

LA CULTURA EUROPEA IN FIRENZE

NEGLI ANNI '30

di

Carlo Bo

Fra i vari mutamenti avvenuti nella cultura italiana e in maniera esemplare in quella fiorentina fra il Trenta e il Quaranta, uno dei più importanti è senza dubbio quello del concetto, della nozione di letteratura straniera. Da questo punto di vista il periodo ha avuto una spinta di decisione, quale allora sarebbe stato assai arduo immaginare e di cui neppur oggi siamo in grado di riprendere e riconoscere tutte le implicazioni. Per avere un quadro esatto della situazione, è intanto opportuno rivedere — sia pure per sommi capi — quelle che costituivano allora le regole del giuoco, determinata per una parte — la più cospicua — dall'eredità degli anni Venti e per l'altra parte dalle confuse aspirazioni delle nuove generazioni che avvertivano nell'ambito della cultura nazionale delle chiare insufficienze o dei limiti troppo stretti. Varrà per questa ragione ricordare il dato capitale del momento culturale del tempo che grosso modo si riassumeva nella lezione crociana: crociana era la cultura accademica, fortemente influenzata dal Croce quel tanto di cultura libera o autonoma o, comunque, indipendente che era possibile circoscrivere. Da aggiungere che proprio con i primi anni del periodo si verificava un lavoro di assestamento e di ridimensionamento ad opera delle generazioni degli ultimi anni del secolo o dei primi del Novecento.

Anche quando si dava la possibilità di spiriti naturalmente indisponibili alle suggestioni crociane, si doveva però constatare che c'era stato in loro una netta presa di coscienza in quel senso, per cui i conti con Croce erano stati fatti puntualmente e in alcuni casi erano ancora in corso. Limitando l'indagine a Firenze, la cosa assumeva aspetti leggermente diversi; Firenze era pur sempre stata la città della « Voce » e dei movimenti d'avanguardia, per cui si avevano delle zone bianche o di colore incerto. La stessa Università, eccezion fatta per l'ala Russo, non era crociana: malignamente si sarebbe potuto dire che era rimasta prima dell'avvento di Croce o, sennò, che c'erano degli influssi predominanti che rispondevano ad altre esigenze, valga per tutti l'esempio del Pasquali. Ad ogni modo se ci riportiamo a quelle che restano — bene o male — le guide d'orientamento, le riviste, ci accorgiamo che gli interessi più autentici e nuovi non avevano possibilità di riferimento con l'Italia e che una rivista come « Solaria » proponeva una visuale di chiaro spirito europeo. « Solaria » in un certo senso — ma molto limitato — si rifaceva all'impresa vociana, con la differenza sostanziale che le sue curiosità e possiamo aggiungere il suo spirito erano soprattutto letterari: non storia, non politica, non filosofia. E qui nasce una prima questione: perché solo la letteratura? La risposta è duplice: prima di tutto c'era una pregiudiziale di carattere politico, secondariamente una nozione più aperta di letteratura era sostenuta e appoggiata in opposizione o almeno in una dialettica continuazione con quanto era stato fatto negli anni Venti. Non c'è dubbio che fra la fine della guerra e il definitivo insediamento del fascismo c'era stata una tendenza a riportare dentro i confini di una ben precisa Italia letteraria il lavoro dei nostri scrittori. Il riferimento alla « Ronda » è inevitabile, anche se resta appena da ricordare che proprio uno dei capi, uno degli spiriti più criticamente agguerriti della rivista, era stato Emilio Cecchi, vale a dire un saggista e un critico che era stato educato a lezioni molto diverse, inglesi, francesi. Ma c'era nello stesso tempo nel Cecchi uno stimolo nuovo che in parte s'inquadrava perfettamente nella sua natura di uomo prudente, di spirito che ha paura di essere trascinato da falsi entusiasmi. Oggi siamo in grado di vedere meglio come la storia del Cecchi si disponesse su due movimenti apparentemente contraddittori: da un lato il gusto, la curiosità

per quanto si faceva fuori d'Italia; dall'altro il bisogno di confrontare queste acquisizioni con un patrimonio tutto italiano, meglio sarebbe dire tutto casalingo e fiorentino. Ad ogni modo la presenza di queste due postulazioni finì per mettere il Cecchi in una posizione di aspettativa e ai giovani degli anni Trenta interessava di più il saggista, lo scrittore, il creatore che non il critico vero e proprio. Forse sarebbe più esatto dire che c'era in noi una parte di sorpresa e quindi di sospensione per il Cecchi che cominciava a tirare i remi in barca e metteva molta acqua nel suo vino d'un tempo e si divertiva a sottolineare tutto quanto nelle esperienze più audaci e nuove degli ultimi anni gli puzzava di sospetto o di pericoloso, di non concreto, per rifarsi a una delle sue immagini protettrici, quella del Guicciardini. Caso mai, Cecchi aveva avuto un peso per gli uomini della generazione precedente: Montale, Solmi, per chi aveva dovuto intanto fare una scelta nel mondo della « Voce » e prendere quegli scrittori che meglio si identificavano con la nozione internazionale. Oltre tutto Cecchi aveva resistito in modo assai diverso da quello che avrebbero invece adottato altri suoi compagni di gioventù, Soffici, Papini, eccetera. Per questi ultimi si poteva addirittura parlare di involuzione, per Cecchi questo non era ammissibile in nessun modo. Comunque, non è a quel Cecchi che i giovani degli anni Trenta intendevano rifarsi ma, caso mai, ai suoi ideali discepoli, a chi, sollecitato da lui, aveva saputo imboccare una strada del tutto autonoma e libera. Sono stati i Montale, i Solmi, i Debenedetti ad aprire un varco verso quello che sarebbe stato il nuovo territorio della letteratura europea.

Ma rifacciamo un passo indietro, parliamo della condizione politica del momento. Bene o male, c'era stato fino al Trenta una certa idea di soluzioni libere, di scambi naturali fra letteratura italiana e letterature straniere: c'era stato il tentativo, molto importante d'altronde, della rivista di Bontempelli, « 900 », anche se si era trattato di inserire il lavoro degli scrittori italiani nell'ambito delle ragioni europee: un tentativo che, a considerarlo bene, denunciava uno stato d'insofferenza e un bisogno di comunicazione. Comunque, le due cose restavano per il momento sullo stesso piano, ecco perché il « 900 » ci appare meglio sotto un'altra denominazione: il tentativo di imporre all'attenzione degli altri il lavoro dei nostri scrittori. La politica del

resto lasciava fare, sembrava chiudere un occhio, mentre soltanto dopo il Trenta e quindi via via per gli altri anni fino allo scoppio della guerra in un crescendo di deliri e di anatemi ci si accorse del pericolo che poteva rappresentare quel territorio diverso e si cominciò ad operare una specie di discriminazione, per cui la letteratura doveva essere una sola. È chiaro che, imponendo un dato del genere, noi fossimo portati a spostare i termini del problema e a vedere nell'altra letteratura, quella da condannare, la sola che contasse. Del resto, non è male ricordare che già in un passato recente si era dato un fenomeno non troppo dissimile da questo, anche se andava catalogato sotto una diversa rubrica. C'era stata una *querelle* minima, tutta municipale, che aveva visto in contrapposizione i sostenitori della città e quelli della campagna o, meglio, del paese. È un filone che non morirà tanto presto e che ancora sotto un'altra veste ritroviamo al tempo dell'autarchia, al tempo della nazione autosufficiente.

Per quello che grossolanamente si diceva « strapaese », c'erano stati altri fatti che pur rientrando nella sfera dell'arte e della letteratura alla fine non risultavano troppo distaccati da una concezione tutta sentimentale dell'Italia. La rivista di Maccari, « Il Selvaggio », poi quella di Berto Ricci « L'Universale », lo stesso « Frontespizio », soprattutto nelle sue primissime implicazioni di carattere papiniano o giuliotiano, sono altri esempi di uno schieramento ideale, da non dimenticare quando si parli della « Ronda ». C'era stato, cioè, negli anni Venti un ritorno alla grande letteratura del passato (con il caso più clamoroso della riscoperta di un certo Leopardi), così come ci fu un bisogno di purezza, di autenticità, un richiamo alla terra d'origine. Anche qui non è semplice distinguere quanto ci fosse di politico in tale atteggiamento; basterà ricordare la delusione del dopoguerra, le difficoltà della ripresa, le mortificazioni subite da quella che D'Annunzio chiamava vittoria mutilata. Non c'è storia di scrittore di quel tempo (eccezion fatta per Svevo) in cui non sia possibile ritrovare un margine — sia pure minimo — di insoddisfazione, di protesta contro quanto si faceva fuori, e naturalmente di rivendicazione del nostro patrimonio. Il caso più evidente di questo stato di disagio e di riscossa resta quello di Soffici, il quale per l'appunto avrebbe portato alle estreme conseguenze questo atto di protesta. Chi rimase indenne

da questa malattia? I cosiddetti scrittori, i letterati puri, in generale chi aveva promosso una nuova idea della letteratura ed era disposto a prendere atto di quello che si faceva per la letteratura e non delle intenzioni dipendenti da un esame discriminatorio. Comunque, resta dimostrato che ai primi anni Trenta chi si affacciava alla letteratura non era disposto a riallacciarsi a una polemica che era diventata nel frattempo del tutto inutile, ma era invece portato a imboccare quel famoso varco aperto dagli uomini della generazione immediatamente precedente. Era un invito segreto non soltanto alla evasione ma anche — e soprattutto — a nuove conoscenze. C'era ben distinguibile nel passato prossimo un terreno intero da dissodare, c'erano dei mondi completamente nuovi (si pensi alla letteratura russa e in particolare a quella sovietica): c'era da recuperare una delle stagioni più illustri della letteratura, quella dei Gide, dei Proust e dei Claudel e di tutti gli altri che era stata a mala pena individuata ma non assolutamente recepita. Che si trattasse di un mondo promesso non ci sono dubbi; lo era per i suoi confini vastissimi, lo era perché obbediva a un nuovo criterio di valutare e fare la letteratura e lo era anche perché era stato accantonato senza una pur minima decifrazione d'ordine critico. Infine un giovane aveva l'illusione di trovare altrove ciò che non vedeva più in casa o non aveva mai visto. Era anche un modo per sfuggire all'ipoteca crociana, a una specie di imposizione che ci veniva da un grande spirito e che anche delle letterature straniere era stato un illustratore e un critico. Ma anche qui quella particolare letteratura straniera trattata dal Croce escludeva precisamente l'altra che ci interessava di più e che per comodità potremmo chiamare con il nome di Valéry o meglio con tutta la nuova famiglia creata dal Mallarmé. Lo so che distinzioni del genere adoperate per Croce fanno sorridere, ma vorrei che si cogliesse la differenza di idea e di interpretazione che ci separava inequivocabilmente dal Croce. Croce era un sistema, era uno che aveva messo ordine e che per far questo aveva dovuto sacrificare molte cose; ora erano proprio queste cose quelle che ci colpivano di più, così come ci colpiva diversamente la nozione di letteratura che cominciava ad assumere per noi un peso straordinario, ben al di fuori di qualsiasi rapporto con la storia, con la politica, con la società. Non potevamo non avvertire nell'insegnamento crociano qualcosa che non era più sfruttabile:

Croce insomma veniva da un mondo e da un tempo che non esistevano più per noi. E non tanto perché fra quello che diceva e quello che era l'Italia c'era un abisso, ma proprio perché a noi la sua lezione suonava astratta, era un capolavoro di logica e noi avevamo bisogno di una fusione fra letteratura e vita, diciamolo pure di una specie di religione. Ora quella religione per noi — e forse sbagliavamo, anzi certamente sbagliavamo — era viva, era professata soltanto fuori d'Italia. Certo a suo vantaggio stava il dato della lontananza, la possibilità di valutarla al di fuori della storia, come qualcosa di intatto e di puro. Qualcuno potrebbe dire che noi vi aggiungevamo qualcosa e anche questo è vero, ma nessuno vorrà mettere in discussione il peso dell'idea, ciò che per noi rappresentavano un Valéry o un Gide. Ma sia detto subito per evitare equivoci: non c'era in noi nessuna frazione di snobismo. Quegli scrittori che gli uomini della mia generazione avrebbero adottato secondo i gusti d'ognuno erano dei simboli, erano dei protagonisti di un lungo dialogo immaginario.

Le fondamenta di tale nozione si radicavano su due ragioni principali: insoddisfazione per il modo di fare la letteratura, così come vedevamo applicato dagli scrittori consacrati del tempo, e ansia per qualcosa che fosse completamente diverso e postulasse una letteratura del tutto staccata dal contesto sociale, politico, dalla stessa realtà in cui pure vivevamo. Ecco perché i libri hanno assunto in quel periodo un significato che potremmo definire paradossale ed era infatti irreal; ed ecco perché il discorso fra noi e quei libri-simboli divenne per forza astratto, assoluto, paradigmatico. Da non dimenticare che in tale posizione eravamo stati anche spinti dall'impossibilità di viaggiare all'estero, di stare fuori: nel nostro atteggiamento c'era della rivalsa, c'era quell'atteggiamento che Montale aveva così ben definito: « Stare a Firenze come Browning ». Ma anche fra l'ultima generazione e quella del Montale si verificavano molte differenze: Montale e i suoi amici avevano assai meglio di noi il senso di una continuità italiana, avevano fatto la guerra, conoscevano l'antefatto del fascismo, mentre noi eravamo arrivati a cose fatte, in qualche modo non avevamo famiglia. Si dice questo per cogliere meglio il senso di totalità che accompagnava le nostre scelte, quel tanto di passione che mettevamo nelle nostre simpatie letterarie. Proprio

perché eravamo staccati da tutti, eravamo cresciuti senza soccorsi d'alcun genere, ci trovavamo naturalmente disposti a sposare la causa degli scrittori lontani, senza alcuna riserva mentale e con l'illusione di vivere altrove. Montale voleva viverci come Browning ma, comunque, sapeva di stare a Firenze; noi andavamo più in là: nella famiglia ideale degli scrittori che avevamo individuati come nostri protettori, seguivamo proprio quelli che erano partiti da Firenze e giuocavamo a vivere a Cuverville, nella sede della NRF, così come prima Renato Poggioli ci aveva introdotti nella casa dei russi e dei sovietici e più tardi Vittorini ci avrebbe ammesso nella terra di nessuno che era ancora l'America, la sua America.

È evidente che per portare a termine quest'operazione ci volevano dei mediatori e oggi non saremmo qui a tentare la storia di quella cultura se a nostro fianco non avessimo avuto Poggioli, Vittorini, Traverso, Macrì e ancora... Di quale mediazione si trattava? Mettiamo intanto in luce un fatto, tutti erano legati da ambizioni personali di scrittori. Non erano degli specialisti e anche quando più tardi sembrò che si adeguassero a quella misura non lo furono mai fino in fondo. Poggioli diventò un famoso professore dell'università americana, Traverso e Macrì andarono in cattedra e divennero dei maestri, ma chi osservi bene la loro storia e studi la loro fisionomia non tarderà a scorgervi qualcosa che ripugna alla categoria dello specialista. Erano scrittori o apprendisti scrittori e nell'opera di traduttori stavano bene attenti a mettere in risalto questa loro volontà di ricreazione. I mediatori volevano essere piuttosto degli interpreti e anche quando sembrava che si limitassero ad operare delle pure trasfusioni, in verità non perdevano di vista quella che era una comune nozione di letteratura in senso assoluto. D'altra parte uno specialista sceglie un suo campo ben preciso e si guarda bene dal varcarne i confini: ora se studiate le bibliografie di quei mediatori, trovate — eccezion fatta per Vittorini, il quale peraltro ha conosciuto questo utilissimo metro dello sconfinamento col teatro spagnolo, per esempio — che tutti si sono mossi con la più ampia libertà. Poggioli poteva passare da Blok a Valéry, Traverso era in grado di giuocare contemporaneamente con George, Rilke, Jiménez, Eluard e lo stesso Macrì, prima di ancorarsi fra Spagna e America Latina, aveva dato ottime prove di questa

facoltà di adattamento col tradurre il *Cimetière marin*. A volte si poteva anche trarre da questo fervore un senso di confusione: molti testi diventavano banchi di prova e venivano scelti nello stesso momento da diversi mediatori, ma era in fondo un modo per restare insieme nella conversazione e nel dibattito. Ma sarà opportuno procedere con qualche sussidio d'ordine storico e ripartire dal principio. Non c'è dubbio che il posto di inventore in questo ambito spetti al Poggioli che aveva delle rare qualità di fascinatore ed è stato infatti il maestro dei suoi amici. Nato nel 1907 a Firenze, il Poggioli si laureò in piazza San Marco con una tesi su Blok che era un po' la somma delle sue fantasie e delle sue ambizioni giovanili. Era stato uno studente quanto mai libero e indipendente e che preferiva alle squallide stalle del Granduca i fumosissimi caffè della Firenze d'allora, dove portava un tanto di *bohème* e di residui lacerbiani. Nato in una famiglia proletaria, il Poggioli passò la sua stagione anarchica e libertaria ed era naturalmente antifascista. Sono tutti dati che servono a individuare meglio la sua posizione nei confronti della nostra, di chi lo seguiva a distanza di pochi anni nei corridoi dell'università. La stessa scelta della materia di laurea ci lascia capire che c'era in Poggioli molta insoddisfazione per le strade maestre della cultura ufficiale. Studiare il russo significava per un lato soddisfare la sua protesta politica e sociale e per l'altro mettere l'accento su un mondo del tutto nuovo e sconosciuto, di cui soltanto i lettori specializzati del *Lo Gatto* sapevano qualcosa. Ma lo sapevano da specialisti. Poggioli lo sapeva da amatore, diciamo pure da dilettante, e come tale intendeva comunicarlo agli altri. Quando pubblicò la sua famosa antologia *La violetta notturna*, i suoi amici la conoscevano a memoria: per anni, per mesi lo avevano sentito declamare nei caffè o nelle strade deserte della Firenze — di notte o all'alba — le poesie dell'Acmatova, di Blok, di Essenin. Avevano cioè sul lettore comune, che era invitato a un puro lavoro di trasmissione dall'esterno, un grossissimo vantaggio: sapevano con quale entusiasmo erano nate quelle traduzioni, che cosa volessero dire certe inflessioni, forse avevamo delle notizie decisive che nel testo non risultavano. Si preparava in tal modo quella tale definizione di letteratura che sarebbe apparsa in tutta la sua luce cinque o sei anni dopo. E ancora, non erano traduzioni vere e proprie. Gli specialisti (e fra questi

per non si sa quale momentanea aberrazione figurò addirittura il primo dei suoi discepoli, il Cantolfi) avevano buon giuoco a mostrarsi diffidenti o a indicarvi imprecisioni o addirittura errori, ma proprio nella parte dell'errore si sarebbe dovuto delimitare il vero capitale della scoperta. Poggioli anche da questo punto di vista fu un iniziatore: la traduzione andava intesa come opera autonoma d'arte e non soltanto come una registrazione d'ordine filologico ed è su questa strada che si misero tutti gli altri dopo di lui. Ma quando si dice che la sua invenzione acquistava un altro peso grazie ai suoi interventi diretti, a quel tanto o poco di teatro che vi metteva nella presentazione immediata, si tocca un altro tasto importante: le traduzioni si trasformavano in pretesti, in richiami, in provocazioni. Poggioli, senza precisarlo, si riallacciava al grande periodo fiorentino, a quello che proprio in tal senso avevano fatto Jahier, Bacchelli, Cecchi... che era poi un fenomeno antichissimo, tipico di ogni vera scuola poetica, a cominciare dalla Pléiade. Gli errori rappresentavano la parte del nuovo, dell'autentico: non era corretto aggiungere qualcosa ai testi scelti ma era necessario indicare quello che si voleva in modo così confuso. Nello spazio delle « libertà » o delle infedeltà, è recuperabile qualcosa di quel tempo che non era soltanto tempo della realtà ma dello sgomento e della mortificazione: questi due altri elementi capitali della nozione di cultura europea degli anni Trenta. Se ci fosse consentito di servirci di un'immagine, diremmo che quei libri rari, sconosciuti, che arrivavano fortunosamente da lontano erano i nostri primi strumenti di liberazione, con cui scartavamo i termini dell'orizzonte quotidiano e nello stesso tempo erano armi attive, perché ci aiutavano a creare uno stato tutto intellettuale e spirituale che era il presupposto della nuova idea della letteratura. Il mediatore tradizionale non va oltre la sua opera ufficiale di rappresentante della cultura nazionale. Questi mediatori che sono venuti sull'esempio di Poggioli vi aggiungevano altri poteri, sia pure simbolici, ma che servivano a delimitare un altro territorio accanto a quello visibile, fin troppo visibile della realtà. E come avviene in questi casi, i modi di una cultura letteraria si trasformavano in stimoli, in piccole macchine esplosive, costituendo il primo tessuto di quello che sarà poi il linguaggio morale e fisico di una scuola. L'ermetismo, per fare un esempio

calzante, ha avuto da queste prime lezioni delle spinte concrete che sarebbe ingiusto non ammettere qui. Oggi si vede assai bene a che cosa ha portato un'ansia comuné, l'incontro di tanti giovani scrittori che si servivano di domini stranieri per inventare un'altra immagine di letteratura. Ammettiamo che il peso determinante il fenomeno di catalizzazione fosse dovuto più a ciò che non si sapeva, più alla volontà di cambiare che non a un'esatta visione della realtà; non importa. Il fatto che conta è un altro; è che la somma di tante insoddisfazioni, di tante incertezze, di tanta ignoranza del nostro passato prossimo abbia avuto come risultato l'individuazione di una figura completamente nuova di letteratura. Così quando si dice che l'ermetismo è stato il frutto di una trasfusione di sangue inglese o francese, si dice una mezza verità, perché si dimentica quello che per l'appunto era il corpo informe ma quanto mai vivo della nuova cultura fiorentina degli anni Trenta. Poggioli è stato, dunque, il portabandiera di questa piccola schiera di studenti che passavano le loro tristissime giornate in un caffè di piazza San Marco, voltando le spalle all'università, ma pronti a salutare i loro maestri che si chiamavano Pasquali, Benedetto, ecc. Il primo a suscitare il desiderio della battaglia ma anche il primo ad andare via. Questo è un altro punto di differenza: Montale si prefiggeva di vivere a Firenze come Browning, cioè da straniero, Poggioli appena gli fu possibile partì per Praga e la Polonia e alla fine diventò americano; gli altri rimasero ma non già come stranieri, bensì come esseri di un altro pianeta. Ciò che avremmo detto più tardi l'assenza — per diretto invito dei simbolisti — non era che il segno della nostra non-appartenenza o dell'esclusiva appartenenza alla letteratura. La lezione del Poggioli non si spese subito: fece dei discepoli, che se lo dovevano superare in maestria, in bravura (pensiamo al Landolfi), non lo superarono però mai in fascino, in facoltà di animazione. Se passiamo da Firenze in altre città, troviamo, sì, degli specialisti forse più agguerriti di lui, ma nessuno gli può stare accanto per quelle che erano le sue doti d'invenzione. Gli studi, le traduzioni degli altri hanno avuto la loro consacrazione nell'ambito della cultura ufficiale: ciò che invece ha fatto il Poggioli non ha né confini precisi né classificazioni rigide. Quale fosse il suo fascino ce lo potrebbe ripetere la storia di un altro mediatore sfortunato del tempo, quella di Luigi Berti. Poggioli ha trasformato — non esageriamo — questo giovane autore di romanzi poi sconfessati in uno dei mediatori di Eliot, in un fedele molto

diverso della nuova letteratura. Sarebbe ingiusto dimenticare la buona volontà e la passione del Berti perchè equivarrebbe a dimenticare quello che ci ha insegnato Poggioli. Landolfi e Berti sono due tipi ideali di discepoli del Poggioli e nello spazio intermedio va posto tutto il lavoro degli altri. La stessa diversità di questa famiglia è una conferma dell'importanza del lavoro di Poggioli e del significato che ha avuto fra il Trenta e il Trentacinque la sua opera di collegamento e di ispirazione. La nuova Russia, la Germania di George e di Rilke, la Francia dei Valéry e poi dei surrealisti, l'America di Vittorini e alla fine la Spagna dei Jiménez e dei Machado. La nuova carta della cultura europea per fiorentini sta in questi limiti e ci sembra che ben poco di quanto contava allora sfuggisse all'indagine comune.

Gli interventi del Vittorini furono di tutt'altra natura. Vittorini diventò mediatore in maniera ancora più libera. Il suo era stato all'inizio piuttosto un mestiere, il tradurre per lui era un *gagne-pain*, era un modo per uscire da una condizione pratica assai difficile. Ma è stato poi nel giuoco di questo lavoro che gli si sono aperti gli interessi culturali più autentici. Qualcosa di questo travaglio è oggi recuperabile nelle note del *Diario in pubblico*, con l'avvertenza che il libro ci dà i risultati mentre accenna appena a tutta la parte nascosta e segreta della sua preparazione culturale che — come si sa — era una preparazione in progresso, in atto. Vittorini in ciò era sostenuto dal privilegio di essere un autodidatta, e infatti è l'unico mediatore di quel tempo che non venga fuori dall'università. C'è un'altra differenza per cui la sua posizione acquista un diverso rilievo nei confronti degli ermetici: le sue curiosità, i suoi interessi non erano esclusivamente letterari e non per nulla dopo il Trentasei, l'anno della Spagna, egli cominciò a spostare l'asse delle sue ricerche verso la politica. Dal punto di vista della cultura ci sono però nello stesso Vittorini delle indicazioni che ci lasciano intravedere quel lavoro più ampio di riduzioni e di trasformazioni che ha caratterizzato il periodo: basterebbe pensare alle traduzioni di un certo Lawrence e poi a quelle dei minori realisti americani per sentire che il frutto di queste mediazioni è stato duplice per Vittorini, personale e generale. Il Lawrence della Sardegna lo ha aiutato come scrittore, gli americani hanno in gran parte preparato il terreno su cui sarebbe sbocciato il neorealismo del dopoguerra. È appena da aggiungere che il Vittorini è stato col Pavese l'introduttore di quella che sarebbe stata a cavallo del Quaranta la moda dell'americanismo che visto alla nostra luce

è ancora un'ultima incarnazione — di valore universale e non di scuola — della nuova ansia della giovane letteratura. L'americanismo consentiva di applicare su scala più larga una delle grandi suggestioni dell'ermetismo, nel senso che rappresentava davvero un territorio nuovo e in modo specifico ciò che non c'era, ciò che non avevamo. Ma non basta: l'americanismo ha voluto dire un'altra cosa ancora e cioè che i confini della letteratura si erano allargati e che un nuovo territorio veniva acquisito e messo accanto alle vecchie terre di Francia, di Inghilterra e di Germania. Era un avvertimento per il futuro, un po' come dire: guardate che un periodo si è chiuso e che il giuoco va fatto d'ora in poi su tavoli allargati. La saldatura, comunque, per quanto riguarda la cultura fiorentina avvenne con estrema cautela, caso mai l'americanismo era interpretato come un invito a studiare scrittori e poeti dell'Ottocento, vale a dire autori che in qualche modo erano stati da molto tempo temperati e inclusi in un discorso tutto europeo, riportati nell'area dell'ultima grande letteratura europea. C'è il caso particolare di Eliot che aveva ottenuto diritto di cittadinanza grazie a Montale e soprattutto per quei possibili rapporti che erano stati stabiliti fra la poesia di Eliot e quella di Montale. Montale continuava intanto quel suo lavoro di seconda istanza, volto piuttosto a chiarire, a distinguere, a mettere sull'avviso che non a promuovere. Cauti nel valutare questi fenomeni di inglobamento della cultura europea nella nostra, era però stato (e si veda la testimonianza inequivocabile del *Quaderno di traduzioni*) anche lui un mediatore, sia pure per élites, di gusto. Montale raccomandava di procedere per campioni, raccomandava in altre parole il suo tipico calcolo di riduzione critica, là dove il tempo portava a un vero e proprio processo di migrazioni globali. Il seguito della storia sembra avergli dato torto ma resterebbe da studiare se tutto ciò non sia avvenuto a scapito della qualità e della misura. Ad ogni modo il lavoro di sostegno del Montale va calcolato da un altro punto di vista: con la sua discrezione e sostituendo alla declamazione poggioliana l'arma del suggerimento a mezza voce non va dimenticato il registro delle sue indicazioni. Curioso di quanto si faceva un po' da per tutto e non nei grandi teatri ma piuttosto nelle case, il Montale fu tra i primi a fare certi nomi: valga per tutti quello di Guillén, quello di Miłosz, quello che purtroppo rimase senza nessuna eco di Chennevière. Cauti e misuratori prudentissimi degli innesti indiscriminati o degli apporti che a suo giudizio potessero alterare l'establish-

ment letterario del tempo, i giovani lo trovavano freddo nei confronti di un Rilke, di un Valéry o di un Lorca.

E siamo al terzo contributo importante, quello di Leone Traverso, un mediatore d'eccezione e che della traduzione riuscì a fare l'unica sua professione. Poggioli è stato anche critico, Vittorini era prima di tutto uno scrittore, Leone Traverso è stato, ha voluto essere, soltanto un traduttore. Di questi che fino ad ora abbiamo ricordato, era anche quello fornito di una maggiore cultura filologica e storica. Traverso infatti veniva dagli studi classici, era venuto a Firenze per andare a scuola dal Pasquali e si deve soltanto al fervore e all'entusiasmo degli amici la sua conversione. Ma conversione particolarissima e che in nessun modo poteva significare abbandono delle vecchie abitudini, tradimento dei poeti greci e latini che avevano nutrito la sua gioventù. Ad ogni modo la conversione avvenne nel nome e sull'opera di George: incontro abbastanza facile da spiegare se si tiene presente un fatto, e cioè che quando Traverso sbarca a Firenze nel '29 è dannunziano. Questa caratterizzazione l'abbiamo sentita ripetere molte volte, a proposito delle sue traduzioni, ma sembra superfluo aggiungere che si trattava di una definizione gratuita e del tutto esterna. Per quanto ci interessa qui, Traverso ha voluto dire poter annettere un territorio lontano e per gran parte ignorato: Stefan George, Rilke, Hoffmannsthal, tanto per ricordare i maggiori. In dieci anni di lavoro che sarebbe troppo lungo analizzare qui punto per punto, Leone Traverso si è imposto per il « traduttore » puro, per chi forniva degli strumenti pronti e già adattati a quelle che erano le abitudini della nostra natura. Il volume che dette a Malaparte per *Prospettive di Poesia straniera* ha avuto la stessa importanza della *Violetta notturna* del Poggioli. Nel frattempo la rosa delle sue curiosità si era arricchita, si era raffinata. Il gusto delle scelte e ad averne il tempo sarebbe interessante vedere come il Traverso abbia avuto diverse soluzioni nella sua storia di mediatore, come per fare un esempio i Trakl, i Benn, gli Yeats si siano sostituiti ai poeti della gioventù e ancora come accanto a queste letture moderne continuasse il lavoro di traduzione dai classici. Traverso è forse l'unico a lasciarci un *corpus*, dal cui esame sarà facile allo studioso di domani derivare una traccia sicura per conoscere quello che è stato un clima e quelli che sono stati i momenti maggiori, capitali di quella stagione. La collana Cederna, che è stata una delle imprese più alte dell'immediato dopoguerra, è stata disegnata, preparata e conclusa idealmente

fra il Trenta e il Quaranta e resta un esempio diretto, specifico, della cultura europea a Firenze, allora. Contributi diretti, non appesantiti o distorti da sottili e pericolose suggestioni critiche: Traverso aveva ben chiaro sin dall'inizio quello che avrebbe dovuto essere il suo ufficio di mediatore.

Ripetiamo ancora una volta uno dei dati comuni di questo lavoro: trasferire l'opera del traduttore sul piano della creazione, cercando di annullare al massimo le differenze, nel sogno di una letteratura universale. Questo del Traverso rientrava perfettamente nell'ordine primo dell'operazione, mentre altri più strettamente legati alle ragioni della critica tentavano forme di innesti sullo stesso tronco di uguali intenzioni ma di forme autonome. E siamo all'ultimo esempio, quello di Macrí. Traverso veniva dalla filologia, Macrí veniva dalla filosofia e alla filosofia era rimasto fedele fino al momento della tesi di laurea che era sul Vico (Traverso già allora era passato a Rilke, Landolfi all'Achmatova). Quella di Macrí è stata la conversione più lenta e meditata e il suo definitivo approdo alla sponda dell'ispanistica doveva essere preparato lungamente e faticosamente tra tentativi di vario genere che andavano dalla critica all'invenzione pura. Anche nel campo degli ispanisti il Macrí ha assunto la posizione di chi viene per mettere ordine, per disciplinare, e infatti i suoi studi, le sue traduzioni, le sue antologie hanno avuto proprio tale funzione di sistemazione. L'interesse per gli spagnoli era nato ufficialmente con la guerra civile del Trentasei, anche se proprio a Firenze c'erano state delle prefigurazioni abbastanza importanti, dovute ad Angelo Marcori, traduttore di Ramón Pérez de Áyala, presentatore dei primi poeti del Novecento e insieme al nostro amico d'un tempo, Roberto Wis, traduttore dell'*Autobiografia* della santa di Avila. Tale interesse per la letteratura spagnola, suffragato a un certo punto dalla presenza dell'indimenticabile Marqués de Villanova, sarebbe cresciuto a mano a mano che l'orizzonte andava restringendosi e i rapporti con la Francia e l'Inghilterra venivano sempre più sottoposti a controlli di natura politica. Ciò che doveva essere soltanto un male, si rivelò in parte una sollecitazione preziosa, dal momento che un'intera provincia europea poteva così tornare nell'ambito della nostra cultura. Si chiudeva in tal modo una operazione di carattere generale che, peraltro, restava fondata su una nuova concezione di cultura o di cultura letteraria. A Firenze inoltre finivano per ricollegarsi tutte le altre spinte che venivano dal resto dell'Italia e proprio negli ultimi cinque

anni del periodo che ci interessa e in concomitanza con quello che venne detto ermetismo si ebbe la sensazione che la nuova letteratura si fosse straordinariamente arricchita nel confronto più ampio e irrobustita sotto il profilo di aspirazioni più moderne e più concrete. È da notare che in tal modo si rispondeva al tentativo di restaurazione iniziatosi dopo la guerra e portato avanti fin verso il 1930. Grazie agli stimoli di un gusto diverso, grazie alla partecipazione di un'intera famiglia si rifiutava il concetto tutto casalingo di una letteratura a dimensione nazionale. Ciò che era stato fatto a Milano dagli uomini del « Convegno », a Torino attorno alle edizioni Frassinelli non moriva, anzi trovava a Firenze una specie di continuità. Per avere una conferma di ciò basta sfogliare le annate del « Frontespizio » e poi quelle di « Letteratura » e sarà facile osservare anche che andando avanti negli anni il posto riservato alle letterature straniere cresceva con un ritmo particolare. E cosa curiosa, in correlazione a questo aumento di natura critica, si verificava un nuovo sviluppo nell'ordine della creazione. Perché all'instaurazione di questa nuova cultura di carattere europeo avrebbero contribuito fortemente i poeti e gli scrittori che per la prima volta apparivano sulla scena letteraria. Sarebbe infatti errato separare le due operazioni o non voler riconoscere che il lavoro dei mediatori non solo era accettato e risolto, ma anche continuato e sviluppato da giovani come Luzi, Bigongiari, Parronchi, Baldi, ecc. Come dire, si trattava di un unico clima e di un solo lavoro, Firenze rappresentando un nuovo centro ideale nell'ambito della cultura europea che stava per arrivare alla conclusione della sua prima stagione. Firenze come filtro e come ultimo appuntamento della cultura che stava per soccombere sotto gli orrori e il disordine della nuova guerra. Ma non basta: ciò che poteva apparire come un tentativo di bilancio generale fatto da un osservatorio particolare, mostrava come segni caratteristici una volontà ben diversa e più alta che per ragioni di comodo facciamo coincidere con una fede assoluta nella letteratura. Era un po' come trarre certe conseguenze da un movimento di più vasto respiro e che si era svolto sotto cieli diversi, per ragioni tutte particolari. Se ci piacesse un'immagine, diremmo che a Firenze alla fine degli anni Trenta si ritrovarono per un ideale convegno tutti i grandi scrittori del Novecento: allora non sapevamo che sarebbe stata l'ultima occasione di un incontro libero e fatto esclusivamente nel nome della letteratura. Lo sappiamo oggi e con la forza e l'autorità del tempo

possiamo aggiungere che la cosa non si è più ripetuta e che non sembra troppo vicina o addirittura possibile la ripetizione di un fatto così singolare. La letteratura da allora ha subito infinite correzioni, spesso è stata violentata, ha subito accuse d'ogni tipo, l'abbiamo vista condannata a morte o vilipesa: soprattutto quell'idea di letteratura che era nata in quel tempo è stata la più aggredita. Le si è voluto contrapporre i fatti, gli avvenimenti, la storia: insomma tutto ciò che essa aveva accuratamente scartato e rifiutato. Era nata come una ragione di libertà, era nata senza confini, come una religione sul punto di diventare l'essenza stessa della fede; era — possiamo ben dirlo — l'unica risposta possibile a chi rifiutava l'intelligenza e lo spirito. E la sua forza veniva proprio dal fatto che non era il frutto di una convenienza puramente esteriore ma di una necessità. Il credere nella letteratura era soltanto il risultato di cento ricerche diverse verificatesi in Francia, in Russia, in America, in Spagna o in Inghilterra e nello stesso tempo era un po' come fare il bilancio di una civiltà, scegliendo la sua parte migliore, ciò che avrebbe resistito al tempo. Che non si sbagliasse lo vediamo oggi, a conti fatti e in un mondo apparentemente del tutto diverso: saranno cadute molte delle nostre ambizioni ingenuie ma i nomi che avevamo scelto allora non hanno perduto nulla del loro splendore, sono i nomi dei vivi: Proust, i surrealisti, Gide, Eliot, Benn, Essenin, Machado... È una lista estremamente ricca e che si trasforma in giustificazione, in avallo delle nostre spesso confuse o goffe o incerte sperimentazioni. Ecco perché di quella cultura europea trapiantata nella Firenze degli anni Trenta c'è ben poco che debba essere eliminato: le nostre scelte avevano coinciso con la parte essenziale della grande letteratura del Novecento. Potremo avere sbagliato nell'ambito del lavoro, ma non siamo venuti meno al primo dovere che era quello di indicare la strada buona, la strada della verità. Fu, dunque, un atto di coscienza e di responsabilità e anche l'ultima occasione di fare della nostra cultura letteraria una cultura europea, evitando gli squilibri e i camuffamenti che avrebbero caratterizzato purtroppo gli anni del secondo dopoguerra. Infatti è mancato in seguito il controllo di un centro critico e a molto non è valso sostituirlo con gli strumenti anonimi dell'industria degli scrittori che hanno paura di essere scrittori e non credono nella letteratura.

(Conferenza tenuta il 1° aprile 1967 a Palazzo Strozzi in Firenze per la libera Cattedra della Civiltà Fiorentina)