

Matteo Veronesi

Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici

Tesi di Dottorato in Italianistica

XVI Ciclo

Tutor Chiarissimo Professor Fausto Curi

Anno Accademico 2004/2005

Università degli Studi di Bologna

INTRODUZIONE

Quella che segue vuole essere un'indagine intorno alle diverse espressioni e declinazioni, nella cultura letteraria italiana, del paradigma del critico come artista e come scrittore, della concezione che vede la critica come genere della letteratura e come forma d'arte almeno relativamente originale ed autonoma. Anticipazioni parziali, per quanto essenziali, di questa prospettiva di studio, invero su di un piano più teorico e metodologico che storiografico, si trovano peraltro in alcune pagine, che si avrà modo di richiamare nel corso di questa stessa introduzione, di Anceschi e di altri esponenti di rilievo della "scuola di Bologna"¹.

Una compiuta analisi delle ragioni che hanno indotto gli studiosi a lasciare tendenzialmente in ombra, se non proprio ad ignorare totalmente, questo aspetto essenziale e fondante della modernità letteraria otto-novecentesca, potrebbe avere un interesse e un'ampiezza quasi altrettanto rilevanti quanto quelli che spettano allo studio stesso dell'argomento.

Credo si possa affermare, indulgendo ad un certo schematismo, ricorrendo ad una consapevole quanto inevitabile generalizzazione, e senza implicare alcun intento polemico, che le ragioni di questo silenzio (rotto solo dalle voci, piuttosto isolate e neglette, degli stessi esponenti, e nel contempo difensori e teorici, della critica "creativa", "poetica", "collaboratrice") siano da ricondurre alle diverse concezioni e metodologie critiche succedutesi nel corso del Novecento.

Pare ormai superfluo insistere sull'inadeguatezza della metodologia crociana a cogliere le valenze e i problemi della modernità letteraria. Credo, però, che le ragioni dell'incomprensione crociana siano da rintracciare non solo o non tanto in certe rigide antinomie, peraltro presenti e operanti nella metodologia del *philosophus additus artificis* (poesia e struttura, poesia e non poesia), quanto piuttosto nella scarsa attenzione prestata agli "elementi di calcolo, d'intelligenza, di conoscenza tecnica che sono presenti nell'operazione dell'artista"² e che si riflettono, coerentemente e lucidamente, nelle poetiche, esplicite o implicite, che la accompagnano, e, dall'altra parte, alla speculare componente attiva, originale, creativa, in certo senso "poetica", che può essere ravvisata - alla luce, si potrebbe dire, dell'"argomento di reciprocità" ben noto agli studiosi e ai teorici della retorica - nelle modalità e nelle forme dell'atto critico. Per Croce - il cui sistema sembra, nel complesso, ricalcare *e contrario*, e solo per negarla, questa reciprocità di creazione artistica e riflessione critica -, se da un lato la "sentenza", comune a Mallarmé e al suo discepolo Valéry, "che nell'arte sia immanente la critica"³ riduce "l'arte ad un atto logico contraddittorio e imperfetto, (...) così insidiando e in effetto abolendo l'autonomia della forma fantastica e intuitiva dello spirito"³, dall'altro il lavoro del critico consisterà non già in una riscrittura, in una mimesi emotiva e stilistica (o meglio, diremmo oggi con Barthes, una "anamorfosi", o se si vuole una "anasemia" o una "anatemizzazione", per avvalerci di un lessico decostruzionista) dell'opera oggetto della sua indagine, in una resa, attraverso i mezzi analogici ed evocativi offerti dalla pagina scritta, delle reazioni e delle risposte (da cui non è possi-

1 Circa i caratteri, le linee e gli esponenti di tale scuola, rinvio alla miscellanea *Estetica e metodo. La scuola di Bologna*, a cura di L. Rossi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990 (si vedano, in particolare, gli scritti di Curi, Guglielmi e Barilli).

2 U. ECO, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1990, p. 290. Da vedere anche, dello stesso autore, con specifico riferimento alla polemica sviluppatasi intorno al saggio pirandelliano sull'umorismo e a ciò che quest'ultimo concetto implica sul piano dell'interazione tra impulso creatore e coscienza critica, tra "libero movimento della vita interiore" e "forma del sentimento", *Pirandello ridens*, in ID., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 261-271.

3 B. CROCE, *Letture di poeti*, Laterza, Bari 1950, p. 229. Si leggono ancora con interesse, al riguardo, le pagine partecipate ed intense di Ettore Bonora, *Il Mallarmé, la poesia pura e la critica crociana*, "Belfagor", VI (1951), fasc. 3, pp. 314-323.

bile eliminare un certo elemento di soggettività) destinate dal contatto con essa, ma piuttosto in una definizione e in una delucidazione dei suoi contenuti e delle sue valenze, umani ed espressivi, alla luce di categorie etiche ed estetiche preesistenti, preliminarmente e chiaramente definite, in cui far rientrare ed entro cui ridurre, anche a costo di palesi forzature, ogni espressione e ogni forma dell'arte. In questo senso, l'insofferenza del filosofo per i "frigidi e insipidi paradossi" con cui, a quanto si legge ancora nel passo di *Lecture di poeti* sopra richiamato, il poeta della *Jeune Parque* si era "degnato" di "soccorrere" l'"arido razionalismo" e il "freddo calcolo" cui era improntata la poetica mallarmiana nasce dagli stessi presupposti che lo inducono a manifestare, pur se in modo più pacato, la sua perplessità di fronte alla critica "poetica" e "geniale" degli esteti italiani che saranno oggetto di alcuni paragrafi di questo lavoro, e che agli occhi di Croce si rendono responsabili dell'"ibridismo" e dell'"artificiosità" a cui va soggetto il loro "miscuglio (...) di impressioni iperbolicizzate, di escogitazioni analogiche, di sottigliezze immaginifiche e di riflessioni intellettive"⁴.

Chi volesse trovare, fra le estetiche di matrice idealistica del primo Novecento, una teorizzazione in certo modo conciliabile con un'idea del critico come creatore, dovrebbe semmai rivolgersi a Gentile, che, partendo da presupposti in fondo non lontanissimi da quelli di Croce, e distinti da essi più che altro sul piano terminologico (non più il binomio di "intuizione" ed "espressione", ma quello, schiettamente hegeliano-desantisciano, di "contenuto" e "forma"). Nella conferenza *Genio, gusto, critica*, la critica appare come una accesa e viva attività, come un interno moto dello spirito e della soggettività che deve, al proprio culmine, arrivare ad oltrepassare, o a fondere in una superiore sintesi creativa, quei dati storici e linguistici che ne costituiscono i materiali e i presupposti, e per questa via "raggiungere tale forma d'interpretazione o pensiero dell'opera d'arte, ossia del pensiero dell'autore, che questo pensiero non stia più innanzi a lui come qualcosa di oggettivo, bensì immedesimato con la soggettività animatrice. (...) Allora il critico entra anche lui in quel che si può dire lo stato di grazia dell'artista, in cui ferve e tumultua la vita con le sue forze creatrici". Basta rileggere gli scritti gentiliani di critica letteraria, *in primis* quelli danteschi e petrarcheschi, per trovarsi di fronte ad un pensiero e ad una scrittura che tendono, come quelli degli autori esaminati, a trascendere e a bruciare la freddezza dell'erudizione e della dimostrazione razionale con la fiamma viva dell'"energia creatrice". Non si saprebbe, credo, trovare miglior giustificazione filosofica per ogni forma di soggettività interpretativa che nelle parole della *Filosofia dell'arte*: la natura e la materia della realtà come dell'arte non sono che "sistema della nostra esperienza legato al suo centro, che è il soggetto", che è l'"autocoscienza infinita", intrisa di razionalità e di passione, di consapevolezza e di entusiasmo, insita nel nostro essere uomini.

È interessante seguire le sottili acrobazie concettuali, gli equilibrismi logici, i compromessi e le parziali concessioni a cui andarono incontro i teorici che, muovendo da un retaggio crociano mai completamente rinnegato, e a cui restavano legati, si direbbe, da una sorta di coazione, ma volgendosi, nel contempo, ad una più attenta ed equa percezione del moderno, dovettero inevitabilmente confrontarsi - pur se marginalmente, *en passant*, come di sbieco, quasi volessero aggirare o dilazionare un confronto diretto - con il rapporto che unisce (mi si perdoni lo schematismo formulare) la componente critica e autocosciente della creazione all'elemento originale, creativo, in senso lato "artistico", della critica. Si consideri, ad esempio, la riflessione del Binni, dalla *Poetica del decadentismo* (il fondamentale studio del '36, coevo, si noti, all'anceschiano *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, in cui la nozione di poetica tocca, peraltro, un più alto grado di spessore speculativo e di

4 ID., *Esempio di critica estetizzante*, in *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Roma-Bari 1910, p. 50. Circa i rapporti fra Angelo Conti e Croce, ampiamente attestati anche sul piano epistolare ed archivistico, rinvio a D. BACCI, *Il fondo Angelo Conti*, "Il Viesusseux", II (1989), n. 4, pp. 79-91, e soprattutto R. RICORDA, *Benedetto Croce, Angelo Conti e altri estetizzanti*, "Lettere italiane", XLVII (1995), n. 3, pp. 402-422 (in particolare, per ciò che riguarda il rifiuto crociano della concezione estetica dell'arte come "natura della critica", p. 408).

efficacia ermeneutica) a *Poetica, critica e storia letteraria*, la cui prima edizione risale al '63. In entrambi i libri del Binni, è già attiva e operante una nozione di "poetica" intesa come "consapevolezza critica che il poeta ha della propria natura artistica", come "programma" relativo ai "modi secondo i quali si propone di costruire"⁵, come "consapevolezza attiva dell'ispirazione (...) intimamente attinente allo stesso operare poetico"; consapevolezza, nondimeno, che, ancora in ossequio ad un concetto romantico e neo-idealistico di "ispirazione" primigenia e nativa, è "enunciata al di sopra, non al di sotto e prima, della coscienza romantica della forza ispirativa essenziale", il che esclude (si noti ancora la reciprocità di creazione autocosciente e critica creativa) che il critico possa, pur con i mezzi espressivi e nelle forme che gli sono propri, "diventare poeta", farsi egli stesso artista, *artifex additus artificii*. Peraltro, la preparazione storica e tecnica deve essere "funzionale alla ispirazione" di un critico "interprete e collaboratore della tensione poetica e della poesia", animato da una "fresca sensibilità e reazione ai testi" (per quanto ancora volto "al giudizio e all'accertamento dell'arte", alla crociana "diagnosi" preliminare di "poesia" o "non poesia"), di un critico che è uno "scrittore impegnato nello stesso strumento e problema espressivo dei suoi autori"⁶.

Osservazioni non dissimili si potrebbero proporre per Fubini. "L'opera di poesia" - leggiamo in uno scritto del '55, *Compito pedagogico e momento simbolico della critica*⁷ - "dalla critica non può essere disgiunta, essendone, sappiamo, il soggetto vivo e presente". Tuttavia, la critica non può offrire un "equivalente", un *analogon* della poesia, ma un "simbolo della poesia", un dettaglio o un risvolto o una risonanza che, posti in rilievo, la lascino "intravedere nella sua totalità". Questo simbolo critico (che, se da un lato sembra riprendere e tradurre il crociano "sentimento fondamentale", dall'altro può forse essere posto in relazione con quella "critica simbolica" che dal dantismo pascoliano arriva, *mutatis mutandis*, fino all'avventura esegetica dell'Eliot lettore della *Commedia*, del Singleton o del Raimondi di *Metafora e storia*⁸) è dunque, per definizione, parziale, inadeguato, ellittico, per così dire sineddochico, non all'altezza di una compiuta mimesi creativa del testo poetico. Si dovrà attendere il Barthes di *Critica e verità* per trovare una chiara formulazione della necessità che "il simbolo vada a cercare il simbolo", che "una lingua parli pienamente un'altra lingua", che la scrittura del critico riprenda e continui, in certo modo, quella dell'opera, prolungandone la rete labirintica di metafore, di suggestioni, di alchimie verbali, in modo che possa avvenire quella "torsione" che "restituisce la critica alla letteratura"⁹. Nondimeno, scrive Fubini con una suggestiva espressione, nella vera critica "ci sembra di sentir battere due cuori", quello del critico e quello del poeta, poiché, come detto, la poesia è strutturalmente, materialmente presente nella pagina del critico, se non altro nella forma della citazione, della scomposizione analitica, della parafrasi interpretativa, del commento *ad verbum* e *ad versum*. Ma, in termini ancora crociani, è proprio solo della critica, e non della poesia, il dualismo di istinto creativo e riflessione critica; la forza profonda e penetrante di quest'ultima lascia ancora inviolato il sacrario mitico dell'ispirazione. Chi volesse rintracciare, nell'esercizio critico del Fubini, tracce di questa concezione del rapporto che si pone fra la simbolicità dell'estetico e quella della critica, non avrebbe che da riaprire i suoi studi foscoliani, dalla monografia del '28, riedita quattro anni dopo presso La Nuova Italia, all'*Introduzione alla critica foscoliana* confluita in *Romanticismo italiano*: come nella saggistica del Foscolo "l'animo del poeta studiato si identifica con quello del poeta critico", e quest'ultimo riesce per tale via a fissarne il "simbolo", a "trovare quell'esatta espressione, che, come folgore, rivela uno stato d'animo eterno", così il Fubini, posto di fronte alla poesia foscoliana, coglie e cristallizza sulla propria pagina quei

5 W. BINNI, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze 1961, p. 3.

6 ID., *Poetica, critica e storia letteraria*, Laterza, Roma-Bari 1970, pp. 17 sgg. e 128 sgg.

7 In M. FUBINI, *Critica e poesia*, Laterza, Roma-Bari 1966, pp. 250-257.

8 Cfr., al riguardo, le osservazioni di G. GUGLIELMI nell'*Invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001, pp. 25 sgg.

9 R. BARTHES, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969, p. 60.

versi ciascuno dei quali "chiude in sé una lirica contenuta dalla coscienza di una tragedia presente", da "una volontà superiore", da un "virile proposito" che sono, poi, legati alla consapevolezza critica del poeta, alla natura di una "tragedia" che "non nel canto trova la sua catarsi, ma nella riflessione", in una coscienza letteraria che si concreta nel "ritmo" che ordina e scandisce le "immagini frammentarie". In modo affine, il critico illumina, nelle *Grazie*, lo spirito di una poesia "grave e religiosa" e insieme "semplice e piana", attraversata da una "virtù di evocazione" che può essere ottenuta anche "con la sola collocazione delle parole".

Nel complesso, nella prima metà del Novecento, la scarsa attenzione prestata, almeno sul terreno specifico della teoria letteraria (giacché non si potrà passare sotto silenzio, per fare un solo esempio, nel campo più generale delle concezioni filosofiche, un libro forse troppo presto dimenticato, *La Vita come Arte* di Ugo Spirito, ove è negata e considerata fallace ed illusoria la distinzione stessa di Arte e Critica, entrambe espressione di una stessa essenziale e vitale "problematicità", di uno stesso profondo impulso a un tempo ideale ed esistenziale, di una stessa "coscienza" la quale anima, fra le altre espressioni umane, anche l'attività della critica, il cui giudizio "non può non esprimersi in un fare che è anch'esso un'opera d'arte", nella quale può addirittura, con una radicalità che fa pensare al Wilde di *The Critic as Artist*, "essere completamente risolta" quella oggetto d'analisi¹⁰), alla figura del critico artista e ai problemi teorici e storiografici che essa pone può essere giustificata alla luce del predominio della dottrina crociana. Un'egemonia innegabile, quella del filosofo dell'*Estetica*, che però, all'osservatore d'oggi, può non apparire una vera e propria "dittatura culturale", assoluta ed incontrastata, com'è stata da più parti definita, se pensiamo alle diverse concezioni e proposte (da Pirandello al Tilgher¹¹, dal Gargano lettore di Pascoli ai vociani, da certo Borgese al Cesareo al Pignato¹²) che ad essa si opposero o che da essa presero, in varia misura e sotto certi specifici aspetti, le distanze, e ad alcune delle quali, tra l'altro, per il rilievo in esse assunto proprio dalla concezione del critico creatore, si avrà modo di far riferimento nel corso della trattazione.

Mi pare, però, che si debba attendere (e siamo ormai al principio della seconda metà del secolo) l'estetica di Pareyson, di impostazione ormai risolutamente anticrociana, perché l'idea di una critica come forma d'arte possa trovare un fondamento filosofico lucido, organico, autenticamente moderno. È precisamente grazie ad una "considerazione dinamica dell'opera" (ormai lontana dalla gentiliana "energia fantastica" intesa come riverbero dell'autocoscienza e dell'"autocritici" proprie del puro ed assoluto Soggetto pensante e creatore, e ben più strettamente legata e aderente al concreto ed immanente farsi e prendere forma dell'opera d'arte) che l'interprete può "cogliere", divenendone in qualche misura egli stesso compartecipe, "la spiritualità dell'artista nell'atto di definire la propria vocazione formale e di diventare, essa stessa, modo di formare e stile dell'opera". Così, operando una potente sintesi fra la visione dannunziana delle *Note su Giorgione* (il critico come artista) e quella crociana dell'*Estetica in nuce* (il critico come filosofo), Pareyson poteva chiarire che "il critico è, in un certo senso, artista e filosofo insieme: è un po' artista, in quanto assume a legge della sua esecuzione la stessa che l'artista seguì per la sua formazione"; "la lettura" - giustificazione teorica, questa, anche per certe forme di cauto e consapevole impressionismo interpretativo, di misurato edonismo della lettura attiva e partecipe e della riscrittura mimetica e creativa - "come sensibilità gusto, contemplazione e godimento non ha affatto i caratteri dell'immediatezza, perché risulta da complesse operazioni interpretative", necessarie, in via preliminare, per "far vivere l'opera, e quindi contemplarla e goderne". Il lettore deve "penetrare nel processo di formazione dell'opera e impadro-

10 Faccio riferimento, in particolare, al capitolo *Arte e critica d'arte*, in U. SPIRITO, *La Vita come Arte*, Sansoni, Firenze 1948, pp. 299 sgg.

11 Ho in mente soprattutto A. TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1923; ID., *Studi di poetica*, Bardi, ivi 1943.

12 Alludo, rispettivamente, a G. A. CESAREO, *Saggio su l'arte creatrice*, Zanichelli, Bologna 1921; L. PIGNATO, *L'idea nell'arte*, Edizioni del Ciclope, Caltanissetta 1935 e ID., *L'Ottocento francese*, ivi 1929.

nirsi della legge che l'ha orientata e guidata: in ciò consiste quel tanto di 'artistico' che ogni lettore deve possedere per poter riuscire nel suo intento"¹³. A un dato momento, Pareyson si volse, quasi a voler esplicitare la valenza anticrociana della sua teoria, a Valéry, uno degli esempi più emblematici del connubio novecentesco di creazione poetica e riflessione critica, studiandolo sia nelle sue idee di poetica, sia nella sua prassi correttoria¹⁴. In questa stessa ottica può essere forse valutato l'interesse che per una variantistica (in special modo leopardiana) praticata in modo diverso da quello continiano, poi invalso in ambito accademico, nutrirono critici-scrittori di area vociano-ermetica, da De Robertis a Bigongiari: una critica delle varianti, la loro, attenta più alle valenze e alle sfumature di natura umana, affettiva, psicologica, in una parola esistenziale (nel senso complesso e tormentato implicito nell'ermetica "letteratura come vita", così come nel vociano "esame di coscienza"), che non agli aspetti strettamente, a volte anche un poco ottusamente linguistici, testuali, talora anche meccanici e meramente artigianali, a cui dava maggior credito la continiana "critica degli scartafacci".

Ma se da questo "crocianesimo inquieto", diveniente, aperto alle innovazioni metodologiche, alle insidie e alle ansie dell'interpretazione (e pronto a divenire, nell'ultimo, e forse più significativo, degli esempi addotti, anticrocianesimo aperto e risoluto), ci spostiamo alle ideologie letterarie e alle metodologie critiche dominanti (almeno nel nostro paese, che in sostanza non ha conosciuto, eccezion fatta forse per i percorsi più maturi di studiosi di formazione ermetica come un Bigongiari o un Macri, fenomeni affini o assimilabili alla "nouvelle critique", all'"*école de Genève*" o alla Decostruzione) nella seconda metà del Novecento, dal marxismo allo strutturalismo, dalla semiologia alla psicoanalisi, dovremo riscontrare una rimozione dei problemi teorici e storiografici posti dalla critica come forma d'arte e come genere letterario che è, se possibile, ancora più radicale.

Appaiono evidenti le ragioni per le quali le metodologie di stampo formalista e strutturalista non possono fornire strumenti efficaci per lo studio dei due aspetti strettamente interconnessi, quasi due facce di una stessa medaglia (da un lato l'elemento critico e autocosciente insito nella creazione poetica, dall'altro quello creativo e collaborativo che si può riscontrare in talune scritture critiche), che sono oggetto della mia indagine. Alla luce di quelle metodologie, infatti, il poeta tende ad apparire come una sorta di esecutore inconsapevole e passivo, di soggetto "agito" dal linguaggio e dalla sua interna forza, più che "agente" su di esso e attraverso di esso, di esecutore mosso e guidato da una spinta autopropulsiva interna al linguaggio e al testo, alle loro dinamiche e ai loro meccanismi, anteriore e indipendente rispetto all'autocoscienza dell'autore. Emblematica, al riguardo, la fortunata nozione, peraltro versatile e feconda di risultati, di "autonomia del significante", attraverso la quale, tra l'altro, il formalismo può saldarsi con la concezione lacaniana del Significante come struttura dell'inconscio e spia dell'Alterità. Il critico, dal canto suo, appare, secondo questa prospettiva, come "critico scienziato", per menzionare un paradigma formulato, forse non senza qualche intento polemico, da Anceschi, che rubricava sotto di esso anche certe accentuazioni metodologiche in senso sociologico, storicista e psicoanalitico¹⁵: non già uno scrittore, e men che meno un "artista", ma un analista o uno sperimentatore freddo e severo, intento ad applicare ai testi rigidi protocolli e procedure. Come è stato osservato, nello strutturalismo, in modo apparentemente paradossale, "il collegamento crociano tra estetica e linguistica si ripropone, ma capovolto: (...) è la poesia a configurarsi come un aspetto della linguistica, di cui la critica letteraria diviene un mero strumento conoscitivo"¹⁶. In ambo i casi, la genesi della poesia è tendenzialmente ricondotta ad un oscuro *primum*, ad un'occulta scaturigine, ad un latente etimo generatore, di natura ideale o sentimentale nel caso del

13 L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di "Filosofia", Torino 1954, pp. 225, 229, 240.

14 Si veda ID., *L'estetica di Paul Valéry*, in *Problemi dell'estetica. II. Storia (Opere complete, vol. 11)*, a cura di M. Ravera, Mursia, Milano 2000.

15 Cfr. L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989, pp. 144 sgg.

16 E. N. GIRARDI, *Letteratura come arte*, ESI, Napoli 1991, p. 244.

crocianesimo, puramente linguistica nel caso dello strutturalismo, ma comunque preclusi alla coscienza critica del poeta.

Discorso analogo può valere per il metodo psicoanalitico. "Noi abbiamo il diritto di analizzare l'opera di un poeta, ma il poeta non ha il diritto di fare poesia con le nostre analisi", leggiamo nei *Protocolli della Società Psicoanalitica di Vienna* (il che poi non impedisce a Freud, nelle celebri pagine leonardesche, di fare proficuo uso, richiamandosi ad esse in modo esplicito, delle interpretazioni di Pater e di Angelo Conti). Pare, quasi, che il critico-analista (anch'egli critico-scienziato, gravemente sospettoso nei confronti di qualsiasi forma di soggettività e di "impressionismo") rivendichi per sé una sorta di dominio esclusivo della coscienza letteraria, della consapevolezza critica dei processi creativi. Ed è interessante notare, a questo riguardo, che, viceversa, proprio la critica dei poeti, degli artisti e degli esteti, con i suoi mezzi e con tutti i suoi limiti, seppe cogliere - basti pensare al Gargano lettore di Pascoli e D'Annunzio, e, successivamente, al "saper leggere" vociano - la costanza e la tensione della coscienza letteraria che sosteneva ed innervava la fitta rete di simboli e di analogie in cui era avvolto il discorso poetico, per poi proseguirla, attraverso gli echi della mimesi stilistica, nel tessuto della pagina critica.

Nemmeno il marxismo storicista sembra poter offrire (basti pensare alla netta antinomia, delineata da Luperini, tra una "critica simbolica" attenta alle allusioni, alle suggestioni, alle risonanze profonde dei testi, e una "critica allegorica" incentrata invece sulla concretezza degli scenari storici con le loro tensioni dialettiche e le loro interne fratture¹⁷) strumenti adeguati al nostro fine. Secondo Salinari, "la critica letteraria appartiene alla sfera della conoscenza storico-scientifica", e l'*artifex additus artificum*, che "qualche superstite estetizzante" si ostina a voler tenere in vita, non è che "una scimmia che rifà il verso al poeta"¹⁸. Ed è ancora Luperini a liquidare la critica *en artiste* e *en poète* dei marzocchiani (finendo, in modo forse un poco affrettato, per coinvolgere in questo rigetto anche certe sue risonanze vociane) come "generico diletterismo estetizzante", come impalpabile e vacuo "misticismo"¹⁹. Quanto poi alla "critica simbolica", sarà bene precisare come la *critique d'analogie* che va, fra Ottocento e Novecento, dall'estetismo alla cultura vociana, e da questa agli ermetici - critica "nutrita di stupori", per citare Bigongiari, intrisa di "suggestioni", "impressioni", "illuminazioni" -, non possa essere autenticamente compresa, e di conseguenza neppure storicizzata, se non per mezzo di una "metacritica", di una "critica della critica" che ne faccia propri, almeno in parte, e con tutte le dovute cautele, l'indole, i modi e le forme. È stato giustamente osservato che il "mito dell'*artifex additus artificum*" - "mito operativo", preciserei io, non vago ed astratto, ma ricco di applicazioni e di sviluppi, orientato ed aperto al futuro - è potuto sorgere dalla stessa essenziale posizione del critico, che si trova a dover "gestire due linguaggi, il suo e quello dell'opera"²⁰, riflettendo e lavorando, in pari tempo, su entrambi. Non potrà, credo, che rivelarsi utile e salutare un oggetto di studio che induca a riflettere sul problema dello "stile della critica" - questione spesso ignorata, sottaciuta, o comodamente e fittiziamente risolta in favore di una "chiarezza" e di un "rigore" che nascondono, a volte, la povertà e l'aridità del pensiero, e che presuppone, ad ogni modo, una qualche forma di riconoscimento della relativa autonomia, della creatività e della specificità letteraria che il discorso critico possiede²¹. Non per nulla, come antidoto all'*impasse*, se non proprio alla crisi, in

17 Cfr. R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 141.

18 C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 16.

19 Cfr. ID., *La crisi del positivismo, la critica letteraria, le riviste giovanili*, nella *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. IX, t. I, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 3-60.

20 F. CURI, *Lettura e interpretazione*, in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, vol. I (*Lecture e riflessioni critiche*), a cura di M. Domenichelli, P. Fasano, M. Lavagetto, N. Merola, Vecchiarelli, Roma 2003, p. 102.

21 Cfr. G. H. HARTMAN, *La critica nel deserto*, a cura di G. Franci e V. Fortunati Franceschi, Mucchi, Modena 1980, pp. 177 sgg.

cui la critica - in particolare accademica e scientifica, ma anche militante - si è venuta a trovare negli ultimi decenni, Giulio Ferroni ha suggerito proprio una maggiore attenzione alla critica dei poeti, che spesso unisce una "fortissima coscienza del 'fare'" ad una particolare "disponibilità all'ascolto' delle voci altrui"²².

La metodologia più consona per accostarsi alla trattazione del critico come artista potrà forse scaturire da un'oculata contaminazione della fenomenologia anceschiana con alcuni strumenti (penso alle nozioni di sistema, isotopia, campo semantico, così come a certi risvolti della ricerca intertestuale) offerti dalla semiologia e dalla semantica letteraria. In particolare, proprio la "sistematicità aperta" di Anceschi (del resto non lontano, all'altezza dei *Saggi di poetica e di poesia*, da nodi tematici e modi espressivi propri della critica ermetica) può offrire un esempio di inquadramento teorico capace, meglio di altri, di accogliere e chiarire le figure del critico "poeta", "scrittore", "saggista", e, nel contempo, una lezione di esercizio critico e di militanza culturale pronti a comprendere e seguire, e fino a un certo segno anche a fiancheggiare e ad orientare, il concreto lavoro dei poeti. Anceschi dimostrò (e questo è forse uno dei suoi messaggi più importanti e durevoli) che l'*outrance*, il coraggio, la passione, fino a un certo segno anche la parzialità, che "travalicano (...) il conformismo della moderazione", non sono prerogativa esclusiva dei poeti²³. Né si potranno ignorare - guardandosi, peraltro, da certi eccessi, da certe arbitrarie "derivate" interpretative, dal pericolo di ridurre il testo a mero *gramma*, ad esile "traccia" su cui innestare capricciosi e sofisticati esercizi e variazioni verbali - le teorie decostruzioniste (da Derrida al già citato Hartman, per non fare che due nomi), che hanno rivisitato e riattualizzato, con penetrante efficacia, la lezione mallarmeana del "poème critique"²⁴. Proprio il "saper leggere" vociano, in cui l'impulso soggettivo, prerazionale, si potrebbe quasi dire passionale, che spinge verso i suoi oggetti di studio il critico "fatto per amarli", che è "della stessa razza" dei suoi poeti, è temperato e disciplinato da una solida formazione umanistica e filologica, da un classico ideale di *religio litterarum* e di *perennis humanitas*, può ancor oggi rappresentare un correttivo rispetto a certi eccessi di relativismo estetico e di soggettivismo interpretativo, e una difesa contro il pericolo, sempre incombente sull'esercizio critico, della strumentalizzazione ideologica.

La critica dei poeti e degli artisti seppe a suo modo cogliere, e può ancora additare al lettore d'oggi, la "vera presenza" (come dice George Steiner) dell'opera d'arte, il suo valore profondo e abbagliante, avvolto e soffocato dalla debordante superfetazione di un metadiscorso arido e parassitario. E anche Steiner sottolinea la presenza di una componente critica all'interno della stessa creazione artistica, arrivando, così, a far propria e a riproporre, nella sostanza, l'idea, tipica del primo romanticismo tedesco, dagli Schlegel a Novalis, che la poesia possa "essere criticata solo dalla poesia", e che si debba respingere ogni giudizio sull'arte che non sia "esso stesso un'opera d'arte". "Incerti e dinamici" sono, per Steiner, i confini fra espressione artistica ed esercizio critico ed ermeneutico. E proprio la "forza dello stile" e "l'energia dell'analogia", cioè esattamente le due prerogative fondamentali che, unitamente ad un margine di autonomia e di soggettività interpretative, l'*artifex additus artificum* persegue, difende e rivendica, "possono far penetrare l'ermeneutica e la valutazione nella

22 G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996, p. 43.

23 N. LORENZINI, *La lettura di D'Annunzio*, in *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, Scheiwiller, Milano 1998. Per il ruolo culturale di Anceschi, cfr. P. D'ANGELO, *L'estetica italiana del '900*, Laterza, Bari 1997, p. 185 (volume nel complesso tenuto presente, in queste pagine, per i problemi tanto del post-crocianesimo, quanto del post-strutturalismo).

24 Si veda, ad esempio, J. DERRIDA, *La doppia seduta*, nella *Disseminazione*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1989, pp. 199-300 (su cui si possono leggere a loro volta, anche a testimonianza dell'assidua tensione metacritica interna al movimento decostruzionista, le pagine di J. CULLER, *On Deconstruction. Theory and criticism after structuralism*, Routledge and Kegan, London-Melbourne 1983, pp. 144 sgg.).

sfera della fonte primaria"²⁵. Non è casuale, poi, che Steiner si rifaccia tanto spesso ad Eliot, che - per quanto avverso ai critici artisti, da Swinburne a Pater a Wilde, e quanto mai lontano, con i suoi modi raziocinanti, lucidamente e distesamente argomentativi, a tratti quasi algidi, con il suo *understatement* arguto e sovrano, dalla loro misura conoscitiva ed espressiva - considerava critica e creazione come due "complementari direzioni della sensibilità", e auspicava che, essendo la sensibilità "rara, impopolare e desiderabile", "il critico e l'artista creativo" venissero spesso ad essere "la stessa persona". La critica, pur non essendo pura emozione, ma piuttosto una "struttura" attraverso cui sensazioni ed emozioni si dispongono e si organizzano per divenire scrittura, era per lui "uno sviluppo della sensibilità". Eliot riprendeva, rivedendola ed attenuandola solo in parte, la posizione ancor più radicale sostenuta alcuni anni prima, cioè che il "critico poeta" esercitasse la critica "allo scopo di creare poesia"²⁶.

Pare opportuna, prima di concludere questo preambolo, qualche delucidazione circa i criteri che hanno orientato le linee storiografiche del mio lavoro e la stessa scelta delle figure - esemplari e rappresentative di un vasto movimento e di un diffuso orientamento della sensibilità e del gusto - che si è deciso di toccare.

Innanzitutto, come appare evidente anche a chi si limiti a scorrere l'indice del volume, la mia indagine postula e presuppone l'esistenza di una linea di continuità che, sotto il segno di una critica concepita e praticata come forma d'arte, e complementare ad un esercizio creativo autocosciente e scaltrito, collega, come un ponte teso fra due secoli, la cultura dell'estetismo romano e fiorentino a quella della *Voce*, per giungere infine, dopo aver lambito figure anomale ed isolate come quella di Lucini, e aver trovato qualche risonanza anche nel dominio dell'erudizione accademica, fino all'ermetismo. Ad un'impostazione di questo tipo non fanno difetto autorevoli e significativi antecedenti ed avalli²⁷, che peraltro non contemplano se non in modo marginale l'oggetto specifico della mia indagine, cioè - è bene ribadirlo ancora una volta - la concezione del critico come artista e come scrittore.

Inevitabile, peraltro, che, all'interno di un arco cronologico che copre più di un cinquantennio, ed entro un diorama che contempla figure per molti aspetti disparate, si ravvisino anche rilevanti differenze e mutamenti. D'altro canto, il pensiero contemporaneo - basti pensare alle "fratture" indagate da Reinhart Koselleck, o alle "rottture epistemologiche" teorizzate da Michel Foucault - offre tutti gli strumenti di un'ermeneutica della "discontinuità", della "finitudine", del "mutamento", capace di mettere a fuoco e di interpretare, accanto ai fattori di affinità e di persistenza, anche quelli di opposizione e di innovazione. Peraltro, come emerge proprio dalle ricerche di chi ha efficacemente traslato la teoria dei paradigmi di Thomas Kuhn dal campo dell'epistemologia e della storia del pensiero scientifico a quello degli studi letterari, i nuovi paradigmi artistici, a differenza di quelli scientifici, non sovvertono e non soppiantano totalmente e dalle radici quelli che vigevano precedentemente, ma piuttosto vi si aggiungono, vi si affiancano o vi si sovrappongono, rilevandone e facendone propri, per rifunzionalizzarli in un'ottica diversa, alcuni elementi²⁸.

Un certo stupore potrebbe destare anche l'accostamento di alcuni fra i massimi autori della lette-

25 G. STEINER, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1985, pp. 24 sgg.

26 T. S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, con uno studio di L. Anceschi, Muggiani, Milano 1946, pp. 82-83. Nell'introduzione, Anceschi accosta la critica eliotiana ad esperienze come quelle di Serra, De Robertis, Gargiulo, su cui si avrà occasione di soffermarsi nel corso di questa trattazione.

27 Circa la continuità che si pone, nella cultura fiorentina, fra il movimento marzocchiano e quello vociano, si deve far riferimento agli studi di Giorgio Luti, in particolare *Momenti della cultura fiorentina tra Ottocento e Novecento*, Le Lettere, Firenze 1987. Quanto alla linea vociano-ermetica, da più parti asserita, mi limito per ora a rinviare al volume, importante per tutto il mio discorso, di Adelia Noferi, *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970.

28 Cfr. F. CURI, *Il possibile verbale*, Pendragon, Bologna 1995.

ratura italiana contemporanea a certe figure tutto considerato minori, se non minime, o tali almeno reputate comunemente. Ebbene, è proprio sul piano della storia delle poetiche e delle idee letterarie che anche le figure minori - soprattutto se vicine, come accade nel caso di un Nencioni o di un Gargano rispetto a D'Annunzio, o di un Angelini rispetto a Serra, a quelle maggiori - palesano, quantomeno a livello documentario, una loro importanza e un loro rilievo storiografico. I minori - sebbene, e anzi proprio perché privi di una perentoria originalità, di una genialità cristallina e abbagliante, tali da travalicare i margini e i confini di correnti, raggruppamenti, scuole - possono più fedelmente rispecchiare i valori medi e la temperie diffusa che connotano un dato sistema letterario o una data tendenza del gusto. Come osserva Rosario Assunto, è proprio nell'opera dei minori che "le idee estetiche storicamente manifestantisi come determinazioni interne della categoria di bellezza attestano il loro autoprogrammarsi come *poetiche*: nelle quali (...) una determinazione categoriale (...) si storicizza come riflessione su un'arte da fare, in cui quella interna determinazione della categoria estetica trovi la propria realizzazione (...), ovvero" (è esattamente questo il caso della critica creativa e collaboratrice) "come riflessione su un'arte già fatta nella quale il lettore solidale con una certa poetica trovi pienamente realizzato il proprio ideale di bellezza"²⁹. Prende corpo, in quest'ultimo caso, una vera e propria "poetica critica", in virtù della quale una critica attuata come forma di scrittura letteraria autonoma e creativa trova (come mostra esemplarmente il Poe di *The poetic principle*) giustificazione e fondamento in un determinato ideale estetico o in una data ideologia letteraria.

Sempre sul piano dei criteri storiografici, è interessante sottolineare il legame esistente fra la critica *en artiste* e la concezione dell'autonomia dell'arte, che peraltro, con la sua larga diffusione e le sue interne ramificazioni e differenziazioni, è ben lungi dall'individuare e definire una "scuola" o una "corrente" ben precise, e si configura piuttosto come una fertile direzione del gusto, come un vivo e mobile fascio di proposte e di ricerche³⁰. Appare evidente, del resto, che, nel momento stesso in cui il dominio dell'estetico si pone e si attesta come uno spazio autonomo, autotelico, incondizionato, immune da pressioni esterne e contingenti e da finalità estranee, l'arte è indotta, e quasi forzata, a trovare in se stessa, e solo in se stessa, il proprio fondamento e la propria giustificazione, a riflettere sui propri strumenti e sui propri limiti, a farsi, in certo modo, critica di se stessa, poesia del proprio essere - o, con tragico paradosso, come nel caso di Mallarmé, non poter più essere - poesia.

È interessante, allora, riprendere in mano i testi in cui l'autonomia dell'arte ricevette la prima giustificazione ed istituzione teoretica. Invano, peraltro, si cercherebbe in Kant (che peraltro fornirà, accanto a Platone, preziosi strumenti alla secca e acuminata dialettica di Serra) una chiara delucidazione delle ripercussioni che la concezione dell'autonomia dell'arte esercita sulle modalità e le strutture espressive con cui si manifesta il giudizio estetico - sebbene l'idea, esposta nel primo libro della terza *Critica*, di un giudizio che si produce e viene rappresentato "ohne Begriff", "senza concetto", senza essere informato a schemi concettuali precostituiti, e di una "frei Schönheit", di una "bellezza libera", incondizionata, assoluta, simile a quella (che sarà cara, non a caso, alla sensibilità preraffaellita e *liberty*) degli arabeschi e delle decorazioni, che si traduce in un "rein Geschmacksurteil", in un "puro giudizio di gusto", possa già far pensare a quelli che saranno i presupposti e le modalità della critica come forma d'arte. Più interessante appare un riscontro offerto dall'incompiuta *Aesthetica* del Baumgarten (in particolare dai paragrafi 424 e 443), in cui, peraltro, la nozione di autonomia dell'arte è ancora allo stato di abbozzo: le "verità estetiche" si lasciano rappresentare solo da un *analogon rationis*, da una peculiare e difficilmente definibile facoltà che, intermedia fra

29 R. ASSUNTO, *La testimonianza dei "minori" e la storia dell'estetica*, in *Il "minore" nella storiografia letteraria*, a cura di E. Esposito, Longo, Ravenna 1984, p. 313.

30 Si veda, per un quadro d'insieme, L. ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936), Garzanti, Milano 1992, pp. 218 sgg.

l'intelletto e la sensibilità, ha in sé qualcosa dell'uno così come dell'altra, e li contamina e li fa creativamente interagire, e che si esprime ("salva pulchritudine", lasciando inviolato l'essenziale, e anch'esso non facilmente concettualizzabile, "principio di bellezza") "vuoi criticamente in enunciazioni taciute per entimema, vuoi in esempi, in cui quelle verità astratte sono colte concretamente", cioè attraverso modalità non troppo dissimili da quelle che saranno care ai nostri critici artisti. Non a caso, in Serra il dialettico lucido e sottile formatosi proprio alla scuola di Kant, oltre che di Platone, coesiste con il lettore sensibile ed inquieto, che nel vivo contatto con i testi amati non sa arrestarsi di fronte all'oscura soglia oltre la quale, come si legge in una nota lettera a Luigi Ambrosini del 1907, "il *rationabile* vien meno", e "finisce la critica"³¹. Ad ogni modo, proprio la coscienza letteraria del Settecento europeo, dal Pope dell'*Essay on criticism* al Voltaire del *Dictionnaire philosophique*, dal Baretti della *Frusta letteraria* al Cesarotti del *Saggio sulla filosofia del gusto*, riconosce ed afferma con chiarezza la necessità, per chi voglia intendere e giudicare di poesia, di essere egli stesso dotato di facoltà inventiva e indole creatrice, di "anima poetica" e "ardor di fantasia". Scriveva il Pope che "In Poet as true Genius is but rare, / True Taste as seldom is the Critick's Share; / Both must alike from Heav'n derive their Light, / These born to Judge, as well as those to Write". Ma, com'è evidente, queste ancora parziali agnizioni settecentesche della natura in parte creativa dell'atto critico, riconducibili a nozioni tipiche del pensiero dell'epoca come quelle di "gusto" e di "immaginazione", e legate ad una matrice filosofica di carattere sensistico ed empiristico, restano al di qua della poetica del simbolo e dell'analogia e della profonda compenetrazione di creazione artistica e autocoscienza critica su cui si baserà invece, tra fine Ottocento e primo Novecento, la teoria dell'*artifex additus artificii*.

Un'altra obiezione all'impostazione e allo spirito di questo lavoro potrebbe essere suggerita dalla considerazione che, in fondo, il rapporto fra la creazione poetica e la riflessione critica, sia essa interna o esterna al "fare", al *poiein*, non è una prerogativa esclusiva della modernità post-baudelairiana, a cui il mio studio si riferisce. In effetti la letteratura, o meglio la "letterarietà", sono state sempre accompagnate, fin dalle loro origini prime e più remote, da una riflessione, quantomeno implicita, su se stesse. Ma è senza dubbio nella modernità più vera e più piena, in quella che non per nulla si è potuta definire "età post-baudelairiana", che la riflessione critica diviene una componente intrinseca, un elemento vitale ed irrinunciabile, della creazione letteraria. I poeti-critici della *Fhrürromantik*, e, in Italia, un Foscolo o un Leopardi, così come, prima di loro, gli stessi fautori sei-settecenteschi della *modernité* (basti pensare al Fontenelle), erano ancora legati, nella sostanza, al mito della natura come fonte di ispirazione, all'ideale, e se vogliamo al tabù, della *naïveté*, dell'"ingenuità", dell'"immaginazione" primigenia e limpida (pur avvertendone, con dolore, la lontananza e la perdita), alla condizione di un poeta che - per alludere ad una celeberrima pagina schilleriana - "o è la natura, o la cerca". Secondo Leopardi, che pure ritiene inadatte "a giudicare di poesia" le persone "di poca immaginazione e sentimento", che "non si sentono trasportare, e non s'immedesimano in verun modo collo scrittore" (*Zib.*, 227), è nelle epoche di "corruzione" del "gusto naturale" che "entrano gli scrupoli, le paure, le sottigliezze", "si pesa ogni cosa, si aguzzano gli occhi"; quando "l'arte e la critica vanno al sommo", "la natura si perde" (*Zib.*, 146-147). Con la svolta simbolista, invece, si fa strada l'idea (basti pensare al Wilde di *The Decay of Lying*, risoluto nell'operare una sorta di "rovesciamento dei rapporti di predicazione" in seguito al quale non è più l'arte ad "imitare la natura", non è più, come voleva Kant, la natura a servirsi del *Genie* per "dare la regola all'arte", ma semmai "la natura ad imitare l'arte", o al D'Annunzio del *Fanciullo*, secondo cui, come recita un verso stupendo e densissimo, "Natura e Arte sono un dio bifronte", possono essere entrambe, indifferente-

31 D'obbligo, al riguardo, il rinvio al classico studio di Contini, *Serra e l'irrazionale*, in *Altri esercizi*, Einaudi, Torino 1972, che pone in rilievo la "feroce trascendenza" del testo, che infine eccede la disperata volontà del critico di "rendersi conto".

mente, oggetto e sorgente dell'ispirazione poetica) dell'arte come artificio, come *techne*, come operazione voluta, deliberata, calcolata (si pensi alle paradossali enunciazioni della *Philosophy of composition* di Poe, che ebbero, fra simbolismo francese ed estetismo italiano, non casuale fortuna). Ricorrendo volutamente, ancora una volta, ad una schematizzazione, si potrebbe dire che, se l'arte stessa può essere, ancor più che la natura, una fonte d'arte, una traccia o una "suggestion", per usare il termine wildiano, da cui il discorso artistico può trarre alimento, allora a maggior ragione la critica, che proprio dall'arte ricava il suo fondamento e la sua stessa condizione di esistenza, potrà essere una forma d'arte. In una parola, l'arte è "la natura della critica". Non a caso, il D'Annunzio delle *Note su Giorgione e su la critica* conierà la celebre e assai fortunata formula di *artifex additus artificii* proprio ricalcando quella di *homo additus naturae*, presente, *in nuce*, e con una generale connotazione gnoseologica, già nel *Novum organon* di Bacone, e ripresa, tra positivismo e simbolismo, da vari teorici, fra cui il Conti del *Giorgione*, per designare il lavoro artistico che trasfigura e sublima la natura, vincendo le oscurità e le impurità della materia (anche il "misticismo" e l'"impressionismo" critici ed estetici, come si vede, non rigettano, all'occorrenza, le armi affilate della definizione e dell'argomentazione). Tanto il confine fra arte e critica, quanto quello fra arte e natura, vengono così ad assottigliarsi, se non a dissolversi.

Proprio questo aspetto - la componente di premeditazione e di artificio che sta alla base della creazione poetica - potrebbe suggerire un richiamo ad uno dei più plausibili antecedenti antichi dei preziosismi e delle raffinatezze cari alla sensibilità simbolista e parnassiana, cioè la poetica alessandrina. Come osservava lo Snell, proprio Callimaco, additato anche da Anceschi quale precursore dell'autonomia dell'arte, offre "la prima giustificazione teoretica che un poeta abbia dato della propria poesia", senza cercare "altra misura dell'arte che non sia l'arte stessa"³²: nel prologo degli *Aitia* (peraltro riemerso dai papiri solo nel 1927), egli chiede che la sua *sophia*, la sua sapienza ormai ridotta, come per sineddoche, a perizia compositiva e abilità stilistica, la sua "Musa sottile" (*leptalee*) siano giudicate sulla sola base dell'arte, della *techne*, e paragona se stesso ad un fanciullo intento ad "avvolgere in breve giro la sua poesia", delineando un'idea della letteratura come dotto ed intellettualistico *paigion*, come raffinatissimo *ludus*, e, in pari tempo, una figura di poeta come *puer senex* la cui "ingenuità sapiente" rammenta molto da vicino l'"enfance retrouvée", la spontaneità e la naturalezza smalziate e coscienti, occasionalmente recuperate e simulate per via d'artificio, che tanto spesso affioreranno nella poesia moderna.

Nulla è rimasto della vastissima attività filologica ed erudita di Callimaco, *poietes* e *grammatikos* a un tempo. Ma si potrebbe citare l'Anonimo del *Sublime*, che scrive a ridosso dell'età ellenistica, e che, pur preferendo alla fredda perfezione dei poeti alessandrini l'impeto di un'ispirazione che si abbatte sul lettore "come una folgore" e lo "conduce all'estasi" (I, 4), crede che la *physis*, l'ispirazione naturale - già definita, si noti, come *automaton*, come fattore libero, incondizionato, che detta a se stesso le sue regole - non sia affatto *eikaion* e *amethodon*, un elemento casuale, privo di misura e di criterio (II, 2), ma sia connessa a criteri e a strumenti retorici e stilistici che possono essere portati sotto la luce della consapevolezza. Ed emerge, già qui, la componente attiva e creativa insita nell'atto ermeneutico: al contatto del Sublime, colta da un potente *anastema*, da un impulso vigoroso, l'anima è invasa dalla gioia, "come se avesse essa stessa creato (*hos aute ghenhesasa*) ciò che ha udito" (VII, 2); e l'eco di quella fortissima impressione perdura nella coscienza del lettore, lasciando nella sua *dianoia*, nella sua mente, *pleion tou legomenou*, "più di quanto è stato letto" (VII, 3): come un alone di suggestioni e di sensi ulteriori che saranno solo la sua sensibilità e la sua comprensione a mettere pienamente a fuoco.

Non stupisce che all'età ellenistica (così come, in generale, alle ere di maturità, di senescenza, di "decadenza", alle epoche "indolenti", sazie, blandamente annoiate, grevi di passato e di erudizione,

32 B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963, p. 374.

inclinati ad un senso estetico sottile, cerebrale, artificioso, dalla tarda età imperiale romana evocata da Verlaine in un sonetto celebre e programmatico alla mitica e volutamente antistorica Bisanzio dell'estetismo romano) si sia volto così spesso lo sguardo dei simbolisti e degli esteti. Basti pensare all'importanza che gioca, in certo Lucini (dalle *Nottole e i Vasi* alla postuma, deliziosa *Piccola Chelidonio*), la reminiscenza, minuta e preziosa, dell'alessandrinismo, o al "New Hellenism" teorizzato, sull'onda del suo immaginoso e spregiudicato "rewriting history", dal Wilde di *The soul of man under Socialism*, per arrivare anche a certe espressioni della cultura accademica, come l'opera d'esordio di Augusto Rostagni, *I poeti alessandrini*, in cui il solido apparato erudito e lo scrupolo dell'accertamento filologico non compromettono un gusto tipicamente estetistico per la metafora vivida e immaginosa, l'appassionata mimesi stilistica, il fine e un po' compiaciuto soggettivismo esegetico³³ (e non si dimentichi che con gli *Inni* callimachei tradotti da Dionigi Strocchi si confronta anche il giovane Serra, definendo, proprio in quella circostanza, alcuni aspetti essenziali della percezione dell'antico che troveremo nelle pagine di *Intorno al modo di leggere i Greci*, unitamente ad una visione del tradurre non lontana da quella - antiretorica, e fino a un certo segno anche antifilologica - che sarà propria dei "lirici nuovi"). In un modo che può apparire paradossale a chi consideri il divario esistente fra l'audace e sincronico eclettismo dell'erudizione dannunziana e la severa coscienza storica del Foscolo lettore di Vico, nel momento in cui il D'Annunzio di *Elettra*, nel sonetto dedicato alla città di Spello, rievoca (rifacendosi al prologo del quarto libro delle elegie di Propertio, in cui peraltro il richiamo è più al carattere erudito ed etiologico della poesia callimachea che alla sua ricercatezza stilistica) il "Callimaco romano", associandolo ad una scelta poetica ricercata, ardua, preziosa, ad una cesellata *ekphrasis* architettonica e figurativa, dimostra una coscienza letteraria, e oserei dire anche un senso storico, forse superiori a quelli che palesa il poeta delle *Grazie* quando, nelle *Considerazioni* in margine alla traduzione della *Chioma di Berenice*, vede in Callimaco un esempio della naturalezza d'immaginazione e dell'innato senso del "mirabile" che caratterizzerebbero le "età giovani".

Dobbiamo attendere, a mia notizia, le *Silvae* di Stazio (poesia per eccellenza erudita e artificiale, della quale si ricorderà, con particolare riferimento al testo, per l'esattezza il quinto del terzo libro, indirizzato alla moglie del poeta per esortarla a raggiungerlo a Napoli, nientemeno che il Baudelaire di *Invitation au voyage*) per trovare una enunciazione già abbastanza compiuta dell'ideale del critico *artifex additus artificii*. Rivolgendosi al padre defunto, Stazio ne esalta, al termine di una straordinaria sequenza di critica in versi, fatta di fulminee e compendiose caratterizzazioni stilistiche (dalla "flessibile voce della lira di Pindaro" agli "arcani della lieve Corinna") che fanno pensare alla misura espositiva del libro decimo della coeva *Institutio oratoria* quintiliana, l'abilità nel "senos pedes aequare solutis versibus", nell'emulare ed eguagliare, con la sua facoltà, insieme esegetica ed oratoria, che aveva la varietà e l'efficacia del dettato poetico (e qui sembra ancor viva la coscienza letteraria del liviano "carmen solutum", a cui farà esplicito riferimento anche il Lucini teorico del verso libero), l'onda ariosa e fluente dell'esametro omerico. Non a caso, nelle *Silvae* è attestata la prassi retorica, già ricordata, dell'*ekphrasis*, della digressione di carattere figurativo; una pratica che aveva come presupposto l'idea oraziana dell'*ut pictura poesis* o quella, esposta da Plutarco nel *De audiendis poetis*, della pittura "poesia muta" (*poiesis siphosa*) e della poesia "pittura parlata", o, prima ancora, per citare un testo familiare ad Angelo Conti, e prima di lui al Pater di *Plato and Platonism*, la concezione, attestata dal *Cratilo* platonico, secondo cui la "constructio verborum", la minuta tessitura di fonemi e di sillabe che permea il linguaggio, è in certo modo assimilabile alla sapiente mistura e dosatura di pigmenti, di *pharmaka*, con cui il pittore miscela le sue tinte, il che può rendere la *graphike techne* in certo modo omologa alla *rhetorike* (424d-425a). I fondamenti dell'"arte

33 Cfr., per un solido quadro d'insieme, le pagine di Giorgio Bàrberi Squarotti, *Augusto Rostagni e il primo Novecento italiano*, in *Le colline, i maestri, gli dei*, Santi Quaranta, Treviso 1992, pp. 23-40.

verbale dei poeti pittori", dei *poètes-peintres*, a cui Jakobson dedicherà un saggio importante (ma si pensi anche, almeno, al dantesco "visibile parlare", o alla manieristica e barocca sinergia di "pittura e poesia suore e compagne") e che si basa proprio sull'affinità fra la *compositio* e la *dispositio* pittoriche e quelle verbali, sono qui già delineati con una certa compiutezza. Lo stesso Platone, d'altro canto, quando nello *Ione* (535A-536B) parlava dell'immensa "catena" che la Musa inanella passando di poeta in poeta, di interpretazione in interpretazione, e attraverso la quale il Divino guida gli uomini, e delineava la figura del rapsodo (che peraltro opera mosso dal divino *enthousiasmos*, *ou technei*, *alla theiai moirai*, "non con l'arte, ma per dono divino") come *hermeneus hermeneon*, "interprete di interpreti", mostrava di aver già larvatamente intuito come nell'atto dell'interpretare possa essere insito un elemento creativo, e, cosa ancora più importante, la facoltà di mediare (si pensi alla metafora del "filamento incandescente" nell'eliotiano *Tradition and individual talent*) la trasmissione e la ricezione del sapere presso i posteri.

Ex nihilo nihil, dunque. Quello che precede non è che un esiguo *specimen* di riferimenti, paralleli e richiami che potrebbero ulteriormente infittirsi. I paradigmi della modernità si innestano su quelli della classicità e della tradizione, in una dialettica assidua e inesausta di persistenza e mutamento, identità e innovazione. Il museo dell'antico è già gravido di futuro; per converso, ogni modernità - come insegnano proprio Baudelaire, il poeta della modernità per eccellenza, e Habermas sulle sue orme³⁴ - lavora, con vicissitudine assidua e ricorsiva, per "rendersi degna di divenire antichità". E anche questa osmosi, questa, se così si può dire, circuitazione di antico e nuovo era già avvertita dalla coscienza letteraria medievale, fra Dante, che teme "di perder viver fra coloro / che questo tempo chiameranno antico" e celebra la fama del vate che "durerà quanto 'l mondo lontana", e Petrarca, diviso "tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco".

Tuttavia, è indubbio che solo nell'età post-baudelairiana prenda forma la vera e grande critica moderna, cioè "lo sguardo che sollecita le cose per intenderne il senso misterioso e interpretarne le corrispondenze e gli antagonismi", la "scrittura che si impossessa delle cose e sostituisce al loro corpo opaco e silenzioso il loro riverbero, la traccia netta e luminosa di una presenza abolita e intensificata"; la critica che, abbia essa come oggetto "un testo, una musica o un dipinto", "si fa carne delle parole" - si rammenti la "chair des mots" di Mallarmé e di Huysmans - "e vita del linguaggio"³⁵. La modernità "si fa sistema" tramite l'"atto duplice e unitario che scandisce la critica e la poesia"³⁶, e dal quale anche la critica degli esteti e dei creatori trae vita e impulso.

34 Cfr. J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Bari 1997, p. 9.

35 F. CURI, *Struttura del risveglio*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 56.

36 ID., *L'umorismo di Pirandello nel sistema della modernità letteraria*, in *Studi sulla modernità*, a cura di F. Curi, Clueb, Bologna 1989, p. 11 (lo scritto è stato ripreso in ID., *Il possibile verbale*, cit.).

I

IL CONCETTO DI CRITICA NELL'ESTETISMO ITALIANO

1. "Noi vogliamo restare soli di fronte all'opera d'arte: ne vogliamo sorprendere la genesi, ne vogliamo cogliere tutto il significato, anche quello che è sfuggito all'autore stesso nella sua inconsapevolezza. Noi ricercheremo (...) come essi [gli artisti] scoprendo nuove relazioni fra le cose abbiano saputo rendere originale il loro pensiero e si siano sottratti a quelle volgarità di espressione, nelle quali consiste l'arte della gente volgare. (...) Nel presente trionfar delle ricerche positive e nel quasi dispotico prevalere del documento sulle più elevate attività dello spirito, si è accreditata anche da noi (...) la così detta critica storica; così che la ricerca del documento nella letteratura e nelle arti plastiche ha preso finora il posto della critica che penetra il segreto della creazione artistica e con sintesi geniale la ricompono". Il passo appena riportato appartiene ad un testo abbastanza noto, cioè il *Prologo* del primo numero del *Marzocco* (2 febbraio 1896), apparso anonimo, ma dovuto alla collaborazione di D'Annunzio e di Giuseppe Saverio Gargano. La citazione di questa pagina e una sua più o meno circostanziata analisi appaiono, immancabilmente, in ogni studio che tocchi la cultura dell'estetismo italiano di fine Ottocento. Mi pare, però, che essa possa ricevere nuova luce dal contesto in cui la immerge la particolare prospettiva della mia indagine.

Mi sembra indubbia la profonda modernità della concezione della critica che affiora dalle righe appena riportate, tanto che si è potuto, in uno studio pregevole, arrivare a cogliervi

nientemeno che "una larvale preconizzazione dello specifico letterario che per molti aspetti anticipa il formalismo russo e le famose Tesi di Praga"³⁷ (ove si potrebbe obiettare che un'anticipazione di questo tipo si incontrava, ancor più netta e limpida, già negli scritti teorici di Poe, ben presenti agli esteti marzocchiani, e che proprio il formalismo, con la sua idea di letteratura e il suo modello interpretativo fondati sulla "specificità", l'"immanenza", la rigida "testualità" dei valori letterari, e sul proposito di sottoporre quei valori ad una analisi scientifica, impersonale ed oggettiva, finirà per imporre gravi limiti alla creatività e all'autonomia della critica). Non mi pare si possa condividere, per quanto più verosimile sul piano storiografico, nemmeno la visione, tendenzialmente finalistica, che vorrebbe inquadrare la teoria del critico artista esposta nel *Prologo* come una prima, ancora confusa reazione al determinismo e allo scientismo della critica positivista, come un primo timido passo verso la teoria poi sviluppata, attraverso il recupero e il ripensamento della lezione hegel-desanctisiana, da Croce³⁸. Semmai, si potrebbe dire (basti per ora rinviare alle dannunziane *Note su Giorgione e su la critica*) che proprio con la critica marzocchiana si manifesta l'esigenza, che sarà avvertita in modo ancor più vivo e consapevole dai vociani, di un superamento o di un "attraversamento" della tradizione desanctisiana e carducciana, in cui la severa visione storica (sorretta, in Carducci, da un filologismo minuzioso ed arcigno e da un'austera missione di "scudiero dei classici") si sposava ad un acceso moralismo risorgimentale, e di una svolta in direzione delle tendenze più vive della modernità letteraria europea, che nella temperie di fine secolo in cui si iscrive il discorso culturale dell'estetismo militante, e con particolare riferimento alla teoria della critica come forma d'arte, era incarnata dal Pater del *Rinascimento* e dal Wilde di *The Critic as Artist*, che avevano alle spalle, a loro volta, la "critique amusante et poétique" professata da Baudelaire. È stato giustamente osservato che anche il filosofo napoletano, ancora al di qua della sistematizzazione, armoniosa e insieme severa, operata nell'*Estetica*, sembrava, se non proprio avvicinarsi all'ideale del critico artista, almeno confrontarsi con esso, in una "congiuntura ancora fluida", "al crocevia di problemi ancora aperti al confronto"³⁹ (e che, aggiungo io, la cultura italiana si accingeva, proprio a partire da Croce, a confinare nel limbo ombroso degli "pseudo-concetti"). È interessante riprendere in mano i *Primi saggi*, raccolti nel 1919 con una premessa che chiariva come quegli scritti dovessero essere posti in relazione con il contesto culturale in cui si iniziò a sciogliere il "duro ghiaccio" del determinismo positivista e si aprì la via ad una nuova e più libera considerazione delle manifestazioni e dei frutti dello spirito. "L'esposizione di un'opera d'arte è per sé stessa un'opera d'arte, che ha per materia un'altra opera d'arte"⁴⁰, scriveva Croce nella *Critica letteraria - questioni teoriche*. Ma il maestro che Croce invocava era, per l'appunto, il De Sanctis, con cui, del resto, il giovane filosofo, nell'articolo *De Sanctis e i suoi critici*, apparso nel 1898 proprio sul *Marzocco* (n. 12, p. 4), identificava, dissipando l'alone di estetistico culto della pura forma e della bellezza assoluta che avvolgeva quell'auspicio e quella definizione, il critico "artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste" vagheggiato da Flaubert in una lettera del febbraio del 1869. La concezione desanctisiana, esposta, segnatamente, nei polemici saggi sulle storie letterarie del Cantù e del Lamartine, secondo la quale "il libro del poeta è l'universo; il libro del critico è la poesia; è un lavoro sopra un altro lavoro", si fondava, come del resto l'ermeneutica degli Schlegel e di Schleiermacher, su una

37 P. ORVIETO, *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Salerno Editrice, Roma 1988, p. 41.

38 Cfr., al riguardo, il libro, peraltro assai utile sul piano documentario, di Sandro Gentili, *Trionfo e crisi del modello dannunziano*, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1981, pp. 14 sgg.

39 G. ZANETTI, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 147.

40 B. CROCE, *Primi saggi*, Laterza Bari 1919, p. 88.

concezione di stampo idealistico, secondo la quale il soggetto che percepisce e conosce crea, in certo modo, tramite l'"immaginazione produttiva", la realtà con cui entra in contatto, e proprio attraverso il suo individuale atto di conoscenza il principio trascendente (sia esso l'Assoluto, lo Spirito, l'Idea), alienatosi nella Natura, nella Materia, nel Reale ("l'idea vivente, calata nel reale", come scriveva proprio De Sanctis nella celebre chiusa della *Storia della letteratura italiana*, cogliendo genialmente, d'un balzo, l'essenza dello spirito filosofico di un secolo), perviene alla *Selbst-bewusstsein*, alla piena e completa autocoscienza⁴¹. Presupposti ontologici e gnoseologici, questi, da cui, com'è ovvio, era ormai lontano il soggettivismo critico degli esteti marzocchiani, che, passati attraverso il positivismo, salvo poi rigettarne i risvolti scientifici e meccanicamente deterministici, spostavano la sfera e l'azione del soggetto percipiente e conoscente dal piano assoluto di una gnoseologia trascendentale a quello materiale, immediato, se si vuole sensuale ed edonistico, della sensazione, dell'"impressione", della suggestione analogica avvertita e colta da quella che il D'Annunzio notturno chiamerà la "sensualità rapita fuor de' sensi" (il che poi non escludeva affatto che sugli sparsi dati della percezione e della ricezione estetica si esercitasse il lavoro dinamico ed assiduo della coscienza critica, inerente, a un tempo, così all'atto critico come a quello creativo). L'adesione al modello desanctisiano portava inevitabilmente Croce, già in quella conferenza giovanile, ad insistere su tre risvolti dell'operazione ermeneutica ("esposizione, valutazione, storia") che esulavano tanto dall'apprezzamento della specificità estetica della pura bellezza, quanto, e di conseguenza, dalla soggettività dell'atto interpretativo. Appare evidente, per converso, che il passaggio del *Prologo* ("vogliamo cogliere tutto il significato, anche quello che è sfuggito all'autore stesso") in cui sembra addirittura di poter cogliere un calco letterale della celebre, e tanto spesso banalizzata, formulazione dell'*Ermeneutica* di Schleiermacher (per l'esattezza nel *Compendio del 1829*, XIV.5), molto probabilmente giunta ai marzocchiani attraverso un qualche anello intertestuale che non sono in grado di indicare con esattezza (si potrebbe citare la prima parte del dialogo wildiano *The Critic as Artist*, vero e proprio manifesto del *creative criticism*, in cui, con riferimento alla *imaginative prose*, alla "mystical prose" di Ruskin e Pater critici d'arte, pervasa da una "elaborate symphonic music", si rivendica il diritto, per il critico, di cogliere nell'opera anche qualcosa che l'artista "never dreamed of"), esprime una visione della soggettività interpretativa fondata più sul gusto ricercato e sottile della *appreciation*, dell'"impressione", del "dilettantismo" dotto e squisito, che non sui valori, profondamente etici, di un'epopea dello spirito e dell'autocoscienza che abbracci l'atto ermeneutico come suo essenziale momento e grado.

Ancora più interessanti appaiono le osservazioni di chi ha colto, nella concezione della critica che emerge dal *Prologo*, ascendenze schopenhaueriane, evidenti tanto nelle concezioni estetiche di Angelo Conti quanto, a partire già dal *Piacere*, in quelle di D'Annunzio. In particolare, l'idea del critico *additus artifici*, che articola la propria originale creazione - come del resto fa, secondo la poetica del *surnaturalisme* baudelairiano, lo stesso artista creativo - assumendo come oggetto e come punto di partenza una realtà e una natura già purificate e sublimite - "trasfigurate", per usare un vocabolo caro a D'Annunzio - in quel "grande specchio solitario", per avvalersi della similitudine che il D'Annunzio delle *Note su*

41 Cfr., in proposito, G. VATTIMO, *Schleiermacher filosofo dell'interpretazione*, Mursia, Milano 1968 (soprattutto, per le ragioni e le dinamiche della "selbständige Interpretation", dell'"interpretazione autonoma" che "solo come autonoma si garantisce il contatto con il testo", pp. 159 sgg.). Circa la continuità esistente (o almeno ravvisabile *a posteriori*), proprio sotto il segno di una critica "artistica" e "poetica" (e, più in generale, di un romanticismo visto in accezione estensiva, ben al di là dei limiti storiografici solitamente assegnatigli, anzi quasi come categoria metatemporale e sovrastorica), tra *Frühromantik* ed estetismo, si può vedere F. RELLA, *L'estetica del romanticismo*, Donzelli, Roma 1997, soprattutto pp. 81 sgg.

Giorgione e su la critica mutua dal leonardesco *Trattato della pittura*, che è l'opera d'arte, difesa dalla sua aseità algida ed altera, può rinviare alla concezione schopenhaueriana dell'arte come oggettivazione pura della volontà, e nel contempo come mezzo di liberazione da essa, di evasione nell'assolutezza della visione estetica: condizione, quest'ultima, che accomuna la posizione dell'artista a quella del critico, preso, allo stesso modo del creatore, nell'ascesi della contemplazione artistica⁴². Prerogativa dell'arte è lo "svelarsi dell'idea pura", "isolata dalla realtà", libera da ogni "causalità perturbatrice", fatta oggetto di un "puro conoscere senza più volontà"; e "la qualità acquisita, la tecnica dell'arte" (il che mostra come quello che fu definito "misticismo estetico" non escluda affatto la consapevolezza delle tecniche artistiche e l'autocoscienza del creare) costituiscono l'elemento attraverso cui il Genio può "comunicare anche a noi questo dono, dare a noi i suoi occhi" (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, III, 37-38). La densa formulazione (secondo cui la critica ha, fra le altre sue funzioni, quella di mostrare "a che tenda la potenza del genio in rapporto alla volontà della natura") che compariva nelle pagine conclusive dello spesso citato *Giorgione* di Angelo Conti, apparso nel 1894, che rappresentano un altro manifesto della critica *en artiste*, può essere chiarita con riferimento a questo stesso sfondo speculativo, in cui con Schopenhauer viene contaminato un Kant opportunamente rivisitato in chiave simbolista (si ricordino le pagine della *Critica del giudizio*, in particolare il paragrafo quarantaseiesimo, incentrate sulla definizione del *Genie* come quel "Naturgabe", quel talento spontaneo ed inconsapevole, quella irriflessa e prerazionale facoltà di "ingenium", "tramite cui la Natura dà la regola all'arte"). Sennonché, a questa visione del rapporto fra natura ed arte veniva ad affiancarsi quella affermata in certe estetiche del secondo Ottocento, quale, ad esempio, quella esposta da Charles Blanc nella *Grammaire des arts du dessin*, edita nel 1880, in cui si incontrava la definizione, già ricordata nell'introduzione, dell'arte come *homo additus naturae*, come strumento finalizzato ad "interpretare la natura", più che ad imitarla, a "découvrir le sens voilé, le sens profond de ce poème obscur, pour le traduire dans sa langue"⁴³ (e si ricordi, qui, anche l'idea baudelairiana del poeta "traducteur" e "déchiffreur"). Ecco emergere, allora, la concezione, fondamentale per gli esteti, dello Stile come valore estetico, e anche conoscitivo, assoluto e supremo, come "empreinte de la pensée humaine sur la nature". "Impronta di luce", scriverà, definendo proprio lo stile, grazie a cui l'uomo superiore riesce a sublimare e ad elevare l'inerte grigiore della materia e della vita abbandonate a se stesse, il D'Annunzio delle menzionate *Note su Giorgione*, l'articolo apparso sul *Convito* nel 1895, nato come recensione alla ricordata monografia giorgionesca dell'amico Conti; e si rammentino, al riguardo, proprio le pagine introduttive del *Giorgione* (che, tra l'altro, forse suggeriranno al Borgese della *Poetica dell'Unità* l'identificazione di "simbolo" e "stile" e l'idea, del resto ricorrente anche in D'Annunzio, dell'arte come "trasfigurazione" del dato reale, di per sé opaco e sterile), in cui lo stile è visto come "simbolo perfetto", "materia domata", "nota universale ed eterna dell'arte", filtro che "si sovrappone" alla "realtà esterna" degli esseri, "la purifica e la innalza".

Questa sorta di vera e propria "mistica dello stile" avrà larga eco in D'Annunzio. Si pensi, ad esempio, alla lettera prefatoria al Michetti anteposta al *Trionfo della morte*, in cui l'autore, ricalcando il Baudelaire della speculare lettera introduttiva di *Spleen de Paris*⁴⁴, enuclea il disegno letterario di un "ideal libro di prosa moderno che - (...) riunendo nel suo stile le

42 R. CONTARINO, *Il primo "Marzocco" (1896-1900)*, Patron, Bologna 1982, pp. 58 sgg.

43 CH. BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Laurens, Paris 1880, pp. 17 sgg. Circa l'influsso del Blanc sulle teorie del Conti, cfr. G. ZANETTI, *Estetismo e modernità*, cit., pp. 116 e 133.

44 Cfr., per i vari antecedenti e referenti culturali, G. TOSI, *D'Annunzio e il romanzo futuro. La prefazione del Trionfo della morte e le sue fonti francesi*, "Quaderni del Vittoriale", 29 (1981), pp. 5-32.

più diverse virtù della parola scritta - (...) sembrasse non imitare, ma *continuare* la natura". Affermazioni in cui è possibile ravvisare la dinamica concettuale, già segnalata nell'introduzione, e dalle palesi implicazioni antiveristiche, in virtù della quale il critico e il teorico continuano, e in certo modo conducono a compimento e a perfezione, l'opera d'arte, allo stesso modo che l'artista purifica, sublima e trasfigura la realtà e la natura. Nel medesimo giro di anni, le *Note su la vita*, apparse sul *Mattino* nel settembre del 1892 (improntate ad una misura concisa, netta, quasi aforistica, che se può da un lato ricordare quella della celebre prefazione alla wildiana *Picture of Dorian Gray*, nella quale, oltre che nel dialogo *The Critic as Artist*, gli esteti potevano trovare l'idea della critica come "a mode of autobiography", come "forma di autobiografia", dall'altro pare prefigurare l'analogo respiro e ritmo di pensiero e di scrittura che attraverserà *Saper leggere* di De Robertis), proclamano che "lo stile è inviolabile", che "tutto esiste solamente per mezzo del Verbo" (si ricordi ciò che teorizzava Mallarmé: "tout au monde existe pour aboutir à un livre", e ciò che prima ancora aveva insegnato il Flaubert dell'epistolario, raccolto a stampa fin dal 1887, circa il pensiero che "n'existe qu'en vertu de sa forme" e la forma che è, specularmente, "la chair même de la pensée") e celebrano - in senso erotico non meno che estetico, secondo un binomio non infrequente in D'Annunzio - la virtù dell'"espressione", "questa forza mutabile e incalcolabile che invade la maschera corporea e la trasfigura, quest'anima esterna significativa che sovrappone alla precisa realtà delle linee una bellezza simbolica d'un ordine assai più alto e più complesso"⁴⁵. Come si vede, la sfera della poetica e della creazione artistica da un lato, quella della teoria della critica e del suo stesso esercizio dall'altro, non potrebbero essere più strettamente legate. Ed emerge, in pari tempo, la distanza di queste posizioni rispetto al positivismo, da cui pure esse traevano abilmente qualche spunto o qualche pretesto: l'idea della vita come opera d'arte e quella, ad essa speculare, della critica come forma di autobiografia, come strumento e occasione di conoscenza di sé e come tramite per l'espressione dell'individualità, andavano chiaramente contro il principio, enunciato già da Comte, di un'arte che ha il fine di "affascinare e migliorare l'umanità", e che, una volta "divenuta lo scopo dell'esistenza", sarebbe destinata a ridursi, come avviene precisamente negli esiti più coerenti delle poetiche dell'estetismo, a "diletti sensuali", per quanto intrisi di complesse tensioni intellettuali, e a "difficoltà tecniche", "senza nessuna tendenza morale"⁴⁶ (secondo una dinamica di pensiero non dissimile, nel Brunetière anteriore alle celebri confessioni di positivista pentito l'idea di una "socialità dell'arte" legata alla subordinazione dell'individuo alla società conduce, sul piano della teoria della critica, al precetto, o forse al miraggio, dell'"indifferenza o imparzialità critica"⁴⁷).

Ancora per quanto concerne il rapporto fra arte e natura, alla cui analisi conduce la definizione del genio sottesa al *Prologo*, è interessante notare anche i debiti che gli esteti contrassero con il pensiero di Ruskin, mediato, con tutta probabilità, da un'opera di Robert De La Sizeranne (*Ruskin et la religion de la Beauté*) che ebbe, fra Ottocento e Novecento, larga fortuna. Ancora diviso, si potrebbe dire con qualche schematismo, fra il mito romantico della natura, dell'ispirazione primigenia, della nativa e vigorosa potenza creatrice, e il gusto estetistico della decorazione, dell'ornamento, del raffinato artificio, del *Kunstwollen* consapevole e determinato, della cesellatura e della fioritura abili e preziose, frutto della maestria di un *artifex* squisito e sapiente, il Ruskin dei *Modern painters* definisce la virtù dell'artista

45 G. D'ANNUNZIO, *Note su la vita*, in *Scritti giornalistici*, vol. II (1889-1938), a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2003, pp. 82-83.

46 A. COMTE, *Opuscoli di filosofia morale e discorsi sul Positivismo*, Sansoni, Firenze 1969, p. 675.

47 F. BRUNETIERE, *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura*, Pratiche, Parma 1980, p. 220 (cfr., nell'introduzione di Paolo Bagni, p. 15).

come capacità di cogliere, o meglio di "ricercare e arrestare", i rari "passaggi evanescenti di bellezza più perfetta", gli "esempi perennemente variati di estrema potenza" che la natura offre in modo discontinuo e intermittente⁴⁸; tanto la pittura quanto la poesia sono "not only true imitations of nature, but of the best Nature"; le immagini dell'arte (ecco affiorare, già in Ruskin, il valore trasfigurante e sublimante dello stile) sono "more perfect than the Life in any individual"⁴⁹. Anche in Ruskin, dunque, l'arte "continua" la natura, sublimandola e perfezionandola. Non siamo lontani da ciò che scriverà D'Annunzio (peraltro, com'è stato puntualmente segnalato, seguendo, ai limiti della parafrasi e del plagio, altri autori, dal Fromentin dei *Maîtres d'autrefois* a Séailles⁵⁰, ma arieggiando, a mio avviso, anche le riflessioni di alcuni teorici manieristi, primo fra tutti lo Zuccari, intorno alla valenza intellettuale, razionale, geometrizzante, della linea e del disegno che ordinano, disciplinano e trascendono gli oggetti della percezione) nel saggio *Dell'arte di Francesco Paolo Michetti*, che - apparso dapprima nel 1893 per poi confluire nell'*Allegoria dell'autunno*, ed essere riproposto nelle *Prose scelte*, la preziosa "antologia d'autore" del 1906 - pare quasi mostrare all'opera, *ante litteram*, la poetica critica enunciata nel *Prologo* del *Marzocco* da cui siamo partiti, e fondata sull'idea di condurre al compimento e al pieno invero, o quantomeno di prolungare, di protrarre coerentemente e solidalmente, il lavoro creativo dell'artista, rispecchiando, o addirittura accentuando, la componente autocritica in esso insita. Mescolando "la sua anima alla grande anima naturale", mutando la "vista" in "visione", analizzando "lo spettacolo delle cose in tutti i suoi elementi per scoprirne i rapporti nascosti" (anche nel *Prologo*, in sintonia con il vasto sistema simbolista dell'analogia, di cui si troverà eco, sempre in ambito marzocchiano, nel *Fanciullino* del Pascoli, si affermava che la critica "geniale" deve valutare l'artista proprio in ragione della sua capacità di cogliere "nuove relazioni fra le cose"⁵¹), acceso dalla "fiamma dell'intelligenza", forte di una perizia tecnica e di una consapevolezza formale che a D'Annunzio ricordano Flaubert ("pertinace schiavo sublime", ansioso asceta della perfezione stilistica), il pittore della *Figlia di Iorio* era riuscito a "continuare la natura", a "semplificarla" con gli strumenti della linea e del colore, traendone e rappresentandone sostanze, essenze, concetti puri. Già in Ruskin, del resto, tutto esiste, in definitiva, per risolversi in Libro, in opera, forma, scrittura: come affermava l'autore dei *Modern Painters* in una delle sue pagine più alte, che ospita una delle infinite variazioni possibili intorno al millenario nucleo metaforico della "leggibilità del mondo", l'immagine e la legge di Dio possono essere lette solo in quel "libro rilegato di carne" che sono l'io e l'esistenza, in quel "Libro" in cui l'artista fissa il "frammento di autentica conoscenza o di visione" che è stato in grado di cogliere nel suo breve soggiorno terreno, labile e fugace - secondo la similitudine neotestamentaria, che Ruskin fa propria, della *Lettera di Giacomo* - "come un vapore"⁵².

48 J. RUSKIN, *Opere*, a cura di G. Leoni, Laterza, Roma-Bari 1987, p. 198.

49 Per questa visione, legata in modo evidente alla teoria dell'*ut pictura poësis*, che godette di larga fortuna in ambito preraffaellita, cfr. G. P. LANDOW, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*, Princeton University Press, Princeton 1971. Circa i riflessi di queste subitanee e transeunti epifanie della bellezza nella visione dell'estetismo italiano, si possono leggere le suggestive pagine di G. ZANETTI, *Conti, D'Annunzio e l'improvviso*, "Il Verri", 1985, n. 7-8, pp. 130-150.

50 Si veda l'intervento di Guy Tosi - come sempre attentissimo nel segnalare le fonti francesi, ma in questo caso forse troppo severo nel giudizio - in *D'Annunzio giornalista*, Centro Internazionale di studi dannunziani, Pescara 1984.

51 Mi limito a rinviare, a questo riguardo, allo splendido volume di Antonio Prete, *Il demone dell'analogia. Studi di poetica da Leopardi a Valéry*, Feltrinelli, Milano 1986, nonché alle pagine, pure fondamentali, di Anceschi, *D'Annunzio e il sistema dell'analogia*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Il Saggiatore, Milano 1976.

52 J. RUSKIN, *Opere*, cit. pp. 248 e 258.

Come ha mostrato il Gombrich di *Art and illusion*, la stessa idea ruskiniana dello "sguardo vergine", dell'"innocenza dell'occhio", non esclude, ma semmai accentua, la consapevolezza tecnica e formale tanto dell'artista quanto dell'osservatore, che le "pure macchie di colore" della rappresentazione pittorica chiamano l'uno a meditare e calibrare attentamente i rapporti e le sottili distinzioni fra la realtà e la sua trasfigurazione estetica, l'altro a rivedere e ripensare, raffrontandole con quella trasfigurazione, le consuetudini della percezione e della rappresentazione del reale⁵³.

Tornando al *Prologo*, utili spunti interpretativi potranno essere offerti dalla considerazione del livello intertestuale. Del resto, è evidente che, nel momento stesso in cui le scritture critiche vengono, come dice Barthes, "restituite alla letteratura", nel momento in cui esse sono considerate come genere letterario e come forma di creazione, pur se di secondo grado, allora in esse l'aspetto intertestuale ed interdiscorsivo avrà un rilievo paragonabile a quello che può assumere in quelle creative. In questo caso l'antecedente, a prima vista inospettabile, è un testo di Pasquale Villari, la cui conferenza *La filosofia positiva e il metodo storico* parve *a posteriori* aver segnato l'atto stesso di nascita del positivismo italiano. Alludo all'articolo *Francesco De Sanctis e la critica in Italia*, apparso dapprima sulla *Nuova Antologia* il 1 luglio del 1887, e successivamente confluito negli *Scritti vari* editi da Zanichelli nel 1894. Segnato profondamente da quel magistero desanctisiano che non rinnegherà mai, Villari scrive - fondandosi, si noti, anche su quelle stesse pagine dei saggi sulle storie letterarie del Cantù e del Lamartine che venivano citate, nel medesimo giro di anni, dal giovane Croce nella ricordata conferenza sulla *Critica letteraria* - che "il critico, se ha il senso dell'arte, si pone nella condizione stessa dell'artista; (...) ricompono nella sua fantasia l'opera poetica; la riconduce alla sua sorgente, cioè alla coscienza stessa del poeta, di cui indovina il concetto dominante"; "gli dà quasi una più compiuta coscienza di sé". Con De Sanctis "lo studio della letteratura divenne (...) una rivelazione di noi a noi stessi, una liberazione del nostro spirito" (palese, qui, il persistente influsso dello storicismo hegeliano e prima ancora vichiano, l'idea forte e fondante del contatto con le opere e con i documenti storici come processo verso l'autocoscienza, tanto dell'individuo quanto, attraverso di lui, dello Spirito, come via privilegiata per giungere alla conoscenza e al pieno invero di sé attraverso il confronto con l'altro-da-sé).

Può apparire singolare che gli esteti usino disinvoltamente un testo improntato proprio a quei modelli e quelle ideologie - la lezione desanctisiana, affiancata ad una visione storica, e anzi storicistica, improntata ad una contaminazione di idealismo e positivismo che parrebbe fatta apposta per confermare la lettura, accreditata da Abbagnano, della filosofia positiva come "romanticismo della scienza", come ideologia che si sforza di vedere, alla radice dei processi storici, l'azione di una forza e di un vettore unilineari e progressivi - che la visione del mondo e dell'uomo propria dell'estetismo cercava (se si vuole confusamente, non senza incertezze e contraddizioni, del resto inevitabili in un movimento, o meglio in una temperie culturale, che erano e volevano essere più artistici che filosofici) di oltrepassare. A ben vedere, però, gli esteti operano, già in uno dei loro testi programmatici più caratterizzanti, facendo propri e falsificando, *pro domo sua*, alcuni concetti del Positivismo, secondo un atteggiamento che trova ampi riscontri nella cultura tardo-ottocentesca, tanto italiana (dal D'Annunzio dell'intervista ad Ojetti, che applica alle sorti del romanzo inteso come "poema moderno" la nozione, mutuata dal Brunetière, di evoluzione dei generi letterari, al Pascoli dell'*Era nuova*, che mutua espressioni e concetti della gnoseologia positivista per enunciare il suo simbolismo nutrito di percezioni e sensazioni vivide e precise, quel "positivismo sen-

53 Cfr. E. H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Leonardo Arte, Milano 1998, pp. 268 sgg.

timentale" e quella "poesia delle cose" di cui parlerà, ai primi del Novecento, Renato Serra)⁵⁴ quanto europea - basti qui rammentare l'uso che vari teorici simbolisti, dal giovane Victor Ségalen (mi riferisco a *Les Synthésies de l'École Symboliste*, apparso sul *Mercure de France* dell'aprile 1902) a René Ghil (ho in mente l'emblematico *Traité du Verbe*, impreso da un densissimo preambolo di Mallarmé raccolto poi nelle *Divagations*) a Saint-Pol Roux, fecero delle teorie di Helmholtz sulle vibrazioni sonore per formulare la loro concezione, di ascendenza rimbaudiana e mallarmiana, della poesia come "audition colorée" e "orchestration verbale". Si potrebbe citare ciò che scriveva, nel *Soggiorno londinese*, un autore come Svevo, apparentemente lontanissimo dalla galassia dell'estetismo, eppure accomunato a D'Annunzio dalla sofferta percezione di una soggettività, un'identità, una coscienza lacerate, frante, quasi dissolte dal rovello tormentoso di un'autoanalisi che le priva di "unità", "semplicità", "spontaneità"⁵⁵: "Noi romanzieri usiamo baloccarci con grandi filosofie e non siamo certo atti a chiarirle: le falsifichiamo ma le umanizziamo". Se Nietzsche "ri-fiutasse la paternità" del Superuomo "attuato in Italia in prosa, in poesia ma anche in azione" (trasparente il richiamo a D'Annunzio), "oramai sarebbe tanto peggio per lui". Si può citare, a riprova di questo atteggiamento, la recensione all'*Isaotta Guttadauro* pubblicata da Conti sulla *Tribuna* del 14 febbraio 1887, in cui si legge che "la scienza, trasformando l'aspetto del mondo", facendone scomparire "il favoloso e il misterioso", offrirà "nuove e più splendide ispirazioni"; la natura ormai desacralizzata, il mondo "disincantato", potranno porgersi direttamente, senza più sacri timori, non più avvolti dal velo oscuro e insieme abbagliante del numinoso, "alla metafora, all'*inventio* dell'analogia"⁵⁶. Non a caso, Conti allude, peraltro dichiarandosi concorde solo in parte, a *Literature and science*, la celebre conferenza di Matthew Arnold (in cui si incontrava, tra l'altro, l'acuta definizione della letteratura come "criticism of life", che, deprivata del suo valore etico e civile, e spostata sul piano dell'autocoscienza critica insita nel fare letterario, si sarebbe ritrovata nel Wilde del *Critico come artista* e, attraverso di lui, in esteti italiani come il Gargano). La scienza e i saperi specialistici, dice Arnold, devono essere integrati e coordinati dalla letteratura, da quel valore conoscitivo insito nella parola letteraria, da quella "saggezza della letteratura" di cui sono state recentemente indagate radici e testimonianze⁵⁷; solo il sapere letterario può soddisfare quel "need of relating our knowledge" che il nostro intelletto avverte. In un modo che non è lontano dal peculiare platonismo dei simbolisti e degli esteti (platonismo risolto in puro valore estetico, in sostanza verbale scorporata ed eterea, in una "sensualità rapita fuor de' sensi" che anima un paradossale "dionisismo senza corpo"⁵⁸), Arnold, rifacendosi esplicitamen-

54 Cfr., anche per l'inquadramento generale, a livello storico e concettuale, di un complesso di problemi che coinvolge anche le pagine di Arnold citate poco sopra, M. MARCOLINI, *Il peso della cultura scientifica di fine secolo nell'opera di Giovanni Pascoli*, "Filologia e critica", XXII (1997), n. 3, pp. 358-421.

55 Cfr. V. RODA, *Totalità e anti-totalità nel ciclo della "Rosa"*, "il Verri", VII, n. 7-8, pp. 79-113; ID., *Il soggetto centrifugo*, Pàtron, Bologna 1984. Per l'influsso che la gnoseologia positivista - anche attraverso gli studi sui fenomeni sinestesici di Mario Pilo, a cui il fisiologismo e la frenologia un poco ingenui non impedivano di esaltare enfaticamente la critica "evocativa" e "suggestiva", "che scatta vibrante e ispirata dall'impressione fortemente e immediatamente sensoria ed immaginosa", la "critica-arte rivelatrice di ignote bellezze", "colorita" e "scultoria" (M. PILO, *Estetica*, Hoepli, Milano 1894, pp. 142-143), o le teorie fisiologiche di Paolo Mantegazza, coerenti con lo spirito di una "estetica epicurea" - poté esercitare sulla visione di D'Annunzio, agitata, a detta dello stesso autore, da una sorta di "demone mimetico", si veda anche la fine indagine di Niva Lorenzini, *Il segno del corpo*, Bulzoni, Roma 1986.

56 G. ZANETTI, *Estetismo e modernità*, cit., p. 124.

57 Alludo a G. M. ANSELMINI, *La saggezza della letteratura. Una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1998.

58 D'obbligo è ancora, per questi concetti, il rinvio a G. ZANETTI, *Estetismo e modernità*, cit.

te al discorso di Diòtima nel *Simposio*, indicava questa forza di coordinazione e di sintesi proprio nell'incondizionato e disinteressato "sense of beauty" (che peraltro, nell'ideologo del vittoriano, coesiste ancora, pur se un poco ambiguamente, con un "desire of good", con un chiaro e cogente fattore etico, se non proprio moralistico). Questa esigenza di "relazionare la nostra conoscenza", di ricondurre ad unità (in un modo che potrebbe far pensare anche ai "paradigmi della complessità" di cui discorre oggi Edgar Morin, alle capacità di associazione e di raffronto che devono essere proprie della "tête bien faite") gli sparsi "pieces of knowledge", le conoscenze molteplici, particolari e di per sé irrelate offerte dalle scienze sperimentali e dai saperi specialistici, è appagata proprio nel dominio della letterarietà e dell'estetico. Il passaggio platonico a cui il critico inglese sembra più direttamente alludere (per l'esattezza 211c-d), e che, forse non a caso, sarà citato ampiamente anche da D'Annunzio nelle più volte ricordate *Note su Giorgione*, delinea una transizione e un'ascensione graduale da una molteplicità discontinua di *kala epitedeumata* e *kala mathemata* alla contemplazione dell'unico e supremo *mathema* insito nella bellezza pura ed assoluta. Quella capacità di "cogliere nuove relazioni fra le cose" a cui allude il nostro *Prologo*, e che deve essere esercitata tanto dall'artista di fronte alla natura, quanto dal critico di fronte a quella natura altra e riflessa, sublimata e trasfigurata, che è il dominio dell'arte, si spiega anche in questa luce.

Si può forse chiarire, in tal modo, la problematica relativa all'ambiguo rapporto con il positivismo. All'"analisi" minuziosa e fredda propria della visione positivista, e in particolare di quel "metodo storico" che ne fu espressione sul versante degli studi letterari, si contrappone la "sintesi geniale" operata dal critico artista, che fa agire sulla materia multiforme della fruizione estetica e della conoscenza una facoltà analogica (la "reine des facultés" celebrata da Baudelaire, che come "ha creato il mondo", così "lo governa") attiva tanto sul piano gnoseologico, come strumento capace di associare e interrelare sensazioni, immagini, idee, suggestioni, quanto su quello letterario, come soluzione espressiva e stilistica che traduce vividamente sulla pagina una lettura del mondo capace di abbracciare e fondere, "in unità profonda e tenebrosa", il groviglio inesauribile di colori e di suoni, di riflessi e di echi, che avvolge la superficie versicolore e screziata della natura e dei fenomeni. Siamo di fronte a qualcosa di simile al vero e proprio mito della Sintesi che permeava *La littérature de tout à l'heure* di Charles Morice, uno dei più importanti fra i testi programmatici del simbolismo, che non a caso, nell'ottobre del 1889, veniva recensito proprio dal Gargano, in modo tempestivo quanto solidale, sulla *Vita nuova*, una delle riviste che costituirono, per così dire, l'incubatoio e la fucina del progetto culturale che sarebbe culminato nel *Marzocco*: la Sintesi, scriveva Morice, "riporta lo spirito nella sua vera patria"; "la Sintesi dell'arte", la "pensée synthétique" in cui si sostanzia, libera di spaziare dalla prosa al verso, la "voyance" del poeta simbolista, "è il Sogno gioioso della verità bella". Né questo aspetto mancava di sortire, proprio come accade nel *Prologo* marzocchiano, risonanze sul piano della teoria della critica: era lo stesso Morice, già nel 1885, in uno studio dedicato a un altro positivista spregiudicato e immaginoso, Paul Bourget, pubblicato sulla *Revue contemporaine*, a definire la miglior critica come "l'étude d'un artiste par un artiste, dans un but d'utile méditation, avec un sous-entendu de comparaison, entre l'oeuvre étudié et le projet personnel"⁵⁹. Proprio con riferimento a questa stessa dialettica di analisi e sintesi, si può dire che il critico artista vive, nel suo impegno di pensiero e di scrittura (ed è, anche questa, una delle molteplici valenze insite nella concezione della critica come forma di autobiografia), il dissidio, già ricordato, interno all'"uomo dell'estetismo", che si incontra emblematicamente nello Sperelli dannun-

59 Sul pensiero del Morice, cfr. P. DELSEMME, *Un théoricien du symbolisme: Charles Morice*, Nizet, Paris 1958.

ziano, irriducibilmente diviso e combattuto fra "la trista consuetudine dell'analisi", la mancanza di "forza sintetica" da un lato (e si noti che, nella lettera dedicatoria al Michetti, anche alla base della creazione letteraria viene posto lo "sforzo dell'analisi", costellato di "dubbi"), la salvifica gravitazione verso quella "concezion della Bellezza" che è "l'asse" del suo "essere interiore" dall'altro, o se si vuole anche nell'Aurispera del *Trionfo della morte*, interiormente dilaniato dal "contrasto bizzarro fra la lucidità del pensiero e la cecità del sentimento, tra la debolezza della volontà e la forza degli istinti, tra la realtà e il sogno" (III, 6). D'altra parte, la stessa dinamica concettuale insita nella filosofia positiva era agitata e tesa da un anelito alla sintesi, da un'attrazione verso l'unità e l'essenza dei saperi e delle conoscenze: basti rileggere certe pagine di Spencer (pensatore che, del resto, si arrestava davanti all'ignoto, all'*Inconnu* dei simbolisti, come il neopositivista Wittgenstein avrebbe fatto di fronte al "Mistico", al cospetto di ciò di cui "non si può parlare"), protese verso una "filosofia sintetica" capace di abbracciare gli occulti moti del cosmo, di restituire (un punto di contatto, questo, con le pagine teoriche sul ritmo pubblicate da Conti sul *Marzocco* tra il '97 e il '99⁶⁰) l'armoniosa ed universale scansione che lo governa⁶¹: un movimento che procede dalla "differenziazione" all'"integrazione", che va verso la compiuta armonia di "inner world" ed "outer world", e del quale tanto l'arte quanto la critica degli esteti recano l'eco e l'impronta. D'altra parte, lo stesso Spencer, ancora al di qua della rigorosa sistematizzazione sancita dai *First Principles*, sviluppava alcune teorie letterarie destinate ad essere recepite, con particolare riferimento alla genesi dell'idea di stile, dagli esteti italiani. Alludo alla *Philosophy of style*, una conferenza del 1855 tradotta in francese fin dal 1877, negli *Essais de morale, de science et d'esthétique*. Pur muovendo da un'idea ancora perfettamente coerente con il fisiologismo e il materialismo positivista (il "risparmio di energia mentale" che l'espressione efficace e concisa consente al lettore), Spencer metteva in luce (basandosi, si noti, proprio sui testi di alcuni dei maestri - da Emerson a Carlyle - di quella che il Mauclair degli *Hommes d'aujourd'hui* avrebbe chiamato "philosophie imagée et artiste", e che sarà frequentata ed emulata anche da Conti e D'Annunzio) la pregnanza concettuale e la potenza espressiva della metafora e dell'analogia, capaci (cito dalla traduzione del 1877, opera del Burdeau) di "transporter l'esprit comme d'un bond en face de l'idée", "traduire la passion et le sentiment concentrés", "imiter" (si pensi, qui, alla pascoliana "lingua che più non si sa", o alle dannunziane "stirpi canore") "la voix même de la nature". E, anche in Spencer, è nel dominio dello stile (un "tutto" organico costituito da "parti disuguali reciprocamente dipendenti") che può aver luogo la "ricomposizione", la riunificazione degli sparsi frammenti d'esperienza. Non è casuale che la *Philosophy of style* fosse citata dal Gargano (con particolare riferimento all'idea del "contagio simpatico", dell'"emozione simpatica" che si trasmette, proprio attraverso lo stile, dall'autore al lettore) nell'articolo *Sulla prosa*, apparso sul *Marzocco* del 5 settembre 1897, in cui tra l'altro il critico sodale di D'Annunzio e di Pascoli dialogava fittamente con Pirandello, la cui concezione del "critico fantastico" sarà, in questo stesso capitolo, posta in relazione con quella simbolista ed estetistica del critico artista. Ma è chiaro che la nozione di stile arrivava agli esteti dopo essersi contaminata con le teorie del Pater di *On style*, il saggio (aperto, e tutto attraversato, dalla dialettica tra la "differenziazione" insita nell'evoluzione e nella stessa osservazione naturalistica e la "composizione" attuata dal pensiero e dalla scrittura) che concludeva *Appreciations*, e in cui era enunciato, in termini non lontani da

60 Tali articoli (per l'esattezza *Il ritmo*, del 7 marzo 1897, *Il ritmo nella poesia*, del 23 luglio 1899, *Il ritmo nella musica*, del 10 settembre 1899) si leggono ora in appendice alla preziosa riedizione della *Beata riva*, a cura di P. Gibellini, E. Jurcev, G. Lancellotti, Marsilio, Venezia 2000.

61 Cfr. H. SPENCER, *I primi principi*, a cura di G. Salvadori, Bocca, Torino 1905 (in particolare pp. 3 sgg. e 194 sgg.).

quelli di un Baudelaire o di un D'Annunzio, un ideale stilistico di "imaginative prose" intrisa di "self-criticism" e di "architectural conception", innervata da una solida e lucida "struttura", improntata al pertinace rigore, alla travagliosa ricerca di perfezione di cui Flaubert, "martyr of literary style", incarnava l'esempio più severo. In D'Annunzio, la "ricomposizione" e la "sintesi geniale" operate dallo stile (e si noti che già un articolo della *Tribuna* apparso nel novembre del 1887, *Per una festa della scienza*, prefigurando quel paradigma di critico *orator* ed *artifex* che ritroveremo nel discorso di Stelio Effrena nel *Fuoco*, paragonava la virtù oratoria del Moleschott a quella di un "misterioso poeta (...) improvvisamente sorto dal materno grembo della Natura a raccontarci i contemplati miracoli della vita universale", capace di condurre gli uditori dall'"urto della sua libera analisi" al "luminoso apice della sintesi") arrivano addirittura a sfociare in una sorta di "mitologia e mistica della totalità"⁶², di visione sincronica o acronica della cultura e della letteratura, tale da contemplare e da rendere possibili (emblematiche appaiono, in tal senso, sempre nel contesto dell'estetismo italiano, anche certe conferenze di Enrico Nencioni, da quella *Del barocco* a quella sulla *Letteratura mistica*, in cui il Barocco e la Mistica sono assunti e adibiti quali vaste e duttili categorie assolute e sovrastoriche con cui veicolare e giustificare i raffronti più arditi fra opere ed epoche disparate) le comparazioni e le analogie più immaginose e inusitate, a proposito delle quali il Conti di *Dopo il canto delle sirene* chiamerà in causa (prefigurando così, se si vuole, la nozione serriana di *perennis humanitas*, di cultura come valore assoluto e metatemporale) l'atteggiamento del lettore umanista che "si immerge spiritualmente" nei suoi autori e "tucto si trasferisce in loro". E una visione di tal genere è, ancora una volta (altro elemento comune a *The critic as Artist*), puntellata, almeno implicitamente, con il richiamo ad alcuni principi e concetti dell'evoluzionismo positivista; basti pensare all'*Etica del positivismo* di Friedrich Jodl, uno di quei "darwinisti tedeschi" amati da Dorian Gray, in cui il passato, *tutto* il passato, è ugualmente "legittimato" e reso simultaneamente presente, contemporaneo, fruibile, citabile, proprio alla luce della continuità della specie. Il D'Annunzio del *Libro segreto*, ripensando criticamente, con uno spirito di ironica autocoscienza che non si è soliti riconoscergli, tutta la propria esperienza, arriverà a "sorridere" della sua "mania erudita nel risalire e ridiscendere i secoli" con il suo *furor* citazionistico, il suo spregiudicato virtuosismo di plagiario e di *langagier*; mania che rispondeva, del resto, alla "pazienza" e alla "costanza" di chi vive "in comunione di spirito con l'intera somma dell'umana esperienza".

Si può prendere in considerazione, a riprova di questo "attraversamento", di questa "falsificazione" del Positivismo, *Il paesaggio*, un articolo pubblicato da Conti sulla *Tribuna* del 1 luglio 1885. Introducendo una serie di raffinate digressioni descrittive e raffigurazioni verbali ispirate dalle tele di Alessandro Castelli, il paesaggista elegante e delicato della *Fonte della Nera*, Conti, da un lato avendo alle spalle l'idea del paesaggio come "état d'âme" che si incontrava nel *Journal intime* di Amiel, dall'altro quasi preparando le pagine del *Piacere* sulla convalescenza di Andrea Sperelli, durante la quale il paesaggio diviene, davanti allo sguardo limpido e rapito dell'esteta, "un simbolo, un emblema, un segno", insiste - non lontano, anche in questo, da Ruskin - sull'operazione di scelta, di selezione, di trasfigurazione evocativa e analogica che l'artista esegue sulla natura da rappresentare, o meglio da "continuare" e "sublimare", nell'opera. L'artista "fissa", nella forma compiuta e imperitura della

62 V. RODA, *Evoluzionismo e letteratura "fin de siècle"*, "Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna - Classe di Scienze Morali", LXXIX (1980-1981), p. 40. Circa la matrice evoluzionistica del citazionismo (così come della wildiana "vita dei morti" che è possibile vivere immergendosi nell'arte), cfr., dello stesso, *La strategia della totalità. Saggio su D'Annunzio*, Boni, Bologna 1978, soprattutto pp. 32-33.

sua arte, le "apparenze" a cui si sente legato da una "analogia misteriosa" (analogia destinata a riverberarsi e ad echeggiare nella creazione, anch'essa simbolica e analogica, del critico), cogliendo così (si ricordi, ancora una volta, il baudelairiano "surnaturalisme") "quanto v'ha di *sopranaturale* nella natura"⁶³. Anche questo analogismo affondava le sue radici in alcuni aspetti della cultura positivista. In particolare, nel pensiero del Guyau, i cui *Problèmes de l'esthétique contemporaine* erano ben presenti all'orizzonte culturale dell'estetismo italiano⁶⁴, si estendevano e si intrecciavano già le molteplici maglie dell'immensa rete delle analogie, che avvolgeva tanto la percezione del paesaggio quanto, di riflesso, la rappresentazione artistica e la sua trasfigurazione operata dalla critica simpatetica: l'osservatore introduce nel paesaggio "une *harmonie objective*", creando così una "communication sympathique", una "association entre nous et l'âme des choses" (l'anima de le cose" di cui parlano le dannunziane *Elegie romane*); come il ruolo dell'arte è quello di rendere "autour de la représentation qu'il nous donne le plus de représentations complémentaires, autour de la note principale le plus de notes harmoniques", così quello della critica è di porre in evidenza allo sguardo del fruitore "toutes les notes harmoniques", "toutes les couleurs complémentaires" che fossero sfuggite all'osservatore ingenuo⁶⁵. L'idea di un'arte che sappia cogliere "nuove relazioni fra le cose" e di una critica, solidale e consentanea con quell'arte, che sia capace di ricomporre con "sintesi geniale" le impressioni e i rilievi della fruizione e della contemplazione estetiche, pare già prefigurata nelle pagine del teorico francese. Anche il Taine del trattato *De l'intelligence*, non ignoto a D'Annunzio, parlava, quasi in sorprendente anticipo non si dirà su Proust, ma almeno sul Pater di *The child in the house* e della *Conclusione* del *Rinascimento*, di "intermittances de l'émotion", di una "renaissance des images" che, generandosi "par association et par contrecoup", fa sì che "le immagini di due sensazioni successive tendano ad evocarsi reciprocamente", e giungeva, per questa via, addirittura ad intravedere la natura illusoria della percezione di un io e di un'individualità stabili ed unitari⁶⁶. Lo stesso Taine, d'altra parte, poteva a suo modo incarnare, per certi aspetti - invero più per le sue qualità stilistiche, per l'icasticità e l'evidenza di certi suoi scorci descrittivi, che per le sue convinzioni teoriche, intrise di rigoroso determinismo, improntate all'idea di un'arte come rappresentazione spontanea e immediata della natura -, un possibile esempio di *artifex additus artificii*⁶⁷ (basti pensare a certe pagine del *Voyage en Italie*, ad esempio quelle veneziane, in cui la contemplazione dell'arte non si distingue da quella degli elementi naturali, e si può forse scorgere una prefigurazione di quella che sarà la dannunziana "epifania del fuoco"). Ma, per restare nell'ambito dell'abile rivisitazione e della spregiudicata rilettura a cui gli esteti sottoponevano testi e principi del positivismo, è possibile richiamarsi ad un altro pensatore la cui formazione è vicina allo spirito di quella filosofia, vale a dire Gabriel Séailles, autore di quel *Léonard de Vinci* che attrarrà l'attenzione tanto di D'Annunzio quanto del giovane Valéry, e soprattutto di quell'*Essai sur le Génie dans l'art* che sarà tenuto ben presente dal Pirandello dell'*Umorismo*. "Comment analyser le génie qui s'ignore lui-même?", si domanda Séailles; "dans l'art, oeuvre de la nature en nous" - e si noti, d'altra parte, come una visione di questo tipo costituisca un presupposto quanto mai lontano dal *surnaturalisme* dei

63 Si vedano, per questo peculiare e disinvolto impiego, in una nuova ottica, di concetti mutuati dalla visione positivista, le osservazioni di Ricciarda Ricorda, *Per una revisione del "misticismo" di Angelo Conti*, "Studi novecenteschi", XI (1984), n. 27.

64 Cfr. G. ZANETTI, *Estetismo e modernità*, Il Mulino, Bologna 1996 (in particolare pp. 125-127).

65 Si cita da J. M. GUYAU, *Pages choisies*, a cura di A. Fouillée, Colin, Paris 1895, pp. 35 e 65.

66 H. TAINE, *De l'intelligence*, tome deuxième, Hachette, Paris 1892, pp. 199 sgg.

67 Cfr., al riguardo, V. RODA, *D'Annunzio critico e l'estetica del Taine*, "Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna - Classe di Scienze Morali", LIX (1970-1971), pp. 98-146.

simbolisti e degli esteti -, "ne découvrirons-nous pas une science qui s'ignore elle-même?". A questo punto sopraggiunge la critica, che è sì scienza, ma anche arte: "elle est un art, mais un art qui se mêle d'analyse, l'art de découvrir les lois qui président à la création de la beauté", e che si celano dietro la parvenza distesa e solare dell'"harmonie vivante"⁶⁸. Che la critica fosse un'arte (postulato centrale, questo, com'è evidente, di tutto il nostro discorso) era, del resto, convinzione espressa, nella *Junge Deutschland*, anche da Georg Brandes, diviso, secondo una condizione intellettuale e spirituale emblematica del passaggio fra i due secoli, tra un biografismo e un determinismo positivisti e una tensione estetica e mitopoietica d'impronta nietzschiana. E mi piace concludere questo paragrafo introduttivo facendo riferimento ad un illuminante, per quanto non troppo noto, passo del Carducci, intellettuale partecipe e testimone, a un tempo, da un lato di una retorica di stampo classicistico e di un tradizionale, se non attardato, ideale di umanesimo italico, dall'altro di una temperie culturale pervasa da istanze di oggettività storico-documentaria e di filologica esattezza a cui la scuola storica avrebbe cercato di dare risposta. Nell'orazione *Alla lega per l'istruzione del popolo*, il poeta - pur auspicando, con gonfia enfasi romantica e mazziniana, la rinascita di una "letteratura popolare", di una "letteratura della virilità" che si rivolgesse al popolo "uno, eguale, libero" - constatava lucidamente, pur se con una punta di rammarico, come la modernità avesse "levato la critica a un grado superiore, tra la scienza e l'arte", e ne avesse fatto "quasi un'arte nuova, che sta da sé e per sé, la critica per la critica". È proprio all'interno di questo dominio metacritico, di questa critica concepita come autonomo genere letterario, governato da leggi proprie e da proprie modalità di ricerca espressiva e di elaborazione stilistica, che la critica degli esteti articola il proprio discorso e tenta, anche polemicamente, di affermarsi, di trovare un suo spazio e una sua voce.

2. Nelle pagine che precedono, il discorso è stato costruito e articolato a partire da una sorta di decostruzione del *Prologo* di D'Annunzio e Gargano, che peraltro ha consentito di mettere in luce, entro un'ottica volutamente estesa e sfaccettata, le risonanze, i punti di contatto, i nessi, per quanto, in qualche caso, apparentemente esili e quanto mai intricati, che lo immergono in un vasto quadro di problemi e di inquietudini che pervadono la cultura europea tra Ottocento e primo Novecento.

È ora interessante, assumendo un'angolatura visuale più circoscritta e più specifica, seguire, almeno per sommi capi, le polemiche e i dibattiti che accompagnarono le enunciazioni teoriche e le formulazioni programmatiche della critica "estetica", "poetica" e "geniale", e, in quest'ottica, le precise scelte teoriche, il ben determinato progetto culturale, in una parola l'ideologia letteraria, che erano ad esse sottesi. In questo agone polemico, in questo conflitto talora aspro di posizioni e di visioni, in questo denso contesto militante⁶⁹ (un "vivo fascio di energie militanti" è, si ricordi, per il D'Annunzio del *Proemio* del *Convito*, l'aristocrazia intellettuale e spirituale, di indole antinaturalista ed antipositivista, degli esteti), la "scelta della letteratura", la rivendicazione dell'autonomia dell'arte, l'asserzione dell'assoluto primato dei valori estetici puri, non risultano affatto compromesse, alterate, inquinate da ragioni contingenti ed allotrie. La lotta finalizzata al dominio dei "campi letterari", alla supremazia anche a livello di mezzi di comunicazione e di centri di potere culturale, è sempre e comunque governata dalla stessa "finalità interna", dalla stessa "finalità senza scopo", dallo stesso prin-

68 G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, Alcan, Paris 1897, *Introduzione* e capitolo VII (*L'oeuvre d'art*).

69 Per la nozione di "letteratura militante" e la sua genesi baudelairiana, si veda F. FORTINI, *Avanguardia*, in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, EST, Milano 1998, pp. 91 sgg.

cipio antieconomico ed antiutilitaristico, difforme dunque dalla mentalità pragmatica e praticistica invalsa nella modernità industriale, che caratterizzano il fare letterario⁷⁰. Giova precisare fin d'ora (e questa riflessione varrà anche per il capitolo successivo, dedicato ai rapporti fra D'Annunzio e i critici che seguirono, fiancheggiarono e difesero il suo percorso creativo) che lo stesso scaltro e spregiudicato utilizzo a cui il poeta delle *Laudi* sottopose, com'è noto, la stampa, e con essa lo stesso esercizio della critica militante e la stessa "collaborazione" all'attività creativa che essa poteva esercitare, rientrava, lungi perciò dall'essere una mera strumentalizzazione utilitaristica dei mezzi di comunicazione, nell'ottica di un preciso e complessivo disegno culturale, imperniato sull'assoluto predominio e sull'incontrastata centralità - proprio in un'età in cui l'arte si accingeva, oramai, a subire la perdita della condizione auratica, ad essere fagocitata da logiche di consumistica massificazione e di reduplicazione commerciale, a patire la supremazia dell'immagine, ad essere marginalizzata da forme di superficiale ed irriflessa fruizione collettiva - della suprema "arte del verbo", dell'irresistibile potere evocativo e psicagogico della Parola fissata sulla pagina immortale o avvolta nell'alone di sacralità di una rappresentazione drammatica concepita e vissuta come rito. Un assoluto primato della parola, questo, che non verrà meno neppure nel D'Annunzio all'apparenza più eteronomo, più docilmente piegato alle esigenze della propaganda, com'è, per non citare che un esempio paradigmatico, quello della *Laude dell'Illaudato*: in un modo non lontano da quello che era proprio del critico-oratore Stelio Effrena, che superava le barriere fra la parola oratoria, quella poetica e quella critica, guidato da un'"analogia" capace di associare l'armonia dei suoi periodi oratori a quella delle "strofe liriche", lo slancio della sua eloquenza al "calore intellettuale" in cui il sottile e provetto *artifex* parnassiano aveva concepito e fissato sulla pagina "un verso eterno", la parola del poeta eroe e condottiero "è un atto che crea dall'oscurità dell'anima innumerevole un'istantanea bellezza", ed è simile al gesto dell'artefice che spezza "il silenzio che pende, come una cortina sacra, sul poema compiuto"⁷¹.

Ciò premesso, è forse opportuno soffermarsi su alcuni fatti e alcune voci che, prima del *Prologo*, avevano in certo modo preparato, specie nell'ambiente romano e fiorentino, un terreno favorevole alla diffusione della teoria del critico come artista. Si è già accennato alle riviste - oltre alla citata *Vita nuova*, sarà opportuno menzionare *Germinal* e *La nazione letteraria* - che entro certi limiti prefigurarono l'estetismo militante del *Marzocco* e del *Convito*. Ma è sulle colonne del romano *Fanfulla della domenica*, a cui collaborò, accanto a D'Annunzio, Enrico Nencioni, che incontriamo segnali significativi. Un letterato di formazione carducciana come il Panzacchi - a cui, peraltro, l'accesa eredità risorgimentale e l'impegno etico e umanitario maturato sulle pagine di Tolstoj, di Tommaseo, di Manzoni, non impedivano, nella conferenza sulla *Letteratura e l'arte in Italia*, raccolta nel volume zanichelliano del 1897 *Nel campo dell'arte*, di cogliere la wagneriana e simbolista sinergia fra le arti che pervadeva la cultura francese, la "vasta polifonia artistica" in virtù della quale "vanno trapassando nelle pagine degli scrittori le più vive e delicate impressioni dell'occhio pittorico e la smagliante ricchezza dei colori delle tavolozze" - si interrogava, nello stesso numero (uscito il 26 dicembre del 1880) che ospitava lo scritto di Nencioni *Alla piramide di Caio Cestio*, di cui si sarebbe ricordato in più luoghi il D'Annunzio delle *Elegie romane*, sul rapporto fra *Artisti e critici*: pur ironizzando su "quella cert'aria da misteri Eleusini", su quel-

70 Cfr. P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1998.

71 Alla luce di queste considerazioni, non sembra si possano condividere quelle interpretazioni che vedono, nel D'Annunzio oratore e poeta civile, una sorta di "crisi dell'*art pour l'art*", di superamento dell'estetismo in direzione della vita attiva e dell'azione politica, o addirittura - pur se in accezione positiva, nel senso di una concreta incidenza dell'arte sulla società e sulla storia - un esempio di "rifiuto dell'autonomia dell'arte" (cfr. S. ZECCHI, *L'artista armato*, Mondadori, Milano 1998, pp. 201 sgg.).

l'inclinazione a parlare per "geroglifici" che gli artisti assumono quando teorizzano sulla propria arte, Panzacchi poneva in evidenza la "concordia fatale", peraltro internamente dialettica, perennemente aperta al rischio di fraintendimenti, che si veniva a creare, nella modernità, fra discorso creativo e discorso critico. Si svolse, nei numeri successivi, una breve polemica, priva invero di contenuti teorici di grande rilievo, concernente i rapporti fra critica e arte, in cui Ferdinando Martini, un letterato molto vicino al Nencioni, rivendicava anche per i critici puri, non dediti alla creazione originale - purché fossero, a loro modo e nel loro ambito, in senso lato "artisti", dotati della rara capacità di sentire l'arte altrui e di farla rivivere sulla propria pagina, comunicandone l'amore -, la facoltà di esercitare la critica⁷². Più interessante uno scritto - *La rinnovazione della critica*, sul *Fanfulla* del 30 novembre 1879 - di Ruggero Bonghi, letterato legato ad un ideale stilistico che fondeva la naturalezza e l'armonia dell'eloquio manzoniano con un atticismo maturato nel contatto con i dialoghi platonici, a cui egli dedicò, prima di quel Francesco Acri che avrebbe inciso profondamente sul gusto e sul pensiero di Serra, un assiduo, anche se non sempre felice, esercizio di traduttore. Certo questa posizione era piuttosto lontana da quella degli esteti: come emerge chiaramente dalla prefazione anteposta a *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia. Lettere critiche* a partire dalla terza edizione, del 1873, il Bonghi è condotto dalla sua ideologia post-risorgimentale a considerare il fatto letterario non tanto, come avviene nell'estetismo, quale alta ed elitaria espressione dell'individualità creatrice considerata nella sua assolutezza, quanto piuttosto, in termini non lontani dalle concezioni manzoniane, e vicini anche a certo De Sanctis, come specchio dell'identità nazionale, riflesso del "moto delle idee e dei sentimenti comuni", come valore e cimento in cui riporre "ogni speranza di rinnovellata vigoria intellettuale della nazione". È interessante, tuttavia, notare che il *Giorgione* di Conti reca in esergo una citazione dalle *Lettere critiche* relativa alla nozione di stile (definito come "quella vita che il tuo concetto prende in te e che tu comunichi nell'esprimerlo agli altri"), a riprova del fatto che l'ideale estetico di purezza e di chiarezza che era proprio del Bonghi poteva apparire in qualche modo conciliabile con la nozione estetistica di uno stile inteso come forza intellettuale, e insieme fattore tecnico, capaci di sublimare e trasfigurare (ma, nel caso del Bonghi, più che altro di "comunicare", "esprimere", rendere comprensibile e condivisibile) la realtà e il pensiero. Non a caso, nell'articolo del *Fanfulla* ora in questione Bonghi sottolinea che la critica "richiede l'attitudine a penetrare nello spirito dell'autore, a rifare in sé il processo dei suoi concepimenti e della sua creazione fantastica"; è necessario che la mente del critico, emancipata dalle "tanaglie di un sistema di filosofi" (evidente l'implicazione polemica in direzione di un diffuso hegelismo che pervadeva certa critica d'ispirazione desanctisiana, come pure concezioni estetiche quali quelle di un De Meis), "spazii così disciolta e sorvoli alto come quella dell'artista stesso". Formulazioni, come si vede, non lontane dallo spirito che animerà, di lì a pochi anni, i marzocchiani. Ma il problema essenziale dello stile della critica, della critica come genere letterario e come forma di scrittura originale e creativa dotata, in quanto tale, di proprie risorse e di propri strumenti, resta insoluto: il Bonghi si limita ad auspicare – in un modo che appare peraltro, in un'età di nascente tecnicismo e di incipiente divisione specialistica del lavoro intellettuale, non privo di significato – una generica ed improbabile reimmersione del discorso critico "nel linguaggio comu-

72 Cfr. F. MARTINI, *Critici e artisti*, "Fanfulla della domenica", 6 febbraio 1881. Apparve poi, nel numero del 27 febbraio 1881, sotto il titolo di *Artisti e critici*, un dialogo fra il Martini e Ippolito Castiglioni (autore di un pamphlet intitolato *I critici profani all'esposizione nazionale di Torino*), in cui quest'ultimo chiamava in causa una lettera leopardiana al Giordani del 30 maggio 1817, ove si accenna (nel clima e nello spirito del dibattito classico-romantico) all'influsso che i giudizi critici possono esercitare sulle scelte estetiche dei giovani pittori.

ne".

Ma è in uno scritto di Enrico Nencioni (apparso, il 6 febbraio 1890, sulla *Nuova Antologia*, a cui il critico era approdato, come del resto anche al *Fanfulla*, grazie all'interessamento di Ferdinando Martini) che l'aspirazione ad una critica dotata di autonoma originalità e di spessore letterario, e nello stesso tempo compartecipe e consentanea allo sforzo creativo dell'artista, conduce – come poi avverrà, di lì a poco, nell'estetismo marzocchiano – alla scoperta e all'emulazione dei grandi modelli europei del "creative criticism", della "critique d'analogie", della "critique amusante et poétique", colorandosi inoltre di una forte venatura polemica in senso antiaccademico ed antierudito. Recensendo *Appreciations* di Pater, volume da me già ricordato per il saggio *On Style* che lo concludeva, il critico "anglo-fiorentino" ne lodava "il carattere puramente estetico", lo "stile squisitamente artistico", il "ritmo melodico del periodo" (si ricordi, ancora una volta, il sogno, baudelairiano e poi dannunziano, della prosa "musicale senza ritmo e senza rima", nel giro d'anni che vede la genesi del grande "poème en prose"); e proprio l'esempio di critica *en artiste* offerto dall'esteta inglese – dallo "stilista delicato e ricco", come lo chiama D'Annunzio nelle *Note su Giorgione*, la cui lezione, sempre secondo il poeta delle *Laudi*, era stata, per la prima volta in Italia, compresa e raccolta proprio dal Conti del *Giorgione* –, significativamente accostato, con variegato ed accorto eclettismo, pronto a spaziare tra cultura romantica, preraffaellita, positivista, a quelli incarnati da Schlegel, Carlyle, Taine, Ruskin, Sainte-Beuve, tutti "artisti della parola" nel momento stesso in cui erano critici, e tutti compresenti nel vasto e variegato orizzonte intellettuale degli esteti, veniva contrapposto polemicamente alla "sacrosanta paura di passar da poeti" e al conseguente "stile da *Monitore Ufficiale*", "senza colorito", "senza vita", "senza allettamento", che caratterizzavano i critici italiani. "Ogni vera critica", concludeva Nencioni, "è, o dovrebbe essere, una risurrezione, o una interpretazione di vita: ma per esprimere la vita bisogna aver vita" – vita, si intende, già fissata e avvolta e sublimata dalla forma artistica, senza la quale essa è destinata a dissolversi o a restare chiusa nell'ombra, nell'inerte grigiore della materia bruta.

Ci si può ricongiungere, per questa via, alle polemiche condotte dai pubblicisti del *Marzocco* sulla scia e nel solco dei principi esposti nel *Prologo*. Giova, peraltro, precisare fin d'ora che, come scriverà Serra nel sesto capitolo delle *Lettere*, quello dedicato alla critica – e si può, intanto, cogliere l'occasione per gettare una prima luce sull'interesse, davvero significativo, che per questa critica creativa ed "impressionista" del tardo Ottocento nutrirà il letterato cesenate, anch'egli impegnato, sulla base peraltro di strumenti culturali ben più efficaci e di una lucidità e una profondità di pensiero innegabilmente superiori, nel perseguire una misura critica creativa, soggettiva, intimamente ed intensamente sentita e vissuta, a tratti quasi diaristica –, nel panorama pubblicistico e nel dibattito culturale dell'Italia di fine Ottocento la cesura, pur ancora presente, anche se destinata via via ad assottigliarsi, fra la critica "militante" ed "estetica" da un lato, quella "cattedratica" e "storica" dall'altro, non era affatto assoluta ed insuperabile, tanto che, anche nell'epoca in cui "estetica voleva dir press'a poco superficialità e diletterantismo" e "critica designava soltanto l'erudizione", "la distinzione era di generi e non di persone". Proprio gli esempi adottati da Serra (il D'Ancona delle *Varietà storiche e letterarie*, che brillano per la fantasia e la vivezza degli sconfinamenti, che l'agguerrito specialista si concede, nel vasto terreno della cultura; il meno felice Renier degli *Svaghi critici*, di cui peraltro si possono ancora leggere con interesse certe pagine, come quelle sulla fusione di antecedenti tragici e moderno dramma "patologico" attuata dal D'Annunzio della *Fiaccola sotto il moggio*) possono apparire, allo studioso d'oggi, come una limpida prefigurazione di quella simbiosi di cultura specialistica e viva e varia *curiosi-*

tas intellettuale ed umana di cui il Pasquali "stravagante" costituirà, nel Novecento, l'esempio forse più rilevante.

Ad ogni modo, gli strali polemici degli esteti si indirizzano soprattutto contro certe paradossali esasperazioni, in senso fisiologico e determinista, della critica d'impronta positivista, e più in generale contro l'"idolatria del fatto" stigmatizzata, sempre in chiave antipositivista, da Nietzsche nella seconda *Considerazione inattuale, Sull'utilità e il danno della storia per la vita*: l'eccessiva attenzione posta sui documenti, sui rilievi e sui dati meramente quantitativi, materiali, concreti, apparentemente incontrovertibili, in una parola sull'*oggetto* – mentre la critica estetica, fondandosi su di una prospettiva che oggi si definirebbe *reader-oriented*, poneva l'accento, per ricorrere ad una schematizzazione di massima, piuttosto sul *soggetto*, sull'individualità e la creatività di una risposta ermeneutica in cui il contenuto culturale e l'elaborazione intellettuale non potevano essere alienati e mantenuti del tutto immuni dalla sfera delle sensazioni e delle emozioni. Emblematici, in tal senso, gli interventi di Diego Garoglio, letterato che, precedentemente, il Nencioni aveva introdotto nella cerchia del *Fanfulla* (si vedano, ad esempio, *Abusi del metodo storico*, apparso il 19 luglio 1896, *A proposito di Torquato Tasso. La critica estetica*, del 16 agosto dello stesso anno, *Il metodo storico e la specializzazione in Germania*, pubblicato il 10 gennaio dell'anno successivo), a cui sarà da aggiungere almeno, del Gargano, *Questioni di metodo* (apparso nel numero 28 del 1899), aspramente polemico nei confronti delle teorie, a sfondo frenologico, di Hennequin, del Lombroso, del Nordau (il cui saggio *Degenerazione*, condanna della "littérature de décadence" formulata in parte sulla base di dati medici, ebbe in Italia larga diffusione), e risoluto nel ribadire che "l'opera del critico è essenzialmente un'opera d'arte". Con il volume *Versi d'amore e prose di romanzi*, edito nel 1903 presso Giusti di Livorno, noto editore pascoliano, il Garoglio avrebbe offerto un esempio già abbastanza rilevante di quella critica partecipe, appassionata, compromessa, tutta intrisa, al livello della stessa tessitura stilistica, di echi, risonanze, riverberi mimetici dei testi analizzati (basti rileggere, nel volume citato, proprio le pagine su *Myrica*, attraversate, come i versi del poeta, dalle "voci" e dai "sogni più dolci della vita" che "echeggiano frammisti al soffio del rovaio, allo scalpito della morte nel deserto infinito"), che giungerà in ambito vociano, con Serra e con Angelini interprete di Pascoli, ai suoi esiti più maturi. Professore liceale di Piero Bargellini (il quale lo rievcherà con affetto in *Scritti a maggio*, un volume del '31, collegando al suo magistero la propria vocazione letteraria), oltre che di Papini, il Garoglio (che, tra le altre cose, sul *Marzocco* del 9 novembre 1902 prendeva significativamente le distanze, in favore di una critica collaboratrice ed antisistemica, dall'*Estetica* crociana, di cui era appena apparsa la prima edizione) potrebbe tra l'altro aver lasciato qualcosa di sé anche nell'ala frontespiziana della cultura fiorentina dell'età dell'ermetismo⁷³. I nodi essenziali della polemica contro il metodo storico ed erudito, rigettato in nome di una critica che, rispettosa, e anzi fautrice, dell'autonomia dell'arte, ricercasse il suo "criterio estetico (...) nell'arte stessa", come si legge nel secondo degli articoli citati, erano già impliciti nelle enunciazioni del *Prologo* da cui siamo partiti. Pietro Mastri, poeta di gusto simbolista e *liberty* e di ascendenza pascoliana di cui si sarebbe ricordato con simpatia il Montale di *Sulla poesia*, nell'articolo *Le due critiche*, editoriale del 3 maggio 1896, riprendendo la già ricordata definizione, di trasparente suggestione baudelairiana, secondo la quale la critica è di fronte all'arte "qualcosa di non dissimile da ciò che

73 Per la figura del Garoglio e la sua contestualizzazione storica, si veda la voce di D. PROIETTI, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1997, cui si rinvia anche per ulteriore bibliografia (alla quale sarà da aggiungere, per il ruolo svolto, nell'ambiente pre-marzocchiano, dal Garoglio critico ed organizzatore culturale, la vibrante rievocazione di Angiolo Orvieto in *Pascoli e i suoi amici al tempo della "Vita nuova"*, Sansoni, Firenze 1937).

l'Arte è a sua volta di fronte alla Natura", cioè "un'interpretazione" che nasce e si muove nel seno di una "immense analogie universelle" capace di abbracciare e di unire le sensazioni più lontane e giustapporre, in modo non dissimile, le opere d'arte più diverse, chiamava in causa, in modo significativo, *Les contemporains* di Jules Lemaître, editi a Parigi, in otto volumi, fra il 1887 e il 1914, presso Boivin. Proprio in Lemaître Hermann Bahr, teorico mitteleuropeo del "superamento del naturalismo", fautore di Ibsen e di Maeterlinck, trovava l'esempio ideale della critica "moderna", capace di adeguarsi "al movimento della bellezza, al fatto che essa si evolve manifestandosi in forme sempre mutevoli", disposta a studiare l'opera d'arte aderendo alla poetica che ne è a monte, "partendo dalle intenzioni dell'opera d'arte stessa e accettandone i proponimenti"⁷⁴. Gargano aveva in mente, con tutta probabilità, le pagine, incluse nell'appena pubblicata sesta serie, in cui il critico francese tracciava un ironico profilo del Brunetière "historien" e "dialecticien", o addirittura "théologien damné", più che critico, intento ad un "rétranchement ascétique" di quell'"épiscureisme intellectuel" che era invece l'anima stessa dell'estetismo. Lemaître, che teorizzava, in antitesi al determinismo del Brunetière, una critica di "impressioni", fondata sull'"imagination sympathique", una "critique voluptueuse" opposta a quella "ascétique et raisonneuse" degli eruditi e dei filologi, pur se avverso a Verlaine e a Mallarmé, sospettoso di fronte a certi eccessi dell'*obscurisme* simbolista, e vicino, d'altra parte, analogamente ad Anatole France, la cui imponente *Vie littéraire* offriva un altro esempio paradigmatico di autobiografismo critico, di critica soggettiva e immaginosa, all'algida perfezione formale del *Parnasse*, era annoverato dal poeta e teorico simbolista Gustave Kahn, nell'articolo *Divers critiques*, apparso sulla *Revue blanche* nel primo semestre di quello stesso 1896, fra gli esponenti di una "critique impressionniste", di una "critique indolente à but classique" che si esprimeva, all'opposto della "critique doctorale", attraverso "une écriture amusante et pleine de condensations d'idées ou d'aperçus". Chi cercasse un riscontro della misura critica del Lemaître, che agli esteti appariva come un modello da opporre alla pedanteria gretta e gelida dei "fontanieri" e dei "cercatori di fatti" (e che in séguito avrebbe influenzato, unitamente al suo sodale France, anche Serra⁷⁵), non avrà che da riaprire saggi come quello su Paul Bourget, nella terza serie dei *Contemporains*, in cui la critica è vista – con riferimento a quegli *Essais de psychologie contemporaine* che avrebbero indirizzato D'Annunzio verso la lettura di Amiel, e avrebbero concorso a fargli percepire la "phosphorence de la pourriture", l'acutezza tormentosa e perversa che è la forza e la condanna dell'"écrivain de décadence" – come "l'art de jouir des livres et d'enrichir et d'affiner par eux ses impressions", o, nella seconda serie, le pagine su Anatole France critico, in cui le opere letterarie appaiono come oggetti fluidi e cangianti che sfilano incessantemente "devant le miroir de notre esprit", uno specchio soggetto, esso stesso (e si ricordino le metafore dell'instabilità e del divenire che pervadono la programmatica *Conclusione* del *Rinascimento* di Pater, così come il dannunziano "grande specchio" delle *Vergini delle rocce*, o, ancora, la "corrente silenziosa e dolce" di immagini "che tutte passano e mormorano e vanno" del serriano *Ringraziamento ad una ballata di Paul Fort*), al perpetuo mutamento, o, infine, nella prima serie, lo stupendo saggio su Huysmans, in cui dall'"apprezzamento" e dall'"impressione" non va disgiunto il più vigile e sottile senso storico, pronto a cogliere l'essenza e le ragioni di una scrittura artificiosa, calcolata, "volontaria", "cosciente", "raffinata fino alla malattia", lontana ormai dalla romantica *naïveté* (e, si noti,

74 H. BAHR, *Critica della critica*, in ID., *Il superamento del naturalismo*, SE, Milano 1994, pp. 11-20.

75 Cfr., al riguardo, accanto al classico E. RAIMONDI, *Il lettore di provincia*, Le Monnier, Firenze 1964 (in particolare, il *Racine* di Lemaître è menzionato nell'inedito ed abortito progetto della rivista *Neóteroi*), le indicazioni di Giacinto Spagnoletti nel suo limpido e ancor oggi utile studio *Renato Serra* (Morcelliana, Brescia 1943), nonché gli illuminanti rilievi di Carlo Bo, in *Intorno a Serra*, Greco e Greco, Milano 1998.

ricorre, anche nelle pagine del Lemaître, l'idea dell'arte come "homme ajouté à la nature"), opera, piuttosto, di "barbares précieux" che assistono, e anzi cooperano, al lento tramonto (si pensi al baudelairiano "coucher du soleil romantique") di un'epoca e di una civiltà. Si è appena fatto, accostandolo al Lemaître, il nome di Anatole France; e gioverà cogliere l'occasione per citare un altro dei manifesti teorici della critica creativa e poetica del secondo Ottocento, vale a dire la lettera prefatoria *À Monsieur Adrien Hébard* che introduceva l'imponente *Vie littéraire*, apparsa tra il 1888 e il 1892, in quattro volumi (cui se ne sarebbe aggiunto uno postumo), presso Calmann-Lévy: la critica, vi si legge, è "une espèce de roman à l'usage des esprits avisés et curieux, et tout roman (...) est une autobiographie" (ecco, ancora, l'idea wildiana della critica come "mode of autobriography", che ritroveremo, più sofferta, umana, profonda, più intellettualmente vissuta ed assorta, nella cultura vociana ed ermetica); "le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'oeuvre". Proprio per questa sua natura creatrice la critica – parole, queste, che, pur essendo France avversario del simbolismo e del *verslibrisme*, troveranno eco nel Lucini della *Ragion poetica* – è una sorta di vasto e proteiforme genere letterario, che raccoglie in sé, in diversa misura, "éloquence, belles-lettres, philosophie, histoire".

Uno degli articoli del Garoglio citati poco sopra, per l'esattezza *Il metodo storico e la specializzazione in Germania*, merita un'analisi più dettagliata. L'eccesso di tecnicismo e di specializzazione, lamentato dall'autore, che contraddistingueva la *Literaturwissenschaft* di matrice germanica sarà al centro anche della polemica che, ai primi del Novecento, intellettuali del resto tra loro assai diversi come Ettore Romagnoli (mi riferisco agli attacchi contro la filologia dei Wilamowitz, dei Vitelli, dei Parodi, contenuti in *Minerva e lo scimmione e Lo scimmione in Italia*) e Giuseppe Prezzolini (di cui si possono rileggere, sulla *Voce* del 3 luglio 1913, *Parodi, Crusca e "Marzocco"* e, sul numero del 13 giugno 1914, *La risposta degli estetizzanti*) svilupperanno all'indirizzo degli eruditi e dei "pedanti" del metodo storico⁷⁶. Del resto, già il Leopardi dei *Paralipomeni* (avendo peraltro di mira un diverso referente culturale, per l'esattezza quello rappresentato da certe degenerazioni, in senso nazionalista, della linguistica romantica di un Herder e di una de Staël⁷⁷) si domandava ironicamente "che non provan sistemi e congetture / e teorie dell'alemanno gente", a causa dei quali "non tanto nelle cose oscure / l'un di tutto sappiamo, l'altro niente, / ma nelle chiare ancor dubbi e paure / e caligin si crea continuamente" (I, 17-22) – molto lontani, dunque, dalla disciplina intensa ed affascinante del "filologo illuminato dalla filosofia" di cui parla lo *Zibaldone* (1205), capace di cogliere gli autentici e profondi valori logici e semantici del linguaggio. Ma ancora più significativo, tornando allo scritto del Garoglio, è che egli accosti (come poi farà, sempre muovendo dalle premesse di una reazione antipositivista che si traduceva, sul piano dell'esercizio critico, in un rifiuto dell'attaccamento positivista al dato e al documento in favore di una lettura libera, soggettiva, collaboratrice, il Lucini del *Verso libero*) due pensatori come Nietzsche e Stirner, posti entrambi, a torto o a ragione, sotto il segno di un individualismo esistenziale ed intellettuale che si opponeva ad ogni tirannica oggettività, e che alimentava, sul versante dell'attività interpretativa e del rapporto con la tradizione culturale, un'attitudine critica mobile, vivida e creativa, contrapposta, per citare ancora la seconda *Inattuale*, ad "un sapere in cui l'attività si infiacchisce", ad una "storia in quanto preziosa su-

76 Cfr., per il quadro generale della discussione, E. G. PARODI, *Il dare e l'avere fra i pedanti e i geniali*, Perrella, Città di Castello 1923. Da segnalare, nell'ambito della polemica, anche l'intervento di Cesare De Lollis (*Critica estetica e critica storica*, "La Cultura", 15 marzo 1908), che, da filologo rigoroso, e insieme lettore sensibile e attento alle pieghe e alle risonanze verbali e stilistiche, definiva e distingueva con equilibrio le prerogative e i rispettivi ambiti dell'una e dell'altra modalità interpretativa.

77 Cfr. S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Laterza, Bari 1997, pp. 163 sgg.

perfluità di conoscenza", alla "sazietà", alla "saturazione", alla "nausea" ingenerate dalla mole inerte ed incolore dei documenti e delle testimonianze, dall'"infinita sovrabbondanza di ciò che accade" – e può non essere privo di interesse, per riallacciarsi al riferimento leopardiano su cui ci si è poc'anzi soffermati, il fatto che, nell'incompiuto e frammentario *Wir Philologen*, il "prosatore ditirambico", come lo definirà Serra, dell'*Origine della tragedia* vedesse, con possibile proiezione autobiografica, proprio in Leopardi l'incarnazione del suo "ideale moderno di un filologo", di una filologia che deve evolvere in filosofia, varcare la lettera per attingere lo spirito, trascendere, dirà Benjamin, il *Sachgehalt*, il mero e materiale "contenuto fattuale", per illuminare il *Wahreitsgehalt*, il "contenuto di verità" che oltre esso si cela. E sarà bene chiarire, a questo punto, il sottile legame che, nel contesto culturale a cui ci stiamo riferendo, e in cui D'Annunzio ha già scoperto, anche attraverso fonti francesi, il pensiero di Nietzsche⁷⁸, può associare la figura, e se si vuole il mito, dell'*Übermensch* a quello del critico artefice. "La volontà di potenza" – scriverà il filosofo, e poco importa che gli esteti non potessero leggere queste pagine postume, tanto esse sono coerenti con le premesse della speculazione precedente – "interpreta", "l'interpretazione stessa costituisce un mezzo per impadronirsi di qualcosa" (fr. 2 [148])⁷⁹. E, si noti, anche nella dinamica del pensiero di Nietzsche il soggettivismo interpretativo, il rigetto della tirannia dell'osservazione e del documento, si associa ad una forma, in senso lato, di estetismo: quella stessa *décadence* e quella stessa malata e nevrotica *modernità* che il filosofo di *Nietzsche contra Wagner* respinge, essendone nel contempo, in certo modo, compartecipe e complice, è fatta propria, assimilata come "natura", e in certo modo riscattata, attraverso l'arte, per opera di una "razza più forte" che è quella degli artisti⁸⁰. Si pensi al primo dei *Dionysos-Dithiramben*, *Nur Narr! Nur Dichter! (Soltanto pazzo! Soltanto poeta!)*, riportato con lievi varianti nella quarta parte dello *Zarathustra*, e ben presente al D'Annunzio di *Alcyone*, in cui emerge, secondo una simbologia cara all'estetismo⁸¹ (basti pensare al Wilde di *The Decay of Lying*, o al culto della forma elaborata, del "capzioso artificio", della dissimulazione estetica che pervade il *Piacere*), una figura di poeta "che deve mentire, / che sapendo, volendo, deve mentire, (...) / variamente mascherato, / maschera egli stesso". D'Annunzio, che nell'ode di *Elettra Per la morte di un distruttore* riprende e trasfonde nella tessitura versale alcuni nuclei dell'*imagery* nietzscheana, dal circolo alla danza alla levità dei piedi che si muovono "sulle ali del caso", in una lettera a Vincenzo Morello afferma, in armonia con la decadente "philosophie imagée et artiste", che la dottrina di Nietzsche vale non tanto per i suoi contenuti di pensiero, quanto piuttosto "per le forme liriche ond'è vestita dal poeta frenetico"⁸². In modo analogo, la critica degli esteti non è lontana dalla nietzscheana "gaia scienza": arte fluida, cangiante, scienza sapiente del divenire e del perpetuo mutamento, "pazzia" e "sfrenatezza" – così si legge nella prefazione alla seconda edizione – "morbosamente chiaroveggenti", sorte dalla "nausea" e dalla "depravazione spirituale" subentrate al tramonto del romanticismo; "arte della trasfigurazione", che consente di "trasformare costantemente in luce e fiamma" l'esperienza e il pen-

78 Cfr., a questo riguardo, G. TOSI, *D'Annunzio découvre Nietzsche*, "Italianistica", III (1973).

79 Cfr. L. RUSTICHELLI, *La profondità della superficie. Senso del tragico e giustificazione estetica dell'esistenza in Friedrich Nietzsche*, Mursia, Milano 1992, pp. 35 sgg. Sulle implicazioni del pensiero nietzscheano a livello ermeneutico, cfr. G. BENVENUTI, *Friedrich Nietzsche: verso una nuova interpretazione dell'accadere*, in *Studi sulla modernità*, a cura di F. Curi, Clueb, Bologna 1989, pp. 71-97.

80 Cfr. L. RUSTICHELLI, *La profondità della superficie*, cit., pp. 194 sgg.

81 Cfr. R. TESSARI, *La Maschera, lo Scheletro, la Luna. Cenni sulle valenze della maschera nella teatrologia simbolista*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, a cura di S. Sinisi, Costa e Nolan, Genova 1992, pp. 183-197.

82 Per le lettere al Morello, si veda V. MORELLO (RASTIGNAC), *Gabriele D'Annunzio*, Società Libreria Editrice Internazionale, Roma 1910, pp. 61-65.

siero. E al Nietzsche della *Gaia scienza*, proprio come al D'Annunzio di *Maia*, al Pater di *Marius the Epicurean* e dei *Greek Studies*, al Wilde di *The rise of historical criticism*, il mondo greco appare avvolto nelle sfumature e negli aloni dell'analogia, incline ad "adorare l'apparenza", a "credere alle forme, ai suoni, alle parole, a tutto l'Olimpo dell'apparenza", a coltivare "un'arte per gli artisti". Anche la satira antierudita che percorre alcune pagine della *Gaia scienza* (penso agli aforismi 348-349, in cui il filosofo ironizza sui filologi laboriosi e zelanti che "benedicono il lavoro fatto" e coltivano una cieca "fede nella dimostrazione") può essere posta in relazione con l'analogica polemica antipositivista e antifilologica condotta dagli esteti. Proprio questi riscontri nietzscheani chiariscono che la critica erudita e quella degli esteti sono espressione di opposte visioni della realtà e dell'uomo, oltre che della letteratura. Se, come osservava Carlo Dionisotti, lo "squallore prosastico" del *Giornale storico della letteratura italiana* corrispondeva ad un ideale di "civiltà industriale di uomini potenzialmente eguali", che era destinato a non trovare riscontro e favore "in una società rappresentata dal D'Annunzio"⁸³, la critica degli esteti nasceva invece da un individualismo raffinato ed elitario, che sublimava e trasfigurava il grigiore del dato reale attraverso i sortilegi e gli infingimenti della forma artistica, e professava il disdegno della vita comune e dell'esperienza ordinaria. Proprio il filologo ardito e spregiudicato della *Nascita della tragedia* – ben presente al D'Annunzio del *Fuoco*, teorico di un dramma che tragga "dal ditirambo strepitoso" armonia e varietà di movenze e di forme, così come, dopo di lui, al Romagnoli critico creativo e immaginoso traduttore – offriva un esempio di discorso critico immerso nelle movenze accese e vivide della prosa poetica, in cui l'analisi testuale non si scindeva dalla mimesi stilistica, dalle risonanze e dai riverberi della riscrittura, della creazione di secondo grado⁸⁴. E fra i rilievi che il giovane Wilamowitz muoveva a Nietzsche, vedendo nelle sue pagine un'insidia recata al suo metodo che stava allora precisandosi ed assumendo la sua forma, la sua misura improntata ad una ricerca dell'esatto e del certo vivificata dai bagliori della genialità, dai lampi subitanei della *divinatio* e del *iudicium*, c'era proprio quello – supportato da argomentazioni inanellate con un'acribia che sfiorava il pedantismo, e che sarebbero state peraltro contestate dal Rohde con le stesse armi della ricerca erudita e dell'accertamento filologico – di avere intorbidato ed offuscato la scrittura critica con metafore incongrue ed improprie⁸⁵.

Si può concludere questo sguardo generale sul concetto di critica nell'estetismo italiano con lo scritto di Angelo Conti *L'essenza dell'emozione estetica* (apparso sul *Marzocco* del 2 settembre 1906 e riproposto in *Dopo il canto delle sirene*, edito nell'11 presso Ricciardi), in cui paiono saldarsi e fondersi i due aspetti essenziali, complementari l'uno all'altro, di tale concetto, vale a dire il rifiuto della mera erudizione e del puro scientismo e l'anelito, su cui sarà massimamente incentrato il prossimo capitolo, ad una critica intesa come "collaborazione" al farsi dell'opera d'arte, o addirittura come sua "continuazione" e pieno inveroamento nel discorso critico. L'interprete deve, come il Machiavelli della lettera al Vettori, immedesi-

83 C. DIONISOTTI, *Scuola storica*, in AA VV., *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. IV, UTET, Torino 1986, pp. 139-148.

84 Sulla prosa della *Nascita della tragedia*, e in particolare sulle ambivalenze retoriche e sulle "dissonanze semantiche" che la pervadono, innescate dalla dialettica e dal conflitto concettuale di apollineo e dionisiaco, ha pagine importanti Paul De Man, in *Allegories of reading*, Yale University Press, New York 1984.

85 Cfr., per questa polemica - che attrarrà significativamente, nei postumi e frammentari *Appunti su Nietzsche*, l'attenzione di Serra -, Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner. *La polemica sull'arte tragica*, a cura di F. Serpa, Sansoni, Firenze 1972. Sulla filologia "poetica" e "geniale" di Nietzsche, e sui suoi riflessi e i suoi significati nell'economia generale del pensiero del filosofo, si veda ora J. I. PORTER, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford 2000.

marsi, "transferirsi" interamente nell'oggetto del suo studio. "Traverso la folla delle immagini e dei sentimenti che nascono dalla nostra anima, noi ci riconosciamo e ci crediamo *perduti* dietro il sogno dell'artista. Ma *nostra* è la vita che si risveglia. E qui comincia il compito del *nuovo artista*, cioè del critico". Siamo, mi pare, ormai ad un passo dallo "scambio perfetto di vita" che gli ermetici, a partire da *Letteratura come vita* di Bo, in modo coerente con la loro idea di una vita cristallizzata sulla pagina, assolutizzata nella parola letteraria, sottratta alla deriva e all'immanenza del "tempo minore", porranno a fondamento di una critica "oggettiva" – dirà il Bigongiari della *Poesia come funzione simbolica del linguaggio* – "proprio perché e in quanto sprofondata nell'oggetto".

L'idea del critico-lettore che si "trasferisce" integralmente, con la mente e con l'anima, nei suoi autori si trova anche negli scritti di Conti raccolti in *Virgilio dolcissimo padre*, volume ricciardiano del '31, in cui quella che sarà la *perennis humanitas*, la letterarietà assoluta e metatemporale, dei vociani è risolta, secondo una visione tipicamente simbolista, in "orchestration verbale", in pura e disincarnata suggestione musicale, in un vasto alone di echi e di accostamenti ritmici e fonici che abbraccia Virgilio, Dante, D'Annunzio, e in pari tempo coinvolge in modo essenziale, per il suo compimento e la sua messa a fuoco, la soggettività e la creatività del critico lettore: "Sparisce ogni barriera fra noi e quelli del tempo lontano, nella fraternità della musica; (...) la musica del verso ci porta via, come ogni canto che è una voce del mistero del mondo; e *sparisce l'antichità del poema*". Il nucleo orfico della poetica di *Alcyone*, l'idea cioè di una parola che assorba e restituisca le voci e i ritmi profondi della natura, si traducevano così in poetica critica, in concezione e modalità di discorso interpretativo: il quarto libro delle *Georgiche* è, per Conti, tutto wagnerianamente innervato da un "tema sinfonico", da una "musica che imita la voce delle cose", e che riflette e rivela nella loro autentica essenza "la vita delle api", "la musica delle acque", il "canto che vince la morte". Come avverrà, in modo certo più avveduto e culturalmente consapevole, nel "saper leggere" dei vociani, la corrispondenza intima ed arcana fra epoche ed autori lontani e disparati si attua, come accennato, al livello della soggettività e della libertà interpretative insite nel momento e nell'atto della ricezione: "La parola è sempre superata. Si legge, non per apprendere alla lettera le cose scritte, ma per vedere ciò che, per divina suggestione, nasce nel nostro spirito, ciò che in noi è risvegliato dalla magia del ritmo"⁸⁶. La critica creatrice, precisamente, "supera la parola", varca, o in qualche caso viola, la letteralità del testo per attingere un "contenuto di verità" che sta oltre o sotto il fenomeno, che dimora e si cela di là dalla superficie dell'*interpretandum*, e che per così dire restituisce, illimpidita e purificata, l'immagine dell'interiorità dell'interprete.

L'"iconografia" e l'"evoluzione delle forme", prosegue Conti nella risposta al Gargano prima citata, per quanto care alla critica erudita, "*non sono problemi d'arte*". La critica deve "continuare l'onda ritmica d'un capolavoro" (e si ricordi, qui, l'importanza, già richiamata, dell'idea del ritmo), "risvegliare", per via di immaginose analogie, "i fratelli presenti e lontani, nel tempo e nello spazio". E, si noti, sul versante della scrittura poetica avviene qualcosa di simile nel citazionismo dannunziano, che, sospeso fra la *mellificatio* e la *contaminatio* degli umanisti e il "sistema dell'analogia" simbolista, procede proprio associando e giustappo- nendo, sulla base di legami e di nessi istituiti da sottili affinità concettuali e semantiche, i referenti e gli antecedenti più diversi – dalla "loda" francescana e dantesca alla "musique" di Verlaine, dalle "dolci parole" petrarchesche alla luna leopardiana alla pascoliana "alba di perla", per non allegare che uno degli esempi più emblematici, quello della *Sera fiesolana*. Discorso poetico e discorso critico, accomunati dalla passione e dalla sottigliezza, dall'impe-

86 A. CONTI, *Virgilio dolcissimo padre*, Ricciardi, Milano-Napoli 1931, pp. 16-17 e 102-103.

to e dal fine discernimento della tessitura analogica, sono, così, entrambi espressione e testimonianza di quello che è forse il più profondo significato storico e culturale dell'estetismo: l'estremo tentativo di preservare la bellezza, in tutte le sue più diverse e disparate e lontane manifestazioni nella natura e nell'arte, senza limiti e barriere temporali e spaziali, un attimo prima che sia travolta e cancellata dalla "fiumana del progresso", dalle logiche impassibili e gelide della realtà "ordinata a prosa" propria del mondo industriale e borghese⁸⁷, dominato, ormai anche nell'ambito delle discipline umanistiche, da quella "barbarie del especialismo", da quella "desarticulación del saber" perpetrata dagli specialisti che chiamano diletterismo "la curiosad por el conjunto del saber", contro cui si scagliava, nella *Ribellione delle masse*, Ortega Y Gasset, fautore egli stesso, nelle giovanili *Glosas*, di una "crítica personal" improntata alla lezione dei Carlyle e dei Nietzsche – o se si vuole, nei termini dell'Heidegger di *Holzwege*, da una Tecnica che dell'arte tende a fare non già "la casa dell'Essere", la spia dell'*Autre*, l'emanazione parziale e la realizzazione, sempre incompleta e imperfetta, del Libro a venire, ma piuttosto un materiale e immanente "oggetto dell'esperienza vissuta", una delle tante e indifferenti "forme di espressione della vita dell'uomo".

3. Nel dedicare, con sottile ironia, *Sul fiume del tempo* a Benedetto Croce, che a quella data aveva già pubblicato il saggio *Angelo Conti e altri estetizzanti*, in cui rigettava la concezione del critico *artifex*, del discorso interpretativo vestito di simboli e di analogie, Conti riprendeva, riferendolo al rapporto fra sé e il filosofo dell'*Estetica*, la similitudine dei "due pellegrini che ascendono un colle per opposte vie e s'incontrano sulla cima", che già D'Annunzio, nel *Commiato* di *Alcyone*, aveva impiegato per caratterizzare la sua posizione rispetto al "fratello nemico" Pascoli, che saliva "per l'opposta balza", "solo e discosto", ma "incalzato" da una stessa "immortale ansia"⁸⁸. Proprio nel *Commiato*, D'Annunzio, riprendendo molto da vicino l'*incipit* di *Passeri a sera*, un testo dei *Canti di Castelvecchio*, aveva definito Pascoli – alla cui memoria avrebbe dedicato alcune altissime pagine della *Contemplazione della morte*, e di cui aveva recensito sulla "Tribuna" *Myrica* – come "quei che intende i linguaggi degli alati, / strida di falchi, pianti di colombe". In tal modo, con questa allusione intertestuale che sottintendeva un accostamento di poetiche, D'Annunzio, che, come affiora dagli epistolari, sentiva le *Laudi* del terzo libro come "figlie delle acque e dei raggi", come testi composti "imitando le acque e le foglie", "imitando le aure e le acque e le spiche col suono" di una virgiliana "semplice canna, *tenui avena*"⁸⁹, sembrava additare qualche convergenza, a prima vista insospettabile, con la ricerca di Pascoli, che cercava anch'egli di cogliere e fissare nei versi le voci riposte e silenziose della natura. Peraltro, il fonosimbolismo di D'Annunzio non si spingeva mai fino all'onomatopea, e il suo "amor sensuale della parola", la sua arte di sfumature e di suggestioni si discostavano dall'evidenza e dalla concretezza quasi positivistiche degli "oggetti" pascoliani, tanto da indurlo, nella recensione citata, a lamentare, sulla scia del Mallarmé della risposta ad Huret e del Banville del *Petit traité de poésie française*, come nella poesia pascoliana mancasse "quel mistero che solo la potenza

87 Si vedano, per questa prospettiva di lettura, sostanzialmente isolata, ma non certo priva di riscontri, e anzi fondamentale per tutta la linea interpretativa e storiografica che innerva questo studio, i saggi di Giorgio Barberi Squarotti, da *Il gesto improbabile* (Flaccovio, Palermo 1971) a *Il simbolo dell'artifex*, in *Poesia e ideologia borghese* (Liguori, Napoli 1976) fino al denso e profondo - ben più alto rispetto alla destinazione divulgativa cui parrebbe piegarlo la collocazione editoriale - *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Mursia, Milano 1982.

88 Cfr., per questo riscontro, G. ZANETTI, *Estetismo e modernità*, cit., p. 9.

89 Cito da I. CALIARO, *Prefazione* a G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di P. Gibellini, Einaudi, Torino 1995, pp. 4-7.

occulta della musica crea intorno ai fantasmi poetici"⁹⁰. D'Annunzio e Pascoli erano comunque accomunati da una poetica – definibile, per citare Carlo Gentili, come "euristico-imitativa"⁹¹ – che mirava a riflettere e a far risuonare sulla pagina le voci e le armonie della Natura, e che aveva chiare ascendenze classiche, dal frammento 39 P. – a cui si riferisce la definizione del Gentili appena richiamata – di Alcmane, l'"usignolo di Ceo" capace di comporre i suoi canti *kakkabidon opa synthemenos*, "disponendo nell'ordine del verso", cioè illuminandoli, plasmandoli in forma di parole, i suoni ancora inarticolati, le informi parole sorte dal grembo della natura, ai "numeri innumeri" e alle estrose onomatopee delle *Rane* di Aristofane (che non a caso troveranno nella sensibilità dannunziana e nel variegato e flessibile virtuosismo metrico del Romagnoli esegeta e traduttore una risonanza vivida e a suo modo, nella lettera se non nello spirito, fedele, e alle quali farà esplicito riferimento il Pascoli metricista sottile ed ardito di *A Giuseppe Chiarini*), per arrivare, se si vuole, fino all'*Agamemnone* di Eschilo, attraversato dall'"oscuro linguaggio di barbaro" di Cassandra, che "geme come un uccello fra i rami" – e proprio in quei versi eschilei è stato additato l'ambiguo ed infero archetipo della pascoliana "lingua che più non si sa".

"Au fond de la nature, c'est l'art", dice un emistichio di *Petit Paul*, nella *Légende des siècles* di Hugo, in cui Pascoli, nel citato saggio *A Giuseppe Chiarini*, incluso in *Antico sempre nuovo*, ravvisa, con ardita analogia, segrete corrispondenze dantesche, riconducibili all'interpretazione della figura di Matelda come personificazione dell'arte avanzata in *Sotto il velame*. Peraltro, è evidente, specie per il lettore dei *Conviviali*, la distanza che separa, oramai, il simbolismo pascoliano dalla poetica di Hugo, ancora legata ad una romantica e idealistica immedesimazione fra la parola del poeta e quella divina, fra il verso e il Verbo, inteso come ipòstasi di un Assoluto e di uno Spirito che si calano e si immergono nella Natura per poi riflettersi, attraverso di esse, nell'intelletto e nell'espressione dell'artista, il cui discorso (basti qui allegare *Georges et Jeanne*, nell'*Art d'être grand-père*) echeggia il "dialogue obscur" dei fanciulli, che "ce n'est pas la parole, c'est le Verbe / C'est la langue infinie, innocente et superbe / Que soupirent les vents, les fôrets et les flots", "le langage vague et lumineux des êtres / Nouveau-nés", "la musique éparse au fond du mois de mai", insomma la vasta e festosa armonia che pervade il creato. Passato attraverso il positivismo (sebbene il suo sia, secondo la felice e fortunata definizione serriana, un "positivismo sentimentale"), Pascoli condivide con il grande simbolismo europeo di fine Ottocento la percezione oscura ed inquietante di una Natura ormai abbandonata dal Divino, disertata dall'Assoluto, sovrastata, tutt'al più, dall'indistinto ed ineffabile *Unknown* spenceriano – una Natura scissa e disgregata dal lavoro dell'analisi scientifica e dell'indagine razionale, i cui *sparsa fragmenta* possono essere raccolti, ricomposti, ricondotti *ad unum* proprio attraverso la parola poetica, grazie alla potenza associativa e analogica in essa insita⁹². In questo senso, per quanto – come l'intervista che il poeta di *Myricae* rilasciò ad Ogetti per il volume *Alla scoperta dei letterati* varrebbe da sola a dimostrare – lontano, perlopiù, dai preziosismi e dagli artifici bizantini e parnassiani di certo D'Annunzio, e malgrado le candide professioni – comunque smalziate, scaltrite, calcolate, funzionali ad una consapevole via italiana al simbolismo – di *naïveté*, ingenuità, spontaneità, naturalezza, contenute nel *Fanciullino* (alla cui prosa simbolista, fitta di

90 Cfr., in proposito, A. ANDREOLI, *Da Banville a Mallarmé: D'Annunzio lesse Pascoli*, "Rivista pascoliana", I (1989), pp. 141-153.

91 Cfr. B. GENTILI, in *Studi in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, pp. 59-67 (in particolare pp. 66 sgg.).

92 Circa i rapporti fra Pascoli e il simbolismo, ormai indagati con una certa ampiezza, rinvio a G. NAVA, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII (*Tra l'Otto e il Novecento*), Salerno, Roma 1999, pp. 655-712; M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, Salerno, Roma 2002; R. BARILLI, *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia "debole"*, Sansoni, Firenze 2000.

echi, sussulti, risonanze, fa del resto da controcanto e da filigrana un fine apparato erudito), Pascoli non è avulso dall'idea, già richiamata, dell'arte come *homo additus naturae*, come "continuazione della natura", come prosecuzione studiata e consapevole del discorso inarticolato, implicito, *autre*, che si avvolge e si snoda nelle profondità del suo grembo. L'importanza storica e la valenza innovativa della poesia pascoliana risiedono forse, in parte non piccola, nella capacità di coniugare la concretezza e l'evidenza dell'oggetto e del dato sensoriale con l'alone iridato e inafferrabile dell'evocazione e della suggestione analogiche. Come ha osservato Barilli, Pascoli è un "ideista", nel senso che questo termine assume nella teorizzazione simbolista di Aurier: egli passa attraverso una "fase di determinazione" solo "per inseguire pur sempre una poetica finale di ritrovata vaghezza"⁹³. Si può citare ciò che osservava recentemente un teorico della "naturalità del poeta", oltre che attento interprete di Pascoli, come Mario Luzi: il "mito saltuario" della "*naïveté*" è stato, nella modernità, nell'era per antonomasia della riflessione, del commento, del metadiscorso, della coscienza critica, una sorta di "antitesi fatale", "essa stessa riflessa come una citazione (...), sebbene talora autentica"⁹⁴. Non siamo lontani, con il fanciullino pascoliano, dall'"*enfance retrouvée à volonté*" con cui Baudelaire identifica il genio, o, se si vuole, dalla "*savante ingénuité*" di cui parlava, a proposito del "*platonisme passionné*" e della "*prose poétique*" di Conti, opposti alla "*speculation toute théorique*", ascrivibile "*moins à la littérature qu'à la science*", del Croce, un attento osservatore delle cose italiane come Maurice Muret⁹⁵.

Proprio a questa particolare percezione del dato naturale, non lontanissima in fondo dal *surnaturalisme* baudelairiano, è possibile ricondurre anche quegli aspetti che più avvicinano il Pascoli critico e saggista alla concezione simbolista del critico *artifex*. Come ha osservato Leonelli, in Pascoli, così come, con le debite distinzioni, in Wilde e in Pater, "poesia e critica sono atti omologhi e reciproci", alimentandosi entrambe, per diverse vie (l'una "dall'emozione all'atto espressivo", l'altra in senso inverso), del dato naturale transustanziato in materia d'arte⁹⁶. Anche i versi di *Maia* (7981 sgg.) in cui D'Annunzio celebra la potenza della sua "mano casta e robusta", che ha tratto le parole "dal gorgo / della prima origine", "disponendole / nei modi dell'arte" (si ricordi il *syntithenai* alcmanio) così che la loro vita "rivelò le segrete / radici, le innumeri fibre / che legano tutta la stirpe / alla Natura sonora" (versi dietro cui, tra l'altro, come notava già Croce, sta proprio Hugo, mediato forse dal Barrès dei *Déracinés*), sono stati posti in relazione con la sua opera di saggista⁹⁷. Nelle pieghe ombrose della Natura penetra lo sguardo ammalato e insieme lucido del poeta critico, che fa "appari-

93 R. BARILLI, *Pascoli simbolista*, cit., p. 8 (e in generale tutto il capitolo *Tra ideismo e reismo*).

94 M. LUZI, *Osservazioni possibili su un secolo di poesia*, in ID., *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla poesia*, Garzanti, Milano 2002, p. 90. Circa il linguaggio della natura in Pascoli, cfr. G. AGAMBEN, *Pascoli e il pensiero della voce*, in G. PASCOLI, *IL fanciullino*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 6-21; G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1996 (con significativi accostamenti fra il poeta di *Myrica* e quello di *Alcyone*). Sui rapporti fra i due poeti, si può vedere ora (con riferimento proprio ad una simbologia naturalistica intrisa di foschi presentimenti di morte) M. SANTAGATA, *Per l'opposta balza. "La Cavalla Storna" e il "Commiato" dell'"Alcyone"*, Garzanti, Milano 2002.

95 M. MURET, *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Perrin, Paris 1906, pp. 330 sgg. I punti di contatto, segnalati da più parti, tra il *Fanciullino* e il *Giorgione* di Conti paiono riconducibili, nella sostanza, al comune antecedente platonico (*Fedro* 77E), che Pascoli, peraltro, transcodifica in un diverso contesto.

96 G. LEONELLI, rec. a P. FERRATINI, *Fiori tra le rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Il Mulino, Bologna 1990, "Rivista pascoliana", V (1993), pp. 271-275. Nel libro di Ferratini, interessa il mio discorso soprattutto il capitolo *Viaggio a Matelda*, già apparso sulla "Rivista pascoliana", in cui si illustra, con significativo richiamo a Valéry, il "circolo ermeneutico" che lega la "filigrana interpretativa dell'intratesto" alla "griglia esegetica dell'intertestato", l'*intentio auctoris* all'*intentio lectoris*.

97 Cfr. A. M. MUTTERLE, *La "mano casta e robusta": interpretazione di un luogo di Maia, "il Verri"*, settima serie, n. 5-6 (marzo-giugno 1985), pp. 121 sgg.

re tra l'una / e l'altra sillaba i mille / volti del Passato tremendi / come sembianze di morti / che un'anima sùbita inondi"; ed emerge qui, in pari tempo, il valore rievocativo, quasi medianico o necromantico, della parola poetico-critica che, come Pascoli scriveva già in un appunto giovanile, e come i *Conviviali* avrebbero confermato, può richiamare in vita "tutto il vecchio mondo sepolto", la Musa "là perduta fra le rimembranze"⁹⁸. Tale parola è veicolo di una memoria che è, come sarà in Ungaretti lettore di Petrarca, a un tempo individuale ed epocale, esistenziale e storica; e la particolare "Natura" da cui questa parola trae alimento è nutrice e datrice di vita e, nel contempo, immenso sepolcro, deposito inerte, oscuro, quasi si direbbe inorganico, di un passato defunto.

Del resto, nei preziosissimi, ancorché frammentari, *Elementi di letteratura*, editi postumi⁹⁹, Pascoli, con esplicita presa di posizione anticrociana, formula una concezione della critica molto prossima a quella del *Prologo del Marzocco*: il critico deve "riprodurre in sé il sentimento, la meteora psichica, che ha originato l'opera d'arte", "entrare nella mente, nelle abitudini di studioso, nell'istituzione, nella dottrina, nella psiche dell'autore, e sì, tener conto di ciò che voleva esprimere e non *potè*, di ciò che prima gli arrise, e poi rifiutò, (...) di ciò che non vide e noi vediamo": ancora una volta, dunque, l'ermeneutico "comprendere l'opera meglio dell'autore stesso". La critica, scrive Pascoli nell'introduzione a *Lyra*, "è un mezzo, non un fine"; "la critica è fatta per la letteratura, non questa per quella". Appare evidente che questa concezione della critica è, al pari della critica come forma d'arte degli esteti, lontana dal metodo storico ed erudito. Non a caso, la commissione dell'Accademia dei Lincei presieduta da Carducci respinse per due volte, nel 1896 e nel 1904, le opere pascoliane di esegesi dantesca, ravvisando peraltro, pur se indicandolo come limite e tratto negativo, il coraggioso analogismo che "intravedeva in tenui somiglianze corrispondenze meravigliose", e l'intento, comune anch'esso agli esteti, di porsi "solo di fronte all'opera", ignorando volutamente la preesistente letteratura critica¹⁰⁰.

Si può rileggere, nell'ottica appena delineata, la lettera dedicatoria a Gaspare Finali che accompagnava, nel numero d'esordio del *Convito* di Adolfo De Bosis (la stessa rivista su cui apparvero tanto i *Poemi conviviali* quanto le dannunziane *Note su Giorgione*), la prima di tre anticipazioni di *Minerva oscura*: il poeta-critico affermava di aver trovato, "per la prima volta dopo sei secoli", "la chiave per entrare nel mondo di Dante", "il Polo del mondo dantesco", "le leggi di gravità" che governano "l'altra natura", quel mondo ulteriore, distinto, aggiunto a quello reale, che l'opera dantesca rappresenta¹⁰¹ (un passaggio, quello a cui si è accennato, che parrebbe confermare la tesi di Barilli circa il carattere "elettromorfo", e dunque fluido e fluttuante, che contraddistinguerebbe, in antitesi rispetto al metallico meccanicismo e macchinismo della seconda rivoluzione industriale, la visione simbolista¹⁰²). L'arte è, anche in questo caso, "Natura della critica". Innegabilmente, peraltro, il disegno esegetico del

98 Il frammento si legge in G. CAPOVILLA, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, CLUEB, Bologna 1988, pp. 77-78. Cfr. sul tema E. ELLI, *Pascoli e l'antico. Dalle liriche giovanili ai "Poemi conviviali"*, Interlinea, Novara 2002.

99 G. PASCOLI, *Elementi di letteratura*, a cura di M. PERUGI, "Filologia e critica", XVI (1991-1993), n. 3 (settembre-dicembre 1991), pp. 401-418. Si vedano, al riguardo (pur con le riserve avanzate dallo stesso Perugi nel contributo appena citato), R. CARBONE, *Elementi di letteratura*, "Rivista pascoliana", I (1989), e M. MARCOLINI, *Gli "Elementi di letteratura" di Giovanni Pascoli*, "Lettere italiane", XLIII, n. 1 (gennaio-marzo 1991), pp. 55-80.

100 Cfr. M. VALGIMIGLI, *Minerva oscura*, in *Uomini e scrittori del mio tempo*, Sansoni, Firenze 1965, p. 194.

101 Il testo si può leggere in G. PASCOLI, *Prose*, vol. II, a cura di A. Vicinelli, Mondadori, Milano 1952, pp. 3-5.

102 Cfr. l'introduzione di R. BARILLI, *Pascoli simbolista*, cit.

Pascoli dantista, imponente, sistematico, tutto innervato da parallelismi e corrispondenze talora speciosi, se non arbitrari, il suo sforzo di tradurre la pretesa illuminazione geniale, simpatetica, quasi medianica e gnostica, delle "segrete cose" dantesche in uno schema vasto, coerente, assiduamente consequenziale, viziato, paradossalmente, da un eccesso e da un'oltranza di razionalismo che avvolgono e tentano di supportare, in uno spirito che si potrebbe definire neo-scolastico, l'*unio mystica* con l'oggetto di studio, poco parrebbero avere da spartire con l'indole predominante della critica degli esteti, che vive piuttosto di illuminazioni e di "intermittenze" subitanee e discontinue, benché perseguite ed espresse in modo scaltro e del tutto autocosciente.

Cionostante, non è impossibile trovare, nel Pascoli critico, materiali utili per la mia indagine. Si consideri, ad esempio, la figura di Matelda, che agli occhi del Pascoli incarna, come si è accennato, il simbolo e la personificazione dell'arte, di un'arte che – leggiamo nelle pagine dedicate a Matelda in *Sotto il velame*, che trovano puntuale riscontro, pur se in una veste più affabile e divulgativa, nell'*Introduzione a Fior da fiore* – è insieme "operativa e intellettuale", capace di fondere "sapienza" e "innocenza", "arte a cui conduce lo studio" e che vive, in pari tempo, "in istato come di natura". A conferma del legame che esiste fra la critica da un lato, la poetica, e dunque la poesia, dall'altro, questa immagine di Matelda come personificazione della *mathesis* poetica, della sapienza artistica, si ritrova nel *Fanciullino*: come si legge nel capitolo tredicesimo di quel saggio di poetica, "Virgilio, che è lo studio, conduce Dante a Matelda, che è l'arte"; lo studio – ecco la "savante ingénuité", la "naturalità del poeta", ottenuta attraverso la consapevolezza artistica e la ricerca letteraria – "deve rifarci ingenui" e "renderci alla naturalità". Lo studio deve "togliere la tanta ruggine che il tempo ha depositato sulla nostra anima, in modo che torniamo a specchiarci nella limpidezza di prima; ed essere soli tra noi e noi". Il fanciullino incarna, in definitiva, l'autocoscienza e l'autotrasparenza della metapoesia simbolista, della poesia che è specchio di se stessa. In questo senso, non è impossibile un accostamento della Matelda di Pascoli all'Erodiade di Mallarmé, che riflette – come farà poi la Francesca da Rimini di D'Annunzio, incarnazione di un ideale di poesia soave, aulico, preziosamente arcaizzante, tragicamente minacciato dalle violenze della storia – le sue carni candide e pure in un cristallino specchio d'acqua gelida.

Si è già sottolineato come i critici artisti italiani siano legati alla temperie del dannunzianesimo. E anche l'episodico e frammentario D'Annunzio dantista, che peraltro non incontrava il favore di Pascoli, può essere in certa misura ricondotto alla visione pascoliana della figura di Matelda. Nella *Lectura Dantis* tenuta in Orsanmichele il 15 gennaio del 1900, pubblicata su *Flegrea* e confluita poi nell'*Allegoria dell'Autunno*, D'Annunzio osserva che "l'uomo si aggiungeva alla Natura per continuare l'opera della divina Madre", e "il poema sorgeva come un mondo in un mondo, durevolmente vivo nei tempi dei tempi". Nella stessa luce andranno visti gli echi danteschi che avvolgono, nelle *Vergini delle rocce* - romanzo apparso proprio sul *Convito* -, Massimilla e Violante, "creature frali (...) 'maravigliosamente tristi' come le dame del sogno della *Vita nuova*", e anch'esse, come sarà la Foscarina del *Fuoco*, "strumenti dell'arte", simboli di una concezione estetica: come Matelda "sceglie fior da fiore", così nelle *Vergini* una "ancor viva e fresca fioritura" di "rose languide e pie" si moltiplica in una "lentezza illusoria" di "antichi specchi", secondo una *imagery* metaletteraria cara al simbolismo, e qui associata ad un decorativismo di gusto preraffaellita e *liberty*. Sempre in D'Annunzio trova riscontro l'immagine, accreditata nel capitolo *Beatrice beata* di *Sotto il velame*, di un Dante che, passando "attraverso le fiamme che mondano il cuore e l'occhio", "si è fatto veggente". Il poeta della *Commedia*, scriveva D'Annunzio nella *Lectura*

citata, "è colui che vede e che vuol vedere", è "una operosa volontà veggente" (del resto, la definizione di Dante come *seer*, come iniziato per bocca del quale "parla il silenzio di dieci secoli muti", si trovava già negli *Heroes* del Carlyle, opera che, entrata nell'orizzonte culturale italiano attraverso la preziosa mediazione del Nencioni, sarà tra le fonti del D'Annunzio di *Elettra*, che nell'ode *A Dante* definirà il Sommo Vate come "oceanica mente ove dieci secoli atroci (...) metton lor foci / silenziosamente", dotata di un "profetico onniveggente occhio infiammato"). Ma, forse, l'aspetto che maggiormente avvicina il Pascoli saggista (e in certo modo anche l'antologista, o meglio, come è stato detto, il "rapsodo" che intesse con i testi altrui le fila di un personale discorso insieme esegetico e creativo¹⁰³) alla critica come autobiografia degli esteti è il carattere soggettivo, personale, a tratti quasi intimistico, del suo discorso interpretativo, strettamente intrecciato, come la classica edizione del Perugi ha ampiamente dimostrato, alla parallela ricerca poetica. Nel celebre saggio pascoliano del 1909, Renato Serra - egli stesso, com'è stato scritto, non lontano da certi modi e da certe movenze del Pascoli critico, in particolare quello del saggio *Lucus Vergili*, in *Antico sempre nuovo*¹⁰⁴ - osservava che la "poesia di cose" tipica del Pascoli si estendeva anche ai saggi, alle conferenze, ai commenti, tutti egualmente irradiati dalla "varietà ingenua e tumultuosa di quell'anima". Spesso, proprio come avverrà in Serra (da *Per un catalogo*, rilevante anche per la presa di posizione antierudita e antifilologica, al *Ringraziamento ad una ballata di Paul Fort*, per non citare che due esempi emblematici), l'analisi, o meglio l'anamorfose e la riscrittura, dei testi della tradizione assumono lo spirito e le cadenze dell'introspezione e della rievocazione soggettiva. Questo si traduce, su piano della scrittura, in una fitta rete di legami intertestuali tra la pagina critica e quella poetica, tra la scrittura saggistica e quella poesia a cui l'autore consacra l'intera esistenza, che è, come dice ancora Serra, "un'arte di vivere" - quella poesia che è, come si legge nella *Poesia*, componimento proemiale dei *Canti di Castelvecchio*, simile ad una lampada il cui raggio "arde nell'anima blando", e rischiarla la "pallida via" e l'"oscuro viaggio".

Al principio dei *Prolegomeni a Minerva oscura*, il cammino dantesco è paragonato ad uno di quei viaggi "che possiamo ricordare d'aver fatti da fanciulli", "tra cigolii e schiocchi e scricchiolii e tonfi, con qualche carezzevole parola mormorata all'orecchio in mezzo a un rotolare continuamente e sordamente fragoroso". La metafora esistenziale è qui costruita attraverso un richiamo intertestuale alla parallela produzione in versi, per l'esattezza al *Tuono*, in *Myrica*, ove allo svanire del tuono che "rimbombò, rimbalzò, rotolò cupo, / e tacque, e poi rimareggiò rinfranto", seguono un "soave canto di madre" e il "moto d'una culla" (ma si ricordi anche, per certe affinità nella tramatura fonosimbolica, *L'uccellino del freddo*). La pagina poetica e quella esegetica convergono nell'alimentare il mito dell'"enfance retrouvée à volonté". E nell'invocazione all'arte che chiude il già ricordato paragrafo su Matelda in *Sotto il velame*, è detto che l'arte trae chi le è devoto "sovresso l'acqua di Letè, lieve come spola" - una "spola" che non può non far pensare a quella della *Tessitrice*, simbolo allucinato del transito dal moto della vita alla gelida quiete della morte, ma anche, per analogia, alla Psiche dei *Poemi conviviali*, che l'amore attende "oltre la morte", e che è "tenue più del tenue fumo", "più lieve della lieve ombra" (un passaggio, questo, di cui si ricorderà, in un saggio incompiuto sui *Conviviali*¹⁰⁵, il giovane Serra lettore simbolista, e attento studioso anche del Pascoli dantista, caratterizzando il mito classico come "lieve figura tenue come un soffio",

103 Cfr. ancora P. FERRATINI, *Fiori tra le rovine*, cit., nonché gli apparati relativi di M. PERUGI, in G. PASCOLI, *Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli 1980-1981.

104 F. FELCINI, *Bibliografia della critica pascoliana*, Le Monnier, Firenze 1957, pp. XLI-XLII.

105 Gli abbozzi sono editi in A. GRILLI, *Serra tra Pascoli e Panzini*, Le Monnier, Firenze 1956, pp. 22 sgg.

oramai inafferrabile e remota).

Al di fuori degli studi danteschi, le risonanze autobiografiche sono, se possibile, ancora più vivide e chiare. Si consideri, ad esempio, *Eco d'una notte mitica*, saggio sospeso fra il *sensus figuralis* dell'allegorismo medievale e la "critique d'analogie" degli esteti, tutto attraversato da arditi paralleli fra personaggi virgiliani e figure manzoniane¹⁰⁶, e che si apre con la rievocazione delle letture infantili dei *Promessi sposi*, che erano, rispetto alle fatiche delle lezioni, "come la pioggia estiva dopo l'afa a lungo durata"; e si noti che il passo manzoniano che catturava l'attenzione di Pascoli fanciullo (per l'esattezza l'*incipit* del capitolo XXXVII, dominato dalla simbologia catartica dell'acqua, della pioggia con il suo "sussurrio", con il "brulichio dell'erbe e delle foglie tremolanti, gocciolanti rinverdite lustre") viene riecheggiato, per la sua intensa espressività fonosimbolica, in più luoghi dell'opera pascoliana (basti qui citare *Il cieco di Chio*, ove il croscio e il tintinno dell'acqua, il "fresco brulichio" della pioggia, si mescolano alla voce della "cetra arguta", alla purezza e al nitore dell'espressione poetica). Discorso analogo per *La ginestra*, scritto incluso anch'esso, come quello appena citato, in *Pensieri e discorsi*, in cui è evocato quello stesso "non so che di dolce e di solenne, di tenero e di nuovo, come un profumo d'incenso, un'eco d'inni", che spira dai versi dell'*Aquilone*.

Questa misura critica, che fonde il momento della lettura con quello della rievocazione memoriale e biografica, la lucidità dell'analisi con il trasporto dell'emozione, si ritroverà, successivamente, lungo una linea che sembra attraversare in particolar modo il contesto culturale romagnolo, e che, per non fare che pochi nomi, va da Serra al Moretti di quel singolare testo, diviso a tratti fra la critica letteraria e la rievocazione di figure e di ambienti, che è *Via Laura* (basti riprendere le pagine sulla lettura di *Myrica*, le cui vivide impressioni emotive e sensoriali sorgono avvolte dal serriano silenzio della biblioteca e dei libri), dal Panzini della *Bella storia di Orlando innamorato e poi furioso*, che si conclude nel nome della *perennis humanitas*, con l'immagine di Serra, dolce e ferma nella memoria, associata alla reminiscenza di "greche bellezze ed incantate fole"¹⁰⁷, al Valgimigli di *Uomini e scrittori del mio tempo* (ad esempio *Severino, Serra e la religione delle lettere*) e del *Mantello di Cebete*, con cui - secondo un processo parallelo a quello che avviene nell'assorto traduttore di Platone, intento, sulle pagine del *Fedone*, ad una laica *melete tou thanatou*, a un'amara e virile iniziazione alla morte - parrebbe giungere al pieno compimento quel dialogo coi morti, quell'assidua e silenziosa investigazione del "mondo sepolto", che aveva avuto nel Pascoli dei *Conviviali* e nel Serra di *Intorno al modo di leggere i Greci*, oltre che nel D'Annunzio della *Città morta*, i suoi più profondi archetipi¹⁰⁸. Un discorso, questo della critica come autobiografia, che, come si avrà modo di vedere, proseguirà, nel cuore del Novecento, entro un contesto intellettuale quanto mai fluido, e sempre aperto alla ricezione e al confronto, con la cultura vociano-ermetica. Ma giova ora soffermarsi, pur se nei limiti imposti dalle esigenze di questa trattazione, sull'esempio menzionato del Valgimigli, cioè di un letterato a cui la

106 Cfr., in proposito, M. PAZZAGLIA, *Pascoli lettore dei "Promessi sposi"*, "Rivista pascoliana", I (1938), pp. 79-93.

107 Il breve saggio è ora riedito presso Pazzini (Verrucchio 1994). Su Panzini critico, si può vedere A. COTTIGNOLI, *Panzini critico-artista*, in *Fra Bellaria, San Mauro e Savignano. Atti del convegno "Panzini oggi"*, a cura di M. Pazzaglia, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 19-32.

108 Cfr., su Valgimigli, l'introduzione di Marino Biondi a M. VALGIMIGLI, *Il mantello di Cebete*, a cura di R. Greggi, La Mandragora, Imola 1999; M. BIONDI, *Valgimigliana*, in ID., *La tradizione della città. Cultura e storia a Cesena e in Romagna nell'Otto e Novecento*, Società di Studi Romagnoli, Cesena 1995; *Le opere e i giorni di Manara Valgimigli. Classicità e umanesimo nella cultura italiana del Novecento*, a cura di A. Catania e R. Greggi, Il Nove, Bologna 1993.

formazione saldamente filologica, pur se poi risolta nei modi proverbiali del “filologo poeta”, e la severa ascendenza carducciana non impedirono di cedere, a tratti, alla seduzione del critico *artifex*: basti qui citare, in una luce serriana (e non si dimentichi che fu proprio Valgimigli il primo editore, sulla *Critica* crociana, di *Intorno al modo di leggere i greci*), alcune pagine di *Colleviti*, ad esempio quella in cui è evocata la leopardiana “poesia silenziosa” fatta di “parole sottili e scarne e scarse”, o quella ispirata dal “vasto silenzio” della Classense, in cui parla la “voce muta” dei libri e battono le “ali dei secoli”¹⁰⁹. Non è vuota enfasi dire che dalla quiete della Malatestiana a quella della Classense, da Serra a Valgimigli, uno stesso “senso del silenzio”, un simile indugiare fra le parole e le sillabe, un medesimo assorto e a tratti sofferto raccoglimento avvolge e scandisce la profonda vita intellettuale, il commosso respiro interiore che animano l’atto della lettura e della critica. Discorso non troppo dissimile, pur se in un senso diverso, e ad un livello innegabilmente minore di spessore intellettuale, potrebbe essere fatto a proposito dell’esempio, sopra richiamato, di Moretti: la lettura di Pascoli, dice Moretti, esige una “attenzione che doveva essere insieme dell’orecchio e della vantata sensibilità (...), l’attenzione ch’è percezione, la percezione ch’è stato di grazia”, la facoltà cioè di captare in profondità tutte le risonanze della “morbida, segreta, imperscrutabile campana del pascolismo”¹¹⁰, vale a dire di una visione del reale e della poesia che aveva dissipato e dissolto tutte le artefatte patine esteriori, tutti gli sterili preziosismi che ancora incrostavano il dettato carducciano e dannunziano. E quella “percezione ch’è stato di grazia” è – quasi inutile sottolinearlo – la stessa di un Serra e di un Angelini, autori su cui ci si soffermerà più oltre.

4. Un raffronto, seppur cauto, fra il critico artista dell'estetismo e il "critico fantastico" teorizzato dal Pirandello di *Arte e scienza* (edito nel 1908, contemporaneamente all'*Umorismo*), può essere forse autorizzato sia dai punti di contatto fra Pirandello e il cosiddetto "Decadentismo" (nel cui ambito, secondo la nota prospettiva storiografica di Carlo Salinari, lo scrittore siciliano incarnerebbe la lucida e amara "coscienza" di una "crisi" culturale e ideologica che i "miti" del Fanciullino, del Superuomo e del Santo vorrebbero invece occultare e dissimulare¹¹¹), sia dai rapporti che egli ebbe, pur se da una posizione defilata, e per certi aspetti anche polemica, con quegli ambienti dell'estetismo fiorentino, tra la *Vita Nuova* e il *Marzocco*, in cui prese corpo, come si è visto, la teoria dell'*artifex additus artificii*. Più che allo scritto *Per la solita quistione della lingua*, apparso sulla *Vita nuova* del 9 novembre 1890¹¹², è interessante accennare a *Prosa moderna*, apparso sulla stessa rivista nel numero del 5 novembre 1890 (e prima ancora sulla palermitana *Psiche*), ove si lamentano il grigiore e la rozzezza della prosa moderna, in cui manca "quell'afflato creatore, quell'empito interno che dà anima, vita e moto alle parole". Malgrado le ricorrenti prese di posizione in senso antidannunziano, appare evidente che Pirandello cerca, pur se "sull'opposta balza", guardando più alla sostanza umana e psicologica dell'espressione, alla profondità delle sue risonanze introspettive, che non all'esteriore preziosità delle rese formali, una sua via alla creazione della "prosa narrativa moderna" perseguita dal D'Annunzio del *Trionfo della morte*. Basta, per averne conferma, confrontare la polemica diagnosi pirandelliana dello stato presente

109 M. VALGIMIGLI, *Colleviti*, a cura di R. Greggi, introduzione di M. Biondi, La Mandragora, Imola 2003, pp. 101 e 122.

110 M. MORETTI, *Tutti i ricordi*, Mondadori, Milano 1962, pp. 360 e 368.

111 Cfr. C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1962.

112 L'articolo si legge ora, con l'insieme della produzione saggistica pirandelliana, nel volume *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1965, a cui si fa riferimento per tutte le citazioni contenute in queste pagine.

della prosa italiana con quella che D'Annunzio ne dava nell'articolo *L'arte letteraria nel 1892 (La prosa)*, apparso sul *Mattino* di Napoli del 28-29 dicembre 1892¹¹³ e in parte riutilizzato nella prefazione al *Trionfo*: "il vocabolario adoperato dai più si compone di vocaboli incerti, inesatti, d'origine impura, trascoloriti, difformati dall'uso volgare". Ma è in un altro scritto marzocchiano, *Osservazione sull'evoluzione del verso* (apparso il 29 agosto 1897, nella rubrica *Marginalia*), che Pirandello si confronta in modo più diretto con il dibattito letterario inerente al simbolismo europeo, da Mallarmé a Lucini, e relativo al rapporto che lega, dopo la caduta delle barriere fra poesia e prosa, il verso libero al "poème en prose": la prosa "accenna a compire la sua evoluzione, a ricomporsi (...) nella sua genuina veste poetica", scrollandosi di dosso, in tal modo - altro nodo teorico, questo, comune al D'Annunzio degli anni napoletani -, il "fango" e le "vesti unte" del naturalismo. L'errore di D'Annunzio - e Pirandello coglie, qui, quello che sarà uno dei nodi cruciali della riflessione metaletteraria di D'Annunzio, specie tra le *Faville del maglio* e il *Libro segreto*, vale a dire il rapporto fra i "numeri", i "ritmi" della poesia e quelli della prosa - è stato proprio quello di avere creduto che "la prosa possa accogliere, oltre ai numeri della sua propria armonia, il ritmo e le musiche d'una armonia poetica più libera e vasta".

Né si deve credere che il problema della prosa sia legato solo esteriormente alla teoria della critica. Come mostrano le più volte citate *Note su Giorgione*, gli esteti vogliono opporre allo "squallore prosastico" del metodo storico l'idea che il libro di critica debba essere prima di tutto "un ottimo libro di prosa". La critica stessa è anzi, secondo la definizione data da Mallarmé in *Crayonné au théâtre*, "genre littéraire créateur de quoi la prose relève", facoltà riflessiva e creativa da cui l'evoluzione della prosa trae linfa e coscienza. Vero è che la rivista *Ariel*, a cui Pirandello collabora, assume, pur se diretta dal marzocchiano Ugo Fleres, una posizione antidannunziana, rappresentata chiaramente proprio dall'articolo che, nel numero del 13 febbraio del 1898, lo scrittore siciliano dedicava alla *Città morta*, negando, in esplicita polemica con Angelo Conti, che D'Annunzio possedesse il senso del tragico - quell'ironia amara, quell'"umorismo", quel "sentimento del contrario" meditati e dolenti, che costituiscono invece la nota essenziale del Pirandello maggiore. Ciononostante, l'editoriale dell'8 gennaio 1898, di mano, con tutta probabilità, del Fleres, esprimeva, pur senza enunciare a chiare lettere la teoria del critico *artifex*, l'idea, comune all'estetismo, di una critica intesa come autonomo genere letterario e come militante e polemico strumento di "collaborazione" alle sorti della moderna letteratura: critica, dunque, non come "turibolo", come semplice mezzo per celebrare ed incensare le glorie già acclamate¹¹⁴. E si trova, nel Pirandello saggista, almeno uno scritto in cui è attuata fedelmente, appena dissimulata in studio di carattere e schizzo psicologico, la "critique d'analogie" simbolista, la critica che procede, come dicono le *Note su Giorgione*, "per via di segrete analogie". Alludo all'appassionata recensione, apparsa sul *Messaggero della Domenica* del 13 aprile 1919, di *Con gli occhi chiusi* di Tozzi, un'opera le cui affinità con Pirandello sul piano della visione dell'uomo sono evidenti. Dopo che la lettura si è depositata ed è maturata nella quiete della coscienza (ecco l'idea della critica come *lettura*, come profonda e soggettiva adesione alla sostanza estetica ed esistenziale della pagina, comune ai vociani e, pur se con una più marcata curvatura in senso etico e "costruttivo", antitetica dunque all'edonismo del "saper leggere", allo stesso Tozzi saggista di *Realtà di ieri e di oggi*), l'interprete scopre, "con una chiarezza di cose ve-

113 Ora in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici (1889-1938)*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Mondadori, Milano 2003, pp. 110-115.

114 Cfr. A. BARBINA, *Ariel: storia di una rivista pirandelliana*, Bulzoni, Roma 1984 (con riproduzione anastatica dell'intero pubblicato).

dute e vissute realmente", l'unità e la coerenza interiori e profonde che dominano dettagli, figure e stati d'animo associati "per segreti richiami e incoercibili analogie", diffusi "per immediato irradiazione di tutte le loro sensazioni e impressioni".

Si è già accennato, con riferimento a Pascoli, ai nessi, concettuali e anche testuali, che legano la critica poetica – il "poème critique", secondo la definizione che ne dà Mallarmé nella *Bibliographie* che chiude *Divagations* – alla poesia in versi. Ora, sono evidenti, almeno a livello concettuale, i nessi esistenti fra la pur non molto rilevante produzione in versi di Pirandello, in cui Andersson ravvisava peraltro anticipazioni dei nuclei fondamentali della riflessione teorica dell'autore¹¹⁵, e la temperie dell'estetismo. Il Pirandello poeta vive, da *Mal giocondo* a *Pasqua di Gea*, il conflitto e il dissidio fra la tensione estetistica verso un regno di forme rarefatte e perfette, un Eldorado irraggiungibile ove dominino "ordre et beauté", ove il "mal triste di vivere" possa essere superato nel "culto (...) de la bellezza eterna" infangato dal volgo (*Mal giocondo, Romanzi*, IV), e l'impetosa evidenza di una realtà che si oppone al leopardiano "vago imaginar", alla "dolce follia" della vita estetica, e che nega l'approdo al remoto paese - quasi una hölderliniana "Griechland" o una baudelairiana "vie antérieure" - "ove eterna fiorisce primavera". È chiaro che i versi pirandelliani sono vicini ai proclami teorici dell'estetismo, dal *Prologo* del *Marzocco* al *Proemio* del *Convito* (cui si potrebbe affiancare, considerando i contatti del giovane Pirandello con il mondo germanico, l'editoriale del primo numero dei *Blätter für die Kunst* di Hofmannsthal e George). E non è casuale che, sulla *Vita nuova* del 20 ottobre 1889, il Gargano recensisse favorevolmente la prima raccolta poetica pirandelliana. Forse l'intendimento che spinge Pirandello ad accostarsi, come traduttore e come poeta originale, al modello goethiano delle *Römischen Elegien* non è dissimile da quello che aveva animato, prima di lui, il D'Annunzio delle *Elegie romane*: inseguire e far rivivere le "impronte sacre" dei "corpi ambrosii", i "vestigii eterni della Bellezza prima" - salvo poi dover criticamente constatare, certo in un modo più dissonante e più aspro che non in D'Annunzio, e con una traumatica percezione che vive e si protrae, in Pirandello, fino ai *Giganti della montagna*, la loro irrevocabilità, il loro "pallido tramonto".

Questa dimensione dialettica, che nei versi era ancora imbrigliata in una classicità artefatta e un poco impacciata, si esplica pienamente nella produzione saggistica che affianca e sostiene quella narrativa e drammaturgica. Come accennato, la teoria del "critico fantastico" è legata alle concezioni esposte nell'*Umorismo*; ed è verificata, anche nella teoria dell'umorismo, la reciprocità che lega l'autocoscienza critica del poeta alla componente creativa della critica. Da un lato, l'umorismo nasce dalla frizione e dallo stridore che si vengono a creare - come si legge nel secondo e nel terzo paragrafo della seconda parte del saggio, la più densa di contenuti teorici - tra il "libero movimento della vita interiore", il fluido e spontaneo manifestarsi del pensiero e dell'ispirazione, e la "forma del sentimento" in cui, tramite l'azione della "coscienza" e della "riflessione", quel movimento si sedimenta e si cristallizza nell'opera (e qui, come altrove, è ravvisabile il diretto influsso, già segnalato da Andersson, del Séailles dell'*Essai sur le génie dans l'art*, in cui si parla appunto della "forme du sentiment" che si manifesta "à la façon du critique", "giudicando" l'opera nel momento stesso del suo farsi¹¹⁶). La peculiarità dello scrittore umorista risiede proprio nel maneggiare tale "riflessione" e tale "forma" come elementi attivi e dinamici, come viva e plasmatrice coscienza critica che opera all'interno della creazione. "Ogni vero umorista non è soltanto poeta, è anche critico, ma (...) un critico *sui generis*, un critico fantastico". Questa critica non è separata, avulsa dal processo della creazione, come potrebbero essere la riflessione filosofica o il pen-

115

116G. SÉAILLES, *Essai*, cit., p. 210.

siero teorico e speculativo: essa è come intrisa dell'ombra di ciò che di oscuro e di insondabile permane, nonostante tutto, nel processo artistico, "è una specie di proiezione della stessa attività fantastica: nasce dal fantasma, come l'ombra dal corpo". Il rifiuto crociano delle teorie di Pirandello è perfettamente coerente con il suo rigetto, di cui si è parlato nell'introduzione, della "sentenza che nell'arte sia immanente la critica"¹¹⁷. Già nella cultura letteraria e nel dibattito teorico del secondo Ottocento era ben vivo e sentito, come in parte si è già avuto modo di verificare, il problema del rapporto tra facoltà creatrice e facoltà critica: per limitarsi alle posizioni che Pirandello poté avere maggiormente presenti nella genesi della sua poetica, si potrà osservare che, se da un lato un autore vicino alle concezioni veriste come il De Roberto tendeva, in particolare nei saggi raccolti in *Colore del tempo*, del 1900, a vedere, non lontanissimo in ciò dal Croce, "critica" e "creazione", "filosofia" e "poesia" come sfere e dominî distinti, se non antitetici, dell'attività intellettuale, al contrario un Gaetano Trezza, darwinista inquieto e problematico, nei *Nuovi studi critici* del 1881 metteva a fuoco i tratti e i caratteri dell'«umorismo lirico» proprio della nuova letteratura, in cui «nel poeta ormai c'è il critico»¹¹⁸.

Nel saggio *Un critico fantastico*, già menzionato, l'esempio paradigmatico di questo tipo di critico era riconosciuto in Alberto Cantoni, che, secondo Pirandello, "dal vero, dalla realtà, veduta, studiata, meditata, trae il valore che essa, secondo lui, poteva avere", distillando da ogni cosa "l'idealità essenziale e significativa", eterea e inafferrabile come il profumo di un fiore. Non siamo lontanissimi, a ben vedere, dall'"idea simbolista", dalla tensione a tradurre i dati reali e concreti in essenze concettuali e in sostanze mentali sublimite ed interiorizzate, a fissare sulla pagina l'impressione di un oggetto "pour en dégager un état d'âme (...) par une série de déchiffrements", come diceva Mallarmé nell'intervista con Huret (e chi cerchi, nell'opera pirandelliana, un riscontro di questa sorta di simbolismo esistenziale, non avrà che da riprendere, per non fare che un esempio, l'allucinata e straniata visione di Messina prima del terremoto nell'*Uomo dal fiore in bocca*). Senonché, rileggendo oggi le pagine del Cantoni, e segnatamente la novella *Il demonio dello stile*, del 1887, una delle sue prove più dense di valenze metaletterarie, si ha la sensazione di trovarsi di fronte ad una concezione dello stile ancora vicina al mito romantico dell'originalità e della spontaneità di sentimento: la scrittura deve restituire la "particolare fisionomia d'artista" dell'autore, deve recare in ogni tratto e in ogni aspetto qualcosa di inconfondibilmente "suo"¹¹⁹.

Del resto, è proprio il permanere, almeno in parte, di simili principi di poetica a motivare, con tutta probabilità, il rifiuto di certi aspetti della visione dannunziana, che pure, come si vedrà, toccava, in una diversa prospettiva, nodi e problemi non dissimili, ed era eco e riflesso di una stessa situazione storica. Nella conferenza su Giovanni Verga (il cosiddetto *Discorso di Catania*)¹²⁰ sono celebrate le virtù di un'opera i cui "elementi (...) tra sé si tengono a vicenda meravigliosamente e a vicenda cooperano a formare un corpo vivo", governato da "necessità naturali, (...) leggi vitali, imprescindibili correlazioni organiche" (e tornano, qui, i termini della concezione positivista, esemplificata dalla *Philosophy of Style* di Spencer,

117 Cfr. U. ECO, *Pirandello ridens*, in ID., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985, pp. 261-269; F. CURI, *Pirandello, l'umorismo, la modernità letteraria*, in ID., *Il possibile verbale*, Pendragon, Bologna 1995; da una diversa angolatura, E. N. GIRARDI, *L'estetica di Pirandello. Creatività e riflessività da "Arte e scienza" a "Sei personaggi"*, "Esperienze letterarie", XVII (1992), pp. 53-63.

118 Cfr. B. STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 47 e 191.

119 A. CANTONI, *Il demonio dello stile*, in *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962, pp. 1252 sgg.

120 In L. PIRANDELLO, *Saggi*, cit., pp. 409-427.

dell'opera come organismo naturale). Inevitabile è, per Pirandello, dopo le evasioni dell'estetismo, il "ritorno a Verga", "perché la vita o si vive o si scrive. Dove non c'è la cosa, ma le parole che la dicono, (...) c'è, non la creazione, ma la letteratura, e anche letterariamente, non l'arte ma l'avventura, una bella avventura, che si vuol vivere scrivendola o che si vive per scriverla". Trasparente il richiamo polemico a D'Annunzio, che nelle *Faville del maglio*, e per l'esattezza nel *Secondo amante di Lucrezia Buti*, vorrà forse rispondere a Pirandello con la breve prosa *Vivo, scrivo*: "Scrivere è per me il bisogno di rivelarmi, il bisogno di risuonare. (...) Scrivere è per me obbedire alle leggi profonde dell'essere". Il discorso si avvolgeva sempre intorno al nodo cruciale del rapporto fra vita e letteratura, fra esperienza e forma, a cui sono strettamente legate l'idea e la possibilità stesse di una critica come autobiografia e come espressione della soggettività. A ben vedere, proprio nella tormentata riflessione - sebbene risolta in due direzioni divergenti, se non antitetiche - intorno a questo rapporto tra il piano dell'esistenza e quello della sua trasfigurazione artistica si raccolgono i possibili elementi di contatto e di confronto fra D'Annunzio e Pirandello¹²¹. Proprio l'opposizione dialettica fra il "movimento" incessante della "vita" e la fissità imperturbabile, la gelida compiutezza della "forma" avvicina, forse anche sulla base del comune punto di riferimento costituito dall'Ibsen di *Quando noi morti ci destiamo*, il Pirandello di *Diana e la Tuda*, di *Quando si è qualcuno*, di *Trovarsi* al D'Annunzio della *Gioconda*. Paradossalmente, proprio la forma artistica, con la "vita divina", l'"altra vita", il "tempo senza età" che le sono propri, e in cui la dimensione mutevole e precaria dell'esistenza aspira a trovare contorni stabili e definiti e a garantirsi l'immortalità, a proiettarsi verso una sopravvivenza futura, diviene la sede dell'irrigidimento, della stasi, della morte. "Tutto nasce e tutto perisce per la forma", si legge in una pagina lucidissima del *Libro segreto*, che pare quasi un corollario o una chiosa apposti, a distanza di un quarantennio, alle *Note sulla vita*. Concetti analoghi, a riprova dei nessi esistenti fra il discorso teorico e quello poetico, si incontrano nel *Gombo*, un testo di *Alcyone*, ove l'Arte è detta "sorella eternale" della Morte, poiché "rapisce / la vita e la toglie per sempre / all'inganno del Tempo" (versi, questi, che non a caso Barberi Squarotti ha accostato alla problematica di Pirandello, oltre che del giovane Lukács¹²²). Con percorso inverso, si potrebbe dire, il dottor Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto* vorrà animare e smuovere la "tremenda (...) eterna solitudine delle forme immutabili, fuori dal tempo", la "divina solitudine" di un'arte "liberata dal tempo, (...) senza altro fine che in se stessa" (concetto, quest'ultimo, di chiara matrice estetistica).

Si è fatto il nome di Lukács. Alcune sue riflessioni possono essere d'aiuto per chiarire il rapporto, in parte di compimento e di inveramento dell'una nell'altra, in parte di conflitto, che esiste fra la vita e la forma, e anche i nessi che riconnettono le dinamiche di tale rapporto alla critica intesa come forma d'arte. Nella lettera a Leo Popper *Essenza e forma del saggio*, che apre *L'anima e le forme*, si legge che quel particolare artista che è il critico (giacché, dice Lukács citando Kerr, "l'Imponderabile è troppo forte" per consentire che la critica sia una scienza, cosicché "nel migliore dei casi essa è un'arte") "è colui che vede nelle forme l'elemento fatale, è colui che prova l'esperienza più intensa di fronte a quel contenuto dell'anima che le forme (...) nascondono in se stesse"¹²³. Si torna così, guidati da Lukács, come chiudendo il cerchio, al rapporto fra arte e critica, all'idea della critica come arte. E sempre intorno a questo rapporto dialettico tra vita e forma si articolava principalmente, in chiave

121 Si veda il capitolo *Pirandello-D'Annunzio: autoritratti in controluce*, in P. GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995, pp. 159 sgg. (già in *Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989).

122 Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Invito alla lettura*, cit., p. 150.

123 G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, traduzione di S. BOLOGNA, SE, Milano 1991, pp. 17 e 24.

anticrociana, la riflessione, cui già si è accennato nell'introduzione, di Adriano Tilgher. Il critico (ed è significativo che, in proposito, Tilgher faccia il nome di Wilde, "critico non meno fine e sottile che artista squisito") può collaborare all'attività creatrice e formatrice dell'artista poiché entrambi traggono motivazione ed impulso dalla Vita, "che nell'uno e nell'altro si atteggia come problema". Il "critico acuto" può "illuminare l'autore in cerca di sé stesso, (...) chiarendogli ciò che confuso e inespresso gli si agita dentro": ancora una volta, l'atto ermeneutico assume la forma della collaborazione al farsi dell'arte. Gli stessi movimenti artistici non sono "se non critica in atto, critica vivente e palpitante". E già Tilgher notava che anche in D'Annunzio si riscontra qualcosa di non lontano dal conflitto - sotteso al pirandelliano "teatro dello specchio", alla tragedia della "coscienza riflessa", del "vedersi vivere", portata sulla scena dallo scrittore siciliano - fra "il flusso della vita cieca muta oscura eternamente instabile e irrequieta" e le "Forme cristallizzate". Il suo "dilettantismo di sensazioni", contrariamente alla natura superficiale, irriflessa, amorale, puramente edonistica che vi aveva riconosciuto il Croce, veniva in realtà ad essere, al momento della resa artistica, intriso di spirito critico: "il Poeta non si perde non si oblia non si profonda nella contemplazione delle creature cui dà vita, (...) ma, nell'atto stesso di crearle, se ne distacca e le vagheggia e idoleggia"; anche i personaggi del suo teatro, con un atteggiamento simile a quello dello stesso drammaturgo, "non si obliano né si abbandonano mai, ma sono e, insieme, si vedono e si definiscono. (...) I loro atti, i loro gesti, le loro parole sono stilizzati, irrigiditi, cristallizzati"¹²⁴.

La coscienza critica, che viene ad essere anche coscienza *tragica* dell'esistenza, si pone al centro del conflitto di vita e forma, del suo dinamico manifestarsi nel processo stesso della creazione, e ne illumina, e insieme ne avverte e ne soffre, gli stridori e le ferite¹²⁵. Un sentimento tragico, questo, che spesso - così nella *Figlia di Jorio*¹²⁶ e in certi passaggi della *Gioconda* come nella *Favola del figlio cambiato* o, poniamo, nei versi intonati da Valentina, curiosamente prossimi alla quartina che chiude il *Libro segreto*, nel secondo atto di *Quando si è qualcuno* - si veste, in modo straniante, di forme lievi e musicali, di una cantabilità apparentemente limpida e serena, e invero segretamente intonata al registro dell'ironia tragica. In quest'ottica, forse, l'avvicinamento, negli anni Trenta, fra D'Annunzio e Pirandello, che, come scriveva D'Annunzio sul *Corriere della sera* del 25 settembre 1934, avrebbe saputo, in veste di regista della *Figlia di Jorio*, "intonare il verso del suo dramma" come nessun altro, riducendo la scena "a pochi rilievi essenziali, ad una semplicità potente"¹²⁷, potrebbe anche non essere dovuto soltanto a ragioni politiche, pur innegabilmente presenti.

124 Si fa riferimento ad A. TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Bardi, Roma 1942, pp. 32-33, 39, 100, 189, 260.

125 Significativi, in proposito, soprattutto gli scritti di alcuni filosofi ed estetologi: cfr. M. F. SCIACCA, *L'estetismo, Kierkegaard, Pirandello*, Marzorati, Milano 1974 (pur con le riserve e le cautele che può destare l'approccio decisamente spiritualistico); le pagine pirandelliane in V. FAZIO-ALLMAYER, *Moralità dell'arte. Rievocazione estetica e rievocazione suggestiva (con cinquantatre postille)*, Sansoni, Firenze 1953; C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1970; E. FERRARIO, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Bulzoni, Roma 1978. Si segnala da ultimo, in proposito, P. CASELLA, *L'"Umore" di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Cadmo, Fiesole 2003 (utile per i riscontri intertestuali e le osservazioni variantistiche).

126 Sul senso del tragico nella *Figlia di Jorio*, cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *La figlia di Jorio*, a cura di G. Giaccone, Mursia, Milano 1995 (in cui è posta in luce la simbologia tragica che permea il dramma, e nella quale le allusioni alla sfera della sessualità e della fecondazione si mescolano torbidamente con i richiami al dominio della morte e del sacro).

127 Il testo è ora riprodotto in G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 789.

II

D'ANNUNZIO NELLO SPECCHIO DELLE INTERPRETAZIONI

1. "È pur sempre attraente", diceva Thomas Mann in una lezione sulla *Montagna incantata* tenuta nel maggio del '39 all'Università di Princeton, "ricevere dalla critica chiarimenti dell'essere nostro, ottenere istruzioni su opere del nostro passato e farci riportare ad esse", essere, in altre parole, "ricordati a se stessi"¹²⁸. Questa funzione chiarificatrice e collaboratrice che la critica può adempiere nei riguardi della creazione originale è, come già si è notato, una conseguenza e un corollario del particolare ruolo e della peculiare posizione rivestiti dall'interprete attivo, creativo, "sintonizzato" con l'opera, che la comprende, secondo una formulazione vulgata, quasi "meglio dell'autore stesso". Si è già accennato ai riverberi e ai mutamenti cui questa concezione andò soggetta nell'ambito della cultura simbolista. E non sarà casuale che questo principio di reciprocità, di contiguità, quasi si potrebbe dire di osmosi, fra l'esercizio creativo e il discorso critico, trovi così limpida eco in uno scrittore come Mann, confrontatosi anch'egli (da *Tristano* alla *Montagna incantata*, dalle *Considerazioni di un impolitico* al *Doctor Faustus*) con la galassia della *décadence*, pur se per filtrarla criticamente e superarla, e che seppe affondare la lucidità dello sguardo critico in fondo a quello che il Benjamin del *Dramma barocco tedesco* chiama l'"abisso dell'estetismo", vanamente camuffato da una visione del reale che si sforza di mascherare e di occultare la vacuità ontologica e l'evanescenza etica di un'"esistenza" e di un "mondo (...) giustificati in eterno solo dal fenomeno estetico"¹²⁹. E anche in questo frangente, l'acuminata e pervasiva valenza collaboratrice della critica trova riscontro in un'esperienza creativa che è, dal canto suo, intrisa di autocoscienza e di tensione metaletteraria. Nella modernità, leggiamo nelle *Considerazioni di un impolitico*, l'arte - come notava, del resto, già lo Schiller di *Sulla poesia ingenua e sentimentale* - ha cessato di essere "ingenua", "non è più semplicemente vita ma anche critica della vita", una critica ancora "più spietata e sconvolgente rispetto a quella dello spirito puro"¹³⁰. Secondo una dinamica ravvisabile anche in D'Annunzio, il discorso teorico riecheggia, a distanza di anni, in quello romanzesco: nel *Doctor Faustus* - tipico esempio, al pari del *Fuoco*, di quel *Kunstlerroman*, di quel "romanzo dell'artista" a cui Marcouse dedicava la sua tesi di dottorato - è avvertita la lontananza irrevocabile dello stato primigenio - quasi baudelairiana *vie antérieure* - a cui appartengono la "santa estasi", la "genuina e antica esaltazione (...) non ancora intaccata dalla critica", e lo stesso Mefistofele, lo stesso sottile e crudele *daimon* che, come accade anche al Claudio Cantelmo delle dannunziane *Vergini delle rocce*, si insinua nella mente e nella musa di Adrian Leverkühn, altri non è se non "un teorico, un critico che compone musica fin dove il pensiero glielo consente"¹³¹.

Senza muoversi dal mondo germanico e dallo scenario mitteleuropeo, si può trovare in

128

La conferenza si legge in appendice a TH. MANN, *La montagna incantata*, trad. di E. Pocar, Corbaccio, Milano 1992, pp. 679-689.

129 W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi 1999, pp. 78-79.

130 TH. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, De Donato, Bari 1967, pp. 500-501.

131 ID., *Doctor Faustus*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970, pp. 290-291.

Hofmannsthal - che vedeva nella soggettiva *appreciation* di Pater, sottile ed appassionata insieme, animata dalla "tensione" e dalla "condensazione" di una "fantasia produttiva", il proprio ideale di critica - un esempio della collaborazione fra critico ed artista. "La posizione del critico si è avvicinata a quella dell'artista, il suo destino interiore a quello dell'artista, finché l'uno e l'altro sono quasi indistinguibili. I critici (...) lottano al nostro fianco su un terreno drammaticamente cedevole alla ricerca di qualcosa di solido"¹³². Proprio negli scritti su D'Annunzio - sul quale, peraltro, avrà a ricredersi, specie a partire dagli anni Dieci - confluiti nei *Saggi italiani*, lo scrittore offriva, in una prosa smagliante e sontuosa, un esempio emblematico di questa critica compartecipe, per così dire sintonica. Nel saggio del 1893, il critico scrittore coglieva mirabilmente l'essenza di quello che D'Annunzio stesso, nelle *Faville del maglio*, offrendo lui per primo ai suoi futuri interpreti una formula felicissima, avrebbe definito "amor sensuale della parola": D'Annunzio era animato da una "sensualità registrata attraverso l'arte", materata di parole sature di tradizione e di cultura, che "hanno fatto tremare il poeta prima, più forte e più profondamente della vita stessa". Ma è ancor più interessante accennare ad un saggio, intitolato semplicemente *Gabriele D'Annunzio*, che Hofmannsthal pubblicò sulla *Frankfurter Zeitung*, e la cui elegantissima versione italiana, apparsa sulla *Tavola rotonda* di Vittorio Pica, è, con buona probabilità, di mano dello stesso D'Annunzio. In queste pagine, l'opera del poeta italiano è immersa nel pieno clima della *littérature de décadence*, di cui - dal Bourget ai Goncourt al Lemaître del saggio su Huysmans - la cultura dell'ultimo Ottocento assumeva piena consapevolezza teorica. Noi, scrive Hofmannsthal, possediamo "una volontà infiacchita e la terribile dote della duplicità interiore. Noi siamo testimoni vigili della nostra vita. (...) Noi non abbiamo radici nella vita, e andiamo vagando - profeti e pure ombre cieche al giorno senza mai posa". La modernità contempla "l'abbandono (...) a un accordo di colori, a una metafora splendida, a una allegoria luminosa", a una "quasi febricitante ebrezza di colori e di suoni"¹³³. Anche il caso di Hofmannsthal lascia intendere come fra le maglie della "relation critique" trapeli l'abisso dell'estetismo; come, anzi, proprio la sorveglianza critica, l'assidua vigilanza metaletteraria che accompagnano il discorso artistico della *décadence* lavorino sottilmente a logorare quel velo di parvenze fascinose e di elette sensazioni di cui essa si compiace, ad illuminare dolorosamente il nulla e il vuoto che quel velo avvolge e tenta di celare. E, secondo una fenomenologia che dovrebbe ormai essere chiara al lettore, non mancano, anche a questo riguardo, punti di convergenza e di contatto fra la scrittura critica e quella creativa, dal dramma giovanile *Il folle e la morte*, attraversato dalla dialettica che oppone al "trepido stupore" e all'"oscuro incanto" dell'esperienza estetica l'"ansia di vita" che avvicina il protagonista alle "umane zolle", alla *Lettera di Lord Chandos*, il cui io scrivente, rapito e travolto dalla sua stessa ostinata ricerca di essenzialità e di purezza, si perde nel "vortice del linguaggio", nel "Wirbel der Sprache" che conduce al "Bodenlose", all'"assenza di fondamenti", per abbandonarsi infine, come allora il D'Annunzio notturno, alla lingua suprema ed ineffabile delle "cose mute", non lontana dalla "musique silencieuse" di Mallarmé o dal segreto, sospeso "fra la musica e il silenzio", delle *Faville del maglio*.

Non è certo possibile chiedere ad un Nencioni, un Gargano o un Ogetti - la cui attività e la cui militanza culturale risentono spesso delle esigenze contingenti ed effimere della cronaca

132 Per queste concezioni hofmannsthaliane, si veda R. WELLEK, *Storia della critica moderna*, vol. VII, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 73 sgg.

133 Per la traduzione e la sua attribuzione dannunziana, si veda A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivist. Le filologie di uno scrittore*, Olschki, Firenze 1996, pp. 16 sgg. Intorno ai rapporti fra i due (con particolare riferimento al motivo dell'"epifania" e al "pensiero per immagini"), cfr. A. MAZZARELLA, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Bibliopolis, Napoli 1991.

culturale e dell'attualità editoriale - la stessa tragica profondità, la stessa abbagliante acutezza intellettuale che permeano pagine come quelle appena citate. Ciò non toglie che anche in questi critici, tutti legati alla temperie dannunziana (per quanto non incapaci di posizioni autonome, e a volte anche distaccate o sospettose, rispetto a quello che proprio Ogetti definì "il contagio dannunziano"), sia possibile ravvisare alcuni elementi della fenomenologia in virtù della quale la critica diviene, per citare la definizione di Poulet, "participation", "identification", "coincidence de deux consciences", un atto il cui "senso" profondo, a parere di Starobinski, è determinato da un processo, da una "relazione" in cui il critico deve porsi di fronte all'opera né "trop soumis", né "trop indépendant", se non vuole nel primo caso finire per essere compartecipe della "solitude de l'oeuvre", che si trasfonde in quella, altrettanto autoreferenziale ed asfittica, "du discours critique", nel secondo ridurre la "référence critique" ad un mero "prétexte accidentel". La critica è, in tale prospettiva, "*moment* d'un devenir de la pensée" in cui il critico "ascolta" l'opera e "coincide" con essa, facendone così emergere sensi riposti, valori segreti e latenti¹³⁴. Essa diviene, per parafrasare il Blanchot di *Lautréamont et Sade*, qualcosa di simile ad una "leggera neve" che, deponendosi su di una "campana sospesa all'aria libera", la fa, lievemente ma insensibilmente, vibrare, dstando il "terzo suono", la risonanza o la voce imprigionate nel bronzo immobile, un attimo prima di disciogliersi e svanire, non lasciando che l'ombra traslucida della sua purezza.

D'Annunzio stesso, attento, specie nella sua prima stagione creativa, in uno spirito che fondeva la militanza culturale e l'autocoscienza letteraria con l'opportunismo promozionale, l'abile uso dei mezzi di comunicazione, la scaltra orchestrazione delle strategie editoriali, alle direzioni e agli sviluppi del dibattito critico e del discorso interpretativo che si dipartivano e si irradiavano, come treni di onde concentriche, dal cuore rifulgente della sua fucina, non mancò di riconoscere quali indicazioni e quali chiarimenti avesse tratto, circa il suo operare artistico, dalle interpretazioni dei critici più vicini e consentanei. Nelle già ricordate pagine conclusive del *Giorgione*, Conti scriveva che il critico "illumina", davanti all'"intelletto curioso e ansioso", il "simbolo" a cui l'artista ha dato forma "foggiando" e plasmando l'inerte materia, vincendone l'oscurità con quell'"impronta di luce" che è lo stile. Nel "ragionamento" *Dell'arte, della critica e del fervore* premesso alla *Beata riva*, il dialogo contiano del 1900, D'Annunzio riconoscerà, richiamandosi anch'egli a quell'idea di "illuminazione" conoscitiva che rappresentava uno degli elementi essenziali della gnoseologia simbolista, che nell'amico - nel "fratello pensoso", nello "spirito fraterno", nel "dialogante *Platone platonior*" rievocato tanto nel *Fuoco*, sotto la maschera di Daniele Glauro, quanto, più tardi, nella "favilla" *Il fiore del bronzo* - trovava spesso "una specie di coscienza rivelatrice e nel commento di lui talvolta una illuminazione impreveduta della *sua* propria opera". Espressioni analoghe D'Annunzio impiega a proposito di Vittorio Pica, nell'elogio funebre pubblicato sul *Corriere della sera* del 26 febbraio 1928¹³⁵, in cui sono rievocati gli anni napoletani, "quando il *suo* spirito si affinava in gara" con la "sottigliezza", con l'"assiduo acume" dell'amico critico che si era posto in così profonda sintonia con la ricerca artistica del sodale da riuscire quasi ad antivederne gli sviluppi e gli esiti, ad intuire "quel che, dopo tante esperienze, dopo tanta disciplina, (...) ora soltanto io so". E la relazione critica viene immersa nella stessa bergsoniana "durée réelle" che pervade alcune delle ultime prose (emblematico, in tal senso, un testo come *Clepsydra mentitur*), e che all'altezza del *Libro segreto* assume a tratti modi e movenze non lontani dalla proustiana *intermittence*, malgrado il rifiuto, attesta-

134 Si vedano, per questi concetti, le pagine di Poulet in *Les chemins actuels de la critique*, Plon, Paris 1967, e il saggio di Starobinski *La relation critique*, nel suo omonimo volume (Gallimard, Paris 1972, pp. 9-32).

135 In G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1898-1938*, cit., pp. 782-785.

to da un'annotazione postuma, della "memoria fallace" su cui si fondava, secondo D'Annunzio, l'organismo della *Recherche*, che altro non era se non "un monceau de papiers, de chartes et de titres, pondu par un archiviste maniaque et tousseur"¹³⁶. "Il vero tempo" - leggiamo - "è quello che si conforma e si adatta al tempo non misurato che fluisce con la fluidità stessa della nostra vita interiore". Non è difficile scorgere, fra le righe, le tracce di letture bergsoniane sorprendentemente pronte: basti citare *Durée et simultanéité*, in cui la "continuité" e la "fluidité" della "durée pure", del tempo interiore, non "mesurable", sono paragonate a quelle di una melodia "indivisée" e "indivisible", svincolata dai simboli inerti e meccanici che vorrebbero fermarla sulla carta, o, prima ancora, la conferenza tenuta nell'11 al Congresso di Filosofia di Bologna e confluita in *La pensée et le mouvant*, in cui già si trovava la definizione della "fluidité continue du temps réel qui coule indivisible". Né è casuale che la relazione critica si strutturi secondo modalità bergsoniane: la conoscenza per intuizione teorizzata nelle pagine d'apertura dell'*Introduction à la métaphysique*, che dovrebbe cogliere l'essenza del reale "penetrando" in esso profondamente, percependolo in forma diretta, senza la mediazione dei simboli, alla maniera di chi, incontrato nella realtà, al di fuori della cristallizzazione imposta dalla forma letteraria, un personaggio di romanzo, ne vedesse "fluire naturalmente (...) le azioni, i gesti e le parole", non è dissimile dall'"illuminazione" della critica creatrice. D'Annunzio si rivela, inoltre, consapevole, al pari di Poe, di Mallarmé, ma anche del Pascoli degli *Elementi di letteratura*, del ruolo attivo, creativo, collaborativo che l'interprete simpatetico può giocare nel processo della significazione artistica, e che saranno, nel secondo Novecento, l'ermeneutica e l'estetica della ricezione a teorizzare in modo compiuto e rigoroso. "La coscienza del grande artista è tanto misteriosa che ammette ogni diversità d'interpretazione". Nemmeno gli inediti *Appunti sull'arte* conservati al Vittoriale escludono che possa esservi "un lettore nel mondo che sa, leggendo i miei libri, quel che io ignoro"¹³⁷. Interprete accorto era certo l'autore di *Letteratura d'eccezione*, che "sapeva qual soffio accelerasse la strofe alla fine della mia ode" (un lucido autocommento, questo, che illumina con singolare acutezza certi folgoranti e densissimi *explicit* alcyonii, da *Furit aestus* a *Meriggio*), e "quanta disciplina reggesse la mia dissipazione e quanta severità si celasse nella mia sensualità" (e si pensi, qui, alla *sobria ebrietas* di D'Annunzio, al suo connubio di *voluptas* e *voluntas*, al suo binomio, per citare il Baudelaire degli scritti postumi, di "dissipazione" e "concentrazione"). Analoghi riconoscimenti di questa capacità di penetrazione interpretativa, e in certo modo di completamento, di inveramento dell'opera dell'autore, palese dai primi critici dannunziani, si incontrano nell'elogio funebre di Enrico Nencioni, *Per un atto di fervore*, pubblicato dapprima come prefazione ai nencioniani *Saggi di letteratura italiana*, editi presso Le Monnier nel 1892, e successivamente ripubblicato nell'*Allegoria dell'autunno*: D'Annunzio, riconoscendo il ruolo - su cui si tornerà - che Nencioni ebbe, specie durante gli anni romani, nella sua formazione culturale, lo definisce uno "spirito fraterno", una sorta di "padre" e insieme di "fratello" *in spiritu* (e si pensi all'analogo rapporto, intellettuale ed umano a un tempo, con il "candido fratello" Conti). Preziose indicazioni offre, in tal senso, l'ancora disperso epistolario¹³⁸. Il 31 gennaio 1887, riferendosi all'imminente recensione nencioniana dell'*Isaotta Guttadauro*, che sarebbe stata data alle stampe sul *Fanful-*

136 Traggo il frammento da N. F. CIMMINO, *Poesia e poetica in Gabriele D'Annunzio*, Centro Internazionale del Libro, Firenze 1959, p. 98.

137 *Ibidem*, p. 71.

138 Si vedano G. D'ANNUNZIO, *Lettere ad Enrico Nencioni*, a cura di R. Forcella, "Nuova Antologia", LXXIV (1939), fasc. 1611; G. FATINI, *D'Annunzio e Nencioni*, "Quaderni dannunziani", 1960, XVIII-XIX, pp. 645-705; A. BRETTONI, *Nove lettere inedite di Gabriele D'Annunzio a Enrico Nencioni*, "Studi e problemi di critica testuale", 1980, n. 1, pp. 195-209.

la della domenica il 6 febbraio dello stesso anno, D'Annunzio manifestava a Nencioni piena fiducia nel suo giudizio critico, che sarebbe stato non già quello di un moralista o di un retore, ma "quello d'un artista e d'un poeta", e proprio per questo avrebbe colto "la purità e la nobiltà di certe direi quasi speculazioni estetiche in cui molti non vedono che aridità di cuore". La recensione tenne fede alle aspettative del D'Annunzio, a tal punto da ricalcare alla lettera talune espressioni della missiva appena citata: nella raccolta dannunziana il "sentimento vivo, quasi estatico, della pura bellezza" si traduceva in un dettato poetico nel quale l'"emozione intellettuale", nota caratteristica di una poesia criticamente autocosciente, era "trasfusa in ogni pagina". Come si vede, le tracce testuali della relazione critica confermano la reciprocità che lega la critica creativa e collaboratrice ad una poesia che si fa metapoesia, "poesia della poesia", encomio e insieme, fino ad un certo segno, commento di se stessa.

Discorso per certi versi analogo si potrebbe fare per il Gargano, le cui letture dannunziane non andarono, peraltro, del tutto immuni da malintesi e da fraintendimenti. Recensendo, sul *Marzocco* del 23 gennaio 1910, *Forse che sì forse che no*, il critico lamentava la "povertà" del "mondo morale" dei personaggi, inclini alla "menzogna sapiente" e all'"ozio di uno sterile estetismo". La successiva lettera di D'Annunzio, che difendeva la dignità artistica della sua opera additando al Gargano, profondo conoscitore di cose shakespeariane, un possibile, titanico parallelo con il *Riccardo III*, offriva, come lo stesso Gargano riconosceva nella risposta, una "parola" che "illuminava" la sua "coscienza di critico"¹³⁹ (anche in questo caso, si noti, come in quello del sodalizio con Conti, la relazione critica si manifesta nei termini di una "illuminazione" che investe la "coscienza", la viva consapevolezza, così del critico come del creatore). D'altra parte, fin dagli esordi del D'Annunzio il Gargano aveva collegato con sicurezza l'antropologia letteraria delineata nei suoi romanzi alla "phosphorescence de la pourriture", per citare il Bourget lettore di Baudelaire, propria della *décadence*, immergendola nella dialettica logorante che si istituiva, negli anni della crisi del positivismo, tra "analisi" e "sintesi", tra la fredda osservazione del metodo sperimentale e la fascinazione simbolica ed analogica della sublimazione artistica¹⁴⁰. E si può sottolineare, in pari tempo, la fecondità duttile e pronta della *critique d'analogie* degli esteti, che si traduceva, di fatto, in un comparatismo fin che si vuole embrionale e istintivo, ma innegabilmente vigile e pronto: se Gargano faceva il nome di Huysmans, già noto in Italia tramite gli studi pionieristici del Pica, Nencioni, sulla *Nuova Antologia* del 16 giugno del 1889, in uno scritto poi confluito, nel 1909, nei postumi *Nuovi saggi critici di letterature straniere*, si richiamava al Pater di *Marius the Epicurean*¹⁴¹, accomunato alla sensibilità sperelliana dal sottile edonismo e dalla preziosa erudizione, sebbene lontano da essa per il finale approdo religioso, per l'anelito mistico di *anima naturaliter christiana* a cui perveniva l'avventura esistenziale ed intellettuale del suo personaggio. Una pagina, questa del Nencioni, il cui richiamo al Pater era preceduto da una citazione baudelairiana (la cui fonte, non dichiarata, è da ravvisare nell'*École païenne*, uno scritto confluito nell'*Art romantique*) che spalancava anch'essa l'abisso dell'estetismo, la vacuità e lo smarrimento celati dietro il "pervertimento morale" e la "verbale monomania" del *Parnasse*, di cui era esempio lo "spirito essenzialmente formale" dello Sperelli, e che il Nencioni era indotto a condannare da ciò che, nella sua sensibilità, pur intrisa di *décadence*, sopravviveva tanto del moralismo risorgimentale, quanto del classicismo carducciano: "la spécialisation excessive d'une seule faculté" - appunto quella sensuale ed estetica a

139 Cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti*, Minerva Italica, Bergamo 1979, pp. 360 sgg.

140 Si vedano, ad esempio, gli articoli pubblicati sulla "Vita nuova" (*Andrea Sperelli, Andrea Sperelli artista, Giovanni Des Esseintes*), apparsi, nell'ordine, l'11, il 18 e il 25 agosto del 1889.

141 Cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti*, cit., pp. 121-123 e n.

un tempo - "aboutit au néant". E cade qui a proposito, poiché Nencioni menziona esplicitamente i *Parnassiens*, la citazione di certi passaggi struggenti dell'epistolario di Gautier, che, ad esempio, il 17 dicembre del 1858 confessava alle sorelle il "dégoût" e "l'ennui des hommes et des choses" che la superficie scintillante dei versi forgiati e cesellati come preziosi tentava di celare. Né è del tutto azzardato ravvisare, in questi problemi e in queste posizioni, un'eco, per quanto fioca, della dolorosa dialettica esistenziale che agitava, ai primi dell'Ottocento, la riflessione di Kierkegaard (per la cui piena risonanza internazionale si dovrà peraltro attendere l'esistenzialismo novecentesco): come l'estetismo e il simbolismo, dal Pater del *Rinascimento* al Wagner dell'*Opera d'arte dell'avvenire*, additavano nella "condizione della musica" la meta ultima della tensione e dello sforzo (ma si pensi già all'*Anders-streben* teorizzato, in età romantica, dal Tieck e dal Wackenroder) che coinvolgevano, in un circuito di consonanze analogiche e di reciproci superamenti, le diverse forme d'arte e lo stesso discorso critico che intorno ad esse si avvolgeva, così il Kierkegaard interprete del *Don Giovanni* di Mozart ravvisava proprio nella musica, nell'"eco di musicalità" che "si palesa (...) attraverso ogni gradino dell'attività poetica" fino a far sì che "il linguaggio finisca" e "tutto divenga musica", l'emblema della vita estetica, dell'edonismo, della seduzione, dell'indifferenza morale¹⁴². Ed era già Kierkegaard ad interrogarsi, in margine al Goethe di *Poesia e verità*, sul rapporto (che, dopo l'estetismo, avrà una cruciale importanza anche per gli ermetici, per la loro risoluzione o sublimazione della vita in letteratura e la conseguente idea dell'atto critico come "lettura d'identità" e "scambio perfetto di vita") tra "esistenza" e "poesia", sull'"angolo di rifrazione" fra "poesia" e "vita" - una vita che, moltiplicata e dissimulata dall'artificio, divenuta "oggetto di una finzione poetica", "prende la fuga in tutte le direzioni possibili", nelle vaste regioni, indefinite e rarefatte, dell'estetico¹⁴³. Anche in Kierkegaard, come osservava Adorno, la sfera del desiderio e dell'*eros* non è scindibile da quella della contemplazione estetica: "al desiderio toccano immanenti le immagini del bello attraverso le quali conduce, scomparendo, la via della salvezza"¹⁴⁴.

Né l'accostamento azzardato da Nencioni era, sul piano metodologico, privo di fondamenti e di riscontri nel contesto culturale italiano dell'epoca: erano gli anni in cui - con figure quali Arturo Farinelli, ancora in parte legato a schemi e strumenti dell'eruditismo positivista, ma in pari tempo non chiuso a forme di appassionata ed immaginosa adesione ai tratti storici ed estetici che accomunavano opere ed autori tra loro lontani - la comparatistica letteraria, già prefigurata dal sogno goethiano e romantico della *Weltliteratur* così come dalla speculazione mazziniana intorno all'identità letteraria e culturale europea (basterà qui ricordare i due interventi del 1829, *Saggio sopra alcune tendenze della letteratura europea del XIX secolo* e *D'una letteratura europea*), muoveva in Italia i suoi primi passi di disciplina autonoma e metodologicamente fondata.

Né - tornando al Gargano - questi temi e questi problemi erano legati esclusivamente agli aspetti umani e psicologici; essi investivano anche la sfera più specifica e tecnica della verificazione. Del resto, la concezione mallarmeana della critica come "poème critique" immetteva direttamente la teoria dell'*artifex additus artificii* nel complesso di questioni e di nodi teorici che, nel dibattito letterario europeo dell'ultimo Ottocento, investiva i due domini

142 S. KIERKEGAARD, *Don Giovanni*, a cura di R. Cantoni, Mondadori, Milano 1976, p. 72.

143 ID., *Stadi sul cammino della vita*, a cura di L. Koch, Rizzoli, Milano 2001, pp. 271 sgg.

144 T. W. ADORNO, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1983, p. 344. Per i problemi concettuali legati all'estetismo, con riferimento tanto a Kierkegaard, quanto a Conti e D'Annunzio, si può vedere ora P. D'ANGELO, *L'estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003 (attento nel distinguere l'estetismo propriamente detto dalle parziali anticipazioni romantiche, ma forse troppo severo e limitativo nei confronti di Conti).

- strettamente interconnessi, radicati entrambi nel terreno fluido e diveniente delle interazioni e delle osmosi fra la prosa e il verso - del "poème en prose" da un lato, del "vers libre" dall'altro. Bertoni ha giustamente richiamato l'attenzione, nel suo studio sul verso libero¹⁴⁵, sulla competenza e sull'acutezza delle osservazioni metriche del Gargano, che nell'articolo *La "Laus vitae" e i critici*, apparso sul *Marzocco* del 19 luglio 1903, coglieva e giustificava la propensione dell'autore per le "irregolarità" ravvisabili già nella metrica tradizionale, e in particolare nel desueto novenario, di cui già il Pascoli aveva mostrato le fini sfumature e le duttili potenzialità prosodiche, e che era per sua natura aperto alle oscillazioni e alle aritmie dell'anacrusi - ai "rubati", per usare una metafora musicale, insiti nelle misure volta a volta ellittiche od eccedenti, ipometre o ipermetre. Una simile coscienza letteraria emergeva, d'altro canto, nello stesso poema dannunziano, e in particolare nell'*Encomio dell'opera* che ne costituisce la terzultima sezione, e sul quale ironizzerà aspramente il Lucini di *Antidannunziana*: versi in cui il vate celebra la perizia con cui ha domato, per mezzo dell'"impari numero, oscuro / e inimitabile" (e si ricordi il "nombre impair" del verlainiano *Art poétique*, o certi tratti della poetica del Vielé-Griffin, che come D'Annunzio guardava al modello offerto dall'estro metrico di Pindaro, e che celebrava, nella *Dédicace* di *Au gré de l'heure*, il "chant alterné de la vie", in *Alcée* la "pensée belle" rivestita di "paroles agiles comme des ailes"), le "materie sonore", ed esalta la potenza mimetica e mitopoietica della "strofe" che "qual triplicata sampogna / di canna ineguale risuona". E recensendo, sempre sul *Marzocco* (per l'esattezza nel numero del 27 dicembre dello stesso 1903), il secondo volume delle *Laudi*, che comprendeva *Elettra* ed *Alcyone*, il critico insisteva ancora sulla libertà e sulla spregiudicatezza con cui il poeta si era confrontato, specie sul piano metrico, con la tradizione, "ritentando" e "rinnovando", "con una sapienza straordinaria", le forme metriche tradizionali, quasi a voler delineare una sorta di virtuosistica enciclopedia delle forme e dei ritmi. A distanza di anni, forse sollecitato anche dalle riflessioni del Gargano, il D'Annunzio del *Libro segreto* insisterà, in margine a *Undulna*, sulla natura squisitamente metaletteraria di una poesia "ode e lode di sé medesima", che, rivisitando, nella fattispecie, la prearcadica grazia della "quartina alterna" chiabrerresca, tramuta la "venustà nota" in "modernità ignota" (ove si dovrà notare, a livello di coscienza letteraria, la peculiare natura, simultanea ed astorica, di questa modernità che abbraccia, fonde in sé e restituisce, trasfigurati, modelli attinti dalle età più disparate, ma tutti accolti e fusi insieme nel crogiolo di un sentimento non lontano, a ben vedere, dalla *perennis humanitas* e dalla "modernità assoluta" di un Serra). Chi poi consideri l'effettiva varietà e l'innegabile ricchezza delle scelte metriche alcyoniche, dalla canzone chiusa alla quartina, dal madrigale alla ballata al respiro libero e disteso della "strofe lunga"¹⁴⁶, non potrà negare, anche alla luce della metricologia più recente, la fondatezza e la pertinenza dei rilievi del Gargano. Proprio con quest'ultimo sarà con tutta probabilità da identificare il critico futuro, finalmente "degnò dell'artista", e capace di "integrare e ricostituire in tutti in suoi molteplici elementi" la figura del poeta (si ricordi, ancora, la marzocchiana "sintesi geniale" che l'operare critico ha in comune con quello artistico), il cui avvento è auspicato nella chiusa dell'articolo *Gabriele D'Annunzio e la sua opera*, apparso sulla *Tavola rotonda* il 17 dicembre 1893 a firma di Ugo Cafiero, ma steso, con tutta probabilità, dallo stesso poeta, che rivelava in tal modo la sua posizione di fulcro ispiratore, e in certo

145 Cfr. A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 166-167.

146 Cfr., al riguardo (anche per il concetto della poesia come autoriflessiva ed autocelebrativa *laus sui ipsius*), M. PAZZAGLIA, *La strofe lunga di "Alcyone"*, in ID., *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna 1974.

modo di concertatore, della cerchia dei suoi critici¹⁴⁷. Come osserverà Pietro Pancrazi (egli stesso, innegabilmente, "critico saggista" e "critico scrittore", per quanto lontano, con la sua toscanità limpida, cordiale, misurata, finanche un poco stucchevole, con la sua "critica del buonsenso", come la definirà Montale sulla scorta di Anceschi, sorridente, calibrata, non priva, a tratti, di qualche saccenteria, dai modi dell'*artifex additus artificii*), Nencioni e Gargano (ma si potranno aggiungere i nomi di un Ojetti, un Pica, entro certi limiti un Morasso) incarnavano un esempio storico di "critica militante" fondata sulla "simpatia" e sull'"affinità elettiva", "critica suggestiva, tenera, che bagna e ritrae un'atmosfera"¹⁴⁸.

Ma la sintonia e la collaborazione fra il critico e il poeta si manifestano anche sul terreno di uno dei dibattiti più vivi e più accesi nati nell'ambito della prima critica dannunziana, cioè quello sui plagi. Sul *Marzocco* del 5 aprile 1896 appare - ancora una volta a firma della redazione, ma con buona verosimiglianza steso a quattro mani, proprio come il *Prologo*, da D'Annunzio e Gargano - lo scritto *Dell'impresa dei Beoti*, che rispondeva all'attacco della "innominabile" *Gazzetta letteraria* di Torino. Come ha segnalato Paola Montefoschi¹⁴⁹, in questo articolo sono impiegate, per designare la "misera turba" dei detrattori, espressioni analoghe a quelle - di crudo, dantesco realismo - che compaiono nella *Tregua* alcyonia: "e la turba faceva una chimera / opaca e obesa che putiva forte / sì che stretta era all'afa la gorgiera". L'alleanza fra discorso poetico e scrittura critica, qui uniti nel segno della militanza e della polemica, si traduce, secondo una fenomenologia già rilevata, in coincidenza intertestuale; e il loro intreccio cinge e protegge, sottraendole agli oltraggi della "turba", alla volgarità del "grigio diluvio democratico", alle insidie del mondo industriale e borghese, l'aristocratica autonomia, l'eburnea solitudine del poeta. Il disprezzo per la massa ha, come si vede, motivazioni estetiche, prima che ideologiche. "Ad ogni ingiuria della bestia immonda", scrive il poeta, "scaturiva più vivido e più schietto / il cristallo dall'anima profonda". Si potrebbe citare, al riguardo, Mallarmé, il poeta che più di ogni altro incarnava l'ideale, e si potrebbe quasi dire il mito, della poesia autonoma, assoluta, paga e fiera della sua purezza e della sua solitudine - lieta, dice D'Annunzio, nella sua "erma allegrezza" -: ho in mente, ad esempio, il "cristal par le monstre insulté" delle *Fenêtres*, traslucida barriera che separa il "ciel antérieur où fleurit la Beauté" dal "vomissement impur de la Bêtise", oppure, nelle prose critiche, e per l'esattezza nell'*Action restreinte*, l'abbagliante metafora dell'"encrier, cristal comme une conscience", simile ad una "goutte de ténèbres" da cui infine, nel "mistero in piena luce" della creazione, "écarte la lampe". Il D'Annunzio della *Tregua* chiede infine al Despota di concedergli che "abbandoni gli ebbri spirti / alle voraci melodie dei venti", e che possa udire i Fauni "ridere fra i mirti" (e si ricordi, nelle sue diverse stesure, l'*Après-midi* mallarmeano, dal "bois de lauriers remués" del *Monologue* del 1865 al "souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel" e al "doux rien (...) ébruité" dalle labbra delle Ninfe nella *Églogue* del 1876). Anche Pica, su *Emporium* dell'ottobre 1896, di fronte allo spettacolo fragoroso e frenetico di Napoli durante una campagna elettorale, decide di "fuggire con disgusto quella folla" e "cercare rifugio riconfortante tra i libri e le stampe del proprio studiolo"¹⁵⁰ - simile, in ciò, al kierkegaardiano "intérieur" in cui ci si chiude per curvarsi sulle carte e immergersi nella scrittura, avvolti dalla luce della lampada e dai riflessi lontani della luna¹⁵¹.

147 Si veda G. D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1889-1938*, cit., p. 156 e relativo commento.

148 P. PANCRAZI, *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, vol. I, Ricciardi, Milano-Napoli 1967, pp. 171-262.

149 Cfr. P. MONTEFOSCHI, *L'imperfetto bibliotecario*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992, p. 152.

150 Cfr. N. D'ANTUONO, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Carocci, Roma 2002, p. 14.

151 Cfr. TH. W. ADORNO, *Kierkegaard*, cit., pp. 122 sgg.

2. Ancora a Mallarmé - emblema e martire di una poesia per definizione chiusa, impervia, superbamente conscia di se stessa, di un "génie", come scriveva Rémy de Gourmont nel *Livre des Masques*, altra opera chiave della critica creatrice, "patient, dédaigneux, impérieusement doux", dotato di "merveilleuse subtilité" - suggerisce di rifarsi un testo già citato, cioè l'elogio funebre di Nencioni scritto da D'Annunzio, intitolato *Per un atto di fervore*. E si tratta, in questo caso, non di tenui echi e di esili, non più che possibili risonanze, come quelli, pur a mio avviso significativi, che ho additato per la *Tregua*, ma di una citazione precisa, ancorché non dichiarata - di quella che uno strutturalista potrebbe segnalare come "corrispondenza estesa e isomorfa". L'elogio si chiude con queste parole: "Il nodo ritmico, ch'egli portava nel centro della sua anima, è ormai sciolto per sempre". Vi è, qui, una precisa citazione di un passaggio della conferenza inglese di Mallarmé *La Musique et les lettres* (un testo che, nel suo disegno complessivo, presenta non poche affinità con vari aspetti della riflessione estetica dannunziana, dall'affermazione che "le vers est tout, dès que l'on écrit", legata all'idea di una "prosa musicale" intesa come "vers rompu, jouant avec ses timbres et encore les rimes dissimulés", alla consapevolezza del valore espressivo insito nei riposi, nelle pause, nella "précieuse (...) qualité du silence", all'idea della scrittura come sovranatura, come "transfiguration en le terme surnaturel", sublimazione e "semplificazione" della realtà e della materia): il "vers libre" è una "modulation (...) individuelle, parce que toute âme est un noeud rythmique"¹⁵². Un concetto, questo, che, come avverrà in Lucini, ancora la pratica del *verslibrisme* alla libera individualità e alla soggettività incoercibile dell'io lirico. Peraltro, nella pagina dannunziana appena citata (come in altri passi dell'autore, dalla conclusione del *Fuoco* alla *Contemplazione della morte*), il soggetto creatore e la coscienza letteraria naufragano e si dissolvono nel nulla e nella morte, che (si confronti *Il Gombo*, in *Alcyone*) quasi conducono al compimento e all'inveramento più pieni una vocazione artistica - quella del Nencioni - che, come del resto quella del Conti, si era esplicitata solo nella critica, restando invece dispersa, evanescente, mai pienamente concretata, nella produzione in versi (l'Italia, scrive D'Annunzio, "piangerebbe oggi un altissimo poeta", se solo Nencioni fosse riuscito a "sciogliere" quel nodo d'anima "mentre viveva travedendo fuggevoli forme di nuove potenze e traudendo confuse parole di speranze nuove"). La poesia lode e specchio di se stessa, paga di riflettersi nell'ombroso cristallo della sua anima, è del resto, nella sua immutabile freddezza, nella sua eburnea clausura, di per se stessa simile alla morte. Nel *Libro segreto*, la metafora del nodo da sciogliere ricorrerà proprio con riferimento al Nencioni: D'Annunzio ricorda di avere parlato al suo "dolce pedagogo fiorentino" del "nodo lirico" che sentiva "annodato" dentro di lui, e dell'angoscioso sforzo di scioglierlo. Ciò che D'Annunzio era riuscito a compiere con la forza della parola, con la potenza espressiva del Verbo, in Nencioni può la Morte, che rivela una volta di più di essere, come dicono alcuni versi di *Alcyone*, "sorella eternale" dell'Arte.

Nel percorso dannunziano, come accennato, il ruolo di Nencioni non fu trascurabile. Del resto, se guardiamo ai modi e alle occasioni della sua formazione culturale, noteremo, proprio come nella parabola dannunziana, una stessa precoce transizione da un magistero carducciano inteso come scuola di nettezza concettuale e sapienza stilistica ad una *sensiblerie* simbolista ed estetistica. Del resto, come osservava, in pagine ancor oggi preziose, Domeni-

152 Si veda, per le implicazioni ontologiche e gnoseologiche di questa concezione, A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento*, cit., p. 14. Per i rapporti fra la concezione di D'Annunzio e quella di Mallarmé, rinvio a L. MAGNANI, *D'Annunzio, Mallarmé e la musica*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di E. Mariano, Il Saggiatore, Milano 1976, pp. 145-161.

co Petrini, critico cresciuto alla scuola severa della *Stilkritik*, ma parimenti non lontano dalla misura tesa, balenante, ansiosamente creativa del "saper leggere" vociano, proprio l'algida, classicistica, quasi parnassiana perfezione formale di certe *Barbare* pareva preludere all'*art pour l'art* dei "Bizantini" e dei "Decadenti", se non addirittura alla parola viva, carnea, sensualmente amata ed assaporata, del simbolismo dannunziano¹⁵³. Sarà il D'Annunzio critico, dall'articolo su *Jaufré Rudel* apparso sulla *Tribuna* del 3 aprile 1888 all'*Avvertimento* - tutto attraversato dal teso sguardo che cerca di cogliere e di fissare il senso globale di un'esperienza creativa molteplice e unitaria - premesso alle *Prose scelte* del 1906, a foggiare quell'immagine di Carducci come artefice parnassiano, come sapiente virtuoso della parola, sottile conoscitore delle sue segrete risonanze, che arriverà, *mutatis mutandis*, fino a Serra. In un articolo dimenticato, ma prezioso nel documentare quella che potremmo definire la preistoria nencioniana, intitolato *L'arte e la critica nell'ultimo decennio in Italia* e apparso il 26 settembre del 1870 sull'effimera *Italia nuova*, per essere poi ripreso dal milanese *Universo illustrato* nel numero del 16-23 ottobre dello stesso anno, Nencioni, dopo avere auspicato, forse fra i primi in Italia, e comunque in anticipo sul dibattito, invero un po' scialbo, che si svolse sulle colonne del *Fanfulla*, e a cui si è accennato nel primo capitolo, l'avvento di una critica partecipe e collaboratrice - "critica liberale, comprensiva, conciliante", "sentinella vigilante e benevola", "giudice, e al tempo stesso parte solidale" -, si soffermava proprio sull'esempio del Carducci poeta-critico, la cui poesia, rimarchevole per la "fattura magistrale del verso" e per la "mirabile architettura della strofa", aveva "immensamente giovato" alla parallela opera del critico. Nencioni, del resto, come egli stesso ricorda in uno dei suoi "divagamenti", dei suoi "roundabout papers" esemplati sulla saggistica mossa e briosa del Thackeray (per la precisione *Consule Planco*, apparso sulla *Domenica letteraria* del 30 aprile 1882 e ripreso nelle postume *Impressioni e rimembranze*, edite nel '23 presso Le Monnier), fu vicino, in gioventù, alla cerchia degli "Amici pedanti", pur differenziandosene per una sensibilità impregnata di estetismo e per una più viva e più vigile attenzione alle letterature straniere, che gli valse, da parte di Luigi Russo, in pagine che, peraltro, mettono in guardia dal pericolo di troppo corrive interpretazioni in senso radicalmente simbolista, se non addirittura pre-ermetico, la definizione di "scrittore europeizzante", di "decadente nel senso nobile e tragico della parola"¹⁵⁴. I rapporti con il Carducci - "maestro avverso", si potrebbe dire, così per Nencioni come per D'Annunzio - sono del resto documentati dall'epistolario carducciano¹⁵⁵. Sennonché, proprio alcune lettere di argomento whitmaniano mostrano quanto la sensibilità del critico fiorentino fosse ormai lontana da quella del poeta delle *Odi barbare*. Nell'agosto del 1881, Carducci, dopo avere elogiato un articolo del Nencioni sul poeta di *Leaves of grass* (con tutta probabilità quello apparso sul *Fanfulla* del 21 agosto di quell'anno), confida all'amico l'intento di tradurre in "esametri omerici" (dunque in un metro e in una misura che tendono a fare forzatamente rientrare l'epocale innovatività del poeta americano entro i parametri di un canone classicistico) quei versi lunghi, distesi, discorsivi, che Nencioni - evidentemente consapevole del nesso esistente, nel contesto delle sperimen-

153 Ho in mente le splendide pagine - palpitanti, nervose, frammentarie - di *Poesia e poetica carducciana*, in D. PETRINI, *Dal Barocco al Decadentismo*, vol. II, Le Monnier, Firenze 1957.

154 Si veda L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, serie quarta, Laterza, Roma-Bari 1953, pp. 9 sgg. e 267 sgg. La dimensione europea e la modernità del Nencioni (peraltro non ancora del tutto emancipato da forme di moralismo vittoriano) sono ampiamente documentate nello studio di Isabella Nardi *Un critico vittoriano: Enrico Nencioni* (ESI, Napoli 1985), che ricostruisce tutta una rete di legami e di rapporti, dal France al Bourget, dai fratelli James al Rolland al Du Bos (cfr. in particolare pp. 17 sgg.).

155 Cfr. G. CARDUCCI, *Epistolario*, Zanichelli, Bologna 1938-1960 (il carteggio con Nencioni è raccolto, in modo particolare, nei volumi I, XIII e XV).

tazioni formali di fine secolo, tra *vers libre* e *poème en prose* - progettava invece di tradurre nella "prosa musicale" che D'Annunzio gli attribuisce in una lettera del 15 febbraio 1884¹⁵⁶. Gli inserti di traduzione in prosa lirica immessi nell'articolo *Il poeta della guerra americana*, uscito il primo dicembre 1891 sulla *Nuova antologia* (ma già sul *Fanfulla*, nel n. 15 del 1884, appare *Mazzini e Whitman*), soddisferanno le aspettative del poeta di *Alcyone*.

In effetti, il ruolo che il "dolce pedagogo" svolse nella formazione del D'Annunzio è riconducibile, per larga parte, alla mediazione della conoscenza che questi poté avere della letteratura inglese e angloamericana. Si è già accennato alla presenza del Carlyle fra gli ipotesti di *Elettra*. Ebbene, la "philosophie imagée" dello scrittore vittoriano (si pensi, in particolare, al potente nucleo metaforico del "silenzio dei secoli") si riverbera sui versi del volume dannunziano anche attraverso gli scritti del Nencioni: alludo in particolare alle *Letture sugli eroi* (apparso sulla *Nuova antologia* del 16 dicembre 1886 e confluite nei *Saggi critici di letteratura inglese*), in cui, accanto alla presa di posizione antipositivista ed antinaturalista, affiora l'idea, corroborata da ampie e suggestive citazioni, del poeta come "veggente", come "sintesi dell'eroico", come voce che sa manifestare ideali ed aspirazioni racchiusi nel silenzio delle epoche trascorse, sedimentati nella memoria di "dieci secoli muti" (e si può vedere, sullo stesso argomento, *Dante giudicato da Carlyle*, apparso sul *Fanfulla* nel n. 8 del 1881). Discorso analogo si potrà fare a proposito del Keats, di cui Nencioni inaugura, pressoché in contemporanea con il D'Annunzio, l'interpretazione in chiave estetistica: se D'Annunzio, sulla *Tribuna* dell'8 ottobre 1897, sintetizzava la qualità dei suoi "versi laboriosissimi" con la metafora critica di un "puro marmo" animato da una "sottile fiamma spirituale" (e si rammenti la "pura fiamma gemmea" del Pater del *Rinascimento*), Nencioni, sulla *Nuova antologia* del 1 gennaio dell'anno successivo, faceva del poeta di *Endymion* una sorta di sperelliano "spirito formale", la cui "vita d'artista" (e si noti, una volta di più, come nell'estetismo, sia creativo che critico, sia già presente il primo germe di quella che sarà la "letteratura come vita" di Charles Du Bos, e poi degli ermetici) ebbe come "scopo costante" quello di "perfezionare la forma". Sarà il giovane Cecchi della *Storia della letteratura inglese del secolo decimo nono*, egli stesso ancora impregnato dello spirito dell'*art for art's sake*, a percorrere fino in fondo, fino a quell'abisso che ne costituisce l'esito ultimo, quella che con Heidegger potremmo definire l'"analitica esistenziale" dell'estetismo. Keats dovette arrendersi davanti ai limiti di una Bellezza che a un dato momento non poté più porsi come "assoluto senso della realtà", davanti ad uno "sgomento" contro cui l'"incanto estetico non vale". Come osserva, sulla base di più scaltriti strumenti ermeneutici, Antonio Prete, "Pre-raffaelliti ed esteti hanno assiduamente corteggiato l'ombra di declino che trema negli occhi della bellezza amata da Keats", e la "fiamma" di cui parla D'Annunzio è "la lingua stessa della poesia, che cerca (...) la luce mattinata della creazione"¹⁵⁷. Nella coscienza letteraria dello stesso Keats, del resto, lo spazio dell'esistenza e quello della scrittura vengono quasi a coincidere: "la vita di un Uomo che valga qualcosa" - scrive il poeta inglese nella lettera a George e Georgiana Keats del 3 maggio 1819, che si poteva leggere fin dal 1891 nella raccolta curata da Sidney Colvin - "è una continua allegoria", ha in sé il "Mistero di una Vita", di "una vita come le scritture, figurativa". Il ricordo di Keats affiorava anche nell'articolo di Nencioni *Alla Piramide di Caio Cestio*, edito sul *Fanfulla* il 26 dicembre 1880 (e che forse

156 Si veda, per la fortuna di Whitman in Italia (in cui ebbero un ruolo determinante anche Pascoli e De Bosis), A. LOMBARDO, *La critica italiana sulla letteratura americana*, "Studi americani", V (1959), pp. 10 sgg., nonché, con particolare riferimento al De Bosis (che emulò i metri whitmaniani anche nella sua opera di poeta originale), G. CAMBON, *Whitman in Italia*, "Aut-aut", 1957, n. 39, pp. 244-263.

157 A. PRETE, *Keats o della poesia*, in J. KEATS, *Lettere sulla poesia*, a cura di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 221 e 223.

avrà offerto qualche suggestione al D'Annunzio del *Piacere* per l'episodio della visita al Cimitero degli Inglesi), in cui è citato il celebre verso iniziale di *Endymion*, "A thing of Beauty is a joy for ever" ("verso di una freschezza e di una grazia ineffabili, verso in traducibile"), che figurerà, forse, fra gli antecedenti della celebre terzina conclusiva dell'*Epodo* al Marradi che chiude l'*Isottero*: "O poeta, divina è la parola; / ne la pura Bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia; e il Verso è tutto". Non escluderei che anche il breve commento del Nencioni, associando la professione dell'estetismo assoluto alla perfezione del verso isolato dal contesto, possa avere offerto al poeta qualche spunto.

Non dissimile il discorso per Shelley¹⁵⁸. Nell'articolo appena citato è rievocato, a proposito della morte per acqua del poeta inglese, il motivo shakespeariano, presente nella *Tempesta*, del "sea-change", del corpo trasfigurato "into something rich and strange", che si ritroverà nell'alcyonio *Anniversario orfico*. Ma in D'Annunzio (stavolta nel D'Annunzio critico) trova eco anche l'analisi stilistica che Nencioni compie sui versi di Shelley: come il critico fiorentino - in un passaggio che sarà ripreso, quasi alla lettera, con uno di quegli autoplagi comuni alla prassi scrittoria di un Pica o dello stesso D'Annunzio, nell'articolo *Nel primo centenario di Percy Bisshe Shelley*, apparso sulla *Nuova Antologia* del 1 agosto 1892 - sottolinea, riferendosi al *Prometheus Unbound*, "la magnifica scala ritmica che lo percorre e compenetra, dalla più delicata ineffabile melodia al *pienissimo* formidabile di un'orchestra meravigliosa", così nella *Commemorazione di Percy Shelley* confluita nell'*Allegoria dell'autunno* D'Annunzio parlerà di "salienti strofe melodiose", di "profonde sinfonie", di immagini che il poeta, "con il suo grande occhio di veggente", fa nascere le une dalle altre "con una saliente gradazione di splendori", con una profusione di "simboli", "forme" e "voci" che passano e si inseguono per poi fondersi "nel grande coro finale".

Tornando a Whitman, è interessante notare che *O rus*, nel *Poema paradisiaco*, è, in parte, versificazione di tono pascoliano (e proprio il poeta di San Mauro ebbe, nella ricezione di Whitman, un ruolo importante) di un passo di *Leaves of Grass* che già Nencioni aveva reso, con la sua "prosa musicale" in cui si intrecciavano sonanti unità ritmiche e melodiche di varia misura, dal novenario al dodecasillabo ("Datemi lo splendido tacito sole, sfolgorante con tutti i suoi raggi; datemi i succulenti frutti d'autunno, maturi, rossi nei pomari; datemi un campo dove non mietute crescano alte e fresche erbe"), nel citato articolo della *Nuova Antologia*, poi riedito nei *Saggi critici di letteratura inglese*: "Datemi i frutti succulenti, i buoni / frutti de la mia terra, ch'io li morda" (ove sarà da notare come l'esteta recuperi fittiziamente, attraverso l'intarsio intertestuale e il filtro della relazione critica, un'illusoria *naïveté*). Un raffronto con il testo originale, *Give me the Splendid Silent Sun*, incluso nella sezione di *Leaves of Grass* intitolata *Rulli di tamburo* ("Give me the autumnal fruit ripe and red from the archard, / Give me a field where the unmow'd grass grows") consente di apprezzare la prassi traduttiva del Nencioni, che ricalca il respiro articolato e salmodiante del verso whitmaniano con una prosa in cui affiorano unità metriche e *cola* ritmici, e non priva di amplificazioni e pleonasmi funzionali all'*ornatus*. Il titolo stesso del testo dannunziano, poi, mostra come esso recepisca l'accostamento, operato dal Nencioni, del poeta americano a motivi della tradizione classica, in particolare all'"eterno o ubi campi" delle *Georgiche* (per l'esattezza II, 486).

Rilevante appare il ruolo del Nencioni anche per quanto concerne la ricezione del preraf-

158 Cfr., per la ricezione del poeta inglese nel mondo culturale italiano, *Shelley e l'Italia*, a cura di L. M. Crisafulli Jones, Liguori, Napoli 1998. A riprova dell'interesse che l'argomento destava già negli ambienti stessi dell'estetismo fiorentino, si può vedere anche l'opuscolo del Gargano *Shelley e l'Italia. Appunti* (Ariani, Firenze 1891).

faellismo. È interessante soffermarsi su di un articolo apparso sul *Fanfulla* del 17 febbraio 1884 (VI, n. 7), su cui ha già richiamato l'attenzione, in due diverse sedi, l'Oliva¹⁵⁹, intitolato *La poesia e la pittura di Dante Gabriele Rossetti*, in cui il critico fiorentino, certo memore della già ricordata concezione ruskiniana del poeta "word-painter" e della poesia e della pittura "allied arts", si produce in due *ekphraseis*, in due "verbal accounts" relativi ad altrettanti dipinti del Rossetti, per l'esattezza *Lady Lilith* e *Beata Beatrix*: se la prima "ha un'aria di superbo e indifferente riposo nella tranquilla contemplazione della sua perfetta bellezza", "l'altra è la vergine consunta dal tragico sentimento - dalle estasi mistiche di una passione ideale", dietro le cui spalle si intravede una Firenze immersa "in una linea di vaporosa e tremula luce", "già vicina a esser vedova del suo angelo". Non si è finora notato come Nencioni - in questa pagina fra le sue più rilevanti, che tiene fede, per restare nell'ambito dei modelli inglesi, alla concezione di William Hazlitt, che nel sesto saggio dei *Table-talks, On criticism*, definisce la critica come un'"arte" che "should (...) reflect the colours, the light and shade, the soul and body, of a work" - riprenda e parafrasi alcuni passaggi dell'articolo di Swinburne *Notes on Some Pictures of 1868*, confluito sette anni dopo negli *Essays and studies*: "her head leans back half sleepily, superb and satiate with its own beauty"; "beyond her the city and the bridged river are seen as from far, dim and veiled with misty lights as though already 'sitting alone, made as a widow'" (un'espressione, quest'ultima, di suggestione dantesca, e riconducibile, per la precisione, a *Vita nuova*, XXXI). Si può notare, avendo davanti agli occhi la seconda delle due tele citate, custodita alla Tate Gallery, come la parola del critico artista - di Swinburne, e sulla sua scia del Nencioni - porti alla luce e ponga in rilievo, facendoli emergere da uno sfondo nebuloso e remoto, dettagli architettonici che sono, nel quadro, solo accennati; ed è, a ben vedere, questa stessa Firenze fatta di arcate, ponti, giardini sospesi ed ombrosi, architetture dalle linee sfumate, scorporate, quasi oniriche, a ricomparire, con tutti i mutamenti del caso, negli ermetici, dal Luzi di *Toccata*, di *Cimitero delle fanciulle*, di *Avorio*, al Bigongiari di *Alla sua donna*. Questa stessa trasparente suggestione preraffaellita pervade alcuni testi della *Chimera*: basti qui ricordare, per la maggior prossimità all'iconologia rossettiana, la celebre sezione seconda di *Due Beatrici*, notevole per l'implicazione metaletteraria insita nella "chiara ode" pervasa da una "voluttade mistica e profonda", o una poesia come *Beata Beatrice*, tutta attraversata da reminiscenze petrarchesche, accesa dall'"improvvisa luce" di un Eterno Femminino idealizzato e impalpabile, e in cui motivi e sintagmi della lirica delle origini paiono genialmente contaminati con certa *imagerie* mallarmeana, quella, ad esempio, di *O si chère de loin et proche et blanche*, o verlainiana, quale appare in certi testi di *Sagesse*, come *L'espoir luit*¹⁶⁰.

Lo Swinburne critico e saggista entrava così, pur se in forma celata, nel sistema letterario dell'estetismo italiano. Anche i giudizi keatsiani di Nencioni e D'Annunzio prima citati risentivano forse della lettura in chiave di sensualismo simbolista ed estetistico che ne aveva già dato lo scrittore inglese in un altro degli *Essays and studies*, *Matthew Arnold's new poems*, in cui a Keats veniva attribuita la capacità di tradurre gli "dei della natura" in "verbal incarnation", di "transfigure (...) without transformation" le forze della Natura, di "attune all colours and attemper all harmonies" (e si notino le consonanze dannunziane e mallarmeane ravvisabili in quest'idea della "chair du verbe" e della "trasfigurazione" del dato naturale at-

159 G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, cit., p. 61; ID., *La cultura dell'estetismo romano e gli scritti dannunziani di Angelo Conti*, in *D'Annunzio a Roma*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1990, pp. 113-135.

160 Sul gusto preraffaellita, intriso di suggestioni sinestetiche, dello Swinburne, si può vedere ancora con interesse M. PRAZ, *Il patto col serpente*, introduzione di G. Macchia, Leonardo, Milano 1995 (in particolare pp. 165 sgg. e 191 sgg.).

traverso l'arte). Anche il Gargano lettore del Pascoli, nell'articolo *Giovanni Pascoli e i suoi critici*, apparso sul *Marzocco* del 25 maggio 1906, difendendo la poesia di *Odi e inni* dall'accusa di oscurità, allegava l'*excursus* di Swinburne sulla presunta oscurità di Browning; oscurità, a parere del critico, solo apparente, derivante dalla densità e dalla profondità di un autore troppo "brilliant and subtle" per il lettore medio, incapace di seguire "the track of an intelligence which moves with such incessant rapidity", di recepire e far propria la sua "faculty of spiritual illumination rapid and intense and subtle as lightning". "Arguer d'obscurité", scriveva Mallarmé in *Le Mystère dans les lettres*, "implique un renoncement antérieur à juger". La scrittura poetica è "envol tacite d'abstraction", "page disséminée", sottile tramatura solcata da sospensioni, enigmi, "blancs" che "authentiquent le silence": una danza di segni oscillante e cangiante, un complesso di significati delicato e polivalente, che esige, per inverarsi e compiersi (e su questo punto insisterà il Lucini del *Verso libero*), la collaborazione attiva del lettore simpatetico, capace di vedere "sotto il velame de li versi strani".

Ma il ruolo del Nencioni non sembra essere limitato alla mediazione di alcuni antecedenti letterari. Non è impossibile, infatti, ravvisare e documentare diretti legami intertestuali e interdiscorsivi fra le pagine del critico e quelle del poeta, a conferma delle strette interazioni, anche sul piano compositivo e verbale, oltre che culturale e ideativo, fra il dominio del discorso poetico e quello del discorso critico, e ad ulteriore riprova delle concrete tracce testuali che solcano ed innervano la relazione critica. Non è casuale che le *Elegie romane* siano dedicate al Nencioni, che (in particolare con articoli come *La poesia di Roma*, uscito sul *Fanfulla* del 4 gennaio 1880 e ripreso in *Impressioni e rimembranze*) indugiava, tra il Du Bellay delle *Antiquités de Rome* e il Goethe delle *Elegie romane*, sulla "Roma delle ruine", sulle "rotte arcate" coperte di "ellera" e di "muschio", sulla "malinconia del passato e dell'infinito" che "si eleva da tante gloriose rovine al cielo divinamente bello e azzurro". Proprio scritti nencioniani come quelli appena richiamati poterono offrire al D'Annunzio qualche suggestione per la genesi della poetica di rovine, ruderi, frammenti che incontriamo tanto nelle *Elegie*, quanto nel *Poema paradisiaco* (si veda ad esempio *Climene*), quanto in certi testi di *Alcyone*, come *Le terme* (suggestivamente chiosato dalla "favilla" *La maschera aurea*) e l'ultima ballata del *Fanciullo*, che – incarnazione fugace della baudelairiana "vie antérieure", di una primeva e ormai declinante facoltà mitopoietica – si allontana infine fra statue mutile e colonne atterrate, quasi "converso in sogno" come le Ninfe illusoriamente amate, e vanamente "perpetuate" nel canto, dal Fauno di Mallarmé.

Questi nessi fra discorso poetico e discorso critico sono saldamente incardinati, a loro volta, su precisi nodi e nuclei di poetica; né potrebbe essere altrimenti in una poesia densa di valenze metaletterarie come quella dannunziana. Si consideri, ad esempio, un articolo nencioniano come *Settembre*, apparso sul *Fanfulla* del 10 settembre 1882, e i cui echi testuali si irradiano sull'opera poetica del D'Annunzio, dalle *Elegie romane* (*Dal monte Pincio, Villa Chigi*) al *Poema paradisiaco* (*Hortus larvarum*)¹⁶¹. A conferma di quella "écriture artiste" che Bourget e i Goncourt indicavano come uno dei tratti essenziali della "littérature de décadence", gli elementi della pagina nencioniana che più visibilmente si riverberano sui versi dannunziani sono costituiti da espressioni, sintagmi, *patterns* verbali che ritraggono e fissano, con sintesi rapida e incisiva, impressioni cromatiche, dettagli di immagini e di visioni, "pièces de couleur". Affiora, anche in questo caso, il mito preraffaellita e simbolista dello scrittore che usa la penna come un pennello. Roma, scrive Nencioni, appare "come trasfigurata da un'apoteosi di luce", avvolta in "un color rancio che sfumava nel roseo, colore indefinito". "La luce diurna (...) guarda co' suoi occhi d'opale l'ultimo riso dell'estate morente" (si

161 Cfr. I. NARDI, *Un critico vittoriano*, cit., p. 122.

noti come, in questa luce opalescente e in questa estate declinante, siano già compiutamente delineate alcune della tonalità dominanti di *Alcyone*, dalla *Sera fiesolana* ai *Madrigali dell'estate*, alcuni dei timbri essenziali di una poesia che, come notava Solmi¹⁶², intride il festoso rigoglio della natura e dei sensi con la percezione e il presentimento dell'ombra e della morte). "La massa della città" - si legge ancora in *Settembre* - "è come spiritualizzata e par immersa in una liquida luce d'oro". Espressioni analoghe, pur se riferite a Firenze, troveremo in *Florentia*, apparso il 30 maggio 1880 e ripreso anch'esso in *Confessioni e rimembranze*: Firenze, in primavera, "è circonfusa di una luce eterna che la mostra all'occhio del riguardante come attraverso un magico globo di cristallo"; "la severità della pietra e del marmo (...) è come ammollita e trasfigurata". E si vedano, a riscontro, i versi di *Dal Monte Pinchio*, cui già si è accennato: "Sorge lavato il monte, fragrante di fresca verdura, / trepido. (...) / Mite risplendi, o Roma. Cerulea sotto l'azzurro, / tutta ravvolta in velo tenue d'oro, giaci". Ma ancor più fitta di echi nencioniani appare tutta la terza sezione di *Villa Chigi*, ove il motivo dell'antica pietra ammantata di muschio si fonde con la suggestione della luce perlacea che avvolge e sfuma masse, linee, contorni.

Il discorso sui rapporti fra la scrittura poetica dannunziana e quella critica del Nencioni potrebbe ulteriormente allargarsi. Non è casuale che D'Annunzio, nell'elogio già ricordato, si soffermi con particolare attenzione sulla conferenza *Del barocco*, inclusa nella miscellanea *La Vita Italiana nel Seicento*, di cui si conserva al Vittoriale un esemplare con significativi segni di lettura, che si infittiscono proprio in margine ad un suggestivo inserto di prosa d'arte (di gusto tipicamente barocco, e riconducibile in particolare ai modelli offerti dalle pagine sulle fontane romane dell'*Uomo di lettere difeso ed emendato* del Bartoli, o dalla descrizione della fontana di Apollo nel nono libro dell'*Adone* del Marino, o, ancora, dal sonetto di Gianfrancesco Maia Materdona *Vedi, non che cader, precipitare*, ispirato dalla fontana di Ponte Sisto) dedicato ai variegati e scintillanti giochi d'acqua delle fontane, e la cui eco si avvertirà forse nell'elaborata pagina delle *Vergini delle rocce* sulla "fontana arida" che viene nuovamente "invasa dalla fresca e fluida vita". Analogamente, il motivo lirico del canto dell'usignolo, di trasparente suggestione petrarchesca e keatsiana, e particolarmente caro al Nencioni, che lo trasfuse in diversi degli scritti giornalistici confluiti in *Impressioni e rimembranze*, da *Consule Planco* a *Proserpina*, e ne trasse ispirazione per una delle più felici fra le sue rare poesie, *A un rosignuolo*, che il Pascoli, immaginoso e rapsodico antologista, includerà in *Fior da fiore*, pare trapelare, in filigrana, sovrapposto a vari noti antecedenti, dal Marino (*Adone*, VII, 32 sgg.) al Maupassant di *Une partie de campagne*, nel celebre *excursus* del capitolo nono dell'*Innocente* sul piccolo cantore che è, proprio come il compiaciuto "artefice peritissimo" dell'*Onda* e delle *Stirpi canore*, "ebro del suo canto". E può essere interessante notare che il testo dannunziano, almeno nell'attacco della digressione lirica ("Nel silenzio crepuscolare una voce liquida e forte risonò, simile al preludio di un flauto....."), pare più vicino a *Consule Planco* del Nencioni ("A un tratto, il profondo silenzio fu interrotto da una leggerissima nota di flauto - da un sospiro melodico -; e poi, a breve intervallo, da note egualmente dolci, ma più vibrato e più forti...") che non alla novella maupassantiana. Il barocco, scrive Nencioni a conclusione del suo variegato *excursus*, "è essenzialmente moderno, nella sua appassionata ricerca del nuovo" (si rammenti il *frisson nouveau* del simbolismo francese, il drammatico anelito baudelairiano e rimbaudiano a "trouver du nouveau", ad essere "absolument modernes"); "certe sue espressioni (...) ci simpatizzano più della *symmetria prisca*". Non è certo il caso di vedere, in questa lettura nencioniana dell'eccesso e della dismisura barocchi, un'anticipazione - poniamo - dell'Ungaretti

162 Cfr. S. SOLMI, *L'"Alcyone" e noi* (1939), in ID., *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963.

del *Discorso sul barocco* o del Paz di *Suor Juana Inés de la Cruz*. Certo è, però, che il passo appena trascritto illustra con chiarezza la sensibilità e il clima di una modernità che non sa e non vuole, nel momento stesso della sua presa di coscienza e della sua istituzione teorica, fare a meno del passato. "La lampada della vita" - scrive Nencioni - "non è più una fiamma pura e tranquilla (...), ma una face resinosa e fumosa che manda torbide e rosse faville". Siamo ormai ad un passo dalla grandiosa metafora esistenziale ed epocale del tredicesimo capitolo del *Fu Mattia Pascal*: in tutti i periodi di "transizione", di crisi, di svolta, "rimane sì in piedi la lanterna del termine astratto" (*Verità, Virtù, Bellezza, Onore*), "ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza". Non a caso, del Nencioni, e in particolare delle sue pagine sull'*Umorismo e gli umoristi*, apparse sulla *Nuova Antologia* e raccolte poi nei *Saggi critici di letteratura italiana*, nelle quali era posta in evidenza, sulla scorta degli Schlegel e di Richter, la peculiarità moderna, e non classica, della "delicata e strana pianta" dell'umorismo, che poteva essere nutrita dal "cielo crepuscolare" e dall'"umido suolo del Nord" meglio che dalla limpida e serena solarità del mondo ellenico, si ricorderà, nel capitolo secondo della prima parte, il Pirandello dell'*Umorismo*.

3. Si è già accennato, con riferimento al Nencioni, alle testimonianze rese dai caratteristici e preziosi segni di lettura che costellano (perlopiù esili e rapidi, a matita o a lapis verde, nel periodo della Capponcina, più gravi e marcati, a lapis blu e rosso, negli anni del Vittoriale) i margini dei volumi appartenuti a D'Annunzio, e che rappresentano la prova e la traccia immediate, fulminee, quasi fisiche, dei bagliori e dei lampi che attraversavano la mente dell'autore al contatto delle opere su cui si concentrava, volta a volta, la sua viva attenzione di erudito, di bibliofilo, di "estremo de' bibliomanti"¹⁶³. Anche per quanto concerne *La beata riva*, utili indicazioni potranno giungere dalle postille e dai cartigli di cui D'Annunzio gremì - tra l'altro, a quanto pare, tornandovi sopra più volte nel corso degli anni - il suo esemplare del trattato contiano, tuttora custodito al Vittoriale. Nelle pagine che vanno dalla venti alla ventiquattro, il lapis verde indugia su di un passo in cui si allude, secondo una concezione già richiamata, al potere dell'artista che vince e sublima, attraverso la forma, l'informe impurità della materia (proprio sul "pregio della materia foggiate", sulla valenza intellettuale della natura "continuata", compiuta, in certo modo redenta, dall'arte, insistono una postilla e un cartiglio). Alla fine del libro, poi, una postilla avverte che - come sappiamo anche dal *Fuoco*, e come dimostrava la mallarmeana e simbolista "musique du silence" - "l'anima della musica è nelle pause e nei silenzi" (e ci si è già soffermati sul valore che questi "bianchi" e questi silenzi rivestono in un'arte che la relazione critica ha fatto consapevole, meditabonda, raccolta su se stessa, "semper instans sibi", per citare Quintiliano, fin quasi alle soglie della paralisi e dell'afasia).

Se al rapporto fra D'Annunzio e Conti sarà dedicato, in questa trattazione, uno spazio minore di quello assegnato ai legami con altri critici, all'apparenza meno importanti per la formazione del poeta delle *Laudi*, ciò dipende dal fatto che intorno alla figura del Conti si è avuta, negli ultimi decenni, una vera e propria fioritura di studi e di ricerche, culminata nella riedizione della *Beata riva* per le cure di Pietro Gibellini¹⁶⁴, e che, di conseguenza, molti

163 Cfr., su questo aspetto, A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivistica*, cit., nonché EAD., *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele D'Annunzio*, De Luca, Roma 1993.

164 Si possono vedere, ad esempio, oltre alle pagine contiane del più volte citato volume di Oliva *I nobili spiriti*, e allo studio *Estetismo e modernità* di Zanetti, anch'esso ripetutamente usufruito, i seguenti contributi: S. GENTILI, *Trionfo e crisi del modello dannunziano*, Nuovedizioni Vallecchi, Firenze 1981; R. RICORDA, *Dalla parte di Ariete. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Bulzoni, Roma 1993 (utile per la revisione del preteso "misticismo estetico" dell'autore); L. ROMANI, *Il tempo dell'anima. Angelo Conti nella cultura*

aspetti della sua opera e della sua posizione storica possono considerarsi già ampiamente noti.

È interessante sottolineare, con riferimento sia alla produzione saggistica, sia agli epistolari, il fatto che proprio nella coscienza letteraria del Conti, prima ancora che in quella di D'Annunzio, sembrano prendere forma l'idea e il disegno di un romanzo-saggio, di un "romanzo critico" - e insieme romanzo della "morte dell'arte", della ultimativa e irredimibile impossibilità della poesia - pervaso da una stretta interazione e contaminazione di scrittura teorica e critica e scrittura romanzesca, che troveranno nel *Fuoco* il loro compimento, e di cui, sul piano europeo, testi come *Marius the Epicurean* e *À rebours* (ma anche il meno noto *Le soleil des morts* di Camille Mauclair, affine al *Fuoco* per la *poétique du silence* e per la concezione aristocratica ed iniziatica dell'arte) offrono esempi ragguardevoli. D'altra parte, basta leggere l'introduzione, già ricordata, della *Vie littéraire* di Anatole France per incontrare - in un passaggio che sarà citato, nella sua un tempo fortunata monografia dannunziana, da Vincenzo Morello, un critico tanto simpatetico e compartecipe da scivolare spesso nella pura apologetica - la teorizzazione di una critica intesa come "autobiografia", come "avventura di un'anima fra i capolavori", e che, in quanto tale, può trovare nel romanzo, altrettanto bene quanto nel saggio, la propria forma espressiva. Come si evince dagli epistolari, Conti progettò fin dal 1895 un'opera, intitolata *La prova del fuoco*, in cui Venezia avrebbe costituito "lo sfondo del quadro", e che sarebbe dovuta essere tutta attraversata, "da un capo all'altro", da una "fiamma d'incendio"¹⁶⁵. Questo fuoco, che ritroveremo nell'"epifania del fuoco" del romanzo dannunziano, è, a ben vedere, lo stesso *pyr aeizoon*, lo stesso "fuoco di eterna vita" (sostanza primigenia, forza profonda del perenne divenire), di cui parla Eraclito, lo stesso fuoco che, unendosi ai *thuomata*, agli "aromi", "prende il nome del piacere che a ciascuno è proprio", e che, come avverrà nel romanzo, va incontro ad una serie di *tro-poi*, di "mutazioni", convertendosi in mare e riportandosi, poi, fra terra e cielo (framm. 32, 37, 39). Analogamente, nel romanzo, l'epifania del fuoco "volatile e versicolore" è contemplata dallo stupore degli occhi che "non più distinguevano i confini e le qualità degli elementi ma erano illusi da una visione mobile e smisurata ove tutte le forme vivevano d'una vita lucida e fluida". Non a caso, al Vittoriale si conserva una traduzione autografa dei frammenti eraclitei di mano, con tutta probabilità, del Conti.

La forma del romanzo critico si lega, com'è evidente, a un'idea di scrittura critica come prosa d'arte e *poème en prose*. Ciò vale specialmente per il romanzo dannunziano, in cui, com'è stato da tempo notato, la struttura narrativa non è, spesso, che uno sfondo, un sostegno, se non proprio un pretesto, per virtuosistici scorci di prosa poetica, per esibizioni di elaborata e preziosa scrittura letteraria¹⁶⁶. Anche per quest'idea della scrittura saggistica come "poème critique" - che aveva del resto illustri antecedenti tra neoclassicismo ed estetismo, dall'*ekphrasis* del Winckelmann sull'*Apollo del Belvedere* nella *Storia dell'arte dell'antichità* a quella sulla *Gioconda* nel *Rinascimento* del Pater -, Conti poté offrire a D'Annunzio qualche suggestione: basti pensare, nel *Giorgione*, alle pagine sulla *Tempesta*, attraversate da quegli stessi bagliori fiammei e nebulosi che - riverberatisi, per così dire, dalla tela sulla pagina, dalle modulazioni e dai timbri dei colori a quelli della materia verbale - si ritroveranno tanto nelle pagine dannunziane delle *Note su Giorgione* e del *Fuoco*, quanto, più tardi, in quelle che a Giorgione dedicherà, nella sua imponente *Storia dell'arte*, uno stu-

italiana tra Otto e Novecento, Studium, Roma 1998.

165 Cfr. G. OLIVA, *I nobili spiriti*, cit., p. 379.

166 Cfr., in proposito, soprattutto M. GUGLIELMINETTI, *L'orazione di D'Annunzio*, in ID., *Il romanzo italiano del primo Novecento. Struttura e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986.

dioso pur di formazione e spirito eruditi come Adolfo Venturi. "Nella notte il cielo è pieno di silenzio", si legge nella conferenza *Leonardo pittore*, che è peraltro dell'autunno 1906, "e le stelle splendono armonizzando ciascuna il suo ritmo alla musica del cielo. Guardando gli occhi di Monna Lisa (...), li vidi palpitare in ritmo, in armonia con la musica del suo sorriso" (un passaggio, questo, che, tra l'altro, sarà citato dal Freud di *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, che nelle pagine degli esteti poteva trovare un oggetto già, per così dire, destoricizzato, relativizzato in chiave soggettiva, e dunque pronto per essere scomposto e scandagliato dall'indagine psicoanalitica)¹⁶⁷. Sarebbe arduo indicare un esempio più chiaro della *critique d'analogie* simbolista, attraversata spesso, come nel caso appena riportato (ma si potrebbero citare anche certe pagine mallarmeane, da *Crise de vers* alla nota che accompagnava il *Coup de dés*), da analogie visive, da metafore di suggestione luminosa. Anche a questo riguardo riaffiora il nome di D'Annunzio. L'articolo *Fra le stelle. Con D'Annunzio e Marius Pictor*, apparso sul *Corriere della sera* dell'8 giugno 1927, è tutto percorso proprio dalla visione dei "lontanissimi splendori", dalla tacita percezione delle mute armonie celesti che abitano i "silenziosi abissi". In un articolo di molti anni antecedente, e già ricordato in merito al rapporto fra arte e scienza, vale a dire *A proposito dell'Isaotta Guttadauro*, è evocata (con riferimenti al Poe di *Eureka* e al Sully-Prudhomme delle *Solitudes*, di *Zenith*, della *Justice*, parnassiano cantore del luminoso silenzio siderale, dell'"Arachne de l'infini" che tende "di mondo in mondo" il suo "sublime filo" di stelle e di galassie) la "poesia della astronomia moderna", mentre, a testimonianza della contaminazione di classicità e modernità che anche questo motivo astrale veicola, in *Fra le stelle* sarà citato il riferimento oraziano (*Odi*, I, 28) all'astronomo Archita, al quale, condannato alla sua mortale finitezza, nulla è valso "aerias temptasse domos animoque rotundum / percurrisset polum". La relazione critica che si dispiega in certe sequenze dialogiche del *Fuoco* investe anche questo motivo astrale: in una pagina già ricordata (che tra l'altro contiene un preciso richiamo intertestuale alla *Sera fiesolana*, all'"attesa" che fa "palpitare / le prime stelle" nella "pura morte" del vespero), Stelio riesce, dopo uno sforzo tormentoso di concentrazione e di espressione, a fissare sulla carta il motivo racchiuso nell'"immobilità" dei "secoli impietrati", nell'"alto silenzio" del "firmamento", nel "canto senza lira" degli spazi.

Ci si può poi soffermare su un'opera di Conti che non sembra avere, fino ad ora, attratto l'attenzione degli studiosi quanto avrebbe meritato¹⁶⁸, vale a dire *Introduzione ad uno studio su Francesco Petrarca*, edita a Roma, nel 1892, presso la Società Laziale Tipografica Editrice. Assumendo sempre come presupposto e come strumento la concezione del critico *artifex additus artificii* ("l'artista (...) deve vivere in noi, deve *rinascere in noi*", e il critico è animato dall'intento di "parlare in forma artistica di un poeta"), Conti dà del Petrarca una lettura pervasa dallo spirito del parnassianesimo del primo D'Annunzio, dall'idea della parola assaporata - come poi avverrà, certo con un grado ben maggiore di competenza tecnica e di coscienza filologica, nel "saper leggere" vociano - "come suono e come ritmo". Il verso gli appare come "una specie di frase musicale, nella quale i suoni (...) esistono in sé e per sé, non più come parole, ma come simboli di parole"; la parola è destinata a evaporare e dissolversi in puro suono, ad essere "superata dalla musica"; il critico oscilla tra il "senso musicale" e il "senso letterale" - quasi, si direbbe, in anticipo su Valéry, sulla sua "hésitation prolongée entre le son et le sens", come recita una formula dei *Cahiers* che si ritroverà tal qua-

167 La conferenza contiana è stata riedita per le cure di Ricciarda Ricorda (Programma, Padova 1990). Cfr., in generale, S. MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Olschki, Firenze 1994.

168 Si vedano, comunque, le osservazioni di Laura Romani nel suo *Il tempo dell'anima*, cit., pp. 50 sgg., e soprattutto di Giorgio Zanetti in *Estetismo e modernità*, cit., pp. 136 sgg.

le nei *Rhumbs*, non ignoti a D'Annunzio¹⁶⁹. Affiorano, dalla filigrana della pagina del Conti, i contorni di una cultura che innesta sul persistente sostrato estetistico elementi schopenhaueriani - ho in mente, in particolare, il passaggio dei *Supplementi al mondo come volontà e rappresentazione* (III, 37) intorno al verso già "preformato nella oscura profondità della lingua" che era stato utilizzato dal D'Annunzio nel primo capitolo del libro secondo del *Piacere*. Del resto, il concetto schopenhaueriano dell'estasi e della liberazione dalla tirannide della Volontà rese possibili dall'arte si incontra tanto nell'*Introduzione*, che attribuisce ai versi del Petrarca il potere sublimante e astraente di una "negazione dell'individuo" (la schopenhaueriana, e poi nietzscheana, abolizione del *principium individuationis*), quanto, a diversi decenni di distanza, in un articolo dimenticato, *Il Petrarca del Novecento* (apparso sul *Mattino* del 25-26 novembre 1928), che, rigettando certi giudizi del De Sanctis (di cui già D'Annunzio, dalla *Nota su Francesco De Sanctis* alle *Note su Giorgione*, aveva stigmatizzato la rozzezza di stile e l'imperizia argomentativa), additava nei *Trionfi* i segnali di una nirvanica "negazione del mondo" e di una sapienziale "negazione della morte". Ma non devono sfuggire, nella pagina dell'*Introduzione* sopra richiamata, alcune consonanze con il pensiero di Mallarmé. Ho in mente, ad esempio, *Magie*, uno dei *Grands faits divers* confluiti nelle *Divagations*: obiettivo del poeta è "évoquer (...) l'objet tu, par des mots allusifs, (...) se réduisant à du silence égal"; il verso è "trait incantatoire", cerchio magico "que perpétuellement ferme, ouvre la rime", spazio fatato, chimerico, diviso dal reale, protetto dal razionale sortilegio dell'artificio stilistico. Sulla poesia del Petrarca, sul suo linguaggio eletto, filtrato, sul suo spazio poetico chiuso, in sé compiuto, per così dire adiabatico, specchio traslucido ed etereo di se stesso, la critica simbolista proietta e riflette (e si ricordi l'incidenza che, attraverso la *Pléiade*, il codice petrarchesco ebbe sulla poesia dei Parnassiani e dello stesso Mallarmé, popolata di gemme, avori, incarnati diafani ed evanescenti, fantasmi musicali ed intangibili del passato e della memoria) la propria stessa aspirazione ad una scrittura orientata verso il Libro, il Verbo, il valore estetico assoluto e puro. Senza che si debba necessariamente ipotizzare una diretta derivazione dalla critica degli esteti, l'Ungaretti lettore del *Canzoniere*, il De Robertis di *Valore del Petrarca*, il Luzi di *L'inferno e il limbo* si collocheranno su di una non dissimile linea interpretativa. Vero è che l'ultimo D'Annunzio (alludo, in particolare, all'*Encomio della mia arte*, una delle sue prose più dense di coscienza letteraria e di tensione metatestuale) lamenterà come al Petrarca - invero più al latino, "scolastico" secondo l'ingeneroso giudizio dannunziano, del *Secretum*, che non al "vario stile" dei *Rerum vulgarium fragmenta* - mancasse l'"amor sensuale della parola" che animava invece l'Immaginifico. Ma l'articolo su Pascoli pubblicato sul *Mattino* del 30-31 dicembre 1892, che attribuisce a certe sestine del Petrarca, "dove le parole pajono divenire immateriali e dissolversi nell'Indefinito" (e si veda, a riscontro, la *Sestina della lontananza* dell'*Isotteo*, della quale tra l'altro si ricorderà, per certe inflessioni e certi preziosismi, il Luzi di *Saxa*), quel "mistero" che soltanto la schopenhaueriana "potenza occulta della musica" sa effondere "intorno ai fantasmi poetici", e che farebbe invece difetto alla concretezza, all'evidenza rappresentativa, al "Positivismo sentimentale", come lo chiamerà Serra, del poeta di *Myrica*, pare molto vicino alle posizioni della coeva *Introduzione* contiana. E, forse, proprio alla luce di queste ultime andrà letta la presenza - discreta, sottile, latente, ma sensibile e caratterizzata - del Petrarca in D'Annunzio, dall'*Isotteo* (i "gigli spirituali", il "chiarore blando" della *Ballata quarta* di *Isotta nel bosco*, i "vagli de la luna" della *Cantata di Calen d'Aprile*) fino ad *Alcyone* (il paesaggio cinto di valli, selve, fonti, dominato dal "bellissimo lauro" immune dal pianto, da un divino dolore che "s'inalza in canto", della sezione terza dell'*Oleandro*, il vasto scena-

169 Si veda P. VALÉRY, *Ego scriptor*, Gallimard, Paris 1992, pp. 73 e 270.

rio "di foglie di ali di aure di ombre / di aromi di silenzi e di acque", anch'esso dominato dalla forza mitopoietica dell'"eterno lauro", nel *Novilunio*), dall'algida *pierrerie* parnassiana degli esordi alle più assortite meditazioni della maturità poetica, divise tra la gioia e l'ombra, la sensualità e la morte, la potenza plastica ed eternatrice del Verbo poetico e la percezione del declino e del disfacimento.

E la *philosophie imagée et artiste* degli esteti, a cui si è già avuto occasione di accennare, l'idea di un pensiero che non sia limitato alla freddezza e alla rigidità della *ratio ratiocinans*, della "ragione solo ragionante", ma che si immerga e si traduca in un vivo e diveniente fluire di sensazioni, metafore, analogie, trova riscontro anche nella relazione critica fra il romanziere del *Fuoco* e il teorico della *Beata riva*. In un articolo ormai abbastanza noto, cioè la recensione del *Fuoco* apparsa sull'*Illustrazione italiana* in due *tranches*, tra l'11 e il 25 marzo 1900, Conti precisava - in margine all'affermazione del protagonista che a Venezia "come non si può sentire se non per modi musicali, così non si può pensare se non per immagini" - che nel romanzo "l'immagine (...) non s'aggiunge al pensiero per arricchirlo", ma "nasce in forma di pensiero o lo sostituisce quasi sempre". Era così ripresa e tradotta, in chiave simbolista ed estetistica, l'aspirazione - già insita nel primo romanticismo tedesco, dai *Frammenti* degli Schlegel a quelli di Novalis, così come nel pensiero di Kierkegaard - ad una "filosofia poetica", ad un pensiero non astrattamente speculativo ed argomentativo, ma materiato di spessore letterario, avvolto entro un velo multiforme di analogie e di metafore, immerso, come dicono Mallarmé e Huysmans, nella "chair des mots". Già Leopardi, diviso tra un'affabulazione poetica nutrita di illusioni e di miti, aperta alle suggestioni fecondissime dell'immaginazione, agli "interminati spazi" dell'indefinito, e il "vero" di un pensiero filosofico aderente alla realtà dolorosa dell'umano fino quasi all'aridità e al disincanto, aveva parlato di una filosofia che, affine in ciò alla poesia, si esprime per "similitudini astruissime e ingegnossissime", e che sa "incorporare vivissimamente il pensiero il più astratto" e "ridur tutto ad immagine" (*Zib.* 1650). Concetti analoghi in Novalis, la cui riflessione, che agli esteti italiani, così come, successivamente, a Proust, arrivava attraverso l'edizione curata dal Maeterlinck, procede essa stessa per bagliori, lampi, accensioni repentine e discontinue. "Il poema dell'intelletto è la filosofia", e tanto un poeta quanto un critico, "senza filosofia", sono "imperfetti"; la forma stessa del "romanzo critico" e del "romanzo poetico", quale è rappresentata, agli occhi di Novalis così come degli Schlegel, dal goehiano *Wilhelm Meister*, si fonda sullo spirito di una poesia che è anche filosofia, che è "uno stato armonico del nostro animo in cui tutto si abbellisce, in cui ogni cosa", proprio come nella prosa poetico-saggistica dell'Imaginifico, "trova la giusta visione" (framm. 26 e 1276)¹⁷⁰. Si può citare, a questo punto, un interessante e dimenticato articolo di Conti (*I nuovi pensieri di Giacomo Leopardi*, apparso sulla *Rassegna internazionale della letteratura contemporanea* del 15 giugno 1900), in cui - sullo sfondo di un accostamento a Schopenhauer di ascendenza desanctisiana, ed improntato allo stesso sentimento nirvanico, alla stessa sovrana *noluntas* che erano stati proiettati, anni prima, sulla visione petrarchesca - sono poste in evidenza proprio la "luce della immaginazione", la "magia del mito e della immagine" che accompagnano e ornano sempre, in Leopardi, l'espressione delle verità più profonde e dolorose. Né si deve credere che questa visione del discorso filosofico non presenti punti di tangenza e di contatto con la concezione del critico *artifex*. Tanto la *philosophie artiste* quanto la *critique d'analogie* sono espressione di un pensiero che, non pago di schemi categoriali, definizioni rigide, preconcette astrazioni, germina da una profonda e totale compromissione con l'oggetto, da una perce-

170 Si cita da NOVALIS, *Frammenti*, introduzione di E. Paci, traduzione di E. Pocar, Rizzoli, Milano 1976, pp. 41 e 324.

zione diretta, viva, quasi si direbbe sensuale, dei fatti dell'arte, da un trasporto e da una sintonia, emotivi e intellettuali a un tempo, che si traducono in creazione di secondo grado, mimesi stilistica, riscrittura, anamorfosi.

4. È ora necessario, prima di concludere questo capitolo, almeno sfiorare tre figure (Ojetti, Pica, Morasso) che, pur non avendo svolto, rispetto alla formazione e alle scelte estetiche del D'Annunzio, un ruolo paragonabile per importanza a quello di un Nencioni o di un Conti, e pur avendo a volte assunto, rispetto al *milieu* culturale marzocchiano e alla prevalente temperie pascoliano-dannunziana che lo pervadeva, posizioni defilate, quando non polemiche (basti qui ricordare i dissensi e le tensioni intercorsi fra Conti ed Ojetti, o la presa di distanza, da parte di Pica, rispetto agli orientamenti della direzione degli Orvieto¹⁷¹), possono comunque essere accostate all'idea del critico *artifex additus artificum*, della critica intesa come "collaborazione alla poesia", come illuminazione ed inveroamento dell'atto creativo.

Si può partire da uno scritto dimenticato di Ojetti, che rappresenta una tappa importante dell'eredità italiana delle concezioni estetiche wildiane. Alludo al dialogo *Dell'arte, della Critica e dell'Entusiasmo*, apparso sul *Marzocco* del 21 novembre 1897 (e si può notare, fin d'ora, come questa forma letteraria, quant'altre mai consona, come ben sapeva già il Wilde di *Intentions*, all'espressione di "side issues" e "felicitous after-thoughts", dei molteplici risvolti e delle felici sfaccettature di un pensiero vivido ed immaginoso, fosse adottata, e piegata all'enucleazione del paradigma del critico *artifex*, proprio da Ojetti, prima ancora che dal Conti della *Beata riva*). Il testo ojetiano, in sé privo di particolare originalità di pensiero, riprende quasi alla lettera, senza dichiararne la fonte, diverse delle lucide e taglienti formulazioni contenute in *The Critic as Artist*, il celebre dialogo wildiano, raccolto in *Intentions*, la cui importanza per la concezione della *critique créatrice* non ha bisogno di essere sottolineata. La critica, scriveva Ojetti, "è un'interpretazione dell'opera d'arte, così come l'opera d'arte è una interpretazione della vita. L'arte è la critica della vita". L'autore contaminava, in tal modo, il *surnaturalisme* di Baudelaire e di Conti con la definizione della letteratura come "criticism of life" che Wilde aveva mutuato dall'Arnold di *On translating Homer*, e che il Gargano farà propria nell'articolo *L'evoluzione del romanzo inglese*, apparso il 1 dicembre del 1900 sulla *Rassegna internazionale della letteratura italiana*, ove, avendo forse in mente il *Fuoco*, additerà proprio nella "critica della vita" e nella "critica creatrice" l'anima e la missione di quel "poema moderno" che è il romanzo. Il peculiare valore del dialogo, inteso come forma d'espressione che rispecchia quel *synphilosophiein*, quella dinamica creazione e costruzione di pensieri e concetti attraverso l'"opera concorde dei due interlocutori", per citare un'espressione della seconda parte della *Beata riva*, che da Platone arrivano, attraverso la trattatistica rinascimentale, fino al primo romanticismo tedesco, si riflette anche, pur se entro i limiti imposti dalla destinazione editoriale di natura giornalistica e divulgativa, nella citatissima intervista rilasciata da D'Annunzio per il volume ojetiano *Alla scoperta dei letterati* (di cui si può ricordare la riedizione curata nel '46, presso Le Monnier, da Pietro Pancrazi¹⁷²). D'altro canto, come affiora dall'epistolario, D'Annunzio stesso cooperò materialmente - ad esempio dettando lo squisito preambolo lirico-descrittivo del colloquio - alla stesura dell'intervista, la quale viene definita, in due lettere di D'Annunzio risalenti al 1895,

171 Cfr. C. DEL VIVO - M. ASSIRELLI, in *Il Marzocco: carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie*, Olschki, Firenze 1985, p. 22. Circa i rapporti fra Ojetti e Conti, si può vedere lo studio - utile per inquadrare, nel suo complesso, la formazione dannunziana del futuro autore di *Cose viste* - di Isabella Nardi, *Il primo passo. Note sulla formazione di un giornalista letterato: Ugo Ojetti*, ESI, Napoli 1990, p. 93 n.

172 Dell'edizione originale, apparsa a Milano, presso Dumolard, nel 1895, esiste una ristampa anastatica (Gelaprint, Roma 1987).

con i termini di "note" e di "notule", impiegati dal D'Annunzio critico (dalle *Note sulla vita* alla *Nota su Francesco De Sanctis* alle *Note su Giorgione*) così come da Mallarmé (si pensi alle *Notes sur le théâtre*, che attrassero proprio l'attenzione del D'Annunzio cronista della *Tribuna* così come del Pica di *Letteratura d'eccezione*) per designare un pensiero critico e teorico che germoglia, con acuta e sottile eleganza, sui margini dell'esperienza creativa¹⁷³.

Gli scritti dannunziani di Ojetti (raccolti in *D'Annunzio amico maestro soldato*, volume sansoniano del 1957), pur non denotando un'adesione intellettuale e una passione estetica paragonabili a quelle che traspaiono dalle pagine di un Conti, delineano comunque un percorso e un cammino per certi versi assimilabili ai modi dell'*artifex additus artificii*. Nondimeno, sarà da notare come la relazione critica assuma, nel caso di Ojetti, particolari aspetti di distacco e di scettica distanza, i quali fanno sì che al critico artista e simpatetico si affianchino e si sovrappongano a volte figure ad esso estranee, come il polemista, il pubblicista, l'osservatore di costume (emblematico, al riguardo, *Il contagio dannunziano*, apparso sul *Marzocco* il 20 febbraio 1898, in cui venivano stigmatizzati certi eccessi e certe degenerazioni dell'influsso che l'esperienza dannunziana esercitava non solo sulla letteratura, ma anche, e più in generale, sulla società e sulla mentalità). Ad ogni modo, è interessante sottolineare, innanzitutto, che Ojetti, nell'articolo *La ballata del carcere di Reading*, apparso sempre sul *Marzocco*, nel numero trentaquattro dello stesso anno, ravvisava nel saggio wildiano *Pen, pencil and poison*, raccolto in *Intentions*, e in particolare nel relativistico e dissacratorio *historical sense* che lo animava, punti di contatto con la "malattia morale" di Andrea Sperelli, che, come si è visto, già il Nencioni aveva accostato all'erudizione classica intrisa di estetismo del Pater, e il Gargano all'aristocratico edonismo di Huysmans. D'altro canto, proprio nell'intervista di *Alla ricerca dei letterati*, D'Annunzio, quasi a voler smentire *a priori* ogni interpretazione in chiave nazionalista dell'estetismo fiero ed elitario e del sogno di *Renaissance latine* che pervadevano le *Vergini delle rocce*, sottolineava come, "nelle alte opere d'arte veramente moderne", i "caratteri nazionali" andassero "indebolendosi e scomparendo", per cedere il posto ad una "letteratura europea" le cui idee "si spandono fluttuando" e "si trasformano e si rinnovellano di continuo nella diversità degli spiriti".

Quest'idea di una dimensione e di un respiro europei della letteratura, tali da farne sfumare, e quasi svanire, le fisionomie e le partizioni nazionali, era oggetto di acceso dibattito all'interno del contesto culturale a cui ci stiamo riferendo. Si dovrà qui ricordare, se non altro perché rivolto polemicamente proprio ad Ojetti, lo scritto pascoliano *Letteratura italiana o italo-europea?*, pubblicato sulla *Vita italiana* del 1 maggio 1897 (III, n. 9)¹⁷⁴. Con uno di quei suggestivi richiami intertestuali della scrittura critica a quella poetica che rivelano, come già si è avuto modo di vedere, i legami strettissimi intercorrenti tra l'una e l'altra nel loro simultaneo e sintonico procedere e svolgersi, Pascoli contrappone alla contaminazione o all'omogeneizzazione delle esperienze espressive a livello internazionale, al loro convogliarsi e convergere verso una sorta di indistinta *koinè* simbolista o post-romantica, il richiamo atavico di una "voce" che dimora "nell'oscuro ricordo dell'oscura sensazione", "incorporea, irraggiungibile, vana, che sonava, quasi a chiamare e guidare il fanciullo smarrito sempre più lontana e improvvisa" (trasparenti i possibili richiami all'opera poetica, dal *Chiù* alla *Voce*). Tornando all'articolo wildiano di Ojetti, esso si riferiva, com'è evidente fin dal titolo, alla *Ballad of Reading gaol*, agli ultimi, oscuri giorni del poeta. Proprio il verso più celebre di quella poesia, che rappresenta, accanto al *De profundis*, il sentito e dolente testamento

173 *Carteggio D'Annunzio-Ojetti 1899-1937*, a cura di C. Ceccuti, Le Monnier, Firenze 1979, p. 77.

174 L'articolo si legge ora nel prezioso G. PASCOLI, *Prose disperse*, a cura di G. Capecchi, Carabba, Lanciano 2004, pp. 122-131.

spirituale del *dandy*, del "seduttore" che, ormai abbandonata la sua maschera, si misura con l'abisso della cosa ultima ("yet each man kills the thing he loves"), sarà ripreso, nell'analogo contesto di una Bellezza vilipesa, contristata, votata al sacrificio e al martirio, dal D'Annunzio del *Martyre de Saint Sébastien*: "Il faut que chacun" - dice il Santo sofferente nella *Quatrième mansion* - "tue son amour pour qu'il revive / sept fois plus ardent. / (...) Celui qui plus profondément / me blesse, plus profondément / m'aime".

Pen, pencil and poison di Wilde offriva, tra l'altro, una possibile giustificazione teorica per quella critica figurativa pura intesa come genere letterario, creazione di secondo grado, *ekphrasis* in forma di poema in prosa, di cui proprio gli ogettiani *Ritratti di artisti italiani* (che Bernard Berenson, introducendone la riedizione garzantiana del '48, accosterà, per il metodo, alla critica come autobiografia di Anatole France) costituiranno, accanto a certi scritti di Conti, e se si vuole, per taluni aspetti, anche alla critica di un Longhi, un Arcangeli, un Graziani, un significativo esempio: la pagina del critico d'arte deve dare "the literary equivalent for the imaginative and mental effect", sulla base delle affinità e delle analogie che correlano non già l'arte alla natura o alla vita, ma piuttosto, entro lo spazio autonomo ed autoreferenziale dell'estetico, i diversi linguaggi artistici l'uno all'altro ("the arts borrow, not from life, but from each other"). Idee affini si troveranno nella conferenza radiofonica del 1939 su *D'Annunzio e l'arte*: D'Annunzio infonde nella propria poesia la "profondità" e l'"eternità" che i grandi pittori, "correttori della natura" (si ricordi l'idea dell'arte come *homo additus naturae* che dal *Giorgione* di Conti passa alla prefazione del *Trionfo della morte*), hanno posto nelle loro figure; per lui l'arte è - in accordo, del resto, ancora una volta, con il Wilde di *The critic as artist* - "più vera della vita", rappresenta "un'aria più limpida", "un piano più alto (...) della confusa e grossa realtà"¹⁷⁵. Un non dissimile *surnaturalisme* si incontrava già nella conferenza sull'*Avvenire della letteratura in Italia*, edita sulla "Vita italiana" (la stessa testata che ospitò il citato articolo pascoliano) il 10 giugno 1896, ed opportunamente rispolverata dalla Nardi¹⁷⁶: "La realtà (...) sentita e studiata dal poeta si trasforma per la dimora che fa nella coscienza di lui, si purifica, si affina, e nuovamente si manifesta nell'opera d'arte, che è così la pura continuazione della natura, la proiezione della realtà nell'azzurro" (si noti la consonanza, del resto dichiarata dall'autore, con la prefazione del dannunziano *Trionfo*). Il Capuana - che peraltro, nel volume saggistico del 1885 *Per l'arte*, elogiava l'"ebbrezza di luce e di colori" di *Canto novo* applicandovi un analogismo cromatico-musicale, di stampo simbolista e wagneriano, non lontano da quello dei critici artisti -, nel saggio sugli *Ismi contemporanei*, polemizzerà proprio con la concezione dannunziana ed ogettiana del simbolo (un simbolo che è creazione ibrida, sospesa fra "immaginazione" e "riflessione", tra ispirazione e coscienza critica), optando per un'arte che sia "vita", "organismo vivente", e non "artificio", per quanto "squisito"¹⁷⁷.

Peraltro, nel caso di Ogetti lo specchio dell'interpretazione, il ritorno e il riverbero della relazione critica, parvero a volte a D'Annunzio deformanti. Nella lettera del 12 luglio 1894, D'Annunzio - pur accogliendo con favore il proposito, avanzato da Ogetti in concorrenza con Pica, di pubblicare sulla *Revue de Paris* uno studio complessivo sulla figura del poeta, che questi confidava avrebbe brillato per "acume di critica" e "lucidità di stile" - si dichiarava in disaccordo circa l'articolo che Ogetti aveva dedicato al *Trionfo della morte*, apparso il 2 maggio 1894 sulla *Nuova Antologia* di Luigi Lodi¹⁷⁸. A parere di Pica, il personaggio di

175 Cfr., in proposito, L. RITTER SANTINI, *Le immagini incrociate*, Il Mulino, Bologna 1986.

176 Cfr. I. NARDI, *Il primo passo*, cit., pp. 106 sgg.

177 Gli scritti di Capuana su D'Annunzio si leggono in L. CAPUANA, *Verga e D'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972 (soprattutto, per gli argomenti in questione, pp. 199 sgg.).

178 *Carteggio D'Annunzio-Ogetti*, cit., pp. 70-71.

Giorgio Aurispa viveva solo "come astrazione e come simbolo", come un'individualità improbabile e solo virtuale, laddove invece D'Annunzio, come affiora anche da una nota letteraria ad Hérèlle, aveva imperniato proprio sulla caratterizzazione del personaggio principale il suo sforzo di "arte totale", il suo disegno di "ricostruire una completa vita letteraria, (...) una continuità vitale, con l'unione di tutte le forme del verbo".

Nondimeno, anche su Ojetti, proprio come su Nencioni, Conti, Pica, D'Annunzio esercitò, di rimando, entro il cerchio di luce intellettuale che avvolge, uniti dalla mutua e scambiabile "illuminazione", il critico come artista e l'artista come critico, il proprio metacritico e metatesutale sforzo di comprensione. Nell'introdurre la versione inglese di una scelta delle *Cose viste*, apparsa nel '28 presso l'editore londinese Methuen¹⁷⁹, D'Annunzio attribuiva ad Ojetti lo stesso "occhio del cognoscimento", la stessa virtù di "ymagier" che contraddistinguevano la prosa del trecentista francese Jean Froissart, preziosa lettura del D'Annunzio *langagier*. Ojetti dipinge con le parole, è, come dicevano i preraffaelliti, "word-painter" e "colourman in words", capace di imprimere sulla sua pagina gli stessi "tocchi volta a volta larghi e minuti" dei pittori fiamminghi¹⁸⁰. Anche in questo caso, si verifica quella simbiosi di pensiero ed immagine, concetto e sensazione, che abbiamo incontrato nel *Fuoco*. In *Cose viste*, poi, e per l'esattezza nelle pagine su Valéry, i cui rapporti con il "principe dei giornalisti" furono, a quanto risulta dai *Taccuini*, piuttosto stretti, è dato verificare quanto quest'arte intesa come strumento atto a sublimare e trascendere la realtà e la natura sia profondamente consustanziale al connubio di facoltà inventiva e consapevolezza critica e, di conseguenza, al carattere originale e creativo che l'esercizio critico può assumere. "Nell'arte", scrive Ojetti, Valéry "entra quando vuole, e costruisce, misura, ordina, adorna, polisce una pagina, un periodo, una strofa, così come dovrebbe essere ordinato e stabilito il mondo. L'arte o è un modello o non è arte"¹⁸¹. Secondo la nota definizione data da Valéry in *Situation de Baudelaire*, "classico" è il poeta che "ha in sé un critico" e lo "associa intimamente" alla creazione delle proprie opere¹⁸². Il diarista dei *Cahiers*, insieme teorico della poesia e critico di se stesso, chiederà al proprio spirito di "difenderlo da se stesso", di proteggerlo "contre le désastre et le pire" che lo spirito stesso genera¹⁸³. Analogamente, a riprova della fusione dei due motivi, le "colonne" del *Cantique*, negli *Charmes*, elevano "au désir sans défaut" le loro "grâces studieuses", e le loro "antiques jeunesses (...) / Sont fières des finesses / Qui naissent par les nombres". Anche Ojetti, come, fatte le debite distinzioni e proporzioni, Valéry e D'Annunzio, concepisce una classicità e una tradizione non statiche, non fossilizzate in nicchie, schemi, canoni, ma pronte a rivivere e a rinnovarsi al contatto delle più diverse emulazioni e riletture, e, dall'altro lato, una modernità non iconoclasta, che non fa piazza pulita del passato, ma si misura con esso e ne trae alimento. "Modernissimo" è, per Ojetti, "l'ansioso desiderio di cercare solo nel passato la bellezza", di "godere", "comprendere", "possedere il passato, tutto il passato"¹⁸⁴. Anche a questa riletture e a questa difesa del

179 Il prezioso e malnoto testo dannunziano si legge in U. OJETTI, *Cose viste*, Sansoni, Firenze 1960, pp. IX-XI.

180 L'intuizione dannunziana sembra essere stata confermata dalla critica più recente: cfr. ad esempio *Immagini nelle parole: Ugo Ojetti*, a cura di C. Ceccuti e M. Vannucci, introduzione di G. Spadolini, Longanesi, Milano 1978.

181 U. OJETTI, *Cose viste*, cit., p. 680.

182 Cfr., in proposito, lo studio di Aldo Trione *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*, Guida, Napoli 1983, pp. 130 sgg. Sull'"architettura che canta" e il "sogno immobile d'intelligenza" propri del poeta francese, cfr. G. MACCHIA, *Valéry, l'ordine e il nulla*, in ID., *Ritratti, personaggi, fantasmi*, Mondadori, Milano 1997, pp. 369-386.

183 P. VALÉRY, *Ego scriptor*, cit., p. 60.

184 U. OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, Treves, Milano 1923, p. 101.

passato e della tradizione è funzionale l'analogismo del critico artista: basti pensare al saggio *Quando diventa antico un moderno?*, confluito nel volume *Bello e brutto*, del 1930, in cui la pura visione, la nitida ed intensa impressione cromatica di una pittura "ariosa, espressiva e luminosa" suggeriscono e veicolano l'accostamento tra il vedutismo veneziano e l'impressionismo francese, e l'ipotesi - innegabilmente campanilistica, ancorché immaginosa - di un precorrimiento e di una priorità sul secondo da parte del primo. Per tornare al Wilde di *Pen, pencil and poison*, citato in gioventù a proposito di D'Annunzio, il vero fulcro dell'"eclettismo estetico" è "the true harmony of all really beautiful things irrespective of age or place, of school or manner". Ed è proprio una misura concisa, affilata, incisiva, aforistica, tipicamente wildiana, che possiamo ritrovare nelle *Leggi sul neoclassicismo* pubblicate in *Raffaello e altre leggi*, del '21, che rispecchiano fedelmente la temperie del *rappel à l'ordre*, e nelle quali il ripensamento della tradizione si fonde con l'autocoscienza critica del fare artistico: "Inventa con fuoco e dipingi con flemma"; "senza intelligenza non c'è arte"; "composizione è fatto della ragione". Il che non toglie che anche all'interno di questo classicismo e di questa razionalità estetica così severi si insinuò l'analogia: la prospettiva, "madre del colore", "prima lo contiene e quasi lo asconde in sé", "poi lo crea e lo libera dandogli voce e respiro". Concetti non lontani incontriamo in un pressoché coevo scritto di Giorgio De Chirico, *Classicismo pittorico*, apparso sulla *Ronda* nel luglio del 1920, anch'esso riconducibile alla cultura del ritorno all'ordine, divisa fra primitivismo e classicismo: l'arte classica sa, attraverso la "sottigliezza" e la "purezza" della "sensazione lineare", compiere ed esprimere una "misteriosa interpretazione della natura", fondata su "quella forma enigmatica e simbolica ch'è l'uomo"; il "demone del classicismo" è "demone di segno e di linea". Come si vede, l'ideale dell'arte come *homo additus naturae*, che già nel D'Annunzio critico di Michetti si associava ad una precisa consapevolezza della valenza intellettuale propria della forma e del disegno, era ancora ben viva ed operante nella coscienza artistica del classicismo primonovecentesco. Posizioni, quelle di Ojetti, che è certo possibile tacciare di conservatorismo e, se vogliamo, anche di provincialismo culturale, o addirittura di contaminazioni ideologiche in senso nazionalista (a cui innegabilmente Ojetti andò incontro negli anni del Regime, le cui istituzioni culturali lo coinvolsero in ruoli ufficiali), ma che nondimeno trovano riscontro, a livello europeo, in talune espressioni della modernità più lucida e consapevole. Basti citare ancora Valéry, e per la precisione *Degas, danse, dessin*. Come per Mallarmé "i versi sono fatti di parole", più che di idee e di sentimenti (allo stesso modo che, si ricordi, Andrea Spirelli "più che il pensiero, amava l'espressione"), così per Degas il "disegno" è "il modo di vedere la forma"; e anche Valéry ripete, come D'Annunzio e come Conti, la formula, di ascendenza baconiana, dell'arte *homo additus naturae*¹⁸⁵. L'uomo, aveva scritto il filosofo inglese nelle prime pagine del primo libro del *Novum organon*, ripreso da Conti, per la teoria degli *idola*, anche nella *Beata riva*, è "naturae minister et interpres"; una formulazione, questa, che lo spirito dell'estetismo e del simbolismo poteva facilmente rileggere e far propria.

Come detto, è appunto in relazione allo sforzo, alla tensione verso l'autocoscienza che la collaborazione della critica assume un ruolo importante. Il Borgese, nello scritto su Angelo Conti apparso nel '30 sul *Corriere della sera*, e confluito nella *Città assoluta*, la mondadoriana raccolta postuma del '62, accostava l'autore della *Beata riva* a Pica, al "robusto e intraprendente Vittorio Pica", sulla base del fatto che "l'uno e l'altro portarono dal di fuori germi nuovi" nella critica post-desanctisiana, facendosi fautori ed interpreti di una "genialità critica" che osava "collocarsi faccia a faccia con la genialità dell'artista, e scoprirla e riviverla".

185 P. VALÉRY, *Degas, danza, disegno*, SE, Milano 1999, pp. 81 e 113.

A conferma di una sorta di "aria di famiglia" che circola fra i primi critici dannunziani, accomunati da predilezioni e atteggiamenti non dissimili, si potrà ricordare l'articolo di Pica su Nencioni (*L'opera di Enrico Nencioni*) apparso, insieme a scritti commemorativi di Fogazzaro (che parlava di "eleganza genialmente artificiosa"), Villari, Garoglio, Marradi, lo stesso Conti, sul *Marzocco* del 13 maggio 1900: Nencioni - "articolista brillante", "stilista pittoreasco ed elegante" - possedeva quella "faculté d'enthousiasme toujours prête" auspicata da Flaubert in una lettera citata nel precedente capitolo¹⁸⁶, e ben nota ai marzocchiani, alla quale Pica si era già richiamato nell'articolo su *Gustavo Flaubert e Giorgio Sand*, apparso sul *Fanfulla* del 9 marzo 1884, e improntato al mito di Flaubert martire dello stile e asceta della forma. Del resto, già nella commemorazione apparsa sul *Resto del Carlino* il 30 agosto 1896¹⁸⁷, Pica enfatizzava, del Nencioni, oltre al "raro amore critico", proprio la "facoltà di entusiasmo sempre pronta ed affatto sincera".

Certo la scrittura di Pica - fluida, nitida, pianamente espositiva, non attraversata che raramente dai lampi dell'analogia, della sinestesia, dell'anamorfosi - è più vicina ai registri e ai modi del giornalismo culturale e dell'alta divulgazione che non a quelli della "critique poétique". Nondimeno, la sua assidua difesa, in chiave militante, dell'"arte aristocratica" e della "letteratura d'eccezione" - due categorie il cui accostamento e la cui interazione parevano fondere la ricerca simbolista della *modernité* e del *nouveau* con lo sdegno dannunziano di fronte al "grigio diluvio democratico", o con l'analogo anatema mallarmeano contro l'"hérésie" dell'"art pour tous" - e la sua tempestiva e preziosa divulgazione dell'arte e della poesia francesi presso il pubblico italiano più avveduto possono essere poste in una qualche relazione, se non altro sul piano della mediazione culturale, con la critica collaboratrice di cui qui si parla¹⁸⁸. Quanto all'idea di un'"arte aristocratica", del resto, già il *Prologo* del *Marzocco* esprimeva il rigetto delle "volgarità di espressioni" in cui "consiste l'arte della gente volgare"; e, quasi a prevenire quelle tendenziose interpretazioni che nell'estetismo dannunziano e marzocchiano vorranno ad ogni costo vedere il riflesso di un'ideologia retriva, se non addirittura nazionalista e classista, il Gargano, nell'articolo *Arte e scienza*, apparso sul periodico fiorentino il 16 agosto 1896 (e nel quale si potrà ravvisare, fin dal titolo, una consonanza con certe tematiche del Pirandello saggista), chiariva che per "arte aristocratica" gli esteti intendevano, al di fuori di ogni schieramento politico, "solamente la rappresentazione di una qualsiasi immagine di bellezza fatta nella maniera più nobile e più alta".

Un primo esempio dell'attitudine critica che Pica ebbe nei confronti di D'Annunzio è offerto dall'articolo *La poésie en Italie*, apparso sulla *Revue Indépendante* del marzo 1887, rilevante per i richiami alla musicalità pura di stampo simbolista, agli ideali parnassiani di levigatezza formale e di "impassibilità glaciale", e, soprattutto, alla simbiosi esistente fra la pittura del Michetti e le "heureuses traductions poétiques" che ne davano i versi dannunziani. Ma ancora più interessante, sul piano delle idee letterarie, è l'articolo *D'Annunziana*, apparso sul *Capitan Cortese* del 2 febbraio 1896, in cui il precoce riconoscimento - funzionale alla difesa del poeta dalla ricorrente accusa di plagio - della natura intertestuale, citazionisti-

186 Cfr. G. FLAUBERT, *Correspondance - troisième série (1854-1869)*, Charpentier, Paris 1898, p. 386.

187 Un elenco completo dei numerosissimi e ancora dispersi scritti pichiani è edito in appendice a N. D'ANTUONO, *Vittorio Pica*, cit., pp. 175 sgg.

188 Si veda, per i rapporti con D'Annunzio, M. BOLLINA, *Un lettore d'eccezione (Vittorio Pica e Gabriele D'Annunzio)*, "Il Verri", settembre-dicembre 1985, pp. 151-166. Intorno alla natura militante della critica di Pica, vicina alle esperienze della letteratura contemporanea ed antitetica, in ciò, alla limpida e pacata sistematicità crociana, rinvio alle pagine di Ernesto Citro premesse a V. PICA, *Letteratura d'eccezione*, presentazione di L. ERBA, introduzione di E. Citro, Costa e Nolan, Genova 1980, pp. 11-23. Per un aggiornato quadro d'insieme, e per ulteriore bibliografia, fr. N. D'ANTUONO, *Vittorio Pica*, cit.

ca, autogenetica propria di una letteratura che, da Ariosto a Leopardi, da Foscolo a Zola, cresce su se stessa e di se stessa si alimenta, si collega, pur se in modo solo implicito, all'asserzione dello statuto di genere letterario e di creazione originale che caratterizza la stessa scrittura critica, configurantesi anch'essa, eminentemente, quale intarsio e mosaico di citazioni, allusioni, richiami: come ogni opera letteraria, sottoposta a "scomposizione", rivela "qualche parte non originale", così - scrive Pica - anche nelle sue pagine critiche sarebbe possibile ravvisare qualche "plagio".

"Il primissimo dovere di un critico" - scriveva Pica il 25 aprile 1896, in una lettera a Neera - è quello di "studiare, con comprensiva simpatia, le più svariate tendenze d'arte, appoggiando sopra tutto quelle che rappresentano un tentativo di innovazione"¹⁸⁹. In queste righe è già enunciato in modo lucido, per quanto semplice, il nesso quasi vitale che nella modernità letteraria congiunge critica e creazione, ed è colto, più in generale, l'autentico valore di ogni critica collaboratrice e militante. Nell'opera di Pica, e in particolare in *Arte aristocratica*, la collaborazione alla poesia si lega, come detto, al mallarmeano *dédain* nei confronti del pubblico ottuso, prevenuto, incline a tacciare di *obscurisme* le opere complesse, profonde, innovative, che in quanto tali trascendono le capacità di comprensione del lettore medio. Concetti, questi, che ritroveremo in Lucini, e che rimontano chiaramente a certe pagine di Mallarmé, da *Hérésies artistiques. L'art pour tous* all'intervista con Huret. Ma è interessante richiamare, sebbene posteriori ai più importanti volumi di Pica, anche due scritti di Remy de Gourmont, che *Le Livre des Masques* imponeva quale uno dei maestri della *critique voluptueuse*, cioè *Frasi sull'arte* e *Marginalia sur Edgar Poe et Baudelaire*, apparsi, rispettivamente il 20 maggio 1899 e il 5 luglio 1900, su *Flegrea*, rivista a cui collaborò lo stesso Pica¹⁹⁰. In polemica con il De Roberto, il critico francese affermava che l'arte era "per essenza inaccessibile al popolo"; anche per questo Poe e Baudelaire, che seppero dimostrare quanto fosse assurdo "opposer l'esprit créateur à l'esprit critique", assursero a vittime esemplari, a martiri della pura bellezza in una società dominata dall'ottusità e dal moralismo. Proprio questo nucleo essenziale di poetica, questa precisa consapevolezza della complessità e della ricchezza concettuali ed espressive proprie della nuova arte, informano e governano il canone - anch'esso paragonabile a quello che sarà tratteggiato da Lucini - propugnato in *Arte aristocratica*, e che spazia arditamente dagli esteti e dai preraffaelliti inglesi ai simbolisti italiani, abbracciando ed accomunando scrittori italiani in sé quanto mai diversi, come Dossi e D'Annunzio. "La Democrazia", scrive Pica (e si noti come queste asserzioni prefigurino certi aspetti dell'estetica, certo più marcatamente e vistosamente vulnerabile a contaminazioni e strumentalizzazioni ideologiche, di un Morasso), "con le inesorabili sue tendenze livellatrici, è ostile all'arte"; gli artisti "d'eccezione" e "d'avanguardia" non possono che "sprezzare la massa che non li comprende". Ed è a questo punto, sulla base di questo rapporto privilegiato ed elitario con un pubblico fatalmente esiguo, iniziatico, quasi cenobitico, che prende forma la "collaborazione alla poesia" esercitata dal lettore e dall'interprete: i simbolisti avvolgono idee e sensazioni "in un velo di nebbia, lasciando al lettore, animato da una "simpatica e spirituale collaborazione", "l'ufficio di ricrearsele complete". Analogamente, nel capitolo mallarmeano di *All'avanguardia*, da cui emerge l'attento conoscitore di testi teorici - da *Quant au Livre* a *Le Livre, instrument spirituel* - che avranno una fondamentale importanza per Lucini, è sottolineato il ruolo dei "lettori delicati", "collaboratori dei poeti",

189 Il carteggio con Neera è edito in F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine Ottocento. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Olschki, Firenze 1988.

190 Si veda, in proposito, *Flegrea (1899-1901)*, premessa di N. D'Antuono, a cura di A. D'Ascenzo, Campus, Pescara 2001.

capaci di cogliere nei versi certe "lontane e sapientemente scelte analogie", di "squarciarne i simbolici veli e romperne gli ermetici suggelli", provando così un'"intensa voluttà spirituale". Certo lettore "delicato" e "collaboratore" fu Pica, in grado di collocare con sicurezza, sotto l'insegna di una modernità ardua ed eletta, di un'armoniosa simbiosi di segno letterario e linguaggio figurativo e musicale, D'Annunzio accanto a Baudelaire e a Mallarmé, a Huysmans e a Swinburne.

Si è già accennato alla figura del Morasso. Non vi sono dubbi sul fatto che essa sia, come ha notato Piero Pieri, non già quella del "critico puro" o del "critico scrittore", ma al contrario quella dell'ideologo, tra l'altro appartenente, in modo innegabile, alla schiera di "coloro che agirono contro la democrazia"¹⁹¹. Sotto questo aspetto, Morasso, pur condividendo con Serra (e, aggiungo io, con vari imponenti testi primonovecenteschi densi di ideologia e di passione, di elaborazione concettuale e di solitario, monologico, tendenzialmente autoreferenziale afflato retorico, dalla *Rivolta ideale* di Oriani al *Verso libero* di Lucini a *Un uomo finito* di Papini) una certa tendenza alla "compenetrazione di pensiero e prosa, che (...) coniuga la volontà di conoscenza alla seduzione dello stile immaginifico", incarna una figura di pubblicista e divulgatore incline, non di rado, alla semplificazione, allo schematismo, alla banalizzazione propagandistica, alla retorica grezza e strumentale; una figura, dunque, decisamente antitetica a quella di letterato puro e di umanista rappresentata dal critico delle *Lettere*¹⁹².

Nondimeno, anche Morasso può essere accostato, per molti aspetti, al simbolismo; e proprio all'interno di quest'ultimo andranno visti alcuni aspetti dei rapporti con D'Annunzio. L'esperienza poetica del giovane Morasso (da *Sinfonie luminose* ai *Prodigi* a *Profezia*) si sviluppa sulla base di marcate suggestioni simboliste e mallarmeane, a cui pare sovrapporsi la lezione del D'Annunzio dell'*Isotteo* e della *Chimera*. Nell'*Apparizione* e nell'*Elevazione*, due componimenti dei *Prodigi*, l'autore evoca - memore forse del "matin chaste de l'infini" e del "ciel antérieur où fleurit la Beauté" delle *Fenêtres*, e in pari tempo dell'"hyperbole", dell'"extase", dell'"hymne des choeurs spirituels" della *Prose pour Des Esseintes*, contaminati magari con certe suggestioni del primo D'Annunzio, dal "verso" che deve "sfavillare sonante", dalle "forme" che devono "più ridere (...) quando Isaotta Guttadauro sale" ai "candi di paoni, / lenti, silenti come neve in aria", che "discendono su l'agili ringhiere" - lo "stelo" dell'"immensa nota" di un "canto giallo", "immoto di parole", che "sale" avvolto da " trasparenze sonore" (e si ricordi, qui, anche la *Sainte* "musicienne du silence"), e "classiche rituali liturgie", "simbolo delle rosse sinfonie", che "una spirale formano profonda / di gradi risonanti come d'oro" (e si può notare, fin d'ora, la presenza di certi elementi dell'iconografia *liberty*, e in particolare una certa linearità esile, lieve, idealizzata, risolta, sul piano letterario, in una gamma metaforica che si ritroverà, significativamente, nella scrittura del Morasso critico). Si consideri, in quest'ottica, anche *L'eterna donna*, dal gautieriano sottotitolo di *Sinfonia in minore*, che rievoca, ancora attraverso il Mallarmé della *Prose*, il fantasma goethiano dell'Eterno Femminino, circonfuso di "intuizioni vaghe", "suoni non mai prima intesi", "eterne primavere" che "aleggiano ne la mitica parvenza"; e si potrebbero richiamare, qui, il Mallarmé di *Le nénuphar blanc* ("ne l'estasi sonante / han languori di donne i nenufari", dice fra l'altro il testo morassiano), che evoca una sorta di intangibile "alta imago", una pura

191 M. MORASSO, *Scritti sul marzocco 1897-1914*, a cura di P. Pieri, Printer, Bologna 1990, p. 9.

Sull'ideologia morassiana, che fondeva il culto dell'individuo e della macchina all'imperialismo e al nazionalismo, si può vedere anche E. RAIMONDI, *Le poetiche della modernità e la vita letteraria*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, IX, t. I, Garzanti, Milano 1987, pp. 220 sgg.

192 Cfr. P. PIERI, *La politica dei letterati. Mario Morasso e la crisi del modernismo europeo*, Clueb, Bologna 1993, pp. 63 e 106 sgg.

"possibilité féminine", simile a "vierge absence éparse en cette solitude", ma anche la "superior forma dominatrice", ben più sensuale ed ostile, del *Piacere*. Ma - si noti - mallarmeana è, in questi esperimenti del Morasso poeta, anche la sintassi, tutta agitata da anàstrofi, ipèr-bati, segmentazioni, frasi nominali, ambiguità di nessi e di reggenze (senza che si arrivi agli estremismi e alle audacie di un Sinadinò, che riprende e persegue, se si vuole addirittura radicalizzandolo, il sogno mallarmeano del Libro, "forma solenne essenziale immutabile" di ogni possibilità di esistenza).

Non si comprende per quale ragione uno studioso come Glauco Viazzi, pur profondo e benemerito conoscitore dell'universo simbolista, abbia voluto vedere *a posteriori*, già nei giovanili versi morassiani, improntati ad una misura di purezza lirica, di assolutezza verbale, una prefigurazione del "Superuomo efficientista e tecnocratico, (...) fautore di un acquisito aristocraticismo", che prenderà corpo nell'*Imperialismo artistico* e nella *Nuova arma*¹⁹³. Esiste, d'altro canto, una dinamica di pensiero sfumata e rischiosa, che può essere esemplificata in modo emblematico da un testo come *La stella dell'alleanza* di Stefan George, in virtù della quale l'estetismo corre costantemente il pericolo di degenerare e risolversi in reativa e conservatrice chiusura, il culto della bellezza pura ed incondizionata in quello della forza, della superiorità, della potenza, lo sdegno acuto ed autentico di fronte al disprezzo e all'indifferenza del volgo nei confronti dell'arte in sentimento antidemocratico¹⁹⁴. Si rileggano, a questo proposito, le pagine più letterariamente programmatiche dell'*Imperialismo artistico*, che non a caso Ghidetti ha accolto nel suo utile repertorio del cosiddetto decadentismo¹⁹⁵. "Solo nell'eccezione" - scrive Morasso citando il Morice della *Littérature de tout'à l'heure*, ed esprimendo, nel contempo, una visione palesemente prossima a quella di Pica - "potranno i nuovi poeti compiere i grandi sogni di aristocrazia sapiente e di bella purità" (ove sarà da notare la presenza dell'ideale, simbolista e poi ermetico, della *poésie pure*). I simbolisti, tra cui Rimbaud "fiamma adunata in carne", come lo definisce l'autore sintetizzando, con una metafora critica densissima, tutta un'implicita prospettiva di lettura, seppero accogliere e vincere la sfida di "coniare nuove parole, altre restituirne al senso proprio, altre trasferire a significazioni nuove": "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu", come aveva scritto Mallarmé in un verso celebre. Qui Morasso fa propri, radicalizzandoli in senso modernista, alcuni elementi della poetica di D'Annunzio, che tanto in sede teorica (penso alla prefazione del *Trionfo della morte*, ma anche ad interventi giornalistici come le *Note sulla vita*), quanto a livello di riflessione metapoetica (si ricordino l'*Encomio dell'opera*, in *Maia*, già posto in relazione con le *Note su Giorgione*, ma anche le parole "profonde come radici" delle alcyonie *Stirpi canore*), aveva insistito sui "tesori lentamente accumulati di secolo in secolo" che si celavano nelle profondità della lingua, pronti a dischiudersi e ad offrirsi all'"artefice laborioso" che fosse capace di "rinnovellare" le parole del passato, di infondere in esse nuova vita per intrecciarle "nelle ghirlande più agili e nei festoni più sinuosi" (ancora una volta, il

193 G. VIAZZI, introduzione alla scelta antologica inclusa in *Dal simbolismo al Déco*, vol. I, Einaudi, Torino 1981, p. 22. Sulla poesia dell'autore, cfr. A. T. OSSANI, *La "criptazione" ideologica: saggio sulla poesia di Mario Morasso*, "Studi Urbinati", LV (1981-1982), pp. 143-154, nonché, della stessa, la monografia *Mario Morasso* (Edizioni dell'Ateneo, Roma 1983), utile per inquadrare, da una globale prospettiva storico-letteraria, la figura dell'autore. Sulla stagione poetica primonovecentesca in cui si inseriscono queste e altre consimili esperienze (pur se con particolare riferimento al crepuscolarismo romano e al cenacolo di Corazzini), cfr. A. I. VILLA, *Neo-idealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento*, LED, Milano 1999.

194 Cfr., in proposito, M. SERRA, *L'esteta armato. Il poeta condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Il Mulino, Bologna 1990.

195 *Il decadentismo*, a cura di E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1977, pp. 141 sgg.; cfr. M. MORASSO, *L'imperialismo artistico*, Bocca, Torino 1903, pp. 101 sgg.

pensiero critico e teorico trae dall'immaginario floreale le scelte metafore di cui ammantarsi). Un ambito metaforico non dissimile, legato, come si è detto, all'*imagery* dell'*art nouveau*, affiora nell'articolo morassiano *Gabriele D'Annunzio davanti alla coscienza giuridica*, apparso sulla *Nuova rassegna* del 1 ottobre 1893, in cui si legge che, nel *Poema paradisiaco*, "il verso si eleva (...) alla maestà dell'inno profetico e sale in una pura ed immensa spirale al concetto supremo dell'amore del mondo": una pagina, questa del critico, che, pur non priva di enfasi, rispecchia fedelmente un certo artefatto anelito alla *candeur* e alla *pureté* che il D'Annunzio paradisiaco mutuava dal Verlaine di *Sagesse* e della *Bonne chanson*.

Linee di metaforizzazione e corone di immagini non diverse incontriamo nel Morasso critico d'arte. Di Bistolfi, forse il massimo esponente italiano del simbolismo scultoreo, nell'articolo *Rodin e gli artisti italiani*, apparso sulla *Rassegna internazionale della letteratura contemporanea* del primo luglio 1901, è detto che "l'idealità pura e solenne emana dalla sua opera (...) come il profumo dal fiore", e "l'estasi del sogno (...) rapisce oltre la realtà le sue figure", come in certe "sottili, quasi eteree rivelazioni del Maeterlinck"; la fanciulla del *Sogno* (monumento funerario per la tomba Cairati Vogt, nel cimitero monumentale di Milano) "è la taciturna da cui muove un divino linguaggio di visione che ella ha in sé come uno scrigno prezioso". La "poétique du silence" di D'Annunzio e di Maeterlinck, l'assidua dialettica tra la "volontà di dire" e lo scoglio dell'ineffabile, dalla poesia trapassano nell'arte plastica, e da questa nella scrittura critica; come il Bistolfi "poète de la mort", secondo la definizione che ne darà Eduard Rod nel 1904 sulla *Gazette de Beaux Arts*, riusciva, al pari del suo emulo Clemente Origo, che ispirerà la dannunziana *Resurrezione del Centauro*, a far parlare e risuonare la pietra ed il bronzo, vincendone la greve durezza, traendone linee e forme sospese ed eteree, così la parola dell'*artifex additus artificii* tendeva ad infondere nuova vita in quella "materia foggiate", come stemprandola ed effondendola nella sostanza verbale, aspergendo la scrittura e la pagina dell'anima silenziosa fermata *in aeternum* nelle figure e nei gesti della scultura¹⁹⁶ (e si noti, di passaggio, la risonanza che il simbolismo e l'allegorismo scultorei di un Rodin, di un Bistolfi e dei loro emuli poterono avere nella *Vita nuda* di Pirandello, così come nel D'Annunzio del *Gombo*, delle *Madri*, dell'*Alpe sublime*).

Appare davvero singolare il percorso, o se si vuole l'errore ideologico, che condussero questo esteta fine, delicato, pronto a cogliere i fermenti più vivi della neonata modernità letteraria, ad assumere quelle posizioni imperialistiche e nazionalistiche che, già presenti nell'*Egoarchia*, affiorano, pur se velate dall'acutezza e dalla pertinenza delle riflessioni critico-estetiche, anche nell'*Imperialismo artistico*, e che diverranno più esplicite e più radicali nella *Nuova arma*, per culminare nella *Nuova guerra*. D'altra parte, la stessa rilettura morassiana di alcuni elementi dell'estetica simbolista contiene già, *in nuce*, i presupposti di un'ideologia aristocratica e superomistica: il mito di una parola poetica e di un segno figurativo che sublimino e trascendano la materia bruta, la grezza realtà, e che per ciò stesso sovrastino ed eccedano l'orizzonte di comprensione del pubblico medio, inclina a sfociare (lungo la falsariga di quella transizione dall'autonomia all'eteronomia che segna, secondo la fenomenologia tratteggiata da Peter Bürger, il trapasso dall'estetismo all'avanguardia, dal simbolismo alla variegata galassia primonovecentesca del modernismo artistico¹⁹⁷) in una volontà di elevazione e di superamento di natura non più estetica e creativa ma ideologica, se non anche

196 Su Bistolfi, si veda *Bistolfi 1859-1933*, introduzione di R. Bossaglia, a cura di S. Berresford, Piemme, Casale Monferrato 1984. Sul *liberty*, cfr. R. BOSSAGLIA, *Il liberty*, Sansoni, Firenze 1974. Circa i rapporti fra Bistolfi e il simbolismo letterario, da vedere il carteggio con Pascoli edito in *Strofe di bronzo*, a cura di M. Migliorini, Ilisso, Nuoro 1992.

197 Cfr. P. BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

politica¹⁹⁸. È su questo punto, intorno a questo nodo che divergono i cammini di Morasso e di Lucini, partiti entrambi dalla ricerca di una via italiana al simbolismo e dalle suggestioni di un individualismo anarcoide di matrice stirneriana, entrambi divisi tra autonomia ed eteronomia, fra l'assolutezza dei valori estetici e l'istanza dell'impegno etico e civile, ma pervenuti il primo all'ambiguo ed irrisolto nazionalismo di un "révolutionnaire de la réaction", per citare le pagine che il Camus dell'*Homme révolté* dedica proprio ai risvolti ideologici dell'estetismo, il secondo, all'opposto, ad un antimilitarismo risentito e beffardo, che, già presente in testi poetici come la *Canzone del Giovane eroe*, si esprimerà appieno nell'estremo, incompiuto e a tutt'oggi inedito trattato *Antimilitarismo*, le cui tormentate bozze di stampa giacciono ancora - e c'è da temere siano destinate a giacere ancora a lungo - presso l'Archivio Lucini della Biblioteca Comunale di Como. Di queste esitazioni e di queste ambiguità si trovano tracce anche e proprio in alcune pagine morassiane su D'Annunzio: basti rileggere, ad esempio, i capitoli dedicati, nell'*Imperialismo*, al "poema eroico" e alla "tragedia moderna"¹⁹⁹, in cui peraltro è colto, forse per la prima volta, il nesso che lega la tragedia dannunziana alle coeve esperienze europee di un Ibsen e di un Maeterlinck, di un Jacobsen e di uno Strindberg, e più ancora certi articoli marzocchiani (emblematico, al riguardo, *Le forze istintive della tragedia*, del 1904²⁰⁰, in cui l'incantevole ed erudito primitivismo della *Figlia di Jorio* è letto, in modo arbitrario, come incarnazione poetica di un ancestrale mito della stirpe) - e sarà da notare, *per incidens*, come proprio un altro scritto marzocchiano, *La Bellezza*, del 7 agosto 1904, in cui si saluta l'epifania di un valore estetico che non è confinato nelle "regioni inaccessibili dello spirito", nella rarefatta dimensione dell'estetismo assoluto, ma è al contrario inteso quale "piacentezza del corpo", "perfezione organica", "splendore della forza", paia quasi rappresentare una palinodia del simbolismo etereo e dell'impalpabile decorativismo degli esperimenti poetici. Tendenziosa appare, peraltro, una lettura (come ad esempio quella, pur autorevole, del Mosse²⁰¹) che voglia vedere, in chiave radicalmente politicizzata, una netta prefigurazione dei rituali nazifascisti e della mistica di regime nella concezione dannunziana e morassiana (alludo, in particolare, all'articolo, spesso citato, *Un colloquio con Gabriele D'Annunzio*, uscito sulla *Gazzetta di Venezia* il 18 ottobre 1897 e ripreso, con il titolo *Il futuro teatro d'Albano*, sull'*Illustrazione Italiana* del 31 ottobre 1897) della rappresentazione teatrale come rito religioso, come "culto", "cerimonia", "mistero", come "finestra aperta su una ideale trasfigurazione della vita". Si trattava, invero, di concezioni riscontrabili, fra tardo Ottocento e primo Novecento, anche nel *théâtre du silence* di Maeterlinck, in cui il silenzio acquista a volte un valore sacrale di eone gnostico e di entità mistica, o nei *mystères* di Péguy e di Claudel, che rivisitano modernamente, attraverso la lezione simbolista, l'essenza della sacra rappresentazione, del mistero, dell'oratorio, dell'*auto sacramental*. Questa sacralizzazione del teatro aveva poi, a ritroso, radici remote, se non archetipiche: dalle *Baccanti* euripidee, ove lo *sparagmos*, il rito, il sacrificio, si calano e si identificano nello spazio e nella dialettica della parola e della scena, al *Christus patiens* di Gregorio Nazianzeno, che sovrappone i *pathemata* del Cristo a quelli di Dioniso, alla riflessione patristica (penso alla prima *Apologia* di Giustino, all'idea del Verbo che si palesa nella storia *hos apo prosopou*, come attraverso la dialogica molteplicità delle maschere teatrali).

198 Cfr. R. PERTICI, *Tardo positivismo e "vario nazionalismo": le radici del pensiero di Mario Morasso (1891-1899)*, in *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie*, Olschki, Firenze 1985, pp. 119-169 (attento nel sottolineare il nesso tra estetismo ed egoarchia).

199 Cfr. V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, Franco Angeli, Milano 1992.

200 M. MORASSO, *Scritti sul "Marzocco"*, cit., pp. 176-178.

201 G. L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Il Mulino, Bologna 1974.

Ad ogni modo, gli apprezzamenti di D'Annunzio nei riguardi del Morasso parrebbero poter essere accostati, senza eccessive forzature, ai giudizi, già richiamati, che egli stesso diede sui critici a lui più vicini. In quella preziosa fonte che sono le *Lettere ai Treves*, in cui le questioni e i retroscena di natura editoriale si intrecciano con le testimonianze dell'autocoscienza letteraria e della progettualità compositiva, Morasso è definito come un "ingegno acuto e originale", "uno dei pochi intelletti veramente *moderni* in Italia"²⁰². La *modernità* a cui alludeva D'Annunzio era, come si è detto, oscillante fra l'autonomia e l'eteronomia, fra il culto della forma e quello della macchina, fra le ragioni dell'arte e le distorsioni ideologiche²⁰³.

Forse che sì forse che no, romanzo emblematico, in certo modo, del modernismo letterario italiano, e variamente pervaso dalle risonanze della morassiana *Nuova arma*, vive della tesa e mobile dialettica che si instaura fra questi due poli - fra il "calore", l'"odore", la "divina bestialità" del corpo, quasi futuristica "ossessione lirica della materia", e la disincarnata "musique silencieuse", "lo spirito delle Pause, il canto senza parole, l'ardore senza concerto", fra la "volontà militante, usa a maneggiare la materia e a possederla", e la consapevolezza del limite che essa non può varcare, segnato dall'"enigma delle Pause", da "quel che le labbra non possono esprimere".

Si è già sottolineato, sulla scorta di Lukàcs e di Bürger, come l'avanguardia segni, in quanto negazione dell'autonomia dell'arte e transizione (non priva a volte di marcate, e spesso eterogenee e difformi, connotazioni ideologiche) verso un'eteronomia voluta e dichiarata, verso un diretto e deciso rispecchiamento dei valori della società industriale, la profanazione e la distruzione di un estetismo inteso come spazio autoreferenziale, autotelico, per così dire adiabatico, in cui dimorano e lievitano le creature dell'arte. E si è osservato, sulla base di questi presupposti, come figure quali Morasso e Lucini (ma si può pensare anche agli esordi baudelairiani del Marinetti poeta), divisi e sospesi tra estetismo e avanguardia, intreccino e articolino il loro discorso proprio intorno alla sottile e perigliosa linea che divide autonomia ed eteronomia, estetismo e avanguardia. Ebbene, proprio l'oscillazione, l'ambiguità, lo "scandalo del contraddirsi" rappresentano, per queste esperienze, così come, di riflesso, per il discorso critico che tenti di seguirle, delucidarle, contestualizzarle, un vettore e una forza dinamici e vitali. Non dovrà, in quest'ottica, sorprendere più di tanto che, nel 1908, Morasso pubblichi, sempre presso Bocca di Torino, un libro come *Domus aurea (la reggia, la festa, l'amore a Venezia)*, in cui l'idolatria avanguardista della macchina e del meccanismo coesiste con la rievocazione affascinata (memore tra l'altro del D'Annunzio del *Fuoco* e della *Nave*, la cui prima rappresentazione è proprio del gennaio 1908) delle meraviglie del passato, delle remote e gloriose profondità della storia, delle venerate "incarnazioni (...) di un'ansia che non è più la nostra"²⁰⁴.

202 G. D'ANNUNZIO, *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliva, Garzanti, Milano 1999, pp. 586 e 604.

203 Circa i risvolti, paradossalmente mitici, della macchinolatria morassiana e futurista, cfr. le pagine relative in P. PIERI, *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Pendragon, Bologna 2000. Si rinvia anche a R. TESSARI, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano 1973.

204 Cfr. E. SANGUINETI, *L'estetica della velocità* (1966), in ID., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, p. 149.

III

SAPER LEGGERE E SAPER VEDERE. LA CRITICA PURA TRA LA VOCE E LONGHI

1. "È morto serenamente, come serenamente era vissuto sostenendo la sofferenza e le limitazioni di vita fisica più gravi. (...) L'uomo sia degnamente ricordato per quella lezione di vita che ci dette". Così, il 28 luglio del 1914, con un testo anonimo, ma attribuibile senza esitazioni, per la tensione etica, la passione umana, la vivida sprezzatura dell'elocuzione, al Prezzolini, la *Voce* ricordava Gian Pietro Lucini, appena scomparso al termine di una lunga malattia che non gli aveva impedito di attendere fino all'estremo, con l'aiuto della moglie, all'incompiuto e a tutt'oggi inedito *Antimilitarismo*. Indubbiamente Lucini, per la sua indole polemica, stizzosa, per molti aspetti bizzarra, per la sua veemenza oratoria sostanziata di impegno etico e di passione in senso lato ideologica, per le sue risolte posizioni avanguardistiche, non può essere considerato, in senso proprio, un vociano, ed è, in particolare, piuttosto lontano dall'umanesimo pacato, assorto, morbidamente intriso di più o meno latente estetismo, che contraddistingue l'esperienza della "*Voce* bianca", di "stilisti" quali un Serra, un De Robertis, un Angelini. Ciò non toglie che egli possa essere, in qualche misura, calato nel quadro duttile e fluido di quella che è stata definita come "cultura vociana", inquadrabile per "scorci", "generalizzazioni" ed "approssimazioni"²⁰⁵, e tale da poter offrire, in un'ottica fenomenologica, il contesto e lo spazio privilegiati per l'accostamento e la comparazione di figure ed esperienze in sé non prive di differenze e distinzioni, ma nemmeno, in particolare per quanto concerne proprio la concezione della critica come facoltà creativa e creatrice, di pos-

205 F. CURI, *Serra e la cultura vociana*, in *Scritti in onore di Renato Serra*, Le Monnier, Firenze 1974, p. 113.

sibili punti di contatto e di comparazione.

Fra gli scritti che Lucini pubblicò sulla *Voce* andrà ora ricordato, accanto ai versi - tutti intrisi di quel tipico orfismo simbolista che trovava riscontro, in ambito vociano, nella ricerca poetica di un Onofri - dell'*Inno alla notte*, apparsi il 25 dicembre del 1913, soprattutto l'intervento polemico *Come ho sorpassato il futurismo*, edito il 10 aprile del 1913²⁰⁶: delle teorie marinettiane, Lucini non accettava l'intento "parricida", la volontà di far piazza pulita del passato, di liquidare quella tradizione che la modernità più avveduta e culturalmente consapevole, ben lungi dal rinnegarla o dal distruggerla, si proponeva di rileggere, rivisitare e far propria trasfigurandola e rifunzionalizzandola alla luce di una sensibilità nuova e mutata. "Se vuoi vivere", scriveva Lucini, "bisogna che tu conceda la memoria al passato che è il modo per cui esso vive nel presente". Già nell'articolo *Del "Futurismo"*, apparso sulla milanese "Ragione" il 14 marzo del 1909, dunque solo due anni dopo l'illuminante *Invio* a Marinetti che, uscito dapprima su *Poesia*, sarebbe stato, in quello stesso 1909, ripreso, come introduzione, nell'imponente *Verso libero*, si leggeva che "abolire il passato non è possibile", poiché esso "è un modo di vivere nella nostra memoria" e "rientra nel nostro corpo" (ove è interessante notare come la nozione positivista di evoluzione sia ormai chiaramente contaminata con quella bergsoniana di "funzione fabulatrice", e la percezione storica e culturale del passato sia immersa nel respiro fluido e diveniente del tempo interiorizzato e della *durée réelle*). E ancora l'articolo vociano del '13, dopo la polemica professione di *passatismo*, enuncia il desiderio di essere lasciato solo, di potere - in antitesi alla ricerca della "simultaneità", all'uccisione del tempo e dello spazio, al mito estetico della velocità - "ragionare lentamente". "Altro è lirica, altro è critica", scrive Lucini, profilando implicitamente un'alleanza dell'una e dell'altra. E, infatti, anche in questo frangente è possibile riscontrare come il discorso critico-teorico, per quanto pregno di aspri umori polemici, si intrecci con quello poetico. Lo stesso rifiuto dell'iconoclastia e dell'estetica della velocità affiora nei versi della *Protesta contro le machine che corrono e che volano*, edita sulla "Ragione" il 27 agosto del 1910: all'idolatria del *record* Lucini oppone, in versi liberi ariosi e meditanti, "il passo sonoro dell'uomo / che scande sul cammino / la propria coscienza sicura", e il raccoglimento assorto della meditazione, il "pensiero estremo / che manca, si adagia, riposa / nell'ombra del silenzio". Insidiato e turbato dalla civiltà industriale e dall'arte, eteronoma e macchinolatrice, che di quella civiltà è immediata, e per molti risvolti irriflessa, espressione, il letterato rivendica per sé *l'angulus*, *l'intérieur*, il "calore intellettuale della stanza remota", uno spazio e una pausa di quiete, di meditazione, di libertà interiore.

A ben vedere, la percezione soggettiva, intima, quasi fisica di una tradizione letteraria fatta propria e rivissuta intensamente dal lettore-scrittore, che Lucini oppone al terrorismo culturale e allo spasmodico "agonismo" di Marinetti e dei suoi seguaci, non è lontanissima, nella sostanza, dalla *perennis humanitas* serriano-derobertisiana, che costituisce lo sfondo e il tramite per la quasi medianica immedesimazione fra il critico e l'opera e per la rilettura del classico (altro aspetto, questo, essenziale del "saper leggere") alla luce e con gli occhi del moderno.

D'altra parte, la concezione luciniana della critica pare iscriversi, fin dalle sue prime formulazioni e dal suo iniziale prender corpo, nel solco che conduce dalla reazione antierudita ed antipositivista compiuta dagli esteti di fine Ottocento alle grandi esperienze di quello che è stato felicemente definito come il "neo-impressionismo critico novecentesco". Ci si può

206 Il lungo articolo si legge ora, unitamente agli altri interventi sul futurismo e al vivace carteggio con Palazzeschi, in G. P. LUCINI, *Marinetti futurismo futuristi. Saggi e interventi*, a cura di M. Artioli, Massimiliano Boni, Bologna 1975, cui si fa riferimento anche per le citazioni che seguono.

soffermare, ad esempio, sull'articolo *Che dev'essere la critica?*²⁰⁷, apparso nel 1897 su di una significativa, per quanto effimera, testata aperta ai contributi del simbolismo italiano, vale a dire il *Tesoro* di Giuseppe Lipparini, letterato e poeta segnato, per i modi e gli ambienti stessi della sua formazione, dal classicismo carducciano, ma sensibile, in pari tempo, alle suggestioni della *décadence* e del *verslibrisme*. Si tratta di un testo in cui non mancano esitazioni e contraddizioni, ma in cui incontriamo, altresì, enunciati non privi d'interesse e di forza. "La Critica attuale", scrive Lucini, "non ha mai saputo ciò che io abbia voluto dire, parlandomi sempre in una lingua che non era la mia". Forse, si intuisce, solo un critico artista, capace di trattare d'arte "in modo passionale e soggettivo, (...) l'entusiasmo volendo da lui una lirica, non la prosa didattica del sermone", potrebbe essere in grado di cogliere il valore profondo di una poesia che deliberatamente si vela, come nell'*obscurisme* mallarmeano, dei simboli più ardui e delle più inusitate analogie, e che di conseguenza esige, per il suo pieno "déchiffrement", la "collaborazione" di un lettore attivo e simpatetico. L'intervento di Lucini si inseriva nell'inchiesta sulla critica che si stava conducendo sulle colonne della rivista bolognese, il cui programma estetico, in tutto affine a quello marzocchiano e conviviale, trovava espressione eloquente, oltre che nell'editoriale del primo numero, anche nei sonetti del Lipparini pubblicati, sotto il titolo *I Sogni*, il 28 novembre del '97, in cui il Baudelaire di *Correspondances* si fonde con il D'Annunzio dell'*Epodo*: "Poeta innamorato de la pura / Bellezza penetrai nella vorace / boscaglia che le forme trasfigura". Le risposte all'inchiesta mostrano, pur nel loro carattere conciso ed occasionale, quale vigile coscienza critica accompagnasse il lavoro dei pittori legati alla sensibilità del simbolismo e del *liberty*: Segantini, intervenendo il 5 dicembre, afferma che la critica, la quale fa baudelairianamente "gustare il sapore, il profumo, il colore", "è nell'arte come la luce nella natura"; per Sartorio, nello stesso numero, "critica ed arte sono la stessa cosa, si svolgono simultaneamente", e non c'è artista che possa "sottrarsi (...) al sentimento critico". Domenico Tumiati, poi, il 19 dicembre definiva i critici come "artisti della parola, i quali sono portati a studiare l'arte con la stessa originalità con cui studierebbero la vita".

Tornando a Lucini, il citato *Invio* che apre l'imponente *Verso libero* (per l'esattezza *Ragion poetica e programma del verso libero*), edito nel 1909 presso le Edizioni Futuriste di Poesia, sviluppa, a distanza di un decennio, e in modo più meditato, quest'idea di un "saper leggere" acuto e profondo, associata, tra l'altro, ad un'interpretazione intesa, ancora, come "sintesi geniale" e ad una concezione della critica come autobiografia, come avventura intellettuale calata e giocata nella temporalità inquieta e sofferta dell'esperienza e della vicenda esistenziale: "L'oscurità di un autore è in ragione diretta della personalità inedita de' suoi concetti. (...) Io mi confido alla capacità del lettore che tutto legga e sappia leggere; gli procuro un nuovo piacere. Come la vita. Bisogna saperla vivere: trascogliere, accettare o rifiutare: la vita è una sintesi; chi l'esercita bene, la scompone e ne estrae quelli elementi che gli sono utili, belli, piacevoli". Il critico, per quanto "intelligente ed erudito", "non potrà spersonarsi" e "dimenticare sé stesso"; la critica non è solo "metodo" e "applicazione scientifica", ma "genialità creativa"²⁰⁸.

Si è già avuto modo di accostare il *Verso libero* ad altre opere primonovecentesche, da Oriani a Morasso a Papini, in cui l'avventura del pensiero e dell'ideologia non è scindibile dall'esperienza esistenziale, e l'esposizione appassionata delle teorie e dei concetti si accompagna ad una fervida ricerca stilistico-retorica, si veste e si adorna di immagini, metafore, analogie. Certo le scelte di Papini si distanziano non poco dal simbolismo luciniano, ed in-

207 L'articolo si legge, ora, in G. VIAZZI, *Studi e documenti per il Lucini*, Guida, Napoli 1972, pp. 219-220.

208 G. P. LUCINI, *Ragion poetica e programma del verso libero*, Edizioni di "Poesia", Milano 1908, p. 22.

clinano verso una densa, concreta, talora perfino aspra e ruvida scrittura di cose e di idee: basti qui rammentare, nell'*Uomo finito*, la *Dichiarazione di stile* che ne costituisce il capitolo quarantottesimo, in cui alla simbolista "chair des mots", alle baudelairiane parole "bianche, fragili e odorose come gelsomini" o "soffici, tepide e viziose come le carni delle amanti di quarant'anni" sono preferite, in un modo che fa pensare al Dante petroso, le parole "dure come la pietra forte", "scabre, aspre e spiacenti come i sassi che precipitano giù dalle frane", mentre il Lucini del *Verso libero* elogia la "ricchezza sontuosa e perversa" dell'*écriture de décadence*. Ma proprio nel polemistà di *Stroncatore*, pur se nell'insolita pausa meditativa e memoriale delle pagine su Serra, incontriamo una non dissimile formulazione del "saper leggere": "Sa leggere colui che conosce i gradi e i pesi delle parole e le armonie nuove ch'è dato intelaiare disponendole a modo in più modi. E chi è salito a codesta conoscenza è arrivato all'arte - e può anche farla. Perciò Serra, lettore, divenne anche poeta per suo conto". Si avrà occasione di tornare su questa visione di Serra "artista" e "poeta della critica" ("poeta in prosa" e "poeta del pensiero", si noti, era, per il Papini prefatore di *San Francesco*, anche Angelo Conti²⁰⁹), la cui importanza per la mia prospettiva di indagine non ha bisogno di essere sottolineata. Si è già fatto il nome di Mallarmé. Al teorico del *Livre* suggerisce di richiamarsi, sempre in relazione all'idea di un critico-lettore attivo e collaboratore, anche un'altra importante pagina del *Verso libero*. "Nel LIBRO, a noi sedentari ed inquieti, la nostra azione; il pensiero che si conforma in linee tipografiche continua la nostra vita. (...) *Il Libro, espansione totale delle lettere*, si raffigura, con queste, in una mobile sequenza, per corrispondenze, per eccitazione, per analogia, per diretto e puro disegno. (...) Ed un solitario e tacito concerto mentale si sviluppa dal leggere, perché, qualche volta, è completare, sempre interpretare: sognare preziosamente, sopra di una sinfonia una dolce aspettazione desiderata, perché è un riconoscere parte di sé stesso, prima ignorata, dietro le indicazioni del poeta, se insiste sopra di un suo dolore, di una sua gioia, di una sua malinconia"²¹⁰ Al passo luciniano appena citato è sotteso un richiamo mallarmeano, del resto additato in nota dallo stesso autore. Lo scritto a cui Lucini fa riferimento è *Le Livre, instrument spirituel*, apparso sulla *Revue Blanche* nel luglio del '95, e confluito poi nelle *Divagations*: "*Le Livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. (...) Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification*". In questo indugiare della coscienza letteraria "fra sillaba e sillaba", insinuandosi nelle pieghe, nelle pause, negli iati del discorso letterario per coglierne e portarne alla luce risonanze nascoste, significati celati, valenze e sensi latenti, pare di poter scorgere un atteggiamento non dissimile da quello che sarà proprio del sapere leggere, e che già caratterizzava la *critique d'analogie* e il *poème critique* dei simbolisti. L'oscurità del poeta moderno, che in realtà non è se non densa complessità di pensiero e di espressione, esige, come Lucini scriverà poco oltre, un lettore "non inerte e distratto, ma collaboratore", che sappia sostare e indugiare (si ricordi, qui, la lettura lenta e pausata che raccomandava, in antitesi al frettoloso "lire de doigts", il Faguet dell'*Art de lire*), "interporre spazio tra periodo e periodo", aggiungere egli stesso al testo "bianchi" solo impliciti, "per interpretare attentamente". Nell'intimo e silente "tacito concerto", nel "concert muet" racchiuso nei sottintesi, nelle ambiguità, nei "bianchi" dell'ordito testuale, e che solo l'acuta coscienza del lettore e del critico "complici" ed "artisti" sa far risuonare nel profondo della mente, la *poétique du silence*, la *musique si-*

209 Il saggio di Papini, pubblicato dapprima come introduzione ad A. CONTI, *San Francesco. Opera postuma*, Vallecchi, Firenze 1931, fu poi ripreso in G. PAPINI, *Ritratti italiani*, Vallecchi, Firenze 1944.
210 *Ibidem*, p. 192.

lencieuse del simbolismo trovano la loro più piena e coerente traduzione sul piano della critica e dell'ermeneutica²¹¹. Il "poème critique" assume la forma del "poème en prose", che rappresenta a sua volta l'altra faccia del verso libero, nato dall'abolizione dei confini tra verso e prosa e dall'abbattimento delle barriere, degli schemi e delle costrizioni imposti dal metro tradizionale. Né si tratta di una corrispondenza casuale: il metro codificato dalla tradizione si disgrega e si sgretola proprio perché sezionato e logorato dalla coscienza critica, che ne mina e ne pone in discussione i fondamenti teorici. Nelle pagine che precedono immediatamente il passaggio citato, l'autore, muovendo da definizioni della parola poetica e del verso che seguono molto da vicino il Mallarmé di *Crise de vers*, inanella, secondo una misura di pensiero e di scrittura che può essere fatta risalire al Baudelaire dei *Phares* e al Moréas del *Manifeste du symbolisme*, una serie asindetica di espressioni che fissano e sintetizzano ciascuna l'essenza di un pensiero critico, di un'impressione di lettura, di un nucleo di riflessione teorica, dall'"evocazione di Mallarmé" alla "scultura antica di Carducci", dalla "pregiura infantile di Verlaine" alla "ricchezza sontuosa e perversa" di Wilde.

Anche questo accostarsi all'analogismo critico dei simbolisti, che altro non era se non l'altra faccia, il risvolto critico e riflessivo, della *poésie pure*, può essere posto in relazione con il rifiuto del futurismo che sarà affidato all'articolo vociano del '13. Si è già avuto modo, sulle orme del Bürger, di accennare a quel passaggio dall'autonomia all'eteronomia che segna e accompagna, fra tardo Ottocento e primo Novecento, la transizione dall'estetismo all'avanguardia, dalla pura bellezza all'eversione, dal culto della perfezione formale alla sperimentazione agonica ed iconoclasta. Ebbene, se, come si è chiarito nell'introduzione, tanto la componente autocritica ed autoriflessiva insita nel fare poetico, quanto la speculare natura creatrice ravvisabile in talune esperienze critiche, sono entrambe consustanziali alle concezioni dell'autonomia dell'arte, si dovrà per contro rilevare come l'eteronomia dell'arte che è propria, tendenzialmente, dell'avanguardia porti, se non proprio ad una distruzione della critica, quantomeno ad una decisiva compromissione della sua componente creativa e collaboratrice. Si consideri, in proposito, il *Manifesto futurista* di Settimelli e Corradini, edito nel 1914 dalle Edizioni di "Poesia", avente ad oggetto proprio la critica d'arte, e animato dall'intento di fissare le basi teoriche di una improbabile "critica futurista". Alla "pseudocritica passatista", che altro non era se non "vizio solitario di impotenti", si sarebbe dovuta sostituire una oggettiva e scientifica "misurazione futurista", una "determinazione esatta, scientifica, espressa in formule, della quantità di energia cerebrale rappresentata dall'opera stessa". Com'è evidente, questa visione radicalmente antiumanistica ben poco aveva da spartire con il soggettivismo dotto, accorto e misurato del "saper leggere" e della *critique voluptueuse*. Il Marinetti critico rispecchia ed applica, almeno nella sostanza, con i *Collaudi futuristi* e soprattutto con le *Misurazioni*²¹², i criteri enunciati nel manifesto su cui ci si è appena soffermati, pur discostandosene a volte laddove l'estro, la sensibilità, la passione o la predilezione lo inducono ad abbandonare l'imperturbabile, e del resto improbabile, "oggettività" della "misurazione". Egli stesso, in un conciso manifesto della *Misurazione futurista* apparso sulla *Fiera letteraria* del 6 marzo 1927, enuncerà, in termini non dissimili da quelli di Settimelli e Corradini, l'idea di una critica contraddistinta, al pari della nuova poesia, da "esattezza semplicità velocità e simultaneità", adatta perciò al mondo della comunicazione contemporanea, e modellata in modo irriflesso sui ritmi frenetici, sui tempi e sulle esigenze di quella

211 Non posso che rinviare, a questo proposito, al mio saggio *"Un solitario e tacito concerto"*. Dal "poème critique" simbolista al "saper leggere" vociano, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria*, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 2000, pp. 189-207.

212 ID., *Collaudi futuristi*, a cura di G. Viazzi, Guida, Napoli 1977; ID., *Misurazioni*, a cura di M. Grilli, Vallecchi, Firenze 1990.

che Bontempelli, con amara ironia, e con una consapevolezza e un senso storico ben più acuti e più vigili, avrebbe chiamato "vita intensa" e "vita operosa". Beninteso, anche la critica di Marinetti, come la sua teoria letteraria, risente del "demone dell'analogia" ereditato dal simbolismo francese. Ma come sul piano creativo, così anche in sede di espressione critica il futurismo applica l'"universale analogia" e le sue "vaste reti" all'evidenza inumana, oggettiva, cosale della realtà industriale, al moto anonimo ed implacabile delle folle "agitate dal lavoro", subordinandole ad una "ossessione lirica della materia" che marginalizza e sopprime l'espressione di quell'io, di quella soggettività intellettuale ed emozionale che Lucini, e con lui i vociani, continuano invece a porre al centro dell'avventura critico-creativa. Si veda, ad esempio, il particolare impiego che Marinetti compie dei concetti di "orchestration verbale" e di "audition colorée", che dal *Traité du verbe* di René Ghil passavano, con ben altre implicazioni teoriche, assai più vicine all'originario spirito simbolista, nel Lucini del *Verso libero*: "Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni, (...) le formole aritmetiche e geometriche, i segni musicali, (...) i gridi degli animali, delle belve e dei motori". Al mallarmeano "ciel antérieur où fleurit la beauté" si sostituiscono ormai "lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica delle parole in libertà"²¹³. Viceversa, proprio recensendo, sull'*Italia del popolo* del 27-28 agosto del 1902, *La conquête des Étoiles*, volume di un Marinetti egli stesso ancora vicino a modi simbolisti, Lucini offriva - dopo aver ripreso alla lettera, in apertura, un passaggio del *Livre des Masques* di quel Gourmont che proprio alla luciniana *Prima Ora della Academia* dedicava un articolo sul *Nouveau siècle* del marzo dello stesso anno - un perfetto esempio di critica soggettiva, partecipe, percorsa da vivide analogie sospese tra il visivo e il musicale, tese a tradurre nella scrittura critica la "polisinfonia" di un testo che faceva propri le "note" racchiuse nelle "parole strumenti", le risonanze dei "rumori" e dei "rimbombi", le "assonanze" e i "suoni" che, "ripetuti nella linea del verso, rimangono nel periodo musicale e tonalizzano la frase".

Di fronte a questo accostamento del Lucini critico e teorico ai modi propri di quella critica come forma d'arte che aveva trovato in D'Annunzio uno dei suoi più decisi teorici, si potrebbe obiettare che Lucini fu, almeno a partire da una certa data, un risoluto antidannunziano. Ebbene, il suo antidannunzianesimo, espresso, oltre che in *Antidannunziana*, anche nel postumo *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*, pare poter essere letto come conseguenza e sintomo della più tipica delle "angosce dell'influenza" indagate da Bloom in un libro celebre, come atteggiamento dell'"efebro" che, "trovata" la poesia dentro di sé e "trovato" egli stesso, sollecitato e insieme oppresso, da un modello il cui "attraversamento", come lo chiamerà Montale, appare ineludibile, tenta, anche per mezzo di una reazione polemica e una deformazione ironica assunte forse quali strumenti di autodifesa, di imprimere alla propria scrittura quel *clinamen*, quella deviazione e scarto dall'antecedente, che possano conferirle individualità e originalità²¹⁴. Non a caso, presenze dannunziane sono state ravvisate tanto nel prosatore di *Spirito ribelle*, novella poi dilatata a formare il romanzo a tesi *Gian Pietro da Core*, quanto nel poeta orfico e cerebrale dei *Sonetti della chimera*²¹⁵. E può essere interessante notare come proprio Bloom riconosca nella natura di intarsio intertestuale, di polifonica contaminazione di suggestioni e di "tessere" derivate dalla letteratura preesistente, un carattere che accomuna la scrittura poetica e la scrittura critica.

Questo richiamo a D'Annunzio può suggerire alcune considerazioni intorno ad un altro

213 F. T. MARINETTI, *Collaudi futuristi*, cit., pp. 33 e 102.

214 Il rinvio è, ovviamente, ad H. BLOOM, *The anxiety of influence* (1973), Oxford University Press, Oxford 1997.

215 Cfr. rispettivamente A. BERTONI, *Lucini e l'anomalia del romanzo*, "Lingua e stile", XVI (1981), n. 1, pp. 35-61; F. CURI, *Per uno straniamento di Lucini*, "Il Verri", n. 33-34, ottobre 1970.

aspetto fondamentale dell'esperienza luciniana. Come il Pirandello del *Discorso su Verga*, così anche il Lucini di *Antidannunziana* pone il proprio antidannunzianesimo in relazione con la dialettica di letteratura e vita, scrittura ed *Erlebnis*. Il polemista di *Antidannunziana* stigmatizza proprio la natura artificiosamente autoriflessiva di una poesia che trasfigura esteticamente la realtà, che sublima e in certo modo adultera il vissuto, che "fa vivere" il poeta molto più di quanto egli non viva *per* essa. Anche Lucini a suo modo avverte, come Hofmannsthal, Benjamin, Mann, e come forse Amiel prima di loro, l'"abisso dell'estetismo", il vuoto disperato che si cela dietro la maschera scintillante della vita estetica: in *Antidannunziana*, il poeta delle *Laudi* è colto "sul ciglio di un abisso", attanagliato dalla "crisi tragica dell'intimo dissentire, del completo rinnovarsi", e nondimeno incapace di comprenderla fino in fondo, di avvertirla e di viverla con piena consapevolezza²¹⁶. Al crocevia di linee e di percorsi che, non privi di sfumature e di contaminazioni, conducono dal simbolismo alla cultura vociano-ermetica, anche Lucini avverte ed esperisce la dialettica di vita e letteratura, stadio etico e stadio estetico. La sua devozione al mito mallarmeano e flaubertiano del *Livre* a cui consacrare un'intera esistenza, una piena e totalizzante esperienza umana e conoscitiva, non ha mancato di suggerire, e in parte autorizzare, interpretazioni in chiave almeno implicitamente pre-ermetica (il Libro come "uomo" e come "mondo") della sua figura, come pure di quella del suo amato Dossi, a cui egli dedicò la sua più impegnativa prova di critico, *L'ora topica*²¹⁷. "Per degenerate metafore", D'Annunzio "compila un mondo"²¹⁸. Il testo poetico, con la sua realtà altra, artefatta, cristallizzata nella perfezione dell'artificio, surroga la vita e l'esperienza, che ne divengono nulla più che un pretesto. Come osservava, rifacendosi al giudizio serriano, Guido Guglielmi con una di quelle concise e serrate antitesi, con uno di quegli acuminati paradossi che costituiscono una delle cifre essenziali del suo stile, l'inautenticità di D'Annunzio è la sua autenticità più vera, rappresenta la sua scelta artistica ed esistenziale più sentita e più intensamente vissuta; la sua identificazione di vita e letteratura si traduce nella stretta ed imprescindibile continuità che unisce, in lui, la lettura alla scrittura, innervando il suo creativo ed innovativo plagiarismo²¹⁹. Ai preziosismi dell'inautentico, ai bizantini virtuosismi della forma e dell'esteriorità, Lucini oppone invece un'eticità strenua e coerente, un vigore e una pregnanza di vita morale, una ricerca di fedeltà alla vita e alla storia che si rifanno, esplicitamente, ad una tradizione lombarda che dagli illuministi conduce a Manzoni. La "critica integrale" che egli esercita, con esiti antitetici, su D'Annunzio e su Dossi ancora strettamente l'opera alla persona morale e storica dello scrittore, correndo addirittura il rischio di ricadere in forme di determinismo, e dunque di smentire i modi e la misura dell'*artifex additus artifici* e scivolare nuovamente, pur se per una via diversa da quella dell'avanguardia, dall'autonomia all'eteronomia; né, del resto, le due sfere, i due domini dell'autonomia e dell'eteronomia sono, in Lucini, del tutto privi di contatti, di contaminazioni e di osmosi²²⁰. Ciò non toglie, d'altro canto, che egli continui ad avvertire e a subire, come i vociani e successivamente gli ermetici, la seduzione della vita estetica e della sublimazione letteraria, la tentazione e l'insidia ostinate della "vita come letteratura": "l'Arte", leggiamo ancora nel *Verso libero*, "è il nostro modo di vivere", "operare in essa e per essa è conser-

216 G. P. LUCINI, *D'Annunzio al vaglio dell'umorismo*, a cura di E. Sanguineti, Costa e Nolan, Milano 1989, p. 10 e n.

217 Cfr. S. RAMAT, *Sul "caso Lucini"*, in ID., *Protonovecento*, Mursia, Milano 1978.

218 G. P. LUCINI, *Antidannunziana*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1914, p. 137.

219 G. GUGLIELMI, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001. Cfr. in proposito anche A. R. PUPINO, *D'Annunzio: letteratura e vita*, Salerno, Roma 2002.

220 Cfr. al riguardo L. MARTINELLI, *Introduzione* a G. P. LUCINI, *Scritti critici*, De Donato, Bari 1971, pp. XVI sgg.

varci in vita", proprio alla "crisi di un'arte biasimata e fraintesa" dobbiamo "le nostre più dolci e acute voluttà" e "la fede in noi"²²¹.

"Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre", scriveva Mallarmé in *Le Livre, instrument spirituel*, la stessa *Variation* da cui Lucini trae la citata definizione del Libro come "expansion totale de la lettre". Ma questa completa sublimazione o risoluzione della vita in letteratura non è accettata da Lucini, per il quale "il libro non era tutta la vita, (...) né il mondo era fatto esclusivamente per dar luogo ad un bellissimo libro, ma pretesto vita, effetto libro, l'opera d'arte risultava come l'impronta della volontà, sopra le nostre emozioni"²²². Il "pensatore silenzioso" deve, dopo la sua fatica, uscire "al sole del giorno, in faccia a tutti, partecipando al lavoro comune". Si pensi, per analogia, all'"essere insieme" e all'"andare insieme", ben più sofferti e più tragici, del Serra dell'*Esame di coscienza*, che ha ormai avvertito e patito l'angustia del "carcere dell'inchiostro", la limitatezza di un'esistenza interamente immolata alla letteratura, ed è pronto a spezzarle e a riscattarle a costo della vita. Nell'*Autobiografia* stesa a più riprese tra il 1906 e il 1914, anche sulla base di interpolazioni di passi prelevati da altre opere, in special modo dal *Verso libero*, e data alle stampe solo postumamente²²³, il piano dell'esistenza e del ricordo non è scindibile dalla progettualità letteraria, dai disegni e dagli imperativi della scrittura e dell'opera. Non diversamente, un altro testo postumo, l'*Autobiographie* di Mallarmé, indirizzata a Verlaine nel 1885 e data alle stampe solo nel 1924, mostra una vita votata al "Grand Oeuvre", al "Livre", ad un lavoro letterario speso nell'ombra della solitudine, "avec mystère", e insidiato dall'ossessione della "feuille de papier blanche". Sono questi i presupposti da cui nasce la critica sentita e vissuta come autobiografia, come "conti con se stessi", come "esame di coscienza" e "lettura di identità" che intersecano, in modo spesso traumatico, il "tempo minore" della vita e dell'esperienza con quello assoluto e puro della Parola.

2. Nel saggio *Un poeta della critica*, apparso il 15 gennaio del 1913 su quella stessa *Romagna* che aveva ospitato diversi scritti serriani, fra cui quello celebre su Pascoli del 1909, su cui si avrà modo di tornare, Cesare Angelini - con l'avallo e l'approvazione, sarà bene ricordarlo, dello stesso critico cesenate - caratterizzava Serra come uno scrittore che "fa la critica poeticamente", che è in senso lato "poeta per la scelta della parola poetica, per la musicalità della frase, per il periodo ben girato che ha il ritmo di una strofa", per il suo stile pervaso da una "elastica mollezza flaubertiana"²²⁴. L'articolo in questione inaugurava una vera e propria "lunga fedeltà" del sacerdote e letterato pavese nei riguardi dell'autore delle *Lettere*, coronata, e in certo modo compendiata, dal volume *Notizia di Renato Serra*, edito da Rebelato nel '68, e dominato dall'impressione e dalla memoria, umane e intellettuali a un tempo, dell'"umanissimo Serra", del "sorriso invisibile dell'anima" che "traspariva" e si effondeva dalla sua figura, dalla "filigrana" della sua persona, come se giungesse da un "'di là' di lui". Ma ancor più interessante è soffermarsi sul profilo che di Serra l'autore offre nel numero unico della *Voce* "in morte", apparso il 15 ottobre del 1915. Dell'arte Serra "aveva un senso quasi religioso", e cercava in essa - siamo, qui, mi sembra, ormai ad un passo da quella che sarà l'"assenza" ermetica - l'"illusione della eternità". E Angelini coglie anche il retroterra

221 Si cita dall'utile antologia G. P. LUCINI, *Il Verso libero. Proposta*, a cura di M. Bruscia, Argalia, Urbino 1971, p. 151.

222 *Ibidem*, pp. 146-147.

223 Cfr. G. P. LUCINI, *Prose e canzoni amare*, a cura di I. Ghidetti e G. Luti, Vallecchi, Firenze 1971, pp. 85 sgg.

224 Sui rapporti fra i due letterati, si può vedere R. CREMANTE, *Notizie da Cesena*, in *Cesare Angelini nel tempo delle amicizie*, Tipografia Commerciale Pavese, Pavia 1996, pp. 23-28.

estetistico, il fondo quasi dannunziano di questa attitudine di critico scrittore ed artista, non avulsa dal simbolistico "amor sensuale della parola" o, se si vuole, dalla flaubertiana "flessibile mollezza" invocata nel saggio della *Romagna* da cui siamo partiti: nelle pagine serriane sul prosatore delle *Faville del maglio*, la critica diviene quasi un agone, una *aemulatio* rivolta al testo analizzato, qualcosa di simile ad "una gara di usignoli nella freschezza tin tin nante del mattino" (si noti l'onomatopea pascoliana).

L'opera critica di Angelini rappresenta essa stessa un vasto, ininterrotto corollario, una fedele contemplazione di questa immagine di Serra, già nitidamente tratteggiata negli scritti giovanili. Pur senza riuscire sempre ad evitare di cadere nella retorica e nell'enfasi eccessiva, Angelini seppe fondere la laica, serriana *religio litterarum* con la *religio Dei*, il culto dello stile, della forma, della letteratura pura con una fede cristiana limpida e sicura, anche se tutt'altro che priva di complessità e di spessore culturali. In lui, come osservava Barberi Squarotti, l'immedesimazione critica, la "lettura di identità", l'"esecuzione" del testo tramite il commento e la riscrittura assumono la forma e la temperatura spirituale della *unio mystica*, dell'*alienatio mentis* con cui si realizza, nei mistici, il contatto con la sfera del divino²²⁵. Ciò è evidente, ad esempio, nel saggio su Pascoli, di gusto tipicamente serriano, apparso sulla *Voce* del 15 aprile del 1915: Pascoli sa fissare nel verso "cose di tal purezza, che sembrano piovute dal cielo", "parole solatie e vivificanti" da ripetere e recitare nel chiuso della coscienza "come belle divozioni". Non siamo lontani da un'idea di "poésie pure" intesa, secondo la concezione che sarà esposta dal Bremond nel celebre volume del '26, come parola che "aspira a raggiungere la condizione della preghiera". La stessa *religio litterarum*, nel duplice senso prima delineato, abbraccia ed avvolge, in qualche modo conciliandone le antitetiche visioni dell'uomo e della storia, così Manzoni come Leopardi. Del primo, ad esempio, nell'imponente monografia del '53, il critico illumina frammentariamente certi versi "casti per onnipotenza d'artista, e tuttavia balenanti di dolcezze segrete, intime", e nel romanzo coglie il "respiro ampio", il "movimento di poema", la "luce giovane" e i "colori puri" del paesaggio²²⁶. Quanto al secondo, ci si dovrà soffermare soprattutto sulla lettura dell'*Infinito* in *Notizie di poeti*, per noi ancor più significativa, perché non priva di punti di contatto con l'interpretazione derobertisiana, e in parte ungarettiana ed ermetica, del poeta di Recanati: sotto gli occhi del "lettore provveduto", le parole si scorporano, si discostano dal loro preciso valore semantico, divengono pura musica sostenuta e scandita dalla magia della *dispositio verborum*, a cui Angelini riconosce, sulle orme di Valéry, un "non so che di remoto e segreto", "una sapienza di ritmi suggeriti"²²⁷. Come D'Annunzio, Serra, De Robertis, l'Angelini del *Lettore provveduto* è sedotto dalla musica della parola e del verso, che è, pascolianamente, "trillo, squillo, volo, urto armonioso di accenti, (...) e quando sia tuffato in un'anima melodiosa" (si ricordi, pur nei differenti contesti, il mallarmeano "nodo ritmico") "(...) torna a essere delizia, rapimento, ragion d'arte"²²⁸.

Questi essenziali richiami angeliniani possono illuminare con maggiore chiarezza quella fisionomia di "poeta della critica" che fu proprio l'autore di *Vivere coi poeti* ad attribuire al critico cesenate e che, com'è evidente, una prospettiva storica ed interpretativa quale quella sottesa alla mia indagine induce a ripensare e a riabilitare dopo decenni di sostanziale oblio,

225 Si veda l'intervento *Vivere coi poeti*, apparso, accanto a scritti di Bargellini, Grilli, Vigorelli, Santucci, nell'importante numero monografico angeliniano della *Fiera letteraria* (24 febbraio 1957), come pure la "voce" redatta per il primo volume del *Grande dizionario enciclopedico* Utet (Torino 1984, p. 834).

226 Si veda C. ANGELINI, *Manzoni*, Società Editrice Internazionale, Torino 1953, pp. 65 sgg.; ID., *Invito al Manzoni*, La Scuola, Brescia 1936, pp. 130 sgg.

227 ID., *Notizie di poeti*, Le Monnier, Firenze 1944, pp. 73 sgg.

228 ID., *Il lettore provveduto. Serie prima*, Il Convegno Editoriale, Milano 1923, p. 33.

in cui sono prevalse letture, pur legittime e talora preziose, incentrate su altri aspetti della sua figura.

In primo luogo, ci si può soffermare sulla particolare attitudine serriana - poi divenuta spesso un vezzo nei suoi epigoni ed emuli, quasi un vero *topos* del cosiddetto serrismo - che consiste nell'ancorare la lettura, e con essa le sensazioni, le impressioni, le riflessioni che ne sono scaturite, al momento e alla circostanza esistenziale in cui essa ebbe luogo. Il discorso critico, a quel punto, si scioglie e si distacca dalla pretesa oggettività, dalla scientifica impassibilità positivista, e più tardi strutturalista, per immergersi e comprometersi nella temporalità fluida e balenante dell'esser-ci, nella concretezza esperienziale e rischiosa di una situazione di esistenza. La critica diviene, in Serra e in De Robertis - come poi accadrà, pur se con un più marcato, mistico senso dello iato abissale che divide il "tempo minore" del vissuto e dell'esistenza dall'assolutezza dell'eterno, dalla purezza imperturbabile delle *dulcissimae veritates*, negli ermetici -, una forma di autobiografia, un sommesso ed ininterrotto "discorso amoroso" alimentato e guidato dai testi, dalle loro tracce traslucide e polisense. In tale ottica, non è solo per un vezzo erudito che richiamo l'attenzione su di un'inedita variante ricavata dal manoscritto, conservato nel Fondo Serra della Biblioteca Malatestiana con segnatura Grilli 1963:13, dell'abbozzo sul Pascoli dantista pubblicato in parte da Alfredo Grilli²²⁹. L'esegesi dantesca, esordiva Serra nella riga cassata, con un'espressione che sarebbe poi stata ripresa nel corso del testo, coincide per Pascoli con la "storia intima del Poema Sacro"; nemmeno in veste di critico, prosegue Serra, l'autore ha "dismesso l'anima sua, di poeta", e tutte le parti e i dettagli del suo disegno esegetico "si tengono come le note d'una melodia per una concordia che non è solo di logica, ma anche, sto per dire, di sentimento e d'amore". Logica e amore, rigore e passione convivono e si armonizzano nella critica degli artisti. Nel prosieguo dell'abbozzo, ancor oggi in massima parte inedito, il critico cesenate ripercorreva, con compendiosa acribia, fino i più minuti dettagli della rilettura e ricostruzione pascoliana del disegno dantesco. Anche nello scritto su Pascoli del 1909 Serra insisterà su questa natura soggettiva, quasi intimistica, propria dell'esperienza ermeneutica del poeta di *Myricae*: negli stessi "commenti danteschi" sarebbe possibile scorgere "qualche punto di confessione autobiografica"²³⁰. All'attitudine pascoliana che fa della critica, secondo il verbo wildiano, "una forma di autobiografia", si è del resto già avuto modo di accennare nel primo capitolo.

È ora interessante soffermarsi su alcune pagine serriane in cui più evidente e marcata si fa l'immersione dell'atto critico nelle circostanze, negli eventi, nelle memorie individuali e sensibili dell'esperienza esistenziale. Basti pensare, ad esempio, alla chiusa del breve scritto *Di Gabriele D'Annunzio e di due giornalisti*, in cui alla sistematicità greve e perentoria del Borgese "lettore grossolano" Serra oppone il proprio soggettivismo critico, che lo spinge a cercare una luce che possa "rischiare la confusione del suo spirito", e lo conduce fino ad associare, con una movenza quasi proustiana, alle impressioni ricavate dalla lettura di D'Annunzio la reminiscenza di "un viso di fanciulla che s'illuminava in quel nome"; o alle pagine su Severino Ferrari, in cui è ancora il nome dello scrittore, prima e più che la lettura e l'analisi delle sue esili prove poetiche, ad evocare "qualche cosa nel passato", "il suono vago di una nominanza", "ricordi pallidi e tristi", un pascoliano "murmure di pianto discreto", e a spingere il Serra critico artista a cercare "quel verso o quella parola" che egli possa

229 Cfr. A. GRILLI, *Serra tra Pascoli e Panzini*, Le Monnier, Firenze 1956, pp. 13-15.

230 Sulla corrispondenza tra l'esegesi dantesca del Pascoli e alcuni tratti della sua esperienza esistenziale e poetica, si veda ora - pur se condivisibile, forse, più per il disegno e l'assunto generali che non per alcune singole osservazioni ed analisi - G. CAPECCHI, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, prefazione di M. Biondi, Longo, Ravenna 1997.

“ridire per *suo* diletto, pura e sola, avendone piena l’anima”; o, infine, all’ampia recensione riguardante i lavori filologici dell’amico Plinio Carli sulle *Storie fiorentine* del Machiavelli, ove la rigorosa analisi delle scelte operate dal giovane filologo trapassa e si dissolve poi, attraverso il richiamo agli ideali umanistici e carducciani della “bella e antica e umanissima religione delle lettere” e della “conversazione dei grandi”, nell’affettuosa rievocazione, innescata dal profumo delle pagine del libro recensito, dei “cari anni lontani”; e allora il fruscio delle pagine e il “tonfo dei volumi” alla Biblioteca Nazionale si confondono, nella temporalità straniata dell’anamnesi, con le campane dei tram e con “l’impressione del vento che ci correva incontro e c’investiva”. Che a Serra potesse essere giunta, magari per via indiretta, una qualche eco delle pagine proustiane *De la lecture* premesse alla traduzione francese del 1909 di *Sesame and Lilies* di Ruskin, è ipotesi quantomeno suggestiva: Serra, in fondo, quando si chiude nel suo “carcere dell’inchiostro”, sembra anch’egli tenere lo sguardo “fisso su un punto” che si trova “ad una distanza dell’anima, una di quelle distanze che non si calcolano, come le altre, in metri o leghe”, una sorta di *punctum temporis* raccolto e calato nel profondo dell’anima; il silenzio della lettura – si pensi al serriano “senso del silenzio” – cancella le distanze temporali attraverso il lampo della reminiscenza e della resurrezione, e proprio dalle riposte pieghe e dalle avventurose intermittenze del testo possono emergere a tratti frammenti che si accostano inopinatamente, dando “la sensazione di contemplare, inserita nel tempo attuale, una parte di passato”, e favorendo la subitanea epifania di un millenario tesoro di pensieri e memorie²³¹.

Ma questa inclinazione serriana di critico artista potrà rivelare una più tangibile consistenza storica e una più densa pregnanza contestuale se posta in relazione, più di quanto non si sia fatto fino ad ora, con gli antecedenti simbolisti. Emblematica, al riguardo, appare una variante del saggio pascoliano del 1909. Nella stesura apparsa sulla *Romagna* - rivista su cui, tra l'altro, gli scritti critici del Grilli, dell'Ambrosini, di Luigi Orsini, e più tardi di Angelini, Lugli, Valeri, parevano segnare una *lignée* di critica *en artiste*, in cui impressioni e concetti si fissavano e si condensavano nella materia multiforme e variopinta dell'immagine e della metafora - figurava una nota a piè di pagina in cui era respinta con ironia ogni possibile connessione con l'"audition colorée", l'"orchestration verbale", la "transposition" teorizzate ed attuate dai simbolisti. Negli *Scritti critici* editi nel '10 dalla Libreria della *Voce*, la nota è soppressa²³². Serra, dunque, si era interrogato sui possibili rapporti tra Pascoli e la teoria letteraria simbolista, dal Morice al Wyzewa al Ghil, per escluderli in un primo momento e, con tutta probabilità, rivedere ed attenuare in seguito questo iniziale rigetto. Del resto, il pensiero e la scrittura stessi del saggio serriano sono largamente compenetrati di echi simbolisti. In particolare, il critico parla del "vuoto", del silenzio e del bianco in cui ogni parola, come isolata nella sua purezza e nella sua assolutezza di valore formale, "si prolunga con vasta eco sonora", del verso "sentito (...) come musica pura", del "soffio di mistero e di eternità" che "passa fra sillaba e sillaba": nodi concettuali ed espressivi, questi, in cui non è difficile avvertire la risonanza del Mallarmé di *Crise de vers* e della *Musique et les Lettres* (si pensi alle riflessioni intorno alla "qualité du silence" e al "silence impartial", alla "disparition vibratoire", al verso come "mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire", inusitata e pura misura di elocuzione). E un discorso non dissimile si potrà fare per il

231 M. PROUST, *Sulla lettura*, Mondadori, Milano 1995, pp. 14 e 35. Possibili nessi tra la concezione proustiana della lettura e il metodo critico serriano sono ipotizzati anche da C. BO, *Intorno a Serra*, a cura di V. Gueglio, Greco e Greco, Milano 1998, pp. 165 e segg.

232 Cfr. R. SERRA, *Scritti critici*, a cura di I. Ciani, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1990, p. 43. Sulla variante si soffermava già, in un pregevole studio, Giampaolo Dossena: si veda *Il Pascoli del Serra*, "Studi Urbinati", XXIX (1956), p. 255.

Ringraziamento a una ballata di Paul Fort, apparso sulla *Voce* nel '14, improntato ad una sensibilità verlainiana (proprio sul poeta di *Romances sans paroles*, oltre che su Rimbaud, il critico stava lavorando, come si evince dall'epistolario e dallo stesso *Ringraziamento*, nei mesi immediatamente precedenti alla fatale partenza per il fronte) che persegue una musica pura e disincarnata, un verso "vague", "soluble", "sans rien en lui qui pèse ou qui pose": nella *Reconnaissance matinale de la ville* una chiesa "nasce dal suono" ("De sa vibration est née toute une église", dice il poeta delle *Ballades françaises*), "ogni onda delle molecole sonore crea un fremito e aggiunge un grado alla mole, che è di pietra insieme e di gioia incorporata". Difficile pensare che Serra non conoscesse le pagine che a Fort dedicava, nel *Deuxième livre des Masques*, il Gourmont, uno dei maestri della critica *en artiste*, e delle quali pare di avvertire una diretta eco, se non altro, dove il critico cesenate accenna appena, sfiorandola come cosa futile, alla polemica sorta intorno ai versi regolari e rimati stampati come prosa: il letterato francese si abbandonava allo "charme d'un mot qui revient comme un son de cloche, un rythme de rond, une légende", all'"état de grâce" che preludeva alla "communion parfaite" con la sostanza poetica, alla "perpétuelle vibration" che percorreva i versi come un brivido. Proprio i giudizi di Gourmont, che del "Prince des poètes" parla anche nelle *Promenades littéraires*, e i rapporti con il cenacolo del "Théâtre des Arts" varrebbero da soli a dimostrare quanto strettamente Fort fosse legato, nonostante la sua "savante ingénuité", la sua patina di spontaneità e di popolarasca *naïveté*, alla temperie simbolista.

Ma non è impossibile, spostando l'angolatura visuale dal panorama europeo a quello italiano, ravvisare qualche presentimento del Serra "poeta della critica" anche nell'ideale di critica creativa e "geniale" propugnato, come si è avuto modo di vedere nel primo capitolo, dall'estetismo militante romano e fiorentino di fine Ottocento²³³. Innegabilmente, anche a prescindere dall'evidente divario di valore letterario e di statura intellettuale, con Serra si afferma un'esigenza intensa e drammatica di scavo interiore, di scandaglio spirituale, di "conti con se stesso", che ben difficilmente può trovare riscontro nella critica degli esteti, certo - fermi restando la sua modernità e la sua apertura e il suo respiro europei - più legata alle circostanze esteriori, alle occasioni editoriali, alle esigenze transitorie, e se si vuole mondane, del mercato librario e della cronaca letteraria. Ciò non toglie che già sulle colonne delle riviste dell'estetismo si affacci una critica che vuole superare le strettoie del filologismo e dell'eruditismo e porre se stessa, pur senza la provocatoria e paradossale radicalità con un cui un Wilde poteva asserire la superiorità della critica sulla creazione originale, come genere letterario, come puro valore estetico, come originale, creativo, entro certi limiti autonomo esercizio di pensiero e di stile.

È proprio Serra, nel capitolo delle *Lettere* - il sesto - dedicato alla critica, ad evocare, attraverso quella miscela di nostalgia e di ironia, di amore e di scettico distacco, di passione e sprezzatura, che tanta parte ha nel definire il suo temperamento e il suo profilo intellettuale, ad evocare Nencioni e Gargano, ricordando dell'uno l'"educazione fina" e il "buon gusto" capaci di "scoprire una cosa nuova e di indicarla sveltamente", dell'altro, con un velo di rammarico e di rimpianto, le "osservazioni sopra un verso o sopra un'immagine" che un tempo "davano un'idea di tecnica e di competenza", e che sono poi decadute ad una "abitudine alquanto vana", ad una misura critica debole e irrisolta, divisa tra "sentimentalismo soggettivo" e "minuzie metriche o stilistiche". Ben diverso, intriso di sufficienza, a riprova

233 Per mettere a fuoco, su di un piano generale, questa continuità otto-novecentesca, della critica creativa, si possono vedere T. IERMANO, *Critica militante ed erudizione*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Salerno, Roma 2003, vol. XI (*La critica letteraria dal Due al Novecento*), pp. 799-849 (con riferimenti a Pica, Nencioni, Boine), e soprattutto M. BIONDI, *Da D'Annunzio a Praz: scrittori e critici*, *ibidem*, pp. 969-1001 (richiami a D'Annunzio, Conti, Cecchi, Serra).

di una concezione e di una *forma mentis* sostanzialmente dissimili, il giudizio che sulla critica degli esteti aveva dato il Borgese della *Storia della critica romantica*: la critica del Nencioni - priva, in termini crociani, di "concetti logici", incapace di fissare un "contenuto" che si potesse "rettamente definire" - altro non era, ai suoi occhi, che una stanca ed attardata espressione di romantica *sensiblerie*, "una vaga e femminile simpatia morale per i suoi scrittori"²³⁴. C'è, nel saggio su Kipling (già sostanzialmente compiuto nel 1908, ma dato alle stampe solo postumamente, nel 1922²³⁵), un passaggio in cui sembra evidente l'eco della lettura dell'articolo, apparso dapprima sulla *Nuova antologia* del 1 gennaio 1891 e ripubblicato nel *Saggi critici di letteratura inglese*, che Nencioni dedicava all'autore di *The light that failed*. Tanto Nencioni quanto Serra leggono Kipling alla luce delle categorie tardo-ottocentesche di impressionismo e di *écriture artiste*, che avrebbero potuto consentire alla scrittura di riguadagnare la natura, di ritrovare l'immediatezza e la vivezza dell'esperienza e della percezione e l'efficacia della loro resa verbale. È all'interno di questo nodo concettuale, di questo complesso di definizioni e di problemi che Serra può porre in relazione - non lontano, in ciò, dalle riflessioni che svilupperà, nella monografia del '10 sullo scrittore inglese, il Cecchi, e con cui Serra si confronta espressamente nell'epistolario, dalla lettera allo stesso Cecchi del 24 gennaio dell'11 a quella indirizzata ad Ambrosini l'8 marzo dello stesso anno - Kipling e D'Annunzio, arrivando a suggerire a Croce, in una lettera del 10 gennaio 1910, di inserire alcuni passi dello scrittore inglese (ad esempio certi versi di *The seven seas*, che in effetti parrebbero aver potuto offrire qualche spunto al cantore delle *Città terribili*, e di cui Serra abbozzò, così come di altri testi poetici dell'autore, un'acerba e tuttora inedita traduzione, conservata manoscritta presso gli eredi) tra le fonti dannunziane di cui discuteva, sulla scia della polemica, in fondo sterile, suscitata dal Thovez, la critica dell'epoca. Kipling, osserva Serra, si discosta da un D'Annunzio e da uno Swinburne nella misura in cui, in questi ultimi, diversamente dalla naturalezza, dall'evidenza, dall'energia, studiatamente primitive e rudi, che caratterizzano la prosa di *Kim*, "la bella parola rara si sente cercata per se stessa, accarezzata quasi e vagheggiata dall'artista che, mentre la mette in opera, ne tenta, come di metallo prezioso, la tempra"; righe, queste, in cui non è difficile avvertire l'eco delle parole e dei concetti essenziali della poetica parnassiana, dall'*Art* di Gautier agli *Épilogues* dei verlainiani *Poèmes saturniens* all'*Epilogo* della dannunziana *Chimera*, ove il poeta si rappresenta intento, "come un orafo mastro di Fiorenza", a disporre "con acuta pazienza / le gemmate parole sulle carte". "Ci sono io. (Kim. Chi è Kim?)", scriverà Serra nella spesso citata chiusa della *Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, subito dopo avere evocato, leopardianamente, il "flusso eracliteo" che lo "spaura", l'"infinito" che lo "rapisce in ogni punto dell'universo", "il passato che non ritorna", insomma gli echi e i segnali di un divenire storico implacabile, che trascende e sconcerta la coscienza dell'individuo e si sottrae ad ogni rassicurante illuminazione storicistica, ad ogni hegeliana acquisizione di trasparente e assoluta autocoscienza. Non si è finora notato come il brevissimo richiamo serriano al personaggio di Kipling sottintenda il preciso riferimento intertestuale ad un passaggio del settimo capitolo del romanzo: "'No; I am Kim. This is the great world, and I am only Kim. Who is Kim?' He considered his own identity, a thing he had never done before, till his head swam. He was one insignificant person in all this roaring whirl of India, going southward to he knew not what fate". Basterebbe una citazione come questa a porre in dubbio - malgrado testi inequivocabili come *The white man's burden*, ove peraltro sull'epopea della civilizzazio-

234 G. A. BORGESSE, *Storia della critica romantica in Italia*, Edizioni della "Critica", Napoli 1905, pp. 160-161.

235 Se ne può vedere la bella riedizione curata da Marino Biondi (Fara, Santarcangelo di Romagna 1996).

ne grava il presagio che "The silent, sullen peoples / Shall weigh your gods and you"²³⁶ - ogni lettura che veda nello scrittore inglese, in modo unilaterale, solo un asservito ed organico ideologo dell'imperialismo, e non anche o più ancora il testimone inquieto e sottile dello smarrimento esistenziale e della crisi di d'identità che incombevano su uomini ed esistenze stretti ed immersi in una difficile fusione di culture e tradizioni difformi. Il Kipling di Serra è, precisamente, "the Kipling that Nobody read" a cui Edmund Wilson dedicava, su *The Atlantic Monthly* del marzo 1941, uno dei suoi articoli più penetranti, poi confluito in *The Wound and the Bow*: muovendo dall'analogo interrogativo "who was Kipling", il critico approdava alla definizione di un'esperienza letteraria che proprio nel conflitto di culture e nel contrasto interiore trova il proprio fulcro vitale. Tornando al Kipling di Serra, le pagine del saggio rappresentano, come chiarisce *a posteriori* la *Partenza*, un altro episodio dell'ininterrotta autobiografia, dei mai appianati e conclusi "conti con se stesso" che il critico articola al contatto dei testi. E, come si è già avuto più volte occasione di riscontrare, anche in questo caso la critica si nutre e si intride della *poétique du silence*, si muove fra le pause, i bianchi, le reticenze, i silenzi chiusi ed ombrosi della pagina: da un lato, nella realtà vivamente ritratta dalla parola romanzesca, "i silenzi delle città abbandonate in cui i secoli si sono accumulati sui secoli" (verrebbe quasi in mente la tassiana "alta Cartago", a riprova di una tradizione umanistica a cui Serra non sa abdicare nemmeno nel momento del confronto con l'altro e il diverso), "il sordo ronzio della vita che si sveglia", dall'altro i silenzi verbali, le pause della scrittura e dello stile, il "puro *movimento* del racconto, in cui anche le pause e il silenzio sono modellati, son ridotti plastica argilla".

Ancora alla poetica del silenzio ci si dovrà rifare a proposito dei rapporti con il Gargano, legati essenzialmente, com'è ovvio, alla lettura di Pascoli. Nell'assidua riflessione che il critico fiorentino condusse per decenni, sulle colonne del *Marzocco*, intorno ai versi del poeta di *Myrica*²³⁷, risaltano l'"armonia" e la "fusione" di Silenzio e Parola, il "tacito mistero della vita musicale" racchiusa nel cuore profondo della natura, i "pensieri intermedi" che, "tra un pensiero e l'altro", si schiudono "dal mistero del loro silenzio"; analogamente, il critico puro vociano insegue le risonanze e le sfumature di pensiero e di espressione annidate fra parola e parola, fra sillaba e sillaba, nelle pieghe nascoste, nelle pausate sospensioni ed esitazioni dei versi. Ma dal Gargano Serra poté mutuare anche l'idea della poesia che dimora "nelle cose" e viene portata alla luce dalla parola, così come la suggestione - che si ritroverà nelle letture pascoliane di un Angelini ed entro certi limiti di un Cecchi, incline però più al ritratto morale, alla caratterizzazione etica, che non all'assorta e rapita auscultazione dei puri valori verbali - dei versi "che cantano forte e non fanno / rumore", e che sono la sensazione e l'impressione soggettive del lettore, prima ancora che sopravvenga la riflessione critica con la sua profondità di pensiero e la sua valenza chiarificatrice, a recepire e ad assaporare²³⁸. Si potrebbe citare, solo per dare un'idea della portata europea e dell'intrinseca modernità di simili approcci al testo, la monografia su Verlaine di Charles Morice, edita da Vanier nel 1888: sostanziata di una "communion perpétuelle avec les essences éternelles des choses", di un sapiente intreccio di "harmonies" e di "nuances", di una condizione spirituale di "immortel enfant", la parola poetica esige una "iniziazione" estetica alla quale sono necessari "l'interruption des soucis bruyants, le silence, les paupières baissées".

Si può affermare, senza eccessiva forzatura, che la stessa scrittura serriana, non diversa-

236 Per una recente e sfaccettata rilettura del Kipling poeta, si veda R. KIPLING, *"If" e poesie scelte*, a cura di V. Papetti e A. Rossatti, Rizzoli, Milano 2003.

237 Gli articoli del Gargano sono stati ristampati in appendice a G. OLIVA, *I nobili spiriti*, cit., pp. 487 sgg.

238 Sulla critica pascoliana del primo Novecento, cfr. M. L. PATRUNO, *Moralisti e precursori. Critici pascoliani del primo Novecento*, Marino, Catania 1990.

mente dalla "sonore, vaine et monotone ligne", chiaroscurale e sfumata, della poesia simbolista, è generata e mossa da un'interna onda musicale, da un'intrinseca spinta che informa ed avviva, parallelamente ed in eguale misura, i concetti e lo stile, i significati e i significanti. Nella sua prosa, come i passi del *Ringraziamento* testé riportati mostrano in modo evidente, le movenze e le sollecitazioni dello stile, della forma, della materia verbale nel suo costituirsi e nel suo prendere corpo sulla pagina hanno un'importanza pari a quella del pensiero e della riflessione. Come egli stesso confida, il 15 gennaio del 1911, al Croce, che sulla *Critica* aveva preso le distanze dal Carducci "pascolizzato" del critico cesenate, il suo discorso si articola sospinto da un'intrinseca energia verbale, da un'intima motivazione di immagini e di suoni, così che "qualche movimento di stile" si sovrappone spesso, in lui, "ai movimenti dell'animo". Il successivo 2 marzo 1911, scrivendo ad Emilio Lovarini, suo professore di liceo, figura fondamentale nel determinare e nell'incoraggiare la sua vocazione letteraria, Serra ribadisce che il "movimento di stile" si "sovrappone" e "vince" quello dell'interiorità e del pensiero. Come nella *poésie pure*, così nella critica pura la suggestione evocativa e la fascinazione fonica della parola tendono a sovrapporsi al pensiero fin quasi, in qualche caso, a prevalere su di esso. Era del resto evidente la divergenza dalla posizione del Croce, del *philosophus additus artificii* per il quale lo stile, improntato ad un ideale di chiarezza, precisione definitoria, classico equilibrio, non è il fine della scrittura critica, e nemmeno lo spazio letterario di una trasposizione o di una prosecuzione dei valori estetici dell'opera studiata, ma piuttosto lo specchio limpido e netto di una conoscenza speculativa e sistematica.

Proprio il caso di Serra dimostra, poi, come il critico artista non sia, pur nella sua ascesi estetica, reciso dalla storia, avulso dal vasto moto delle concezioni e delle ideologie. Conviene citare ancora *Il primo critico puro* di Angelini, a cui il misticismo estetico e la religione della Parola, divina e poetica, non impedivano, evidentemente, di esercitare l'acuminata *distinctio* della dialettica e della polemica. Il "desanctisismo" ormai è tramontato, non è più tempo di porsi, di fronte a un'opera, "un problema da risolvere o una teoria da costruire"; "c'è un'altra sete in noi, diversa e più pura", "cerchiamo il dono e la grazia"; Cecchi e Borgese, per quel tanto che in loro permane di moralismo e di velleità sistematica, non sono che "brave persone", "pisciarticoli", "artisti falliti". Nell'Angelini lettore di Dante, a distanza di un trentennio, per non fare che un altro esempio, si fa esplicita la presa di posizione anticrociana: la "struttura" è "una necessità", è l'organismo d'insieme che consente al lettore il riposo e l'indugio su certi passaggi e frammenti, il godimento, pur combattuto e scontroso, dei "suoni aspri", delle "rime forti coi loro nessi consonantici nodosi e stridenti" (il lettore novecentesco pensa al Montale di *Meriggiare pallido e assorto*), la contemplazione, infine, del "mistero in piena luce", della "luce di eternità" che Angelini, sulla scia di Claudel e di Péguy, ravvisa nella poesia dantesca²³⁹.

Non diverso l'atteggiamento di Serra e De Robertis, che del magistero desanctisiano filtrato da Croce rigettano soprattutto l'impianto sistematico, lo schematismo categoriale, l'attitudine sintetica e definitoria che appariva talora meccanica e greve, specie nell'epigonismo proprio, almeno fino ad una certa data, di un Borgese, che all'*artifex additus artificii* rispondeva, nella *Poetica dell'Unità*, con la teoria dell'*artifex oppositus artificii*, del critico che sovrappone la propria voce a quella del testo, adibendo quest'ultimo a materiale per una nuova creazione che non si limita ad integrare o a proseguire quella originale, ma tende a superarla, ad occultarla, a coprirla come in un palinsesto²⁴⁰. Sul piano della scrittura critica, dello

239 Si fa riferimento a C. ANGELINI, *Il commento dell'esule (noterelle dantesche)*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1947.

240 Cfr. al riguardo A. CAVALLI PASINI, *L'unità della letteratura. Borgese critico scrittore*, Patron,

stile, Croce e soprattutto Borgese incarnavano, poi, una scelta di nettezza, precisione, univocità che agli occhi dei vociani, vicini all'intenso metaforismo ed analogismo della critica simbolista, diventano monotonia e grigiore. Il critico della *Vita e il libro* incarnava, poi, agli occhi del Serra dell'articolo *Di Gabriele D'Annunzio e di due giornalisti*, un esempio di critico giornalista che aveva banalizzato e schematizzato la lezione, per molti aspetti alta e feconda, del Croce, piegandola all'angustia e alla povertà intellettuale e culturale della cronaca letteraria. In un contesto non dissimile si può calare il giudizio su Carducci, di cui tanto il Serra delle *Lettere* quanto il De Robertis di *Carducci moderno*, apparso sulla *Voce* il 30 gennaio del 1915, sentono ormai lontani ed inservibili certo filologismo e certo eruditismo guarniti di eloquenza, ma la cui attenzione, in veste di critico, al verso singolo, alla specificità verbale dei valori stilistici (basti pensare alla *Storia del giorno*, e in special modo alle pagine, ancor oggi vive, dell'ultimo capitolo intorno alla "fantasia pittrice" dell'endecasillabo pariniano, all'inversione ora "soleenne", ora "musicale", ora "vaga nella lontananza", all'armonia versale a volte "ondulante", altre "acuta e feriente"), unita al culto parnassiano dello stile che pervade le *Odi barbare*, poteva trovare riscontro nell'edonismo formale dei vociani. Nello *Sguardo d'insieme* che apre le *Lettere*, Serra insiste proprio sull'amore e sul culto del verso, della parola, dello stile che, pur talora soffocato dalla retorica, affiora dalle pagine del critico come da quelle del poeta, sorrette da una medesima "invenzione lirica", da una stessa "energia creatrice": "un accento solo che risuoni dal silenzio del suo studio e delle carte" (ancora il "senso del silenzio", il globo di solitudine e di quiete da cui si sprigiona la duplice e unitaria chiaroveggenza della creazione e della critica) "empie l'aria di maschia dolcezza e di luce". E i derobertisiani *Scrittori del Novecento* si chiudono proprio nel nome di Carducci, la cui "migliore critica" è, a differenza che nel De Sanctis, "tutta volta al fatto letterario dell'arte, alla tecnica, vale per un suo 'saper leggere'". Parrebbe che i vociani - come, di lì a poco, Domenico Petri - accolgano e rivisitino Carducci proprio limitatamente a quegli aspetti - l'attenzione del lettore ai valori formali, l'influsso del lavoro critico su quello poetico - che Croce, più interessato alla limpidezza e alla forza dell'ispirazione volta a volta amorosa, naturalistica, storica, patriottica, considerava secondari, se non deteriori. Il Croce lettore di Carducci, pur notando, con modernità ed acutezza sorprendenti, come la critica e l'erudizione fossero, in lui, "in parte il materiale e quasi il terriccio donde germinò la sua poesia, in parte la prosecuzione di questa poesia stessa, che si allarga nel ritmo della prosa"²⁴¹, considerava, poi, proprio questa commistione di riflessione critica ed ispirazione lirica, coscienza erudita e afflato poetico, come un elemento che inquinava e comprometteva tanto la critica quanto la poesia, togliendo all'una rigore concettuale ed argomentativo, all'altra spontaneità ispirativa e naturalezza espressiva. Senonché, in un articolo apparso dapprima sulla *Cronaca letteraria* del 9 ottobre 1910 e ripreso da Ettore Romagnoli - l'antipositivista "filologo contrappuntista poeta" elogiato da D'Annunzio nel *Libro segreto* - nella *Polemica carducciana*, volume zanichelliano del '38, il Bontempelli, egli stesso critico artista, non tanto nella programmatica e battagliera *Avventura novecentista*, quanto nelle appassionate e quasi iniziatiche commemorazioni - che vanno ben oltre l'occasione celebrativa - di D'Annunzio, Leopardi, Pirandello²⁴², obiettava che "ragionamento esatto" e "volo lirico", "indagine filologica" e "riproduzione fantastica" sono legati da "sentieri nascosti", uniti da "linee e gradazioni ininterrotte": il realismo magico, a un tempo visionario e lucido, surreale

Bologna 1994.

241 B. CROCE, *Giosué Carducci. Studio critico*, Laterza, Bari 1920, p. 137.

242 I tre discorsi, del '37-'38, sono stati ripresi recentemente, in un piccolo e prezioso volume, dall'editore Massimiliano Boni (Bologna 2001).

e severamente architettonico, la "geometria spirituale" che lo informava, trovavano così una loro declinazione anche nel dominio di una critica intesa come genere della letteratura. A conferma, poi, di un moralismo che di tanto in tanto affiorava, malgrado la difesa dell'autonomia dell'arte, nel pensiero di Croce, e che era ormai estraneo alla "Voce bianca", il filosofo dell'estetica precisava, in margine al serriano "Carducci pascolizzato" cui si è già avuto modo di accennare, che la vita, la quale è anche e soprattutto "pensiero e azione", "domanda non solo l'*humanitas*, ma altresì la *virilitas*"²⁴³. Peraltro, sempre con riferimento al Carducci poeta-critico, il De Robertis di *Collaborazione alla poesia*, fondamentale scritto vociano del 15 dicembre 1914, notava come, in lui, il connubio di erudizione e creazione, critica ed invenzione originale, fosse ancora, per così dire, esteriore, estrinseco, perlopiù concettuale, tematico, contenutistico, e non configurasse quella simbiosi profonda, quell'intreccio sostanziale che erano propri della modernità post-simbolista, e anzi per larga parte avevano contribuito ad istituirlo: per Carducci "lo studio fu un principio, una scuola", non "cooperò ad approfondire" il suo temperamento, "o a creargli risonanze vaste".

Superato criticamente, per così dire oltrepastato, anche se tutt'altro che ignorato, dai vociani, Croce - che, come già ricordato, negava la moderna, post-mallarmeana "immanenza" della critica all'arte, e nel celebre intervento *Di un carattere della più recente letteratura italiana*, del 1907, aveva liquidato la critica degli esteti, con evidente, per quanto implicito, richiamo agli scritti teorici del Conti sul ritmo nelle arti, nonché ai *Ditirambi* di *Alcyone*, come "ditirambo del ditirambo" e "ritmo della ritmicità" - rigettava a sua volta, in *Amore e libidine estetica*, apparso sulla *Critica* del 20 maggio del '15, con toni di inconsueta ed inurbana violenza polemica, il preteso "frammentismo" vociano, la critica ridotta, a suo dire, ad una volubile ed episodica "antologia di godimenti individuali", ad una oziosa e parassitaria riscrittura, che altro non avrebbero fatto se non banalizzare e impoverire la distinzione, da lui stesso introdotta, di poesia e non poesia, e ridurre quell'essenziale "carattere lirico" da lui stesso rivendicato ad ogni arte ad un pretesto di soggettivismo sterile e arbitrario. Nell'*Aesthetica in nuce*, il filosofo opponeva definitivamente al paradigma simbolista dell'*artifex additus artificii* quello del *philosophus additus artificii*, del critico visto non già come artista, come scrittore che rivive e "continua", nella sua pagina letterariamente meditata, la sostanza dell'opera, ma come pensatore sistematico che illumina il "sentimento fondamentale", il nucleo umano e l'etimo espressivo di un autore, per calarlo ed inquadrarlo entro le griglie e le categorie di una solida e complessa costruzione di pensiero.

Anche il superamento, l'"attraversamento" direbbe Montale, di De Sanctis e Carducci compiuti dai vociani possono essere in qualche modo ricondotti ad una matrice estetistica. Si è già avuto modo di ricordare il duro giudizio che D'Annunzio, nella *Nota su Francesco De Sanctis* e nelle *Note su Giorgione e su la critica*, dava sull'autore della *Storia della letteratura italiana*, privo della "resistente virtù vitale" che è lo Stile, essenza e idolo della coscienza letteraria dell'estetismo. Nell'articolo *Alcune idee della critica*, apparso sulla *Rassegna nazionale* del 16 novembre 1893, Conti, pur attenuando il giudizio di D'Annunzio, si rivela fautore di una posizione non dissimile: accostando, sotto il segno di un comune storicismo, di una non diversa attenzione alla concretezza del fatto, della testimonianza, della situazione storica, la critica letteraria di De Sanctis e di Carducci e quella figurativa di Adolfo Venturi (del quale l'esteta ricorda la conferenza *Il tipo della Vergine*, pubblicata nel 1896 nell'ottavo volume del *Convito*, e improntata ad un difficile e sintomatico equilibrio di filologia ed estetismo, considerazione evoluzionistica dello sviluppo storico delle iconografie e dei generi e contemplazione assorta della bellezza assoluta, incarnata in un idealizzato e me-

243 B. CROCE, *Pagine sparse*, vol. I, Laterza, Roma. Bari 1960, p. 320.

tastorico Eterno Femminino), Conti evidenziava lo iato che divideva da un lato l'apollineo ideale classico a cui Carducci improntava la propria lettura ariostesca (affidata dapprima all'introduzione dell'edizione Treves del *Furioso* apparsa nel 1881, successivamente alla miscellanea sulla *Vita italiana nel Cinquecento* pubblicata dallo stesso editore dodici anni dopo), destinata ad offrire più di uno spunto alla caratterizzazione crociana di Ariosto come poeta tutto animato e pervaso dal "sentimento dell'Armonia", dall'altro la *modernità* a cui era invece intonata la già ricordata lettura nencioniana del Tasso.

Si è avuto modo, nelle pagine che precedono, di accennare più volte a De Robertis, che seguì così da vicino e con tanta fedeltà la lezione dell'autore delle *Lettere* da correre il rischio di divenire, agli occhi dei posteri, una sorta di *dimidiatus Serra*. Certo è che, nella "coscienza letteraria" di entrambi, per usare la pregnante definizione con cui De Robertis intitolava la sua appassionata introduzione agli *Scritti* del cesenate, il concetto e l'espressione stessa di critico come artista giocavano un ruolo rilevante. "Non posso", scrive l'autore nel quinto paragrafo di *Saper leggere*, "leggere la *Divina Commedia* e i *Canti*, che per mio piacere e esperienza personale, come un artista", soffermandomi su quei passaggi che offrono una "giustificazione" e una "riprova (...) alla poesia moderna". Non potrebbe essere più evidente il modo in cui il critico creatore e collaboratore rilegge il passato alla luce della modernità, con il duplice fine di dare da un lato un fondamento alla ricerca del nuovo, e di avvicinare, dall'altro, il classico alla mutata sensibilità, alle inquiete ed ansiose attese intellettuali ed esistenziali del lettore contemporaneo. "Io faccio la critica come gli artisti", gli confidava del resto lo stesso Serra il 13 marzo del '14. E le *Lettere* a De Robertis erano parse, come gli scriveva egli stesso il successivo 16 giugno, "libro d'arte oltre che di critica", in cui il giudizio era "svolto sillaba a sillaba" e in cui era stato colto, a conferma della sintonia esistente fra autonomia della letteratura e carattere creativo della critica, "il problema dell'arte intesa come arte, vibrazione - frammento di liricità intensa e di emozioni piene"²⁴⁴. Il *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort*, scrive De Robertis il successivo 8 luglio, rappresenta una "confessione che è nello stesso tempo una vera opera d'arte"²⁴⁵. Come ha osservato Marino Biondi, "il saper leggere, prima che un'estetica del frammento, (...) si configura (...) alla stregua di una ragione di vita"²⁴⁶.

Anche in De Robertis, come in Serra, la critica intesa come arte assume forme vicine al simbolismo. Il verso, in *Collaborazione alla poesia*, è sentito e assaporato come "cosa divina, nella sua vibrante fattura, nella sua unità brulicante, nel ritmo ricco, a ogni accento, di movimenti nuovi, di tremito". Evidente, ancora una volta, la reminiscenza del sentimento parnassiano e dannunziano del Verbo poetico, della Parola Divina, del "Verso" che è "tutto", unita all'idea mallarmeana di una "disparition vibratoire" che faccia sfumare la "chose de nature" in "notion pure", di un "centre de suspens vibratoire" intorno a cui si raccolgano, rispecchiandosi e rispondendosi reciprocamente come in un gioco d'echi e di riflessi, le parole del testo. E, come nel D'Annunzio della *Melodia di luce*, "favilla" affascinante e malnota, anche qui la percezione sonora si associa all'impressione luminosa: "pare che ciascun endecasillabo esaurisca, nella sua misura, capacità di risonanze, e luccichii di parole; (...) così solo è stato possibile (...) creare emozioni instabili, musicalmente lontane, con accordi di colori intravisti, mai realmente resi"; in certe terzine dantesche è dato ravvisare un "tessuto armonico, luccicante di infinita luce". Trasparente è qui il richiamo ad una poetica simbo-

244 La lettera è edita in A. GRILLI, *Tempo di Serra*, Vallecchi, Firenze 1961, pp. 244-245.

245 M. BIONDI, *Renato Serra. Biografia dell'ultimo anno nel carteggio con Giuseppe De Robertis*, Fara, Santarcangelo di Romagna 1995, p. 58.

246 *Ibidem*, p. 59.

lista delle *correspondances*, delle analogie, delle sfumature fuse in "unità profonda e tenebrosa", associata all'intuizione mallarmeana delle parole che, entro il giro conchiuso, autoreferenziale, quasi sacrale del verso, "s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries"²⁴⁷. Ma ciò che maggiormente accomuna Serra e De Robertis è forse il "senso del silenzio", l'ascolto del "concert muet" e della "musique du silence", gli indugi "fra sillaba e sillaba" affini alla percezione, propria del D'Annunzio del *Fuoco* e del Conti della *Beata riva*, dell'essenza musicale che dimora "nelle pause dei suoni"²⁴⁸. Proprio a quegli indugi fra sillaba e sillaba, alla vibrante risonanza *in interiore homine* dei versi "che cantano forte e non fanno rumore", si richiama anche Serra nell'epistolario - si veda, in particolare, la lettera, splendida e struggente, del 4 marzo del '15 -, percorso, specie alla fine, dall'assorto silenzio della lettura, che sarà il moto profondo della storia a lacerare, il tragico fragore della guerra a dissipare e a disperdere²⁴⁹. Da quella sorta di potente e coerente, quanto misconosciuta, sintesi della critica simbolista, da quel forte manifesto della *critique d'analogie*, oltre che vangelo della laica religione della poesia e del mistero professata da Mallarmé e dal suo cenacolo, che è *L'art en silence* di Camille Mauclair, tanto Conti e D'Annunzio, quanto Serra, De Robertis, Lucini apprendevano forse che "l'homme peut être seul devant un livre, et faire oeuvre d'art dans le silence de sa lecture", e che "le bruit des villes n'est rien" se paragonato all'"expression de l'art en silence, de la conscience en prière", alla capacità di "envisager avec une sérénité compréhensive la beauté, la passion, la vérité et la mort"²⁵⁰.

Proprio il silenzio, l'indugio sapiente sui bianchi e sulle pause, teso a portarne alla luce i sensi reconditi e i valori latenti, caratterizzano profondamente tutta l'esperienza critica derobertisiana. Si consideri, ad esempio, in *Altro Novecento*, l'interpretazione del celebre quinto *Mottetto* montaliano ("Addii, fischi nel buio, cenni, tosse....."), un testo che raccoglie in sé, e risolve poi in una resa espressiva concisa, allusiva, condotta per accenni fulminei, per simboli rapidi e abbaglianti, un contenuto storicamente e ideologicamente denso e pregnante. De Robertis indugia, emblematicamente, sul "blanc", sulla pausa tra la prima strofa e la seconda, sul "musicalissimo silenzio che corre tra l'una e l'altra", e poi sul finale "interrogativo che fa precipitare le parole", che uccide ogni speranza. Discorso non dissimile per i versi conclusivi di *Notizie dall'Amiata*, "disciolti in un musicalissimo tessuto armonico", tramati di "legamenti, pause, accenti segreti"²⁵¹. Può certo apparire unilaterale questa lettura in chiave di musicalità simbolista, di puro suono, di allusioni e suggestioni vaghe ed alate, esercitata su Montale, poeta di "correlati oggettivi", di oggetti che mantengono la loro concretezza e

247 Circa il modo in cui questi nodi teorici si traducono, nella pagina critica derobertisiana, in uno stile che coglie l'ineffabile e il segreto della parola letteraria attraverso l'analogia, la metafora, l'allusione, l'"evocazione pura", rinvio alla minuziosa disamina condotta da un simpatetico lettore di formazione ermetica, ma avvicinato poi ad uno storicismo d'impronta vichiana e ad equilibrate forme di critica stilistica, come Oreste Macri: cfr. *La "mente" di De Robertis: il critico come scrittore*, in *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 297 sgg.

248 Sulla retorica del silenzio che si converte in retorica dell'ascolto, configurando un interiore, mistico silenzio dell'anima che concede spazio e risonanza alla voce dell'alterità, si può vedere P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna 1986. Cfr. anche *La retorica del silenzio*, a cura di C. A. Augieri, Milella, Lecce 1994 (in particolare le pagine su Serra di Guido Guglielmi), nonché *I silenzi dei testi e i silenzi della critica*, a cura di C. Locatelli, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento 1996.

249 Cfr., sulle disincantate e contrastate riflessioni dell'ultimo Serra, E. RAIMONDI, *Alla ricerca di se stesso*, in ID., *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 151 sgg.

250 C. MAUCLAIR, *Princes de l'esprit*, Albin, Paris s. a., pp. 114 e 340.

251 G. DE ROBERTIS, *Altro Novecento*, Le Monnier, Firenze 1962, pp. 313-315.

la loro consistenza corpose, solide, talora aspre e scabre, anche e proprio quando assumono valenze simboliche e spessori metafisici. Essa è, d'altro canto, preciso documento di una tendenza del gusto e di un modo di fare critica che forse non hanno perso del tutto il loro valore e la loro fruibilità. Si possono citare, a riprova di questa poetica critica nutrita ed intrisa di silenzio, anche le pagine d'apertura di *Scrittori del Novecento*, dedicate al *Libro segreto*, esempio culminante di quella dannunziana prosa "notturna" che rappresenta, per la critica vociana (si pensi già, in Serra, alla *Fattura*, a *Di Gabriele D'Annunzio e di due giornalisti*, alle pagine dannunziane delle *Lettere*), non solo un oggetto privilegiato d'indagine, ma anche un modello di stile. D'Annunzio ha sublimato la sua sensualità, il suo "demone mimetico" fino a farne "musica aerea", "puro suono, armonioso, modulato appena", "vibrazioni ripercosse che tornano, si ripetono e variano", un "ricordo" di corporeità e di esperienza "vicino all'essenza della musica"; fu, in termini simbolisti, l'"aereo inventore" Debussy ad insegnargli la "sensualità senza carne", "qualcosa del suo segreto, della sua arte senza peso" (si ricordi, ancora, il Verlaine di *Art poétique*). E questa stessa musicalità pura di marca simbolista presiede, infine, alle pagine derobertisiane su Palazzeschi, che, se innegabilmente lasciano in ombra i risvolti avanguardistici insiti nel poeta dell'*Incendiario*, e posti in evidenza dalla più attenta critica successiva, sottolineano però con trasporto e adesione intellettuale ed emotiva, e non senza efficacia, certi valori verbali e musicali che, si noti, aveva colto già il Gargano nel suo profilo di Palazzeschi "futurista per caso" pubblicato sul *Marzocco* del 25 maggio 1913 (vi sono, scriveva il critico marzocchiano, "strofette, ritornelli di puri e semplici suoni, liberissimi nell'espansione di certe sensazioni indistinte, per le quali è troppo grossolana la parola"): ho in mente l'articolo *Il poeta Palazzeschi*, apparso su *Pegaso* nel settembre del 1930 per essere poi raccolto in *Scrittori del Novecento*, e in cui il critico - raccogliendo, parrebbe, la traccia di lettura offerta dal Gargano, formatosi, insieme all'Angeli e al Garoglio, presso quello stesso Istituto di Studi Superiori che sarebbe poi stato frequentato da De Robertis, oltre che da Cecchi e da Serra - illumina nei versi "oro, vesti, lini, sete, broccati, con un che di chiaro e fresco" - si noti il tipico procedimento di impressionismo verbale - "che la parola suggerisce", e assapora l'"odorosa essenza" che "impregna" le pagine del poeta, e che "nasce e si spande coi suoi propri moti"²⁵².

Come si vede, la scrittura critica aspira e si eleva, in pagine come queste, al livello e allo spessore di un genere letterario autonomo. Di conseguenza, in essa alle varianti autografe, alle vive tracce che i dubbi, i ripensamenti, le fasi successive e diverse del travaglio riflessivo e creativo lasciano sulla carta potranno essere riconosciuti un rilievo e un interesse analoghi a quelli che esse hanno nel lavoro di un poeta. Preziose indicazioni giungono, in tal senso, dagli autografi del saggio *Salvatore Di Giacomo*, edito in due puntate, nel maggio del '22, sulla *Voce*, conservati nel fondo Autografi Vociani e Lacerbiani della Biblioteca Malatestiana di Cesena. Il Di Giacomo di *Ariette e sunette*, e in particolare di testi celebri come *Pianefforte 'e notte*, poteva (come del resto emerge con chiarezza da *Collaborazione alla poesia*) trovare ascolto e rispondenza in una sensibilità musicale e stilistica come quella derobertisiana, sospesa fra una peculiare rilettura del Leopardi idillico e la suggestione simbolista delle *romances sans paroles*: "Nu pianefforte 'e notte / sona lontanamente, / e 'a museca se sente / pe ll'aria suspirà". "Dramma atroce" diviene, in seguito alle correzioni autografe apportate sul manoscritto (evidentemente destinato, a quanto si desume dai caratteri grandi e limpidi, alla stampa), "un dramma; come un incubo atroce", con tutta l'enfasi della pau-

252 Sui rapporti fra il critico e lo scrittore e il relativo carteggio, oltre che su vari altri aspetti dell'opera palazzeschiana, vedi i contributi raccolti in *La "difficile Musa" di Aldo Palazzeschi*, "Studi italiani", nn. 21-22, gennaio-dicembre 1999.

sa marcata dall'interpunzione; la "sensibilità nuova" si approfondisce in "sensibilità malata e profonda"; la "vastità enorme" abbracciata dalle *Ariette* diventa "la più alta espressione di sentimentalità accorata e cordiale", il "fondo sensuale" di questa poesia un "fondo di puro sensualismo". Le correzioni della pagina critica assolvono la duplice funzione di rendere più sottile e profonda l'analisi psicologica, più variegato e sfumato lo stile.

Mi pare cada a proposito, riguardo alle analogie tra linguaggio letterario e linguaggio musicale richiamate poc'anzi, la citazione del *Quaderno del musicista* di Gianandrea Gavazzeni, ove, sulla scorta di richiami ai più vari esponenti della *critique d'analogie*, da un Serra riletto attraverso Flora a Rivière, dal Gide critico di Chopin a Du Bos a Bigongiari, e secondo una posizione dichiaratamente antitetica rispetto al severo sociologismo marxista intriso di crocianesimo che era proprio di un Mila, sono sostenute proprio la necessità e l'importanza, per la poesia non meno che per la musica, di una critica creatrice e collaboratrice, "strumentale" e "poetica", che nella modernità si fa "base dell'arte". E il "morso di ricerca della parola critica" diviene "musicale respiro", animato da un "intimo autobiografismo" simile all'"ago che ferisce la vena e vi si insinua lentissimo, su di essa steso, lucidezza e fuoco insieme", così "nell'attimo esaltante" come "nella folla di giornate sorde"²⁵³. Il nodo che lega critica creatrice e critica come autobiografia non potrebbe essere più evidente e più saldo. Un'esistenza a tal punto tradotta e risolta in fatto d'arte, e anzi nella fattispecie in aerea sostanza musicale, in polline impalpabile di puro suono, stemperata, si direbbe, in mallarmeana "sparizione vibratoria" o dannunziana "sensualità senza carne", da poter trovare solo in essi una giustificazione e un significato sfocia in una critica che è essa stessa una forma di autobiografia, il documento e la traccia di un'esperienza vitale che può specchiarsi ed inverarsi solo nella sfera dell'estetico. Già nello scritto *Sulla pausa*, raccolto nel volume *Il suono è stanco*²⁵⁴, di due anni precedente, Gavazzeni ravvisa proprio nella critica di De Robertis, oltre che di Flora e di Anceschi, quell'attenzione alla "musica", al "silenzio", al "ritmo", intesi come "materie acutamente perseguite e interrogate", quell'"indugio su ogni sillaba", quel profondo ascolto, come scriveva il Valéry di *L'homme et la coquille*, del "son pur" che, simile ad un "cristallo" e ad un "fiore", "se détache du désordre ordinaire de l'ensemble des choses sensibles", che facevano invece difetto a Croce.

Non a caso, la critica vociana si esercitò anche sulla musica. Alludo, in particolare, alla figura di Giannotto Bastianelli, che tra l'altro, come Serra e come Graziani, bruciò e consumò tutta la sua densa esperienza esistenziale ed intellettuale in un breve giro di decenni. Anche la scrittura critica di Bastianelli è tutta tramata di analogie e di sinestesie. Nell'articolo *La gravitazione dei suoni*, edito sulla *Voce* del 30 dicembre 1914, il critico si "sprofonda con la meditazione" nella sua "più segreta intimità musicale" per cogliere le segrete analogie - già avvertite così dal D'Annunzio del *Libro segreto*, che si apriva proprio nella consonanza fra la "scintillazione delle stelle" e il "tremolio continuo" della creazione, dell'indefessa invenzione verbale compiuta dall'"operaio artiere artista" curvo sulla pagina, come dal Mallarmé del *Coup de dés* - che esistono tra le gamme dei suoni e i sistemi del firmamento astrale, tra il messaggio sonoro e quello luminoso, tra il palpito e il respiro delle parole e della musica e quello più vasto degli "interminati spazi". E si può riprendere, in quest'ottica, anche l'articolo su Skrjabin (il compositore russo il cui "accordo mistico", potente ed incisivo e insieme sospeso e vagante, già proiettato verso l'atonalismo, affascinava l'ultimo D'Annunzio)

253 G. GAVAZZENI, *Quaderno del musicista* (1952), Studio Tesi, Pordenone 1988, pp. 18 sgg., 178, 221-222.

254 ID., *Il suono è stanco. Saggi e divertimenti*, Conti, Bergamo 1950, pp. 399-411.

del 15 marzo 1915, destinato a confluire negli incompiuti e postumi *Commentari musicali*²⁵⁵, in cui il "saper leggere" è testualmente trasferito, in termini scopertamente bergsoniani, dal piano dell'interpretazione letteraria a quello dell'ascolto e della critica musicali: sotto uno "sguardo errante", un occhio mobile ed affascinato simili a quelli del Serra del *Ringraziamento*, dalle "cesellature bronzee di suoni penetranti e misteriosi" scaturisce "la piena luce", i "lampi isolati" si dipartono e si "propagano" per poi raccogliersi e "riunirsi" nell'atto assoluto dell'interpretazione; saper leggere equivale ad immergere un'opera "nella nostra durata", poiché "è la nostra vita interiore (...) che dà vita alle cose da noi di nuovo percepite e intese", e la durata, abolendo il "tempo cronologico", permette di accostare e di fondere, nella coscienza soggettiva del critico lettore o ascoltatore, espressioni lontane nel tempo e nella storia. Come, poniamo, in un Thibaudet, il bergsonismo viene assimilato fra gli strumenti teorici e i fondamenti epistemologici della cosiddetta *critique d'impressions*. Quanto questa critica sia, a livello di gusti e di metodi, vicina al "saper leggere", è confermato dagli articoli del Bastianelli sulla *Nazione*, come la favorevole recensione, apparsa il 29 ottobre del '15, della cecchiana *Storia della letteratura inglese*, o lo scritto *Scavi e revisioni* del 10 dicembre dello stesso anno, in cui si loda la serriana "chiara freschezza di colori leggeri e diffusi".

Era ancora Gavazzeni, nell'introdurre la riedizione vallecchiana del '76 della *Crisi musicale europea*, il più coerente e programmatico scritto del Bastianelli, ad inserire la sua esperienza all'interno di una linea vociano-ermetica sviluppatasi al di fuori, e in parte in antitesi, rispetto al magistero crociano. Bastianelli sottolineava, pur considerando la critica "complementare", e non del tutto "autonoma", rispetto alla creazione, come proprio i "critici artisti" avessero, di fronte alle nuove opere sorte dalla decadenza e dall'estenuazione della stagione romantica, "una maggiore probabilità di comprensione giovanile essendo essi stessi tutti presenti"²⁵⁶. E la "prosa musicale", la "fluidità prosastica pensosa" teorizzate dal critico, musicalmente e a un tempo concettualmente connotate, dense di valori e di sostanza sonora e insieme di travaglio intellettuale e di tensione ideativa, non sono lontane, a ben vedere, dalla "prosa plastica e sinfonica" e dalla "prose poétique, musicale sans rythme et sans rime", "souple" ed "heurtée", dannunziana e baudelairana. Chiedendosi, sulla *Voce* del 15 luglio 1909, *Che cosa ci può insegnare Beethoven*, Bastianelli ravvisava in Debussy - che avrebbe trovato nel D'Annunzio del *Martyre de Saint Sébastien* un poeta ancor più del Maeterlinck di *Pelléas et Mélisande* simpatetico, solidale, disposto a forgiare, a plasmare, a far "divenire" la materia verbale in uno con il farsi, con l'accordarsi e il consuonare, di quella sonora, anche modificandola in corso d'opera, secondo le indicazioni e le attese del genio fraterno del compositore²⁵⁷ - i tratti di una "musica pura" che, non dissimile in ciò dalla *poésie pure* dei simbolisti, allude o accenna ai referenti facendoli però sfumare, e quasi dissolversi, nella disincarnata suggestione, nella trasfigurazione ineffabile, nella "sensualità senza carne", della materia sonora. Tanto nella musica, da un Debussy ad un Pizzetti, quanto nella pittura da un Cézanne ad un Morandi, la sensibilità artistica moderna, sostenuta e innervata dalla coscienza, dalla sorveglianza, dallo stesso sforzo di comprensione, di creazione e infine di scrittura esercitati dalla critica, oltrepassa ciò che di fragoroso, smisurato, oratorio, o viceversa di vaporoso, deliquescente, svenevole, si poteva avvertire in certa *sensiblerie* ottocentesca per cercare nuovi limpidi equilibri di forme e di linee, nuove simmetrie e

255 Cfr. G. BASTIANELLI, *Commentari musicali e altri scritti*, a cura di M. Omodeo Donadoni, Olschki, Firenze 1974, pp. 193 sgg.

256 ID., *La crisi musicale europea*, Vallecchi, Firenze 1976, p. 24.

257 Cfr. G. TOSI, *D'Annunzio et Debussy. La genèse musicale du Martyre de saint Sébastien*, "il Verri", settima serie, n. 7-8, pp. 7-35.

nuovi valori plastici e compositivi, per quanto agitati e segnati da intime e latenti anomalie ed inquietudini.

Tornando a De Robertis, egli, prefigurando in ciò certi aspetti dell'evoluzione che interesserà, in ambito ermetico, le esperienze di un Macrì o di un Bigongiari, conserverà certi aspetti della critica *en artiste* anche nelle opere più mature, animate dall'intento di nutrire il "saper leggere" di rigore filologico. Emblematiche, al riguardo, le ancor oggi fondamentali osservazioni contenute nelle pagine degli *Studi* sull'ottava del Poliziano, vista come un "microcosmo" autonomo di valori formali, fonici, evocativi, come qualcosa di non troppo dissimile dalla "lunga parola poetica", dal "pensiero esattamente espresso in un verso perfetto" dei simbolisti. La poliziana "ottava in forma di concertato" pare fatta apposta per destare ed esaltare il "concert muet", il "solitario e tacito concerto" della lettura creativa e collaboratrice esercitata dal critico: il "miracolo" della comprensione avviene "per magia, dentro di noi, in un secondo tempo", nel "tempo stregato" della sintonia, dell'"esecuzione", dell'interpretazione del testo; e il critico lettore si immedesima con il poeta, diviene egli stesso creatore: "ti piace di sentire in te quel variato complesso, di far parte tu stesso del divino lavoro, e ti par quasi di avvertire il miracolo nel momento che si crea". Sul Poliziano De Robertis indugia anche nei *Saggi* del '39, accostando, con sottile gusto analogico, il "ventilar dell'angelica vesta" di Simonetta nelle *Stanze* al "vel fuggente" che "biancheggia fra i mirti" nelle *Grazie* foscoliane, per poi avvolgere e sfumare impressionisticamente entrambe le suggestioni di lettura in "qualcosa come di sognato, un che di bianco" (si pensi alla "blancheur de troupeaux" di Mallarmé o, viceversa, al pascoliano "non sapea che nero"), la sola cosa che "rimarrà nella memoria"²⁵⁸. E fu, forse, sempre l'intento di conciliare il "saper leggere", la "collaborazione alla poesia", l'adesione e il trasporto del critico scrittore con gli strumenti e le modalità del discorso accademico e della ricerca filologica ad incoraggiare l'approccio de-robertisiano alla variantistica. Il contributo del critico nel campo della variantistica leopardiana, che è parte non secondaria dei suoi studi sul poeta dei *Canti*, iniziati nel '22 e culminati nel *Saggio sul Leopardi* del '37 e nella premessa all'edizione delle *Opere* negli Scrittori d'Italia della Rizzoli diretti da Ojetti, il suo impegno esegetico teso a cogliere il valore umano e stilistico di un'avventura esistenziale e creativa che si deposita sulla pagina, che si sedimenta nei palinsesti e nelle stratificazioni della vicenda testuale, preludono limpidamente al Bigongiari dell'*Elaborazione della lirica leopardiana*, tesi di laurea dello stesso '37, nella quale l'indagine, più qualitativa che quantitativa, più emozionale che scientifica, ma non per questo meramente episodica o impressionistica, condotta sul travaglio correttorio dei versi è tutta sospesa, in termini ormai scopertamente ermetici, tra "vita" e "poesia", divise dall'esercizio e dalla vigilia dell'elaborazione letteraria, da "questo oscuro gravissimo lavoro di asunzione ai valori eterni tra quel caduco che offre la vita"²⁵⁹: verità, quest'ultima, inutile negarlo, più sentita e vissuta che dimostrata o dimostrabile con strumenti variantistici, per quanto la lezione ultima, con la sua parvenza di stabile compiutezza, di fissità definitiva, di giustizia, e quasi si direbbe di *necessità*, espressive, possa, specie in un poeta di formazione saldamente classicistica come Leopardi, esemplificare adeguatamente l'ideale di una poesia assoluta e perenne, sottratta all'immanenza evenemenziale, agli accidenti del divenire e del mutare che presiedono agli accadimenti terreni. E apparirà evidente la distanza che separa questo approccio vociano-ermetico alla variantistica da quello di Contini: se questi si rivela attento soprattutto alla materialità verbale, alla concretezza tecnica, operativa, fabrile del fare poetico, De Robertis e Bigongiari si servono del materiale correttorio per rivivere e ri-

258 G. DE ROBERTIS, *Saggi*, Le Monnier, Firenze 1939, p. 23.

259 P. BIGONGIARI, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Le Monnier, Firenze 1937, p. 7.

percorrere - rivisitando e riattualizzando, in modo meditato, il mito romantico della scrittura come *histoire d'une âme* - la vicenda esistenziale e creativa dello scrittore immerso nella dialettica di transitorietà e perennità, "tempo minore" dell'esistenza e anelito alla cristallizzazione limpida e pura della forma, alla fissità ultimativa ed immutabile della parola assoluta. Non è casuale che i giudizi di Contini siano, circa la variantistica leopardiana tanto di De Robertis, quanto di Bigongiari, sospettosi, distaccati, se non negativi: recensendo il Leopardi di Bigongiari sul *Meridiano di Roma* del 12 settembre 1937, l'autore di *Varianti e altra linguistica* vi ravvisava una forma di "vocianesimo" inteso nella riduttiva accezione di "attività trascrittiva e autobiografica". E in *Implicazioni leopardiane*, riferendosi all'intervento derobertisiano *Sull'autografo del canto "A Silvia"*, apparso nel '46 su *Letteratura*, rivista della diaspora ermetica, e riproposto tre anni dopo nei *Primi studi manzoniani e altre cose*, Contini opporrà alla visione di un Leopardi che "non si dà mai torto", che resta, nel correggere, ligio ed intento ad un cristallizzato ideale di absolutezza e di purezza lirica, la propria più dinamica e mobile visione, volta a cogliere gli "spostamenti" che ogni variante imprime, a largo raggio, ad altri, e anche apparentemente lontani, elementi del "sistema"²⁶⁰. Ben diversa la posizione di Bigongiari, che, recensendo, su *Letteratura* del gennaio del '38, il derobertisiano *Saggio sul Leopardi*, vedeva il lavoro correttivo dominato da una "fatalità superiore dell'opera", simile al supremo disegno del mallarmeano *Livre*, che conduce dalla "variante" all'"invariante", e che segna il "verso dove dell'invariante". Del resto, già nel '41, il Macrì di *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* rimproverava a Contini di aver talvolta ceduto al "mito funereo e lunare" della razionalità, al "mitico abbaglio di un calcolo analitico e combinatorio". Alla scientifica, quasi neopositivistica oggettività continiana si opponeva la soggettività, per quanto intelligente, sorvegliata, nutrita di cultura, del critico scrittore; e si può ancora una volta ravvisare, schematizzando un poco, l'antica e perpetua antitesi fra le "due critiche", quella degli scienziati e quella degli scrittori.

Ma è forse nei riguardi di Ungaretti che l'indagine variantistica e lo stesso esercizio interpretativo si fanno più fedele e coerente manifestazione della "collaborazione alla poesia", espressione di una critica che "viene insieme con la poesia" e "partecipa della stessa natura della poesia". Come ha osservato il Luzi di *Discorso naturale*, critico e poeta erano accomunati dall'"idea, per ambedue sovrana, della perfettibilità del testo che il poeta *ab interiori* e il critico *a posteriori* andavano verificando"²⁶¹. D'altra parte, come ha rivelato l'indagine di Maria Antonietta Terzoli²⁶², è possibile ravvisare, nell'*Allegria*, significative reminiscenze di scritti vociani di De Robertis, da *Collaborazione alla poesia* a *Conversazioni sulla vita e sulla morte* (ma si potrebbero aggiungere testi come *Primavera agra*, *Conti con me stesso*, *La verità e la sua ombra*, la cui risonanza si avverte, significativamente, anche nel Serra dell'*Esame di coscienza*). La scrittura del critico e quella del poeta allacciano, anche sul piano testuale, anche a livello di sintagmi e di parole chiave, un fitto dialogo che si incardina su alcuni nuclei concettuali e semantici - la "vibrante parola" alonata di silenzio, il "delirante fermento" dell'esistenza e della scrittura, l'ineffabile "nulla d' inesauroibile segreto" - da un lato radicati nella cultura simbolista, dall'altro destinati a riaffiorare in ambito ermetico. In particolare, come notava ancora il Macrì di *Realtà del simbolo*, la critica di De Robertis è spesso attraversata dalla percezione - che è propria, nel Novecento poetico italiano, così di Ungaretti come dell'ultimo Caproni o di Zanzotto - del "nulla", dell'"ineffabile", del "segre-

260 G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 41 sgg.

261 M. LUZI, *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 2001, p. 146.

262 Cfr. M. A. TERZOLI, *Collaborazione alla poesia: il critico e il suo poeta*, in *Per Giuseppe De Robertis*, a cura di G. Tellini, Bulzoni, Roma 1992, pp. 51-71. Si veda, sui rapporti fra i due, il loro *Carteggio*, edito per le cure di Domenico De Robertis (Il Saggiatore, Milano 1984).

to", del "silenzio", di ciò che dimora "oltre l'esprimibile", del fondo ontologico e speculativo che sfugge alle possibilità espressive umane, che fissa il "segno-limite di coincidenza dell'assoluto della lettura con l'assoluto della poesia" e viene infine restituito, come dice Mallarmé, "au silence impartial", al "creux néant musicien"²⁶³.

A riprova della scambievole adesione del critico e del poeta alla "collaborazione" veicolata dall'atto critico, fu lo stesso Ungaretti ad avallare, e anzi ad incoraggiare, gli studi variantistici, rispettivamente di De Robertis e di Bigongiari, pubblicati in appendice alle *Poesie disperse*, del '45, e a *Un grido e paesaggi*, del '54²⁶⁴. Anche per quanto concerne Ungaretti, le letture di De Robertis e di Bigongiari si articolano intorno alla faticosa ricerca della purezza lirica e alla dialettica che si crea fra la temporalità caduca e mutevole e la perennità dell'eterno. Se il primo sottolinea, alla base del variantismo ungarettiano, la "volontà di riduzione e concentrazione", la tensione "alla ricerca dell'essenzialità della parola, alla sua vita segreta", l'aspirazione ad una parola poetica "cercata" e "riconquistata", "nuda" e "sola" (si ricordi l'anima "ben sola e ben nuda", "senza miraggio", dell'*Allegria*), attinta al culmine di un interiore travaglio, di un'oscura macerazione, tramite "una metrica interna variante da lettura a lettura", il secondo rimarca, in termini profondamente ermetici, la dialettica tra "tempo effettuale" e "archetipo umano da recuperare", tra l'"assunto" tematico ed esperienziale e il "fantasma incarnato" della resa poetica, e illumina la condizione di una poesia in cui "il tempo si è disfatto della sua occasionalità", è pervenuto all'autocoscienza illuminazione del suo "sentimento", in cui il "relativo" è stato "vinto un po' per volta, punto per punto" (si pensi al mallarmeano "hasard vaincu mot par mot"), e che conserva, nondimeno, pur nella purezza e nell'assolutezza ormai conquistate, una traccia dell'antecedente travaglio, della passata lotta con la materia impura e mortale - una poesia che, dunque, "ha pure tanto impliciti il senso della carne e del caduco".

3. Nei *Taccuini* editi postumi da Mondadori, e per l'esattezza sotto la data del 12 dicembre 1912, Emilio Cecchi rammentava a se stesso di dover inseguire una misura critica che proiettasse su tutte le figure analizzate un suo "colore (...) poeticamente critico", e che contemplasse ed armonizzasse in sé "una parte architettonica e una parte lirica", il momento della ricostruzione storica, dell'ambientazione, dello sfondo, e quello dell'immedesimazione, creativa ed interpretativa insieme, con l'autore studiato. In un'altra nota dello stesso anno, è prospettato un "riassorbimento della storia letteraria in un impressionismo sobrio, di tipo Serra", pur se ancora "secondo il concetto di storia letteraria del Croce", vale a dire secondo l'idea di una storia "per monografie", che ponesse in risalto più le singole figure di creatori e le loro sintesi liriche che non il *milieu* storico e sociale, sempre trasceso dall'assolutezza e dalla potenza del genio²⁶⁵. D'altra parte, in un articolo dell'anno successivo, *Ritratti immaginari* di Walter Pater, poi confluito in *Scrittori inglesi e americani*, raccolta mondadoriana del '47, si osserva, in margine al *Rinascimento* dell'esteta inglese, esempio paradigmatico di quel *creative criticism* su cui il giovane Cecchi dovette lungamente meditare, come la critica sia un'"attività così di trapasso", "continuamente destinata a sciogliersi" nell'arte o nella filosofia, che la "considerazione del metodo" riveste un'importanza inferiore

263 O. MACRÌ, *Realtà del simbolo*, cit., pp. 328-329.

264 I due saggi si leggono ora in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1992, pp. 405 sgg. e 465 sgg. Maggior luce sui rapporti fra Bigongiari ed Ungaretti, così come fra lo stesso poeta di *Torre di Arnolfo* e il suo assiduo critico Macri, potrà essere gettata dalla futura pubblicazione dei corposi carteggi custoditi nell'Archivio Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Cfr., per ora, *Piero Bigongiari: voci in un labirinto*, a cura di P. F. Iacuzzi, Polistampa, Firenze 2000.

265 E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Mondadori, Milano 1976, pp. 8 e 35.

rispetto alla "freschezza sensitiva" e al "coraggio mentale". L'estetismo e la *décadence* appaiono, agli occhi di Cecchi, come del resto, prima di lui, di un Baudelaire, un Huysmans, un Bourget, avvolti in un "perenne, dolce crepuscolo", in una "pallida fosforescenza" che proviene "dalle lontananze di una vita ignota". Nella ricostruzione storica, nella rappresentazione, nell'evocazione, il Pater sia critico che romanziere fissa ed oggettiva il proprio "segreto lirico", cristallizza in forme pure e perfette le "nascoste vibrazioni" che si sprigionano dal "dolore" annidato "in fondo al cosiddetto 'estetismo'". Su Pater Cecchi tornerà in *Piaceri della pittura*, in cui riconosce al critico inglese la facoltà di calarsi, insieme al suo lettore, in "una sorta d'interna mimesi dell'opera d'arte", mimesi tradotta sulla pagina per mezzo di una frase che "fermenta nella granulazione d'un impasto coloristico"²⁶⁶. Nell'articolo *Esprit de finesse*, edito sulla *Nouvelle Revue Française* il 1 aprile del '25, l'autore attribuiva alla critica figurativa di Rivière una analoga capacità di restituire sulla pagina, nella grana della scrittura e nella pasta dello stile, fino i più sottili e raffinati intrecci cromatici del testo figurativo. Appare evidente come, pur se in modo indiretto ed implicito, Cecchi avvertisse la continuità otto-novecentesca che contraddistingue e accompagna la storia e il cammino della concezione del critico come artista.

Basterebbero pagine come quelle sopra citate per capire come il giovane Cecchi non sia, sotto certi aspetti, lontano da forme di critica creativa e "poetica", tra estetismo e vocianesimo. E basterà rileggere, per averne conferma, certi passi del saggio sul Pascoli, pubblicato dapprima nel '12 e riedito nel '68 per le cure dello stesso autore: i versi del poeta (ecco ancora la *poétique du silence*, silenzio della lettura e della scrittura critica, non meno che della poesia) sono pervasi da una "profondità" di "silenzio rurale", che al contatto dell'intelligenza del lettore "si riempie di una vita complessa e prodigiosa", e anima "una lirica fatta di lampeggiamenti e di sottintesi, di risuonanze e di echi, di analogie profonde che risaltano per virtù di rime" che si sentono "squillare" - trasparenti, qui, le movenze serriane del discorso critico del giovane Cecchi, e la stessa mimesi, all'interno della prosa critica, di inflessioni e stilemi pascoliani - "ora come bronzo cupo, ora come argento tinnulo"; la poesia resta nell'anima "quasi inconfessata, (...) sospesa e tutta vibrante". Era Gargiulo (anch'egli a tratti *artifex additus artificii*, malgrado la rigorosa impostazione di pensiero estetico sorta, pur se con originali precisazioni, dal grembo della formazione crociana) a cogliere con finezza, recensendo il saggio, la natura di questo giovane Cecchi critico artista: egli appariva, al pari di quasi tutti gli artisti quando operano in veste di critici, come un "ricostruttore di personalità" che "canta nel tono del suo autore", "riscaldato al rosso vivo dal processo di intensificazione" innescato dal contatto con l'opera, e che riesce, nei casi più felici, "a scrivere pagine riboccanti di poesia", e tuttavia "critiche", "a vibrare all'unisono con l'artista, a effondersi per completa simpatia nel tono di lui"²⁶⁷. Anche Cecchi recepiva le risonanze nascoste nel silenzio, nelle pause, incastonate "fra sillaba e sillaba": nell'articolo del '12-'13 *Intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio* (a cui, oltre che a Borgese, il filosofo dell'*Estetica* alluderà forse quando, nel *Contributo alla critica di me stesso*, prenderà le distanze da quelle interpretazioni che accostavano il suo idealismo a certo panismo dannunziano, la sua identificazione di intuizione ed espressione alla poetica della parola divina e del verso che è tutto), alla "regolarità luminosa", alla prosa ordinata, ariosa, classicamente e razionalmente equilibrata e armoniosa del Croce vengono contrapposti certi "stili" proiettati "verso una interiorità (...) in continua crescita", in cui "fra parola e parola si aprono stretti e appena viabili corridoi in tutte le direzioni", "e in ognuno è un suono di voce, un fremito di passi", stili "la cui

266 ID., *Piaceri della pittura*, Neri Pozza, Venezia 1960, pp. 373-374.

267 In appendice a ID., *La poesia di Giovanni Pascoli* (1912), Garzanti, Milano 1968, pp. 246-247.

risonanza è infinita"²⁶⁸; e si noti quanto questo ideale stilistico sia prossimo allo *style de décadence* di Baudelaire e di Bourget, incline alla frantumazione, alla dissoluzione delle forme e delle strutture, alla pulviscolare dissipazione, e per così dire vaporizzazione verbale, di pensieri e sensazioni. E in uno scritto del '12, *G. P. Lucini e il Dossi*²⁶⁹, Cecchi mostra di confrontarsi anche con l'autore che, forse per primo in Italia, aveva teorizzato e praticato forme di *poème critique* di derivazione mallarmeana: lo stile dell'*Ora Topica di Carlo Dossi* gli appare "serpeggiante, intricato, tutto scorci, fratture e sottintesi", atto dunque ad assecondare una lettura critica in cui lo scrittore è "risentito e penetrato da un'intelligenza gemella, la quale pure riesce a mantenersi discosta e indipendente" (il lettore d'oggi può pensare alla critica come "coincidence de deux consciences" dell'*école de Genève*).

Ma ad un dato momento, che non è agevole far coincidere con una data precisa, Cecchi compie, vivendolo nella propria interiorità, prima ancora che nella scrittura, il kierkegaardiano "movimento infinito" che conduce dalla vita estetica a quella etica. Ancora nei *Taccuini*, in una nota del '16, egli lamenta come il suo "vecchio colorismo" fosse "troppo lirico", e si dice in pari tempo convinto che d'ora in avanti il suo discorso saprà "snodarsi anche nei rispetti psicologici e morali"²⁷⁰. Documento ancor più rilevante sono certe riflessioni dell'epistolario con Boine, che varrebbero da sole a mostrare quale cesura e quale divaricazione vi fossero, all'interno della cultura vociana, e in special modo a livello di metodi critici e approcci di lettura, fra il versante dei moralisti e quello degli esteti e degli stilisti: nella lettera del 23 febbraio del '15 Cecchi confida che De Robertis aveva invano cercato di "convertirlo dal 'moralismo'", mentre egli restava convinto della "nullità della critica verbale, di quel piglia e posa uso Thibaudet"²⁷¹: un giudizio, quest'ultimo, che peraltro coglie, pur se da un'angolazione polemica (e come avverrà, con particolare riferimento alla critica figurativa, anche in un altro più maturo, e già ricordato, articolo cecchiano, *Esprit de finesse*), la sottile affinità che lega l'esperienza della "Voce bianca" alla critica della stessa NRF e dei "Cahiers de la Quinzaine", dal Rivière, le cui *Études*, in specie quella su Baudelaire, presentano sensibili consonanze serriane, al Du Bos allo stesso Gide, per quanto affetto da un distaccato, e spesso algido, scetticismo estetico. Proprio nello stesso torno di tempo, tanto Cecchi quanto Boine prendono le distanze dal modello serriano, che fino a un certo momento era stato, almeno per il Cecchi della monografia pascoliana, un significativo punto di riferimento e un termine di confronto, se non proprio un modello: il primo sulla *Tribuna* del 31 dicembre del '14, il secondo, forse sollecitato anche dall'articolo dell'amico, sulla *Riviera ligure* del marzo dell'anno successivo, recensiscono negativamente le *Lettere* serriane, rigettandone, in favore di una critica moralmente tesa ed impegnata, quella peculiare sensibilità che a loro appare come frigida e sterile posa estetizzante. In particolare, l'articolo del Cecchi stigmatizza certe "liricità" della critica serriana che a suo dire sono "ammorbidenti, a volte madori", "invece che impeti di forza e sollevazioni", mentre Boine lamenta come al critico cesenate manchino quella "notazione psicologica, quasi un carattere morale", che distingue il critico autentico dal "signorile lettore", e quella "grandezza", quella "pienezza dolorosa del sentimento", quella sorta, diremmo, di *megalopsychia* modernamente rivisitata, che spingevano Nietzsche a rigettare, in nome di un tragico e potente "grande stile", la "congerie" e i "mulinamenti nel vuoto" dell'*écriture de décadence*. Ancor più radicale sarà il rifiuto della critica di Serra, e a maggior ragione dei serriani, in uno scritto cecchiano del '22: Serra incarnava una

268 ID., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Milano, Mondadori 1972, pp. 159-160.

269 *Ibidem*, pp. 335-340.

270 ID., *Taccuini*, cit., p. 206.

271 G. BOINE - E. CECCHI, *Epistolario*, a cura di M. Macchione e S. Eugene Scalia, pref. di C. Martini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983, p. 149.

figura di "artista involuto, che bene o male cerca di esprimersi attraverso valori critici", incapace, "per la stessa schiettezza ed intensità del suo impulso lirico", di recepire e far propria la solida e limpida lezione di concretezza e di storicismo offerta da un Sainte-Beuve, un De Sanctis, un Croce. Fra i suoi ideali discepoli, Angelini non sarebbe stato che un "umanista" affetto da "purismo inzuccherato", e De Robertis, animato in realtà da un fazioso anticrocianesimo, si sarebbe sforzato di recitare la parte dell'"innocente" e dell'"ispirato", e di elaborare un suo "sistema di lettura integrale"²⁷². Il che poi non impediva, a testimonianza di quanto sia arduo, in definitiva, tracciare limiti ed antitesi in modo perentorio, ad un lettore dell'intelligenza di Carlo Bo di osservare come anche in Cecchi, analogamente, per certi aspetti, a quanto avviene in Serra o in De Robertis, il "critico" convergesse con "il poeta che nasceva dalla meditazione critica"²⁷³.

Ad ogni modo, la critica del Cecchi maturo, correttamente collocata "tra Borgese e la Ronda"²⁷⁴, si discosta decisamente dall'ideale dell'*artifex additus artificii* nel momento stesso in cui tende a conciliare, se vogliamo ricorrere ad una schematizzazione di comodo, il classicismo assorto e misurato dei rondisti - peraltro attraversato, a tratti, fin dalla sua esposizione programmatica, dalle inquietudini e dalle ombre crepuscolari del moderno - con l'eticità risentita, sofferta, espressionisticamente restituita nello stile, dei moralisti vociani, da Boine a Slataper. Alle *nuances*, ai silenzi pregni di significati, alle alate analogie del simbolismo si è ormai sostituita una misura di classicità composta e sorvegliata, intrisa di risentito spirito etico: basti pensare ai giudizi circospetti, se non proprio negativi, che riguardo alla poesia pascoliana, e, direttamente o indirettamente, alla simpatetica lettura serriana, pronunciavano, nell'ambito dell'inchiesta sul poeta di *Myrica* condotta nel '19 sulla Ronda, Bacchelli, Gargiulo, Cardarelli. Ciò non toglie che ancora il Cecchi di *Piaceri della pittura*, importante volume edito da Neri Pozza nel '60, si avvicinasse sempre, pur se con una scrittura più limpida e disciplinata rispetto a quella, mosca, lussureggiante, talora, se si vuole, involuta e contorta, degli scritti giovanili, ai modi del critico artista, ad esempio quando, in apertura del saggio sul Pollaiuolo, menzionava i "mirabili presentimenti di poesia critica" che attraversavano il dannunziano *Secondo amante di Lucrezia Buti*, e che se non altro, con il "luccichio della frase smagliante", con le "fastose immagini decorative", avevano avuto il merito di strappare il fatto d'arte dal "limbo delle erudizioni e della dottrina specializzata", o quando, nel saggio su Leonardo, articolava distesamente il geniale e largamente innovativo nucleo di pensiero critico insito nella metafora del "miroir profond et sombre" adibita, nei baudelairiani *Phares*, forse in assoluto l'esempio più alto di critica in versi che sia dato incontrare, ad esprimere l'essenza dell'arte del pittore. Eppure, il concetto stesso, la categoria stessa di "fiorentinità", che domina il pensiero cecchiano sul Rinascimento, acquista un rilievo insieme etico ed estetico, morale e critico²⁷⁵, e finisce per ipostatizzarsi e per sclerotizzarsi in un valore rigidamente e staticamente tradizionalistico, che forse precluderà all'autore la piena comprensione del contemporaneo. Già, peraltro, nelle *Note d'arte a Valle Giulia*, del '12, Cecchi, pur subendo e trasponendo in scrittura, con un gusto ancora in parte tra bizantino ed estetistico, il fascino del decorativismo di Klimt, dei suoi "incontri immediati, come quelli delle ali della farfalla", delle sue "vie lattee multicolori", dei suoi "dadi d'oro, di perla, di ametista, di nero e d'avorio", lamentava nelle figurazioni dell'artista le velleità e i

272 E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 1212-1213.

273 Si veda l'emozionante intervento di Bo in *Cecchi*, "Quaderni dell'Antologia Vieusseux", n. 2, 1985, pp. 9 e 13.

274 Cfr. S. BRIOSI, *Da Croce agli strutturalisti*, Calderini, Bologna 1971, pp. 113 sgg.

275 Cfr. C. BRANDI, *Cecchi e le arti figurative*, in *Emilio Cecchi oggi*, a cura di R. Fedi, Nuovedizioni Vallecchi, Firenze 1981, pp. 135-144.

limiti di un "ornamentale che vuole innalzarsi a potenza", di un "ricamo" che "vuole essere lirica immensa"²⁷⁶.

Ma le due tensioni dialettiche prima delineate, che oppongono la critica pura serriano-de-robertisiana da un lato all'impegno etico dei moralisti vociani, dall'altro al classicismo rondo-scio, possono essere ulteriormente documentate e articolate. Certo l'atteggiamento del Boine critico non appare inconciliabile con quello di un Serra per il rifiuto - più apertamente polemico nel primo, più tenue e garbato, com'è sua consuetudine, nel secondo - di certi eccessi e di certe rigidità del sistema crociano²⁷⁷. Alle astrazioni definitorie e alle generalizzazioni categorizzanti di quest'ultimo, lo scrittore ligure contrapponeva (da *Un ignoto*, apparso sulla *Voce* dell'8 febbraio del 1912, all'*Estetica dell'ignoto*, dato alle stampe sulla medesima rivista il 29 febbraio dello stesso anno) una modalità di discorso critico in cui "l'opera d'arte (...) ti esprime, (...) ti rivela (...) a te stesso", facendo "dilatare" l'anima del critico lettore tramite la consonanza fra la sua "vivace esperienza" e la "parola" letteraria. Non è difficile scorgere, in formulazioni come queste, punti di contatto con la posizione di un Lucini, che, in un passo citato in apertura di questo capitolo, indicava proprio nel "riconoscere parte di sé stesso, prima ignorata, dietro le indicazioni del poeta" uno dei nuclei più vivi ed essenziali della lettura e della critica. In pari tempo, questo soggettivismo interpretativo, questa connotazione della lettura e dell'analisi in senso psicologico ed esistenziale sono stati ricondotti anche alla lezione dell'ermeneutica romantica²⁷⁸.

Proprio Boine, poi, riesce a cogliere, nelle pagine di *Plausi e botte* dedicate ad Adolfo De Bosis, il dannunziano fondatore del *Convito*, quell'inquietudine esistenziale, quel tragico senso della caducità e del nulla che (come si è già avuto modo, sulle orme di Kierkegaard, di Mann, di Benjamin, di sottolineare più volte) trapela sovente attraverso la superficie, in apparenza così opulenta e sgargiante, dell'estetismo, quel fondo di ansia dolorosa, di ricerca inquieta e inappagata, di agitato travaglio spirituale che l'autore celava sotto la "squisitezza musicale", la "etereità di sospiro", la "delicatezza melanconica e rassegnata" dei suoi versi. Definizioni, queste, in cui non è difficile avvertire un timbro, e come un sapore, serriani, del Serra lettore di Pascoli e di D'Annunzio; e serriana è anche la volontà di cogliere, nei versi, oltre agli "echi" e ai "riflessi" che li pervadono, annidandosi "fra sillaba e sillaba", dipanandosi nelle pieghe, negli iati, nelle pause, nelle ombre illuminate dai lampi dell'interpretazione, anche "ciò che vive al di là del riflesso e dell'eco", ciò che sta *al di là*, che trascende ed eccede il fatto letterario colto nella sua specificità di significazione linguistica e di connotazione stilistica. Analoga, si noti, almeno sul piano dell'analisi formale, se non anche dello scandaglio psicologico, la lettura che del poeta di *Amori ac silentio* dà, nei vociani *Consigli del libraio*, De Robertis, peraltro violentemente polemico, in altre sue pagine, dalla lacerbiana *Striglia*, del 21 febbraio del '15, a *Critici che non leggono*, apparso sulla *Voce* il 15 aprile

276 Ancor più grave l'incomprensione dell'astrattismo che affiorerà, tra il '25 e il '26, dagli scritti d'arte della *Fiera letteraria*, forse condizionati anche dall'indole di moderatismo culturale e di umanesimo tradizionalistico che ispirava la direzione di Umberto Fracchia (si vedano i materiali raccolti da Laura Ghidetti in *Cecchi critico d'arte e la "Fiera letteraria"*, "La Rassegna della letteratura italiana", CVI, 1, gennaio-giugno 2002, pp. 113 sgg.).

277 Per un accostamento fra Serra e Boine (il quale ultimo esprimerebbe peraltro un più "convulso e drammatico processo di trasformazione"), si veda F. CURI, *Il possibile verbale*, Pendragon, Bologna 1995, p. 40.

278 Cfr. G. BENVENUTI, *Cor meum inquietum est, Domine*, in G. BOINE, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, a cura di F. Curi e G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 1997, pp. 54-55; sul soggettivismo critico di Boine, cfr. anche F. CURI, "Sul discrimine dei mondi". *Premessa a Boine, ibidem*, pp. 16-17. Circa la polemica con Croce, cfr. anche S. RAMAT, *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, Interlinea, Novara 2002.

dello stesso anno, nei riguardi del Boine critico: "la forma regola la sostanza del canto", "la bellezza esiste come aria di danza"; sennonché, qualora si cominci a "saggiare sillaba a sillaba", "nessuna trema per un brulichio luccicante" (si noti, qui, il riaffiorare delle metafore mallarmeane già ravvisate in *Collaborazione alla poesia*), non si avverte quell'"ansia tormentosa di ricerche", quella "esperienza critica" che agitavano invece la tensione creativa di Mallarmé. Boine e De Robertis dovevano avere in mente testi debosisiani come *Cantano rosignoli entro laureti*, che scopriva sulla pagina i turbamenti e i travagli che agitavano intimamente lo spazio e la superficie, in apparenza così composti e impassibili, dell'estetismo: "A quando a quando un fremito sonoro / Scuote la pace limpida e profonda... / Trema il silenzio in suoi tintinni d'oro". I conti con l'estetismo, peraltro, Boine li affronta in modo ancor più diretto ed esplicito in un articolo dimenticato, *Pater e Ruskin*, apparso sul *Resto del Carlino* il 24 novembre 1913: il messaggio fondamentale del *Rinascimento* e degli *Imaginary portraits*, a parere di Boine, non si poteva ricondurre alla "bacchica gioia dannunziana", ma piuttosto ad un "fine godere", ad uno sforzo di "raccolgere il nostro essere in un disperato desiderio di vedere e toccare". E anche sulle pagine dell'esteta inglese Boine si sforza di proiettare, ai limiti del travisamento, il proprio profondo e severo travaglio etico: Pater sarebbe, in particolare nella celebre *Conclusione* del *Rinascimento*, lacerato dal "contrasto (...) tra l'immediata vita dei sensi e la comprensione ed il desiderio di un più vasto e più organicamente reale mondo".

Il primo dicembre del '15, con termini in cui non è peraltro difficile avvertire un influsso idealistico, Boine scriveva a Gustavo Botta di essere arrivato "a sentire come arte ogni forma dell'attività spirituale", e dunque anche la critica. Il mito vivo e operativo dell'*artifex additus artificii* non mancava di esercitare anche su di lui la sua forza di seduzione²⁷⁹. Eppure, proprio le fondamentali pagine su De Bosis contengono la più ferma e più nota fissazione teorica della modalità di lettura del Boine critico, della sua critica del "grimaldello limato" che dal "saper leggere", dalla critica del "senso del silenzio" e degli "indugi fra sillaba e sillaba" si differenzia - un po' come avviene, se vogliamo, nel Tozzi saggista di *Realtà di ieri e di oggi* - per una più decisa connotazione in senso etico e psicologico, per una coscienza morale certo non statica e non dogmatica, ma nondimeno vigile e vigorosa: "Son qui che sondo l'Italia letteraria contemporanea in cerca d'uomini e di vita. La mia critica non è altro, non vuol esser altro; (...) ciascuno dà quel che può e io do me stesso". E nelle pagine, tutte intrise di umori antiserriani, sul *Giornale di bordo* di Soffici, l'idea sostenuta dal France e dal Lemaître della critica come "avventura di un'anima fra i capolavori", come un "parlare di se stessi a proposito" dell'opera, acquisisce ancora una volta una connotazione etica, mentre viene ribadita la posizione della critica, come si direbbe oggi, *in situazione*, legata all'*hic et nunc* della lettura, della riflessione, della risposta soggettiva, non astratta o cristallizzata nella pretesa assolutezza dell'impassibilità scientifica: "La mia critica ha gli umori, sente il barometro; (...) son qui che mi svago, son qui che mi libero; (...) non so proprio di che altro si possa parlare che di sé stessi". Non dissimile da quella esercitata su De Bosis, governata cioè da uno stesso principio di musicalità pura, di autotelica fascinazione formale e fonica, la lettura che tanto il Boine di *Plausi e botte* quanto, più tardi, il De Robertis di *Altro Novecento* danno di Campana. Una lettura, questa, che se da un lato rischia di lasciare in ombra, del poeta di Marradi, il sofferto vissuto, il contrastato ribellismo, il fondo screziato, corrugato, per così dire sismico, di memoria esistenziale e insieme culturale, dall'altro fa però riaffiorare quel nucleo di sensibilità simbolista, dannunziana e anche contiana (*La beata riva fi-*

279 Cfr. D. PUCCINI, *Introduzione*, in G. BOINE, *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, Garzanti, Milano 1983, pp. XX e XXXVII.

gurava fra le letture preparatorie in vista dei *Canti orfici*), presente alla base della sua avventura creativa: basti richiamare alla mente il "canto nascente dall'infinito del sogno" e la "nuova melodia selvaggia e triste" della *Notte*, o l'"ignoto poema / di voluttà e di dolore" della *Chimera*, "regina de la melodia", o ancora i "puri silenzi" delle *Immagini del viaggio e della montagna*, da cui sorgono le "melodie della terra", delle quali si ricorderà forse, più tardi, tra vocianesimo ed ermetismo, certo Onofri. "La musica", scrive Boine, "vince i discorsi, i vocaboli son fatti di voce; son simboli di suono con un polline vago d'immagini".

In termini non dissimili si potrebbe porre il discorso a proposito dell'esperienza critica di un Soffici, un Papini, uno Slataper, o anche per quella, pur relativamente marginale, di un Prezzolini, che, a parere del Serra delle *Lettere*, sarebbe potuto essere un eccellente critico letterario, se solo non avesse tanto odiato la letteratura. Certo lo "scriver pittore" di Soffici, ben presente a Longhi, e anzi annoverato fra gli antecedenti dello stile variegato ed icastico del critico di *Officina ferrarese*, può rinviare, per il proposito di riflettere e restituire, nella *dispositio verborum*, nella tessitura stilistica della pagina, la vibrante messa in opera della tela, l'accostamento e il gioco delle campiture cromatiche, delle *pièces de couleur*, all'"écriture artiste" che sosteneva la critica simbolista. Emblematico un noto passo del *Giornale di bordo*: "Posar le parole come il pittore i colori e vedere il mondo spiegarsi nel suo splendore! // Il cielo - Un segno sul foglio, e si senta per sempre quest'onda melodiosa di azzurro sulla mia testa, quegli strappi di luce sulle montagne lontane, fra i rami nudi dei pioppi". Riaffiora, qui, con un di più di vivezza, di pastosità, di corposità espressionistica che rimpiazza la suggestione e la sfumatura ("che ogni parola fosse pretta e concreta al pari della cosa stessa che significa", si auspica in un altro pensiero del libro), l'idea estetistica e preraffaellita - presente, a tacer d'altro, anche nel Cecchi della monografia su Kipling - del poeta come "word-painter", come "colourman in words", come "pittore che scrive". Si può citare il giudizio di Serra nelle *Lettere*, dal quale prende le mosse ed è tutta pervasa l'introduzione di De Robertis ad un ancor oggi utile scelta antologica vallecchiana delle opere di Soffici²⁸⁰: "Soffici (...) è un dono. Una cosa fluida; un colore schietto; bisogna avere quella certa facoltà nelle pupille per sentire il valore e il piacere di una frase sola, buttata là e che si regge di per sé, trasparente, limpida, solida, senza pasta e senza ritocco". È questo il tipico esempio di come, a volte, nel critico artista l'impressione prevalga sul giudizio, il "piacere del testo" sul momento della critica propriamente detta. Ad ulteriore riprova di una sostanziale divergenza di indirizzi e di gusti, Cecchi, nella citata recensione alle *Lettere*, imputava a Serra l'incapacità di additare, di quel "dono", il "tono lirico", il "meccanismo logico", il "senso etico"; ed è evidente come qui Cecchi si muova ancora, nella sostanza, sulla base dei presupposti del metodo crociano. La sua propensione alla definizione sintetica, alla lapidaria, ma incisiva e precisa, caratterizzazione di un *ethos* spirituale ed artistico, non poteva che leggere la più sottile, sfumata, se si vuole edonistica sensibilità del Serra come una gamma incoerente e discontinua di impressioni arbitrarie e risposte soggettive.

Quanto al Soffici critico, la monografia dell'11 su Rimbaud (un libro che, osserverà ancora, forse un po' ingenerosamente, il Serra delle *Lettere*, gli amanti del poeta francese duravano fatica a perdonargli) mostra un lettore attento, come lo Slataper dello studio su Ibsen, più alla caratterizzazione etica dell'uomo che aveva fatto di se stesso "un'opera meravigliosa", alla ricostruzione di un profilo umano attraverso l'osservazione del fatto d'arte, che non alla mimesi creativa o all'anamorfosi - sebbene la lettura di testi come *Le dormeur du val* sia condotta, pur se in modo un po' greve, e sulla base di parallelismi un poco meccanici, nello spirito delle *correspondances* fra parola e colore, fra affabulazione letteraria e icasticità del-

280 Ne esiste un *reprint* (Licosa, Firenze 1979).

l'immagine, fra questi due mezzi artistici che si fanno entrambi specchio ed espressione della "farrago", dell'"amalgama", del "garbuglio" propri dell'"anima moderna", i quali si traducono, sul piano verbale non meno che cromatico, in "macchie" e "sprazzi sulfurei", in "tratti nervosi", "notazioni rapide", in un dissonante "conflitto" di "parole discordanti" che crea "come un barbaglio d'immagini e di luci nuove, rare e squisite"²⁸¹. La "moralità nell'arte", si legge nell'omonimo articolo apparso sull'*Esame* il 1 aprile 1922, è prerogativa di "una personalità creativa nativamente energica, proba, schietta, e dotata di forte volontà", incline dunque alla "trasposizione di valori estetici in valori etici". Lo stesso Soffici critico d'arte è coerente con quest'idea di un rapporto tra la sfera estetica e quella morale. Anche nelle pagine dedicate, in *Scoperte e massacri*, a Cézanne, pittore che pare, con il suo fedele culto della forma pura, con la sua assoluta dedizione di tutta un'esistenza all'arte e ai suoi specifici mezzi e spazi, particolarmente consentaneo alla *forma mentis* dei critici artisti, il ritratto morale precede e informa di sé l'analisi estetica: "spirito popolano e religioso", Cézanne avrebbe cercato di "denudare" e "impoverire" la sua pittura, "di renderla ruvida e selvatica come i deserti della sua terra", e avrebbe "indirizzato (...) tutte le sue forze a esprimere con rude franchezza il carattere delle cose". Con tutto ciò, in *Serra e Croce*, l'intervento con cui Soffici collabora al già citato numero della *Voce* "in morte", alla sistematicità categorica ed astratta del crocianesimo è opposta proprio la soggettività del "saper leggere" serriano, fondato sulla preliminare capacità di "fraternizzare genialmente col genio"²⁸².

Papini è accomunato alla critica vociana, e prima ancora a quella estetistica, dal rifiuto dell'eruditismo di marca positivista, pronunciato, con particolare riferimento al dantismo, nelle *Eresie letterarie*. Ciò non toglie che, salvo eccezioni come quella delle pagine su Serra prima ricordate, anche nella critica di Papini (ad esempio nei ritratti, scolpiti e perentori, di *24 cervelli* e di *Giudizio universale*) prevalga una caratterizzazione etica acuminata, risentita, talora accesa polemica. Non è causale che l'ammirazione di Serra per Papini sia da ricondurre soprattutto, come attesta una lettera del critico cesenate del 4 maggio 1915 (in cui l'*Ottava poesia*, appena apparsa, il 30 aprile, sulla *Voce*, è lodata per la sua "luce" di "cosa perfetta", per il suo simbolistico intreccio di "rime e suoni e solitudini" che "si rispondono in una figura precisa di musica"), al poeta raffinato e stilisticamente accorto, temporaneamente lontano da forme di popolaresco espressionismo, di *Opera prima*: un Papini che, come si legge negli *Appunti intorno alla poesia* che introducono la raccolta, persegue, in chiave anti-futurista, una "raffinata compiutezza", un "classicismo nuovo", un'arte intesa come "artificio - cioè convenzione e fabbrica, opera di testa e di volontà", un verso che detenga, in termini non lontani da quelli di Mallarmé, un "potere incantativo", e sappia, per mezzo della sua "struttura di sillabe, di pause e di accenti", "aggiungere, alla qualità espressiva delle parole, la qualità musicale". Basta rileggere, per verificare l'attuazione testuale di questa poetica, proprio l'*Ottava poesia* ammirata da Serra, ed effettivamente percorsa dai fasci sinestetici di evocazioni e d'impressioni, dall'accorata e risentita condizione di solitudine esistenziale che il sensibile lettore vi avvertiva: "Chiara di foglie tenere verdezza, / tepido odor di canto per le vie. (...) / Mi volto / intorno a me, padrone nel deserto; / nel cavo silenzio mi ascolto / parlare convinto ed aperto. / Alla fine per sempre, solitario". Scrivendo a De Robertis il 30 novembre del '14, Serra addita, in *Cento pagine di poesia*, "pagine che esistono veramente e dureranno come un piacere schietto", esemplari di una letteratura che "resiste alla lettura, e si rivela", che "ha una ragione d'essere, anche nelle mancanze", "illuminazioni" non indegne

281 A. SOFFICI, *Arthur Rimbaud*, La Rinascita del Libro, Firenze 1911, pp. 29 e 93.

282 Circa questo "saper leggere" applicato da Soffici alla critica figurativa, si veda V. TRIONE, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 233 sgg.

di un Rimbaud; né mi consta si sia ancora notato che questa pagina epistolare serriana, queste notazioni critiche rapide e scorciate sono riprese tali e quali da De Robertis nei *Consigli del libraio* editi sulla *Voce* il 15 dicembre del '14. Anche Papini, del resto, si accosta, in sede teorica, alla concezione dell'*artifex additus artificii*. Proprio in *Troppo critica*, articolo raccolto nelle *Eresie letterarie*, da cui Serra, ancora legato alla pratica, e quasi alla religione del leggere e dell'interpretare dalla fede umanistica nei valori della parola, dalla "superstizione volontaria" del carduccianesimo, prende le distanze nella lettera appena citata, egli ammette che la "critica impressionista", intesa come "autobiografia psicologica", possa a volte detenere un suo intrinseco valore, che talora i critici scrittori (ma il modello a cui guarda Papini, per la potenza del sentire e la forza dell'espressione, è ancora quello, largamente sconfessato dagli esteti e dai vociani, del De Sanctis) possano avere "un vero e proprio ingegno critico e raggiungere la genialità nella critica come i poeti nella poesia". Ciò non toglie che, anche nella critica di Papini, sul momento dell'invenzione creativa e della mimesi stilistica, pur evidenti in pagine come quelle, prima citate, su Serra, tenda a prevalere l'intento della caratterizzazione psicologica e della definizione etica.

Ma è forse Prezzolini, nel suo non prioritario, ma significativo esercizio di critico, ad offrire l'esempio più evidente di critico non come letterato puro, e men che meno come artista, ma piuttosto come osservatore di costume, moralista, a tratti ideologo. Emblematiche, in *Uomini 22 città 3*, volume del '12 in cui è palese fin dal titolo l'intento più di caratterizzazione umana e ambientale che di critica pura, le pagine su Mallarmé, il quale a detta dell'autore non era che un freddo "gioielliere" della parola - si ricordi, qui polemicamente abbassato, il mito parnassiano del poeta come "orafo" e "grande artiere" -, artefice di scritti che "scintillano armoniosamente, ma (...) a toccarli (...) danno del freddo", di cesellate ma algide *pierrieres* a cui sarebbe preferibile la "mota fertile e puzzolente". Le predilezioni di Prezzolini vanno piuttosto, in *Amici*, a Papini, energico "scrittore di movimento", e a Soffici, "spirito ingenuo e sincero" che aveva attuato una "parità perfetta fra le parole e la vita". La divaricazione fra due diverse sensibilità e due diversi indirizzi all'interno di una medesima temperie e di uno stesso movimento non potrebbe risaltare più chiara che da questi densi, per quanto un poco sommari e semplicistici, giudizi e ritratti. Era inevitabile che a Prezzolini De Robertis - il quale gli scriveva, nel settembre del '15, che la "*Voce bianca*" gli aveva procurato "le gioie più pure e più vere" - apparisse come un "fanatico letterario" del tutto privo di qualunque "passione per la vita sociale o politica o umana in generale"²⁸³.

Negli stessi termini stanno l'avvicinamento, e successivamente la divergenza, tra Serra e Jahier. Allo scrittore genovese, che - lettore di Claudel, di Péguy, di autori tesi al superamento del culto estetistico della bellezza pura e disanimata in favore di una letteratura pregnante di umanità e di moralità - lo esortava ad aprirsi alla società, alla storia, ai valori, a misurarsi con le sollecitazioni e le crisi del tempo, della vita, della quotidiana e concreta esperienza, Serra opponeva, in una lettera poco nota e priva di indicazioni cronologiche, ma che io daterei, per il riferimento all'unico articolo vociano del Vannicola, alla prima metà del '13, la propria "aridità che in fondo non è vana", il "gusto puro della bellezza" che era il suo "dovere" e la sua "morale"²⁸⁴. A De Robertis, il 13 marzo del '14, Serra scriveva che a Jahier non mancava certo la "coscienza morale", ma faceva difetto la "coscienza letteraria". Se l'autore di *Con me e con gli alpini* si sforzerà di smettere i panni del letterato e dell'intellettuale, di vivere e di sentire all'unisono con l'anima profonda e travagliata del popolo, il Ser-

283 G. PREZZOLINI, *Il tempo della "Voce"*, Vallecchi, Firenze 1960, pp. 692 e 678.

284 La lettera è edita in A. RINALDI, *Renato Serra fra le Lettere e l'Esame*, "Paragone letteratura", XXII (1971), 256, p. 4.

ra dell'*Esame* avvertirà comunque, pur nell'anelito ad "andare insieme", a sentirsi parte e fibra di un vasto, quasi tolstojano moto storico, di una diffusa e viva missione e aspirazione collettiva, che "anche questa è letteratura"; e gli stessi punti di contatto, evidenti, tra l'*Esame di coscienza* da un lato, il *Ringraziamento* e gli abbozzi postumi dell'incompiuto saggio su Rolland²⁸⁵ dall'altro, mostrano, al pari degli echi dannunziani (in particolare della *Licenza* che chiude *La Leda senza cigno*) che pure si incontrano nello stesso *Esame*, come un eguale "senso puro della bellezza", un medesimo fondo di estetismo, di culto della letteratura e della forma, pervadano, pur se a diversi livelli, con diverse attitudini e temperature spirituali, tanto la critica di Serra quanto la sua estrema riflessione sull'umanità e sulla storia. Ma è ovvio che considerazioni di questo tipo portano lontano dallo specifico terreno delle concezioni e delle pratiche della critica.

Si è accennato al contrasto tra vociani e rondisti, tra il cenacolo dei "fiorentini" e quello dei "romani". La distanza tra queste due diverse scelte letterarie si fa incolmabile con la lettera di Serra a De Robertis del 20 marzo del '15, il cui valore polemico e programmatico indusse il teorico del "saper leggere" a pubblicarla, sotto il titolo *Il gruppo fiorentino*, sulla *Voce* del successivo 15 aprile. In genere, la critica dei rondisti, da Bacchelli al Baldini al Barilli, da Giuseppe Raimondi allo stesso Cardarelli, pur concorde con D'Annunzio nel rifiuto del modello desantisiano, inquinato a suo dire, come si legge nel *Parere su De Sanctis*²⁸⁶, dal pregiudizio ideologico e dalla trascuratezza stilistica, si risolve in un divagare non si dirà esornativo od ozioso, ma un poco esteriore, marginale, incline alla facile ricerca del pittoresco scorcio storico, della nota di costume, del bozzetto, dell'aneddoto, pur con eccezioni a volte significative, come quelle rappresentate, in Bacchelli, da certi sobri ed assorti commenti leopardiani o dalle pagine goldoniane delle *Confessioni letterarie*, o se si vuole dal Raimondi di *Anni con Giorgio Morandi*, non lontanissimo, in fondo, dallo sguardo di un Longhi o di un Arcangeli, che condividevano del resto uno stesso clima culturale bolognese, e non avulso dallo spirito dell'*artifex additus*, ad esempio nelle pagine sulle nature morte del '20 e del '21, in cui gli oggetti sono sentiti "echeggiare di una tristezza di ora estiva", risuonare di uno "strappo dolorante" e di un "rifiuto affondati nella misura di accenti musicali": pagine ferme, tese, lucidissime, ove non potrebbe essere messa a frutto più proficuamente, e più accortamente adibita a strumento di conoscenza dell'arte, la relazione sintestetica fra sostanza visiva e silenziosa suggestione musicale. Discorso analogo potrebbe valere, sempre per quanto concerne Raimondi, per la *Notizia su Baudelaire*, del '24, in cui, come accade, con tutte le distinzioni del caso, in Serra, l'atto dell'interpretazione viene calato ed immerso nella sentita e bruciante concretezza di una situazione esistenziale, di una stagione di vita. L'autore deve, per accostarsi all'interpretazione, o meglio alla ricreazione, delle *Fleurs du mal* e di *Spleen de Paris*, ridestare in sé lo "stato di chiara stupefazione" in cui avvenne la giovanile lettura di quelle opere, risuscitare il "calore dell'antica devozione"; poco importa se ciò darà l'impressione di una sorta di "dandysmo" culturale che si traduce nella "forma frammentaria" – si può rammentare qui il "marginalic air" del Wilde di *The Critic as Artist* – di una scrittura apparentemente volubile, svagata, capricciosa. Né Raimondi disdegna i modi e le forme della *critique d'analogie*, dell'accostamento di impressioni di lettura che si traduce in sinestesia, e di conseguenza in metafora. "Da tutte le pagine dei poemi in prosa, spira un'aria nuova, rarefatta, un'aria di grandi altezze. (...) Un'aria simile, se il fiuto non

285 Questo scritto si legge nella preziosa appendice di testi inediti che chiude il volume di Ezio Raimondi *Il lettore di provincia* (Le Monnier, Firenze 1964).

286 Cito da V. CARDARELLI, *Opere complete*, a cura di G. Raimondi, Mondadori, Milano 1962, pp. 1115-1119. Tutte le opere pubblicate in vita dall'autore si leggono, con relativa bibliografia, anche in ID., *Opere*, a cura di C. Martignoni, Mondadori, Milano 1981 e successive edizioni.

m'inganna, mi par d'averla respirata sulle limpide solitudini della 'Gaia Scienza' di Nietzsche²⁸⁷ – un Nietzsche riletto, com'è evidente, attraverso i molteplici e immaginosi riusi che ne faceva Cardarelli. Ciò non toglie che anche nella *Notizia* la critica di Raimondi tenda al "medaglione", al ritratto morale, alla caratterizzazione etica, più che all'immedesimazione, all'anamorfosi, alla riscrittura. L'accostamento, tipicamente rondista, tra Leopardi e Baudelaire è dettato proprio da considerazioni orientate e calibrate in senso etico, che pertanto prescindono, perlopiù, dalle specificità stilistiche.

Quanto a Bruno Barilli, certo la sua critica, da *Delirama* a *Il paese del melodramma*, pare a tratti assumere coloriti e movenze *en artiste*, specie per la tensione a tradurre il dato sonoro e l'impressione d'ascolto in accesa metafora, in materia verbale variopinta e mobile, per lo stile che, scriveva Montale, "nato dalla musica (...) torna a risolversi in musica", e sfocia nella "zona eminente e insensata della musica pura"²⁸⁸; tale critica resta, tuttavia, segnata e frenata, a fronte del soggettivismo sublimato ed assolutizzato, della profonda e diffusa attitudine alla confessione interiore propri dei vociani e degli ermetici, da una certa inclinazione al bozzetto, alla nota di colore, al gusto ritrattistico estroso e pirotecnico (basti ricordare, in *Delirama*, le celebri pagine su Bottesini), ma talora un po' facile ed esibito, oltre che, sul piano del gusto e del giudizio, da un tradizionalismo verdiano che gli consente a fatica di recepire, in un articolo sui *Maestri cantori* che migra dall'uno all'altro dei due volumi citati, il fascino di Wagner, della sua "vena turgida di polifonia" in cui il "silenzio ferale" che "invade le pause" è a tratti attraversato dall'"alito sensuale della natura".

Sarebbe troppo facile ricorrere ancora alla visione convenzionale del freddo "classicismo", del "purismo", del "ritorno all'ordine" che caratterizzerebbero i rondisti, per opporvi il frammentismo vociano con la sua componente, pur reale, di intimismo, effusione introspettiva, decadente sensualismo. Certo è, però, che l'ideale stilistico dei rondisti - una classicità aperta, entro certi limiti, alle suggestioni e alle inquietudini del moderno, ma comunque centrata, come del resto sarà, in un diverso spirito, anche nell'Ungaretti di *Sentimento del tempo*, su Petrarca e su Leopardi, chiusa a Pascoli, alla maggior parte di D'Annunzio, alla poesia pura di Mallarmé - non poteva che condurre spesso la scrittura critica ad assumere la forma rigida, definitoria, un po' statica, del "ritratto", del "medaglione", dello schizzo esemplare, se non proprio di quei *jugements en gros* che i vociani rimproveravano anche a Borgese, o magari dell'evocazione gratuita o forzata, del compiacimento letterario esteriore - forma lontanissima, dunque, dalla *perennis humanitas*, dalla religione delle lettere e del leggere, che sono proprie di Serra e De Robertis. È a suo modo significativo che un critico della sensibilità e della cultura di Luigi Baldacci fosse indotto ad una palese sopravvalutazione della critica rondista proprio dal suo rifiuto del retroterra estetistico e dell'apparentemente anacronistico umanesimo sottesi al "saper leggere"²⁸⁹.

Tutto ciò non toglie che proprio Cardarelli, recensendo gli *Studi critici* di un Cecchi ancora non troppo discosto da una misura tra estetistica e vociana, fissasse con singolare acutezza le prerogative della critica intesa come creazione originale. Il critico fa a meno dei "giudizi conclusivi", poiché "gli è dato di rappresentare vivamente le sue crisi sensoriali di lettore"; "l'immagine appaga un desiderio critico", "l'arte si sostituisce alla filosofia"; la "conoscenza critica" perviene ad una "nuda autonomia creatrice". Ma questa critica tende e mira, comunque, non tanto alla mimesi o all'anamorfosi, o all'autobiografia assoluta e spiri-

287 G. RAIMONDI, *Notizia su Baudelaire*, Il Convegno, Milano 1924, pp. 7, 8, 31.

288 E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, p. 914.

289 Cfr. L. BALDACCI, *I critici italiani del Novecento*, Garzanti, Milano 1969, pp. 30 sgg. e *passim*.

tuale, o all'autonomo esercizio di creazione di secondo grado, ma piuttosto alla "ricerca e ricostruzione di personalità"²⁹⁰ (e aveva ragione Pampaloni quando parlava, per Cardarelli, della virtù di tradurre "un moralismo critico limpido e intransigente" in "un linguaggio di adamantina chiarezza"²⁹¹).

Sono, forse, le pagine su Nietzsche a mostrare, meglio di altre, come Cardarelli intendesse ed attuasse questa critica come "ricostruzione" di profili umani ed intellettuali. Riprendendo implicitamente la lettura del filosofo più come poeta, come creatore di immagini e di miti, come maestro di prosa lirica e visionaria, che non come ideologo e come pensatore speculativo, che era stata data dal D'Annunzio del *Trionfo della morte* e dell'ode *Per la morte di un distruttore*, il fondatore della *Ronda* metteva in evidenza, del filosofo tedesco, lo "scrivere da ebbro, pieno (...) di soluzioni verbali imprevedute", lo stile da "musicista", "poeta", "visionario", "filosofo" e "artista (...) d'eccezione" e "gran decadente"²⁹². Tornano, qui, termini e concetti delle teorie letterarie estetistiche, da Baudelaire a Bourget a Pica, dai Goncourt a D'Annunzio, unitamente all'idea, anch'essa tipica della temperie culturale simbolista, della "philosophie imagée et artiste". Ciò non toglie che la critica dei rondisti, per il suo stesso risolversi nel quadro storico o nel ritratto morale, e per i principi e i pregiudizi di classicistica e puristica "rettorica" a cui tendeva ad improntare il proprio discorso, presenti evidenti divergenze rispetto all'attuazione vociana della critica come forma d'arte; divergenze che la polemica tra "romani" e "fiorentini" sopra richiamata, pur non immune da gratuiti sfoghi polemici e da inimicizie personali, mostra, credo, in modo evidente.

Con tutto ciò, un analogo "autobiografismo metafisico"²⁹³, volto a trascendere o a cristallizzare, nella compiutezza della forma letteraria, le circostanze e le passioni dell'esperienza esistenziale, abbraccia, fino a un certo segno, il "frammentismo" dei rondisti e quello dei vociani, per quanto tendenzialmente inclini il primo a risolversi nel "capitolo", nella "prosa d'arte", nell'esercizio dotto ed equilibrato di una scrittura signorile e composta, il secondo a sfociare in un espressionismo sofferto, irto, lacerato, o magari, nel caso di un Serra o di un De Robertis, in una riflessione critica soggettiva ed assorta, tradotta in una prosa perlopiù morbida, sfumata, venata di analogie e di evocazioni. Da questo autobiografismo metafisico all'ermetica "letteratura come vita" il passo può essere breve: non a caso, il Bigongiari degli anni Trenta, pur opponendo la "quantità" cardarelliana alla più essenziale e pura "qualità" del tempo ungarrettiano, parlerà per Cardarelli, tenendo chiaramente in sottofondo l'idea ermetica della critica come ininterrotto discorso interiore, di un "delirio nostalgico delle pagine costruite sul bilico di un diario corrotto per plenitudine d'eloquenza" – "diario senza nomi", quest'ultimo, specchio di un'interiorità più sorvegliata, disciplinata, contenuta di quanto non fosse quella, effusa e fluente, di Serra²⁹⁴.

"Servirsi con fiducia di uno stile defunto", dirà, nel '19, il manifesto della *Ronda*, rispetto al quale le prime prove poetiche cardarelliane, che non piacquero al Serra delle *Lettere*, sono precedenti di alcuni anni, pur se già avulse da ogni effuso sentimentalismo, da ogni espressionistica dispersione, tese piuttosto alla compostezza dei "tempi fermi" e delle "superfici chiare". A ben vedere, questo "stile defunto", radicato nella tradizione e nella storia e

290 V. CARDARELLI, *Critica e critica*, in ID., *Opere complete*, cit., pp. 989-998.

291 Cfr. il profilo introduttivo redatto per *Poesia italiana. Il Novecento*, a cura di P. Gelli e G. Lagorio, Garzanti, Milano 1993, p. 207.

292 *Ibidem*, pp. 496-497.

293 Cfr. C. MARTIGNONI, *Per una storia dell'autobiografismo metafisico vociano*, "Autografo", 2, giugno 1984, pp. 32-46.

294 P. BIGONGIARI, *Gli indugi di Cardarelli (1938-1939)*, in ID., *Poesia italiana del Novecento*, Il Saggiatore, Milano 1978, pp. 230 sgg. (scritto apparso dapprima su *Campo di Marte*).

nondimeno sottratto, in certo modo, al divenire storico, fermo in una sua metatemporale assoluta di valori estetici e insieme morali, è appunto strumento dell'autobiografismo metafisico, mezzo o filtro di una sublimazione e di una cristallizzazione del vissuto. In quest'ottica, la percezione cardarelliana del tempo, per quanto integralmente mondana e terrena, aliena da slanci o tensioni d'indole mistica, non è poi inconciliabile né con il sentimento del tempo ungarettiano, né con la dialettica ermetica, e prima ancora reboriana, di eternità e divenire. Il "tempo neutro e vuoto / di cui l'uomo è stagione", le "ore deserte" dell'abbandono e della rimembranza e, all'opposto, il tempo "disteso (...) di là dai confini del giorno", che infonde "nell'ordine che procede / qualche cadenza dell'indugio eterno", potrebbero forse essere iscritti, senza eccessive forzature, nel sistema e nel circuito, ungarettiani ed ermetici, di "assenza", "vuoto", "attesa".

4. Un accostamento di Longhi alla concezione e alla linea dell'*artifex additus artificii* necessita di qualche precisazione²⁹⁵. L'inclinazione, e se si vuole la tentazione, della critica come arte, come elaborazione soggettiva ed autonoma che assuma ad oggetto, e in certa misura a pretesto, l'arte altrui, sono, in lui, come osserva Garboli, controbilanciate e in certo modo frenate dal legame con una tradizione di severa filologia e di solida cultura storica, che va da Adolfo Venturi a Pietro Toesca e non è priva di riscontri, sul versante letterario, in Carducci e nella scuola storica²⁹⁶. D'altro canto, come si è già ricordato, lo stesso Venturi risentiva a tratti della suggestione offerta dalla critica degli esteti, ad esempio nelle pagine giorgionesche della monumentale *Storia dell'arte* (opera, scriverà il figlio Lionello nella *Storia della critica d'arte*, insieme di "artista" e di "filologo"), accese ed attraversate dagli stessi vapori, bagliori, lampi del *Giorgione* di Conti e delle dannunziane *Note su Giorgione*: soffermandosi sulla *Tempesta*, ad esempio, la parola del critico fissa sulla pagina "il cielo rotto da lampi, gli alberi, che da lontano sembrano prender fuoco alla luce del lampo", e, con sinestesia squisita, le colonne tronche che "riecheggiano, di qua dall'acqua fosca, i barbagli delle case lontane, rinnovando il contrappeso di lumi e d'ombre" che compone "il ritmo giorgionesco di risonanze luminose"²⁹⁷. Rivivono qui, pur all'interno di un solidissimo disegno storico, le baudelairiane "harmonies de la couleur". Nella conferenza *Il tipo della vergine*, poi, già ricordata tramite Conti, Venturi aveva fuso una concezione ancora positivista del "genere" e della sua "evoluzione" con la visione simbolista dello stile e della forma "note eterne dell'arte". Il che non toglie che, nell'articolo *Natura del "Rinascimento"*, apparso sulla *Nuova Antologia* del 1 agosto 1892, lo studioso mettesse in guardia da certi soggettivistici eccessi dell'interpretazione simbolista ed estetistica del Rinascimento accreditata, quasi in anticipo su Pater, da John Addington Symonds, il biografo e traduttore inglese di Michelangelo, nel saggio *Renaissance in Italy*, e segnatamente nella intensissima *ekphrasis* intorno alla scena della risurrezione dei morti nel *Giudizio universale*, ove la gigantesca figura della donna che "sorge lentamente (...) per andare incontro a un destino ancora indeterminato" incarnerebbe "il concetto della risurrezione delle idee e delle forme dell'antichità classica". Analoga, per certi versi, l'acuta e ricettiva sensibilità cromatica del figlio Lionello,

295 Ad un accostamento fra "saper vedere" e "saper leggere", veicolato dal concetto di una abolizione di ogni presunto "noumeno pittorico" in favore di una originalità e di un coraggio interpretativi che si traducono e risolvono in ricerca stilistica e letteraria, accenna già F. CURI, *Il possibile verbale*, cit., p. 41.

296 Cfr. l'introduzione a R. LONGHI - B. BERENSON, *Lettere e scartafacci*, a cura di C. Montagnani, con un saggio di G. Agosti, Adelphi, Milano 1993, p. 53.

297 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. IX - parte terza, Hoepli, Milano 1928, pp. 18 sgg. Ad un possibile influsso dannunziano accenna F. BOLOGNA, *Coscienza storica dell'arte d'Italia*, UTET, Torino 1982, p. 190.

almeno negli anni giovanili, al di qua cioè di quel *Gusto dei primitivi* in cui la disamina dell'immagine verrà guidata, e in parte inficiata, dai presupposti di un'estetica mistica che vorrà vedere nell'operare artistico lo strumento di una sublimazione e di un trascendimento della materia guidati da uno sguardo fisso alla luce della *mens divina*. "Penombra, atmosfera, moto fisico di ogni molecola dell'universo, vibrazione spirituale sperduta nel sogno, incertezza lontana di masse che si penetrano a vicenda": con questo allineamento asindetico di densi e pastosi *patterns* verbali che raggrumano e fermano salienti e rilevati dati visivi, il Lionello Venturi di *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, monografia del '19, registra gli aspetti essenziali dello sfumato leonardesco. Non siamo lontani, si noti, dall'idea di un colore capace, a seconda, di "circoscrivere" o di "circonfondere", di definire le masse o viceversa di attenuarne i contorni, a cui ricorreva, con un impegnativo richiamo proprio alla *Vergine delle rocce*, il D'Annunzio critico di Michetti.

Una contaminazione di filologia ed estetismo affine a quella ravvisata in Adolfo Venturi è dato riscontrare in Toesca, la cui tesi di laurea del 1898, *Precetti d'arte italiana*, è stata addebitata, a torto o a ragione, come il più significativo esempio di simbolismo applicato alla critica d'arte. Nell'ora del crepuscolo, vi si legge, in una pagina di argomento leonardesco che parrebbe presentare qualche punto di contatto con il Pascoli di *Un poeta di lingua morta*, "un mobile velo d'ombra si agita sulla campagna, (...) le voci s'inflettono più profonde, le parole cadono dalle labbra ambigue colme di nuovi significati". Con una sensibilità non diversa Toesca poteva fermare l'atmosfera delle chiese medievali, divisa ed oscillante tra le "profondità tenebrose" e la "luce vibrante decomposta dalle vetrate"²⁹⁸. Alla disciplina ardua e preziosa dell'*ekphrasis* e della *aemulatio* verbale dell'opera figurativa Toesca guarderà anche nella sua opera forse più importante, peraltro improntata, perlopiù, ad un severo spirito erudito, filologico, documentario, vale a dire *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, edita a Milano, nel '12, da quella stessa Hoepli che avrebbe di lì a poco affrontato la pubblicazione della monumentale *Storia* del Venturi. Si considerino, ad esempio, le pagine affascinanti e quasi commosse che al critico sono ispirate dagli affreschi del Maestro di Mocchirolo, della seconda metà del Trecento: se nel *Cristo in gloria* è dato ascoltare una "piena e ammirabile armonia di colori", nello *Sposalizio mistico di Santa Caterina* gli incarnati del viso e del seno sono "quasi alabastro illuminato da fiamma", il colore "non è che candore soffuso di roseo", la "tinta di malva" della bottoniera "vanisce in iridescenze gialle e verdi"²⁹⁹.

Ad ogni modo, tornando a Longhi, quanto la sua scrittura di "genio dell'*ekphrasis*", come lo definiva André Chastel, animato da uno "sguardo non irreversibile", di "lettore", secondo Garboli, che "entra nell'opera da letterato e ne esce da scienziato", dopo una "metamorfosi" immersa "nel buio dell'esperienza euristica"³⁰⁰, sia legata alla tradizione del critico artista appare evidente dalle *Proposte per una critica d'arte*, apparse nel 1950 nel primo numero di *Paragone*, il cui *excursus* storico, animato da un'erudizione poderosa e insieme fine, spazia, tra gli altri, dal Baudelaire critico analogista tanto nella prosa dei *Salons* quanto nelle strofe dei *Phares* al "parnassismo ermetico" di Mallarmé, interprete aereo e immaginoso della "ingénuité virile" di Monet e della "caresses radieuses, idyllique, fine" di Berthe Morisot, alla prosa coloristica di Fromentin, imbrigliata però dal pregiudizio tradizionalista (ma si pensi, comunque, alle pagine dei *Maîtres d'autrefois* sul chiaroscuro di Rembrandt, che poterono offrire qualche spunto al Conti critico di Marius de Maria, che sulla *Tribuna* dell'8 gennaio

298 Cfr. G. ROMANO, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Donzelli, Roma 1998, pp. 4-5.

299 P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, introduzione di E. Castelnuovo, Einaudi, Torino 1966, pp. 118-119.

300 A. CHASTEL, *Roberto Longhi: il genio dell'ekphrasis*, C. GARBOLI, *Longhi lettore*, in *L'arte di scrivere sull'arte*, a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 56 sgg. e 115.

del 1887 parlava di una "poesia del chiaroscuro", del notturno, della luminosità sublunare, capace di porsi "a livello della musica"), fino al già ricordato "scrivere pittore" di Soffici. Ma si potrebbero aggiungere altri nomi, alcuni menzionati da Longhi, altri tacitamente insiti nel suo orizzonte culturale: da Huysmans, le cui pagine di critica d'arte avevano già attratto l'attenzione di un profondo conoscitore dell'universo impressionista come il Pica, e che, fra scrittura romanzesca ed esercizio saggistico, fra *À rebours* e *L'art moderne*, riusciva a sentire e ad affermare fra i primi, grazie a qualcosa di simile all'"occhio impressionista", pronto a recepire le "vibrazioni colorate" della tela, omologhe a quelle verbali della poesia, opposto dal Laforgue dei *Mélanges posthumes* all'"occhio accademico", la novità e il valore di Moreau, Manet, Degas, ad Albert Aurier, che teorizzava, unitamente ad una pittura simbolista che trascendesse la mera e fedele rappresentazione di oggetti concreti, una critica che, sulle orme di Baudelaire, di Gautier, dello stesso Huysmans, si facesse "transposition d'oeuvres picturales en oeuvres littéraires"³⁰¹, fino ad un critico-pittore come Maurice Denis, che, per fare solo un esempio, nel saggio del 1903 su Redon accolto in *Théories* - volume che respira, e in parte anticipa, il clima del "ritorno all'ordine" - parla di "suntuose armonie di bianco e di nero" abbandonate in favore di una pittura pervasa da un'"armonia segreta" che equilibra le "fantasmagorie" della sfumatura con il "disegno preciso", da "contrasti e analogie di toni e di tinte", da "pure melodie" cromatiche che lo spettatore ascolta, sorte da un "fondo sinfonico e complicato". Ma, senza bisogno di uscire dall'Italia, si potrebbe fare il nome, forse un po' trascurato, di Domenico Tumiati, che sul *Marzocco* del 24 ottobre 1897 pubblicava l'articolo *Un libro idealista e il neo-simbolismo*, tramato di splendide trasposizioni figurative, e in cui, quasi come in un vero e proprio manifesto teorico, è propugnata, con richiami ad Ojetti, a Conti, a Gargano, una critica che sia capace di "riprodurre nelle parole la genesi estetica delle opere" (ancora l'idea chiave, baudelairiana e simbolista, della "genesì" dell'opera e della capacità, da parte del critico artista, di "sorprenderla" e di illuminarla "con sintesi geniale"), e che fiancheggi in tal modo il travaglio di una creazione tesa a trascendere la greve materialità di una carne che deve, come ripeterà il D'Annunzio del *Notturmo*, "farsi verbo, a costo di restare dissolta". Coerente attuazione di questi principi Tumiati aveva già offerto nell'articolo *Il divisionismo*, apparso sul *Marzocco* del 9 febbraio del 1896, le cui precise e insieme appassionate trasposizioni verbali delle tele di Segantini solleccarono forse i positivi giudizi di Pica e di Ojetti sul pittore, sospeso tra figurazione e suggestione, tra nettezza di forme e di contorni e profondità di sovrasensi simbolici, dell'*Amore alla fonte della vita* e delle *Due madri*³⁰². E, sempre tra gli antecedenti italiani di questa critica d'arte vivida ed immaginosa, si dovranno menzionare almeno *Gli impressionisti francesi* di Vittorio Pica, libro che sarà ricordato con ingeneroso fastidio dal Soffici di *Scoperte e massacri* e con favore, invece, dal Montale dell'*Intervista immaginaria*: il critico napoletano coglieva e fermava ad esempio, in Monet, le "marine di un cupo azzurro", i "firmamenti limpidissimi", le " trasparenze più o meno limpide d'atmosfera", i "giochi di luce" e i "trapassi di ombre", o, in Renoir (citando tra l'altro, per l'accostamento tra la *Baigneuse* e il Mallarmé di *Le Phénomène futur*, il Mauclair), le ardite "dissonanze cromatiche", lontane dagli "accordi in sordina" e dalle "gamme tenuamente degradanti"³⁰³.

Proprio guardando a questi e ad altri consimili antecedenti Longhi poteva, a conclusione dell'articolo citato, auspicare che la critica d'arte fosse ricondotta, se non proprio "nel grem-

301 A. AURIER, *Textes critiques 1889-1892. De l'impressionnisme au symbolisme*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris 1995, p. 23.

302 Cfr. R. CONTARINO, *Il primo Marzocco (1896-1900)*, Patron, Bologna 1982, pp. 137 sgg.

303 V. PICA, *Gli impressionisti francesi*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1908, pp. 65 sgg. e 96.

bo della poesia", almeno "nel cuore di un'attività letteraria": un atteggiamento, questo, in cui non c'era, come l'autore si affrettava a precisare, "nulla di estetizzante". Ma con l'idea di una critica d'arte che desse il corrispettivo, la trasposizione letteraria dell'immagine, il giovane Longhi si era confrontato, in fitto dialogo con i testi chiave del *creative criticism* e della *critique poétique* del simbolismo, già negli scritti vociani, dalla recensione all'infelice traduzione del *Rinascimento* di Pater eseguita da Aldo De Rinaldis (26 settembre 1912) all'articolo sulla *Correspondance* del Fromentin (26 dicembre 1912) allo scritto *Mattia Preti. Critica figurativa pura* (9 ottobre 1913), in cui la "profondità suprema" del "tessuto pittorico" dell'artista, l'"immobilità sospesa" delle sue figure, delle sue "forme irregolari a pena spiumate dai contorni", insomma le sue "glorie capitali puramente figurative", la sua "poesia pittorica essenziale", "lapidea", "sfreddata come la lava rappresa", sono rilette - appunto sulla base del richiamo a valori puramente visivi e figurativi, ad intemporalità e sovrastoriche potenze di stile e di forma trasfigurate in sostanza verbale e in equivalente letterario - attraverso Cézanne.

Nell'articolo appena citato appare qualche concessione al metodo antierudito ed antistoricista degli esteti. Ciò non toglie che pochi anni più tardi, in una recensione del '20, contro battendo agli attacchi polemici del Petraccone, Longhi avesse cura di distinguere il proprio atteggiamento dalla "vecchia critica estetistica", che "si serviva dell'opera d'arte come di trampolino per una serie di tuffi nell'etere di effusioni personali ed arbitrarie molto": egli voleva, al contrario, "rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale"³⁰⁴ (si pensi all'idea mallarmiana della critica come "transposition mentale" e "paysage emblématique", qui ricondotta però entro una misura di limpidezza, di scrupolo analitico, di chiarezza esplicativa). La letterarietà della critica non sorge da un suo preteso carattere arbitrario o anarchicamente soggettivo, ma al contrario dalla sua volontà di comprensione e di delucidazione, di fedeltà e conformità alla natura propria e profonda del suo oggetto. Proprio sulla base del passo appena citato, il Macrì di *Realtà del simbolo* istituirà un parallelo tra il "saper vedere" della critica purovisibilista e il "saper leggere" derobertisiano³⁰⁵. Un accostamento, questo, avvalorato dallo stesso De Robertis di *Scrittori del Novecento*, che rievocando la temperie della *Voce* bianca sottolineava come "saper vedere", "saper udire" e "saper leggere" convergessero verso lo stesso sforzo di creare una critica che toccasse "un punto vitale (...) nella intelligenza dell'arte", e che fosse "rigorosamente critica", per quanto a volte "travestita" di "cadenze (...) trascrittive e autobiografiche"³⁰⁶. La critica intesa, mallarmeanamente, come "genre littéraire créateur", come forma di creazione di secondo grado quasi superiore, per altezza ed intensità, alla creazione stessa, abbracciava, con la potenza di comprensione e di trasfigurazione insita nella parola letteraria, e metteva in contatto ed in circolo gli uni con gli altri, linguaggi artistici diversi. È a suo modo significativo che, pur se da un'angolatura polemica, un solido e severo storico dell'arte come il Raggianti, dalla prospettiva della sua robusta formazione storicistica e crociana, in uno scritto del '49 ravvisasse proprio nelle posizioni di Longhi un'eco dei "vaguli pensamenti dannunziani" intorno al critico *artifex additus artificum*³⁰⁷.

È evidente che una posizione come quella longhiana portava ad un superamento dell'eruditismo e del documentarismo positivisti di un Cavalcaselle o di un Giovanni Morelli, il quale, nella prolusione *Della pittura italiana*, indicava, con emblematica e greve metafora, il fine della critica nel "penetrare colla scure e colla mannaia attraverso l'intricata macchia

304 R. LONGHI, *Scritti giovanili*, Sansoni, Firenze 1956, p. 456.

305 O. MACRÌ, *Realtà del simbolo*, cit., pp. 297-298.

306 G. DE ROBERTIS, *Scrittori del Novecento*, cit., p. 366.

307 C. L. RAGGHIANI, *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1980, p. 69.

della storia artistica, per giungere (...) alla scienza dell'arte". Già nella tesi di laurea del 1911, Longhi osservava che, contrariamente alle posizioni assunte da certa storiografia tedesca, "le origini di Caravaggio non si possono trattare (...) positivisticamente come quelle di un artista che prosegua uno stile particolare". Come ha notato Garboli, la critica evoluzionistica, che ancora esercitava un certo ascendente su Adolfo Venturi, è qui superata attraverso un'"acribia scientifica" che nasce, sorprendentemente, "da uno stile che si direbbe da confessione intima, da diario esacerbato, agitato, drammatico"³⁰⁸. Ma gli stessi presupposti teorici e metodologici che motivano il purovisibilismo di Longhi, di Arcangeli, di Graziani, la loro preponderante attenzione al puro dato visivo e alla sua potenzialità estetica, sensoriale, oltre che formale e tecnica, possono essere ricondotti a concezioni maturate in seno all'estetismo europeo, dal Fiedler all'Hildebrand, e rigettate dal Croce, che nella *Critica e storia delle arti figurative*, scritto raccolto nei *Nuovi saggi di estetica*, asseriva l'"unità delle arti" e il "carattere affatto estrinseco delle loro partizioni", e dunque l'indifferenza del mezzo espressivo, della forma, dello stile, e nel contempo giudicava "mostruosi" la "tendenza" e lo "sforzo", teorizzati dal Pater, che spingono ogni arte verso "la condizione della musica", il che è quanto dire verso un "segno collocato oltre la propria natura". E Croce, dovendo indicare una figura rappresentativa delle nuove leve della critica d'arte, faceva, fra stima e diffidenza, proprio il nome di Longhi, "scrittore (...) *temperamentvoll*", ma anch'egli in qualche modo affetto dagli eccessi formalistici dei nuovi orientamenti. Il filosofo dell'*Estetica* propendeva per una critica attenta esclusivamente ai sensi morali e agli etimi spirituali, e indifferente tanto alla specificità dei valori formali, quanto, e di conseguenza, alla possibilità e al problema della loro restituzione nello stile della scrittura critica. Per converso, i grandi teorici europei del formalismo e del purovisibilismo insistevano in vario modo sulla creatività e sulla soggettività (per quanto non dilettantesca arbitraria) del critico, che doveva innanzitutto sentire, vivere e rendere sulla pagina i valori formali e stilistici oggetto del suo studio, cogliendoli e giustapponendoli anche in opere lontane nel tempo, nella sensibilità e nella cultura. "Quando un segno verace di attività artistica incontra uno spirito affine", scriveva il Fiedler di *Sull'origine dell'attività artistica* (e si noti il riaffiorare della nozione baudelairiana della "simpatia" e dell'"affinità" fra critico ed artista), "ne segue un immediato riconoscimento. (...) Così spaziamo il nostro sguardo in tutto il regno dell'arte con nessun altro interesse che quello di scorgervi in un eterno presente la rivelazione di un'evoluta ed elevata coscienza del mondo visibile". La "cultura artistica" consiste nello "sviluppare a chiarezza di visione, a contatto con la produzione artistica, l'oscuro e confuso impulso della propria natura" (insomma, per citare il Baudelaire critico di Wagner, nel "transformer la volupté en connaissance"). E tornano, nel *Giudizio sulle opere d'arte figurativa*, elementi chiave delle teorie estetistiche, dalla poetica dell'analogia all'idea dell'arte come trasfigurazione e sublimazione del dato naturale ed esperienziale. "La fantasia dell'artista (...) stabilisce relazioni fra ciò che è lontano, ed evoca come per incanto, in uno spazio limitato, la pienezza della vita". L'arte non crea "un doppione del mondo naturale", ma piuttosto "crea per la prima volta il mondo per mezzo ed ai fini della conoscenza artistica". Analogamente, si noti, quasi a suggerire una corrispondenza, all'interno della critica pura, fra il linguaggio musicale e quello visivo, l'approccio di Hanslick. Secondo il teorico del *Bello musicale* (tradotto in Italia, per iniziativa di Luigi Torchi, fin dal 1883), la musica, come avevano asserito, su basi positiviste, già diversi autori, dall'Herbart allo Zimmermann, è forma pura, fascinazione estetica disincarnata, espressione svincolata da oggetti e referenti precisi e da contenuti rigidamente

308 R. LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, prefazione di C. Garboli, Electa, Milano 1995, pp. II e 15.

delimitati. Essa può dare "belle forme senza il contenuto di un determinato sentimento". Per tradurre questo concetto in immagine e in metafora, il teorico tedesco tracciava la figura di un arabesco mobile e cangiante, "non morto ed immobile, ma che sorga davanti ai nostri occhi in una continua autoformazione"³⁰⁹. Allo stesso simbolo, si noti, farà ricorso, pur se in un diverso contesto di pensiero, il Souriau della *Correspondance des arts* per concretare la visione di un convergere delle diverse forme d'arte verso un'espressione immateriale, sublimata, spiritualizzata, oggettivazione immediata e limpida dell'essere e della conoscenza³¹⁰. Ed è chiaro che, sul piano semiotico (né si può o si vuole entrare, ora, nella dibattuta questione della concettualità e della semanticità o meno dei linguaggi artistici non verbali³¹¹), nell'universo della critica pura, sia essa di matrice simbolista o purovisibilista, la materia verbale arriva ad intrecciare una rete di corrispondenze e di analogie con quella musicale o pittorica nella misura in cui quest'ultima tende ad emanciparsi dalla referenzialità, a svincolarsi, in nome di quella "suggestion" e di quell'"allusione" che sono di Mallarmé così come di Debussy o di Moreau, dagli oggetti definiti e dai significati univoci e delimitati. Si potrebbe richiamare il "criterio di interpretanza" di cui parla, sulla scorta di Peirce, Umberto Eco³¹², il ruolo che l'atto ermeneutico riveste nell'illuminare il *continuum* semiotico, la continuità coerente e solidale di nessi e di analogie che accomuna ed unisce simboli, forme, linguaggi. Forse non è esagerato affermare che l'unità e la corrispondenza delle arti, a cui tendono, nel segno del wagnerismo, così l'estetismo inglese e il simbolismo francese come, in Italia, la Scapigliatura, dal Dossi degli *Amori* al Rovani di *Cent'anni*, e successivamente il simbolismo dannunziano, perseguitate e tentate nell'opera creativa, si inverano e si rivelano appieno, pur se *in absentia*, nella "vacanza" dell'opera, attraverso le pagine della critica creativa, che fondono e contaminano, per associazioni analogiche e richiami sinestetici, i diversi linguaggi. Si realizza, in tal modo, per citare Cesare Brandi³¹³, l'*astanza*, la *parousia* senza *ousia*, la presenza-assenza dell'opera (presenza per mezzo delle risonanze e dei riflessi nell'*analogon* della pagina, assenza per il "solco di nulla", il "margine di silenzio", il velo e la distanza imposti all'oggetto dal simulacro verbale) nell'interpretazione e nella scrittura del critico, nel binomio e nella continuità di comprensione ed espressione di cui è costituito l'atto ermeneutico.

Ad ogni modo, come accennato, Longhi non si confronta con la critica degli esteti senza dubbi e senza riserve. Al Berenson, vicino ad ambienti marzocchiani e dannunziani, che, come notava già Cecchi, prosegue idealmente, arricchendola, approfondendola, accrescendone lo spessore storico e tecnico, la lezione, offerta dai Ruskin e dai Pater, di critica come *analogon* letterario, come "verbal account", come esercizio di gusto e di stile che illumina l'arte "dal di dentro, nella forma"³¹⁴, Longhi guarda con un certo sospettoso distacco, come affiora anche dal carteggio intercorso tra i due, e legato in massima parte alla traduzione dei *Pittori italiani del Rinascimento* progettata e proposta da Longhi prima che venisse compiuta, con eleganza sottile e raffinata, dallo stesso Cecchi, più gradito all'autore e più vicino alla sua sensibilità e al suo gusto. In particolare, la diffidenza di Longhi era ingenerata da elementi quali il fondo di edonismo estetico, il sapiente diletterismo, l'abbandono, pur sor-

309 E. HANSLICK, *Il bello musicale*, Minuziano, Milano 1945, pp. 83-84.

310 Cfr. É. SOURIAU, *La corrispondenza delle arti*, Alinea, Firenze 1988, pp. 193 sgg.

311 Cfr., per la musica, G. STEFANI, *Semiotica della musica*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. IV, Utet, Torino 1984, in particolare p. 274.

312 U. ECO, *Segno*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XII, Einaudi, Torino 1981, pp. 663 sgg.

313 Cfr. C. BRANDI, *Fondamento dell'astanza, La struttura dell'astanza, L'astanza attraverso il segno linguistico*, in ID., *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974.

314 G. BOINE - E. CECCHI, *Carteggio*, cit., p. 20.

vegliato, all'esteriorità della materia pittorica, còlta attraverso le categorie della "tattilità" e delle "ideated sensations". D'altra parte, lo stesso Berenson confidava di non "abbandonarsi", come era talora accaduto a Pater e a Ruskin, alle proprie "fantasie", ma di cercare sempre di "saggiarle", di "riprovarle", di vedere se reggevano al vaglio delle sue "idee critiche"³¹⁵. Nondimeno, all'orizzonte culturale del formalismo berensoniano non sono certo estranei elementi estetistici, se è vero che nella sua concezione dell'arte e della critica si è potuto autorevolmente additare qualche punto di contatto con l'opera di Vernon Lee, al secolo Violet Page, tipica erede del grande saggismo inglese dell'Ottocento (dal Lamb al Thackeray allo Hazlitt), che contribuì a diffondere nella Firenze del Nencioni, e ferma nell'asserire, ad esempio in *Belcaro*, volume edito a Londra nel 1881, l'assoluto ed autonomo valore di un bellezza "pura, completa, egotistica", che si concreta appunto in una "forma esistente e definita", affatto svincolata dal soggetto³¹⁶.

È interessante osservare come, talora, Longhi paia quasi rivaleggiare, come in una sorta di agone, con la prosa sontuosa e smalzata del critico americano. Basti confrontare le pagine che, rispettivamente nei *Pittori italiani del Rinascimento* e in *Officina ferrarese*, i due critici dedicano all'arte di Cosmé Tura, di per sé ricca di referenti letterari e potenzialmente soggetta a trasposizioni verbali, non foss'altro per i suoi legami con il decorativismo lieve e fine, si potrebbe dire tardogotico, del Boiardo lirico, e nondimeno pervasa, a tratti, da una contorsione sofferta e dolorosa di volti e di forme. Se il Berenson parla di personaggi "fatti di selce, (...) convulsi di compressa energia come nocchiuti tronchi di ulivo", Longhi, con vivezza ed efficacia innegabilmente più alte ed intense, ritrae e riflette sulla propria pagina una "potenza di moto (...) che, nel materiale immaginato dei minerali più incorruttibili, non può che torcersi e serrarsi, quasi in turbini impietrati", una "natura stalagmitica", una "umanità di smalto e di avorio con giunture di cristallo". Non sembra impossibile scorgere, in queste ultime formulazioni, una sensibilità che, se rispecchia da un lato le *pierreries*, gli smalti, gli ori, i diamanti, del *Parnasse*, dall'altro parrebbe rinviare anche a certe figurazioni algide, cristallizzate, disumanate, dell'ermetismo fiorentino (basti pensare al Luzi di *Avorio*, di *Cimitero delle fanciulle*, di *Canto notturno per le ragazze fiorentine*). Ma l'attitudine del critico artista affiora, in Longhi, anche nel momento dell'accertamento attribuzionistico, che per la sua natura di operazione filologica e scientifica potrebbe apparire da essa lontano ed avulso. Emblematiche, al riguardo, in *Officina ferrarese*, le pagine su Ercole Grandi, in cui ai fini dell'attribuzione valgono, più del documento, dell'evidenza, del *dato*, la sensazione e la passione dell'osservatore e del conoscitore. Il *Busto di giovinetto* già attribuito al Boltraffio è restituito ad Ercole per motivi essenzialmente formali e visivi, resi sulla pagina con intenso metaforismo, con impressionistica condensazione di aggettivi e sostantivi: "il blu profondo, quasi notturno, di lapislazzulo", che "parla oscuramente di un'ascendenza turiana", "il modo di segnare i capelli anche nel loro ritmo interno", che "evoca dal buio della memoria" un tratto stilistico padano, la "vibrazione del profilo nitido, ma non inciso"³¹⁷. Lo sguardo, l'"occhio" non accademico del critico conoscitore e del filologo artista osserva e legge la tela in modo in fondo non troppo diverso da quello in cui l'uomo del simbolismo ascolta e comprende le "confuse parole" che fuoriescono dai "viventi pilastri" di quel tempio che è la natura, le segrete corrispondenze e le analogie nebulose che si inseguono e si intrecciano "in unità profonda e tenebrosa". E il riaffiorare dal buio della memoria del dettaglio formale o iconografico, del particolare minuto e defilato, ma decisivo, sembra suggerire una velata

315 Cfr. U. MORRA, *Colloqui con Berenson*, Garzanti, Milano 1963, p. 116.

316 Cfr. al riguardo R. WELLEK, *Vernon Lee, Bernard Berenson e l'estetica*, in ID., *Discriminazioni. Nuovi concetti di critica*, Boni, Bologna 1980, pp. 165-187.

317 R. LONGHI, *Officina ferrarese*, Firenze, Sansoni 1980, p. 47.

forma di proustismo, prospettare l'applicazione, in sede di critica d'arte, di qualcosa di non lontanissimo dalla "mémoire involontaire" e dall'"intermittence", dalla subitanea "resurrezione" del passato sepolto. Dense di suggestioni proustiane sono del resto le pagine longhiane su Morandi: "vecchie memorie e desiderio di memorie a venire vagano su Bologna in un cerchio affaticato e sempre aperto, a demolire e ricomporre all'istante mura, accoglienze, pareti, stupori"³¹⁸. Era, d'altra parte, il Bergson di *Matière et mémoire* ad affermare, per l'esattezza in apertura del terzo capitolo, che il "souvenir pur", di per sé scisso dai vincoli della materia, "ne se manifeste normalement que dans l'image colorée et vivante qui le révèle"; "le mouvement même de la mémoire qui travaille" si articola e si struttura, davanti agli occhi della coscienza, sotto forma di immagini, di "contorni" che "si disegnano" e di "superfici" che "si colora".

Indubbiamente Longhi, forte di una coscienza storica, tecnica, filologica certo più viva e più tesa, ha spesso occasione di contestare, non senza fondate ragioni, le attribuzioni berensoniane. Ma passi come quelli sopra riportati dimostrano che anche in lui è attiva un'"Arte dell'attribuzione" fondata sull'"esperienza del conoscitore", sulla valutazione, o meglio sulla vivida e soggettiva percezione, sul "senso" in larga misura extrarazionale, di una "qualità", di un valore artistico che, sottraendosi alla "meccanicità" che "acceca" e "gela", "non rientra (...) nella categoria delle cose dimostrabili"³¹⁹. Nelle *Ecursioni belliniane*, del '25-'27, proprio poche righe prima di prendere le distanze da certo "feticismo" del pur "raffinato" Berenson, Longhi attribuisce a Jacopo Bellini l'anconetta del Museo Piersanti per "motivi più sensibili che dimostrabili", per l'attenta e insieme affascinata contemplazione della "qualità squisitissima" delle "figure" che "posano lievissimamente nello spazio"³²⁰. Aveva ragione Cecchi - che pure, in una nota diaristica del '51, guardava con sospetto all'eccessivo filologismo e al tecnicismo a tratti un po' arido di certe analisi longhiane, ravvisandovi un sintomo di "freddezza", di "distacco dalla sostanza creativa"³²¹ - a dire che Longhi è "scienziato" ed è "storico" proprio nella misura in cui è "artista"³²².

Echi di questo atteggiamento si avvertono, com'è lecito attendersi, anche negli allievi di Longhi. D'obbligo il riferimento al saggio di Arcangeli su Morandi, tutto attraversato da raffronti tra oggetto figurativo e referente letterario³²³. Come la parola poetica nei montaliani *Limoni*, così la "pura pittura" morandiana, per i cui fondamenti teorici Arcangeli fa il nome di Denis, cattura e fa parlare i "silenzi in cui le cose / si abbandonano e sembrano vicine / a tradire il loro ultimo segreto". In Morandi, di cui già in uno scritto del '45 Longhi aveva colto la sommessà, ininterrotta, "severa elegia luminosa", il fioco controcanto tra crepuscolare e proustiano, l'"ultimo segreto" delle cose non si rivela mai perché tutto è tenuto entro un limite, al di qua del quale l'occhio può tutto vedere"³²⁴. Un non dissimile accostamento tra referente letterario e referente figurativo si incontra nel Longhi del saggio su Carrà del '37³²⁵, che avverte in *Pino sul mare* l'emergere di "quattro parole di natura, scandite e radianti come in una illuminazione poetica di Ungaretti", e indugia su "quel mare di pietra cupa,

318 ID., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973, p. 1095.

319 B. BERENSON, *Metodo e attribuzioni*, Arnaud, Firenze 1947, pp. 53 e 143.

320 R. LONGHI, *Il palazzo non finito*, cit., pp. 366-367.

321 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 599.

322 Si vedano le pagine critiche cecchiane raccolte in R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, cit., in particolare p. LVI.

323 Circa il percorso di Arcangeli e il suo non univoco rapporto con il maestro, letti sullo sfondo dell'ardua dialettica del moderno, e posti comunque sotto il comune segno dello "scintillio sempre acutissimo della sensibilità verbalizzata", si veda E. RAIMONDI, *Longhi, Arcangeli e il conflitto del moderno*, in *Quando l'opera interpella il lettore*, cit., pp. 291-312.

324 F. ARCANGELI, *Giorgio Morandi*, Einaudi, Torino 1981, pp. 34-35 e 113.

325 Esso si può leggere in *Da Cimabue a Morandi*, cit.

quel po' di misera spuma, il costone brullo umanato dalla porta dell'antro coi riflessi agli orli, teneri come su labbra". Secondo una non diversa *forma mentis* analogica ed interestetica, l'Arcangeli di *Dal Romanticismo all'Informale* pone in relazione il colorismo degli impressionisti con il gusto simbolista dell'indeterminatezza musicale, il "brivido luminoso" della tela con il "brivido musicale" della parola³²⁶. Sull'onda di questo stesso *continuum* di forme e di mezzi, la sostanza espressiva del quadro si stempera e si riverbera nella trama della scrittura critica. E anche la monografia morandiana di Arcangeli offre esempi significativi di critica come forma di autobiografia, avventura di un'anima al contatto dei capolavori, esperienza umana ed esistenziale, oltre che intellettuale, immersa "in situazione", nel solco di una temporalità viva ed immanente. Il libro si apre con la rievocazione, che può far pensare al Raimondi di *Notizie dall'Emilia*, di una Bologna ombrosa ed assorta, "una vecchia Bologna ancora abitata dal senso della campagna"- rievocazione rischiarata, poi, dalla "luce del vecchio lume a petrolio, (...) che, ora, splende nella memoria fuori dal mutevole tempo marino, mite, compatta, trasparente e solida" come le forme e i contorni delle nature morte.

La monografia su Morandi è del '64; all'anno precedente risale quella sul Bastianino. Un accostamento, questo, che conferma come, a riprova di una virtuosa e feconda circolarità e ricorsività di *antiquitas* e *modernitas*, certa critica novecentesca proietti, anche in chiave programmatica, su talune delle più rilevanti esperienze della pittura contemporanea (dal De Chirico al Carrà metafisico a Morandi) una sensibilità maturata nello studio delle forme dell'arte classica, le cui immagini "appaiono (...) fissate in un'atmosfera ideale, tersa e incorruttibile"³²⁷. Da Cézanne a Morandi, la "critica pura" trova riscontro in una "pittura pura" che risolve o trascende gli oggetti in spazi autonomi e in sé conchiusi, in linee e forme nette e limpide. Tanto in Cézanne quanto in Morandi, poi, la critica intesa come autobiografia e la "vita come letteratura" ad essa speculari incontrano le testimonianze di esistenze analogamente votate, nella loro totalità, a un ideale d'arte.

Nello studio citato, al Bastianino, manierista ferrarese del secondo Cinquecento vicino alla sensibilità tassiana, è accostata arditamente, per via analogica, e forse in modo non estraneo all'"estetica dello spazio" di un Von Marées, la scultura di Medardo Rosso: come nell'uno "il ritmo, rotondo, fluente, si dilata fino ad aiutare un cromatismo alla veneziana", ad assecondare l'interno moto di un colore che, "entro quei vasti campi, non riposa, anzi quasi lievita per soffio interno", così l'altro teorizza ed attua un "infinito spazio" ove "rien n'est materiel"³²⁸.

E mi è gradito chiudere nel nome di Alberto Graziani, brillante allievo di Longhi, che, come Serra e come Bastianelli, bruciò e consumò in un breve volgere di decenni la sua tesa e raccolta vicenda umana ed intellettuale. Fu proprio Longhi, nella commemorazione bolognese del '43³²⁹, a rammentare come Graziani fosse votato e "predestinato" all'esercizio di una critica d'arte intesa come "calma, sottilmente ricreata narrazione di valori poetici". Come ha osservato Ezio Raimondi, vi è in lui "un'eleganza sostanziosa che sconfigge sin dal principio, all'interno della stessa suggestione longhiana, sottile e vibrante, le ultime fascinazioni dell'estetismo"³³⁰; un estetismo che, del resto, già Longhi, come rilevava Contini, riu-

326 ID., *Dal Romanticismo all'Informale. Dallo spazio romantico al primo Novecento*, Einaudi, Torino 1977, pp. 86-87.

327 R. BOSSAGLIA, *L'arte nella cultura italiana del Novecento*, Laterza, Bari 2000, p. 23.

328 F. ARCANGELI, *Il Bastianino*, Silvana Editoriale, Milano 1963, pp. 35 e 50.

329 Essa è ora edita, unitamente a tutti gli scritti di critica d'arte e ad una selezione dell'epistolario, nei due volumi di *Proporzioni*, a cura di T. Graziani Longhi, presentazione di E. Raimondi, Nuova Alfa, Bologna 1993.

330 E. RAIMONDI, *Premessa*, *ibidem*, p. VIII.

sciva sapientemente a trattenere “nei confini della conoscenza”³³¹.

In effetti, in uno scritto del 1940, Graziani prende posizione *Contro la critica ermetica*, e opta per un discorso critico che abbia fra i propri requisiti la "leggibilità", l'"attentissima precisione lessicale", la "ricerca (...) delle immagini attraverso le quali tradurre (...) la infinita varietà di sentimenti delle immagini figurate". Ma proprio quest'ultima formulazione rinvia, ancora una volta, all'essenziale problema della "trasposizione" letteraria della sostanza figurativa tramite - per citare Longhi - "parole conte ed acconce"; problema che Graziani affronta corroborando la vocazione alla critica con una composita cultura letteraria che, come si evince dall'epistolario, spazia da una formazione di filologo classico, che certo contribuì a temperare e a controbilanciare la passione estetistica e il trasporto soggettivo, a intense letture moderne e contemporanee, da Keats a D'Annunzio, da Pascoli ad Ungaretti³³². Basti considerare alcuni passaggi del saggio su Bartolomeo Cesi, dell'anno precedente, ove la materia pittorica è tradotta, ancora una volta, in dense e vivide campiture verbali e in un fitto intreccio di sfumature metaforiche, che colgono, nel *San Benedetto che ascolta la celeste armonia*, l'"entusiasmo accaldato e ridente", la "natura prepotente e spiegata", sullo sfondo di un "paese appassito di umidori", di una "stagione che arriva per un tetto di nuvole tempestose, cariche d'acque autunnali, di là dai monti, da un cielo verdemare". E nel più compiuto spirito di una *critique d'analogie* armata oramai di acuminati strumenti filologici e di più vigile coscienza storica sono articolate le pagine *Su Wiligelmo*, in cui tra l'altro è fatto, sulla scorta di una vastamente comprensiva, e si direbbe quasi archetipica, nozione di padanità, il nome di Morandi: all'ordine classico, euritmico dei rilievi del Partenone è giustapposto e fatto contrastare quello romanico, dolorosamente contratto e contorto, che scandisce le figure del Duomo di Modena, segnate da "spazi vivaci e lati", rapporti tra le forme "che si agglomerano e si isolano capaci solo della propria presenza materiale", "corpi gravi di carne", "cavi animati e profondi", "luce densa e violenta" - tutti elementi e tratti che paiono preludere a Masaccio, alla sua umanità umiliata e dolente. Che anche in Graziani, poi, esperienza estetica ed esperienza esistenziale, critica e biografia, non possano essere agevolmente scisse e distinte, emerge dalla lettera a Tina Longhi. "Che argento, che madreperla, che lontano pallido ordito aveva Guido Reni" - le scrive da Arezzo il 21 giugno del '39 - "nel salone vuoto, agli occhi, ai tuoi occhi che l'amore commosso da certi ricordi velava di una trama luminosa". Spontaneo, anche se puramente analogico, il parallelo con le serriane lettere a Fides, in cui la passione contrastata e dolorosa si intride splendidamente di una musicalità soffusa ed ineffabile, sospesa tra il "bruire" di D'Annunzio e di Verlaine e il Rolland beethoveniano dell'*Aube* e del *Buisson ardent*³³³.

Vale anche per l'esperienza rapida e bruciante di Graziani ciò che scrive Marino Biondi in una pagina che può suggellare questo percorso nel modo più consono: la critica appare, nella sua essenza umana e stilistica, non come una scienza, ma piuttosto come un'arte, "arte della lettura, della contestualizzazione, del commento e della mediazione, un'arte reciproca e inversa alla poesia, un'arte della lettura in primo luogo, della memoria (...), un'arte delle osservazioni legate insieme a rete, delle molteplici connessioni, del giudizio; (...) un'arte (...) generosa verso la materia che le si pari davanti, curiosa, impregiudicata"³³⁴.

331 G. CONTINI, introduzione a R. LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. LVI.

332 Cfr. A. GRAZIANI, *Proporzioni*, cit., vol. II, p. 211.

333 Cfr. R. SERRA, *Lettere a Fides*, a cura di R. Turci, Le Monnier, Firenze 2001.

334 M. BIONDI, *Critica e biografia. Tre studi*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna 1997, p. 14.

IV

“UNO SCAMBIO PERFETTO DI VITA”. PERCORSI DELLA CRITICA ERMETICA

1. “Là dove smette lo scrittore nasce il critico, in uno scambio perfetto di vita”. Con queste parole, nella celebre conferenza *Letteratura come vita*, che, apparsa dapprima sul *Frontespizio* del settembre 1938 e riedita, l’anno dopo, nei fondamentali *Otto studi* vallecchiani, è passata alla storia, contrariamente alla stessa raccomandazione che l’autore vi apponeva in *explicit*, come un vero e proprio manifesto teorico dell’ermetismo fiorentino, Carlo Bo mostrava chiaramente che, nella struttura concettuale della poetica ermetica, il carattere originale, creativo ed autonomo rivendicato ad un atto critico inteso come forma di autobiografia era legato alla concezione e alla dimensione ontologica di una “vita” concepita “in un grado di maggiore purezza o come simbolo svelato”, trasposta su di un piano che trascendeva il “tempo minore” della contingenza e dell’immanenza, segnato da una futile transitorietà di “quotidiane e diverse sollecitazioni”. Com’è evidente, la “vita” che passa dallo scrittore al critico, che si riversa dalla pagina della creazione a quella di un’interpretazione che è *aemulatio*, riscrittura, prosecuzione, è già stata sublimata, decantata, mondata dalle lordure della materia e della storia, è già passata attraverso la purificazione operata dalla parola letteraria nella sua sovrana assolutezza.

La genesi di questi concetti, e in particolare l’idea essenziale e fondante del nesso esistente tra la visione della letteratura come vita e la concezione della critica come facoltà creativa e creatrice, sono strettamente legate alla coeva temperie culturale fiorentina. Già Betocchi, nell’*Invito alla poesia* apparso nel 1938 sul *Frontespizio*, auspicava una critica sciolta da ogni rigido vincolo filosofico o metodologico, capace di correre “le medesime strade allusive, affettuose, analogiche per simpatia” proprie del discorso poetico. Peraltro, nello scritto *Della letteratura e della vita*, apparso nello stesso anno sulla rivista di Bargellini, e che sembra precorrere e preparare anche nel titolo la celebre conferenza di Bo, Betocchi opponeva al soggettivismo e all’autobiografismo – per quanto sublimati, assolutizzati, per così dire trascendentali – di Bo le “ragioni di un’oggettività che si riscontra al colmo del nostro essere, che mal tuo grado ti esorbita”. Affiorano, nel dibattito teorico, le divergenze che separano anche sul piano della poesia le scelte di Betocchi da quelle degli ermetici, cui pure egli è vicino per molti aspetti, se non altro a livello di sensibilità e di temperie storico-culturale: alla parola mallarmeanamente pura ed assoluta, il poeta di *Realtà vince il sogno* oppone, fin dagli esordi, l’“indistruttibile certezza delle cose”, una scrittura aderente alla concretezza e alla semplicità del sentire e dell’esistere, animata da un cattolicesimo limpido e solare, scevro delle ombre latenti e delle larvate inquietudini, quasi esistenzialistiche *ante litteram*, degli ermetici. Nel citato *Invito alla poesia*, Betocchi vagheggia una critica che appunto assomigli e protragga il “flutto d’anima”, fatto di vita e di sentimento, privo di complesse mediazioni intellettuali, che alimenta, a suo dire, la poesia. Ancora diversa, e più radicale, la presa di posizione di Mario Alicata, che sulla rivista *La Ruota*, nel giugno del 1940, prendeva le distanze da una “crisi di coscienza” che ha la poesia altrui come “unico punto d’attacco e

d'arrivo", e che rischia dunque di acquisire "i sensi e i modi di un 'divertissement'"³³⁵.

Oreste Macrì, rivisitando, a distanza di anni, la conferenza di Bo nel dibattito *Che cosa è stato l'ermetismo?*, ospitato nel 1968 dall'*Approdo letterario*, porterà debitamente alla luce il nesso sottile che conduce la poetica e l'ideologia della letteratura come vita (o, specularmente, della vita come letteratura) a sfociare, sul piano della teoria e della pratica critiche, nel paradigma del critico come scrittore: nelle righe da cui siamo partiti, Macrì ritrova, a distanza di decenni, "il senso della nostra integrale e integrata collaborazione poesia-critica" (e si pensi, qui, al valore, su cui si tornerà, che l'idea luciniana di una "critica integrale" viene ad assumere nella riflessione teorica di Alfonso Gatto); a suo dire, la critica ermetica "ha tentato l'operazione assoluta dello spirito auspicata da Renato Serra", vivendo in modo inteso e drammatico una dimensione fatta di "tempo" e di "attesa", una combattuta "volontà di assoluto e di relativo"; su queste basi, dice ancora l'autore di *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, la critica ermetica seppe affrontare (altro punto su cui si tornerà) "esercizi (...) in senso interartistico", che rivisitavano, in un modo non avulso dal magistero longhiano, le *correspondances* e le analogie pittorico-musicali care alla critica simbolista.

Proprio Macrì, peraltro, nell'intervento *Dell'invenzione nella critica*, apparso sul *Bargello* il 14 agosto del 1938, aveva auspicato che questa "critica pura e integra", senza cedere alle fascinazioni più esteriori e immediate dell'estetismo, alle sensuali "seduzioni" della "metafora" e dell'"analogia", si "affidasse" all'"invenzione", creandosi tramite essa "una sintassi passionale e metaforica", e conciliando la profondità e l'acutezza dello scandaglio riflessivo con la libertà dal gelido rigore di un'estetica sistematica. Ad ogni modo, nello scritto *Del concetto di letteratura*, apparso ancora sul settimanale fiorentino il 13 novembre di quello stesso anno, il giovane critico mostrava di aderire all'idea, enunciata da Bo, di una critica come "lettura di identità (...) volta a una scansione interiore", a una "continua fecondazione delle parole"; una critica, precisava Macrì, che nasceva da una condizione spirituale incline alla "solitudine", all'"identità" (un'identità che andrà forse intesa nel duplice significato dell'individualità autocosciente propria del critico e della sua simpatetica immedesimazione con l'oggetto del suo discorso), alla contemplazione di un "puro principio spirituale"³³⁶. Il primo Macrì si muove certo lungo linee assai prossime all'ermetismo, di cui la sua scrittura assorbe e fa propri concetti, movenze, anche usi stilistici e aloni semantici; e sarà da notare fin d'ora come, all'interno di quel vero e proprio sistema letterario che è l'ermetismo, il discorso critico si riveli prossimo a quello poetico, e rispetto ad esso solidale e simpatetico, non solo sul piano delle idee letterarie e delle posizioni militanti, ma anche a livello di isotopie lessicali e stilistiche, di ambiti semantici, di *mots-clefs*, che accomunano e stringono in solidale e coerente unità l'uno e l'altro versante di una medesima coscienza letteraria, duplice e unitaria nella sua scansione poetica e critica. Basti rileggere, in quest'ottica, le pagine su Bigongiari, risalenti al '43, incluse in *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*, volume vallecchiano del '55: la trama della prosa critica vagheggia ed insegue quella del dettato poetico fino a confondersi con esso nello spazio verbale che circonda il mallarmeano "libero cielo dell'Assenza", il rarefatto e virtuale dominio di una "fan-

335 Si veda, su queste discussioni, A. SPADARO, "Letteratura come vita" nel dibattito tra Carlo Bo e Carlo Betocchi, "La Civiltà Cattolica", CLIII, 3637 (5 gennaio 2002), pp. 47-60.

336 Sulle sottili e sfumate divergenze della posizione di Macrì rispetto allo spiritualismo di Bo, evidenti soprattutto nelle pagine, risalenti al '39, *Intorno ad alcune ragioni non formali della poesia*, riedite in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* (Vallecchi, Firenze 1941), cfr. comunque G. LANGELLA, *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Studium, Roma 1997, pp. 125 sgg.; V. STELLA, *La poetica critica di Oreste Macrì e il senso del suo ermetismo*, in *Per Oreste Macrì*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1996, pp. 25-55.

tasia (...) sorda al limite della conversione con l'assenza", in una "regione intermedia, vacua e d'apparenza, di carezza sfiorata, di rodimento ideale e musicale"; ove non è difficile notare come la parola critica prenda corpo e respiri entro un terreno ideativo e semantico non dissimile da quello stesso in cui vive la poesia del Bigongiari di *Assenza* (le labbra "che rimmormorano arse cielo al cielo") o di *Assente dal passato* (il lacrimante "cielo di memoria", che richiama il mallarmeano "ciel antérieur où fleurit la beauté") o del Luzi di *Avorio*, di *Già colgono i neri fiori dell'Ade* (emblematico il "ritardo / delle rose nell'aria", sinesteticamente sospeso tra percezione olfattiva e metafora musicale), di *Se musica è la donna amata*.

Con il passare dei decenni, Macrì, secondo un processo di cui *Realtà del simbolo*, l'imponente volume vallecchiano del '68, serba eloquente testimonianza, ripenserà, in parte attenuandola, in parte approfondendola, la giovanile adesione, del resto circospetta e dialetticamente ponderata, ad un ideale baudelairiano di *critique poétique*, innestandola su di un profondo storicismo di matrice vichiana, maturato già negli anni della formazione universitaria, e contaminandola con gli acuminati strumenti metodologici del formalismo, della critica stilistica, della psicologia archetipica, della comparatistica, anche a costo di correre, come confidava in un'intervista dell'86, il pericolo di "addurre una narcisistica sovrastruttura ipercritica, una sorta di cotenna che viene a opacizzare il nero lampo del fondo"³³⁷. Il che poi non toglie che permanga, nella sua riflessione, il principio fondamentale di una critica compartecipe, collaboratrice, e per ciò stesso creativa. In un libro tardo e non troppo noto, ultima testimonianza della "lunga fedeltà" del critico alla poesia di Bigongiari, Macrì ribadirà, alla luce delle nuove teorie e delle nuove terminologie, e finanche con un eccesso di tecnicismo, la natura ricreatrice e "mimetica" della scrittura critica, intesa come una "mimesi (...) della stessa operazione poetica informalizzata in reiterazioni sature, iper o infra-ordinate, di poema in poema e all'interno di ciascun poema"³³⁸; ove è evidente, tra le altre cose, la convergenza, in direzione di un'ordinatamente e programmaticamente caotica molteplicità e polivalenza di segni, tra la sensibilità artistica dell'informale e gli esiti e gli sviluppi più maturi delle poetiche di radice ermetica. Come egli stesso confidava a Quasimodo in una lettera, per Macrì la critica è "un fatto personale, se non (...) una coincidenza superiore a me stesso e all'oggetto stesso"; e appunto in questa "coincidenza superiore"³³⁹, in questa volontà di immedesimazione e nel contempo di superamento e di trascendenza, di identificazione e insieme di sublimazione, risiede uno dei significati profondi del soggettivismo ermeneutico che è proprio della critica ermetica.

Discorso non dissimile si potrebbe fare a proposito di Bigongiari, che almeno a partire dall'imponente volume *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, edito nel '72 da Rizzoli, corrobora l'idea di una critica poetica e creatrice con i portati teorici della *nouvelle critique* e dell'*école de Genève*, da Barthes a Poulet, da Blanchot a Starobinski³⁴⁰, restando

337 In G. TABANELLI, *Carlo Bo. Il tempo dell'ermetismo*, Garzanti, Milano 1986, p. 82.

338 O. MACRÌ, *Studi sull'ermetismo. L'enigma della poesia di Bigongiari*, Milella, Lecce 1988, pp.14-15. A testimonianza dei rapporti fra Bigongiari e Macrì, si può vedere P. BIGONGIARI, *La "lunga conversazione" con Macrì*, "Paradigma", 6, 1985, pp. 3-9 (numero monografico in cui si segnala anche il breve intervento di Mario Luzi, *De O. M. - Tre paragrafi*). La relazione fra i due potrà essere più compiutamente indagata quando saranno pubblicati i consistenti carteggi custoditi presso il Gabinetto Vieusseux.

339 La lettera è edita in O. MACRÌ, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, Sellerio, Palermo 1986, p. 362.

340 Si può vedere, per i punti di contatto tra questi orientamenti della critica francese e la riflessione degli autori italiani di formazione ermetica, A. NOFERI, *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970.

in pari tempo legato alla sua originaria formulazione, data dal Baudelaire critico di Wagner e rielaborata dal Valéry di *Situation de Baudelaire*: “il poeta moderno ha necessariamente dentro di sé un critico che rende palpabile proprio la visione critica della vita mettendo in crisi, cioè rendendo cosciente, il dato primario dell’invenzione nell’atto stesso dell’invenzione”³⁴¹ (ove si noti il modo in cui Bigongiari rivisita la sfumatura semantica e concettuale insita nel nesso paraetimologico, già implicito in Baudelaire, tra *crise* e *critique*). È divenuto quasi un luogo comune degli studi l’insistere in vario modo sulle evoluzioni e sulle svolte che avrebbero condotto, nel secondo dopoguerra, vari autori di formazione ermetica, da Luzi a Bigongiari, da Gatto a Quasimodo a Parronchi, a rinnegare l’iniziale scelta di purezza e di essenzialità liriche, l’originaria adesione alla *poésie pure*, alla poetica della Parola, del “verbe poétique” supremo ed assoluto³⁴², per virare verso forme di poesia volta a volta prosastica, diaristica, narrativa, talora civilmente e politicamente impegnata. Ma a mio avviso, nel cammino di questi scrittori, è in pari tempo possibile, anche a costo di smentire, in qualche caso, le loro stesse esplicite dichiarazioni di poetica (basti qui menzionare certe pagine teoriche del Quasimodo più maturo), cogliere anche, sia sul piano dell’esercizio poetico che su quello, ad esso parallelo e strettamente legato, della ricerca critica, elementi di continuità, di coerenza, di fedeltà alle radici. Emblematico appare, in proposito, per non fare che un solo, emblematico esempio, il Luzi di *Per un battesimo dei nostri frammenti*, che ancora invoca il Verbo, la Parola, chiedendole di “volare alta”, di “crescere in profondità”, di toccare “nadir e zenit della sua significazione”, di essere “luce, non disabitata trasparenza”. E saranno da notare, accanto alla continuità, anche la tensione dialettica e la volontà di superamento, che affiorano chiare in quell’auspicio di scongiurare la “disabitata trasparenza”, l’algida e disumanizzata absolutezza in cui rischia di risolversi o di rinchiudersi la *poésie pure*, infondendovi, come avviene nel cammino di Luzi almeno a partire da *Onore del vero*, il “giusto della vita”, il condiviso calore della “vita fedele alla vita”. Questa “disabitata trasparenza” è poi affine, a riprova del legame anche testuale che congiunge, a distanza di decenni, il discorso poetico e il discorso critico, all’analoga “trasparenza magica”, al “dominio (...) opaco dell’eterno”, alla “forza irrealizzabile di un’assenza superiore”, di cui Bo parlava, avvertendo anch’egli, nell’ideale della *poésie pure*, le insidie della “disumanizzazione dell’arte”, in *L’assenza, la poesia*, scritto teorico apparso su *Prospettive* del 15 ottobre 1940 e ripreso nell’omonimo volume del ’45³⁴³. E chi cercasse, negli anni della militanza ermetica più accesa, una coerente traduzione della poetica della parola sul piano della scrittura critica, non avrebbe che da riprendere un altro testo di Macri, vale a dire il saggio, poi ripubblicato negli *Esemplari*, che introduceva le quasimodiane *Poesie* del ’38: pagine tutte intonate al bagliore di una parola che, oscillante tra un’accezione letteraria e una laicamente mistica, di un misticismo tutto risolto in fatto estetico, è non solo “notazione simbolica, aspetto terreno dell’idea, (...) voce evocativa dell’immagine”, ma anche, in sintonia con un’*imagery* che il Quasimodo di *Fresca marina*, di *Specchio*, di *Nascita del canto* condivide con il Vittorini di *Conversazione in Sicilia* e della polemica con Togliatti, “purissima acqua mitica di vita”.

Tornando alle prime enunciazioni ermetiche della teoria del critico come scrittore, ci si può ora soffermare sullo scritto di Bigongiari intitolato appunto *Il critico come scrittore*, ap-

341 P. BIGONGIARI, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Rizzoli, Milano 1972, p. 10.

342 Intorno a questa poetica e alle sue ascendenze mallarmeane e dannunziane, resta fondamentale L. ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Paravia, Torino 1972.

343 Il testo è ora raccolto, accanto a molte delle pagine più significative della sterminata produzione dell’autore, nel monumentale C. BO, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di S. Pautasso, prefazione di J. Starobinski, testimonianza di G. Vigorelli, Rizzoli, Milano 1994, pp. 29-34.

parso sul *Bargello* il 31 luglio del 1938³⁴⁴, a cui Macrì rispose con il citato intervento *Dell'invenzione nella critica*. L'atto critico è qui posto sul crinale del rapporto dialettico tra il "tempo minore" della biografia e della storia e quello assoluto della letteratura pura: l'"elaborazione critica" deve essere sottratta agli "assalti diaristici del soggetto", deve eludere la "logica inferiore della dimostrazione" che muove da un "meccanismo predisposto", da un rigido pregiudizio metodologico di carattere storicistico o crociano; il "mito" del critico – e qui l'*elocutio* della scrittura teorica si fa più rarefatta, opaca, complessa, avvolta dagli aloni semantici dell'esperienza poetica – è "la sua facoltà di tempo che egli può far lievitare nel suo esame", sottraendosi al "collasso di una vanità temporale", ai limiti e alle coercizioni del contingente e del transitorio. Difficile non sentire, in queste espressioni, in questa serrata dialettica – che nel Luzi maturo diverrà, reciso "il duro filamento d'elegia", "vivente comunione" – di tempo ed eternità, il respiro del poeta della *Figlia di Babilonia*: "Si deprime, nell'ora che lo folgora / il tempo sulle meridiane, prime / a suggerlo, l'ombra che dirime / l'eterno del suo limite introvabile". Poesia e prosa, canto e pensiero non sono che le due facce di una stessa volontà di conoscenza, sospesa fra il tempo spazializzato e misurabile delle "meridiane" e un'eternità immersa e vissuta nella "durata" interiore. In questo contesto viene ad inserirsi anche un intervento di Alfonso Gatto, la cui opera di critico, in massima parte ancora dispersa³⁴⁵, e che si avrà modo più oltre di ripercorrere brevemente per esempi e campioni, rispecchia originalmente alcuni dei caratteri della critica ermetica, vale a dire *Critica integrale*, apparso sul numero 9 del 1938. Rivisitando forse la nozione e il metodo di critica integrale che Lucini aveva applicato alla sua originale e partecipe rilettura di Dossi, Gatto già auspica - ancora al di qua, si noti, della svolta marxista a cui il suo pensiero e la sua visione andranno incontro nel dopoguerra – una critica che sappia conciliare la considerazione e la difesa dello specifico poetico con un'attenzione alle valenze umane e ai significati storici dei testi, e che sappia dunque avvertire in essi, e restituire sulla pagina, quel "movimento di crisi" (ancora, si noti, il nesso profondo e sostanziale fra *critica* e *crisi*) "che è la storia stessa". In *Conformismo letterario*, un articolo apparso nel numero due della stessa annata, e visibilmente suggestionato dal Bo di *Letteratura come vita*, Gatto parla di una "dolorosa storia di uomini" che deve tradursi in "difficoltosa sintassi" e in "elaborazione condotta e scontata su un tempo concreto e valido". Un peculiare senso storico, questo, inquieto e sentito, che parrebbe spostare la sofferta dialettica di tempo minore e tempo assoluto verso il primo versante, e che Gatto condivideva del resto con il cofondatore e condirettore della rivista, Pratolini, anch'egli non lontanissimo, in certe pagine della prima produzione, da temi e atmosfere dell'ermetismo; e anche nel primo Pratolini la partita con la storia, il confronto con l'evidenza immanente degli eventi vissuti al di fuori delle certezze idealistiche, si risolveva, infine, in un lavoro interiore tradotto in lettura e scrittura, nella "luce di una verità interiore che ci fa vivere nel compromesso di una continua esitazione coi testi"

³⁴⁶

Anche Bo, com'è lecito attendersi, offre contributi di rilievo alla fissazione teorica del paradigma ermetico del critico come scrittore. Il ponderoso saggio del '38 *Delle immagini*

344 Il breve articolo si legge ora, unitamente ad altri scritti giovanili ancora sparsi in riviste, in *Il critico come scrittore*, a cura di P. F. Iacuzzi, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 1994, pp. 7-9.

345 Si veda comunque R. TURCHI, *Contributo per una bibliografia di Alfonso Gatto*, in *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, a cura di P. Borraro e F. D'Episcopo, Congedo, Galatina 1980, pp. 317-399. Una bibliografia completa degli scritti dell'autore è attualmente in preparazione presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.

346 Faccio riferimento a *Civiltà in crisi?*, «Campo di Marte», 1938, nn. 3-4.

giovanili di Sainte-Beuve, pur in larga parte appesantito dalla destinazione accademica, delinea, ormai al di là dello stereotipo ottocentesco, tra romantico e positivista, della critica come “*histoire naturelle de l’âme*”, l’idea di un discorso critico inteso come “confessione agitata di un’anima raggiunta”, come espressione di una profonda “vita dell’intelligenza” non separata da quella del “cuore”, come, infine, secondo la stessa nota definizione offerta da Sainte-Beuve nei *Portraits littéraires*, “*invention*” e “*création perpétuelle*”³⁴⁷. Indicazioni ancor più interessanti è dato trarre dal fondamentale scritto *Della lettura*, che apre il volume vallecchiano del ’53 *Della lettura e altri saggi*, e che anticipa taluni aspetti sia dell’estetica della ricezione, sia soprattutto della critica come “*coincidence de deux consciences*” professata dall’*école de Genève*³⁴⁸. Sulla scia di Serra, e prima ancora del Mallarmé lettore di Poe, Bo appunta “un infinito pretesto di lettura interiore, un libro che” – e si pensi qui, ancora una volta, all’ideale mallarmeano del *Livre* e alla rilettura che ne aveva dato il Lucini del *Verso libero* – “si apre veramente alle suggestioni e all’atto segreto dello spirito”. Serra pare insegnare che il testo “si fa dentro di noi come avanti si era fatto nella fantasia dello scrittore”, e che la critica deve essere animata dalla “virtù della lettura abbandonata e attenta”, di una “lettura del corpo (...) fatta di sughi e di polpe”, percorsa da qualcosa di non dissimile, in fondo, dal dannunziano “amor sensuale della parola”³⁴⁹.

E si può infine citare, svincolandolo dall’immediatezza caduca dell’occasione polemica (la pubblicazione della *Littérature du vingtième siècle* di André Rousseaux), un altro scritto di Macri, *Teoria del ragguaglio letterario*, apparso su *Campo di Marte* del 1 novembre 1938: ad una critica affondata nel “lago mortale” di “mille cognizioni e mille competenze”, frantumata e dispersa nelle galassie particolaristiche dei tecnicismi e degli specialismi, se ne contrappone una il cui dominio e il cui respiro si identifichino “nella patria dell’anima”, distaccata dalla terra (e qui si potrebbe richiamare il “paese dell’anima” a cui Nicola Lisi dedicava, tra realtà e simbolo, narrazione e parabola, uno dei suoi libri più importanti e più vicini alla temperie ermetica), dominata da un “silenzio” che “riascolta il rumore generato nel tempo e lo compone in costanti misure armoniche”. La critica è questa musica, questa armonia che avvolge ed attutisce le dissonanze e gli strappi del “tempo inferiore”, le ferite e gli urti della storia, e li riconduce, entro la “durata” dell’anima, ad un superiore accordo che si traduce in parola, che risuona sulla pagina e nella scrittura. “Where is the wisdom we have lost in knowledge? / Where is the knowledge we have lost in information?” si domandava, negli stessi anni, l’Eliot dei *Chorus from “The Rock”*, di fronte alla “timekept City”, al mondo preda del “tempo inferiore”. A distanza di decenni, il Luzi di *Glossolalia e profezia*, un saggio raccolto in *Vicissitudine e forma*, volume del ’74, confrontandosi anch’egli, tra Baudelaire, Eliot e Valéry, con il paradigma del “critico aggiunto al poeta”, lamenterà come la scienza e l’arte dell’interpretazione, di per sé votate alla “profezia”, all’illuminazione della verità e dell’essere racchiusi nella parola, si riducano spesso, per un eccesso di tecnicismo, per l’“abuso di certi dati dell’analisi”, a “glossolalia avvilita”³⁵⁰. A questa glossolalia fredda e vacua si oppone lo sforzo conoscitivo e fondativo di una parola poetico-critica che vuole porsi nella maggior prossimità possibile alle radici dell’essere e del nominare. In tale ottica, ermeneutica creatrice e poetica della parola convergono in un medesimo sforzo di

347 C. BO, *Letteratura come vita*, cit., pp. 702-704 e 722-723.

348 Cfr. A. CADIOLI, “*Della lettura*”: un’ipotesi degli anni Quaranta, “Lingua e letteratura”, 1993, n. 21, pp. 23-36. Si veda, in generale, E. BIAGINI, *La lettura. Dall’explication de textes alla semiotica letteraria*, Sansoni, Firenze 1979.

349 Si cita da C. BO, *Intorno a Serra*, a cura di V. Gueglio, Greco e Greco, Milano 1998, pp. 149 e 203.

350 Cito da M. LUZI, *Scritti*, a cura di G. Quiriconi, Arsenale, Venezia 1989, pp. 97-98.

pensiero.

2. Come credo di aver mostrato a sufficienza nei primi due capitoli di questo studio, il critico esteta, artista, scrittore, che vuole porsi “solo di fronte all’opera”, libero da pregiudizi di estetica e di metodo, non è affatto, come si potrebbe sospettare, chiuso nell’aura mistica di un’estasi intemporale ed astorica. Il suo meditato soggettivismo, il suo eletto dilettantismo nutrito di erudizione, si collocano all’interno di una precisa tradizione, e non difettano di modelli culturali, di antecedenti e di termini di confronto.

In primo luogo, anche allo scopo di confermare e di rafforzare l’impostazione storiografica di fondo sottesa a questo lavoro, ci si dovrà interrogare sull’influsso che poté essere esercitato, tanto sull’ermetismo critico quanto su quello poetico, dalle suggestioni dell’estetismo e del dannunzianesimo. È stata più volte sottolineata, da parte della storiografia letteraria, l’ascendenza dannunziana che sta alla base del movimento ermetico³⁵¹; né è mancato chi ha suggerito, in modo provocatorio, di leggere l’intera corrente come una forma di “dannunzianesimo depotenziato”³⁵².

Come ricorderà Bigongiari in una tarda e poco frequentata raccolta di studi, il numero monografico di *Letteratura* del marzo 1939 (*Omaggio a D’Annunzio*), a cui lo stesso Bigongiari partecipò con uno scritto (*Natura di D’Annunzio*) riedito poi nei vallecchiani *Studi* del ’46, ed improntato alla consapevolezza di un’esperienza di vita che si risolve interamente in materia, e quasi in pretesto, di letteratura, rappresentò la viva testimonianza di una generazione che, sulle orme di Cecchi, Serra, De Robertis, lettori ispirati del D’Annunzio “esploratore d’ombra”, si misurava, “senza complessi né remore mentali ma anche senza albagia”, con il poeta che, forse, più di ogni altro in Italia aveva meditato, pur se non senza incorrere in eccessi di retorica e non senza porgersi a strumentalizzazioni ideologiche, la mallarmeana “suprema scienza” delle parole, la sublime arte del Verbo³⁵³. Su quello stesso numero apparivano alcune pagine di Luzi destinate ad essere riprese tanto in *Un’illusione platonica*, quanto ne *L’inferno e il limbo*, a testimonianza, se non proprio di un’angoscia dell’influenza, quantomeno dell’importanza che l’autore, suggestionato anche come poeta, negli stessi anni, dal cesellato ed algido preziosismo parnassiano dell’*Isottee* e della *Chimera*, attribuiva al confronto con l’impegnativo antecedente. Nella parola dannunziana – e si ricordi ancora una volta il pericolo che l’esperienza simbolista, come quella ermetica, si risolva e dissolva in impalpabile “disabitata trasparenza” – vi era una “grazia pura” che distanziava gli “oggetti” dalla loro “reiterazione mentale”, dal loro rivivere, trasfigurati in simboli e in analogie, nella coscienza creatrice del poeta. “Le immagini e le finzioni vi facevano il loro rimorramento insolubile, vi incontravano la propria ombra senza la speranza di essere illuminati”³⁵⁴. Anche sul sensuale D’Annunzio incombeva dunque l’“illusione platonica” (si pensi in particolare al *Cratilo*, già caro a Pater e a Conti) di poter sostituire agli oggetti dell’esperienza e della vita i loro artefatti e rarefatti *eidola* verbali, i loro intangibili simulacri letterari. In un articolo del ’63, *Valéry italiano*, metafore e concetti non dissimili ricorrono – quasi ad implicita conferma della continuità che l’autore coglie, entro il diacronico articolar-

351 Cfr. ad esempio i capitoli introduttivi di M. PETRUCCIANI, *La poetica dell’ermetismo*, Loescher, Torino 1955; con particolare riguardo al Luzi di *Avvento notturno* e di *Quaderno gotico*, si veda il cappello introduttivo ai testi dell’autore in G. CONTINI, *Letteratura dell’Italia unita*, Sansoni, Firenze 1968, p. 923.

352 Cfr. F. CURI, *La poesia italiana nel Novecento*, Laterza, Roma 1999.

353 P. BIGONGIARI, *La voce e il silenzio figurato (Rimbaud, Valéry, D’Annunzio)*, Severgnini, Milano 1986, p. 69. Circa il numero monografico in questione, cfr. R. JACOBBI, “*Campo di Marte*” trent’anni dopo, Vallecchi, Firenze 1969.

354 M. LUZI, *Un’illusione platonica* (1941), Boni, Bologna 1972, p. 91.

si ed evolversi di quell'”idea simbolista” a cui ha dedicato un'importante antologia, tra il poeta di *Alcyone* e quello di *Charmes* – a proposito di Valéry, che secondo Luzi ha appreso da Mallarmé il doloroso segreto di “una poesia che soffre e si duole dell'oscurità della sua nascita e della nube nera che si sparge nella trasparenza dell'ordine intellettuale”³⁵⁵. Si possono citare, sul versante della scrittura poetica, per non fare che un esempio, le “tristi epifanie” e le “forme senza nome”, alonate d'ombra e di silenzio, che popolano *Maturità*, in *Avvento notturno*; ma si veda, a riprova di quella continuità nel mutamento a cui si è già accennato, *Nominazione*, in *Fraasi e incisi di un canto salutare*, ove sono celebrati il nietzscheano e montaliano “pieno mezzogiorno” in cui “ritirano la loro ombra le cose, / si nascondono nella loro luce / i luoghi”, il “numinoso ottenebramento” della mistica “conoscenza per ardore”. Indicazioni altrettanto rilevanti potranno giungere ancora da Macrì, e per la precisione dal già citato saggio introduttivo quasimodiano: riprenderebbero forma, nel lirico diafano e allusivo di *Oboe sommerso*, le “oasi di riposo” del miglior D'Annunzio, le sue “miracolose arie rarefatte”; la stessa poetica della parola – poetica pronta, secondo una fenomenologia puntualmente descritta da Anceschi³⁵⁶, e già ravvisabile nel Poe di *The poetic principle*, a tradursi in parametro e in prassi della critica – è ricondotta ad una matrice dannunziana, tra la “Parola Divina” parnassianamente limata e cesellata dell'*Epodo* al Marradi e le “parole più nuove”, scaturite dal grembo profondo della natura, fissate nella “strofe lunga” della *Pioggia nel pineto*.

Se però dal piano della poesia e della poetica ci spostiamo su quello dell'esercizio critico, e guardiamo alla genesi dell'interpretazione e del giudizio e allo stile che caratterizza la loro resa sulla pagina, dovremo riconoscere che la critica ermetica è invero abbastanza lontana da quella degli esteti, si è ormai spogliata di certi vezzi estetistici, si è lasciata alle spalle il capriccio e la volubilità del *dilettantisme* per ripiegare su di una misura assorta e sofferta di interiorità e di autocoscienza. Il critico scrittore dell'ermetismo, raccolto, simpatico, “sprofondato nell'oggetto”, si distanzia dall'estetistico *artifex additus artificum* nella misura in cui quest'ultimo, come osservava ancora Anceschi – che tra l'altro era stato egli stesso vicino, all'altezza dei *Saggi di poetica e di poesia*, del '42, a certi nuclei concettuali e anche a certi modi espressivi dell'ermetismo critico –, compirebbe “un movimento un po' esterno” rispetto al “nucleo” del fare poetico, e non sarebbe perciò un vero “poeta-critico, un poeta che fa della critica un momento della sua poesia”³⁵⁷ (ma si è avuto modo di osservare quanto, in realtà, già nella coscienza letteraria degli esteti, pur se ad un grado innegabilmente inferiore di profondità, e per così dire di necessità, la facoltà poetica e quella critica fossero strettamente associate e l'una all'altra).

Eppure, *Il senso della lirica italiana*, volume sansoniano del '52, che si può dire rappresenti forse l'esito più sistematico e più organico, e insieme il nodo culminante e conclusivo, della stagione ermetica del Bigongiari critico, si chiude con un *Poscritto* che mostra, fra le righe, quanto alcuni problemi e alcuni nuclei concettuali che prendono forma con l'estetismo inglese e italiano siano ancora presenti e vivi nell'orizzonte teorico della “terza generazione”. Contaminando, parrebbe, il paradigma baudelairiano e valeryano del critico aggiunto al poeta con la definizione dannunziana e wildiana dell'*artifex additus artificum*, Bigongiari prospetta una figura di artista modernamente “classico” inteso come “*criticus additus poetae*”, e teorizza un'”attività critica” che “incide sul critico nella stessa misura che sull'oggetto criticato”. A distanza di un ventennio, concetti analoghi, in dialogo con Barthes e con il

355 ID., *Vero e verso*, Garzanti, Milano 2002, p. 98.

356 Cfr. L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi 1989, p. 107.

357 ID., *Fenomenologia della critica*, Patron, Bologna 1966, p. 69.

New criticism, con riferimento ancora al critico come scrittore e alla critica “oggettiva” proprio perché e in quanto “sprofondata nell’oggetto” e tesa a farlo creativamente rivivere nella continuità di interpretazione e scrittura, si incontreranno anche nelle pagine introduttive della *Poesia come funzione simbolica del linguaggio*³⁵⁸. Ancora nel citato *Poscritto*, la stessa visione - lucidamente antiromantica, immune dal mito vichiano e schilleriano dell’“ingenuità” e dell’“innocenza” - di una classicità come epoca critica e razionalmente autocoscienza, delle “grandi età creative” come “grandi età critiche”, parrebbe rinviare ad antecedenti dell’estetismo inglese, dal Pater di *Marius the Epicurean* e dei *Greek studies* al Wilde di *The critic as artist*, a parere del quale “every century that produces poetry is (...) an artificial century”, e “there is no fine art without self-consciousness, and self-consciousness and critical spirit are one”. D’altra parte, della lettura interestetica, a sfondo simbolista e wagneriano, che il D’Annunzio del *Fuoco* dava dell’esperienza della Camerata dei Bardi sembra ricordarsi, pur se con un grado di competenza e con una profondità di pensiero ben maggiori, il Bigongiari del *Seicento fiorentino* e degli scritti postumi, che nella galassia di un Barocco letto forse sulla scia delle interpretazioni mobili ed immaginose che ne avevano offerto certi critici-poeti, da Ungaretti all’Octavio Paz di *Suor Juana Inés de la Cruz*, insegue “immagini còlte al culmine simbolico di una realtà che si trasforma in musica”, simili all’illusorio “rêve” ghermito dal Fauno di Mallarmé, e si interroga sul “segreto musicale di fondo” insito in una poesia che, lacerata dalla propria stessa autocoscienza, si avvia a “perdere il mito di se stessa”, esibendo e mettendo allo scoperto l’esteriorità e la fallacia di una “maraviglia” che si frange e si moltiplica in “lamine d’oro”, “riflessi” di un “paradiso perduto”, “lampi”, “lampeggiamenti fatali”³⁵⁹.

Ma, come segnalava Pautasso nel suo utile sguardo d’insieme sulla critica ermetica³⁶⁰, fra gli antecedenti di essa figuravano, tra gli altri, anche i critici della *Voce* e della *Nouvelle Revue Française*. Ben diverse erano, invece, come faceva notare opportunamente lo stesso studioso, le strade perseguite da Debenedetti, incline ad una lettura che tenesse maggior conto di dati storici e di rilievi psicoanalitici, e fortemente polemico, nel *Romanzo del Novecento*, rispetto al saper leggere vociano così come, nella *Prefazione 1949* alla riedizione dei *Saggi critici* di vent’anni prima, nei confronti della critica ermetica³⁶¹. In effetti, quando Debenedetti si misura, forse dietro la suggestione ermetica, con l’idea di una critica intesa come autobiografia assoluta e depurata³⁶², il suo punto di riferimento è il De Sanctis della *Storia*, e l’attitudine autobiografica vale come capacità di sentire e di rivivere, nella coscienza e sulla pagina, e anzi nel tempo stesso del pensiero e della scrittura, l’urgenza degli eventi e dei contesti, la presenza viva della storia, senza l’intento, così radicato negli ermetici, di preservare la purezza della parola letteraria dagli assalti del tempo minore, dalle insidie e dagli insulti dell’immanenza. D’altro canto, lo strutturarsi e il procedere del pensiero critico e della pagina di Debenedetti, con il loro sottile travaglio analitico, il loro acuto scandaglio introspettivo, appaiono decisamente antitetici rispetto al *ductus* della critica ermetica, che tende, al contrario (si pensi, in particolare, al caratteristico esempio offerto dal Bo di *Otto studi*), a

358 Cfr. P. BIGONGIARI, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, cit., pp. 10 sgg.

359 ID., *Il Seicento fiorentino*, Rizzoli, Milano 1974, p. 82; ID., *La poesia pensa*, a cura di E. Biagini, P. F. Iacuzzi, A. Noferi, Olschki, Firenze 1999, pp. 128-129.

360 S. PAUTASSO, *Le frontiere della critica*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 37-77.

361 All’attacco di Debenedetti, che si fondava, almeno in parte, su di un’incomprensione, risposero sia Anceschi (*Due generazioni e la critica*, in ID., *Poetica americana*, Nistri-Lischi, Pisa 1953), sia Macri (*Pensieri per una nuova critica*, in *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968, pp. 543-551).

362 Alludo al saggio *Critica e autobiografia*, che si può ora leggere in G. DEBENEDETTI, *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Mondadori, Milano 1999.

raccogliere e a fissare le sparse impressioni della lettura, le eterogenee risultanze dell'osservazione testuale, in nuclei metaforici che saranno poi soggettivamente aperti e sviluppati *ad libitum*, e virtualmente *in infinitum*, nelle direzioni più varie.

Né, in senso rigoroso, si potrà parlare, come pure in passato si è fatto, di ermetismo a proposito di Contini, nonostante la collaborazione a *Letteratura* e i rapporti di prossimità e di consonanza con taluni esponenti della “terza generazione”, e sebbene la sua stessa “voluttà”, il suo amore e la sua intima adesione alla materia verbale e alla sostanza stilistica del fatto letterario possano in apparenza rinviare alla poetica della parola. A discostarlo dalla critica ermetica è soprattutto, come si è già avuto modo di osservare nel precedente capitolo, la sua quasi neopositivistica ricerca di esattezza scientifica e di filologica certezza. Alla mistica *via tenebrarum*, alla *noche oscura*, alla dialettica di autocoscienza letteraria ed *alienatio mentis*, di consapevolezza formale e confronto con il *totaliter aliud* di cui si alimentava il discorso ermetico, Contini sembra opporre quello che Macrì chiamerà, preferendo ad esso una critica capace di accostarsi al luziano e ungarettiano “canto naturale e originario di una pura prosa”, il “mito funereo e lunare” della razionalità³⁶³. In questo quadro si spiega il giudizio di Contini su Bo “acceptable dans la mesure où on le considère autre chose qu'un critique littéraire”, cioè solo un effuso, e magari a tratti profondo, prosatore³⁶⁴. Anche lo stile della prosa di Contini, intonato a quella stessa tesa misura di espressionismo e di plurilinguismo che egli prediligeva negli scrittori, e nel contempo calibrato con tecnica e specialistica precisione, è piuttosto lontano dal sommerso, ininterrotto discorso interiore, dal flusso immaginoso di suggestioni, evocazioni, analogie, da cui è innervata la critica ermetica³⁶⁵.

Tornando alle anticipazioni della NRF, si dovrà citare il Rivière delle *Études*, che si è già avuto occasione di accostare a Serra, specie per le pagine su Baudelaire, ispirate da una parola che “immagini (...) lontane e studiate come la voce quando insiste” fanno “risuonare interiormente”³⁶⁶. Proprio a Rivière dedica pagine importanti il Bo dei *Saggi di letteratura francese*, editi nel '40 da Morcelliana: il critico francese gli appare soprattutto come l'autore che nella critica ha introdotto “les mœurs de l'amour”, la “vita interiore”, facendo di essa una “petite maison de la conscience”, un “lieu intérieur”: critica che nasce dall'arte, fatta di “riconoscenza” e di “momenti d'intelligenza”, immersa in un “tempo di luce”³⁶⁷. Analogamente, il Bo di *Diario aperto e chiuso* vede in Serra “l'inventore da noi (...) del discorso letterario, lungo, minuzioso, infinito”, della critica intesa come dialogo che si snoda e si articola “nel tempo disteso della vita stessa”³⁶⁸. Prendeva forma, in tal modo, quello che si potrebbe definire come diarismo trascendentale, vale a dire la decantazione e la cristallizzazione, attraverso il filtro e il mezzo della scrittura, di un'esperienza esistenziale e psicologica che non potrebbe darsi e aver corpo disgiuntamente dai testi che la nutrono e con cui si confronta, e attraverso i quali essa riesce a raggiungere una pura misura di absolutezza. Già nel 1911, del resto, Émile Faguet (studioso, peraltro, di formazione storica ed erudita), nel dotto svago, nella conscia “extravaganza” dell'*Art de lire* insegnava, prefigurando forse, almeno sul piano etico e concettuale, certi aspetti della critica della *Nouvelle Revue* e della *Voce*, che leggere significa “se comparer à soi-même”, “se rendre compte de soi”, “lire ses mé-

363 G. CONTINI, *Risposta a un'inchiesta sull'ermetismo*, in ID., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 383-386; O. MACRÌ, *Esemplari*, cit., p. 321.

364 G. CONTINI, *Lettre d'Italie* (1945), in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, p. 291.

365 Cfr. ad esempio quanto osservava Giorgio Petrocchi nel profilo di Contini redatto per *I critici*, a cura di G. Grana, Marzorati, Milano 1970, vol. V, p. 3804.

366 J. RIVIÈRE, *Studi*, a cura di G. Lanza, Bompiani, Milano 1945, p. 17.

367 C. BO, *Letteratura come vita*, cit., pp. 675 sgg.

368 ID., *Intorno a Serra*, cit., pp. 123 sgg.

moires sans se donner la peine de les écrire”. Proprio alla luce di questo diarismo trascendentale andrà intesa, a partire dall’emblematico *Diario aperto chiuso*, del ’45, la lunga esperienza del Bo in senso lato “diarista”, cioè incline a nutrire con i testi e su di essi il proprio discorso interiore e profondo. E resta inteso che il suo ininterrotto “diario” si avvicina, come l’autore stesso chiarirà ne *La religione di Serra*, non già al *Journal* dei Goncourt, incentrato sulla ricerca naturalistica del “quadro”, del “tipo”, della descrizione materiale e fattuale imperniata sulla circostanza contingente, ma piuttosto al mallarmeano “Libro assoluto”³⁶⁹.

Al nome di Rivière si associa quello di Charles Du Bos, che si può dire entri nella cultura italiana attraverso Montale, grazie all’articolo apparso sul *Convegno* del 25 settembre 1927 e soprattutto a quello edito su *Pan* il 1 maggio del ’35, in cui l’autore delle *Approximations* è caratterizzato come un “critico-confessore, confidente, mezzo asceta e mezzo mondano”, che pratica la critica come “arte di secondo grado, l’unica che sia possibile a un temperamento disperatamente riflesso come il suo”³⁷⁰. L’idea stessa di letteratura come vita e vita come letteratura deriva agli ermetici (e non mancava di riconoscerlo Luzi introducendone, nel ’43, la prima traduzione italiana) anche da *Vie et littérature* del Du Bos, conferenza in cui il concetto estetistico della vita che imita la letteratura più di quanto la letteratura non tragga ispirazione dalla vita è rivisitato alla luce del bergsonismo: se non ci fosse la letteratura a depurare e a rendere assoluti e perenni, attraverso la forma e lo stile, l’esperienza e il vissuto, allora la vita non sarebbe che oraziano *inreparabile tempus*, “flusso temporale” indistinto e caotico, “cascata d’acqua (...) priva di senso”³⁷¹. Quanto la critica ermetica risenta, anche sul piano del giudizio e dell’interpretazione oltre che su quello teorico, della lezione di Du Bos, apparirà evidente ove si confrontino le letture proustiane del critico di *Approximations* e quelle del Bo dei *Primi dati per Proust*, saggio ripubblicato in *Della lettura*: come Du Bos insiste sul fatto che, di fronte all’autore della *Recherche*, la critica deve farsi “collaborazione”, il critico “perdre son point de départ de vue” e cedere il passo al “lettore” intelligente ed affascinato³⁷², così Bo – che in *Diario aperto chiuso* commemora Du Bos come l’autore che gli aveva trasmesso “il senso della misura, (...) il senso del pudore e del rispetto”, e accosta la sua critica al serriano “discorso infinito (...) fitto e pacato”³⁷³ - porge l’orecchio alla “musica della sua anima”, segue “la condotta del suo tempo interiore” e “la forza della sua ansia”, e legge la *Recherche* come incarnazione del mallarmeano *Livre*, come Libro in cui l’esistenza si risolve totalmente e riceve ogni valore e ogni senso, e che tende a “confondersi nell’ansia stessa della vita”.

Dietro Proust si sente Pater, che già profila, nella *Conclusione* del *Rinascimento*, la nozione di flusso di coscienza. In qualche modo, è possibile affermare che Du Bos lettore di Proust e di Valéry incarna uno dei tanti anelli di congiunzione tra la cultura e la critica dell’estetismo e del simbolismo e quelle degli ermetici. Leggendo Mauclair, il teorico della “critique d’analogie”, Du Bos parla di “prodige de divination critique”, di “interpretation” come “acte total”, “dilatation de l’âme”, “transposition d’art” secondo la lezione del Gautier critico figurativo e musicale, mentre la critica di Pater gli appare, secondo una definizio-

369 ID., *La religione di Serra*, Vallecchi, Firenze 1967, p. 314.

370 E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 224 sgg. e 530 sgg.

371 CH. DU BOS, *Vita e letteratura*, a cura di M. Luzi, Cedam, Padova 1943, pp. 17-18.

372 ID., *Approximations*, Fayard, Paris 1965, p. 119.

373 C. BO, *Letteratura come vita*, cit., pp. 1439 sgg. Sulla fortuna di Du Bos in ambito ermetico, tra Luzi, Bo e Vigorelli (del quale si segnala la *Prima pagina su Charles Du Bos*, uscita nel ’37 su *Circoli*), si sofferma G. ROGANTE, *Il primo Luzi*, in *Dai solariani agli ermetici*, a cura di F. Mattesini, Vita e pensiero, Milano 1989, pp. 99 sgg.

ne felice e fortunata, “une musique de chambre de la vie intérieure”, un quotidiano “travail (...) de l’âme sur elle-même”³⁷⁴. Anche il Gide di *Incidences* insisteva sul valore che riveste, nell’accostarsi a Proust, l’atto della lettura, attraverso il quale, a contatto con il testo, “tout le confus de notre être sort du chaos, prend conscience”³⁷⁵. D’altra parte, certi modi della critica vociano-ermetica, e in particolare l’idea, già simbolista, della scrittura poetico-critica come “orchestration verbale”, si incontravano già, per non fare che un esempio, in una conferenza del ’14 su Verlaine e Mallarmé, pubblicata sulla *Vie des lettres* nell’aprile del ’14 e tempestivamente segnalata sulla *Voce* del successivo 13 maggio: nei versi del poeta di *Sagesse* era dato, al lettore attento ed ispirato, percepire “une cadence inouïe, un accord extraordinairement suave”, e infine “de la pure musique (...) luisant comme une perle”³⁷⁶. Peraltro, come osserverà Bo introducendo, nel ’64, una preziosa antologia della *NRF*, alla “regola degli umori” e alla “categoria della sollecitazione” che Gide aveva assunto ed elevato ad “autorità” Rivière seppe opporre il “discorso dell’intelligenza piena”³⁷⁷.

Si è accennato alla continuità vociano-ermetica. Essa, sul piano della critica come su quello della poesia (i *Frammenti lirici* di Rebora, nonostante il loro carattere espressionistico, e dunque lontano dalla poetica simbolista della parola e dell’analogia, prefigurano la dialettica ermetica di tempo ed eternità, adesione alla vita dei fenomeni e “commercio col cielo”), è stata più volte sottolineata, fino a divenire quasi un luogo comune della storiografia letteraria³⁷⁸. Tra gli altri, con particolare riferimento al soggettivismo critico, Contini, nell’articolo su Bigongiari apparso sul *Meridiano di Roma* del 12 settembre 1937, stigmatizzava, un poco ingenerosamente, certo “neo-vocianesimo” della giovane critica, intendendolo come incentivo all’autobiografismo e all’arbitrio interpretativo.

Senonché, la continuità in questione andrà colta anche nei suoi elementi di mutamento e di contrasto, nella sua dialettica di persistenza e di antitesi. D’altro canto, si è già avuto modo di sottolineare, sulla base di una prospettiva storiografica ed interpretativa già consolidata, come all’interno della stessa cultura vociana esista un’antitesi piuttosto netta tra moralisti e stilisti, fra il teso e sofferto impegno etico di un Boine, uno Slataper, uno Jahier, o anche certo Cecchi, e la *religio litterarum*, in cui l’umanesimo si tinge e si vena di estetismo, di Serra e De Robertis. Gli ermetici, se da un lato si sentono attratti, e se vogliamo pericolosamente sedotti, dalla religione delle lettere, dall’ascesi estetica risolta nel culto assoluto della parola e della forma, dalla rassicurante, per quanto asfittica, clausura del “carcere dell’inchiostro”, dall’altro avvertono, soffrendoli essi stessi, i limiti e l’angustia di un’esistenza che si consuma e si risolve totalmente nella sfera della scrittura, della lettura, del testo. Esemplificativo, in questo senso, il Bo dell’*Esame su Serra*, ancora negli *Otto studi*, che al critico cesenate rimprovera “una distrazione voluta, una noncuranza di coraggio che confina con un’assenza di vita”, una “vacanza”, la “possibilità di un’eco che tiene il posto di rinuncia”: accuse che forse, almeno implicitamente, la coscienza letteraria dell’ermetismo rivolgeva anche a se stessa, alla propria irrisolutezza, al proprio disimpegno, alla propria “vicissitudine sospesa”. E il gesto estremo di Serra, il suo “andare insieme”, fino al completo, e in fondo insensato, sacrificio di sé, pur di spezzare il proprio isolamento, rinnegando ambigualmente l’assoluta devozione ad un ideale di letteratura, appare agli ermetici, in un’età storica fosca, greve di oppressione e di compromessi, come un oscuro esito, una possibilità aperta

374 C. BO, *Letteratura come vita*, cit., pp. 579, 582, 746, 752

375 A. GIDE, *Essais critiques*, a cura di P. Masson, Gallimard, Paris 1999, p. 290.

376 *Ibidem*, p. 497.

377 C. BO, *Letteratura come vita*, cit., p. 861.

378 Cfr. ad esempio G. LANGELLA, *Poesia come ontologia*, cit.

ed enigmatica.

Altamente indicativo della posizione degli ermetici di fronte a Serra appare il numero di *Campo di Marte* del 1 settembre 1938, che reca sulla prima pagina, accanto all'*Immagine di Serra* di Luzi, poi ripresa in *Un'illusione platonica*, il meno noto intervento di Gatto *La "passione" di Serra*. Se Luzi caratterizza Serra come un letterato (per quanto non "puro", non chiuso alla storia, non trincerato nell'assolutezza della sua letteratura, e anzi pronto infine a "rinnezarla") che "si faceva avvenire attraverso i testi", immerso in un "tempo di assenza", in un "perenne intervallo spirituale" da cui sarebbero stati alieni il "senso dell'eterno", l'ermetico "tempo assoluto", Gatto, che al critico cesenate aveva dedicato un intenso profilo anche sul *Bargello* del 24 luglio dello stesso anno, insiste invece, coerente in ciò con i presupposti ideologici della sua "critica integrale", sulla "dialettica" di Serra, sul suo "linguaggio di crisi", sulla sua "relatività tutta sofferta ed elaborata nel linguaggio". Né si può tacere del giudizio di Bigongiari, che su Serra si sofferma tanto in *Prosa per il Novecento* quanto nel *Senso della lirica italiana*, ora collocandolo in "un'epoca epurata del suo peso di presenza", attraversata da un "impeto di storia pura, senza persona", ora, in un'occasione commemorativa, immergendolo in una "eternità (...) tutta sfumata, quasi impenetrabile e preziosa nel suo silenzio", in una "zona infiammata e vaporosa", "un alone malinconico e fosforescente", uno "spazio vuoto, rigato dall'attesa"³⁷⁹. Non è impossibile vedere, in queste e altre simili espressioni, punti di contatto con motivi ricorrenti e parole chiave del parallelo discorso poetico: basti ricordare il "lume di secoli aberrante", l'"eterno che ci stringe", l'"ombra che dirime / l'eterno dal suo limite introvabile" della *Figlia di Babilonia*, o l'"alta, la cupa fiamma", il "fuoco che il suo ardore rigenera" del Luzi di *Quaderno gotico*. Diversa la posizione di Giancarlo Vigorelli, nel cui discorso critico, così raccolto, defilato, quasi appartato, l'assunto fondamentale della letteratura come vita si tinge di un'eticità risentita, di marcata ascendenza lombarda, da Beccaria a Manzoni a Lucini: nella *Prova su Serra* apparsa nel '37 su *Letteratura* e confluita cinque anni dopo in *Eloquenza dei sentimenti*, presso le Edizioni di Rivoluzione, al critico cesenate viene rimproverato l'atteggiamento un po' compiaciuto di ostinata assenza dalla vita, di sottile narcisismo formale, di eletto, alessandrino "dilettantismo spirituale". Sarà ancora Vigorelli, in cui si può dire parlino il richiamo e il risentimento morali più chiari insiti nella coscienza dell'ermetismo, a stigmatizzare, su *Primato* del 15 maggio 1943, l'*Errore della poesia pura*, a ricordare che "la poesia, non è una solitudine, è un consenso", che il poeta deve, come ben sa anche il Luzi di *Onore del vero*, "meritare la propria avventura, il proprio destino di creatura del mondo".

Fra gli interlocutori della critica ermetica all'atto della fissazione dei suoi antecedenti e dei suoi punti di riferimento teorici andrà annoverato anche De Robertis, sebbene la sua lezione sia forse stata, per tale critica, meno penetrante e meno decisiva. Basti qui richiamare le pagine, già citate nel precedente capitolo, che all'autore degli *Studi* e degli *Scritti vociani* dedica il Luzi di *Discorso naturale*, in cui non a caso riaffiorano, sebbene si tratti di un intervento tardo, concetti e termini dell'ermetismo ("si poteva quasi infrasentire il silenzio e l'estasi delle ore di studio e di vigilia", "costruzione del vuoto e della vacanza mistica", "pura disponibilità all'ascolto", "intervallo incontaminato offerto alla risonanza della voce", "una costante luce interna dalla quale era armoniosamente abitato"³⁸⁰), o quelle di Bo, che in De Robertis vede, nel solco della "grande eredità del simbolismo", l'uomo che aveva lavorato a "rendere pura la critica" allo stesso modo che Ungaretti aveva lavorato a "rendere

379 P. BIGONGIARI, *Prosa per il Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1970, p. 9; ID., *Il senso della lirica italiana*, cit., p. 103.

380 M. LUZI, *Discorso naturale*, cit., pp. 141-148.

pura la poesia”, il simbolo di una critica che fosse “introduzione al miracolo della poesia”, e che aiutasse il poeta a “svelarsi”, a rendere chiare a se stesso le ragioni profonde e i modi segreti del proprio operare³⁸¹.

Alla ricezione di De Robertis in ambito ermetico potrà essere accostato il giudizio che su di lui dava un critico dalla formazione e dal percorso del tutto peculiari, e per molti aspetti appartati, come Mario Apollonio, che nello scritto *De Robertis e la “forma” tra antico e moderno*³⁸² immergeva la vicenda intellettuale dell’autore di *Scrittori del Novecento* nel solco inciso dalla “dialettica del tempo maggiore e del tempo minore” (analogamente, per Apollonio, Bo, erede in ciò proprio del “saper leggere”, sa cogliere l’”intimo segreto del poeta” elevando l’atto dell’interpretazione “dal tempo minore della storia al tempo maggiore dello spirito”³⁸³). Più in generale, Apollonio si mostra consapevole del fatto che l’assurgere della critica al rango e allo spessore di autonomo genere letterario corrisponde, secondo un movimento reciproco e speculare, al rilievo che, nella letteratura novecentesca, la consapevolezza e l’autocoscienza hanno assunto nella sfera della creazione originale. In *Critica e arte nella cultura dei contemporanei*, breve scritto teorico edito da Vallecchi nel ’33, l’autore afferma (rigettando peraltro il “dilettantismo estemporaneo” che contraddistinguerebbe il critico artista inteso nell’accezione wildiana e contiana) che critica e arte devono “operare nello spirito le stesse trasfigurazioni verso idealità che durino oltre il fervido succedersi delle vite”. In modo non diverso, l’Apollonio dantista, nel quale la lezione dell’ermeneutica pascoliana sembra assumere venature ermetizzanti, parla di una persona poetica che, identificandosi col Verbo, con la parola sorgente di sapienza, “è dovunque e in nessun luogo”, e per questa via intende il “perenne (...) segreto dell’incontro dei tempi e della solitudine”, l’”assolutezza e l’istantaneità del tempo”³⁸⁴. La concezione ermetica si fondeva, in Apollonio, con elementi di neo-idealismo, invero non tanto quello di Croce, quanto quello di Gentile, persuaso che la vera storia non fosse “quella che si spiega nel tempo, ma quella che si raccoglie nell’eterno atto del pensare”, che viene pensata da un soggetto che “non è nel tempo ma contiene il tempo”, e che (possibile fondamento filosofico, questo, a partire già dall’ermeneutica romantica, per ogni forma di soggettività interpretativa) “smaterializza” l’oggetto e lo “assimila” a sé, per ritrovarsi in esso³⁸⁵. Pur se non senza riserve, dettate proprio da presupposti speculativi di stampo idealista e storicista, il saggio del ’45 sull’*Ermetismo* affermava la necessità, per potersi accostare alla nuova poesia, di una quasi iniziatica “lettura provveduta”, capace di “scendere nei più riposti nessi verbali e scrutarne gli aggruppamenti arcani”, sensibile alla “persuasività dei silenzi colmi di un muto richiamo o di una muta attesa”³⁸⁶ (ancora una volta, la poetica del silenzio si traduce in atteggiamento ermeneutico, in lettura insinuata e calata “tra sillaba e sillaba”).

Oltre che con Serra e con De Robertis, che com’è ovvio rappresentano, sul terreno specifico della scrittura critica, gli antecedenti e gli interlocutori più immediati e più difficilmente eludibili, gli ermetici si misurano e si confrontano anche con Boine. E proprio la difforme interpretazione che dell’autore di *Plausi e botte* danno, pur muovendosi entro un contesto concettuale e una temperie spirituale non dissimili, Bo e Macrì potrebbe valere da sola a far

381 C. BO, *Letteratura come vita*, cit., pp. 421 sgg.

382 Il testo si può leggere in *I critici*, vol. V, Marzorati, Milano 1969, pp. 2357-2362.

383 *Ibidem*, p. 3847.

384 M. APOLLONIO, *Dante. Storia della Commedia*, Vallardi, Milano 1958, pp. 130 e 179.

385 G. GENTILE, *Teoria generale dello spirito come atto puro*, Pisa 1916, p. 199; ID., *Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, Firenze 1936, p. 320; ID., *Sistema di logica come teoria del conoscere*, Pisa 1917, II, p. 30.

386 ID., *L’ermetismo*, Cedam, Padova 1945, pp. 42 sgg. e 68 sgg.

risaltare e contrastare da un lato il rapporto di continuità per certi aspetti, di rottura per altri, che lega gli ermetici alla cultura vociana, dall'altro la peculiare posizione, cui già si è accennato, che i "moralisti" e gli "espressionisti" vociani rivestono nel contesto della rivista prezoliniana. Se Bo, in quello scritto *Intorno a Boine* che, apparso dapprima sul "Frontespizio" nel gennaio del 1938 e incluso infine, al termine di un complesso cammino di gestazione e di elaborazione, in *Otto studi*, precorse, e forse contribuì ad incoraggiare, una ripresa d'interesse critico nei confronti dello scrittore ligure, tende a considerare la scrittura dei vociani (avendo in mente certo quella di un Boine, appunto, di un Reborà, di uno Sbarbaro, non quella di un Serra o di un De Robertis) come catena e tessuto di "parole sfinite", legate e tenute insieme solo da "una misura minore di stile", il Macrì di *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo* avverte invece, nell'avventura di Boine, una salutare forza di tensione e di rinnovamento spirituali, che l'aveva spinto ad "infrangere" la "barriera" fra pensiero e poesia, fra la sfera della poetica e quella delle sue implicazioni ed espressioni stilistiche, preservando così la fresca manifestazione dell'"istinto" e dell'"esperienza" dalle insidie di quelle "glaciali geometrie" e di quella "inerzia inattiva" in cui, come Macrì sembrava implicitamente suggerire, rischiava di risolversi, o meglio di irrigidirsi, la concezione della letteratura come vita³⁸⁷. A distanza di decenni, peraltro, nell'*Omaggio a Boine* del '77, lo stesso Bo potrà, sulla base di premesse ancora sostanzialmente ermetiche, ascoltare nell'autore di *Frantumi* un "discorso ininterrotto che pur tra contrasti e dissidi interiori ha sempre saputo mantenere un suo ordine", e nel critico di *Plausi e botte* vedrà la "prova della sua vocazione al sacro, il bisogno di dare alla letteratura un senso ben preciso"³⁸⁸. Ci si può domandare, in margine a queste osservazioni, quale eco la scrittura di Boine, così fedelmente aderente, con il suo espressionismo denso e teso fino ai limiti dell'asperità e della durezza, alla sostanza di un'esperienza e di un vissuto esistenziali non meno che spirituali, ma in pari tempo ancora legata (si pensi al wagnerismo ondivago e cupo che attraversa il *Peccato*) a certe suggestioni decadenti, abbia avuto negli ermetici; e certo il problema non può essere risolto qui, con una nota marginale. Ad ogni modo, il Boine dell'*Esperienza religiosa*, articolo apparso nel novembre dell'11 sull'*Anima* di Giovanni Amendola, che asseriva di aver "ritrovata per sempre la via maestra su cui scorre, su cui si fa nel tempo la vita", poiché aveva "ritrovate le immutabili forme dello spirito eterno"³⁸⁹, non era lontano dalla dialettica di contingenza ed eternità, di "tempo minore" e "tempo assoluto", che avrebbe, di lì a poco più di un ventennio, percorso le riflessioni di Bo e degli ermetici.

Ma, dovendo prendere in esame alcuni possibili antecedenti o modelli della critica ermetica, o almeno indicare alcune esperienze ad essa affini, non si potrà passare sotto silenzio l'opera critica di Ungaretti, ora interamente raccolta³⁹⁰. I rapporti che legano Ungaretti agli ermetici sul piano dell'esercizio critico non sono dissimili da quelli ravvisabili nell'ambito della poesia, che sono già stati indagati³⁹¹. Indubbiamente, sul piano poetico, gli ermetici potevano trovare a loro consentanei alcuni aspetti tanto dell'*Allegria* (la parola assoluta, pura, "scavata come un abisso", alonata dal bianco e dal silenzio, il "pensiero analogico" scosceso e ardito), quanto di *Sentimento del tempo* (la dialettica sospesa e profonda di tempo ed eter-

387 Cfr. al riguardo F. SECCHIERI, *Da Bo a Macrì: immagini di Boine*, in *Per Oreste Macrì*, cit., pp. 105 sgg.; cfr. anche G. LANGELLA, *Poesia come ontologia*, cit., pp. 131 sgg.

388 Cito da C. BO, *Letteratura come vita*, cit., p. 471

389 G. BOINE, *L'esperienza religiosa*, cit., p. 119.

390 Si citerà da G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1997, e ID., *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, ivi 2000.

391 Si veda A. SERONI, *Proposte per una ricerca sui "temi" della poesia di Ungaretti*, «Paragone», 1971, n. 254, pp. 25-28.

nità, la rilettura sincronica e metatemporale di un variegato canone, da Petrarca a Leopardi, da Góngora a Mallarmé, attraverso i concetti chiave di durata, assenza, innocenza, memoria). Questi elementi abbracciano ed accomunano, in Ungaretti, sul piano concettuale e anche semantico, il dominio critico e quello poetico, entrambi intonati, come osservava Carlo Bo, al “dato essenziale dell’amore”, a un “regime di ispirazione”, a un “discorso anteriore e continuo”³⁹², insomma a qualcosa di non diverso dall’“ininterrotto discorso” della critica ermetica.

Si è accennato al modo in cui Ungaretti rilegge la tradizione poetica, in particolare lungo una linea che da Petrarca conduce a Foscolo e a Leopardi, per sfociare addirittura in Mallarmé, alla luce di nozioni e idee chiave, come quelle di musica pura e di assenza, che accomunano gli esiti più densi e più ardui del simbolismo a certi aspetti della poetica ermetica. Questa stessa modalità interpretativa, in pari tempo, può avvicinare l’Ungaretti critico a De Robertis, che d’altra parte incarnava, come si è visto, il possibile *trait d’union* fra il “saper leggere” vociano e la critica ermetica. Non a caso, proprio De Robertis, rispondendo all’inchiesta sull’ermetismo condotta sulla rivista *Primato* nel giugno del ’40, ravvisava, forse non senza un certo arbitrio, nelle “giunture”, nelle “transizioni”, nel “chiaroscuro” della poetica foscoliana e nelle “affinità”, nelle “sommiglianze”, nell’“immaginazione continuamente fresca ed operante” di quella leopardiana un’anticipazione del tanto frainteso e vilipeso *obscurisme* della poesia contemporanea. Nella famosa *Difesa dell’endecasillabo*, del ’27, si legge: “Tra una sillaba e l’altra, tra una parola e l’altra, (...), tra un verso e l’altro, (...) Leopardi suscita un intervallo, un vuoto, dove si muovono scie, echi, svaniscono vibrazioni”, e “non solo il disegno melodico, ma anche la trama armonica riprende vita”. Convergono, qui, motivi che circolano nella coscienza letteraria simbolista e poi vociana: da un lato la “disparition vibratoire”, il “centre de suspens vibratoire” di *Crise de vers*, dall’altro gli “indugi tra sillaba e sillaba” di Serra e De Robertis, a cui si aggiunge la sinestesia fonico-visiva che il più noto degli scritti teorici di Mallarmé ha in comune con il Lucini del *Verso libero* e con il De Robertis di *Collaborazione alla poesia*.

Si può dire che esiste, fra l’Ungaretti critico e i critici ermetici, una sorta di dare e avere, uno scambievole rapporto di contatti e di reciproci influssi. Nel *Secondo discorso su Leopardi*, del ’50, Ungaretti, soffermandosi su di un verso petrarchesco (“et m’è rimasa nel pensier la luce”) che affiora insistentemente nella sua riflessione critica, parla di un “pensiero fatto di passato, di memoria”, “un pensiero tormentato a farsi sempre più luminoso, a diradare tenebre sempre più dalla memoria”, “un pensiero che quantunque fosse luce, non poteva essere se non riflesso di luce”. Del resto, a conferma di come il discorso poetico possa anticipare e nutrire quello critico, si legga *Lago luna alba notte*, una lirica del ’27 ripresa in *Sentimento del tempo*: “Torni ricolma di riflessi, anima, / E ritrovi ridente / L’oscuro... // Tempo, fuggitivo tremito”. Non è impossibile, in una pagina critica come quella prima citata, avvertire la risonanza delle letture che De Robertis e Bigongiari avevano dato della grande tradizione lirica italiana, da Petrarca a Leopardi: letture fondate, come si è avuto modo di vedere, su un ideale estetico di musicalità pura e di absolutezza della parola poetica, tesa a sublimare e spiritualizzare l’esperienza e il ricordo³⁹³. Nella prefazione a *Sentimento del*

392 C. BO, *Prefazione*, in G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. XI e XV.

393 Su questo “petrarchismo” e questo “leopardismo”, strettamente interconnessi l’uno all’altro, si vedano A. NOFERI, *Le poetiche critiche novecentesche “sub specie Petrarchae”*, in EAD., *Le poetiche critiche novecentesche*, cit.; P. MONTEFOSCHI, *Ungaretti e Petrarca*, in *Ungaretti e i classici*, Studium, Roma 1993; A. DOLFI, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma 1986, in particolare pp. 11 sgg. (sulla “tragedia dell’assenza”) e 137 sgg. (*Leopardismo e terza generazione*); F. DI

tempo, poi, Ungaretti rileggerà la seconda stagione della sua poesia alla luce del concetto, squisitamente ermetico, di “assenza”, di “universo assente”, di “mondo lontano nello spazio e nel tempo”³⁹⁴, concetto che Ungaretti applica, arditamente, tanto al tema petrarchesco della reminiscenza quanto al barocco *horror vacui*. Nella lezione universitaria *Prima invenzione della poesia moderna*, forse risalente al '41, entro questo stesso alone concettuale ed espressivo, permeato di lontananza, vuoto, assenza, il nesso tra Petrarca e Leopardi sarà reso, meglio che altrove, esplicito: in entrambi i poeti, “la spiritualizzazione del corpo si fa così reale, perché la bellezza corporale è veramente resa velo, ombra dalla lontananza, anzi, di più, dall'assenza”. *Memoria d'Ofelia d'Alba*, un testo di *Sentimento del tempo* risalente al '32, tutto pervaso da echi mallarmeiani³⁹⁵, appare improntato ad una analoga visione: “Begli occhi sazi nelle chiuse palpebre / Ormai prive di peso”; “Emblemi eterni, nomi, evocazioni pure”. Ancora una volta, giusta l'intuizione di Bo, il discorso critico sembra germinare e sprigionarsi da un'originaria cellula di pensiero poetico; la poesia è, per così dire, nutrice e levatrice della critica.

Ma anche nella riflessione critica di Ungaretti, oltre che nella sua poesia, è ravvisabile, come nell'esperienza vociano-ermetica, il persistere della lezione e della suggestione di D'Annunzio, malgrado il “meccanismo di rimozione della memoria dannunziana” di cui ha parlato la Montefoschi³⁹⁶. Nelle importanti pagine di *Verso un'arte nuova classica* si legge: “Uno stupore contemplativo mi avvinse in confronto alla parola, la quale mi si risuscitava in tutta la sua vita millenaria, tale che provai la necessità di fermarla nel compimento, staccata in pause”. Non è impossibile ravvisare, qui, il ricordo di una delle pagine dannunziane più dense di spessore metapoetico, vale a dire l'*Encomio dell'opera di Maia*, che, come si è visto sulla scorta degli studi del Mutterle, già si era riflesso, sul piano della scrittura critica, nelle *Note su Giorgione*: “O parole, mitica forza. (...) / Io vi trassi con mano / casta e robusta dal gorgo / della prima origine. (...) / Io feci apparire tra l'una / e l'altra sillaba i mille / volti del passato tremendi. (...) / Converse io v'ho novamente / in sostanza umana, in viva / polpa, in carne della mia carne”. Sono versi che paiono riprendere e trasfigurare, in chiave eroica e un poco verbosa, alcuni nuclei essenziali della coscienza letteraria simbolista, dal “donner un sens plus pur aux mots de la tribu” alla “chair du verbe”, e che, in pari tempo, lasciano insospettabilmente presagire, tra le pieghe dei paludamenti retorici, gli “indugi fra sillaba e sillaba”, l'attento ascolto dei sottintesi, dei non detti, degli iati e delle discontinuità della significazione, che saranno propri della sensibilità vociano-ermetica. D'altra parte, lo stesso poeta di *Maia*, nella *Preghiera a Erme*, affermava di essersi, lui “signor del discorso / ornato, dell'insidiosa facondia”, maestro supremo di musica verbale, “accomunato” con il “sacro silenzio”.

CARLO, *Ungaretti e Leopardi*, Bulzoni, Roma 1979; D. BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Il Mulino, Bologna 1999 (volume ricco di materiali), in particolare pp. 91 sgg.

394 G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1992, p. 535.

395 Sulla presenza mallarmeiana in Ungaretti, variamente segnalata, si vedano M. GUGLIELMINETTI, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Silva, Milano 1964, pp. 194-195; G. QUIRICONI, *Ungaretti fra memoria demente e assenza: da Mallarmé agli ermetici*, in *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Quattroventi, Urbino 1981, pp. 1259-1271.

396 Cfr. P. MONTEFOSCHI, *Prosa di un nomade*, in G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, cit., p. XLVIII. Sui punti di contatto fra Ungaretti e D'Annunzio, si può vedere M. PETRUCCIANI, *Ungaretti e D'Annunzio*, in ID., *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993, nonché N. LORENZINI, *Ungaretti, D'Annunzio e il “sentimento del tempo”*, “il Verri”, 13, novembre 2000.

Proprio la *chair des mots* che il Mallarmé di *Les mots anglais* condivide con il Huysmans di *À rebours* può suggerire un ulteriore richiamo. In *Commemorando Gabriele D'Annunzio*, del '38, Ungaretti sovrappone il riferimento alla "tristezza atroce della carne immonda" dell'*Imagine*, un testo di *Intermezzo di rime* che non sembra lontano dal Mallarmé delle *Fenêtres* e della *Sainte*, al diffuso e amaro turbamento sensuale e alla torbida melanconia del *Piacere*: "dannazione", chiosa Ungaretti, "è dunque anche il piacere che si credeva liberatore"; "la liberazione sarebbe quell'arrivare attraverso all'esperienza dei sensi, ad avere conoscenza di cose meno fugaci". Si ricordi ancora *Memoria d'Ofelia d'Alba*: "Le cose che tra dubbi prematuri / Seguiste ardendo del loro mutare / Cercano pace". E qui si inserisce la riflessione sul barocco, la cui importanza nel pensiero dell'autore non ha bisogno di essere sottolineata: qualcosa di barocco ha in sé lo stile dannunziano, "rotondo, carnoso, ridondante, composto di elementi disparati, ma che trovano nella prepotenza del ritmo un'unità". Questa idea della tristezza della carne, già presente nella letteratura mistica (si potrebbero fare i nomi di due autori cari ad Ungaretti, lo Jacopone poeta del "corpo anichillato", della "forma desfatta", dell'"aspetto desformato", e Juan de la Cruz, frequentato anche dagli ermetici, nella cui *Salita al monte Carmelo* la convinzione dell'ingannevolezza dei sensi alimenta una profonda mistica dell'oblio e del silenzio) e nel simbolismo francese, dal Mallarmé di *Brise marine* al Verlaine di *Sagesse* (I, X), si ripercuote ampiamente sulla poesia di *Sentimento del tempo*: "Malinconiosa carne / Dove una volta pullulò la gioia" (*La Pietà*, 2); "carne ingannatrice" (*La preghiera*); "non cerco se non oblio / Nella cecità della carne" (*Dannazione*). Critico artista e critico poeta Ungaretti appare per la sua capacità di fissare e condensare il pensiero storico e critico nel lampo, nell'"emblema", nell'"evocazione pura" di metafore ed analogie che nella scrittura poetica trovano, il più delle volte, un riscontro, quando non un nutrimento e un'anticipazione³⁹⁷.

Un altro nome che affiora quando si parla di esperienze vicine all'ermetismo è quello di Quasimodo. Certo, dopo un'iniziale stagione assai prossima ai modi della poesia ermetica (delle cui coordinate stilistiche un testo come *Oboe sommerso* rappresenta, accanto a *Morto ai paesi* e *Isola* di Gatto o ad *Avvento notturno* di Luzi, una delle più tipiche esemplificazioni), Quasimodo rinnegò l' "estremo antro pastorale fiorentino di fonemi metrici", per citare il *Discorso sulla poesia*, del '53, che chiude *Il falso e il vero verde*, confutando anche la simpatetica lettura ermetizzante che della sua opera aveva dato Macrì nella già ricordata prefazione alle *Poesie* del '38, e si volse ad una misura di canto più concreta, discorsiva, aderente alla tangibile realtà dell'uomo e della storia, lontana da certi eccessi di oscurità e di astrattezza³⁹⁸. Nondimeno, è possibile rilevare anche in Quasimodo, sul versante della scrittura critica oltre che su quello della poesia, lo stesso intreccio di persistenza e mutamento che si è già avuto più volte occasione, nelle pagine che precedono, di ravvisare sia lungo il cammino di singoli autori, sia sul piano più generale dello sviluppo storico che scandisce l'avvicinarsi di movimenti, correnti, tendenze.

Bo, confermando la sua natura di critico partecipe e collaboratore, pronto a fiancheggiare, nel momento stesso in cui lo delucidava, il lavoro dei poeti, osservava, introducendo, nel

397 Rinvio, per questo aspetto, a uno studio forse non abbastanza sfruttato, cioè F. DI CARLO, *Ungaretti critico*, «Otto/Novecento», V (1981), n. 2, pp. 109-129, nonché a M. MACHIEDO, *Riflessioni sull'Ungaretti critico*, in *Atti del convegno internazionale*, cit., pp. 355 sgg.

398 Sulla svolta quasimodiana del secondo dopoguerra, le pagine più chiare e ferme sono, forse, ancora quelle di G. BARBERI SQUAROTTI, *Quasimodo fra mito e realtà*, in ID., *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1961. Cfr. anche *Quasimodo e l'ermetismo*, Centro Nazionale di Studi su Salvatore Quasimodo, Modica 1986 (in particolare l'intervento di Mario Petrucciani), e *Quasimodo e il post-ermetismo*, ivi 1989 (soprattutto le pagine di Clelia Martignoni e quelle conclusive di Giuseppe Savoca).

⁴⁷, *Giorno dopo giorno*, come il poeta avesse conservato, malgrado un “allargamento della voce” che scomponerebbe l’originaria condensazione lirica e apriva la strada a forme discorsive, la sua “purezza” e la sua “forza”, l’“angolo” della sua “voce irrimediabile”, la fiducia del proprio verbo”, il senso della parola come “oggetto vibrante dell’anima”. Chi cerchi un riscontro testuale a queste suggestioni di lettura non avrà che da riprendere testi come *19 gennaio 1944*, in cui all’“antica voce” della lirica greca, alle sue “parole nate fra le vigne, / le tende, in riva ai fiumi delle terre / dell’est” (e qui Quasimodo può avere in mente due frammenti, vale a dire il 77 D. di Alceo e il 6 D. di Ibico, dominato dal “vento del nord rosso di fulmini”, da Borea che irrompe *azaleais maniais*)³⁹⁹, si chiede, in armonia con la più pura religione delle lettere, “un segno che superi la vita”, o *Il tuo piede silenzioso*, in cui il Mallarmé dell’*Après-midi* e il Valéry di *Les pas* sembrano fondersi con l’Ungaretti dell’*Isola* e, forse, con certe suggestioni del primo Luzi: “dentro specchi (...) / fanciulle dai cupi / capelli disciolti: (...) / un mutarsi della luce / rapido intorno al cerchio che ci chiude, / di là dal vuoto della luna, dove / varca l’Ade il tuo piede silenzioso”.

Non dissimili lo spirito e l’atmosfera che animano il Quasimodo critico⁴⁰⁰. Si considerino, ad esempio, lo squisito frammentismo e il delicato analogismo applicati, nel saggio su Dante del ’52, al riscontro con il chiaroscuro virgiliano: “L’invenzione e la musica dei dolci evocativi danteschi – e alba e crepuscolo e venir della sera – sono riflessi da silenzi e toni virgiliani”. L’impressione di lettura e l’intuizione critica, condensate verbalmente nel nucleo metaforico, potrebbero senza difficoltà essere documentate attraverso la ricerca intertestuale: basti sovrapporre il passo virgiliano evocato da Quasimodo, per l’esattezza *Aen.* VI 268 sgg., ad alcuni luoghi della *Commedia*, dall’“aer bruno” dell’*incipit* di *Inf.* III al celebre attacco di *Purg.* VIII. Non lontana da quest’indole l’immagine di Saffo offerta in uno scritto del ’53, e improntata ancora all’“assenza” e alla “memoria” della poetica ermetica, oltre che alla proustiana “*mémoire involontaire*”: “La misura di quella leggerezza è l’anima e il suo dolore nella memoria di un’assenza. Tutto è già stato in questa poesia: la cronaca è divenuta eternità (...) nel soffio di una notte stellata o di un profumo tornato d’improvviso. Il tempo perduto si ripete nella solitudine”. In questo caso, si può dire che la traduzione, o meglio la riesecuzione, intesa essa stessa come atto critico-creativo, come alta espressione di coscienza metapoetica, prosegua e rafforzi il discorso della critica creatrice. Basti leggere la versione quasimodiana del frammento 98 D., ove il margine di autonomia e di creatività del traduttore-poeta (figura, a ben vedere, omologa a quella del critico artista) è ispessito dal notevole grado di frammentarietà. “Forse in Sardi / spesso con la memoria qui ritorna // nel tempo che fu nostro”: la “mente”, *nous* nell’originale, diviene “memoria”, e dal vuoto della lacuna, in certo modo restituito dal “bianco” della traduzione, riemerge il “tempo che fu nostro”. Più avanti, leggiamo che la luce della luna, a cui Saffo paragona il viso dell’amante lontana, “modula sull’acque del mare / e i campi presi d’erba”. Qui davvero, come voleva il Valgimigli, “il poetare si riflette sul tradurre”⁴⁰¹: l’*epischei* dell’originale, propriamente

399 Circa l’eredità della lirica greca sul Quasimodo più maturo, e intorno al modo in cui, come osservava Aneschi nella prefazione ai *Lirici*, “il tradurre si riflette sul poetare”, si può vedere soprattutto M. GIGANTE, *L’ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Guida, Napoli 1970.

400 La parte più significativa dell’opera saggistica quasimodiana è raccolta in S. QUASIMODO, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Mondadori, Milano 1967. Intorno al critico e ai suoi rapporti con il poeta si possono vedere G. FINZI, *L’“indizio creativo” nella critica di Quasimodo* e S. PAUTASSO, *Il concetto di poesia in Quasimodo*, entrambi nell’importante volume *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. Finzi, Laterza, Roma 1986.

401 Il riferimento è a M. VALGIMIGLI, *Poeti greci e “lirici nuovi”*, in ID., *Del tradurre e altri saggi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1957.

“sparge”, “diffonde”, diviene, con analogia musicale, “modula”; l'*almyra thalassa*, il topico “salso mare”, diventa semplicemente, con un plurale tipicamente ermetico, “acque del mare” (si ricordino almeno Tindari “pensile sull’acque / dell’isole dolci del dio”, o le petrarchesche “remote acque / di gelidi lauri” che mormorano, mosse dall’“ansia”, in *Ariete*, o ancora, in *Nell’antica luce delle maree*, le “acque / che una letizia scioglie / d’alberi sognati”); i “campi fioriti” (*polyanthemois arourais*) sono, nella traduzione, “presi d’erba” (si rammentino il “verde più nuovo dell’erba” di *Specchio* o le “mani erbose” di *Oboe sommerso*). Ma è nella chiusa, disperatamente frammentaria, che il sottile e sapiente arbitrio del traduttore artista sfocia, senza più compensazioni, nella libera creazione: “e questa voce ignota / a noi per sillabe risuona / scorrendo sopra il mare”, scrive Quasimodo, inseguendo, fra le rovine del testo, non più che tracce e sparsi bagliori (ad esempio la radice *ymn-*, che può rinviare al campo semantico del canto). Nella nota che accompagnava la versione, il poeta affermava di aver voluto idealmente prolungare, di là da un vuoto di secoli, la “voce” spezzata dalla mano del copista, frammentata e dispersa dai segni della scrittura⁴⁰². D’altra parte, come osservava, recensendo i *Lirici greci* sul *Lavoro* del 15 settembre 1932, un traduttore legato agli ambienti ermetici come Leone Traverso, Quasimodo era maestro nel trarre materia di poesia da “poche parole sperdute o monche”. In questo caso, appaiono nella riscrittura poetica le “segrete sillabe” di *Vento a Tindari* e quelle, disincarnate e logoranti, di *Parola*⁴⁰³. E il Quasimodo di *Traduzioni dai classici*, del ’45, sentiva nella poetessa di Lesbo proprio una “segreta sillabazione”, eco di un “contenuto eterno” oscurato dall’“esattezza” dei filologi. Riaffiorava, anche nella traduzione, l’antinomia, già ottocentesca, fra le “due critiche”. Poesia e critica delle “segrete sillabe”, della “segreta sillabazione”, per quanto alterata e combattuta, ma insieme approfondita, dagli assalti della realtà e del tempo, potrebbero appunto essere definite quelle di Quasimodo. Come abbiamo osservato in Serra e in Graziani, a conferma di una coincidenza e di un’indistinzione di esperienza vitale ed esercizio letterario, la cultura e la poetica investono anche gli epistolari amorosi: nelle lettere a Sibilla Aleramo, l’amata è “vita” e, nel contempo, “voce”, “sillaba”, “parola”, “tristezza”⁴⁰⁴.

Anche Quasimodo offre poi un esempio dell’attraversamento di D’Annunzio compiuto dagli ermetici. Testimoniando di un rapporto insieme di continuità e di conflitto, di dialogo e di superamento, in *D’Annunzio e noi*, del ’39, l’autore giustappone alla dannunziana “ascensione verso la qualità della parola”, offuscata però da una fascinazione sonora tutta esteriore, l’ermetica “parola assoluta”, fondata sulla “durata” della “voce poetica”, su un “superamento della percezione sillabica”, cioè, ancora una volta, su di una “segreta sillabazione” che si distanzia dalla prosodia ordinaria e codificata nella stessa misura in cui, direbbe Bergson, la “durée réelle” sfugge alle maglie del tempo spazializzato.

Infine, nel Quasimodo critico figurativo, e in particolare nelle pagine del ’49 su Birolli, non è difficile ravvisare quelle stesse analogie musicali e visive che abbiamo rintracciato nell’estetismo. Malgrado certe venature e certi risentimenti espressionistici, Birolli, pittore caro anche a Sinisgalli, a Gatto, a Ungaretti, si è macchiato, come i poeti ermetici, della “colpa” insita nella fuga dal reale, nell’assolutezza dei valori estetici, ha ceduto, come, in certo modo, Morandi, De Chirico, il Carrà metafisico, alla tentazione della “natura morta”

402 I *Lirici* si leggono ora, accanto agli interventi di Anceschi ad essi dedicati, nella riedizione curata da Niva Lorenzini (Mondadori, Milano 2004).

403 Cfr., in proposito, F. SANTI, *La vera storia di Quasimodo*, “Paragone”, LII (2001), n. 36-37-38, pp. 84-102; cfr. anche, dello stesso, *Il fondo Salvatore Quasimodo: le traduzioni*, “Autografo”, XV, 35, luglio-dicembre 1999, pp. 123-137.

404 Cfr. al riguardo O. MACRÌ, *La poesia di Quasimodo*, cit., pp. 84-85.

come evasione dal rumore della piazza”. E proprio entro la “camera incantata”, nello spazio riparato ed auratico della sfera estetica (si pensi a *Eldorado*, una tela del '35), è possibile l'incantesimo illusorio dell'analogia, del matrimonio armonioso fra parola e colore: nel *Soldato Puglielli*, “la melanconia dei verdi risponde alla desolazione di una creatura chiusa in una casacca paludosa; e l'ora verde del tempo ha l'eco profonda di un rombo sotterraneo”. Nel '49, Quasimodo è ancora quello di *Oboe sommerso*, un testo che è quasi la sintesi raccolta e vertiginosa di tutta una generazione: “Un oboe gelido risillaba / gioia di foglie perenni / non mie, e smemora”. E nelle pagine su Giuseppe Migneco, la poetica della parola si traduce e si condensa in una metafora di acuminato spessore concettuale, quella del “silenzio intellettuale dei simboli e delle astrazioni geometriche e della luce”⁴⁰⁵: immagine che forse affiora, associata alla memoria leopardiana, anche nella chiusa di *Sul colle delle “Terre bianche”*, in *Erato e Apollion*: “Un'eco ci consoli della terra / al tardo strazio, amata; // o la quiete geometrica dell'Orsa”.

3. Come si è visto, l'analogia pare essere, unitamente all'immagine, alla metafora, al simbolo, all'“emblema” che condensa e ferma sulla pagina la sostanza di un'esperienza di lettura, di una possibilità interpretativa, di un'avventura ermeneutica, il principale strumento, concettuale e stilistico insieme, della critica ermetica, come lo era stata, in modi diversi, di quella degli esteti e dei vociani.

Si può partire dalle pagine, esempio quant'altri mai indicativo di ermetismo critico, che il Bo di *Otto studi* dedica ad Ungaretti e a Quasimodo, con l'evidente preoccupazione di annetterli e di assimilarli il più possibile alla temperie del movimento. Il paesaggio di Ungaretti “s'annulla quasi, al di fuori dei suoi pochi e così trasparenti colori, in soffi minimi d'aria, in un palpito tenue di vento”, la sua parola è alonata di “fragilità” e “trasparenza”, cinta da “limiti sonori di luce”. Qui Bo è davvero prossimo alla critica come “transposition mentale” e “paysage emblématique” del Mallarmé della *Symphonie littéraire*, o se vogliamo alla “critique d'analogie” di Camille Mauclair, che associava, per non fare che un esempio, la “clarté de l'âme” e la “mélodie lumineuse” che trapelano dal granito della prosa di Flaubert al “jet d'eau frêle et diamanté” dei chiari di luna di Verlaine e all'“hymne brisée et délicieuse” di Schumann⁴⁰⁶. In Quasimodo, e segnatamente in *Vento a Tindari*, “all'invocazione subentra il ricordo (...) scandito dal cuore, e alla musica dell'amoroso accostamento” succedono “l'immagine distesa”, il “motivo placato di musica”, le “frasi musicali” segnate dal “ritmo stesso del sangue creatore”: la critica, qui, *in spiritu* e *in verbis*, nella trama concettuale e ideale così come nella sostanza stilistica della scrittura, segue ed asseconda il travaglio di un'esperienza esistenziale interamente risolta in scelta letteraria; una via, quest'ultima, contrassegnata, come osservava Montale recensendo *Acque e terre* su *Pegaso* del marzo del '31, dalla “rinunzia”, dal “sacrificio”, dal “chiuso ardore” cui si lega una poesia che “dissolve”, mallarmeanamente, il “senso” in “musica”.

Un marcato, essenziale nucleo ermetico è presente, come già si è visto, anche alla radice della riflessione di Bigongiari, il quale poi si misura via via, nel corso dei decenni, con le eterogenee acquisizioni teoriche della *nouvelle critique*, dell'*école de Genève*, della semiotica, dello strutturalismo, pur mantenendosi sempre aderente alla riflessione – peraltro tutta laica, aliena dalle venature mistiche di un Bo o di un Luzi – sulla profondità e sul potere del Verbo. Il complesso della sua opera è tutto attraversato da linee di forza e legami di continuità che tagliano ed associano il dominio della poesia e quello della critica, e che tutti si di-

405 Cfr. *ibidem*, pp. 243-244.

406 C. MAUCLAIR, *Princes de l'esprit*, Albin Michel, Paris s. a., p. 65.

partono, nella sostanza, da una matrice ermetica. L'etimo generatore, l'essenziale fulcro concettuale ed espressivo della poesia di Bigongiari coincide con un nodo analogico di suono ed immagine, un'erma di parola e silenzio, essere e nulla, oblio e memoria, un globo di luce e di tenebre di cui è fedele specchio la ricorrente simbologia ignea. La scrittura poetico-critica è, di questo nucleo profondo, a un tempo manifestazione e consapevolezza, attuazione espressiva e coscienza intellettuale. Si consideri *Il senso della lirica italiana*, del '52: la "radice lirica" foscoliana si diparte in una "diramazione di energia che si spinge fino al nulla", aprendo una strada che sarà seguita appieno, fino all'abisso dell'"infinito" che viene ad essere tutt'uno con il *nihil aeternum*, da Leopardi, spogliatosi, nella sua ironia tragica lucida e disperata, anche della "'vita' che fa così giuoco nella poesia foscoliana sul limite del nulla". L'eterna "armonia" che "vince di mille secoli il silenzio" è fatta coincidere con l'"attesa" ermetica, con il "tempo maggiore" caro a Bo: nelle *Grazie*, tale armonia diviene una *longue patience*, una "eternità concepita come interminabilità del proprio operare", una "illusione" che "colora il mondo della storia", un "fuoco trasferitosi nella mente". Alla disputa grammaticale, invero un po' sterile, di Baldini e Bacchelli intorno ai dimostrativi dell'*Infinito*, il critico ermetico oppone il "paese infinito della memoria", una "lontananza infinita", un "nitore d'eterno", il "naufragio" (e qui Bigongiari pensa, evidentemente, al mallarmeano "désastre obscur", così come al "naufragio" ungarettiano da cui il poeta torna "alla luce coi suoi canti") in un "mare" che è "assenza"⁴⁰⁷. Questa lettura di Foscolo, che aggiunge al De Robertis interprete delle *Grazie* uno sforzo di implicazione ontologica, troverà riscontro nella conferenza di Luzi *Il poema negato*: Foscolo, come era accaduto allo stesso Luzi nella sua prima stagione, visse, nella "misura della mente", l'"intemporalità delle immagini", l'inesauribilità di una poesia "consocia della brevità del suo fuoco", tesa ad inseguire, come il Fauno di Mallarmé, con desiderio "breve ma incessante", "l'anima inafferrabile del mondo"⁴⁰⁸; ove si vede tra l'altro come la concezione simbolista ed ermetica sia stata rivisitata attraverso l'idea, che è di Lacan come di Barthes e di Derrida, della scrittura come desiderio, come *libido* sublimata o trasferita. Metafore affini nelle pagine su Foscolo del saggio su *La polemica romantica in Italia, nell'Inferno e il limbo*: il poeta delle *Grazie* attinse la sua poesia, il suo "forte e commosso respiro" da una "zona ardente", e riconquistò, "al fondo dell'affanno", le "immagini fisse ed eterne", ma nondimeno immerse e rischiate nel divenire, della bellezza. Vengono in mente, per queste immagini cristallizzate e perfette, e tuttavia fuggevoli e frante, la "pittrice melodia" e il "vel fuggente" dell'*Inno a Vesta*. A parlare, nei passaggi citati, è il poeta di *Quaderno gotico*, intento al "luminoso spirito notturno", al "fuoco che il suo ardore rigenera", o quello di *Las animas*, in *Onore del vero*, preso nell'aporìa tra "conoscenza per ardore" e "buio".

Stesso discorso si può fare per *Poesia italiana del Novecento*, in cui la rete dei nessi analogici e metaforici avvolge e rafforza vertiginose sintesi storiografiche, come quella che ripercorre il transito dal "continuo presente dannunziano", che pur nell'esteriore rigoglio decorativo e sensuale "avverte dentro di sé un significato struggente di assenza", all'ungarettiano "silenzio sostanziale" che "si individua nella parola, facendosi parola" (una parola che "trasmette vita, d'uno in altro segno, mettendo in contatto segni diversi e lontani", "parola in attesa" che occorre, d'accordo con De Robertis e con Quasimodo, "sillabare"), o come quella che giustappone la "voce dell'immagine" udibile in Campana a *Sentimento del tempo*, al "valore immaginario della parola (...) esaltato fin nelle sue intime fibre"⁴⁰⁹ (e si ricordi che

407 P. BIGONGIARI, *Il senso della lirica italiana*, Sansoni, Firenze 1952, pp. 31, 49, 59.

408 M. LUZI, *Discorso naturale*, Garzanti, Milano 2001, p. 131.

409 P. BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento*, Il Saggiatore, Milano 1978, pp. 34-36 e 171.

anche il longhiano Parronchi di *Artisti toscani del primo Novecento* accostava Campana, per via di “associazioni colorate” che sfioravano anche Rosai ed Ensor, all’Ungaretti di *Bosco Cappuccio*⁴¹⁰). Il discorso del Bigongiari critico si snoda entro lo stesso dominio metaforico del poeta: basti richiamare, per l’idea persistente di attesa ed assenza, la “luce di tempo che non tiene” e il “cielo di memoria” di *Assente dal passato*, l’“orma assente d’un vuoto inorridito” di *Alla sua donna*, o, per la dialettica di ardore e tenebre, *Il fuoco di Sant’Ermete*, che presenta vari punti di tangenza con il Luzi di *L’alta, la cupa fiamma* o *Las Animas* (“reciso all’orlo della fiamma è il buio”, “io sono qui indeciso / se il fuoco l’ombra o l’ombra attizza il fuoco, / io sono qui lungo il mare indeciso / qual è il silenzio, quale la sua voce”), o infine, per la parola immersa nel silenzio, testi come *Rogo* (“sono perse, glauche, indefinibili / parole del Logos”), per arrivare fino alla pronuncia ferma, nitida, limpidamente desolata, degli ultimi testi, raccolti in *Dove finiscono le tracce*: versi in cui la parola poetica, forse finanche logorata dalla speculazione critica, sembra aver perso ogni contatto con un Logos, un Verbo divino ormai eclissato e inattingibile: “Solo il silenzio brama la parola / che non consola altro che se stessa” (*In itinere*); “Dove il silenzio è attesa della voce, / ma questa è la foce del silenzio” (*In quale strana vertigine mi celo?*), ove può agire una potente memoria dannunziana: “L’Arno porta il silenzio alla sua foce / come l’Estate porta l’oro in bocca” (*Alcyone, La tenzone*: testo modernissimo, in cui il silenzio, la quiete che si dispiegano “tra l’una e l’altra voce” sono riflessi, per via di tenuissime transizioni analogiche, di iterazioni quasi ipnotiche, che già fanno presagire Campana, sullo scenario naturale).

Tornando alla critica di Luzi, consideriamo il noto saggio *L’inferno e il limbo*, che dà il titolo all’omonimo volume. Riemergono, qui, i motivi ungarettiani ed ermetici dell’oblio, dell’assenza, della musica, della tensione fra tempo ed eterno. Petrarca si immerge “nell’oscuro della sua memoria”, ascende, “fasciato” dalla “musica”, al suo “cielo solitario”, “vólto all’indietro in una fissità orfica”, toccato da una “luce estrema che proviene dall’al di là del tempo”, che “brilla deposta nella sua fissità eterna”; la sua “lucidità” e la sua “armonia” si traducono in “trasparenza”, “cristallo”, “persuasione musicale”. Sulle orme di De Robertis e di Ungaretti, Luzi coglie in Petrarca la stessa “musica implicita”, fatta di “immagini” e “clausole ideali”, segnata da una “profondità trasparente e sacra”, lo stesso “silenzio compatto, custode di una “vita formale, eterna”, di cui parla il saggio eponimo di *Un’illusione platonica*. Queste stesse metafore, questi stessi simboli e segnali del mallarmeano “commerce avec les cieux” percorrono l’opera in versi: basti pensare a *Maturità*, in *Avvento notturno*, con le sue “tristi epifanie / per le strade stillanti di silenzio”, i suoi “sguardi deserti”, le sue “forme senza nome”, o all’“azzurro che s’apre oltre l’azzurro”, al “tempo ch’è di là dal tempo” di *Uccelli*, in *Onore del vero*. Si può citare anche *Dante, scienza e innocenza*, in *Vicissitudine e forma*, un saggio in cui Luzi, non lontanissimo in ciò dalle letture di Eliot e di Montale, immerge il poeta della *Commedia* in una dialettica di tempo ed eternità, materia e spirito: “Il tempo consiste negli eventi che vi sono accaduti, negli episodi e negli oggetti che vi hanno lampeggiato; e la poesia si alimenta di codesto tempo, vive degli stessi eventi ed episodi ed oggetti che vi hanno vissuto”. Il presente di Dante “risponde direttamente nell’eternità”, “connette il frangente con l’eterno”. Affini per concetti, metafore, stilemi iterativi i versi iniziali di *Ah quel tempo è un barbaglio*, in *Un brindisi*: “Ah quel tempo è un barbaglio di là dal gelo eterno, / le ore impunemente elargite risalivano al cielo, / l’uno nell’altro i giorni si specchiavano nei giorni”. A ciò si aggiunga, sempre per questa intersezione di immanente e trascendente, transeunte e perenne, sul cui crinale prende corpo il dire poetico, il

410 A. PARRONCHI, *Artisti toscani del primo Novecento*, Sansoni, Firenze 1958, pp. 146 sgg. e 239 sgg.

riscontro offerto da *Il duro filamento* (“la vivente comunione / di tempo e eternità”), testo per il quale si può richiamare la eliotiana “intersection of the timeless / with time” (*Four quartets, The Dry Salvages* V 18-19)⁴¹¹.

Ho già avuto occasione di citare Gatto. Il suo *Ritratto di Leopardi*, apparso su *Circoli* nel maggio del '35, rappresenta un tipico esempio della lettura in chiave vociano-ermetica del poeta dei *Canti* (ma l'interesse dell'autore nei riguardi del poeta di Recanati permarrà nel corso dei decenni, come dimostra, a tacer d'altro, l'articolo *La culla del Leopardi*, pubblicato sul *Giornale del mattino* del 20 ottobre 1962). “Il canto nomina l'ordine della vista e ne segue l'apertura, fedelmente, sino ai limiti estremi dell'ascolto: lì s'unifica in un silenzio alto, dove l'interrogazione attesa cade in sé e ritorna lentamente propagata”. Leopardi esplora un “silenzioso paese di tempo”, sfiora i “limiti infiniti del silenzio”. Appare evidente, anche da questi essenziali richiami, la prossimità di un tale modo di fare critica al “saper leggere” di De Robertis, cui non a caso Gatto dedicherà, cogliendone l'intima natura di sensibile e compartecipe lettore “contemporaneo”, capace di “rendere operante il sentimento della contemporaneità”, un affettuoso ricordo, incluso, accanto a pagine, fra gli altri, di Luzi, Bo, Cecchi, Contini (che per l'occasione additava nel critico un precursore dell'“autobiografismo trascendentale” e del “moralismo” da “letterati puri” che avrebbero poi caratterizzato l'ermetismo), nel numero commemorativo dell'*Approdo letterario* (gennaio-marzo 1964).

Il Leopardi degli ermetici è quello dei “sovrumani silenzi”, della “profondissima quiete”, dei canti che muoiono “poco a poco”, “lontanando”. Si prenda la poesia *Assedio*, in *Morto ai paesi*: “L'estrema assenza dove vivi uguaglia / la tua vita al deserto. / (...) E non resiste che l'assedio uguale / di monotona voce. (...) / Era pura / assenza la tua vita”. A testimonianza del permanere, pur nell'evoluzione, di determinati nuclei generatori di pensiero e d'espressione, ancora in *L'inverno*, un testo di *Osteria flegrea*, si leggerà: “La paura / vede sé solo certa ove è più vago / il deserto infinito del suo passo. (...) / Così l'inverno (...) / sagma l'eterno con la ferma / mestizia d'ogni lato”. E si vedano anche le preziose pagine di memoria e di poetica edite postume da Francesco D'Episcopo: “[Ero] là dove lo spazio pronuncia le ultime desinenze del creato, le solitudini estreme. Questa ‘pronuncia’, per le figure che sono oltre il tempo le torri silenziose, i fari diacci e vetrini, quante volte l'ho vista scandire poesie nuove, intoccabili. (...) Incontrai il disegno della terra, insinuato nei luoghi, nei silenzi, nelle sue voci segrete con l'intimità chiusa e stranamente ravvicinata delle lontananze”⁴¹². Pagina, questa, stilisticamente ragguardevole per la sintassi sospesa, delicata, ai limiti dell'iperbato, per le scelte lessicali eteree, evocative, inclini all'enallage, e nella quale già affiorano quelle “desinenze”, quei sottili tratti ritmici ed evocativi prossimi alla caduta, alla dissoluzione, all'annullamento (si ricordi il Mallarmé dei *poèmes en prose*: “la Penultième est morte”), che daranno il tono e il titolo all'ultima produzione in versi del poeta, raccolta postumamente. Si potrebbero citare certe prose di viaggio di Bigongiari, che peraltro, in un intervento del '43, controbattendo ad alcune riserve espresse da Gatto a proposito della *Figlia di Babilonia*, lamentava nel poeta campano certi residui di “estremo e crepuscolare romanticismo”⁴¹³: ad esempio quelle sulle Marche, “zona di alto silenzio”, di “infinità marina”, dove “il silenzio è un invito a fare i conti con se stessi” (si noti la chiara reminiscenza serriana e derobertisiana), o quelle sulla Magna Grecia, dominata da un “silenzio an-

411 Cfr. L. GATTAMORTA, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Il Mulino, Bologna 2002, pp. 170 sgg. (ma il libro è utile in generale sul Luzi poeta-critico).

412 A. GATTO, *Diario di un poeta*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2001, pp. 22-23.

413 Cfr. P. BIGONGIARI, *Risposta, aperta, a Gatto*, “Lettere d'oggi”, V (1943), n. 3-4.

tico” che ha “proporzioni misteriose”⁴¹⁴.

È interessante soffermarsi anche su un altro scritto critico di Gatto, *Discordia e composizione in Saba*, apparso sull'*Italia letteraria* dell'11 marzo 1934. “L’invocazione del desiderio cala nella sua voce delusa a rimpiangersi. (...) L’idillio, per Saba, come per Leopardi, diventa un mito chiuso ed orbo. Le voci, le ‘*care voci discordi*’ figurano l’estremo silenzio in cui ‘*la notte viene*’. L’estremo anelito del poeta è quello di tacere in questo silenzio”. A parlare è, anche nella critica, il poeta di *Morto ai paesi*: “Il bambino festoso dove muore / nel suo grido fa sera / e nel silenzio trova bianco odore / di madre”. Del resto anche Saba, nonostante il malevolo giudizio di *Scorciatoie* sulle “parole incrociate” dei poeti della terza generazione, con il conciso e folgorante analogismo di certi testi di *Parole* e di *Ultime cose* sembra sfiorare, o addirittura anticipare, taluni modi dell’ermetismo più moderato e limpido. E, attingendo ancora alla messe degli scritti dispersi, ci si potrà soffermare sulla recensione, apparsa sull'*Italia letteraria* del 4 agosto 1934, della raccolta *Il silenzio creato* di Giorgio Vigolo, poeta peraltro lontano, nel complesso, dalla poetica ermetica, malgrado le risonanze che la rimbaudiana *alchimie du Verbe* (da lui declinata e scissa nel binomio di “liricità” e “tragicità”, una “tragicità” in virtù della quale la poesia “trascende se stessa” per assolvere una missione salvifica) avrà nella sua riflessione critica e teorica⁴¹⁵. Circolano, in queste pagine su Vigolo, atmosfere espressive e aree semantiche radicate nel leopardismo ermetico a cui si è accennato più volte: Gatto avverte, nel poeta di *Conclave dei sogni*, “un amoroso rischio di perdere la sua eccezionale sensibilità della lontananza nelle epoche e negli spazi”; “ai luoghi subentra l’infinito; al tempo l’eterno”; “la poesia tace nella sua forma il lungo lavoro dell’animo: e dalla sua storia esprime l’eterno”. Questo itinerario della mente verso il *nihil aeternum* è effettivamente percorso nelle prose poetiche del *Silenzio creato*, ad esempio *Come morire*, palesemente filigranata di reminiscenze pascaliane (“le silence éternel de ces espaces infinis m’effraye...”) e leopardiane: “E m’alzavo nel vano terrificante di spazi altissimi e sempre più amari dove non c’era un viso, una forma, ma lo spavento d’un nulla assoluto, d’una solitudine disperatamente disumana in cui m’allontanavo d’un veloce soffio”.

Com’è evidente, se vogliamo riprendere ed estendere alcune suadenti, e insieme precise, formulazioni di Fausto Curi, una stessa “delabante materia”, una affine “sillabazione smorzata”, una medesima “composta letizia” e “malinconia lenta di suoni” avvolgono, nel discorso letterario di Gatto, gli oggetti dell’indagine critica e quelli della trasfigurazione poetica, mutandoli tutti in “delabante materia”, “nebula”, “lieve e dolce simulacro”⁴¹⁶.

Ripercorrendo le letture ermetiche di Leopardi, si incontra nuovamente il nome di Parronchi. I suoi studi leopardiani, ora raccolti⁴¹⁷, pur approdando ad esiti ed acquisizioni di rilevanza specialistica, improntati alla ricerca intertestuale e all’accertamento delle fonti (in particolare di ambito empirista e sensista), e pur essendo nati in anni successivi a quelli della più accesa militanza del movimento, mostrano comunque di muovere da un’ispirazione critica, da un’illuminazione ermeneutica non lontana dalla *forma mentis* ermetica, e di non andare immuni, essi stessi, dalle suggestioni vaghe e indefinite degli “interminati spazi”. All’altezza del *Pensiero dominante*, scrive Parronchi nel saggio *Sui canti dell’amore fiorentino*, steso nel ’49 ma pubblicato solo vent’anni dopo, certo il più profondamente permeato di

414 ID., *Visibile invisibile*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 11 e 52.

415 Cfr. M. ARIANI, *Vigolo*, La Nuova Italia, Firenze 1976, pp. 2-3.

416 Cfr. F. CURI, *Gli stati d’animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell’Otto e del Novecento*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 134-135.

417 A. PARRONCHI, “*Il computar*” e altri studi leopardiani, Le Lettere, Firenze 1998.

spiriti ermetici, “la passione non ha ancora mostrato il suo lato d’ombra divorante. Per ora è solo visione d’un’altezza smisurata, irraggiungibile e invalicabile, che nasconde il nulla in cui – si sente fin d’ora – dovrà precipitare il futuro”. Il “fuoco puramente intellettuale” dell’ideale platonico di *Alla sua donna* (...) si estingue senza lasciare traccia”: ancora il fuoco, l’ombra, il nulla, luoghi ed emblemi della passione ermetica. Ma anche il più noto dei saggi leopardiani di Parronchi, *Il muro di Berkeley e la siepe di Leopardi*, apparso su *Paragone* nel ’59 e confluito, nel ’64, nei corposi *Studi sulla “dolce prospettiva”*, si conclude, dopo una minuta indagine sulle fonti, con un accostamento analogico, di gusto bigongiariano, fra Leopardi e Rimbaud: in entrambi i casi, il poeta “aveva aperto l’occhio su una realtà *autre*, e si era fatto, da visivo, *voyant*”.

A riprova della continuità solidale fra critica e poesia, anche i versi di Parronchi sono percorsi dalla suggestione dell’*Infinito*, dalla tensione di percezione e limite, conoscenza sensibile e interminato spazio “finto” nel pensiero. Come ha osservato Barberi Squarotti, in Parronchi la “delusione della realtà” cerca un “compenso al di là dell’esistenza”⁴¹⁸, simile alla leopardiana e schopenhaueriana illusione di un piacere infinito. “Altre luci più rosa già al crepuscolo / son prossime, a me care / anime nel fruscio / degli alberi sorridono in segreto” (*Ancora inverno*, nella raccolta *I visi*, del ’43); “Sul monte risfavilla / il sole e una finestra si fa specchio / d’altre valli profuse d’altro vento” (*Guardando dalla finestra la madre che torna a casa*, in *Coraggio di vivere*). E si può vedere, per l’immagine del muro come schermo o margine di orizzonti analogici e conoscitivi ulteriori, *A un’adolescente*, in *I giorni sensibili*: “Ma né lontano da me né vicino / sei sorpresa dal vento ch’è sortito / incontro a te dai muri d’un giardino”. Si può citare, infine, a testimonianza di accostamenti e di nessi che la poesia sperimenta prima della critica, o insieme e simultaneamente ad essa, *Ancora inverno*, in *I visi*: “Ecco, una lampada / che nessuno ha sospeso arde, scintilla / a un ignoto balcone”, ove la memoria dell’*Invetriata* di Campana si associa forse a quella di Leopardi (“rara traluce la notturna lampa”).

La vasta opera di critico figurativo e di storico dell’arte dispiegata da Parronchi attesta, poi, di quella sinestesia verbo-visiva, di quell’intreccio di nessi interestetici ed intersemiotici tra segno poetico e segno figurativo, che tanta importanza rivestono nell’esperienza della terza generazione, e che motivano e sollecitano l’esercizio di critica d’arte di Bigongiari, Gatto, Luzi. Più che sulle mature fatiche raffaellesche e soprattutto michelangiolesche, o sugli eruditissimi *Studi sulla “dolce prospettiva”*, è forse sugli articoli di *Campo di Marte* che giova soffermarsi, per cogliervi, ancora una volta, gli emblemi della visione ermetica: basti ricordare la pagina su Morandi nell’articolo *Alla Quadriennale*, dell’1-15 giugno 1939, in cui è avvertita, nel pittore, un’attitudine platonizzante a trascendere gli oggetti avvicinandoli al loro “essere eterno”, facendoli divenire “non figure ma cifre d’eternità”⁴¹⁹. Del resto, anche la poesia in versi di Parronchi si accosta spesso a quell’ideale simbolista di “poème critique” di cui *Les phares* di Baudelaire incarnano forse il massimo esemplare: si vedano il *Sepolcro di Rosai*, memore dei *Tombeaux mallarmeiani*, di *Coraggio di vivere*, in cui si leva alla “purezza del cielo” l’ultima luce che resiste”, o l’*Imitazione della tempesta* di *Prime e ultime*, in cui appare, sulla scia forse dell’*Après-midi d’un faune* e dell’Ungaretti dell’*Isola*, un giovane “sviato / a questa proda erbosa”, inseguito da un ricordo “sepolto nella memoria”, in cerca di perdute “oasi di un mondo / felice”⁴²⁰. Il colore della poesia, scriveva

418 G. BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa*, cit., p. 125.

419 Si confronti anche il canone (De Chirico, Carrà, Morandi, De Pisis, Rosai) tracciato da Parronchi in *Nomi della pittura italiana contemporanea*, Arnaud, Firenze 1944.

420 Cfr. A. MACKIE, *La prospettiva nello spazio e nel tempo. La poesia e l’arte*, in *Per Alessandro*

Parronchi in un intervento teorico del 1 febbraio del 1939 su *Campo di Marte*, è, in termini ancora di ascendenza leopardiana, un “puro orizzonte”, uno “stato di luce”, una “sostanza (...) immaginata”, una “curva che non si raggiunge, intensa e vaga”. Il senso della poesia e quello della pittura si incontrano e si confondono nel dominio dell’ineffabile e dell’indefinito; e proprio i limiti dilatati ed evanescenti di quel territorio impalpabile segnano i confini entro cui si muove, per infinite approssimazioni, la libertà del critico artista.

Discorso non diverso per la critica figurativa di Gatto, da non molto raccolta parzialmente in volume⁴²¹. Nella monografia vallecchiana su Rosai, del ’41, leggiamo di un “chiaroscuro” che “assume una vibrazione sfuggente, di tenebra rotta, d’agro barlume”, di “forme essiccate ed esistenti al limite della propria apparenza”, avvolte da un “alone fatuo”: ancora l’ermetica estenuazione di forme essenzializzate e disincarnate. A distanza di un trentennio, presentando per Rizzoli l’opera completa di Cézanne, Gatto risusciterà lo spettro dell’assenza, da cui il pittore era “cercato e assediato”, ed evocherà una “calma eretica, ove nessuna pronuncia è vana e la coscienza è impassibile e ardente come il fuoco”, una “purezza illesa e tuttavia saldata al sospetto della sua incrinatura”, un “*là-bas* tetragono e irruente”, vicino all’infinito del Leopardi come all’*inconnu* di Rimbaud, che “apre le porte dell’ignoto e del nuovo”. Qui si può quasi dire che la critica vada oltre la poesia, tocchi profondità e tensioni di pensiero che l’autore, quando opera come poeta, non riesce se non raramente a sfiorare.

Anche Luzi, fin dalla giovanile e ancora acerba *Guida all’interpretazione di Raffaello Sanzio*, apparsa sul *Ferruccio* nel febbraio del ’34, svolge una durevole attività di critico figurativo⁴²². Preziosa, *in primis*, la nota su Rosai apparsa sul *Bargello* nel luglio del ’37. “Alcuni elementi ancora caldi e opacati dal loro respiro stanno in orizzonti di un nitore senza misericordia”. Le figure di Rosai “sono nel medesimo tempo un’affermazione e un dubbio tra i quali, diaframma angelico e cupo, una vita stenta a consumarsi”. Non si può che richiamare ancora la simbologia ignea che attraversa, da *L’alta, la cupa fiamma* a *Las Animas*, la poesia di Luzi, a cui si potrebbero accostare qui l’”eterna compresenza / del tutto nella vita nella morte”, l’aporia tra “polvere” e “fuoco” di *Nell’imminenza dei quarant’anni*, in *Onore del vero*, raccolta peraltro di molto posteriore all’articolo. È possibile che, nella pittura di Rosai, nelle sue figure solide e insieme offuscate, in certi suoi scenari talora spogli, inabitati, ma nel contempo aperti, allusivi, inclinati verso un indefinito di possibilità ulteriori, gli ermetici, da Gatto a Parronchi a Luzi, cerchino di specchiare la loro inesauribile esitazione tra realtà e simbolo, mutamento e persistenza, percezione e infinito. Bigongiari parlerà, a proposito di Rosai, di una “difficile eternità” che si esplica in un “dipingere fuori del quadro”, in ambienti e figure che si prolungano “in uno spazio non dipinto”, protesi all’”impossibile chiarezza della morte”⁴²³. Un’altrettanto viva tensione poetica Luzi proietterà, a distanza di decenni, su Matisse, introducendone, nel ’71, l’opera per Rizzoli. Il pittore dà espressione all’”alterità (...) che detiene e elargisce luce e chiarezza, (...) rassicurante (...) perché permane intenta alla propria metamorfosi. (...) Vivere (...) nel ritmo dei puri eventi della luce e della forma, (...) ben al di sopra degli oscuri fenomeni, quasi superflue metafore, del dibattito dell’uomo e del tempo. (...) La realtà appare vivida, fluviale come se vi passasse sopra l’acqua traslucida o l’umore luminoso della vita. (...) Una vita come luce, una luce che si esprime in colore”. Non dimentico delle radici ermetiche, ma nemmeno della

Parronchi, a cura di I. Bigazzi e G. Falaschi, Bulzoni, Roma 1988.

421 A. GATTO, *Modelli d’arte*, a cura di F. D’Episcopo, Ripostes, Roma 1996.

422 Ne è testimonianza il volume *Luzi critico d’arte*, a cura di N. Micieli, Logisma, Firenze 1997 (si segnala, fra i testi introduttivi, quello di Parronchi).

423 P. BIGONGIARI, *Dal barocco all’informale*, Cappelli, Bologna 1980, p. 192.

suggerimento mistica e dantesca del “lume in forme di rivera”, Luzi vive nella critica figurativa lo stesso travaglio che agiterà, da *Frasi e incisi di un canto salutare* a *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, la sua parola poetica, tesa ad inseguire il “numinoso ottenebramento” del “fulgore”, le traslucide e insieme opacate epifanie dell’essere che “senza fine, infinitamente è / e diviene”. La pagina sopra citata, tersa e luminosissima, sembra quasi offrire un esempio di critica anticipatrice, o almeno nutrice, della poesia.

La critica figurativa degli ermetici ripercorre una linea – da Cézanne a Morandi e ai metafisici – di “peinture pure” fondata sulla quieta e salda limpidezza delle forme e dei contorni e sulla sospesa ed intemporale autoreferenzialità degli spazi pittorici. Gioca forse, anche in ciò, la suggestione di Ungaretti, che in uno scritto del ’35, *Caratteri dell’arte moderna*, ravvisa nei massimi esponenti della pittura italiana del primo Novecento, da De Chirico a Scipione, da Carrà a Morandi a Rosai, la possibilità di fermare sulla tela una sorta di platonico o proustiano archetipo di ogni ora vissuta nel presente, “l’ora trattenuta per sempre, (...) l’ora che cercheremo sempre in tutte le ore, che a tutte le ore sempre ritroveremo”. L’“interno metafisico” di De Chirico e la “camera incantata” di Carrà possono forse visualizzare nel modo più fedele, e insieme rappresentare anche sul versante ontologico, lo spazio poetico assoluto, avulso, in sé concluso del primo ermetismo fiorentino. Sennonché, come sul piano poetico la visione ermetica racchiude in sé una tensione, che si farà via via esplicita nel cammino evolutivo di un Luzi e di un Bigongiari, verso un superamento dell’eburnea ed infertile assolutezza della poesia pura, verso un ritorno all’umano, all’esperienza, alla “vita fedele alla vita”, per usare un’espressione luziana, così anche sul piano della critica figurativa l’interesse di Luzi e di Gatto per Scipione o, negli anni Cinquanta, il confronto di Bigongiari con la galassia dell’informale, o meglio della “pittura segnica”⁴²⁴, parrebbero indicare, pur se in modi diversi, una antitetica spinta verso l’alterazione e la scomposizione delle forme, un’apertura di sguardo sul caos dell’esperienza e dell’informe, sull’irredimibile irrazionalità della materia. “Informe dove ogni forma dorme”, si legge in *Cielo toscano*, un testo della bigongiariana *Torre di Arnolfo*. E si dovrà notare, peraltro, che l’approccio di Bigongiari all’informale è lontano da quello, risolutamente avanguardista, del Sanguineti teorico, negli stessi anni, di una “poesia informale” che arrivi alla forma muovendo dall’informe e conservandone l’impronta, o dell’Emilio Villa degli *Attributi dell’arte contemporanea*, con la sua estrosa ed espressionistica scrittura poetico-critica che sembra voler riflettere e mimare sulla pagina l’entropia e la deriva di una matericità abbandonata a se stessa, restituita all’indistinzione archetipica di un caos primordiale: nella pittura segnica il critico figurativo del *Caso e il caos* cerca piuttosto l’*analogon* figurativo di una poesia che nel corso dei decenni ha alterato, e se si vuole frammentariamente scomposto e deformato, forse anche per sollecitazioni avanguardistiche, le sue strutture metriche e discorsive, abbracciando un verso lungo, segmentato, spezzato, variamente disperso sulla pagina, ma che nondimeno tende, ostinata, a reimmergersi nelle *sources du poème*, a riattingere, di immagine in immagine, di segno in segno, in un cammino di oltranza inesauribile, la pura assolutezza metafisica di una ultimativa identificazione con il Verbo, o, forse, di un supremo naufragio nel Si-

424 Si può vedere, in proposito, M. BERNARDI LEONI, *Informale e terza generazione*, introduzione di A. Noferi, La Nuova Italia 1975. Sul Bigongiari critico letterario e figurativo, cfr. G. ZAGARRIO, *Arte, scienza e coscienza nella critica*, “Quartiere”, V, n. 11, marzo 1962. M. MACHIEDO, *Un perpetuo definirsi. Piero Bigongiari, critico “scomodo” di una difficile poesia*, in *Bibliografia di Piero Bigongiari e Cinque saggi per Piero Bigongiari*, a cura di M. C. Papini, Opus Libri, Firenze 1986, pp. 165-179; S. CRESPI, *Bigongiari, il testo della pittura*, in *Per Piero Bigongiari*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 97-107 (riferimenti a Longhi e ad Arcangeli); S. GIVONE, *Sapere e stupire. Il pensiero de “Il critico come scrittore”*, in *Piero Bigongiari. Voci in un labirinto*, Polistampa, Firenze 2000 (volume ricco di testimonianze epistolari).

lenzio primordiale. “Coei che solo entro te stesso vedi / è la Visione che ti parla, lei / che dalla sua dimora invisibile / ti chiede di aiutarla in ciò che vedi, / se la visione non vede se stessa”, si legge in un testo del '95, *Visione*, raccolto in *Dove finiscono le tracce*. I due sensi della Parola, si legge in *La parola insensata*, un testo di *Antimateria*, raccolta che forse più di ogni altra testimonia del confronto di Bigongiari con le innovazioni stilistiche dei Novissimi e dello Zanzotto della *Beltà*, “fanno tutt’uno, una direzione / che non è l’infinito, ma queste mani e queste tenebre / in forma di oggetti, questo informe finito che non finisce di avere la sua forma / ma la conserva tutta, integra sacra e inutile”. Immagine e Parola, *eikon* e *logos*, non sono che i due risvolti, le due facce, o se si vuole le duplici e intercambiabili mete e gli ambivalenti tramiti, di uno stesso incessante ed inesauribile processo conoscitivo che culmina e si risolve interamente nel dominio dell’arte, sia essa verbale o visiva. Ma sarà interessante notare che in Bigongiari questi temi hanno radici anteriori al confronto con la galassia dell’avanguardia e dell’informale, affondate già nelle origini ermetiche: basti qui ricordare la poesia *Rogo*, che dà il titolo al volume del '52, e in cui appaiono le “perse, glauche, indefinibili / parole del Logos”, “la morte che parla, il silenzio che pesa nelle parole”, o, da *Ardore e silenzio*, nella *Figlia di Babilonia*, del '42, a *È semplice*, un testo del '45 raccolto ancora in *Rogo*, il tema insistito del *segno*, visivo e verbale, non ultimativo, non definitivo, che attende di essere costantemente scrutato, interrogato, decostruito, oltrepassato: “forse il tuo pure / è un ricordo, il tuo segno è troppo oltre”; “sempre oltrepasso il segno / per essere sicuro alle mie spalle” (versi, tra l’altro, questi ultimi, in cui la memoria, filtrata forse dal primo Luzi, del dantesco “oltraggio” conferma la temperie ermetica). In *Col dito in terra*, testo eponimo di una tarda raccolta, l’inesauribilità, l’indecidibilità, se non addirittura l’annichilimento, del senso travolgerà e trascinerà con sé anche il Verbo, la Parola divina, al cui statuto ontologico aspira e tende, a partire dal sogno mallarmeano del *Livre*, la poesia di radice simbolista: “le lacrime che ti tolsi / dal cavo degli occhi sono pietre trasparenti – o forse parole impronunciate – / per aiutare quel Dio che ha scritto e riscritto, verso il suo ultimo non-senso” (ove si può forse ravvisare, pur straniata, la memoria del “Verbo non pronunciante ancora e impronunciato” del *Canto di Simeone* di Eliot tradotto da Montale). Una coscienza letteraria di origine ermetica rivisita e ripensa se stessa alla luce dell’informale e del postmoderno. Con tutto ciò, quasi a conferma di una diacronia intertestuale non necessariamente antagonista, ma in qualche caso ricorsiva, il già citato *Poscritto del Senso della lirica italiana*, volume che idealmente segna la sintesi, e forse preannuncia il superamento, della stagione ermetica del Bigongiari critico, se da un lato si richiama al principio di indeterminazione di Heisenberg, e dunque apre una porta alla *Weltanschauung* relativistica e casualistica dell’informale, dall’altro chiama in causa esplicitamente la nozione dannunziana e wildiana del *criticus superadditus scriptori*. Un riscontro, questo, che varrebbe da solo, credo, a confermare la sostanziale persistenza, pur in contesti culturali mutati, di determinati concetti di critica di radice estetica.

Sull’idea del critico artista l’ultimo Bigongiari tornerà nelle pagine teoriche dell’88 *La critica dal metalinguaggio al linguaggio*⁴²⁵. La critica, spogliandosi di ogni dogmatismo metodologico, “deve proporsi come testo che riscrive un testo, nel senso che ne risente, e ne ripete, tutta la possibilità vibratoria (...), tutta l’alterazione del silenzio che un testo propone come silenzio più alto, sentito come tale nel silenzio che la parola propone nello specificare quell’originario ‘rumore senza fondo’ della lingua”. Riaffiorano qui, forse con la mediazione del Derrida della *Double séance*⁴²⁶, il “silence impartial” e la “disparition vibratoire” di

425 Ora in P. BIGONGIARI, *La poesia pensa*, cit., pp. 224 sgg.

426 Cfr. J. DERRIDA, *La doppia seduta*, in ID., *La disseminazione*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book,

Mallarmé: la critica, solidale in questo con la poesia, fa parlare il silenzio dei testi e della lingua, ne svela e ne porta alla luce le risonanze e i riverberi profondi e celati.

Bigongiari semba ripetere con Heidegger che “il silenzio ‘cor-risponde’ a quel suono senza suono della quiete col quale il Dire originario nel suo mostrare e appropriare si identifica”⁴²⁷. Dalla “musique du silence” di Mallarmé al “musicale silenzio”, al “segreto” sospeso “tra la musica e il silenzio” dell’ultimo D’Annunzio, fino al mito ungarettiano ed ermetico della parola pura (ma forse già, pur se con un minor grado e una minore precisione di autocoscienza letteraria, con le “unheard melodies”, con le “melodie non udite” ancora più dolci di quelle udite, di Keats), le poetiche moderne vengono via via scoprendo e portando alla luce proprio questa “profondeur de la surface”, questo celato e segreto spessore ontologico.

La voce dell’essere, opposta al brusio indistinto ed insensato della “chiacchiera”, sorge alle soglie del silenzio più assoluto e più puro, e proprio per questo tende a farsi avvolgere ed accerchiare da quel silenzio fin quasi a risolversi e dissolversi, nuovamente, in esso, naufragando (si ricordi ancora la mallarmeana “Muse de l’impuissance”) nell’afasia e nella pagina bianca.

“Svincolato nella sua libertà”, dice Heidegger, “il linguaggio può curarsi solo di se stesso”⁴²⁸. L’autoreferenzialità del segno poetico, l’autonomia imperturbabile e disdegnosa della *poésie pure*, trovano un valore e un fondamento ontologici nella misura in cui riflettono l’analoga autoreferenzialità dell’Essere che è ciò che è e che, in quanto *noesis noeseos*, in quanto “pensiero del pensiero”, non può che pensare soltanto ed eternamente se stesso.

Attorniata dal silenzio, cinta e protetta, e insieme assediata, dal bianco della pagina, chiusa nella sua auratica solitudine, la parola non può che ripiegarsi su se stessa, riflettere sulla propria natura e sulla propria essenza, guardare dentro di sé acuendo fino al limite della vertigine, della lucida e vigile allucinazione, la propria tormentosa autocoscienza. Il movimento infinito, l’interminato cerchio della poesia, e con essa del pensiero che essa racchiude e cova, assecondano e riflettono quelli, ciclicamente ritornanti su se stessi, dell’essere.

Il silenzio della pittura è altrettanto denso e pregno di potenzialità semantiche quanto quello della poesia: in Klee pittore-poeta “una sorta di silenzio riluce verso il fondo”, l’oggetto e il concetto precipitano “verso il silenzio del fondo speculare”⁴²⁹. Lo sguardo informale ha convertito la sinestesia dantesca di luce e silenzio al segno fosco di una ontologia negativa. “Quante pagine ho scritto di un segno più intenso prima della parola / ma quanti segni attutivano l’irraggiungibile, affrettavano l’oscuro accecante del lampo” (*Uadi Faran*, in *Moses*). L’atto critico-creativo riguadagna qui una profondità conoscitiva originaria, connessa alle sue archetipiche radici di ermeneutica sacra.

Il nesso sottile che lega la poetica del silenzio alla specularità esistente tra critica creatrice e poesia autocosciente, più volte affermato nel corso di queste pagine, trova nella *Critica dal metalinguaggio al linguaggio* la sua delucidazione teorica forse più piena. E riaffiora, insieme, certo metodologicamente aggiornata e scaltrita, ma sempre vitale, la teoria del criti-

Milano 1989, pp. 199-300. Per l’influsso che sull’ultimo Bigongiari poté esercitare anche il Derrida della *Vérité en peinture*, cfr. R. DONATI, *L’invito e il divieto. Piero Bigongiari e l’ermeneutica d’arte*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002; circa l’avvicinamento all’informale da parte dell’ultimo Bigongiari, e intorno al nesso che in lui si istituisce tra critica e poesia, animate da una stessa “passione”, si può vedere, pur se da un’angolazione polemica, O. MACRÌ, *Studi sull’ermetismo*, cit., pp. 57 sgg.

427 M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1973, p. 207.

428 *Ibidem*, p. 207.

429 P. BIGONGIARI, *Dal barocco all’informale*, cit., p. 87.

co *artifex*. “La critica è una scienza in partenza, ma un’arte in arrivo”. Il critico – e qui Bigongiari fa sua l’analogia, che è di Schleiermacher come di Pareyson, tra ermeneutica ed “esecuzione” – “deve eseguire l’opera di cui ha sott’occhio lo spartito, più che descrivere lo spartito e verificarne la *lectio*”.

BIBLIOGRAFIA

Introduzione

G. LUTI, *Momenti della cultura fiorentina tra Ottocento e Novecento*, Le Lettere, Firenze 1987; ID., *Firenze corpo 8*, Vallecchi, Firenze 1983; B. CROCE, *Lecture di poeti*, Laterza, Bari 1950; ID., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Roma-Bari 1910; E. BONORA, *Il Mallarmé, la poesia pura e la critica crociana*, "Bel-fagor", VI (1951), fasc. 3, pp. 314-323; D. BACCI, *Il fondo Angelo Conti*, "Il Vieusseux", II (1989), n. 4, pp. 79-91; R. RICORDA, *Benedetto Croce, Angelo Conti e altri estetizzanti*, "Lettere italiane", XLVII (1995), n. 3, pp. 402-422; M. PUPPO, *Croce e D'Annunzio e altri saggi*, Olschki, Firenze 1964; ID., *Croce critico e prosatore*, Fides, Torino 1953; P. D'ANGELO, *L'estetica di Benedetto Croce*, prefazione di E. Garroni, Laterza, Roma-Bari 1982; *L'eredità di Croce*, Guida, Napoli 1985 (in particolare lo scritto di Mario Sansone, pp. 217 sgg., riguardante il Croce critico); R. WELLEK, *La teoria letteraria e la critica di Benedetto Croce*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, vol. IV (*L'interpretazione*), Einaudi, Torino 1985; L. STEFANINI, *Arte e critica*, Principato, Milano 1943; W. BINNI, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze 1961; ID., *Poetica, critica e storia letteraria*, Laterza, Roma-Bari 1970; M. FUBINI, *Critica e poesia*, Laterza, Roma-Bari 1966; R. ASSUNTO, *La testimonianza dei "minori" e la storia dell'estetica*, in *Il "minore" nella storiografia letteraria*, a cura di E. Esposito, Longo, Ravenna 1984; A. NOFERI, *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970; L. PAREYSON, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di "Filosofia", Torino 1954; ID., *L'estetica di Paul Valéry*, in *Problemi dell'estetica. II. Storia (Opere complete, vol. 11)*, a cura di M. Ravera, Mursia, Milano 2000; L. ANCESCHI, *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936), Garzanti, Milano 1992; ID., *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino 1989; ID., *Fenomenologia della critica*, Patron, Bologna 1966; R. WELLEK, *Il poeta come critico, il critico come poeta, il poeta-critico*, in ID., *Discriminazioni. Nuovi concetti di critica*, Massimiliano Boni, Bologna 1980, pp. 225-275 (avanza peraltro dubbi e riserve, con particolare riferimento all'opera di John Crowe Ransom ed Allen Tate, sulla possibilità di una "riconciliazione" di facoltà critica e facoltà poetica); A. MARINO, *Teoria della letteratura*, Il Mulino, Bologna 1987, a cura di M. Cugno (in particolare le pp. 405 sgg., concernenti gli aspetti legati alla metaletterarietà, all'interno della quale si inserisce anche la critica intesa come facoltà creatrice e come genere letterario); T. S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e di critica*, con uno studio di L. Anceschi, Muggiani, Milano 1946; E. N. GIRARDI, *Letteratura come arte*, ESI, Napoli 1991; C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1984; R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma 1990; ID., *La crisi del positivismo, la critica letteraria, le riviste giovanili, nella Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. IX, t. I, Laterza, Roma-Bari 1976; *Estetica e metodo. La scuola di Bologna*, a cura di L. Rossi, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1990 (si vedano, in particolare, gli scritti di Curi, Guglielmi e Barilli); N. LORENZINI, *La lettura di D'Annunzio*, in *Il laboratorio di Luciano Anceschi. Pagine, carte, memorie*, Scheiwiller, Milano 1998; P. D'ANGELO, *L'estetica italiana del '900*, Laterza, Bari 1997; U. ECO, *La definizione dell'arte*, Mursia, Milano 1990; ID., *Pirandello ridens*, in ID., *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano 1985; G. LUKÁCS, *L'anima e le forme*, traduzione di S. Bologna, SE, Milano 1991; G. GUGLIELMI, *L'Invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Liguori, Napoli 2001; R.

BARTHES, *Critica e verità*, Einaudi, Torino 1969; M. BIONDI, *Critica e biografia. Tre studi*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna 1997; F. CURI, *Letture e interpretazione*, in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, vol. I (*Letture e riflessioni critiche*), a cura di M. Domenichelli, P. Fasano, M. Lavagetto, N. Merola, Vecchiarelli, Roma 2003; ID., *Il possibile verbale*, Pendragon, Bologna 1995; ID., *Struttura del risveglio*, Il Mulino, Bologna 1991; ID., *L'"umorismo" di Pirandello nel sistema della modernità letteraria*, in *Studi sulla modernità*, a cura di Id., Clueb, Bologna 1989 (poi in ID., *Il possibile verbale*, cit.); H. G. GADAMER, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1999; G. H. HARTMAN, *La critica nel deserto*, a cura di G. Franci e V. Fortunati Franceschi, Mucchi, Modena 1980; P. DE MAN, *Allegories of reading*, Yale University Press, New York 1984; G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino 1996; J. DERRIDA, *La doppia seduta*, in ID., *La Disseminazione*, a cura di S. Petrosino, Jaca Book, Milano 1989; J. CULLER, *On Deconstruction. Theory and criticism after structuralism*, Routledge and Kegan, London-Melbourne 1983; G. STEINER, *Vere presenze*, Garzanti, Milano 1985; J. HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità*, Laterza, Bari 1997.

Primo capitolo

G. VATTIMO, *Schleiermacher filosofo dell'interpretazione*, Mursia, Milano 1968; F. RELLA, *L'estetica del romanticismo*, Donzelli, Roma 1997; *Il punto su De Sanctis*, a cura di M. Paladini-Musitelli, Laterza, Bari 1988; A. PRETE, *Il realismo di De Sanctis*, Cappelli, Bologna 1970; G. GUGLIELMI, *Da De Sanctis a Gramsci. Il linguaggio della critica*, Il Mulino, Bologna 1976; P. ORVIETO, *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Salerno Editrice, Roma 1988; S. GENTILI, *Trionfo e crisi del modello dannunziano*, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, Firenze 1981; ID., *Metodologismo, darwinismo e antropologia nella critica letteraria positivista (1860-1900)*, Gutemberg, Verona 1988; C. DIONISOTTI, *Scuola storica*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. IV, UTET, Torino 1986, pp. 139-148; G. LUCCHINI, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Il Mulino, Bologna 1990; G. F. PASINI, *Dossier sulla critica delle fonti. 1896-1909*, Patron, Bologna 1988; G. ZANETTI, *Estetismo e modernità. Saggio su Angelo Conti*, Il Mulino, Bologna 1996; ID., *Conti, D'Annunzio e l'"improvviso"*, "Il Verri", 1985, n. 7-8, pp. 130-150; L. MANGONI, *Una crisi di fine secolo. La cultura italiana e la Francia fra Otto e Novecento*, Einaudi, Torino 1985; L. RUSTICHELLI, *La profondità della superficie. Senso del tragico e giustificazione estetica dell'esistenza in Friedrich Nietzsche*, Mursia, Milano 1992; G. BENVENUTI, *Friedrich Nietzsche: verso una nuova interpretazione dell'accadere*, in *Studi sulla modernità*, a cura di F. Curi, Clueb, Bologna 1989, pp. 71-97; *Nietzsche, Rohde, Wilamowitz, Wagner. La polemica sull'arte tragica*, a cura di F. Serpa, Sansoni, Firenze 1972; J. I. PORTER, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford University Press, Stanford 2000; *D'Annunzio giornalista*, Centro Internazionale di studi dannunziani, Pescara 1984; M. GAZZETTI, *D'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883-1888)*, Pacini, Pisa 1986; S. SCOTONI, *La prima critica d'arte di Gabriele D'Annunzio*, "Quaderni del Vittoriale", 31, gennaio-febbraio 1982, pp. 83-90; EAD., *D'Annunzio critico d'arte*, *ibidem*, 34-35, luglio-ottobre 1982, pp. 234-246; EAD., *D'Annunzio e la "peinture anglaise". Un aspetto della giovanile critica d'arte del poeta*, "Artibus et historiae", 2 (I); G. GULLACE, *D'Annunzio teorico dell'arte e della critica*, "Annali d'Italianistica", vol. V (1987), pp. 21-42 (diligente rassegna di testi e testimonianze, con qualche interessante ancorché isolato raffronto con l'estetica di Baudelaire e Pa-

ter); R. CONTARINO, *Il primo "Marzocco" (1896-1900)*, Patron, Bologna 1982; G. TOSI, *D'Annunzio e il romanzo futuro. La prefazione del Trionfo della morte e le sue fonti francesi*, "Quaderni del Vittoriale", 29 (1981), pp. 5-32; ID., *D'Annunzio découvre Nietzsche*, "Italianistica", III (1973); P. DELSEMME, *Un théoricien du symbolisme: Charles Morice*, Nizet, Paris 1958; L. ANCESCHI, *D'Annunzio e il sistema dell'analogia*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, Il Saggiatore, Milano 1976; V. RODA, *Evoluzionismo e letteratura "fin de siècle"*, "Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna - Classe di Scienze Morali", LXXIX (1980-1981); ID., *Totalità e anti-totalità nel ciclo della "Rosa"*, "il Verri", VII, n. 7-8, pp. 79-113; ID., *Il soggetto centrifugo*, Pàtron, Bologna 1984; ID., *La strategia della totalità. Saggio su D'Annunzio*, Boni, Bologna 1978; ID., *D'Annunzio critico e l'estetica del Taine*, "Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna - Classe di Scienze Morali", LIX (1970-1971), pp. 98-146; N. LORENZINI, *Il segno del corpo*, Bulzoni, Roma 1986; EAD., *D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1993; EAD., *Il "linguaggio visibile" del "Fuoco"*, in *Gabriele D'Annunzio. Un seminario di studio*, Marietti, Genova 1991, pp. 217-224; R. RICORDA, *Per una revisione del "misticismo" di Angelo Conti*, "Studi novecenteschi", XI (1984), n. 27; G. BARBERI SQUAROTTI, *Il gesto improbabile*, Flaccovio, Palermo 1971; ID., *Il simbolo dell'artifex*, in ID., *Poesia e ideologia borghese*, Liguori, Napoli 1976; ID., *Invito alla lettura di D'Annunzio*, Mursia, Milano 1982; G. OLIVA, *D'Annunzio e la poetica dell'invenzione*, Mursia, Milano 1996; A. M. MUTTERLE, *La "mano casta e robusta": interpretazione di un luogo di Maia*, "il Verri", settima serie, n. 5-6 (marzo-giugno 1985); P. GIBELLINI, *D'Annunzio dal gesto al testo*, Mursia, Milano 1995; G. TOSI, *D'Annunzio et Debussy. La genèse musicale du Martyre de saint Sébastien*, "il Verri", settima serie, n. 7-8, pp. 7-35; A. R. PUPINO, *D'Annunzio: letteratura e vita*, Salerno, Roma 2002; ID., *L'artista del dilettantismo (come Croce leggeva D'Annunzio)*, "Strumenti critici", 2004, n. 1, pp. 95-120; M. MARCOLINI, *Il peso della cultura scientifica di fine secolo nell'opera di Giovanni Pascoli*, "Filologia e critica", XXII (1997), n. 3, pp. 358-421; G. CAPOVILLA, *La formazione letteraria del Pascoli a Bologna*, CLUEB, Bologna 1988; E. ELLI, *Pascoli e l'antico. Dalle liriche giovanili ai "Poemi conviviali"*, Interlinea, Novara 2002; S. PEGORARO, *La passione dell'ascolto: Pascoli e i romantici inglesi*, in EAD., *Immagini di parole*, Edizioni Aspasia, San Giovanni in Persiceto 1996, pp. 99 sgg.; G. NAVA, *Giovanni Pascoli*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. VIII (*Tra l'Otto e il Novecento*), Salerno, Roma 1999, pp. 655-712; M. PAZZAGLIA, *Pascoli*, Salerno, Roma 2002; R. BARILLI, *Pascoli simbolista. Il poeta dell'avanguardia "debole"*, Sansoni, Firenze 2000; G. AGAMBEN, *Pascoli e il pensiero della voce*, in G. PASCOLI, *IL fanciullino*, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 6-21; P. FERRATINI, *Fiori tra le rovine. Pascoli e l'arte del commento*, Il Mulino, Bologna 1990 (su cui cfr. G. LEONELLI, in "Rivista pascoliana", V, 1993, pp. 271-275); A. GRILLI, *Serra tra Pascoli e Panzini*, Le Monnier, Firenze 1956; G. LEONELLI, *Il Pascoli del Serra*, "Studi Urbinati", XXIX (1956); M. SANTAGATA, *Per l'opposta balza. "La Cavalla Storna" e il "Commiato" dell'"Alcyone"*, Garzanti, Milano 2002; M. PAZZAGLIA, *Pascoli lettore dei "Promessi sposi"*, "Rivista pascoliana", I (1983), pp. 79-93; G. NAVA, *Pascoli e Manzoni*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno, Roma 1985, II, pp. 605-647; R. CARBONE, *Elementi di letteratura*, "Rivista pascoliana", I (1989) e M. MARCOLINI, *Gli "Elementi di letteratura" di Giovanni Pascoli*, "Lettere italiane", XLIII, n. 1 (gennaio-marzo 1991), pp. 55-80 (ma cfr., su entrambi, G. PASCOLI, *Elementi di letteratura*, a cura di M. Perugi, "Filologia e critica", XVI, n. 3, settembre-dicembre 1991, pp. 401-418); M. VALGIMIGLI, *Minerva oscura*, in *Uomini e scrittori del mio tempo*, Sansoni, Firenze 1965; A. ANDREOLI, *Da*

Banville a Mallarmé: D'Annunzio lesse Pascoli, "Rivista pascoliana", I (1989), pp. 141-153; G. CAPECCHI, *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, prefazione di M. Biondi, Longo, Ravenna 1997; R. TESSARI, *La Maschera, lo Scheletro, la Luna. Cenni sulle valenze della maschera nella teatrologia simbolista*, in *Miti e figure dell'immaginario simbolista*, a cura di S. Sinisi, Costa e Nolan, Genova 1992, pp. 183-197; G. P. LANDOW, *The aesthetic and critical theories of John Ruskin*, Princeton University Press, Princeton 1971; A. PRETE, *Il demone dell'analogia. Studi di poetica da Leopardi a Valéry*, Feltrinelli, Milano 1986; E. H. GOMBRICH, *Arte e illusione*, Leonardo Arte, Milano 1998; G. M. ANSELMINI, *La saggezza della letteratura. Una nuova cronologia per la letteratura italiana*, Bruno Mondadori, Milano 1998; F. FORTINI, *Avanguardia*, in *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, EST, Milano 1998, pp. 91 sgg.; P. BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris 1998; E. RAIMONDI, *Il lettore di provincia*, Le Monnier, Firenze 1964; G. SPAGNOLETTI, *Renato Serra*, Morcelliana, Brescia 1943; C. BO, *Intorno a Serra*, a cura di V. Gueglio, Greco e Greco, Milano 1998; A. COTTIGNOLI, *Panzini critico-artista*, in *Fra Bellaria, San Mauro e Savignano. Atti del convegno "Panzini oggi"*, a cura di M. Pazzaglia, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 19-32; S. ROMAGNOLI, *Manara Valgimigli e la letteratura italiana*, in ID., *Per una storia della critica letteraria. Dal De Sanctis al Novecento*, Le Lettere, Firenze 1993, pp. 261 sgg.; M. BIONDI, *Valgimigliana*, in ID., *La tradizione della città. Cultura e storia a Cesena e in Romagna nell'Otto e Novecento*, Società di Studi Romagnoli, Cesena 1995; *Le opere e i giorni di Manara Valgimigli. Classicità e umanesimo nella cultura italiana del Novecento*, a cura di A. Catania e R. Greggi, Il Nove, Bologna 1993; A. BARBINA, *Ariel: storia di una rivista pirandelliana*, Bulzoni, Roma 1984; *Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989; E. N. GIRARDI, *L'estetica di Pirandello. Creatività e riflessività da "Arte e scienza" a "Sei personaggi"*, "Esperienze letterarie", XVII (1992), pp. 53-63; M. F. SCIACCA, *L'estetismo, Kierkegaard, Pirandello*, Marzorati, Milano 1974; V. FAZIO-ALLMAYER, *Moralità dell'arte. Rievocazione estetica e rievocazione suggestiva (con cinquantatré postille)*, Sansoni, Firenze 1953; C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1970; E. FERRARIO, *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Bulzoni, Roma 1978; B. STASI, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Il Mulino, Bologna 1998; P. CASELLA, *L'"Umorismo" di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Cadmo, Fiesole 2003.

Secondo capitolo

W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, a cura di G. Schiavoni, Torino, Einaudi 1999; TH. MANN, *Considerazioni di un impolitico*, De Donato, Bari 1967; R. WELLEK, *Storia della critica moderna*, vol. VII, Il Mulino, Bologna 1995; A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivista. Le filologie di uno scrittore*, Olschki, Firenze 1996; A. MAZZARELLA, *La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil*, Bibliopolis, Napoli 1991; *Les chemins actuels de la critique*, Plon, Paris 1967; J. STAROBINSKI, *La relation critique*, Gallimard, Paris 1972; G. OLIVA, *I nobili spiriti*, Minerva Italica, Bergamo 1979; R. CONTARINO, *Il primo Marzocco (1896-1900)*, Patron, Bologna 1982; T. W. ADORNO, *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico*, Longanesi, Milano 1983; P. D'ANGELO, *L'estetismo*, Il Mulino, Bologna 2003; A. BERTONI, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna 1995; M. PAZZAGLIA, *La strofe lunga di "Alcyone"*, in ID., *Teoria e analisi metrica*, Patron, Bologna 1974; P. MONTEFOSCHI, *L'imperfetto bibliotecario*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992; N. D'ANTUONO, *Vittorio Pica*.

Un visionario tra Napoli e l'Europa, Carocci, Roma 2002; L. MAGNANI, *D'Annunzio, Mallarmé e la musica*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*, a cura di E. Mariano, Il Saggiatore, Milano 1976; J.-P. SARTRE, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Gallimard, Paris 1986; D. PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, in ID., *Dal Barocco al Decadentismo*, vol. II, Le Monnier, Firenze 1957; L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, serie quarta, Laterza, Roma-Bari 1953; M. PRAZ, *Il patto col serpente*, introduzione di G. Macchia, Leonardo, Milano 1995 (studi, tra l'altro, su Swinburne, Pater, Nencioni, D'Annunzio); I. NARDI, *Un critico vittoriano. Enrico Nencioni*, ESI, Napoli 1985; G. A. BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia*, Edizioni della "Critica", Napoli 1905; A. LOMBARDO, *La critica italiana sulla letteratura americana*, "Studi americani", V (1959); G. CAMBON, *Whitman in Italia*, "Aut-aut", 1957, n. 39, pp. 244-263; A. PRETE, *Keats o della poesia*, in J. KEATS, *Lettere sulla poesia*, a cura di N. Fusini, Feltrinelli, Milano 1999; *Shelley e l'Italia*, a cura di L. M. Crisafulli Jones, Liguori, Napoli 1998; G. OLIVA, *La cultura dell'estetismo romano e gli scritti dannunziani di Angelo Conti*, in *D'Annunzio a Roma*, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 1990, pp. 113-135; S. SOLMI, *L'"Alcyone" e noi* (1939), in ID., *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963; A. ANDREOLI, *D'Annunzio archivist*, cit., nonché EAD., *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele D'Annunzio*, De Luca, Roma 1993; S. GENTILI, *Trionfo e crisi del modello dannunziano*, Nuovedizioni Vallecchi, Firenze 1981; R. RICORDA, *Dalla parte di Ariele. Angelo Conti nella cultura di fine secolo*, Bulzoni, Roma 1993; L. ROMANI, *Il tempo dell'anima. Angelo Conti nella cultura italiana tra Otto e Novecento*, Studium, Roma 1998; M. GUGLIELMINETTI, *L'orazione di D'Annunzio*, in ID., *Il romanzo italiano del primo Novecento. Struttura e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986; S. MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, Olschki, Firenze 1994; P. VALÉRY, *Ego scriptor*, Gallimard, Paris 1992; *Il Marzocco: carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie*, Olschki, Firenze 1985; I. NARDI, *Il primo passo. Note sulla formazione di un giornalista letterato: Ugo Ojetti*, ESI, Napoli 1990; L. RITTER SANTINI, *Le immagini incrociate*, Il Mulino, Bologna 1986; *Immagini nelle parole: Ugo Ojetti*, a cura di C. Ceccuti e M. Vannucci, introduzione di G. Spadolini, Longanesi, Milano 1978; A. TRIONE, *Valéry. Metodo e critica del fare poetico*, Guida, Napoli 1983; F. PISELLI, *Mundus poetarum. Scritti di estetica*, Vita e Pensiero, Milano 1993; G. MACCHIA, *Valéry, l'ordine e il nulla*, in ID., *Ritratti, personaggi, fantasmi*, Mondadori, Milano 1997; F. FINOTTI, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine Ottocento. Il carteggio Vittorio Pica-Neera*, Olschki, Firenze 1988; *Flegrea (1899-1901)*, premessa di N. D'Antuono, a cura di A. D'Ascenzo, Campus, Pescara 2001; E. RAIMONDI, *Le poetiche della modernità e la vita letteraria*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, IX, t. I, Garzanti, Milano 1987; E. SANGUINETI, *L'estetica della velocità* (1966), in ID., *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, pp. 202-214 (scritto largamente anticipatore nel campo degli studi su Morasso, ma incentrato più sulla sua ideologia che sulla sua attività di critico letterario e figurativo); P. PIERI, *La politica dei letterati. Mario Morasso e la crisi del modernismo europeo*, Clueb, Bologna 1993; *Dal simbolismo al Déco*, a cura di G. Viazzi, Einaudi, Torino 1981; A. T. OSSANI, *La "criptazione" ideologica: saggio sulla poesia di Mario Morasso*, "Studi Urbinati", LV (1981-1982), pp. 143-154; EAD., *Mario Morasso*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1983; A. STORACE, *Mario Morasso tra dannunzianesimo e futurismo*, "Rassegna dannunziana", maggio 1991; ID., *Gian Pietro Lucini il simbolista dannunziano*, *ibidem*, maggio 1994; G. VIAZZI, *D'Annunzio e il primo Lucini*, "Quaderni dannunziani", LX-LXI, 1972; A. I. VILLA, *Neo-idealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento*, LED, Milano

1999; M. SERRA, *L'esteta armato. Il poeta condottiero nell'Europa degli anni Trenta*, Il Mulino, Bologna 1990; *Il decadentismo*, a cura di E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1977; *Bistolfi 1859-1933*, introduzione di R. Bossaglia, a cura di S. Berresford, Piemme, Casale Monferrato 1984; R. BOSSAGLIA, *Il liberty*, Sansoni, Firenze 1974; P. BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1990; V. VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea*, Franco Angeli, Milano 1992; G. L. MOSSE, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Il Mulino, Bologna 1974; P. PIERI, *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Pendragon, Bologna 2000; R. TESSARI, *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo Novecento italiano*, Mursia, Milano 1973.

Terzo capitolo

G. VIAZZI, *Studi e documenti per il Lucini*, Guida, Napoli 1972; M. VERONESI, "Un solitario e tacito concerto". Dal "poème critique" simbolista al "saper leggere" vociano, in *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria*, a cura di P. Pieri e G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 2000, pp. 189-207; H. BLOOM, *The anxiety of influence* (1973), Oxford University Press, Oxford 1997; A. BERTONI, *Lucini e l'anomalia del romanzo*, "Lingua e stile", XVI (1981), n. 1, pp. 35-61; F. CURI, *Per uno straniamento di Lucini*, "Il Verri", n. 33-34, ottobre 1970; S. RAMAT, *Sul "caso Lucini"*, in ID., *Protonovecento*, Mursia, Milano 1978; *Cesare Angelini nel tempo delle amicizie*, Tipografia Commerciale Pavese, Pavia 1996 (soprattutto gli scritti di Maria Corti e Renzo Cremante, oltre alle numerose testimonianze epistolari); *Omaggio a Cesare Angelini*, in *La Fiera letteraria*, 24 febbraio 1957; S. BRIOSI, *Da Croce agli strutturalisti*, Calderini, Bologna 1971; T. IERMANO, *Critica militante ed erudizione*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Malato, Salerno, Roma 2003, vol. XI (*La critica letteraria dal Due al Novecento*), pp. 799-849; M. BIONDI, *Da D'Annunzio a Praz: scrittori e critici*, *ibidem*, pp. 969-1001; M. L. PATRUNO, *Moralisti e precursori. Critici pascoliani del primo Novecento*, Marino, Catania 1990; L. BALDACCI, *I critici italiani del Novecento*, Garzanti, Milano 1969; G. PREZZOLINI, *Il tempo della "Voce"*, Vallecchi, Firenze 1960; G. MARCHETTI, *La Voce*, Vallecchi, Firenze 1986; *Cecchi*, "Quaderni dell'Antologia Vieusseux", n. 2, 1985; *Emilio Cecchi oggi*, a cura di R. Fedi, Nuovedizioni Vallecchi, Firenze 1981; *Cecchi critico d'arte e la "Fiera letteraria"*, "La Rassegna della letteratura italiana", CVI, 1, gennaio-giugno 2002; *Giuseppe Raimondi. Carte, libri, dialoghi intellettuali*, Pàtron, Bologna 1998; A. CAVALLI PASINI, *L'unità della letteratura. Borgese critico scrittore*, *ivi* 1994; A. GRILLI, *Tempo di Serra*, Vallecchi, Firenze 1962; M. BIONDI, *Renato Serra. Biografia dell'ultimo anno nel carteggio con Giuseppe De Robertis*, Fara, Santarcangelo di Romagna 1995; F. CURI, *Serra e la cultura vociana*, in *Scritti in onore di Renato Serra*, Le Monnier, Firenze 1974; A. RINALDI, *Renato Serra fra le Lettere e l'Esame*, "Paragone letteratura", XXII (1971); *Tra provincia ed Europa. Renato Serra e il problema dell'intellettuale moderno*, a cura di F. Curi, Il Mulino, Bologna 1984; G. PACCHIANO, *Serra*, La Nuova Italia, Firenze 1970; E. RAIMONDI, *Renato Serra: il critico e la responsabilità delle parole*, a cura di P. Lucchi, Longo, Ravenna 1985 (con cospicua sezione di inediti, in particolare di critica musicale); S. BRIOSI, *Renato Serra*, Mursia, Milano 1968; E. RAIMONDI, *Il silenzio della Gorgone*, Zanichelli, Bologna 1980; F. GIANNESSE, *Il D'Annunzio di Renato Serra*, "Quaderni dan-

nunziani”, XXII-XXIII, 1962; O. MACRÌ, *La "mente" di De Robertis: il critico come scrittore*, in ID., *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968; M. A. TERZOLI, *Collaborazione alla poesia: il critico e il suo poeta*, in *Per Giuseppe De Robertis*, a cura di G. Tellini, Bulzoni, Roma 1992, pp. 51-71; P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna 1986; *La retorica del silenzio*, a cura di C. A. Augieri, Milella, Lecce 1994 (in particolare le pagine su Serra di Guido Guglielmi); *I silenzi dei testi e i silenzi della critica*, a cura di C. Locatelli, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento 1996; E. RAIMONDI, *Alla ricerca di se stesso*, in ID., *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Il Mulino, Bologna 1993; *Su/per Gianfranco Contini*, “Filologia e critica”, XV (1990); *Gianfranco Contini tra filologia ed ermeneutica*, “Humanitas”, LVI, (2001), in particolare gli interventi di Stefano Agosti ed Enza Biagini, quest’ultimo incentrato sulle ascendenze ermeneutiche del metodo continiano; *Riuscire postrociani senza essere anticrociani: Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*, a cura di A. R. Pupino, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004 (in particolare le relazioni di Fausto Curi e Silvio Ramat); G. BENVENUTI, *Cor meum inquietum est, Domine*, in G. BOINE, *L’esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, a cura di F. Curi e G. Benvenuti, Pendragon, Bologna 1997; F. CURI, *"Sul discrimine dei mondi". Premessa a Boine*, *ibidem*; ID., *Di un "caos in travaglio"*, in ID., *Perdita d’aureola*, Einaudi, Torino 1977, pp. 181-232; L. LUGNANI, *Giovanni Boine: critica e poetica*, “La Rassegna della letteratura italiana”, maggio-dicembre 1964, pp. 419-440; *Giovanni Boine. Atti del convegno nazionale di studi*, a cura di F. Contorbia, Il Melangolo, Genova 1981 (scritti, tra gli altri, di Bo, Curi, Gioanola, Bàrberi Squarotti, Guglielminetti); C. MARTIGNONI, *Per una storia dell’autobiografismo metafisico vociano*, “Autografo”, 2, giugno 1984, pp. 32-46; EAD., *Sulla letteratura vociana: la riforma dei generi e dello stile*, “Strumenti critici”, 1993, 72, pp. 189-203; P. LEONCINI, *Alle radici di un’etica del visivo: Cecchi tra Berenson e Messico*, *ibidem*, pp. 97-142; ID., *Cecchi e D’Annunzio: Cecchi critico tra novecentismo e antinovecentismo*, prefazione di E. Giachery, Bulzoni, Roma 1976; S. RAMAT, *I passi della poesia. Argomenti da un secolo finito*, Interlinea, Novara 2002; M. ISNENGHI, *Giovanni Papini*, La Nuova Italia, Firenze 1976; *Giovanni Papini. Atti del convegno di studio nel centenario della nascita*, a cura di S. Gentili, Vita e Pensiero, Milano 1983; *Giovanni Papini. L’uomo impossibile*, a cura di P. Bagnoli, Sansoni, Firenze 1982; *Ardengo Soffici. L’artista e lo scrittore nella cultura del ‘900*, a cura di G. Pampaloni, Centro Di, Firenze 1976; M. RICHTER, *La critica d’arte di Soffici ne «La Voce»*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. III, Editoriale Programma, Padova 1993; D. VANDEN BERGHE, *Soffici tra critica e poesia: descrizioni pittoriche e “immagini chiaramente colorite”*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del ‘900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Baroni, Lucca 1998, pp. 211-224; V. TRIONE, *Dentro le cose. Ardengo Soffici critico d’arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2001; *Ardengo Soffici. Un bilancio critico*, a cura di M. Biondi, Impruneta 1988; *Prezzolini e il suo tempo*, a cura di C. Ceccuti, Le Lettere, Firenze 2003 (in particolare l’intervento di Mario Richter, concernente i rapporti con le arti figurative e l’avanguardia, pp. 147-155); G. PETROCCHI, *Letteratura e musica*, prefazione di G. Gavazzeni, Olschki, Firenze 1991; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Firenze 2000; C. S. BROWN, *Music and literature: a comparison of the arts*, University Press of New England, Hannover and London 1987; C. GARBOLI, *Introduzione a R. LONGHI - B. BERENSON, Lettere e scartafacci*, a cura di C. Montagnani, con un saggio di G. Agosti, Adelphi, Milano 1993; C. L. RAGGHIANI, *L’arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1980; F. BOLOGNA, *Coscienza storica dell’arte d’Italia*, UTET, Torino 1982; G. ROMANO, *Sto-*

rie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali, Donzelli, Roma 1998; A. CHASTEL, *Roberto Longhi: il genio dell'ekphrasis* e C. GARBOLI, *Longhi lettore*, in *L'arte di scrivere sull'arte*, a cura di G. Previtali, Editori Riuniti, Roma 1982; C. MONTAGNANI, *Tra lingua letteraria e lingua speciale: gli scritti di Roberto Longhi*, "Autografo", III, 10 (marzo 1987), pp. 19 sgg.; "Autografo", IX, 26, giugno 1992 (numero in massima parte dedicato a Longhi, con rilevanti testimonianze epistolari); G. STEFANI, *Semiotica della musica*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. IV, Utet, Torino 1984; U. ECO, *Segno*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XII, Einaudi, Torino 1981; C. BRANDI, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974; E. RAIMONDI, *Longhi, Arcangeli e il conflitto del moderno*, in *Quando l'opera interpella il lettore*, cit., pp. 291-312; R. BOSSAGLIA, *L'arte nella cultura italiana del Novecento*, Laterza, Bari 2000.

Quarto capitolo

M. PETRUCCIANI, *La poetica dell'ermetismo*, Loescher, Torino 1955; S. RAMAT, *L'ermetismo*, La Nuova Italia, Firenze 1969, poi 1973; ID., *Oreste Macrì e la categoria novecentesca*, in ID., *La pianta della poesia*, Vallecchi, Firenze 1972; C. FIORAVANTI, *La critica e gli ermetici*, Cappelli, Bologna 1978; G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita*, Sansoni, Firenze 1968; R. JACOBBI, *"Campo di Marte" trent'anni dopo*, Vallecchi, Firenze 1969; S. PAUTASSO, *Le frontiere della critica*, Rizzoli, Milano 1972; ID., *Mario Luzi. Storia di una poesia*, Rizzoli, 1981; G. MAZZOTTA, *Mario Luzi: poesia e pensiero della creazione*, «Otto/Novecento», XV, 1, gennaio-febbraio 1991, pp. 133-142; *Pensiero e poesia nell'opera di Mario Luzi*, a cura di S. Mecatti, Vallecchi, Firenze 1989 (specialmente gli interventi di Sergio Givone e Massimo Cacciari, che toccano i rapporti tra parola poetica e parola divina); M. D'ANGELO, *La mente innamorata. L'evoluzione poetica di Mario Luzi (1935-1966)*, Noubis, Pescara 2000 (con ricca sezione, a cura di G. Quiriconi, di lettere inedite, indirizzate, tra gli altri, a Macrì e a Parronchi); O. MACRÌ, *Realtà del simbolo*, Vallecchi, Firenze 1968; A. SERONI, *Proposte per una ricerca sui "temi" della poesia di Ungaretti*, «Paragone», 1971, n. 254; F. DI CARLO, *Ungaretti e Leopardi*, Bulzoni, Roma 1979; D. BARONCINI, *Ungaretti e il sentimento del classico*, Il Mulino, Bologna 1999 (volume assai ricco di materiali); N. LORENZINI, *Ungaretti, D'Annunzio e il "sentimento del tempo"*, "il Verri", 13, novembre 2000; *Atti del convegno internazionale su Giuseppe Ungaretti*, Quattroventi, Urbino 1981 (in particolare le relazioni di Macrì, Bigongiari, Quiriconi, Machiedo); M. PETRUCCIANI, *Poesia come inizio. Altri studi su Ungaretti*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993; F. DI CARLO, *Ungaretti critico*, «Otto/Novecento», V (1981), n. 2, pp. 109-129; *Ungaretti e i classici*, a cura di M. Bruscia, R. Ceccarini, M. Petrucciani, S. Sconocchia, M. Verdenelli, Studium, Roma 1993 (in particolare, sul critico, le pagine di Alberto Frattini); M. CALVESI, *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano 1982; ID., *Le due avanguardie: dal futurismo alla pop art*, Laterza, Bari 1991; G. CONTINI, *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974; ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972; G. LANGELLA, *Poesia come ontologia. Dai vociani agli ermetici*, Studium, Roma 1997; *Per Oreste Macrì*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 1996 (volume ricchissimo di materiali e indicazioni); A. DOLFI, *La scienza delle "tracce". Macrì e il metodo comparatistico*, "Itinerari", IV (1981), pp. 273-281; R. M. MONASTRA, *La critica ermetica*, in *La critica italiana moderna e contemporanea. Storia e testi*, a cura di E. Frustaci, Pagine, Roma 1994, vol. IV, pp. 365 sgg.; A. NOFERI, *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970; L. ANCESCHI, *Le poetiche del*

Novecento in Italia, Paravia, Torino 1972; V. STELLA, *Estetica, critica e cultura letteraria fra le due guerre. II. Le poetiche critiche dell'ermetismo*, "Letteratura italiana contemporanea", III (1982), n. 6; *Stratigrafia di un poeta: Alfonso Gatto*, a cura di P. Borraro e F. D'Episcopo, Congedo, Galatina 1980 (soprattutto gli interventi di Bigongiari e Macrì); *Catalogo delle lettere di Alfonso Gatto (1942-1970)*, a cura di G. Lavezzi, C. Martignoni, A. Modena, N. Trotta, Centro di Ricerca sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni, Pavia 2000 (testimonianza preziosa di tutta una molteplicità di sodalizi e di legami); *Alfonso Gatto: immagini, documenti, manoscritti, dipinti, testimonianze*, a cura di A. Modena, Provincia di Salerno, Salerno 1994; F. CURI, *Poesia e pensiero magico. Su Alfonso Gatto e altri*, in ID., *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Pendragon, Bologna 2005; C. NESI, *Pavese letto da Gatto: considerazioni in margine ad alcuni documenti*, "Autografo", XIV, 36, gennaio-giugno 1998, pp. 87 sgg.; A. CADIOLI, "Della lettura": un'ipotesi degli anni Quaranta, "Lingua e letteratura", 1993, n. 21, pp. 23-36; E. BIAGINI, *La letteratura e lo spirituale: il "primo tempo" di Carlo Bo*, "Paradigma", n. 4, La Nuova Italia, Firenze 1982; F. CURI, *La poesia italiana nel Novecento*, Laterza, Roma 1999; A. DOLFI, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma 1986; G. BARBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1961; *Quasimodo e l'ermetismo*, Centro Nazionale di Studi su Salvatore Quasimodo, Modica 1986 (in particolare l'intervento di Mario Petrucciani); *Quasimodo e il post-ermetismo*, ivi 1989 (in particolare le pagine di Clelia Martignoni e quelle conclusive di Giuseppe Savoca); M. VALGIMIGLI, *Del tradurre e altri saggi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1957; M. GIGANTE, *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Guida, Napoli 1970; *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*, a cura di G. Finzi, Laterza, Roma 1986; O. MACRÌ, *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*, carteggio a cura di A. Dolfi, Sellerio, Palermo 1986; F. SANTI, *La vera storia di Quasimodo*, "Paragone", LII (2001), n. 36-37-38, pp. 84-102; L. GATTAMORTA, *La memoria delle parole. Luzi tra Eliot e Dante*, Il Mulino, Bologna 2000; A. PANICALI, *Saggio su Mario Luzi*, Garzanti, Milano 1987 (sul saggista, pp. 30 sgg.); *Per Alessandro Parronchi*, a cura di I. Bigazzi e G. Falaschi, Bulzoni, Roma 1988 (in particolare, sul Parronchi critico di Leopardi, la relazione di V. Melani); *Dai solariani agli ermetici*, a cura di F. Mattesini, Vita e Pensiero, Milano 1989; *Luzi critico d'arte*, a cura di N. Micieli, Logisma, Firenze 1997; R. PASINI, *Morandi*, Clueb, Bologna 1989; M. BERNARDI LEONI, *Informale e terza generazione*, introduzione di A. Noferi, La Nuova Italia, Firenze 1975; G. ZAGARRIO, *Arte, scienza e coscienza nella critica*, "Quartiere", V, n. 11, marzo 1962; *Bibliografia di Piero Bigongiari e Cinque saggi per Piero Bigongiari*, a cura di M. C. Papini, Opus Libri, Firenze 1986; *Per Piero Bigongiari*, Bulzoni, Roma 1997; S. GIVONE, *Sapere e stupire. Il pensiero de "Il critico come scrittore"*, in *Piero Bigongiari. Voci in un labirinto*, Polistampa, Firenze 2000 (volume ricco di materiali e testimonianze); R. DONATI, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002; *L'informale in Italia. Mostra dedicata a Francesco Arcangeli*, a cura di R. Barilli e F. Solmi, Mazzotta, Milano 1983; R. PASINI, *L'informale: Stati Uniti, Europa, Italia*, Clueb, Bologna 1995; *Segno gesto materia: protagonisti dell'informale europeo*, a cura di L. Caramel, Electa, Milano 1990.

INDICE

Introduzione.....	pag. 1
I – Il concetto di critica nell’estetismo italiano.....	pag. 16
II – D’Annunzio nello specchio delle interpretazioni.....	pag. 51
III – Saper leggere e saper vedere. La critica pura tra la <i>Voce</i> e Longhi.....	pag. 83
IV – “Uno scambio perfetto di vita”. Percorsi della critica ermetica.....	pag. 129
Bibliografia.....	pag. 161