tra la scelta su quello che attorno a noi appena si va formando; e l'altra scelta all'interno dei testi classici e collaudati. Ebbene, forse anche prima, comunque insieme a Gargiulo, è stato De Robertis negli anni del fascismo non certo lieti di quei valori, a sentir subito, a scoprire, a dar vigorosa battaglia contro sordità e polemiche, per le vere voci della letteratura del '900, da Ungaretti, a Montale, a Saba, da Pea a Cecchi, da Sbarbaro a Cardarelli, da Gadda a Bilenchi a Vittorini. Ed è stato De Robertis a parlarci, come nessun altro, della lirica leopardiana, collegata al « back-ground » dello Zibaldone e delle Operette; di certo modo di risolvere il problema della lingua in Manzoni, pur interprete di tante pagine e figure; a dirci del Foscolo più grande di certi frammenti dalle « Grazie » o del « Gazzettino », scegliendo dal Carducci o dal D'Annunzio con gusto sempre sicuro, con infallibile intuito. Nell'opera che di De Robertis ci resta, nulla di tanta fatale zavorra pseudo ideologica o legata a manie o amicizie: nessuna indulgenza per provvisorie predilezioni estetiche o storiografiche o meramente polemiche o cronastiche. Cosicché all'opera sua di critica è in certo senso, accaduto quello che vale per i poeti vari, a lui più cari, da lui indicati o riscoperti: l'essenzialità, la profeticità dei risultati compiuti con la necessaria conseguenza

*(non solo critica o storicistica, ma poetica) delle edizioni integrali, senza tentazioni, mosse da amore vero, di scelte o di antologie.*

*Forse sarebbe toccato a me di parlare, da allievo, del Maestro, ma tutto si unisce e si fonde così nel ricordo oggi, come ieri nella realtà; caso insolito nella nostra scuola, addirittura agli antipodi delle concezioni accademiche, De Robertis non era diverso, per un allievo, dalla cattedra al caffè, dalla conversazione alle opere. Stimolante sempre, sollecitatore, mai superficiale, senza mai saltar gli ostacoli e passar oltre: impegnato ad approfondire invece ogni voce, ogni accento, spesso con polemiche partenze di difesa oltranzista delle sue idee e intuizioni, pronto anche — dopo interminabili discussioni, così in classe come alle esercitazioni o negli incontri tra amici (ma aveva per lo più ragione lui) — a rivedere, il proprio punto di vista.*

*Certo che, delle accese discussioni, quello che più temeva era il nulla di fatto, il restar ciascuno legato ai propri differenti giudizi: avrebbe voluto persuadere, sempre, o esser persuaso. E questo è davvero un ricordo di allievo ragazzo, subito in confidenza viva con il suo buon Maestro.*

*E di lui, del suo impegno di studioso, o di cronista fedele, del suo continuo e coraggioso compromettersi, pagar di persona, della sua intelligenza morale di uomo e di studioso, delle sue lezioni dalla cattedra e dalla vita; della sua possibilità di affetto; del suo incredibile disinteresse, non potremo mai scordarci, né mai, siamo sicuri, un concorrere di tante doti e di tanti aspetti in una personalità sola incontreremo più nella vita. Così vogliamo ricordarlo, e vorremmo che a tutti, proprio come De Robertis era, fosse noto.*

*E non ci sono, per chi insegni ai giovani, insieme di letteratura e di vita, di formazione del gusto e di dignità, qualità migliori e tanto rare, che sempre più si vanno — mi pare — oggi, perdendo.*

LEONE PICCIONI

*Un ricordo, fra tanti, mi torna insistente nella memoria: rammento d'aver visto De Robertis incantarsi di fronte al paesaggio nostro, al paesaggio toscano; altri paesaggi, più grandiosi, più nudi, più scopertamente « naturali » potevano, diceva, turbarlo, ma non incantarlo, pacificarlo, allo stesso modo. « È perché — mi diceva — questo è un paese fatto alla misura dell'uomo », scandito, popolato, armonizzato secondo questa misura, in un segreto equilibrio, un paesaggio, non da subire, ma da comprendere, umanamente.*

*La misura dell'uomo era, per lui, appunto questo rifiutarsi a subire (le cose, la vita, la poesia stessa), per conquistare, a furia di pazienza (« Il genio è pazienza, ma anche il leggere è pazienza »), quella distanza interiore che permette lo spiegarsi di un'operazione dell'intelletto capace di giungere, alla fine, ad una « seconda vista », ad un comprendere, che racchiude in sé un valore risolutivo, catartico. Un intelletto, quello, che non è della mente, o della mente soltanto, ma « totale » (« non è un'idea della*

mente, ma qualcosa di più interno, ma chiaro, che cresce e ci accompagna e ci persuade», Saggio sul Leopardi, Vallecchi, 1946, pag. 252), e che rimane il segno della poesia, « temprata al fuoco bianco dell'intelligenza », là dove « trovano giusto e fervido accordo genio creatore e intelligenza somma ».

Qui, in questa interna e totale intelligenza, che è un segno di vittoria e di dominio, si stabilisce la misura che separa la poesia dalla letteratura (si ricordino i suoi giudizi sulla lirica del Cinquecento, o sul Monti, o, proponendo il confronto con i « grandi » dell'Ottocento, sulla triade novecentesca di Carducci, Pascoli e D'Annunzio: « non ricevettero luce e salvezza da un'intelligenza eguale — se mai, quei poeti, affinarono la loro natura, dopo averla spesso stancata, in un lavoro di tecnica, anche di tecnica stragrande, quasi per un puro gioco », Dieci Libri da salvare, Edizioni Radio Italiana, 1949, pag. 29); la identica misura che vale a stabilire i toni e i gradi della poesia stessa, più o meno vittoriosa, più o meno prossima a quella conoscenza (inventiva e intellettuale insieme) che compie il riscatto e costituisce, nella pagina scritta, nelle ragioni ritmiche, metriche, strutturali, nella « forza delle parole e la loro qualità, direi, intellettivamente armoniosa » (Saggio sul Leopardi, pag. 250), nel loro potere di concentrazione, essenzialità, allusività, insieme la sostanza oggettiva ed il valore catartico dello stile.

Di contro al « puro gioco » della tecnica (sia dalla parte dello scrittore che dalla parte del critico), lo stile, là dove raggiunge la sua essenza ultima, diviene « calcolo sublime », nel quale l'intera preistoria « vitale » del poeta-uomo si inverte e si riscatta (riscatta, la poesia, « di volta in volta l'umano da cui pur essa è nata e, spesso, affaticata », Studi, pag. 41), così come diviene, per il critico, « poetico emblema » della vittoria stessa della poesia: « di quella poesia a mano a mano sempre più liberata, a tal punto che, pur serbando l'antico rapporto, come fosse un rapporto di sangue, tanto lo supera e vince e annulla, che non ne resta più traccia. Umanissima poesia e nel tempo stesso alzata sopra l'umano, intatta » (Studi, pag. 115).

La critica di De Robertis non è stata né un esercizio interpretativo, né una ricostruzione storica, né un'adesione sentimentale, né un accertamento di fatti: è stata soprattutto la ricerca (infinitamente appassionata e infinitamente paziente) di questa possibilità umana di intellettuale dominio (ed abbiamo tentato di indicare il valore di quell'aggettivo) su se stesso e sulle cose, della sua capacità di superare il limite di patimento dell'effimero, dell'imperfetto, per raggiungere, con le proprie forze, approdi assoluti e atemporali; è stata, appunto, la ricerca « delle misure perfette di quell'imperfetto che è l'uomo » (Studi, pag. 42).

« Se noi fossimo Dio non ci sarebbe più poesia. La poesia è perfetta; la poesia è sforzo di accostarsi a questa conoscenza, col dolore di non doverci arrivare mai. Questo dolore fa sì che i poeti scrivano. Scrivere è un mezzo per superare il proprio dolore e il senso dell'impossibile » (Variazioni in maggiore, in La Voce, 18 dicembre 1915).

Poiché, se la poesia nasce dall'effimero e dall'imperfetto, quasi cocente fomite, e si nutre del sangue stesso, e del dolore, dell'uomo, essa « uccide » ogni volta l'ombra da cui essa è nata, nella sua « intatissima forma »: una forma liberata, dominante, dove l'uomo riconosce la propria libertà e il proprio ricupero totale (« Dove il sangue avrebbe lasciato un sedimento, l'arte, l'arte sola, ha raddoppiato

*libertà e slancio* ». Saggio sul Leopardi, pag. 259). Cercare, nei « poetici emblemi », la storia di questo recupero, la « storia interna », significa appunto cogliere la « misura perfetta » dell'imperfetto; ricostituire, su un piano più alto, l'unità dell'immagine umana, l'unità che lega la « somiglianza » alla « dissomiglianza ». I suoi estesi, pazienti, indaganti confronti tra testo e testo, attraverso le continue « approssimazioni », mirano a questa unità vivente, ritessendo, tra quei « vertici di pura essenza », il tempo e la storia, ed il « continuum » del divenire poetico: « è un passaggio di toni, tutti riconducibili al loro principio, e senza che una sola delle ragioni sia rinnegata, ma tutti poi così diversi che in nulla si assomigliano. Solo a quel confronto è dato misurarne la somiglianza nella dissomiglianza ». (Studi, pag. 115).

Così, tra perfezione e imperfezione, tra assoluto ed effimero egli andava ricercando e ritrovando una misura umana, che tanto più si ergeva intemerata, esemplare ed insieme consolatrice, quanto più attorno a lui l'immagine stessa dell'uomo sembrava spezzarsi in frantumi deformanti. Nel colmo della prima guerra mondiale scriveva: « L'uomo è uomo... Crea esso i mutamenti, non è creato dai mutamenti » ed ancora: « I valori veri non si distruggono, non mutano neppure » (in *La Voce*, 13, 1915), e questi valori immutabili, realtà presenti nella concretezza oggettiva della pagina, nei « poetici emblemi », egli continuò a inseguirli, e a nutrirsiene, e a farli crescere dentro di sé (e dentro quanti lo seppero ascoltare), per la vita intera.

Penso che anche tutto questo significassero le parole con cui, in una lettera del maggio 1944, nel pieno della seconda guerra mondiale, mi annunciava l'imminente pubblicazione dei suoi Studi: « Tra pochi giorni escono i miei Studi (e quando li leggerà, vi troverà, più scoperti, certi sottintesi morali e umani che stanno al fondo della mia critica e del mio lavoro)... La sera, prima di addormentarmi, leggo Bossuet, e ora, precisamente le *Meditations sur l'Évangile*. Ma questo Bossuet e poi Massillon, Bourdaloue, Pascal, Nicole sento che mi occuperanno quattro o cinque anni: se no, come spiegarsi le Osservazioni sulla Morale Cattolica (che è un gran libro, e che io Le consiglio di leggere)? Ma io conto di guadagnarci, per la vita che mi resta, qualcos'altro di più mio ».

In quegli anni oscuri e tempestosi, egli sperimentava in se stesso il potere catartico della poesia, e quello scatto, sempre rinnovato, tra oscurità e luce, tra dannazione e salvezza:

« Ho il beneficio di quattro o cinque ore notturne insonni, puntualmente dopo le tre; e allora leggo, a mente chiarissima, Manzoni. È gran fortuna aver trovato, essermi impegnato con un uomo e una opera di tal forza: così tutti i giorni, mi danno e mi salvo » (da una lettera del 4 ottobre 1943).

E, allo scadere di un tristissimo anno di guerra, insieme a caste e toccanti parole per mio Padre — perseguitato e lontano — (« Penso con molta malinconia a uno che Lei sa, ed è la sola testimonianza d'amicizia che possa dargli: una testimonianza muta ed inefficace! », ma di quale, invece, preziosissima interiore efficacia io so bene), con la sua consueta rattenuta e veemente passione mi inviava un augurio, che sarà nostro compito, e nostro privilegio, non dimenticare:

« Buon lavoro dunque. Questo bene noi sentiamo di meritarcelo, e ne difenderemo le ragioni finché avremo vita ».

ADELIA NOFERI.

Renato Guttuso: *Nature morta* (1949).





## LETTERATURA ITALIANA

### *Poesia*

#### **Nuove frontiere**

Forse mai come oggi il contrasto fra due opposte concezioni di pratica poetica era stato così palese: da una parte l'arroccamento su posizioni che raggiunsero una loro perfezione, fino a pochi anni fa apparentemente inattaccabile dal tempo e dalle circostanze, dall'altra quelli che, dando atto appunto di quell'esaurimento di possibilità raggiunto con così alti risultati, tendono ad una differenziazione il più possibile marcata. Il male è, però, che questa radicalizzazione, in sé piuttosto consueta ed ininterrotta in tutti i passaggi storici da generazione a generazione, tende attualmente a sfaccettarsi in molteplici rivoli, che si contrappongono gli uni agli altri più ad un livello distruttivo che ad uno costruttivo. Nel continuo consumo di valori di linguaggio, che il ritmo sempre più intenso della nostra civiltà impone, i miti, il concetto stesso di bellezza subiscono così profonde trasformazioni da rendere inintelligibile quello che ieri sembrava esemplare.

Una difesa della tradizione come guardia di valori permanenti, eterni, ecc. per sua natura tende a configurarsi alla stregua di un'operazione reazionaria. D'altronde una rottura completa con il passato porta con sé un brusco scarto nella

destinazione poetica, in maniera che si viene a perdere il contesto dell'intelligibilità. Naturalmente una linea conservativa non può essere ragionevolmente sostenuta per via che la poesia, come ogni altra espressione artistica, deve seguire il progresso dei tempi. Allora dobbiamo fare avanguardia? Messa in questi termini la questione sarebbe risolta automaticamente: senonché il dilemma è chiaro, se tutto il nuovo è avanguardia, l'avanguardia non esiste più. In più c'è da vedere quali saranno i criteri da usare per discernere i valori in questa situazione pan-avanguardistica; il che ci rimanda ad una preliminare indagine sulla strutturazione delle varie poetiche rapportate alla dialettica dei loro scontri ed incontri.

Intanto bisogna stabilire se una poetica esclude un'altra poetica totalmente diversa, oppure se all'interno di una stessa poetica è possibile stabilire il grado di approssimazione agli esiti inseguiti. In più se questi esiti inseguiti valevano la pena di essere raggiunti. Il problema si complica notevolmente perché quello che in una situazione così disponibile, confusa e nevrotica, viene ad essere messo in discussione, praticamente non conosce confini: si può addirittura rinnegare la comunicazione, la bellezza, l'ideologia, l'impegno, ecc.; così non è possibile scorgere quale possa essere il rapporto di un valo-

re totalmente nuovo con un valore tradizionale.

A parte i contrasti di carattere pratico ed aneddotico che si sono svolti ultimamente fra i sostenitori di una conservazione dei valori e gli innovatori integrali, a noi interessano tutti quei problemi di linguaggio che sono peculiari della poesia e che difficilmente possono essere rapportati ad altre arti, come la pittura e la musica. In fondo tanto la pittura quanto la musica, che in una situazione avanguardistica hanno conosciuto rotture profonde con i moduli del passato, si fondano su un tramite strumentale il cui carattere può essere decisamente influenzato da progressi tecnologici. Al contrario, la poesia che si basa sulla parola non può seguire un itinerario sincrono con queste altre arti: la parola la lega in un nodo indissolubile ad un passato che le impone uno spessore di diversa consistenza e di responsabilità graduale che può essere assottigliata, ma non rinnegata. Di fatto il rinnegamento conduce la poesia su altri piani che nella sostanza le sono estranei: in questa direzione si sono avuti due tentativi esemplari all'interno di quello che è considerato il movimento poetico di avanguardia più rumoroso degli ultimi anni, cioè quello dei Novissimi. Alludiamo a Edoardo Sanguineti e a Nanni Balestrini. In fondo il primo tende a riassumere gran parte della cultura precedente quasi facendola suppurare sulla sua pagina ad uno stato apparentemente automatico, ma nella sostanza con intenzione calligrammatica. In tal modo egli tenderebbe a reinserire l'equivalente analogico delle operazioni avanguardistiche pittoriche e musicali nel cerchio di una comprensibilità tradizionale, messa in crisi con i suoi mezzi stessi. Va da sé che l'interrelazione fra i vari piani (quello simbolico, quello onirico, quello funereo, quello ludico, ecc.) tende a dare in rilievo la figura di un esaurimento storico.

Dal canto suo Nanni Balestrini in un recente grosso volume edito da Feltrinelli, *Come si agisce*, ha tentato proprio la trasposizione naturalistica dei procedimenti delle altre avanguardie nel corpo stesso della poesia ed ha fatto quindi poesia servendosi delle facoltà combinatorie di un cervello elettronico, ha messo sulla pagina fram-

menti di giornale secondo il collage dei pittori materici, ha rimescolato le ossa di un linguaggio cadavere in una babele sentimentale, ideologica, protestataria.

Inoltre ha stabilito una collaborazione col lettore sul tipo di un'opera aperta secondo piani orizzontali e verticali obbligati. C'è da gridare allo scandalo? Ormai qualsiasi piccolo borghese è abituato a questo e ad altro, non riesce a scandalizzarsi più di niente, al massimo scrollerà crucciato le spalle, venendo a sapere che una poesia come questa è stata scritta da una macchina (cervello elettronico della I.B.M.):

*l'estate fu calda sull'erba fuori l'aria da respirare |  
nelle nostre tenebre la distanza esatta nell'inguine amaro |  
lo sgombero della neve nella stagione piagata le dita  
immerse | da una parte all'altra nessuno voleva restare  
nella bocca piena di sangue | i passi necessari perché  
non entrino i leoni le parole non dette.*

Giunti a questo punto appare evidente il duplice piano sul quale l'avanguardia deve giocare le sue carte nell'attuale congiuntura letteraria, il primo di ordine pratico, il secondo di ordine teoretico. Dal primo rispetto è da dire che non sempre le lance spezzate della nuova letteratura si sono riunite in gruppi saldati da un'omogeneità di vedute e tensioni, anzi spesso a nient'altro hanno mirato che a costituire dei «gruppi di contropressione» (che inevitabilmente divengono a loro volta di «pressione»), per combattere senza esclusione di colpi coloro che si dimostravano avversi a novità non troppo fondate. Ne è derivato uno scompenso di valori proprio all'interno dei gruppi; sicché la prima battaglia che le neoavanguardie o le iperavanguardie (come vengono dette) debbono sostenere è di specie intestina, allo scopo di espungere i meno valorosi ed i più opportunisti: quelli che resteranno potranno allora affrontare da una posizione di forza le inevitabili lotte destinate dalla difesa dei valori affermati.

Del resto anche dal rispetto teoretico la situazione non è molto semplice dovendo i rivoluzionari risolvere un dilemma del genere: o il romanziere e il poeta che vogliono evvertare gli istituti vigenti sono della tempra di un Joyce, ed allora è la storia che si deve adattare a loro,

o non lo sono, nel qual caso sono loro che si debbono adattare alla storia. Il che vuol dire che una personalità di ordinaria amministrazione dovrebbe innestarsi nella tradizione con una certa *souplesse*, buona creanza, ed infinito rispetto per i predecessori, nonché per i lettori che hanno il diritto di capire *tutto*, di non essere annoiati, ecc.

E qui è successo un fatto curioso, sono saltate fuori delle *trouvailles* degne di considerazione la prima delle quali è questa: va bene, dicono gli adepti delle ultime ondate, nessuno di noi è gran cosa, anzi siamo irrimediabilmente squallidi, ma la colpa deve essere addebitata alla tristezza dei tempi, con i loro caratteri di rozza « informalità », di magmaticità, di « apertura » infinita, e con lo spettro della morte imminente dell'arte sempre aleggiante dietro l'uscio. Per questo le convulsioni messe in atto per restituire *per specula* e *per aenigmata* lo stato di esaurimento storico che dobbiamo attraversare bene o male sono non soltanto giustificate, ma necessarie per una sorta di vaccinazione collettiva.

Inoltre è stato scoperto che qualsiasi discorso, per quanto nobile ed eticamente impegnato, può essere fatto scivolare nel ridicolo per via di impercettibili inflessioni disgregatrici all'interno: soprattutto quando dietro di esso sia sospettabile una malafede assoluta, come spesso avviene. È finita, dunque, l'era della poesia « di qualità », per far posto a quella « senza qualità »: *in re* il dilemma avanguardia e impegno si risolve tutto nel primo termine.

Ma per non mantenerci troppo al di sopra della mischia sarà bene azzardare anche alcune preferenze personali, tenendo conto specialmente della ultima produzione, quale può essere rispecchiata dai giovani poeti di *Menabò* 6, dalle recenti raccolte di Giudici, Cesarano, Raboni, per non parlare delle poesie sparse in riviste da un Pagliarani o da un Pignotti. Il tipo di poesia che è stato accantonato giustamente è quello che intende risolvere tutti i problemi del mondo su due piedi, mentre è ai mali passi l'altro tipo molto cantabile e modulato, sostanzialmente ricalcato sugli stilemi del tardo ermetismo e coltivato da qualche giovane-vecchio. Predomina, invece, una sorta di

controcanto puntuale e pungente, che sempre più tende al funzionale ed all'epigrammatico: qui manca, però, quell'ampio respiro di certa poesia nutrita dall'ideologia, quale potrebbe essere quella di un Fortini o di un Pasolini (ed anche di un Leonetti o di un Rovorsi). Vero è che nella poetica del *lapsus* delle *Ventiquattro poesie* di Amelia Rosselli a tratti si annida insistente una tentazione orfica e misticheggiante, mentre nei *Tre componimenti* di Eugenio Miccini un coraggioso empito sentimentale rischia i trabocchetti della retorica. Per questo è da guardare con simpatia quel progetto di semplificazione della poesia (dell'eliminazione, perseguita al limite, della *ridondanza*) che viene ormai praticata da alcuni molto agguerriti, purché non vada a scapito dell'intensità e della individualità.

ALDO ROSSI

## Narrativa

### Il decimo volume delle "Opere" di Riccardo Bacchelli

Col decimo volume, che presenta l'edizione definitiva dei due romanzi *La cometa* e *L'incendio di Milano*, la collana che raccoglie *Tutte le opere di Riccardo Bacchelli* si avvia verso le ultime tappe: ordina e cura l'impresa Maurizio Vitale, per l'editore Mondadori. Ogni volume comporta il controllo delle edizioni precedenti e una organica revisione delle varie opere, e, spesso, vi si aggiunge un recupero di scritti sparsi e non ancora raccolti, una complessa ricerca non pensabile senza l'intervento dell'autore stesso, soprattutto per gli ultimi volumi, che raccoglieranno materiali in parte inediti, e nuovi. Nuovo in gran parte, e tutto riveduto e ordinato, il volume dedicato al teatro, e nuovo sostanzialmente quello che raccoglierà le poesie: la messa a punto di questi due volumi impegna attualmente l'attività di Bacchelli. E si tratta di lavoro sostanzialmente originale. Mancano, inoltre, i volumi dedicati agli scritti musicali (*Rossini e altri scritti musicali*), ai *Viaggi all'estero*, alle collaborazioni giornalistiche (due volumi, co

titolo *Di giorno in giorno*), alle *Confessioni letterarie*, alle *Traduzioni*, e, dei romanzi, i due ultimi *I tre schiavi di Giulio Cesare* e *Non ti chiamerò più padre*.

Il romanzo *La cometa*, il primo dei due raccolti nel decimo volume uscito in questi giorni, fu pubblicato la prima volta nel 1951, e *L'incendio di Milano* nel 1952. Nascono, come altri romanzi, e saggi storici, e scritti teatrali di Bacchelli, da un complesso ripensamento degli eventi della ultima guerra. Direi che, almeno in Italia, e rispetto cioè alla storia d'Italia, nessun altro narratore che abbia toccato di quei tempi e di quegli eventi abbia saputo portare l'esperienza drammatica della guerra e dell'immediato dopoguerra, come Bacchelli, a sviluppi e deduzioni ulteriori: per la forza stessa, si vorrebbe dire, di riesame e penetrazione nelle origini remote dei mali recenti. Quell'esperienza drammatica riesce in altri, in genere, sofferta e statica per una sua amara suggestione, stretta ancora a interessi e schemi di cronaca, o da questi poco sviluppata in dirette o allegoriche impostazioni politiche. La consuetudine e l'esperienza degli studi storici, il gusto saggistico che sostanzia sempre la narrativa di Bacchelli gli hanno consentito di mantenere una presa diretta sul documento cronachistico, e di liberarlo, però, in concrete invenzioni: a volte, come appunto nella *Cometa*, tra le sue più estrose e stravaganti.

Questo romanzo è un'avventura strana e ridevole vissuta dagli abitanti d'un grosso paese emiliano, Fumalvento, originata dall'inganno che agevolmente un parabolano piovuto di fuori intesse ai danni di un ricco e anziano cittadino di Fumalvento, Ferdinando Golasecca, che lautamente vive con la fedele governante e amica Bonifazia Tientinsesto, ma vive, ormai, turbato dal timore del *dopo*, della fine. Su questo intimo disagio il parabolano intesse l'invenzione d'una cometa la cui coda farà un rogo della terra. La notizia scatena le sue prime avventure nell'interno della casa del Golasecca, ma di grado in grado si comunica e investe fantasie e costumi e muta abitudini e vita di tutti i cittadini, fino alla notte del passaggio, innocuo e lontanissimo, della cometa, e conseguente delusione generale. La descrizione della cittadina si articola attraverso protagonisti di

rilievo diverso, alcuni dei quali s'accampano con ricchezza di motivazioni inventive non inferiore a quella spesa a rappresentare attori e vittime centrali dell'inganno: col Golasecca, le due amichette del parabolano, con le quali questi gli si è insediato in casa, la bruna Battistina e la bionda Violante. Tuttavia, il quadro trova le sue esatte misure e ragioni nel costume, e nelle vecchie e nuove iniziative, e abitudini, dei cittadini di Fumalvento, dei quali i fatti, e gli umori e gli ozi, son misurati sul metro di responsabilità generali che investono la piccola e media borghesia italiana di una precisa età storica, quella tra la fine del secolo passato e oggi: tra il perdersi di astratte aspirazioni di classe dirigente in ideali egoistici, con le disastrose conseguente degli anni tra le due guerre, che han portato a una crisi tra padri e figli, e a crolli dolorosi e pur non meno per questo, in tanti loro aspetti, risibili. Su questo scorcio d'acuto giudizio storico, polemico, e pur sofferto con animo partecipe, s'innesta, e ne prende vigore, l'allegra girandola di follie e delitti, d'inganni e d'amori attraverso il cui giuoco si svolge per parti alterne, e voci e partizione come d'opera buffa, il romanzo.

Dal piacere di goderecci e sapienti ozi nascono le figure femminili della *Cometa*, nel loro opposto giuoco di umori e caratteri tutte segnate d'una particolarmente felice estrosità inventiva: dalla Bonifazia, e dalle amiche del parabolano, alla Fanny, a Vilma, che con crudeltà e giovanile balordaggine capeggia una banda di teppisti adolescenti. Dal racconto delle imprese della banda si sviluppa una straordinaria capacità di leggere, oltre i casi particolari, una crisi, non solo denunciabile nella delinquenza delle nuove generazioni dell'ultimo dopoguerra, ma che ha conosciuto sviluppi ulteriori. Una così costante presa sui fatti fa sentire come tutto il romanzo, anche se con più libero stacco d'umore, prenda la sua ricchezza di significati, e la sua verità, dall'essere, quanto estrosa invenzione, altrettanto però capace di spaziare oltre le esperienze e le crisi da cui muove. Più volte Bacchelli ha dato esempio d'una singolare felicità e agilità di stile, che s'accordano, nella *Cometa*, con la tessitura e l'impianto stesso del

racconto; né è un detrarre ai significati d'opere sue di diversa complessità notare la sveltezza di stile e la piacevole lettura che son dote, in particolare, di questo tra i suoi romanzi.

L'altro romanzo, compreso in questo decimo volume delle *Opere*, *L'incendio di Milano*, nasce da tutt'altro impegno, e totalmente diversa ne è innanzi tutto, di conseguenza, la struttura. Che nell'*Incendio* alterna, alla narrazione, atti di dialogo: perché, avverte l'autore in un proemio: « Il fatto maturò i propri elementi e caratteri in remoti avvenimenti e condizioni, ma si svolse e culminò e precipitò come seguendo le regole essenziali di una azione drammatica; e pertanto deve serbare sulla pagina la stringata potenza, il senso di fatalità, il ritmo incalzante, che fu degli eventi, la forza tumultuosa delle parole in cui proruppero le passioni a sfogo e conflitto ». Non dunque, come *La cometa*, fumoso e fantastico, ma condotto sulla misura della catastrofe tragica. È da avvertire tuttavia che i due romanzi nascono dalla riflessa coscienza della crisi che ha avuto la sua esplosione nell'ultima guerra, e investe temi insistenti allora nell'animo dello scrittore, e sui quali tornerà, a cominciare da quello della gioventù cresciuta tra le due guerre, e di quella del dopoguerra. Né a ben vedere si salva dalla debolezza d'una generazione e d'una classe la protagonista, sebbene, donna eletta e di raffinata cultura ed educazione, sia immune da una particolarmente grave menda di quel cetto rinunciatario, presunta classe dirigente, « che cominciava le sue rinuncie dalla peggiore e più pernicioso e più colpevole, coll'abbandonare il dovere e la fatica e la pena, e le ardue e severe soddisfazioni, dell'educazione dei figliuoli ».

Appunto, questo romanzo è in gran parte rappresentato dalla crisi d'un giovane, il figlio della protagonista Melania, Donato Mérici, cresciuto nell'ambiente intellettuale e musicale della madre, e, per questo, indubbiamente mal riducibile a schemi e tipi generali, ma che da un angolo quanto più d'eccezione riesce documento ed esempio di insufficienze e crisi e difficoltà che da quella dei figli salgono ad investire le generazioni dei padri. Educato dalla madre, rimasta vedova giovanissima e dedicatasi tutta a quell'unico figlio, si disamorera

della madre e degli amori di lei, la musica innanzi tutto, senza che questo nulla detragga al gusto raro dei valori umani, in cui è stato allevato: è, pur la sua, una forma d'amore, ma combattuto e insoddisfatto, e che lo porterà ad aderire, senza entusiasmo, agli avvenimenti, e alle scelte che questi comportano. Nella villa in cui l'azione si sposta nei giorni del ferragosto dell'estate del '43, i giorni dei bombardamenti, dell'*incendio* di Milano, Melania ha ospitato un'amica, e l'amante di questa, un valoroso combattente della resistenza. La desolazione di Melania s'è aggravata della coscienza dell'inganno in cui è caduta per la fiducia che valessero, contro l'insorgere delle leggi naturali e degli istinti, in lei ancora giovane, le difese culturali, solide ma raffinate ed estetizzanti. Confidente unica l'amica, con la quale si è ritirata nella villa (« costruita sopra un ripiano del primo vasto rialzo dei colli subalpini lombardi ») l'Alma Dannata: quest'amica, ingenuamente religiosa e ingenuamente appassionata e amante, non sempre può salvarsi dal giudizio severo e sdegnoso di Melania, la cui superba coerenza intellettuale riesce a una riapertura di intime ferite e spiega la confidenza e la comprensione e l'aprirsi sulle gelose difficoltà più segrete e femminili, che la torturano, proprio soltanto con lei, con l'amica Armida. Se è un dato positivo, nei romanzi di Bacchelli, la potenza e penetrazione delle figure femminili, uno degli esempi più probanti indicherei nelle due protagoniste de *L'incendio di Milano*, Melania e Armida. E tra le pagine più delicate e complesse del romanzo indicherei la crisi delle due nature così diverse, che ha sfogo nello sdegnoso stupore di Melania per l'accomodante religiosità d'Armida, ai funerali d'un vecchio amico di lei Melania, Gian Battista Sessa. S'apre con Armida, all'uscir della chiesa, su quanto d'incoerente e comodo ha creduto di rilevar nelle sue pratiche religiose, e l'abbandonato affettuoso pianto che ne ha in risposta scende in lei ad arricchire di nuove venature profonde il ricordo dei sorridenti consigli di quel vecchio amico verso la sua un po' dura alterezza e sicurezza.

L'azione precipita dopo che i protagonisti si son trasferiti nella villa dell'Alma Dannata. Una

rappresaglia tedesca porta all'incendio della villa e all'ecatombe dei suoi abitanti. Questa parte coincide con i bombardamenti durante la parentesi badogliana e i successivi eventi drammatici. E qui soprattutto l'azione si staglia in atti drammatici, in dialoghi. Si tratta di un fatto espressivo e strutturale, sviluppato dallo scrittore con una precisa coscienza funzionale. Sarebbe non pertinente parlare dell'interesse di Bacchelli per il teatro: interesse vivissimo, ma che è altra cosa, anche se, naturalmente, l'esperienza complessa dello scrittore, anche saggista, e storico, sia da avvertire sempre operante nel narratore. La struttura del romanzo, la natura dei fatti, il carattere dei problemi hanno indotto l'autore a alternare, a zone di racconto « largo ed agiato », un'espressione diversa e rispondente a un tempo d'azione stretta e incalzante e precipitante. Struttura poetica, nel suo quadro complesso, la chiama l'autore, e tale non solo del ritmo poetico del dramma, ma di quello, altresì, della storia. È un fatto, d'altra parte, che tale coscienza strutturale e funzionale debba incontrarsi con tendenze ed esempi tra i più complessi del romanzo contemporaneo, e lo stesso accade per la sostanza saggistica e filosofica della sua narrativa: per accennare ad esempi tra i più prossimi, si ricorderà, per l'accordo di racconto e dialogo, il *Requiem per una monaca* di Faulkner, e, per il gusto saggistico, la narrativa di Thomas Mann. Si tratta di esperimenti condotti da Bacchelli in una stretta coerenza e che sono logico sviluppo dei propri interessi narrativi. Sotto tale riguardo, ne *L'incendio di Milano*, sono aperte e vivaci e ricche singolarmente d'esperienza le pagine sul clima culturale e artistico in Italia, ma clima europeo, delle fine Ottocento. È la forza, verrebbe fatto di dire, come di sorgente remota da cui scende l'impeto delle ragioni e la larghezza dell'esame degli errori delle generazioni da cui sono uscite le due guerre mondiali. Ma che, in questa parte più vicina a noi, conserva qualcosa di polemico, mentre dimostra una penetrazione limpida e compatta in un ambito di ragioni o di origini più asciuttamente culturali.

ALDO BORLENGHI

## Critica e filologia

### I classici italiani e il 1963

Come ogni altro anno, anche questa volta, lasciando alle spalle il 1963 e inaugurando il 1964, passeremo rapidamente in rassegna le edizioni degli scrittori italiani, dal Duecento al primo Novecento, procurate dai nostri editori con encomiabile zelo, se pur con intendimenti diversi: ora ambiziosamente scientifici, ed ora più semplicemente divulgativi o addirittura commerciali.

Ha rotto un lungo silenzio (occupato però attivamente in un'opera proficua di riordinamento) la collana dei « Classici Mondadori », la quale s'è arricchita di due nuovi volumi manzoniani curati con la consueta competenza da Fausto Ghisalberti (MANZONI; *Opere morali e filosofiche*; id., *Saggi storici e politici*). Sono così ormai quattro i volumi della edizione mondadoriana del Manzoni, e al compimento dell'impresa mancano soltanto tre volumi, del resto quasi interamente approntati: il volume quinto, che accoglierà gli scritti letterari e linguistici; il volume sesto, che riunirà le postille di tutte le letture varie del Manzoni; e infine il volume settimo, affidato alle cure di Cesare Arieti, che sarà dedicato alle lettere. La collana degli « Scrittori d'Italia » di Laterza ha presentato, a sua volta, due nuovi volumi, questa volta settecenteschi: i rari scritti critici e satirici di Pier Jacopo Martello, dai *Sermoni della Poetica* a *Il Segretario Cliternate al Baron di Corvara di satire libro*, dal *Comentario* alle pagine intorno alla *Tragedia antica e moderna*, da *Il vero Parigino italiano* a *Il Tasso o Della vana gloria* (P.J. MARTELLO, *Scritti critici e satirici*, a cura di Hannibal S. Noce), e i saggi di Francesco Algarotti, dai *Saggi sopra le Belle Arti* ai *Saggi sopra differenti soggetti* (F. ALGAROTTI, *Saggi*, a cura di Giovanni da Pozzo). Soprattutto il volume algarottiano si segnala per la precisa e aggiornatissima « Nota critico-bibliografica », per la lucida « Nota filologica », per il prezioso « Indice delle opere citate nei saggi ». Lo stesso editore Laterza ha pubblicato due nuovi volumi dell'altra sua collana dei « Classici illustrati », con introduzioni e chiose esplicative. Ai volumi già usciti nel 1961 e

1962 (Machiavelli, Tasso, Goldoni, Foscolo) si aggiungono ora un Boccaccio, commentato da Carlo Salinari e con disegni di Renzo Vespi gnani (BOCCACCIO, *Decameron*), e un Galileo, commentato da Franz Brunetti e con disegni di Mirko (GALILEO, *Dialogo sui massimi sistemi*).

Anche le consimili collane degli altri editori non sono state da meno in quanto ad adeguata prolificità. Quella dei « Classici Utet » ha dato alla luce, infatti, una raccolta di sacre rappresentazioni quattrocentesche (alcune anonime ed altre di Feo Balcari, Castellano Castellani, Bernardo e Antonia Pulci), con introduzione e note di Luigi Banfi (*Sacre Rappresentazioni del Quattrocento*), una silloge di tragedie italiane classiche dal Cinquecento al Settecento, con « campioni » di Giangiorgio Trissino (*Sofonisba*), Giambattista Giral di (*Orbecche*), Pietro Aretino (*Orazia*), Federico della Valle (*La Reina di Scozia*), Carlo de' Dottori (*Aristodemo*), Pier Jacopo Martello (*Alceste*), Scipione Maffei (*Merope*), con presentazione di Giammaria Gasparini (*La tragedia classica dalle origini al Maffei*), e il primo volume delle opere del Monti con introduzione e commento di Gian Francesco Chiodaroli, scomparso prematuramente e di cui l'amico Gennaro Barbarisi ha curato nuovamente, con discrezione affettuosa, questa edizione montiana che era già apparsa, nel 1958, presso l'editore Salani di Firenze (MONTI, *Versione dell'« Iliade »*). Continuando poi in una sua lodevolissima iniziativa la stessa Utet anche quest'anno ha dato alle stampe, e generosamente distribuito agli studiosi ed amici, una sua strenna letteraria. Questa volta s'è trattato dei *Cinque canti* dell'Ariosto che Luigi Firpo ha riprodotti secondo la lezione critica già fornita dal Segre (e tuttavia con qualche minimo ritocco vantaggioso) e con un commento assai utile e preciso (ARIOSTO, *Cinque canti*, Strenna Utet 1964). La collana Ricciardi ha presentato due nuovi volumi: un terzo tomo di narratori dell'Ottocento e del primo Novecento sempre per le cure di Aldo Borlenghi: Federigo Verdinois, Roberto Sacchetti, Edmondo De Amicis, Giuseppe Giacosa, Achille Giovanni Cagna, Carlo Dossi, Edoardo Calandra, Remigio Zena, Guido Nobili, Alfredo Oriani, Grazia Deledda (*Narratori dell'Ottocento e*

*del primo Novecento*, III); e un secondo tomo di poeti minori dell'Ottocento, affidato a Luigi Baldacci che s'è valso, questa volta, della collaborazione di Giuliano Innamorati: Arici, Torti, Mamiani della Rovere, Borghi, Sestini, Pellico, Grossi, Prati, Padula, Betteloni, Pananti, Guadagnoli, Giusti, Fusinato, Riccardi di Lantosca, Mameli, Gazzoletti, Bosi, Mercantini, Dall'On garo, Carbone, oltre a « traduzioni » di Berchet, Scalvini, Maffei, Zandrini, Zanella, Nigra, De Bosis (*Poeti minori dell'Ottocento*, II). Ma a proposito di poeti minori del secolo scorso, varrà la pena di segnalare anche la recente e copiosa antologia curata da Ferruccio Ulivi come secondo volume della collana « Scala reale » di antologie letterarie, diretta da Enrico Falqui e pubblicata dall'editore Francesco Vallardi di Milano (*Poeti minori dell'Ottocento italiano*), e la ristampa delle due prime e rare raccolte di versi di Emilio Praga (PRAGA, *Tavolozza e Penombre*), vigilata da Angelo Romanò e inserita nella nuova « Biblioteca dell'Ottocento Italiano », diretta da Gaetano Mariani ed edita dal Cappelli di Bologna, dove hanno veduto la luce contemporaneamente altri tre volumi: un « ritorno » di Mario Pratesi promosso da Renato Bertacchini (PRATESI, *Il mondo di Dolcetta*), una scelta di pagine giovanili di Giulio Salvadori compiuta da Nello Vian (SALVADORI, *Scritti bizantini*), e infine una serie di brani di cronache, diari e memorie di *romani de Roma* (Michelangelo Astorri, Agostino Chigi, Nicola Roncalli, David Silvagni, Nino Costa, Domenico Gnoli, Manfredi Porena, Silvio D'Amico) intorno alla loro città, illustrati da Giovanni Orioli (*Memorie romane dell'Ottocento*). E sempre per l'Ottocento, si veda la nuova edizione di *La messa di nozze* di Federico De Roberto, con un'appendice di sette racconti e una prefazione di Giacinto Spagnoletti (DE ROBERTO, *La messa di nozze*, Milano, Garzanti). La collana dei « Classici Rizzoli » ha presentato due volumi delle opere del Tasso affidati alle cure di Bruno Maier e di cui è importante soprattutto il primo che contiene un'utilissima ristampa di tutte le rime tassiane secondo l'ormai esaurita e pressoché introvabile edizione del Solerti (TASSO, *Opere*, I-II), mentre l'editore Mursia di Milano ha

fatto seguire all'Ariosto e al Tasso del 1961, e al Foscolo e al Manzoni del 1962, altri due grossi tomi dedicati al Petrarca e al Boccaccio. Si tratta di due volumi assai ben curati da specialisti provetti come Emilio Bigi e Cesare Segre, con la valida collaborazione rispettivamente di Giovanni Ponte, che ha commentato il Petrarca, e di Maria Consigli Segre, che ha commentato il Boccaccio (PETRARCA, *Opere*; BOCCACCIO, *Opere*). Una vera e propria « sorpresa » petrarchesca ci viene poi dall'editore Zanichelli di Bologna che ha dato alla luce un inedito commento di Nicola Zingarelli alle *Rime* del Petrarca: un commento condotto a termine in ogni sua parte, e preceduto da un'ampia e ricca introduzione, ma che non fu pubblicato per l'intervenuta morte del suo autore e che ora, a ventotto anni da quel luttuoso evento, riemerge dall'ombra con vantaggio sensibile degli studiosi (PETRARCA, *Rime*). La Sansoni, dal canto suo, ha mandato innanzi le ristampe fedeli, con nuove presentazioni, dei tomi vecchi, ma non inutili, della gloriosa « carducciana ». La « seconda serie » di queste ristampe s'è infatti arricchita di quattro nuovi volumi: ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, a cura di T. Casini e con nuova presentazione di C. Segre; TASSONI, *La secchia rapita*, a cura di P. Papini e con nuova presentazione di G. Cattaneo; BARETTI, *Scritti*, a cura di M. MENGHINI e con nuova presentazione di B.T. Sozzi; *Lecture autobiografiche di scrittori dell'età moderna*, a cura di L. Di Francia e con nuova presentazione di L. Baldacci. Nella collana di « Piccole Storie Illustrate », curata da Giorgio Luti sempre per la Sansoni, è stata ristampata, in due tomi, la *Storia di Milano*, di Pietro Verri con uno studio introduttivo di Enzo Ronconi. La sezione dei classici italiani della « Universale Feltrinelli » ha accolto opere di Galiani e D'Azeglio (GALIANI, *Della moneta*, a cura di A. Caracciolo e A. Merola; M. D'AZEGLIO, *I miei ricordi*, a cura di M. Legnani), mentre l'editore Loescher-Chiantore di Torino ha dato alla luce una cospicua silloge di lettere di Silvio Pellico (PELLICO, *Lettere milanesi*, 1815-21, a cura di M. Scotti, Supplemento n. 28 del « Giornale Storico della Letteratura Italiana »). Einaudi (da cui attendiamo prestissimo l'edizione critica

del Maggi a cura di Dante Isella) ha presentato qualche testo teatrale nella collezione diretta da Paolo Grassi e Gerardo Guerrieri (RUZANTE, *La Moscheta*, a cura di L. Zorzi; DELLA VALLE, *Iudit*, a cura di G. Livio; GOLDONI, *Il bugiardo*, a cura di G. Davico Bonino), e un'edizione veramente preziosa, ma misteriosamente « clandestina » (perché tirata, per ora, in pochissimi esemplari e destinata evidentemente a riapparire ufficialmente più avanti), del teatro di Ippolito Nievo per le cure intelligenti di Emilio Faccioli (NIEVO, *Teatro*). E sempre per quanto riguarda il teatro, saranno da ricordare la *Piovana* del Ruzante, pubblicata da G. Poli (RUZANTE, *Piovana*, Collana del Teatro Universitario di « Ca' Foscari », Venezia), e il *Metastasio* brillantemente presentato da Riccardo Bacchelli (METASTASIO, *Teatro*, Torino, ERI). L'editore Vallecchi ha proseguito nella pubblicazione delle opere di Federico Tozzi, curate dal figlio Glauco, e così ha fatto seguire ai *Romanzi*, apparsi nel 1961, due tomi di novelle (TOZZI, *Le novelle*, I-II), mentre s'è reso particolarmente benemerito dando alla luce tutti gli scritti di Bruno Barilli per iniziativa di Enrico Falqui (BARILLI, *Opere* I-II). Nei « Quaderni di Delta », infine, è apparsa una ricca antologia di testi danteschi prefazionati ampiamente e commentati con rigoroso puntiglio e grande appassionamento da Rocco Montano, un nostro studioso che ora insegna negli Stati Uniti e che da oltre vent'anni studia Dante, e altri nostri autori e movimenti culturali, con atteggiamento vivacemente polemico nei riguardi della storiografia letteraria italiana in genere e del « dantismo » nazionale in particolare (R. MONTANO, *Storia della poesia di Dante*, Napoli, « Quaderni di Delta », I-II, 1962-63).

Concluderò questa veloce rassegna con un'ultima, e questa volta indiscreta, informazione. Si tratta infatti di cosa personale: m'è accaduto, contro ogni prudente previsione mia e altrui, di ultimare e dare alla luce, proprio quest'anno, il primo volume dell'epistolario di Vittorio Alfieri a cui lavoravo da tempo (ALFIERI, *Epistolario*, I, Casa d'Alfieri, Asti, 1963); e non è da escludere che mi accada, per una nuova fortunata congiunzione di astri benigni, di condurre presto a compimento

e di pubblicare tra non molto anche il secondo e ultimo volume di questo epistolario, sempre contro ogni prudente previsione mia e altrui.

## Studi sul Tasso

B.T. Sozzi, a distanza di quasi dieci anni dalla sua prima raccolta di saggi tassiani (*Studi sul Tasso*, Pisa, Nistri e Lischi, 1954), riunisce ora una nuova serie di studi sul suo poeta prediletto (o almeno più assiduamente frequentato) e la presenta in un volume che costituisce il primo «quaderno» della collana critica che d'ora in poi s'affiancherà utilmente alla rivista «Studi tassiani» (B.T. SOZZI, *Nuovi studi sul Tasso*, Bergamo, Centro Tassiano, 1963).

Questo volume ci offre in apertura il ben noto e ormai collaudato saggio sulla «poetica» del Tasso che fu letto come comunicazione al «Convegno di studi tassiani» di Ferrara, nel 1954, e che nel 1955 è apparso a stampa nel n. 5 degli «Studi tassiani». Il saggio, che probabilmente costituisce il contributo più importante sull'argomento per ampiezza di struttura e per ricchezza di documentazione, riappare immutato rispetto alla primitiva stesura, salvo alcune integrazioni bibliografiche. In esso il Sozzi ha ripercorso il presumibile iter delle meditazioni tassiane sull'arte poetica e ha provveduto a districare dal fitto intreccio delle dissertazioni, o anche solo dalle frequenti dichiarazioni, talvolta contraddittorie, una linea di svolgimento del pensiero del Tasso attraverso tutti i suoi scritti (discorsi, dialoghi, lettere): dalla giovanile «prefazione» al *Rinaldo* ai *Discorsi dell'arte poetica*, dalle *Lettere poetiche* all'*Apologia*, dai *Dialoghi* ai *Discorsi del poema eroico* e infine al *Giudizio sovra la sua Gerusalemme da lui medesimo riformata*. Il Sozzi ha opportunamente procurato di impostare la sua ricostruzione in senso diacronico per quanto riguarda la evoluzione o involuzione intellettuale del poeta, evitando così di cristallizzare in un'immagine statica e monocorde la «poetica» tassiana che è fermento di idee complesso e dinamico, e in senso sincronico per quanto riguarda gli ambienti cul-

rali e le coeve teorizzazioni che di volta in volta vanno richiamati per meglio intendere particolari momenti della «poetica» tassiana. Sullo sfondo dei grandi centri di cultura (Urbino, Venezia, Padova, Bologna, Ferrara, ecc.) e delle più attive e stimolanti dispute del secolo, campeggia così la singolare esperienza del Tasso, la cui «poetica» è continuamente correlata dal Sozzi non soltanto all'opera creativa ma anche all'indole stessa, all'ingegno nativo e alla sensibilità del poeta. Questo spiega perché il Sozzi si trovi a conciliare tra loro, con un rapporto da lui ritenuto intimamente coerente, la «poetica» e la poesia del Tasso sì che l'una illumina l'altra e viceversa, in un intreccio serrato di suggestioni e influenze reciproche. La «poetica» del Tasso, che per il Sozzi è fortemente platonica, sempre più attivamente e appassionatamente platonica (contro i rigidi schemi aristotelici), rinvia infatti alla poesia tassiana là dove essa, secondo il Sozzi, esprime il meglio di sé, cioè dove liricamente si effonde, con libero estro, con inflessioni tenere, commosse e trepidanti, e non dove deliberatamente si costruisce secondo la misura dell'epica storica o dell'etica guerriera. Così l'interpretazione della «poetica» tassiana in chiave platonica (dove «platonismo» suona come equivalente di rapimento fantastico, di incantamento magico, di turbamento e accensione sensoriali) si lega all'interpretazione che il Sozzi ci ha offerto, qui e altrove, dell'arte del Tasso, appunto individuata particolarmente in un profondo e oscuro sentimento esistenziale, nella angoscia del mistero cosmico, nella irrequieta e mobile emotività. Ansia metafisica dunque, sorretta e fortificata dall'assiduo platonismo, e invano o solo parzialmente infrenata e mortificata dall'aristotelismo; e quindi arte, di conseguenza, episodica e non organicamente strutturata, struggeramente allusiva e arditamente metaforica, ricca di fremiti inquieti e di illuminazioni repentine, ma priva di senso storico, di razionale equilibrio, di salda energia morale. Il Tasso che esce da questa interpretazione è, come si vede, un Tasso collocato ben fuori ormai del Rinascimento, in posizione prebarocca (o addirittura « preromantica » o « decadente »), tale insomma da richiamarci alla

mente soprattutto le pagine del Calcaterra alla cui formulazione di « anima in barocco » il Sozzi si riferisce esplicitamente.

Questa « poetica » platonica e questo Tasso « prebarocco » (discutibili ovviamente, ma proposti con un impegno che li impone all'attenzione più interessata anche di chi muove da altri punti di vista) trovano ribadita conferma in altre pagine di questo volume, e più precisamente nell'ampia e solida *Introduzione alla Gerusalemme Liberata* (pagg. 71-106), dove il Sozzi ha enucleato, con efficacia comunicativa, i motivi fondamentali della sua interpretazione dell'opera tassiana, e nella nota sui *Dialoghi* (pagg. 121-132), dove appunto è rivendicata l'originalità di alcuni *Dialoghi* tassiani, il loro fermentante platonismo, in cortese polemica con il giudizio restrittivo di Ezio Raimondi. Queste pagine collaborano dunque con il saggio principale a costituire il nerbo di questo nuovo libro del Sozzi, dove per altro non mancano altre pagine interessanti: dalle note sull'episodio di Olindo e Sofronia e sul *Torrismondo* ai rapidi profili dei « tassisti » novecenteschi. Questi profili (da Donadoni a Flora, da Getto a Chiappelli, da

Resta a Raimondi, e via dicendo) vengono a costituire una lucida e obiettiva rassegna della critica tassiana nell'ultimo cinquantennio.

Un libro solido, di impianto personale e non ripetitorio, opinabile nelle sue proposte estreme come ogni proposta critica non conformista e talvolta anche polemicamente radicalizzata, il quale conferma le virtù di serietà e di preparazione culturale del Sozzi. Essendo abbastanza noto il mio dissenso di fondo col Sozzi, quale emerge dalle mie pagine critiche sul Tasso (dove si dà più positivo giudizio dell'aristotelismo e dove meno si insiste sul platonismo, dove il Tasso è sottratto all'etichetta prebarocca, e a maggior ragione a quella preromantica e predecadente, e riallacciato piuttosto al tardo Rinascimento), farò da ultimo solo due rilievi semplicemente esterni: avrei abolito la « nota bibliografica », che è in fondo al saggio sulla *Liberata* (pagg. 107-114), perché aveva motivo di essere solo nell'edizione del poema da cui è stata tratta, e avrei invece fornito il volume di un indice dei nomi che, data la natura degli studi qui raccolti, sarebbe riuscito di grande utilità.

LANFRANCO CARETTI

## LETTERATURA FRANCESE

Simone de Beauvoir conclude le sue memorie col terzo volume *La force des choses* (edizione Gallimard); Sartre le incomincia col rapido racconto della sua infanzia, *Les mots* (stesso editore).

Non si tratta soltanto di una coincidenza o dell'incontro nella trama del lavoro di due scrittori che hanno legato alla stessa pianta del tempo la loro storia umana e intellettuale. Probabilmente l'idea dell'autobiografia segna per la Beauvoir e per Sartre un passaggio determinante della loro vicenda di scrittori. L'invenzione era diventata da molti anni ormai per tutt'e due un termine impossibile ed era stata sostituita dall'intervento diretto nel giuoco delle cose: *reportage* di alto livello per la prima, perpetua sollecitazione saggistica per Sartre. Naturalmente, alla base di quella prima

trasformazione capitale, bisognava riconoscere il segno preciso del tempo politico. Lo scrittore diventava in questo modo una categoria soggetta alla stretta lezione della realtà: rendere conto, testimoniare, prendere posizione fino al limite dell'azione. Cessata la spinta della vita, la vecchia immagine dell'inventore si è rifatta sentire ma le cose erano troppo mutate perché si potesse riprendere tranquillamente la vecchia strada abbandonata al tempo del grande romanzo incompiuto. Di qui una riduzione del campo d'operazione, forse anche una sottrazione nel registro dei personaggi. Certo è che tutt'e due si sono messi a descrivere il loro tempo e a interpretare il loro personaggio. Se c'è una differenza fra chi racconta la propria vita, secondo le regole della tradizione, e chi si appresta

come Sartre a studiare se stesso come un soggetto libero, a farsi personaggio critico, tale differenza va cercata prima di tutto nel tentativo di smitizzare sin da principio, dalle radici, la propria persona. Il che probabilmente equivaleva secondo le intenzioni dello scrittore, all'altro bisogno di allargare i confini del mondo reale. Scendere nella propria storia, mettersi sulla scena, sono per Sartre un momento solo, un'unica operazione mentre la forza della rappresentazione era affidata quasi esclusivamente all'immagine di libertà perpetua, contro il peso della memoria, contro il veleno dei compiacimenti e delle giustificazioni.

Stabilito questo principio, non vale stupirsi se i primi a sostenere il peso dell'attacco sono stati i parenti dello scrittore. Anche qui si deve notare un diverso comportamento da parte di Sartre rispetto a quello tenuto dalla Beauvoir, sul capitolo della famiglia. Nel discorso della donna c'è una parte di confusione che va da una sorta di pietà a un giudizio che intende essere libero mentre in realtà rimane legato o subordinato a certi schemi borghesi. La Beauvoir è costretta a fare della polemica, Sartre entra direttamente sul terreno del giudizio, preoccupato sin da principio di rendere libero tutto il terreno. Si aggiunga però subito che l'opera di demistificazione condotta da Sartre non si arresta alle statue sentimentali, ma va molto al di là dei confini del tempo familiare, e così il lettore può registrare con soddisfazione che, quando lo scrittore diventa protagonista dell'indagine, è completamente sradicato da quello che è stato il tempo della sua formazione.

La Beauvoir non perde, non riesce a perdere quell'accento ridicolo di donna che si è riscattata. Chi la segue nella sua evoluzione da ragazza per bene a donna senza pregiudizi avverte costantemente dietro il racconto un'altra musica che, se non contraddice la sua relazione, per lo meno ne riduce di molto l'efficacia. In parole povere, la scrittrice dà l'impressione di sottolineare troppo, di mettere l'accento proprio là dove non va messo e di dare colori di guerra a quelle che sono state comuni battaglie di una ragazza borghese dei suoi tempi. Le manca quel tanto di ironia che ritro-

viamo per fortuna nel racconto di Sartre. Sartre ha trovato il tono giusto saltando a piè pari tutta questa zona di equivoci ed ecco perché la sua relazione trova piena soddisfazione nell'interpretazione d'ordine critico. Senonché l'impasto dubbio della donna costituisce a volte un punto di passaggio verso un altro modo di racconto o di considerazione morale che soprattutto nel terzo volume esige tutta la nostra attenzione e anche il nostro consenso. Quando, cioè, Simone si limita a vedersi così com'è, così come l'hanno fatta gli anni, il passare delle stagioni, il senso dell'invecchiamento, allora ci dà delle pagine di grande letteratura. Dobbiamo giudicarla in contraddizione con le sue premesse? Anche così, resta sempre un risultato. Senza notare il peso di una conferma di carattere generale: certi risultati sono ottenuti nonostante le premesse di carattere ideologico o — come in questi casi — contro la stessa volontà di chi scrive. Non possiamo però stabilire se Sartre è stato aiutato da un più preciso senso della misura. Non lo possiamo perché non sappiamo se *Les mots* resteranno come saggio unico o devono invece essere intesi come una specie di prefazione all'autobiografia. La risposta interessa inoltre problemi assai più importanti e, prima di tutto, quella che sarà la storia dello scrittore, domani. Per il momento noi siamo costretti a legarlo a un momento particolare della sua carriera e a vedere il libro come « saggio ». Al contrario, se i confini verranno allargati, se il termine d'indagine verrà spostato alla storia delle idee ciò vorrà dire che Sartre con questo libro ha fatto qualcosa di più che tentare un ritorno alla letteratura ma ha trovato un'altra dimensione, un'altra idea di letteratura.

Oggi intanto sappiamo che quello che ha fatto dopo il cinquanta ha avuto una funzione di negazione e di chiarificazione insieme. Non solo Sartre si lasciava dietro i primi esperimenti fortunati di scrittore ma rifiutava una soggezione a certi schemi che, al tempo dei racconti, aveva — bene o male — accettato. Forse li aveva subiti, senza crederci per nulla, con una grossa riserva mentale ma in qualunque modo l'equivoco sussi-

steva. Oggi lo scrittore che nasce con questo libretto volta le spalle all'immagine famosa dell'inventore, nonostante tutto, prudente della *Nausée* e butta all'aria scene, teatro, spettatori. Resta soltanto Sartre visto da Sartre ma senza più finzioni, accorgimenti, paure. Gli ci sono voluti, dunque, molti anni, quasi trent'anni per toccare la riva della sua letteratura. Ora vedremo

se questo regime nudo gli consentirà di trovare veramente la sua strada, quella strada senza termine umano che risponde ai suoi calcoli più ambiziosi. È, dunque, il primo atto, la prima mossa della grande partita di Sartre. Come non stare attenti, e non leggerlo come se tutto ricominciasse da capo, come se Sartre fosse nato adesso?

CARLO BO

## LETTERATURA INGLESE

### Passato senza futuro

Il 3 settembre dell'anno scorso è morto a Londra il poeta Louis Macneice, ed è certamente patetico che la sua morte quasi coincida con l'uscita del suo miglior libro, *The Burning Perch* (Londra, Faber and Faber, 1963) dal titolo quasi intraducibile. «Perch» è qui la sbarra, il sostegno, già in fiamme, dal quale un pappagallino, ultimo essere terreno rimasto, seguita a cinguettare *I am, I am*. Louis Macneice era nato nel 1907 ed aveva pubblicato il suo primo volume nel 1929; la sua poesia quindi è naturalmente tipica del periodo fra le due guerre; e il Macneice non ne conquista né supera i moduli intellettuali e formali, piuttosto li accetta come suo ambiente naturale, lavorandovi dall'interno. Il sorgere di altre esperienze poetiche lo aveva infine sconcertato, quasi distratto da sé: vi è infatti una concomitanza nascosta ma non invisibile fra gli echi nuovi, per esempio di Dylan Thomas, nelle poesie raccolte in *Springboard* (che furono scritte fra il '41 e il '44) e il suo quasi contemporaneo dedicarsi alla prosa, al radio-dramma, alla traduzione: sono proprio di questi anni già diversi la versione dell'*Agamemnone* (1937) e del *Faust* (1951). L'accoglienza al *Collected Poems* del '49 fu quindi fredda e rispettosa, come all'opera di un poeta già sistemato, maestro sì ma non più contemporaneo.

Si maturava invece un risveglio: se ne ebbe una prova con *Solstices*, del '61, se ne ha ora la certezza con *The Burning Perch*. I moduli rimangono

ancora quelli degli anni trenta, e non sarebbe quindi difficile al lettore più attento riconoscere anche qui fatti di poetica e soluzioni formali che lo rimanderebbero ad Eliot, a Auden, a Pound, perfino all'Eliot dei *Poems 1920* o al Pound del *Homage to Sextus Propertius*; ma la qualità del Macneice sta nell'aver naturalmente come suo quel linguaggio poetico che noi conosciamo storicamente come prodotto di una certa temperie, nell'averlo per luogo e tempo di nascita, sì che il nostro abito mentale di ricercatori di fonti diventa qui inutile, come di chi pretendesse di etimologizzare sulle sue parole. Tanto più che la forza dei suoi ultimi libri sta proprio nel fatto che il poeta è tornato a se stesso: al suo linguaggio arricchendosi dall'interno, e cioè col cercare in sé cinquantenne cosa ancora avesse da dire.

È quindi ancor più patetico che ciò che aveva da dire fosse proprio l'anticipazione della morte, non di una morte intesa come atto eroico giovanile (muor giovane colui che al cielo è caro), o come liberazione, o come certezza fisica o spirituale dell'infinita vanità del tutto: la morte anticipata dal Macneice è infatti la morte comune dell'uomo comune (perciò tanto più sua e tanto più nostra), la quale comincia quando ormai ci accorgiamo di aver già vissuto, e ripieghiamo quindi sul passato, non perché più o meno felice, ma perché unico momento di vita ed unica verità. Poesia dell'età involutiva: no, meglio coscienza poetica della involuzione.

Di qui una rievocazione del passato non in

termini sentimentali (il linguaggio stesso glielo proibisce) ma in termini quotidiani; e non per necessità di linguaggio, ma per la quotidianità insita nel tema stesso; ch  anzi, musicalmente diremmo che trasfigurazione della quotidianit    il tono della poesia del Macneice. Epitome del libro, quindi, la breve *Charon*, in cui il poeta rivede tutta la propria vita come una corsa in autobus per Londra fino a un Tamigi con i ponti crollati: «L  c'era un barcaiole, tale e quale / l'avevano visto Virgilio e Dante. Ci guard  freddamente / con gli occhi smorti; e le mani sul remo / erano nere d'oboli, e i polpacci / marezzati di vene varicose. Ci disse: / Se volete morire bisogna pagare ».

Naturalmente, nel libro i temi si ampliano: la rievocazione del passato sconfinava dalla vita vissuta nel *d j  vu* (una poesia ha questo titolo); la personale mancanza di futuro vorrebbe farsi cosmica in presagi atomici e fantascientifici. Forse

  proprio in quest'ultimo tratto il limite anche di questa recente e maggiore poesia del Macneice: nelle composizioni ove tale cosmicit    dichiarata e centrale si ha l'impressione, infatti, che l'assenza di futuro totale rimanga tema velleitario e non immune (pur nella bellezza di certe immagini singole) da motivi retorici contingenti: no alla bomba atomica e pacifismo alla Russell. Ma pi  seria ragione ci spingerebbe a rovesciare i termini della questione e a veder la retorica contingente di quegli stessi versi giustificata moralmente dalla impossibilit  del Macneice a portare la propria poesia a gamme pi  ampie e a modi pi  croici. Infatti   tutt'altro il caso quando l'assenza di futuro totale rimane al centro ed amplia, conservandola, la propria assenza di futuro privata: allora   proprio questa cosmicit  di annullamento ad arricchire il tema e ad offrire quindi immagini nuove, dall'interno, al linguaggio poetico stesso prorogandone la validit .

SERGIO BALDI

## LETTERATURA TEDESCA

### Il centenario di Jakob Grimm

Nel 1963 ricorreva il primo centenario della morte del pi  illustre dei fratelli Grimm, Jakob. Ma poich  l'opera sia filologica, veramente grandiosa, che poetica, dei due studiosi non si pu  nettamente dividere, l'anno ha segnato, almeno in Germania, un intensificarsi di studi su ambedue i fratelli. Da noi, purtroppo, ove alle ricorrenze si d  spesso solo un lustro esteriore, a base di commemorazioni, celebrazioni occasionali, non si   avuto nessun contributo notevole, ch'io ricordi. Nessuno studioso nostro si  , da anni, interessato a loro, con una ricerca che possa interessare anche gli stranieri, particolarmente i tedeschi, se nel volume celebrativo, stampato per conto del Museo dei Fratelli Grimm a Kassel e dell'Istituto di etnologia medioeuropea dell'Universit  di Marburgo a cura di Ludwig Denecke, Gerhard Heilfurth e Ina-Maria Greverus (*Brüder Grimm Geden-*

*ken*, G. Elwert, Marburgo 1963), in un tomo di oltre 600 pagine riccamente illustrato e rilegato, tra i molti contributi di ogni parte del mondo (ce n'  uno anche di uno studioso russo) non se ne incontra neppure uno di un italiano. Non si dir  che i fratelli Grimm sono degli ignoti o che possono vivere, nella memoria degli studiosi, anche senza i nostri contributi. Questo   tanto poco vero che proprio in fondo al volume, tanto perch  il nome dell'Italia non fosse completamente trascurato, quando c'era quello del Giappone, dell'Ungheria e delle Fiandre, si incontra con piacere un breve ma interessante studio di Felix Karlinger (pag. 585-593) sulla diffusione della fiaba di *Biancaneve e Rosarossa in Sardegna* (*Schneeweisschen und Rosenrot in Sardinien*) che sono divenute nel dialetto sardo « Bianca e Orrosa » presentate semplicemente come « fidzas » (figlie) di una povera vedova o come dice il testo sardo di « una vemi-nedda viuda ». Lo studioso tedesco non   riuscito

— e del resto questo era quasi impossibile oggi — a rintracciare per quale via questa fiaba sia giunta in Sardegna, o meglio soltanto nella parte interna dell'isola, perché sulle coste non c'è nessuna traccia di una simile leggenda. In compenso ha notato con acume dove la versione sarda divergeva e dove coincideva con l'originale tedesco. Uno studio insomma veramente interessante e che un italiano poteva fare da molti anni. Chissà se un lavoro simile non si possa fare anche per altre regioni e se uno studio sulla fortuna delle novelle dei fratelli Grimm in Italia non potrebbe domani portare alla luce leggende, coincidenze, confluire di tradizioni diverse; insomma una quantità di questioni veramente interessanti anche per un profano appena interessato ai fatti della cultura e dell'arte. Ma nessuno, sinora, ha sentito l'impulso di mettersi e così è avvenuto che neppure in occasione del centenario della morte di Jakob Grimm gli italiani hanno potuto offrire a questo grande studioso un omaggio degno.

Perché Jakob, secondogenito di nove tra fratelli e sorelle, è forse uno dei maggiori modelli di quel che un grande filologo e studioso tedesco volesse dire nel secolo scorso. Egli si riteneva inferiore al fratello Wilhelm, ma la posterità, se dovesse dare la palma a uno di loro, dovrebbe per giustizia scegliere o indicare Jakob. Ma non ci perderemo in una discussione, che tra l'altro sarebbe certamente dispiaciuta proprio allo studioso di cui è da poco scoccato il centenario. Importante è ricordare che l'opera dei due fratelli oggi non è menomamente dimenticata, anche se momentaneamente un po' trascurata, dal lato scientifico, da noi. Gli è che i due fratelli non sono solo dei meravigliosi raccoglitori di fiabe, ma si possono mettere, senza timore di smentite, tra i fondatori della linguistica moderna, tra gli indagatori più acuti delle antiche leggende, tra i creatori di un vocabolario della lingua tedesca che, anche se è giunto al suo compimento solo pochi anni or sono, costituisce di per sé un modello e un monumento di scienza filologica. La maniera inaugurata dai fratelli Grimm di ascoltare dalla viva voce delle umili narratrici, spesso le nutrici, vecchissime al loro tempo, che ricordavano, pur

senza saper leggere, fiabe di secoli passati, è divenuta esemplare e ben poco c'è stato da mutare a quel che i due fratelli avevano affermato o fissato in un testo, che, proprio per una maggiore aderenza alla vivacità della narrazione, era perfino in dialetto, qualche volta, con un ardimento veramente notevole negli anni in cui le prime raccolte di quelle fiabe, che hanno intrattenuto e divertito generazioni e generazioni di bambini di ogni tempo e nazione, apparvero in Germania.

Già che se ne offre la possibilità vogliamo segnalare ai lettori italiani almeno altri due volumi che contribuiscono notevolmente alla conoscenza dei due indimenticabili fratelli. Il primo è un volume tutto iconografico, ed è dovuto a un noto studioso come K. Schulte-Kemmingshausen e a Ludwig Denecke, uno dei compilatori del volume citato prima. Il libro si intitola *I Fratelli Grimm in immagini del loro tempo (Die Brüder Grimm in Bildern ihrer Zeit, E. Röth, Kassel 1963)* e passa in rassegna, insieme ai due fratelli, altri membri notevoli della famiglia come Hermann, storico dell'arte e di Goethe, nonché Ludwig Emil, disegnatore e acquafortista molto fine e ricorda infine l'ultima sopravvissuta della famiglia Auguste Grimm, con cui la gloriosa stirpe di questi tedeschi si spense nel 1919. Fondamentale poi per la conoscenza del processo intimo ed esteriore da cui nacquero le famose fiabe ci pare ancor oggi il volume di Wilhelm Schoof (*Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen, E. Hauswedell, Amburgo 1959*) anche se comparso qualche anno fa. Da questi brevi cenni si può concludere che il nome di Jakob Grimm, nel centenario della sua morte, è stato onorato in tutto il mondo della cultura come quest'uomo veramente eccezionale si meritava pienamente.

## George e Gundolf

Esiste, sul poeta di *Algabal*, una specie di congiura del silenzio per quel che riguarda la sua vita, le sue abitudini, in poche parole la sua esistenza privata in tutti i suoi aspetti. Si vede che i suoi seguaci, che ancor oggi costituiscono

qua e là dei cenacoli, hanno mantenuto fede al principio predicato dal Maestro (così si faceva chiamare George anche dai più intimi, anche da coloro che gli davano del tu) secondo cui è unicamente l'opera di un poeta che conta, non la sua vita, le consuetudini del suo tempo, sia che vi si sia opposto, come se le ha accettate. E occorre ammettere che qualche volta, specie all'inizio del Novecento, si esagerava nello spiegare, o almeno nel tentare di spiegare l'opera di uno scrittore con le vicende della sua esistenza. Oggi alcune crepe si sono cominciate a disegnare nel « muro del silenzio » innalzato dai seguaci intorno a George. Ci sono anche certi aspetti negativi del Maestro, che evidentemente si preferisce di tacere. Un documento di eccezionale importanza in questo senso è costituito dal carteggio scambiato tra il Maestro e il suo più autorevole profeta (*Stefan George-Friedrich Gundolf, Briefwechsel*, a cura di Robert Boehringer e G. P. Landmann, H. Küpper già G. Bondi editore, Monaco e Düsseldorf, 1962). C'era un divario di quasi quindici anni tra i due: George aveva 30 anni e Gundolf (che veramente si chiamava Gundolfinger) 18 quando si conobbero per la prima volta nel 1899. Da quell'anno si strinse tra il Maestro e il discepolo, che doveva giungere alla cattedra universitaria e portare veramente uno spirito nuovo nella critica letteraria tedesca, una amicizia che durò quasi 25 anni e che culminò, da parte di Gundolf, nel volume dedicato al Maestro, che ancor oggi è una chiave per comprendere bene tutta la poesia e anche le segrete intenzioni di George. Incontriamo qui entusiasmi, forme di quasi assoluta adorazione da parte del discepolo e poi, come nel caso di Hofmannsthal, una rottura brusca, improvvisa, sotto certi aspetti tragica. La causa può parer strana: nel 1926, quando Gundolf aveva già compiuto i 46 anni, egli partecipò al Maestro la sua decisione di sposarsi con Elisabetta Salomon. George non rispose; ma confidò a un amico: « Una tale donna io non la posso accettare come nuora ». Il Maestro si sentiva talmente il padre spirituale dei suoi discepoli, che imponeva il suo consenso anche in questioni, come si vede, strettamente personali, direi quasi intime. Poiché Gundolf aveva scritto

a George: « Preferisco andare con lei (la futura moglie) all'Inferno che senza di lei in Paradiso » non vi era evidentemente una via di uscita. La « grande » amicizia si rompe, insanabilmente. Neppure quando, vicino a morte, Gundolf tentò una riconciliazione, proprio perché non riusciva a spirare tranquillo senza la benedizione del Maestro, George rimase spietatamente muto. Sono queste vicende esteriori, qui, che saltano subito agli occhi in questo carteggio e che non sono forse abbastanza note a tutti coloro che leggono le opere del poeta tedesco.

La storia di Gundolf ricorda, sia pur in altra chiave, con altre premesse, quella dei rapporti di George con Hofmannsthal: anche lì, all'inizio un perfetto accordo, un incontro che pareva destinato ad avere un lungo seguito nella storia della letteratura tedesca per la possibilità di due autentici poeti di collaborare e finalmente di non ostacolarsi l'un l'altro. Poi, lentamente maturata, la rottura, anche qui, definitiva. Il carteggio con Gundolf pone nuovamente il problema, che la critica georgiana si è già proposto altre volte, dei limiti, anche umani, che un atteggiamento così tirannico ed esclusivo mette necessariamente anche alla poesia così alta di un Stefan George. Il fatto che la stessa vicenda si sia ripetuta prima con Hofmannsthal e poi con Gundolf dimostra che, praticamente, accanto a George difficilmente poteva vivere un grande ingegno, se non alla condizione di mantenere un atteggiamento di adorazione assoluta. D'altra parte questa crudeltà, questa intransigenza, che si trova, in altro modo e seppure attenuata da un soffio più vivo di umanità, in altri artisti tedeschi come, per esempio, in Riccardo Wagner, è l'aspetto negativo di quella fedeltà assoluta, integrale ai propri ideali senza di cui nessuno, neppure un genio, riesce a combinare qualcosa di duraturo. Si è voluto segnare qui la parte più clamorosa, per così dire, di questo carteggio. Ma naturalmente nelle quasi 400 pagine del volume, arricchite da preziosi fac-simili degli autografi georgiani, c'è una messe di notizie, di accenni, di impostazioni letterarie e artistiche che rendono questo volume prezioso almeno come quello del carteggio scambiato con Hofmannsthal.

Vi si rispecchia in maniera diretta la vita di quella « pattuglia di punta » della poesia tedesca che trovò la sua voce nei numeri dei *Blätter für die Kunst*, di cui si parla in questo carteggio continuamente, che sono, come si suol dire oggi, all'ordine del giorno in moltissime lettere scambiate tra il poeta e il suo discepolo. Per altra via,

ma con uguale intensità dunque questo volume di lettere rappresenta una tappa fondamentale per chi voglia conoscere a fondo Stefan George e la letteratura del suo tempo, meglio ancora, i giovani che intorno a lui si muovevano e costituivano un poco lo sfondo di eletti su cui questo poeta solitario si mosse per tutta la sua vita.

RODOLFO PAOLI

## LETTERATURA SPAGNOLA

### Alonso

Il poeta e critico Dámaso Alonso prosegue imperterrito nelle sue ricerche e meditazioni gongorine, iniziate or sono circa quarant'anni alla occasione del centenario del maggiore poeta barocco ed ermetico. Ci basti ricordare in questo ultimo decennio la poderosa silloge di *Estudios y ensayos gongorinos* nella « Biblioteca Románica Hispánica », da lui diretta presso l'editrice Gredos di Madrid; la terza edizione delle *Soledades* con introduzione, testo, traduzione in castigliano moderno e note; la densa e novissima raccolta di 141 documenti biografici con varie appendici, giacenti da secoli nella polvere degli archivi cordovesi, trascritti e pubblicati nella citata « Biblioteca » in collaborazione con la moglie, la narratrice doña Eulalia Galvarriato (lamentiamo soltanto la mancanza di un indice dei nomi).

È uscita in questi giorni in bella riproduzione fotografica la prima edizione delle poesie di Góngora nella collana « Clásicos Hispánicos » del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, munita di eccellente prologo, in cui Alonso traccia la storia esterna e interna del libro, informa sul raccoglitore López de Vicuña, compara l'opera con il famoso e fededeigno manoscritto Chacón e ne offre una esatta valutazione.

È noto lo stato di inedito della poesia lirica durante il Siglo de Oro; i motivi furono diversi: difficoltà di trovare un mecenate; trasmissione manoscritta; scarsa o nessuna importanza assegnata all'attività poetica nel concerto delle attività

superiori della religione della politica della guerra dell'insegnamento morale; insoddisfazione e difficoltà di carattere tecnico e sentimentale, giacché essa poesia in parte notevole era pragmatica, aneddottica, di occasione, fortemente partecipe e immessa nel tessuto vivo culturale della società del tempo, e quindi ludica umorale dedicatoria episodica, soggetta all'usura del tempo. I poeti rimandavano di anno in anno fino alla morte il progetto della raccolta completa dei loro versi: così fecero Herrera, Fray Luis de León, Quevedo, Góngora. Perfino Lope de Vega solo dopo alcuni anni cominciò a curare personalmente le edizioni del suo teatro, da cui pure ricavava un beneficio concreto.

Si sa che la vita di don Luis de Góngora fu una continua caccia al quattrino al fine di stare decentemente a galla nel pantano della bella e della malavita della Capitale, tra lo splendore della Corte, le bische (fu accanito giocatore), il lercio mondo degli usurai, le più o meno losche amicizie. Nell'epistolario e nelle carte pubblicate da Alonso è incredibile l'assenza completa di retorica circa le grandi virtù e aspirazioni umane e divine: è il letterato puro che la sa lunga circa la totale ignominia del mondo e tira al sodo per impietosire querulamente il suo procuratore di provincia a che allenti la cordicella del borsellino. Nulla di strano che anche nella pubblicazione delle sue poesie intraveda solo un affare economico; pochi anni prima della morte scrive al suo fattore: « Sono a buon punto con la stampa e correzione dei miei scarabocchi, che saranno pubblicati per

Natale; giacché, signore, mi sono accorto che debbo condannare e condanno il mio silenzio, dal momento che mi può giovare denari e sollievo la vergogna che mi costeranno le puerilità che darò alle stampe».

Ma la stampa fu interrotta; don Luis aveva saputo che a Cordova esisteva un altro manoscritto delle sue poesie più completo e più corretto; riuscì ad averlo, però non concluse nulla; si ammalò, tornò al paese natale sconfitto, marciò nell'anima e nel corpo. Gli è che i poeti non solevano raccogliere i loro carmi; alla loro ombra — se erano famosi — pullulavano editori più o meno in erba, più o meno competenti e scrupolosi, che pubblicavano alla macchia o, minacciati dall'autore, ne aspettavano la morte. Fu questo il caso di López de Vicuña, che fin dal 1620 aveva il manoscritto pronto per le stampe, ma dovette attendere 7 anni prima di darlo alla luce, ancora fresca la salma del poeta. Lo intitolò *Obras en verso del Homero español*; quindi uscì anonimo con quello strano « Omero spagnolo », di che Alonso giustamente si stupisce; semmai « Orazio spagnolo », per quanto di Orazi in Spagna ce n'erano stati parecchi e primo fra tutti Fray Luis de León. Comunque, il testo di Vicuña nella stima di Alonso è eccellente, e noi ad Alonso siamo grati della accuratissima riproduzione. Non ci resta che augurarli di cuore nuovi lavori gongorini, quali la pubblicazione dei commenti coevi e dell'epistolario.

## Torre

Guillermo de Torre si formò a Madrid nel crogiolo delle prime avanguardie novecentesche, fu uno dei fondatori dell'ultraismo nel '20 e collaborò a varie riviste di punta, esulò a Buenos Aires, ancora oggi consulente e impiegato della editrice Losada (a sua cura uscì la prima edizione delle opere complete di Lorca). Ha versato in vari tomi la sua profonda e vasta esperienza di correnti e persone della rivolta estetica e artistica del Novecento, poeta egli stesso in *Hélices* del '23: ricordiamo *Letterature europee d'avanguardia*, *L'avventura e l'ordine*, *Trittico del sacrificio*, *Problematica*

*della letteratura*, *Le metamorfosi di Proteo*. L'originalità di Torre sta nel vivo personalismo della sua ricerca ideologica, problematica, comparata; è un comparativista nato nel senso agonico, attuale, drammatico delle culture in lotta e in mutua trasfusione. Torre è uno dei pochi che ha saputo addentrarsi schietto, senza pregiudizi, nel mistero storiografico dell'America Latina; ne è prova il recente libro *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, edito da Losada. L'Ispanoamerica si configura come il luogo eletto per qualunque libero dialogo delle letterature egemoniche, lizza del duello tra nazionalismo e vocazione universalistica; passano in rassegna le maggiori figure di poeti, narratori, critici e saggisti, scrutati nell'intimo delle forme e degli spiriti con fraterno ottimismo. Nella Mistral, in Vallejo, in Güiraldes, in Alfonso Reyes, ovunque appariscono sicuri i segni della soluzione del dialogo nell'unità della patria ispanoamericana, già realizzata nella profezia dell'arte.

## Jorge Luis Borges

L'argentino Borges (nato nel 1899) compì ventenne il primo noviziato poetico a Madrid nelle fila dell'ultraismo, risposta spagnola al futurismo-cubismo; alcunché di quella poetica ha continuato e permane fino alle ultime prose: l'immagine proclive al mito emblematico, il poema come oggetto artisticamente confezionato. Tornato in patria nel '21, divenne capo riconosciuto della *vanguardia* bonairense con annosa e pervicace milizia di riviste di punta (la murale *Prisma* « che non lessere neppure i muri », *Martin Fierro* con Bernárdez e Marechal, la prima e seconda *Proa* con Caraffa, Rojas Paz, Güiraldes l'inventore di *Don Segundo Sombra*), schieramenti, dichiarazioni programmatiche, apoteosi di valori argentini, antologie. Celebre il libro del '26 con il cileno Huidobro, poeta *creacionista*, e con Alberto Hidalgo, corifeo d'ogni avanguardismo novecentesco; esaltò la *Teoria di Almafuerie*, barbaro poeta sottratto all'oblio, del quale mise in rilievo il complesso di frustrazione, diventato poi un tema intimamente borgesiano; elogiò altresì Leopoldo Lugones,

salvando la continuità generazionale col modernismo nel nome di un profeta della nuova poesia; dedicò attenzione commossa e partecipe alla poesia e all'ambiente folclorico e tradizionale del *gaucho*, del *criollo*, dei sobborghi metropolitani.

Tale coscienza critica si rifondeva nella creazione originale, tuttora inesplorata (sia detto senza ambagi), dei *Poemas* dal '22 al '43, dove alternano, contrastano, si mescolano tradizionalismo e novecentismo, la patria profonda e la cultura sincretistica di ogni demone contemporaneo. Pure linfe e toni di «criollo substancial» si trovano in *Fervore di Buenos Aires*, in *Quaderno di San Martin* («notte del sud», il «patio», «case come angeli», «il ricordo del bisavolo»...).

All'inizio della seconda Guerra Mondiale dovette avvenire una crisi di saturazione e insofferenza di avanguardismo e di indigenismo; significativo il *Prólogo* alla *Antologia poetica argentina* del '41: esclusione delle ballate octosillabiche, rilievo dei poeti della patria in quanto avveniristici e universali, quasi «ipostasi» del più grande di essi, Lugones; liquidazione di esterni criteri programmatici e tematici, e attenzione alla sola struttura ritmica delle poesie; eliminazione dell'«epopea collettiva» («La categoria geografico-sentimentale *argentino* non ha nulla a che vedere con la esteticità»), risultando ben più *argentini* alcuni poemi esenti da colore temporale e locale (i lucidi sonetti di Banchs!).

Effetto della crisi accennata fu la rinuncia o almeno una forte riduzione della poesia in verso, e il crescere ed avanzare della prosa saggistica e d'invenzione, con un transito deliberato verticale pressoché assoluto a un cielo trascendente e introvertito di spiriti e temi filosofico-religiosi, espressi per simboli allegorie ed enigmi del tesoro culturale decadentista e simbolista elaborato e mistificato (in ogni senso) dall'Europa tra le due guerre. È anche importante qualche dato esteriore: traduzioni dalla Woolf, Gide, Kafka, Faulkner; la tragedia personale della cecità; l'amicizia con intellettuali francesi, come Roger Caillois maestro di moderno classicismo. Si deve a Caillois la traduzione e il lancio in Europa di Borges magico prosatore e saporoso epigono della *belle époque*, esemplare della parabola obbligata dell'artista nove-

centesco che dalla rivolta ultraista-nazionalista si placa alle rive di un arduo e complesso umanesimo del tempo e dell'eterno.

Di riflesso in Italia la conoscenza di Borges è stata sollecitata attraverso la rivista *Tempo presente* dal suo amico Wilcock, il più giovane dell'antologia citata, ormai italianizzato. Quindi Francesco Tentori ha tradotto, con la cura e l'intelligenza consueta, *L'Aleph* e *Altre inquisizioni* per Feltrinelli, *L'artefice* per Rizzoli (con testo a fronte); presso Einaudi la versione curata da Lucentini di *Ficciones* col titolo *La Biblioteca di Babele*. Altre raccolte sono le prime *Inquisizioni* (1925), *La grandezza della mia speranza* (1926), *Discussione*, *Storia universale dell'infamia* (1935), di cui Caillois ha dato alcuni capitoli in francese, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1941), *La morte e la bussola* (1951), *Il caudillo* (1943). Le *Obras completas* sono apparse a Buenos Aires nel 1957.

*L'artefice* — dice Tentori giustamente — è «di tutti i libri di Borges quello che somiglia maggiormente al suo autore e ne è quasi l'involontario ritratto morale. È anche... una perfetta antologia delle possibilità borgesiane». C'è di nuovo il ritorno al verso in tutta la seconda metà del libro; appendice di rare citazioni in *Museo*. Tentori preferisce la prosa; noi siamo più sensibili alla poesia, almeno come destinazione e sostrato compatto, al quale un giorno o l'altro Borges dovrà tornare, cancellando e bruciando le scorie ludiche delle sue nature morte e ritualità algebrico-metafisiche. Del resto proprio qui basti confrontare — rispetto allo stesso tema — la soluzione ritmica e la prosastica: *L'altra tigre* con *Dreamtigers*, *Gli specchi* con *Gli specchi velati*, *Adrogué* con *L'artefice*, ecc. Più unitarie ci sembrano le liriche nel loro centro alluso nel titolo originale *El hacedor*, che è, sì, «artefice» nel senso del Leonardo valerista, ma anche il «Sommo Fattore» di Dante, presente in *Paradiso XXXI*, 108 e *Inferno I*, 32. Si tratta di un Dio violentemente arabizzato e quevedizzato su piano esistenziale novecentesco; comunque, la vocazione teologica unitaria è sicura come salvezza e qualificazione dell'orbe mistico-tenebroso della cecità umana fisica e metafisica, che Borges si accanisce

a moltiplicare e intensificare nella sua fuga di specchi e labirinto di possibili, proprio nel mentre postula sgomento una zona immune di trascendenza. Tutta l'arte di Borges ha radice in tale implicazione semitica, affabulata nel suo lusitanismo ancestrale: il Volto ignoto e l'iconoclastia stanno al limite della sua linguistica e del suo enciclopedismo antiquari e archetipici.

In *Scacchiera* un rigore adamantino governa l'arbitrio dei pezzi-prigionieri inconsapevoli, anche il giocatore è mosso da altri, da Dio; ma « quale dio dietro Iddio muove la trama di polvere e tempo e sogno e agonia? ». In *Gli specchi*, essi moltiplicano il mondo come l'atto generativo, veglianti e fatali; Dio tesse questa vertiginosa ragnatela del mondo, crea questo illusorio orbe profondo ordito di riflessi, affinché l'uomo senta che è riflesso e vanità. Il lungo commercio del poeta con *La luna* — dalla luna scorta prima di Platone e dal fanciullo nel cortile familiare — non giova ad afferrarne il vero nome, che sta oltre la letteratura.

Sono casi estremi; in effetti, la scala mistica ascende dal tempo e dal linguaggio all'immoto vertiginoso delle immagini primigenie: l'alba di

una civiltà (*Grammatica anglosassone*), la voce del padre che torna e non è morto (*Pioggia*), la patria oltre le cerimonie le ombre il pudore del verso (« Non sappiamo come sei per Iddio nel vivente seno degli eterni archetipi..., o misteriosa patria »: *Ode* 1960), la storia (« una delle forme dell'oblio ») e l'Orlando ariostesco (« Nella deserta sala il silenzioso / volume viaggia nel tempo »: *Ariosto e gli arabi*). Tra le poesie più risolte di figura e raziocinio è *L'altra tigre*: come da una scatola a sorpresa, fuorescono le tre tigri: la reale (ma nominata dal verso e quindi finzione), la simbolica (vocativa di simboli e ombre in una serie di metafore e memorie di enciclopedia), l'ultima e la trascendente « che non sta nel verso » ed è aristotelicamente « la forma del sogno del poeta » in « sistema di parole umane ».

E lo strumento lirico? ancora la memoria, musa di Ariosto, Cervantes, Quevedo platonico e petrarchesco; nella più bella poesia *Adrogué* l'edificio dell'infanzia si costruisce sulla « quarta dimensione della memoria », « remoto stupore di elegia »; è la sensazione quasi fisiologica che ci rimane di questo singolare artista smarrito nella quantità del tempo d'oggi.

ORESTE MACRÌ

## ARTI FIGURATIVE

### La Mostra di Renato Guttuso a Parma

Che senso ha la figura umana, che senso hanno gli oggetti, nella pittura di Guttuso? Già il fare, per prima cosa, una domanda di questo genere determina l'impostazione di un problema che caratterizza quella pittura e che ne illumina forse l'aspetto più tipico, più costante.

Per molti artisti il rapporto con l'immagine creata è diretto, magari complicatissimo, ma diretto; Guttuso arriva formalmente all'immagine con grande immediatezza, ma questo è ormai l'ultimo stadio in un processo già passato attraverso un lungo cammino di elaborazione morale e intellettuale.

Guttuso non può esprimere tutto il complesso della sua sostanza umana e poetica in un'immagine che sia fissata, circoscritta, diretta, senza scorie; poiché quella sostanza è ricca di implicazioni e di fatti, culturali sociali sentimentali, la sua trasformazione in immagine avviene soltanto col trasferimento in essa di questa complessità di sollecitazioni, che si attua come complessità di significato; la forza, il « naturalismo », la « presenza » dell'immagine ne sono arricchiti e prolungano così indefinitamente la loro risonanza emotiva assumendo quel carattere che vorrei chiamate di impurità. Ecco allora la pittura reale, « vera », potente, farsi umida e gremita di significati umani, di allusioni morali, storiche, esistenziali; non

soltanto pittura di sentimenti e di idee, ma anche di fatti.

Per questo mi sembra fuorviante isolare dal contesto della sua opera, dandole una posizione di rilievo, la vena intimista, abbandonata, lirica; anche se si possono incontrare, in questa direzione, opere affascinanti, si rischia di ridurre e snaturare il senso profondo di un lavoro che, svolto in molte direzioni, appare irto, talvolta anche ingrato, ma scosso da grandiosi sommovimenti, coinvolgente ogni sorta di materiali, teso a raggiungere una espressività totale.

Lo stesso Guttuso, così dotato di intelligenza critica, afferma che l'espressività scaturisce nelle sue opere « da un aspro ordine di incastri e di contrasti ». Mi sembra che sia da sottolineare l'attrito che si forma tra questi termini, tra asprezza e ordine, cioè tra un dato irritante, irrazionale, disarmonico e un dato invece di precisione, di sicurezza, di armonia, oppure tra l'« incastro », cioè le cose che vanno a posto, che combaciano e « tengono », e il « contrasto », cioè il disagio, la lotta, la liberazione di energia impreveduta. È da questo attrito che nasce la forza, la vitalità della pittura di Guttuso e quella carica, all'immagine, di impurità, di risonanza interna, che fa durare l'illuminazione poetica della realtà oltre i termini stessi del realismo, in una zona più recondita, dove i significati universali si mescolano alle ambiguità dell'io.

Sul realismo di Guttuso sarebbe quindi da fare un lungo discorso e, proprio per ricuperarne e dimostrarne la modernità, vedere quanto si differenzia da quello dei suoi amati francesi dell'800, da quello « sociale » o da quello, anche, popolare degli americani.

C'è già in esso, fin dagli inizi, dalla « Fuga dall'Etna » per esempio, il senso profondissimo, immediato, violento di una umanità sconvolta, di una situazione instabile, teatro di una lotta ininterrotta. È il vento che travolge uomini e animali giù per le pendici dell'Etna, o il battito del sangue sotto pelle nei ritratti del '40-'42, fissati nella quiete apparente di immagini consegnate al tempo, o lo zolfo manieristico che trapela appena dalle commessure moltiplicate tra le zone

tonali nella « Crocifissione », o l'irta violenza compressa nel bucranio, nel chiodo, nelle tenaglie, nel fiasco frantumato delle nature morte; o ancora, dopo un salto d'anni, il tremito nervoso dei fumatori, il camminare ossessionato dei personaggi della « Strada », lo squallore affamato dei cani randagi, il trepidante respiro notturno degli « aranceti », l'« horror vacui » degli oggetti che riempiono lo studio, o infine l'informe nuvola dei fantasmi che nascono dal cadavere di Marat.

Nella Mostra che si è aperta in questi giorni a Parma si possono reperire i documenti per una tale interpretazione del realismo di Guttuso; poiché vi si trovano esposte, in una scelta ampissima, quasi tutte le opere più importanti di trent'anni di lavoro, dal « Palinuro » del 1932 fino alle ultime « Pannocchie sul tavolo rosso » del 1963. Si può seguire così, in modo criticamente articolato, un percorso che ha due momenti di pienezza poetica e vitale, anzitutto nel gruppo di opere corrispondenti grosso modo a « Corrente », dal 1938 al '42 e quindi, con tutto l'arricchimento in modernità degli anni che stanno in mezzo, in quello dal 1958 al '63; che presenta momenti di crisi, o di dura resistenza nella difficoltà dei tempi; che permette infine di controllare, ed è una delle sue possibilità più efficaci, il rapporto continuo, nelle due direzioni del dare e dell'avere, con la cultura artistica del tempo, e la lettura critica dei grandi pittori congeniali del passato.

Ne esce una figura d'artista che, pur stravolta talora per eccesso, come conseguenza di una natura esuberante, talora per difetto, per la necessità quasi nevrotica del fare, appare nel suo insieme come una di quelle che hanno tenuto il filo conduttore del cammino aggroviolato, faticoso e ricchissimo che l'arte italiana ha compiuto dagli albori degli anni trenta ad oggi.

### **Il Bastianino di Arcangeli**

Chi rilegga l'« Officina ferrarese » vi troverà, sulla fine, un breve paragrafo che porta l'indagine della pittura di Ferrara oltre i limiti proposti dalla Mostra del 1933 che aveva dato l'avvio a quel

grande libro. Longhi vi definiva, in poco più che dieci righe, la personalità affascinante di un pittore, Sebastiano Filippi detto il Bastianino, cui, già fin dai suoi tempi « isolato, in patria », era toccata in sorte l'indifferenza o l'incomprensione di tutta la critica. Le cose non sono andate molto meglio anche dopo quell'indicazione, poiché, se si esclude il breve interesse di Raimondi e di Savonuzzi, il Bastianino era rimasto per tutti gli anni seguenti poco più di un nome, pur circondato da tutto il rispetto che gli creava il giudizio di Longhi, e le sue opere a coprirsi di polvere nell'incerta luce delle chiese di Ferrara. Oggi, finalmente, il Bastianino rinasce, con la personalità artistica ben definita e illuminata e il corredo delle opere individuate, scelte e ordinate, per merito di Francesco Arcangeli, che ha sciolto e sviluppato, in un bel libro edito dalla Cassa di Risparmio di Ferrara, le indicazioni e i nodi critici contenuti nella citazione longhiana. Ed ecco, ci appare uno dei pittori più straordinari che operassero in provincia, e non solo in provincia, in quegli anni difficili, illuminati dalla luce corrusca del « tramonto del Rinascimento » (Arcangeli).

Il Bastianino era un artista irrequieto, sentiva l'ansia dei tempi che finivano, capiva di essere al limite estremo di una terra ormai perduta: a Ferrara, dove viveva, la grande tradizione figurativa aveva dato gli ultimi guizzi con la generazione precedente alla sua e lui si trovava da solo a riempire quel vuoto, dove incrociavano pigramente i ripetitori stanchi e dignitosi; la civiltà estense smoriva ormai nella smania isterica del godimento, quando già il cielo cominciava a incupirsi per l'ombra di nuove dominazioni. Ferrara era pronta a sprofondare nel sonno quieto di estrema terra padana, tra il silenzio ovattato dell'afa estiva o delle nebbie d'inverno.

Era un tempo di trapasso: tra Roma, la Toscana e l'Emilia si svolgevano in fitta trama le nevrosi, gli umori lunatici e introversi, le malinconie disperate dei manieristi. Partito per Roma ancor giovanetto, il Bastianino, che già di suo doveva essere angustiato da più di un'ambiguità, cadde dritto dritto nell'abbraccio terribile di Michelangelo; ne fu segnato per sempre, e nel resto

della sua vita d'artista si adoprò a virare su quell'angoscia, a trasformare in proprio sangue quell'umore doloroso, a soffocare e rendere umana quella violenza.

Tornato in patria partecipò a quasi tutte le grandi imprese decorative che gli Estensi continuavano a commissionare e cominciò a far circolare, tra il complicato armamentario iconografico della « maniera », i suoi personaggi di carne pastosa, molli, eccedenti, linfatici; fu, la sua, una ipertrofia non eroica; gli mancava, della retorica, la volgarità vacua, ma anche l'afflato grandioso. Mentre profondeva nelle pale (nell'« Annunciazione », nella « Circoncisione », nell'« Adorazione dei pastori », nell'« Assunta », della Pinacoteca di Ferrara) una semplicità di sensi, una naturalezza di vita, una dolcezza lirica, che diventavano tutta poesia.

Finché giunse al grande affresco del « Giudizio Universale », dove tutte queste cose erano mescolate insieme, ed ognuna al suo grado maggiore di espressività, con in più una fermentazione chiaroscurale, un sintetismo formale, una allucinata visione, da chiamar subito il nome di Goya, ed era pur sempre un'« esaltazione » delle parti più « espressioniste » del « Giudizio » della Sistina.

Ma negli ultimi anni della sua vita il dialogo solitario e terribile con Michelangelo si arricchisce; entrano in scena Tiziano e Correggio, ad ispirare sensi più dilatati, più arcani e profondi, una tensione più ottenebrata dal sentimento; il Bastianino riesce allora a vincere l'oscurità che sempre più infittiva con « alcuni lampi sublimi » (Longhi): sono « La Resurrezione di Cristo », « L'Annunciazione », « La Circoncisione », della chiesa di S. Paolo a Ferrara; capolavori tutti trapunti di ondate luminose, pervasi ormai di una tenerezza violenta e priva di scorie, spessa, trascolorante.

Per un artista coinvolgente fatti e sentimenti che gli stanno così a cuore, Arcangeli ha scritto un libro, dove la sua fantasia di vero scrittore, che da questi sentimenti si genera, è fusa con un'« accanita » ricerca filologica, che a quei fatti inerisce. Cosicché tutto il lavoro critico, tanto

approfondito e diramato, assurge a una dignità che lo rende definitivamente vero, col diventare materia di espressione e in fine espressione raggiunta, attraverso l'invenzione del linguaggio. Un modo questo, e forse l'unico, di non tradire la grande eredità del Maestro, cui il libro è dedicato.

Il percorso del Bastianino vi è seguito, scoperto e sciolto con una precisione che permette di vedere per la prima volta i contorni netti della sua figura artistica: anzitutto col ricreargli attorno l'ambiente nel quale egli acquista la sua giusta dimensione; col districare, nel fitto sottobosco delle opere minori, i vari sentieri degli artisti che gli lavoravano vicino, il padre Camillo, il fratello Cesare e il Dielà e il Roselli e il misterioso

«amico dei Filippi»; col ricercare le numerose componenti della sua cultura; col ritrovargli infine un «coté» di sensibilità, di mondo poetico, di visione della vita che si dilunga serpeggiando nei secoli successivi fino a sfociare nelle estreme vibrazioni romantiche del Piccio, di Ranzoni, di Medardo Rosso.

Così il Bastianino diventa, dice Arcangeli, «il capostipite della tradizione, intralciata ma ininterrotta, dei sognatori di padania; quei romantici interrati che, pur non avendo una poetica precisa, avevano ancora una intuizione, e, nei giorni ispirati, riaggallano improvvisi alla lucida espressione dell'umano in quel che ha di tremante, di inafferrabile; di malato, se volete».

ROBERTO TASSI

## TEATRO

### *Sei personaggi in cerca d'autore*

Questa nuova edizione dei *Sei personaggi in cerca d'autore*<sup>1)</sup> diretta da Giorgio De Lullo consente, quarantatré anni dopo, di meglio intendere i valori letterari del teatro di Pirandello prevalenti — nonostante ogni sua stessa considerazione — su quelli «di natura più propriamente filosofica». E questo perché quel suo continuo ragionare, dimensionare la realtà attraverso tutte le sue componenti, quel suo bisogno di analisi appartiene al gusto sottilissimo di scrittore di personaggi, di analizzatore impietoso di tutte le situazioni nelle quali la ragione da un lato e la natura dall'altro hanno impostato azioni, contraddizioni, pensieri e gesti.

La «meridionalità di Pirandello» avvolge tutte le situazioni nelle quali egli colloca i suoi personaggi, irretiti dalla disperante dialettica dei sentimenti, da quel doloroso bisogno di vedere la realtà stessa sfaccettata in tante piccole porzioni ruotanti nella fondamentale convinzione che tra realtà e apparenza c'è sempre contraddizione, perché il gesto simula il pensiero nascosto e il pensiero nasconde una realtà più avvilente.

«Abbiamo tutti dentro un mondo di cose —

dice il Padre dei *Sei personaggi* — ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente, le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!».

*Sei personaggi in cerca d'autore* esemplifica questa concezione, costruisce la sua struttura attorno a questa solida tesi, razionalmente spartendo i casi reali da quelli della fantasia, ma entrambi muovendoli sul piano reale della «commedia del vano tentativo di questa realizzazione scenica improvvisa».<sup>2)</sup>

L'idea scenica che Giorgio de Lullo ha voluto seguire appare per questo assai rigorosa — certe sfrangiature a parte nella caratterizzazione dei «comici» — anche quando palesemente all'inizio altera l'impostazione del dramma. Quell'aver incorniciato tutta la vicenda in una rappresentazione come se anche i *Sei personaggi* facessero parte

1) Compagnia De Lullo - Albani - Falk - Valli, Teatro Quirino - Roma.

2) Dalla prefazione di Pirandello ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori 1921.



Renato Guttuso: *Fumatore* (1958).



6 - Renato Guttuso: *Figure che camminano* (1959).

della finzione e non solo la commedia che gli attori provano (*Gioco delle parti*), comporta di sciogliere il nodo troppo stretto della nera tragedia che rivivono Padre, Madre, Figliastro, Figlio, Giovinetto e Bambina per riportare alla esemplare esattezza il concetto « antiromantico » perseguito dall'autore. Il dramma esagitato, passionale, lucido nelle parole del Padre, urlato in quelle della Figliastro, irrazionale nei gesti della Madre non è che la *situazione* di cui Pirandello si serve per mettere a fuoco una concezione drammatica che avvicina il suo teatro alla concezione epica del teatro moderno.

De Lullo ha voluto operare come regista in questa direzione, ha voluto rendere tangibile quanto poteva ancora essere equivocato ed ha rotto quella convenzione del *colpo di scena* adeguandosi al gusto di un pubblico più smaliziato.

Ricomponendosi così tutta come rappresentazione, l'opera di Pirandello ci è sembrata restituita alla sua unità di narrazione precisa attorno alla quale muove il pensiero del suo autore. Il discorso sulla poesia, sul ruolo che fantasia e realtà giocano nel definire simbolo, allegoria o, più semplicemente, situazione drammatica, chiariscono le ragioni di una scelta di una impostazione dialettica.

Il Padre esemplifica una condizione precisa e nella recitazione di Romolo Valli così corposa, così conclusa, così impietosa a rovistare dentro i fatti con le proprie ragioni e con quelle degli altri, c'è il segno di una comprensione profonda del mondo di Pirandello. Che è proprio quello che lucidamente coglie, sino al delirio la simulazione, il dolore tenuto dentro, il sospetto accarezzato, amato quasi come un vizio inevitabile, sino a provocare dal niente la tragedia.

La Figliastro, egregiamente resa da Rossella Falk è l'Antagonista, contro la logica raziocinante del Padre, tesa a sottolineare con ironia le contraddizioni di una morale che già le si configura come impropria: « ... Quando non sente più il bisogno di nascondere a se stessa, chiudendo gli occhi, il rosso della sua vergogna, e invece vede, con occhi ormai aridi e impassibili, quello dell'uomo che pur senza amore s'è accecato? Ah, che schifo, allora, che schifo di tutte coteste complicazioni

intellettuali, di tutta cotesta filosofia che scopre la bestia e poi la vuol salvare, scusare... ».

Il variegarsi della realtà è il segno più sottile dell'ambiguità, la rappresentazione scenica del concetto stesso del poliseno che va oltre quello del semplice relativismo.

È da elogiare che la regia oggi si stia riavvicinando a quel concetto di rigore critico che un malinteso gusto per lo spettacolo aveva, a volte, disperso. De Lullo ha soprattutto operato questa *lettura* impegnandosi culturalmente, procedendo ad una definizione di tutti gli elementi sui quali si stende il tessuto dell'opera pirandelliana. Certe sfrangiature — come si è detto — si notano nella seconda parte, nella descrizione troppo sottolineata della goffaggine dei teatranti, impacciati oltremisura a rendere le sfumature della realtà.

### *Amleto*

Tra le ragioni che hanno spinto Giorgio Albertazzi a « fare » *Amleto* una colpisce profondamente: « faccio *Amleto* — ha scritto nella breve nota di presentazione — perché un essere come Giovanni Vigessimoterzo viene a mancare nel momento in cui la sua presenza nel mondo fisico stava moralmente migliorandolo ». E in questo senso di rimpianto, di turbamento, di inquietudine che assolve l'uomo contemporaneo dalle troppe distrazioni incumbenti, si consuma la tragedia di Amleto, uomo solo, che sente nascere attorno a sé il peso di questa solitudine alla quale vuole affidarsi, quasi in un bisogno aristocratico di distinguersi dagli altri, pur soffrendo di questo suo distacco; vive, agisce, ama e muore l'uomo Amleto, personaggio moderno, precorritore dei tempi fuori dagli impicci di corte, fuori dal linguaggio convenzionale, dai rapporti falsi e untuosi. Due eccezioni, se si vuole: Orazio — sincero, affezionato, razionale amico — e Ofelia, troppo giovane forse, troppo elementare nei suoi affetti, nei suoi pensieri di vergine per bene. Ma queste eccezioni non bastano. Quando i legami tra Ofelia e Amleto diverranno più stretti questi simula: non sa affrontare un comportamento coerente, il suo linguaggio acquista toni aspri, dice ciò che

non pensa o forse muove un suo pensiero indiretto in direzione di quella fanciulla che ama e respinge in una coerenza dialettica troppo sottile perché Ofelia possa intendere.

Tutto il dramma di *Amleto* è per Albertazzi il « grido di protesta prima della fine, prima del silenzio »; è tutta una invenzione allucinante, disperata, tesa alle estreme conseguenze di giorni di solitudine, nel vecchio castello visto come una voragine immensa, turbinante di suoni, di improvvisi silenzi, di voci e di gesti. A questa concezione tendente a compenetrare i due piani di realtà e irrealtà, attraverso i quali si muove l'opera di Shakespeare, è improntato lo spettacolo concepito da Franco Zeffirelli, uno dei nostri registi più sensibili e più preparati culturalmente, al quale dobbiamo una edizione assai rigorosa di *Giulietta e Romeo*. In questa collocazione critica dell'*Amleto* Zeffirelli ha accettato l'atmosfera sospesa tra sogno e incubo di una realtà nordica, operando uno spostamento dei tempi, allontanandosi dal gusto di una messinscena elisabettiana e risarcendo, attraverso analisi precise, il giovane principe, non più eroe romantico ma semplicemente critico testimone di una società di cui non condivide i vizi e le virtù. In questa edizione si possono accettare le forzature operate nei costumi, realizzati in pellami preziosi di gusto ottocentesco e le note elettroniche della musica di Roman Vlad, finalmente « funzionale ». Il senso della inquieta ricerca di Amleto si fa strada dalle prime scene, quando il giovane principe definisce i suoi sentimenti e chiarisce il senso stesso dell'apparizione dello spettro, un modo per dar corpo ai sospetti, alle voci che oramai circolano un po' dovunque

tra la corte, tra le sentinelle del palazzo di Elsinore. La decisione di Amleto appare chiara sin dall'inizio: è impostata razionalmente, sviluppata con una coerenza solidissima attraverso una serie di gesti, di trovate. L'azione scenica, affidata al gruppo di guitti è esemplare: il giuoco è a carte scoperte.

L'invenzione di Zeffirelli è precisa: Amleto muove da testimone, porta avanti l'indagine soffrendone, lucidamente, lungo tutto il crinale della tragedia sino alla conclusione che non può essere solo quella di compiere una vendetta diretta ma di concludere la follia con una follia, portato via a braccia, principe rimpianto, distruggendo tutto e lasciando il resto al silenzio.

Giorgio Albertazzi aveva già questa estate affrontato una interpretazione dell'*Amleto* tutta diversa, più esteriore, meno calcolata e sofferta. Ha voluto a breve distanza ritornare sopra il personaggio, meditarvi da uomo contemporaneo accettandone la più interiore analisi proposta da Zeffirelli. E ben ha fatto ad accettarne i consigli, a recitare spesso sussurrando le battute più note (il monologo *essere o non essere*, ad esempio) respingendone l'interpretazione romantica. Così è apparso attore maturato nella ricerca di una più inquieta dimensione umana, sottilmente moderno.

Altrettanto brava è stata Annamaria Guarnieri nella parte di Ofelia: moderna anti-eroina, ha badato a ben definire l'immaturo personaggio, scoprendone, nella follia, le riposte insoddisfazioni sessuali.

Convenzionale e contraddittorio in questa regia piena di intuizioni critiche il personaggio della regina madre, non reso con sufficiente chiarezza e rigore da Anna Proclemer.

EDOARDO BRUNO

## MUSICA

### Musica e prosa in Bruno Barilli

Si può dire di Barilli che la più bella opera musicale l'ha scritta in prosa: bisognava aver modo di leggere di seguito ed in una volta tutto quanto egli ha lasciato, per avvertire la realtà che è meno

paradossale di quanto appaia a prima vista. Realtà intravista negli scritti suoi allorché apparvero nei quotidiani e nelle piccole sporadiche raccolte di carattere antologico, confermata luminosamente oggi che essi sono tutti finalmente davanti ai nostri occhi raggruppati secondo gli argomenti;

e se ancora manca il volume delle critiche, Bruno Barilli lo abbiamo già completo e vivo come lo incontravamo di frequente nelle nostre giornate.

Bruno Barilli fu musicista; della generazione di Pizzetti, Malipiero, Casella, pubblicò qualche brano nella rivista *Dissonanza* diretta dal critico Giannotto Bastianelli, compose due opere liriche *Medusa* ed *Emiral*, rappresentata quest'ultima il 1924 a Roma, e da allora non ci risulta abbia composto altra musica. Rimase attaccato a quelle due opere con tenerezza paterna e la gioia più grande gliela diedero le esecuzioni (non molte) che si succedettero, raramente in teatro, abbastanza di frequente negli studi radiofonici. Di quelle opere fu detto allorché apparvero: colpisce in esse il contrasto tra il Barilli attaccato alla tradizione canora del melodramma italiano e il Barilli che avrebbe voluto dar fuoco alle forme nelle quali è necessario che la canorità si componga: una lotta che appare evidente anche se l'autore la nascose sempre pudicamente in sé, come un geloso segreto di famiglia: li sostenne, quei suoi lavori, con timide richieste, rese ancora più timide dal decoroso distacco con il quale venivano presentate; egli non fu perciò insistente e affidò la sua produzione al caso e alla volontà degli uomini: ma non per questo abbandonò la musica: se può dirsi in alcuni casi che la musica nasce, a volte inconsciamente a volte volontariamente, da sollecitazioni esterne, siano esse visive, letterarie, ecc., di Barilli si può dire che la sua prosa nacque sempre da sollecitazioni musicali; anche quando gli argomenti nulla avevano a che fare con la musica. La sua fu una prosa musicale per la costruzione in cui si definì, per lo spirito da cui fu animata ed anche per la sonorità da cui fu caratterizzata. E difatti se noi quelle prose invece di leggerle le ascoltassimo, scopriremmo che *il periodo, la frase, la parola* sono né più né meno che *l'armonia, la melodia, il timbro* della composizione musicale: un buon dicitore potrebbe interpretare in un concerto le *prose* di Barilli, come un pianista interpreta le musiche di qualsiasi compositore. Ci sia consentito, perciò, ché filologi non siamo e tanto meno critici letterari, di analizzare la prosa di Barilli come analizzeremmo

composizioni musicali. Se identifichiamo nel *sostantivo* la *nota* del pentagramma, gli *aggettivi* o le *similitudini* ne costituiscono l'*armonia*: e avvertiamo in Barilli, che ciascun sostantivo variato dai *sinonimi* viaggia carico di complessi armonici così come un breve gruppo di *note*, qualificatrici di una *tonalità*, che procedesse, sostenuto da accordi imprevisi toccanti dissonanze ardite, verso modulazioni magiche e inattese; cosa che può capitare nelle pagine più alte di Chopin o di Schumann, se non addirittura in quelle di musicisti molto vicini a noi. A proposito di una visita al Museo Grevin di Parigi, Barilli dice: « Qui dentro spira un'aria da fine di carnevale; un'aria di esumazione; c'è un'atmosfera soffocante e surreale che ti mozza il respiro, uno scirocco che ti fa invecchiare, un'afa dinanzi alla quale rinculi, e sprofondi nel tempo della Fama universale ». Dove il *tema* è dato dal concetto *aria* e dai sinonimi *atmosfera, scirocco, afa*, l'*armonia* è costituita dagli aggettivi e dalle similitudini che accompagnano quelle parole e la *modulazione* che sta a significare movimento, porta dal concetto di *aria* a quello lontano e impreveduto di *tempo*. « ... e sprofondi nel tempo della fama universale ». E più sopra aveva detto: « Carico di ornamenti, lavorato come un mobile di pessimo gusto rococò, appariscente, rosso, decrepito e tetro, l'ambiente sembra l'antica sala dei festini di una dimora abbandonata », dove ammiriamo la ricchezza armonica e timbrica che accompagna il sostantivo *ambiente* del quale non possiamo dire che ci viene solo descritto, perché è addirittura strumentato con una orchestrazione sorprendente per la varietà ed i contrasti.

I musicisti sanno che in qualsiasi componimento la *variazione*, più o meno apparentemente, alimenta il discorso e lo arricchisce: una qualsiasi *melodia* o frammento melodico viene alterato di volta in volta con modificazioni del ritmo, dell'armonia e dello stesso disegno: il concetto musicale viene in tal modo approfondito, svolto in ampiezza attraverso i vari modi che la sua natura gli consente, sicché di esso comprendi con chiarezza quale il significato e quale la forza di espansione che la fantasia può dargli; nella prosa di Barilli la variazione dà a tutto quanto egli esprime un

significato, una definizione: due persone viste con codesta ricchezza da Barilli diventano tutto un popolo: durante un viaggio in Inghilterra, due uomini sono di fronte a lui nello scompartimento: «la mia presenza non li disturbava — nemmeno mi vedevano. Non c'era in loro né modestia né superbia: gente che se ne infischia, pensai, — ecco tutto.

«Non guarderebbero neanche se al loro fianco ci fosse un impiccato con la lingua fuori. Imperurbabili.

«Una ragazza nuda di quelle che han tentato S. Antonio, avrebbe avuto al mio posto un bello sbadigliare di indignazione; non ci avrebbero fatto caso. Per loro era tutt'uno.

«Nulla li interessa — null'altro che le loro scarpe dalle suole larghe e terrestri e la loro pipa spenta». E qui è chiaro che ogni «a capo» conclude una variazione del concetto *imperturbabilità*, e la descrizione ha la forza di un apologo.

Anche i paragrafi brevi, del resto, danno alla prosa di Barilli un ritmo musicale; ciascuno di essi finisce per essere il *tempo* di una *suite* o di una *sonata*, la parte isolabile di un tutto che descrive, narra, analizza, rivela. Ciascun episodio si qualifica in una andatura; *allegro*, *adagio*, *andante*, si direbbe di un polittico musicale; ebbene nella prosa di Barilli è proprio come nella musica. E ci compiaciamo di scoprire un rapporto di così fatta familiarità fra musica e letteratura, noi che vediamo la conoscenza della musica circoscritta quasi soltanto al mondo ristretto dei musicisti, e così pericoloso l'isolamento in cui la tengono i cultori delle altre discipline. Di punto in bianco scopriamo lo stabilirsi di analogie che forse esistono anche fra la musica e le altre arti e attendiamo con ansia il pittore musicista, l'architetto musicista, ecc. che partiranno dalle leggi proprie del linguaggio musicale per dar vita alle loro opere pittoriche, architettoniche, ecc.

Se codesta è la forma della prosa di Barilli, quale ne è il risultato? La musica specialmente quando è grande musica, tende a sorprenderci. Lo abbiamo già detto: modulazioni imprevedute, variazioni dove la fantasia sa trarre da piccoli nuclei, in apparenza insignificanti, episodi di ric-

chezza incredibile (si pensi alle *variazioni* dell'ultimo tempo dell'Eroica di Beethoven), *strumentazioni* dove il gioco dei timbri rinnova *idee* che possono apparire fruste dall'uso, ritmi che danno ai temi caratterizzazioni magiche; la musica è l'arte le cui leggi, lungi dal limitarla, danno possibilità infinite alla libertà dell'espressione. La prosa di Barilli arriva agli stessi risultati che la musica si propone: sorprendere, e ci riesce in pieno, come ci riescono le musiche dei grandi.

Si è parlato della prosa di Barilli come di un fuoco di artificio carico di colori e di disegni sullo schermo buio della notte: ed invece queste sue pagine fanno ben altro: creano paesi sconosciuti, popoli lontani, inquadrano da un punto di vista inimmaginabile panorami familiari sì da farceli apparire nuovi come al primo colpo d'occhio, risolvono i problemi estetici con la esemplare elementarità dell'*uovo di Colombo*, agitano questioni morali con figurazioni apocalittiche. Le critiche non nascono faticose da ragionamenti difficili, misteriosi e oscuri, ma da una sola frase che, come il lampo, illumina improvviso un paesaggio sprofondato fino allora nella oscurità più misteriosa.

Siamo adesso al Barilli che dalla musica trae il motivo delle sue prose musicali: il linguaggio non è diverso da quello usato per i viaggi mondani della giovinezza e dell'età matura e per la scoperta di se stesso che egli fa nei suoi ultimi scritti: anche qui la rivelazione critica scaturisce inattesa come la modulazione improvvisa in un discorso tonale. Esempi luminosi fornirà il volume ancora in preparazione delle Cronache musicali: tuttavia già *Il Paese del melodramma* è una ricca miniera di definizioni nuove e scintillanti: e basterebbero il capitolo su Wagner e quello su Debussy per avvertirci con quale sensibilità Barilli proceda alla scoperta dei mondi sonori. Il giudizio scoppia inatteso dopo le variazioni saporose su l'argomento; non importa se quel «giudizio» che può essere accompagnato dal pesante aggettivo «universale» resta creazione soggettiva di un poeta e che qualsiasi filologo perciò può contestare: esso è una creazione a sé stante, opera creata e viva di un grande o originalissimo scrittore.

Per concludere, non si può non ricordare l'uomo Barilli che, partito per il continente della musica, approdò, nuovo Cristoforo Colombo, a quello della letteratura: avrebbe voluto vivere in un mondo che, egli sosteneva, gli fu ingiustamente vietato e pertanto portò in sé, pesantemente, un'amarezza corrucciata, una tristezza senza speranza e una solitudine scontrata: e c'è chi volle scorgere in questi elementi di oppressione e di

pena le piattaforme di lancio di quei missili pericolosi che furono alcune sue indimenticabili stroncature. Non è vero. Barilli fu giusto perché coerente, perché sorretto da una morale che lo fece severo anche verso sé stesso. Del resto possiamo dire, a consolazione di tutti, che alcuni dei musicisti da lui colpiti non furono per questo abbattuti: e sono ancora oggi, fortunatamente, tra noi, con le loro opere.

MARIO LABROCA

## CINEMA

### Il caso di *Tom Jones*

« Questo è il film più noioso dell'invernata » diceva una diciottenne al suo ragazzo, stando sul pianerottolo della galleria, prima di scendere le scale. La coppietta non presentava segni categorici di classe: studenti, impiegati, commessi? Comunque, non operai. Io camminavo alle loro spalle, dopo aver veduto per la seconda volta e con gran gusto, il film di Richardson, e non m'indignai, anzi mi convinsi che, dal loro punto di vista, avevano ragione. La loro brutale osservazione mi rendeva a un tratto chiaro — e questo, sì, era purtroppo un segno di « classe » — che il film da me ammirato non era fatto per tutti e richiedeva una cultura — mi duole ripeterlo — in qualche modo, di élite.

Triste constatazione. Tanto più che in essa era implicita la causa, sempre la medesima, da parte del pubblico comune, del rifiuto di certi spettacoli ad alto livello, di certa letteratura classica. Questa causa può definirsi in due parole: mancanza di senso storico, del « sesamo apriti » che schiude i tesori dell'esperienza umana più preziosa, chiave del passato, del presente, del futuro; stimolo delle ipotesi, lubrificante dell'immaginazione. Supponiamo che i due ragazzi sopra citati avessero avuto a disposizione, nell'infanzia, una soffitta piena di vecchi arredi e di bizzarre cianfrusaglie: non ne avrebbero ricavato che tedio e mani sporche. Colpa della loro indole? Non credo. Piuttosto

della pessima educazione ricevuta nelle scuole pubbliche.

La riprova sta nel fatto che — almeno da quanto mi consta — i teenagers, pur snobbando pregiudizialmente il film in costume, hanno rispettato le chincaglierie di « Cleopatra » e le faticose superficialità del « Gattopardo ». Vogliamo accusarli di timidezza di fronte alle ciglia di Liz Taylor e al prestigio di Visconti? Si tratta di ben altro, e cioè di un'ignoranza, per così dire, acquisita: una specie di callo mentale, contratto negli anni teneri e che rende insensibili all'appello della « qualità ». In parole povere una simile insensibilità coincide con ciò che volgarmente si chiama « cattivo gusto ». Un uomo istruito può avere un gusto pessimo, un uomo colto, no. Istruzione e cultura sono due cose diversissime, sebbene vengano confuse, anzi accettate come sinonimi.

Per ritornare al « Tom Jones »: nulla impedisce di supporre che i due giovani spettatori fossero informati dell'origine letteraria del film e che, senza aver letto il vecchio romanzo di Fielding, credessero in buona fede di sapere quel che significa « settecento »: portantine, parrucche, guardinfanti, cicisbei, e così via. Tali cognizioni sommarie non li difenderebbero dal tedio, qualora le folte pagine del romanziere inglese capitassero loro sott'occhio.

La verità è che il settecento — come ogni altro secolo — è un complesso fenomeno di cultura: di un ordine di cose, convenzioni, sentimenti,

alla cui base le voci dell'enciclopedia sono al di sotto di un abecedario. Arriveremo a dire che per intendere il "Tom Jones" (libro o film che sia) è necessario penetrare lo spirito dei primi illuministi e, per l'Inghilterra, del teatro della Restaurazione? Non in senso assoluto. Ma convenire che un giovane della classe media (che paga mille lire per un biglietto al cinema) sia sprovvisto delle più elementari cognizioni sulla pittura e sulla musica del secolo XVIII e non sia in grado di apprezzare l'intelligenza e la cura di chi gliene offre una rievocazione e quasi una restituzione: questo non è sopportabile.

Non sarà dunque lui a ricordare che, tutto intriso degli umori asprigni di un'età in fermento, ma in un paese che già si era permesso un regicidio e una restaurazione, Henry Fielding ripeteva a suo modo, col "Tom Jones", la vecchia esperienza picaresca che, pochi anni innanzi, i francesi avevano condotto ai loro fini di critica sociale e di esaltazione dei sentimenti di natura. Per metà don Giovanni, per metà precursore del « buon selvaggio », il giovane Tom, bastardo candidato all'agnizione, accumula innocenti avventure erotiche conservando in petto un cuore romanticamente fedele alla donna che ama. Bello, istintivo, valoroso, gentile, egli realizza le qualità di un Robin Hood e i leggiadri difetti di un fratellino di Manon Lescaut che fosse stato allevato in una contea inglese. Vive una gioventù libera, piena di colori e di sapori, fra « manants » di tipo ancora medievale, una grossolana nobiltà terriera e un clero ipocrita: mentre a Londra « ladies and gentlemen » praticano i costumi corrotti della Versailles Luigi XV. Il quadro che lo scrittore rendeva col fraseggiare prolisso e togato del suo tempo e col minuto indulgere al riempitivo episodico (qui non si parla di valori letterari), il regista lo ha riscattato chiedendo alle testimonianze della pittura l'occhio medesimo con cui l'artista godeva del mondo, in quell'età. Inutile controllare i propri ricordi di turista sulle sequenze delle incantevoli praterie, dei boschi laghetti giardini che la « camera » ci dona: essi non esistono e forse non sono esistiti che nella appassionata interpretazione di pittori che non hanno seguito cacce

al cervo né preso parte a fatti d'arme contro gli scozzesi. Il colore di queste immagini è, anche nello splendore delle rose, dei frutti, dei piumaggi, musicalmente remoto come il refrain di una passione malinconica. Sono stampe dalle tinte un po' appassite, dal verde lividetto al lilla spento, al carnicino tenero: mentre nella colonna sonora scorrono sommesse « courantes » e « gaillardes » e vecchie canzoni popolari.

Domandare una coerenza narrativa, un « come va a finire » a un film così contestato, vale quanto chiedere a De Foe la fede di nascita di Moll o del Cavaliere Singleton. L'aderenza di Richardson al testo di Fielding sta appunto nel comporre una specie di almanacco colorato dove sia felicemente colta l'essenza di un costume divenuto leggenda, e più eloquente di un'arida cronistoria. Ognuno indovina, fin dall'inizio, che Tom conquisterà la sua deliziosa Sophie col consenso e la compiacenza di parenti ed amici; ma la glaciale sensualità della gran dama per il giovane campagnolo e la goffaggine del rammollito lord, nella scena di violenza a Sophie, sono vere scoperte di stile: Vadim, nelle « Liaisons dangereuses » (e malgrado la bravura di Gérard Philipe) non ha mai raggiunto una eguale efficacia di ironia e di denuncia. Henry Fielding redivivo non potrebbe che applaudire il suo tardo interprete.

Il quale, scarsamente conosciuto fra noi, è — giova ricordarlo — il regista di quel « A taste of honey » (Un sapore di miele) che l'anno scorso passò quasi inosservato sui nostri schermi. Di questo film tanto delicato quanto acutamente indagatore del costume attuale, si parlò già in questa sede. Narra l'incontro miracolosamente poetico di un giovane omosessuale con una ragazza-madre, e Richardson lo descriveva e lo seguiva con lo stesso spirito affettuoso ed arguto, con la stessa mano leggera con cui oggi ha disegnato, quasi volando, i pur pesanti casi di Tom e Sophie.

Un ultimo rilievo sembra indispensabile a sottolineare l'eccellente qualità del "Tom Jones". Nell'immediato dopoguerra e in pieno sboccio del primo neorealismo, un film inglese s'impose con l'autorità di un fuori classe che nulla aveva a

vedere con le mode del tempo: parlo dell' " Enrico V " unanimemente accolto come un unicum nella storia della cinematografia. Ebbene, per la prima volta, dopo quegli anni ormai lontani, un film, diciamo, « storico » ci si presenta con le stesse doti di superiore raffinatezza, di grazia evocativa, nonché di paziente, esattissimo lavoro di recupero. L' " Enrico V " discendeva dal testo di Shakespeare e si valeva di un interprete matatore come Laurence Olivier; più modestamente " Tom Jones " parte da un buon romanzo settecentesco e ha un cast di ottimi attori, ma senza stelle fisse. Tanto meglio per Richardson, direi. Nessuno, d'altronde, poteva credere che Olivier fosse il solo ideatore e sceneggiatore di quella bellissima pellicola: era ovvio che un tale sfoggio di erudizione medievale nei costumi, negli ambienti (si ricordi

la reggia della Corte francese), nei movimenti delle masse, nella indimenticabile battaglia di Anzicourt, presupponeva una folta équipe di esperti, di storici, di critici d'arte specializzati. Chi, oggi, è stato alle spalle di Richardson per consigliarlo nella scelta degli Hogarth, dei Reynolds, dei Lancret, dei Watteau che a gara e quasi con spreco si succedono davanti ai nostri occhi? Si sa che il nome di un grande attore assimila qualunque leggenda: nessuna meraviglia dunque che Olivier sia rimasto, nella comune accezione, l'unico responsabile dell' " Enrico V ". Ma chi è Tony Richardson, chi ne conosce la formazione e la storia? Giro questa domanda ai competenti e mi limito a raccomandare il " Tom Jones " ai quieti spettatori di seconda o terza visione. O mi sbaglio o la magra dell'estate prossima sarà lunga.

ANNA BANTI

---

RESPONSABILE CARLO BETOCCHI

Spedizione in abbon. postale - Gruppo IV - Autorizzazione n. 1206 del Tribunale di Torino in data 14-2-1958  
Stampato dalla ILTE - Corso Bramante 20 - Torino