

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

– 9 –

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2011

Giampiero Nigro (Coordinatore)

Maria Teresa Bartoli

Maria Boddi

Franco Cambi

Roberto Casalbuoni

Cristiano Ciappei

Riccardo Del Punta

Anna Dolfi

Valeria Fargion

Siro Ferrone

Marcello Garzaniti

Patrizia Guarnieri

Giovanni Mari

Mauro Marini

Marcello Verga

Andrea Zorzi

Carolina Nutini

**Tra sperimentalismo
scapigliato ed espressivismo
primonovecentesco. Poemetto
in prosa, prosa lirica e
frammento**

Firenze University Press
2012

Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo
primonovecentesco. Poemetto in prosa, prosa lirica
e frammento / Carolina Nutini. – Firenze : Firenze
University Press, 2012.
(Premio Ricerca «Città di Firenze» ; 9)

<http://digital.casalini.it/9788866552727>

ISBN 978-88-6655-272-7 (online)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

© 2012 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<http://www.fupress.com/>
Printed in Italy

Sommario

Premessa	IX
PARTE PRIMA. Esperimenti scapigliati verso il “poemetto in prosa” e in direzione di una “prosa lirica”	1
1. Iginio Ugo Tarchetti: prosa lirica e frantumazione umoristica	3
1.1 I <i>Canti del cuore</i> : pubblicazione e polemiche	3
1.2 Un «genere speciale di letteratura» e un modello accennato: le «traduzioni italiane de’ poemi giovanili di Byron»	4
1.3 L’esperienza francese e la tradizione italiana	10
1.4 Leopardi e Foscolo nei <i>Canti</i>	13
1.5 Il “frammento” umoristico	17
2. Il primo Dossi: in direzione del frammento	29
2.1 La «mancanza intera di una vita presente»: l’ <i>Altrieri</i>	29
2.2 Il lampo del ricordo, tra lirismo e umorismo	33
2.3 «E allora... questo <i>Alberto Pisani?</i> »: formazione di un artista	46
2.4 «Una ventina di razzi - imàgine della più desiderèvole vita, corta e splendente»	54
2.5 Parabola discendente e incontro con la <i>femme fatale</i>	68
2.6 Dossi e la narrativa umoristica: alcune idee e modelli	72
2.7 La <i>forme brève</i> dossiana: tra bozzetto e <i>poème en prose</i>	86
3. Aforisma, frammento e prosa lirica nell’opera di Ambrogio Bazzero	93
3.1 <i>Lagrima e sorrisi</i> : scrittura aforistica e autobiografia lirica	93
3.2 <i>Riflesso azzurro</i> : frammenti «d’affetto e di rimpianto»	98
3.3 Le prose in rivista: tra «fantasmagoria» e avanzare del «deserto»	107

PARTE SECONDA. Il poemetto in prosa tra il 1878 e il 1898 117

1. Girolamo Ragusa Moleti: dalla traduzione alla pratica del poemetto in prosa 119

- 1.1 La prima formazione e l'attività su periodici del «rompicollo» (1876-1878) 119
- 1.2 *Prime armi*: un canzoniere tardo-scapigliato 130
- 1.3 Un maestro frainteso e mai abbandonato: *Carlo Baudelaire. Studio* 140
- 1.4 Tradurre i *Petits poèmes en prose* 151
- 1.5 Alla maniera di Baudelaire: *Miniature e Filigrane* 164
- 1.6 «Boja de' decadenti» (1897-98) 176

2. Vittorio Pica e i «poemucci in prosa»: espedienti per favorire la ricezione del Simbolismo in Italia 185

- 2.1 La critica dell'inconciliabile: raccontare l'«istoria morale contemporanea» o l'Individuo, «contro ogni conculcativa sovranità sociale» 185
- 2.2 Tra romanzo naturalista e poesia simbolista 194
- 2.3 Il «poemuccio in prosa» come genere 201
- 2.4 I colori della vita vera, «ma pur sempre frammentariamente»: Dossi, “neo-bizantino” in Italia 219

3. Semiritmi di Capuana e poemetti in prosa “al femminile”, tra «Fanfulla della Domenica» e «Marzocco» 229

- 3.1 «Dapprima per parodia», «e poi, sul serio»: i *Semiritmi* 229
- 3.2 Pratiche per un apprendistato simbolista 247

4. Ricciotto Canudo: *Piccole anime senza corpo* 265

- 4.1 L'esordio letterario, tra poesia e prosa (1895-1898) 265
- 4.2 Qualche cosa di un po' insolito», ma nessuna «stravaganza» o «analisi del patologico» 273
- 4.3 *Piccole anime senza corpo* 278
- 4.4 Visioni, oggetti-simbolo e paesaggi trasfigurati 303

PARTE TERZA. Per un'indagine sullo «scritto vociano»: «La Voce» 1908-1913 311

1. Primi passi verso il “frammento vociano” (1908-1911) 313

- 1.1 Una rivista non letteraria, con collaboratori «sciaguratamente artisti» 313
- 1.2 Alcune definizioni per lo “scritto vociano” 317

1.3 La letteratura, nel «senso dispregiativo che basta pienamente ad esprimere quella ch'essa è in Italia»	325
1.4 L'anno 1909	334
1.5 L'anno 1910	340
1.6 L'anno 1911	362
2. Linee per un primo bilancio	389
2.1 Una riforma interiore per cambiare il mondo: pericoli e virtù della poetica vociana	389
2.2 Fronti comuni, battaglie divergenti	394
3. L'anno 1912	403
3.1 Da gennaio a marzo: poetiche in formazione e l'estetica dell'«ignoto»	403
3.2 «Dacci oggi la nostra poesia quotidiana»: questioni letterarie e lacerti di opere prime	411
3.3 Letteratura <i>in fieri</i> : arte interna, frammentarietà, carattere filosofico	427
3.4 Le prime rese dei conti: «claudellismo» e «lemmonismo»	433
4. L'anno 1913	441
4.1 Segnali di cambiamento	441
4.2 La «creazione artistica», tra letteratura e filosofia, tra poesia e prosa	445
4.3 Papini, Soffici e il punto di vista di Boine	453
4.4 Rebora, Sbarbaro e Jahier	460
4.5 Un vociano <i>ad honorem</i> : Gian Pietro Lucini	472
4.6 Per una sintesi dell'anno quinto	479
5. Conclusioni	483
5.1 Il « frammento »: punto d'incontro e diffrazione delle esperienze letterarie vociane	483
5.2 Eversione letteraria in nome dell'autenticità del sentimento	486
5.3 «La Voce» 1908-1913: per un nuovo tassello di un'ideale «storia del frammento» in Italia	491
5.4 «Poesia in prosa»: sul crinale tra arte «pura» e «impura»	500
Bibliografia	505
Indice dei nomi	535

Premessa

E dare una nuova poesia senza nome affatto e che non possa averne dai generi conosciuti è ragionevole bensì, ma di un ardire difficile a trovarsi, e che anche ha infiniti ostacoli reali, e non solamente immaginari nè pedanteschi.

G. Leopardi

«Riunire nuovamente tutti i separati generi poetici» e «porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica», «ora mescolare ora combinare poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia ingenua»: questi i propositi della poesia romantica, secondo i termini del Frammento 116 dell'«Athenäum», da attribuire a Friedrich Schlegel¹. In questo programma si può già individuare l'ingresso, in letteratura, del gusto del frammento, di un possibile incontro tra poesia e prosa e di un contatto proficuo con la filosofia: tendenze che attraverseranno l'età romantica europea e il Decadentismo, per arrivare alle soglie del Novecento.

Sulla separazione e sul possibile incontro tra poesia e prosa rifletteva, in ambito italiano, per lo più svincolato dalle elaborazioni del Romanticismo d'oltralpe, Giacomo Leopardi, che allo *Zibaldone* consegnava riflessioni ormai celebri come la seguente:

Forza dell'assuefazione sull'idea della convenienza. L'uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza nè della poesia, nè del suo linguaggio, e modo di esprimer le cose. Vero è che questo linguaggio e modo, e le cose che il poeta di-

¹ F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica* (1798), Introduzione e trad. di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967, p. 64; si trattava poi di «render viva e sociale la poesia, poetica la vita e la società, poetizzare lo spirito». Trattando delle *Origini europee del Romanticismo*, Giovanni Macchia individua, in questa rinnovata concezione, una «indistinzione» tra prosa e poesia che «inaugurava qualcosa di nuovo» (G. Macchia, *Origini europee del Romanticismo*, in E. Cecchi e N. Sapegno (diretta da), *Storia della letteratura italiana*, VII, Garzanti, Milano 1988², p. 475; si veda in particolare il par. XI, *I poteri della parola e il gusto del frammento*, ivi, pp. 472-475).

ce, essendo al tutto divise dalle ordinarie, è molto conveniente, e giova moltissimo all'effetto, ch'egli impieghi un ritmo ec. diviso dal volgare e comune, con cui si esprimono le cose alla maniera ch'elle sono, e che si sogliono considerare nella vita. Lascio poi l'utilità dell'armonia ec. Ma in sostanza, e per se stessa, la poesia non è legata al [1696] verso. E pure fuor del verso, gli ardimenti, le metafore, le immagini, i concetti, tutto bisogna che prenda un carattere più piano, se si vuole sfuggire il disgusto dell'affettazione, e il senso della sconvenienza di ciò che si chiama troppo poetico per la prosa, benchè il poetico, in tutta l'estensione del termine, non includa punto l'idea nè la necessità del verso, nè di veruna melodia. L'uomo potrebb'esser poeta caldissimo in prosa, senza veruna sconvenienza assoluta: e quella prosa, che sarebbe poesia, potrebbe senza nessuna sconvenienza assumere interissimamente il linguaggio, il modo, e tutti i possibili caratteri del poeta. Ma l'assuefazione contraria ed antichissima (originata forse da ciò che i poeti si animavano a comporre colla musica, e componevano secondo essa, a misura, e cantando, e quindi verseggiando, cosa molto naturale) c'impedisce di trovar conveniente una cosa che nè in se stessa nè nella natura del linguaggio umano, o dello spirito poetico, o dell'uomo, o delle cose, rinchiude niuna discordanza. [1697] (14. Sett. 1821.).²

Le meditazioni di Leopardi sulla natura della prosa e della poesia non erano solo dettate da un vago bisogno di autenticità, ma da una necessità di precisare l'incontro, nella sua opera, dei dati poetici con i dati dell'intelletto, di definire insomma quel suo «filosofar poetando». Se la questione pareva forse a lui stesso di difficile soluzione, essendo peraltro la filosofia uno strumento della ragione e ponendosi quest'ultima in contrasto con il romantico sentire, è indubbio che, nella sua opera, la poesia abbia incontrato la prosa in maniera mirabile. Si pensi alle *Operette morali*, quel libro fondamentale pubblicato ben prima di aver organizzato il volume dei *Canti*: elaborate a partire da modelli dell'antichità, in particolare sulla traccia dei *Dialoghi* lucianei, esse aprono la strada di una «*poesia in prosa*» (formula che ricorre in una lettera a Monaldo)³ che assume varie forme, dal dialogo alla “prosa d'arte”, dall'*Elogio degli uccelli*, al *Cantico del gallo silvestre*, al *Coro dei morti nello studio di Federico Ruysch*.

Si comprende allora la ragione per cui Giacomo Leopardi non può che essere il punto di riferimento ideale per un lavoro che si proponga di indagare la storia delle prime contaminazioni tra poesia e prosa, tramite la sperimentazione di forme molteplici. Si troveranno dunque, nel percorso tracciato, punti di contatto ideali con le elaborazioni leopardiane, affinità e consonanze ideologiche mitigate, spesso, da quelle incomprensioni e superficialità che caratterizzano per anni le letture di quell'insigne e isolato modello del nostro Ottocento. Un'altra ricerca, di carattere comparatistico,

² G. Leopardi, *Zib.* 1695-97; le cit. sono tratte dall'ed. di R. Damiani (a cura di), Mondadori, Milano 1997.

³ A Monaldo Leopardi, [Firenze], 8 Luglio [1831?], in G. Leopardi, *Tutte le opere*, con introduzione e a c. di W. Binni, con la coll. di E. Ghidetti, Sansoni, Firenze 1988, I, p. 1362.

andrebbe dedicata alle traduzioni in prosa dei *Canti* (si ricordi, per l'ambito francese, quella curata da Valéry Vernier nel 1867) e alle versioni delle stesse *Operette*, che giravano l'Europa lasciando tracce non indifferenti, tematiche e formali, nell'elaborazione di "poesie in prosa", come nel caso dei *Senilia* di Ivan Turgenev.

L'avvicinamento alla poesia per una via più diretta di quella offerta, soprattutto in Francia, dalle rigide regole di versificazione conduce all'altro testo-guida della presente ricerca, i *Petits poèmes en prose* di Charles Baudelaire, altro modello imprescindibile, a livello tematico e formale, per un ingresso nella modernità. Paradossalmente più letto e citato di un Leopardi, con il quale si fatica a confrontarsi, e inizialmente sbandierato come eroe di un piuttosto esteriore ribellismo, anche Baudelaire soffre di letture superficiali; eppure un confronto con il suo sogno di una «prose poétique, musicale sans rythme et sans rime» era indispensabile per chi volesse ridefinire, romanticamente, lo statuto dei generi anche in ambito italiano.

Ricostruire aspetti, modi e ragioni che hanno caratterizzato l'incontro della prosa con la poesia tra Scapigliatura ed espressivismo primonovecentesco è dunque l'intento del presente lavoro, che prevede, già nel titolo, diverse forme in cui il travalicamento dei generi si va realizzando, ovvero poemetto in prosa, prosa lirica e frammento. Seguire da un punto di vista storico-letterario e inquadrare, di volta in volta, tali sperimentazioni nell'ambito della poetica degli autori sono i principi che hanno guidato questa ricerca, con la quale, pur nell'esigenza di effettuare prelievi e scelte significative (lasciando completamente ai margini, ad esempio, l'esperienza dannunziana), si è tentato di delineare i tratti fondamentali di un periodo, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in cui venivano gettate le fondamenta per una "poesia in prosa".

Il *petit poème en prose* è stato studiato, in territorio francese, nell'intento di isolarne la nozione, di delineare un "genere", sul cui statuto ancora si discute, ma del quale esistono ormai anche antologie e trattazioni diacronicamente disposte. In ambito italiano è forse d'obbligo una maggiore cautela, considerando che da poco tempo si è cominciato ad inquadrare e approfondire questi fenomeni: l'obbiettivo di una ricerca che voglia approfondire prove ed esperimenti diretti ad una revisione degli statuti autonomi di poesia e prosa deve essere, prima di tutto, quello di individuare i testi significativi e i protagonisti maggiori e minori di un tale processo, di ricostruire la storia di quelle prime manifestazioni descrivendole nel contesto culturale in cui si andavano affermando. Si è dunque preferito non indugiare su controverse questioni o classificazioni teoriche di uno o più supposti "generi", sulla morfologia esterna delle varie forme riconosciute per iterazione di costanti formali (poemetto in prosa, frammento o altri): si è tentato, per il momento, di registrare, seguire e motivare l'emergere delle scritture alla frontiera tra poesia e prosa.

I primi indizi di una sperimentazione letteraria che prenda in considerazione la revisione della prosa, della poesia e dei rispettivi confini si rintracciano, nella seconda metà dell'Ottocento in Italia, nell'ambito della *koinè* scapigliata (Parte I: *Esperimenti scapigliati verso il "poemetto in prosa" e in direzione di una "prosa lirica"*). La frantumazione "umoristica" dell'intreccio e l'elaborazione di una prosa lirica, spesso autobiografica, nonché di forme simili al poemetto in prosa saranno dunque messe in luce tramite l'analisi di alcuni scritti di Iginio Ugo Tarchetti, di Carlo Dossi e di Ambrogio Bazzero.

Si seguiranno poi le tracce del poemetto in prosa e di scritture affini negli ultimi due decenni del secolo (Parte II: *Il poemetto in prosa tra il 1878 e il 1898. Dalle orme di Baudelaire a pratiche di apprendistato simbolista*); il Baudelaire che influenza vari ambienti culturali (da Milano alla Sicilia) è già diverso dall'idolo *maudit* di Emilio Praga e sta diventando il maestro di stile – peraltro incompreso – dei poemetti in prosa, piegati ad incrociare, non sempre con profitto, la tradizione italiana, come accade con Girolamo Ragusa Moleti. Si incontrerà poi Vittorio Pica, primo critico in Italia a presentare il «poemuccio in prosa» come genere in evoluzione e ad esaltarlo nella forma elaborata da Mallarmé. Si esaminerà lo sviluppo di scritture poetiche in prosa, sorte spesso in rivista e per mano femminile (un esempio: Grazia Deledda), segnale di un apprendistato nell'ambito di un simbolismo di tipo "minore", da confrontarsi con l'esperimento, sostanzialmente agli antipodi, di Luigi Capuana poeta in *Semiritmi*, decisamente "anti-simbolista". A ideale chiusura delle indagini ottocentesche si prenderanno in considerazione le *Piccole anime senza corpo* di Ricciotto Canudo, risultato estremo di un'«arte aristocratica».

L'ultima parte della ricerca (Parte III: *Per un'indagine sullo «scritto vociano»: «La Voce» 1908-1913*) sarà destinata, infine, ad una disamina del "frammentismo" vociano, operata attraverso una lettura analitica di interventi scelti, di carattere letterario, pubblicati sulla rivista prezzoliniana tra il 1908 e il 1913 (con particolare attenzione alle firme di Boine, Jahier, Papini, Prezzolini, Slataper, Soffici). Si affronta qui la sfida di individuare possibili caratteri comuni e diffrazioni di una "poetica vociana", nell'esigenza di riconsiderare la «Voce» prezzoliniana come ulteriore tassello per un'eventuale "storia del frammento" in Italia, esperienza diversa rispetto a quelle robertisiana e rondista per i modelli, la poetica ("impura") e la percezione del rapporto tra letteratura e "impegno".

Parte prima

Esperimenti scapigliati verso il “poemetto in prosa” e in direzione di una “prosa lirica”

1. Iginio Ugo Tarchetti: prosa lirica e frantumazione umoristica

1.1 I *Canti del cuore*: pubblicazione e polemiche

I *Canti del cuore* risalgono al primo anno di attività letteraria del giovane Iginio Ugo Tarchetti (1839-1869)¹, denso di sperimentazioni e di riflessioni che investono eminentemente la narrativa e prendono forma nelle *Idee minime sul romanzo*, presentate sulla «Rivista minima» il 31 ottobre 1865. Il 31 luglio del 1865 Tarchetti aveva pubblicato, sempre sulla «Rivista minima», i *Canti*, con l'indicazione «Prose liriche», preceduti da una nota introduttiva; non sembra che abbia poi ripreso in mano questi tentativi giovanili, avendo peraltro trovato la propria dimensione nella scrittura di prosa. La «Rivista minima» aveva accolto, a partire dal 15 febbraio dello stesso anno, *Schizzi a penna, Impressioni di viaggio* di Emilio Praga²; non era nuova, quindi, alla pubblicazione di prose liriche, seppur di tipo piuttosto diverso. Gli *Schizzi* erano *pièces* adatte allo spazio di un periodico, purché non pensate per esso, e si presentavano nella forma dimessa del bozzetto o della prosa impressionistica, sfruttando l'identità praghiana di pittore-poeta. Si tratta di prose liriche, di matrice autobiografica, che si appoggiano al genere del bozzetto di viaggio, accennando temi e luoghi che trovano coincidenza nelle poesie.

Nel 1879 Domenico Milelli, amico fedele quanto curatore poco affidabile, ristampò i *Canti* (Bologna, Zanichelli) in un'edizione che comprendeva *Disiecta (Versi) e Canti del cuore*, con un profilo di Tarchetti da lui curato. Le poesie erano state precedentemente pubblicate tra il 1867 e il 1868, e poi raccolte nella «Strenna dell'Illustrazione universale pel 1875» con il titolo di *Frammenti lirici*. Per quanto riguarda le liriche, l'imprecisione del Milelli porta a tralasciare tre componimenti; per i *Canti*, viene introdotta qualche modifica al testo, per lo più arbitraria³.

¹ Cfr. *Nota biobibliografica*, in I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, a c. di E. Ghidetti, Cappelli, Bologna 1967, I, pp. 63-68.

² Gli *Schizzi a penna* si leggono oggi nell'ed. curata da Ermanno Paccagnini (Salerno Editrice, Roma 1993).

³ Cfr. *Nota biobibliografica*, cit., p. 68. Una recensione a *Disiecta e Canti* firmata da Asper (*Un mazzetto di poesie*, «Illustrazione italiana», 11 maggio 1879) è interessante a tale proposito: «credevamo che

L'operazione editoriale del Milelli mirava a riproporre un Tarchetti poeta sulla linea di Lorenzo Stecchetti (*alias* Olindo Guerrini), simbolico erede degli aspetti più scandalistici e maledetti degli Scapigliati, la cui raccolta, *Postuma*, era stata data alle stampe appunto due anni prima⁴. Anche tra i contemporanei non mancava chi incolpava il Milelli di assecondare troppo le mode del tempo; "Asper", recensendo le *Odi pagane* del Milelli, lo accusava di imitare con troppo zelo le mode vigenti, denunciando il suo palese ritorno a Carducci dopo l'abbandono dei «sonetti che parevano figliati dalla Musa dello Stecchetti»⁵. Un'altra recensione, anonima, a *Disjecta e Canti* imputava al Milelli di non aver reso un buon servizio all'amico defunto, lanciandogli tra l'altro la solita accusa: «Il Tarchetti, secondo il Milelli, non appartenne a nessuna combriccola letteraria, ciò che non si può dire del suo biografo [...]»⁶. Aggiungeva poi: «Di questo povero Tarchetti, che è morto giovine dopo aver vissuto infelice, non ci reggerebbe l'animo di dir male, benché i suoi versi siano poca cosa ed anche, come saggi giovanili, poco promettenti». Come quest'ultimo, diversi recensori criticano *Disjecta e Canti* proprio in quanto operazione editoriale di dubbio valore, che poco aggiunge alla fama del Tarchetti, la cui anima lirica non è posta in discussione, ma si è certo mal espressa nelle poesie. Sul «Fanfulla della domenica», un altro recensore afferma: «Io credo che il Milelli, raccogliendo questi versi del compianto amico, non abbia fatto un servizio alla memoria di lui»⁷.

1.2 Un «genere speciale di letteratura» e un modello accennato: le «traduzioni italiane de' poemi giovanili di Byron»

Fatto interessante e non comune è la scelta di aprire i *Canti* con un'*Introduzione* che mira a spiegare e rivendicare, seppur con tono dimesso, la forma di una prosa che tende alla poesia: «questo genere speciale di letteratura (e vorrei dirlo poesia) è, per

[l'introduzione del Milelli] ci significasse quanti e quali versi della breve presente raccolta appartengono veramente al Tarchetti e quali no, perché noi sappiamo che tra le poesie pubblicate nella Rivista Minima, dopo la morte dell'autore più di qualche verso fu appunto aggiustato od aggiunto dal primo pietoso editore. Ma ci siamo ingannati» (è da considerare che forse il riferimento alla «Rivista minima» sia una svista, perché tutte le poesie erano state invece pubblicate nella «Strenna dell'Illustrazione universale pel 1875»).

⁴ Si veda a riguardo E. Ghidetti, *Introduzione*, in Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., I, p. 57.

⁵ Asper, *Barlumi e tenebre*, «Illustrazione italiana», 26 gennaio 1879; parz. in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, a c. di G. Farinelli, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984, p. 598.

⁶ [Anon.], Rec. a I. U. Tarchetti, *Disjecta*, «La Rassegna settimanale di Politica, Scienze, Lettere ed Arti», 6 aprile 1879; parz. in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 1123.

⁷ [Anon.], Rec. a I. U. Tarchetti, *Disjecta*, «Fanfulla della domenica», parz. in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 299.

quanto io mi sappia, intentato in Italia»⁸. Non solo i lettori odierni vi appuntano l'attenzione⁹, ma anche i recensori del 1879 finivano per appellarsi all'*Introduzione* per definire i *Canti*; Cameroni, ad esempio, una delle poche voci favorevoli, sembra riconoscere a Tarchetti di aver tentato un genere letterario che si allontanasse dai canoni classici della prosa, definendo i *Canti* «canzoni (in prosa)» e mettendole in rapporto con le liriche: «Ha fatto benissimo il Milelli, raccogliendo le liriche disseminate dal Tarchetti sul Gazzettino ed in altri giornali ed i *Canti del cuore*, semplici e squisitissime composizioni in prosa [...]. Le liriche e le canzoni (in prosa) raccolte dal giovane poeta calabrese [...] al pari d'ogni altro scritto del nostro Tarchetti, hanno per impronta affatto propria la mirabile, strana armonia fra la sensibilità femminile delle sue fibre e la virilità foscoliana del suo carattere»¹⁰.

In genere non si è data grande importanza agli accenni di Tarchetti a modelli di riferimento, che sono pochi e vaghi, ma forse significativi. Unico autore che Tarchetti richiama esplicitamente nell'*Introduzione* è il primo Byron:

Io attinsi, fanciullo, questa forma dalla lettura de' grandi poeti popolari tedeschi, e dalle traduzioni italiane de' poemi giovanili di Byron, e parvemi forma elettissima di poesia¹¹.

In Italia non mancavano trasposizioni in versi di Byron (si pensi all'edizione delle *Opere* del 1853, con traduzioni di Giuseppe Gazzino, Giuseppe Nicolini, Pietro Isola, Pellegrino Rossi, Andrea Maffei, Marcello Mazzoni, Giovan Battista Cereseto)¹², ma vi erano anche traduzioni in prosa poetica, che ricalcavano gli espedienti poetici del testo senza adottarne la versificazione. Sicuramente Tarchetti si era trovato a leggere

⁸ I. U. Tarchetti, *Canti del cuore*, in Id., *Tutte le opere*, cit., II, p. 431.

⁹ Alla questione dei *Canti del cuore* come "poesia in prosa", segnalata da Paolo Giovanetti (cfr. *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, «Allegoria», X, 28, gennaio-aprile 1998, pp. 19-40), ha dedicato un intervento Simone Giusti: *La prosa organizzata in poesia. Tra Tarchetti e Baudelaire*, «Moderna», II, 2, 2000, pp. 45-57. Peraltro anche Giorgio Cusatelli (*La poesia dagli scapigliati ai decadenti*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, VIII, Garzanti, Milano 1968), citava i *Canti del cuore* come esempio di «lirica in prosa» (ivi, p. 507).

¹⁰ F. Cameroni, Rec. a I. U. Tarchetti, *Disjecta*, «Il Sole», 28 marzo 1879, parz. in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 1364.

¹¹ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 431.

¹² *Opere di Giorgio Lord Byron*, precedute da alcune avvertenze critiche sulle stesse e da un discorso di C. Cantù, Rossi-Romano, Napoli 1853. Nel *Discorso*, Cantù descrive la fanciullezza e i primi versi di Byron, che peraltro non compaiono poi nel volume, cita traducendo in prosa alcuni versi ed osserva: «trar bene in versi quel poeta è opera d'un gigante, che n'abbia gran parte dell'ingegno. Ho preferito voltarlo in prosa, come meglio seppi [...]» (*Discorso intorno alla vita dell'autore letto da Cesare Cantù ai soci dell'Ateneo di Bergamo*, ivi, pp. 5-6).

le traduzioni in versi di Andrea Maffei, per ragioni geografiche e biografiche¹³, ma forse l'ipotesi, molto plausibile, che conoscesse anche delle traduzioni in prosa, è ancor più interessante. Le traduzioni in prosa, infatti, si presentano in una forma, tesa a ricostruire una poeticità fuori dal verso, che poteva costituire un modello per i *Canti del cuore*.

È significativo che, in occasione della ristampa in volume di *Canti e Disjecta*, ancora il recensore "Asper" affermi, accogliendo e ampliando i suggerimenti dell'*Introduzione* tarchettiana, non senza una punta di sarcasmo: «Il grazioso volumetto è occupato in buona parte da certi *Canti del cuore* che sono brevi elegie: brevi querimonie in prosa, forma di poesia codesta (se così può dirsi), che il Tarchetti tolse a prestito dalle versioni delle liriche di Byron, fatte dal Rusconi»¹⁴. Un lettore dell'epoca metteva dunque in relazione la forma dei *Canti* a un libro di versioni in prosa delle liriche di Byron.

Scorrendo le *Opere* di Lord Giorgio Byron tradotte da Carlo Rusconi (Torino, Unione tipografico-editrice, 1859²) e soffermandosi in particolare sulle traduzioni delle prime raccolte poetiche, non sfuggono delle somiglianze. Dalle opere giovanili di Byron tradotte da Rusconi Tarchetti poteva derivare temi ed immagini che si avvicinavano alla sua sensibilità e, insieme, una forma di prosa poetica che tentasse di restituire una poeticità semplice e diretta, non mediata dalla versificazione italiana. Si prendano, ad esempio, le *Ore d'ozio*, prima raccolta poetica byroniana a comparire nel volume di Rusconi, e si noteranno, già *in limine*, le prime consonanze. Nella *Prefazione* alla prima edizione delle *Ore d'ozio*, che non compariva più nella seconda edizione inglese ma era riportata nella traduzione del Rusconi, Byron scriveva: «Queste composizioni sono il frutto delle ore perdute di un giovine che da poco soltanto ha compiuto il suo diciannovesimo anno»; «Alcuni di questi poemetti sono stati scritti in ore di infermità e di abbattimento [...]»¹⁵. Allo stesso modo, Tarchetti attribuisce i *Canti* agli smarrimenti e alla mania dell'età in cui, a detta di Leopardi, «desideri e passioni sono più ardenti e bisognosi»¹⁶: «Io pubblico qui alcune pagine, tra le molte che scrissi, di questi canti, e tutte prima dei venti anni, in quell'età travagliata da una tristezza irragionevole, incomprendibile [...] quasi una vanità del dolore»¹⁷.

¹³ Cfr. E. Ghidetti, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1968, p. 94.

¹⁴ L'articolo prosegue: «Il Tarchetti trovava in quella prosa italiana, nata dagli amorosi versi byroniani, un'armonia affascinante, una *forma elettissima* di poesia e invitava gl'italiani a servirsene. Infelici coloro, seppur ce ne furono, che tennero l'invito» (Asper, *Un mazzetto di poesie*, cit.).

¹⁵ G. Byron, *Opere complete*, V (*Ore d'ozio, Bardi inglesi, Liriche, Deforme trasformato*, Werner, Cielo e terra ecc. ecc. ecc.), trad. di C. Rusconi, Unione tipografico-editrice, Torino 1859², p. 9.

¹⁶ Leopardi, *Zib.* 279 (16 ottobre 1820).

¹⁷ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., pp. 431-32.

Il titolo stesso dei *Canti del cuore* avrebbe ragione di derivare da Byron, all'insegna dell'ispirazione del «cuore», intesa come impulsiva passionalità e brama di assoluto tipiche della giovinezza, nonché come simbolo del rifiuto della convenzionalità poetica. Ad esempio, nel *Primo bacio dell'amore*, Byron consiglia ai poeti di non invocare invano muse inesistenti, ma di cercare ispirazione nel sentimento: «Fredde composizioni d'arte, io vi abbomino. [...] io cerco le ispirazioni di un cuore che batte di voluttà al primo bacio dell'amore»¹⁸. In un'altra lirica (*Risposta ad alcuni nobili versi che un amico avea mandati all'autore, e nei quali gli rimprovera il calore delle sue descrizioni*) Byron scrive: «Il saggio si allontana talvolta dalle vie della saviezza: e come la gioventù potrebbe essa reprimere gl'impulsi del cuore?»¹⁹. Tarchetti, a sua volta, scrive nell'*Introduzione*: «Dove tu possa trovare la ragione del ritmo, dover l'origine della dolcissima melanconia che ne emana, tu nol sai; ma ti senti tutto nel cuore»²⁰. L'affermazione è forse meno banale di quanto sembra: Tarchetti sta parlando della forma dei *Canti* («Io attinsi, fanciullo, questa forma [...]») e «il cuore» giustifica, come in Byron, un rifiuto della convenzionale poesia in favore di un «ritmo» di cui non si può «trovare la ragione», ma che bisogna «sentire nel cuore», in questo caso il «ritmo» di una poesia in prosa.

Basta poi scorrere le *Ore d'ozio* per individuare coincidenze tematiche. Ricorre in Tarchetti, come in Byron, la pulsione di morte: «Oh amante mia! Io non aspiro che alla tomba, dopoché l'amore e l'amicizia mi han per sempre abbandonato!» (*A Carolina*, strofa finale)²¹; «Volgono ora nella mia anima tristi pensieri di morte, abbandonatemi al mio dolore» (*Io canto la morte della mia giovinezza*)²². Il tradimento della donna rivela l'effimera natura dell'amore: «la tua passione e la tua fede hanno durato meno che un fiore del tuo giardino» (*Io amava i fiori...*)²³; «Insensati, noi crediamo che quelle promesse avvincano il cuore per sempre, ma al trascorrere d'un giorno esso è già mutato» (*Alla donna*)²⁴. Il ricordo è l'unico baluardo che resiste, nel bene e nel male, dopo la perdita dei sogni e delle speranze: «La speranza più non abbellisce il mio avvenire; brevi furono i giorni di mia felicità [...] amore, speranze, gioie, addio! Perché non posso io aggiungere ancora addio ricordanze?» (*Ricordanze*)²⁵; «Lasciate che io pianga i miei sogni e le mie speranze [...] ma chi potrà rapirmene la memo-

¹⁸ Byron, *Opere complete*, cit., p. 21.

¹⁹ Ivi, p. 52.

²⁰ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 431.

²¹ Byron, *Opere complete*, cit., p. 19.

²² Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 439.

²³ Ivi, p. 434.

²⁴ Byron, *Opere complete*, cit., p. 29.

²⁵ Ivi, p. 67.

ria?» (*Io canto la morte della mia giovinezza*)²⁶. L'amicizia è la forma di affetto che può riscattare le sconfitte, ed entrambi le dedicano almeno un componimento: «L'amicizia è l'amore senz'ali»²⁷, «Oh amico, se tale io posso dunque chiamarti...»²⁸. Al tema del pianto, delle "lacrime", che ricorre nei *Canti*, Byron aveva intitolato una lirica, *The tear*.

A livello formale, la prima analogia tra le traduzioni in prosa del Rusconi e i *Canti* concerne la struttura stessa di ogni prosa: i paragrafi sono modellati come se fossero strofe (ogni *Canto* è formato da un numero variabile di "couplets", da due a sette), secondo un effetto che caratterizza in genere, appunto, le traduzioni in prosa, che riproducono in tal modo la suddivisione strofica. I paragrafi di una prosa sono spesso concatenati tra loro ed incorniciati in una struttura ad anello; il procedimento trova vari esempi in Tarchetti (si riportano l'inizio e la fine del componimento): «Fanciullo, una lagrima io ho veduto spuntare da' tuoi occhi [...] oh! ben più tristi saranno per l'avvenire le tue lacrime o fanciullo!»; «Io amava i fiori, e tu mi donasti una rosa del tuo giardino [...] la tua passione e la tua fede hanno durato meno che un fiore del tuo giardino»²⁹. La circolarità del testo potrebbe derivare proprio dalle traduzioni del Rusconi, di cui si veda ad esempio *A M...*: «Oh! se i tuoi occhi avessero invece di fiamma l'espressione di una tenerezza viva, ma dolce [...] Perocché se i tuoi occhi splendessero là in alto come astri [...]»³⁰.

Nelle traduzioni di Byron fatte da Rusconi, le figure della ripetizione, presenti originariamente nel testo poetico inglese, sono mantenute ed assumono importanza ancora maggiore, in quanto scandiscono il ritmo del testo in prosa; basta pensare a *The tear* e alla cadenza ricorrente della parola "lagrima". In *Epitaffio di un amico* di Byron si tratta di un'invocazione martellante: «Se le lagrime avessero potuto rattenere [...]; se i gemiti avessero potuto allontanare [...]; se la giovinezza e la virtù avessero potuto ottenere [...]»³¹. Similmente avviene in *A M. S. G.*: «Ogni volta ch'io veggo le tue labbra incantevoli [...] / Ogni volta ch'io miro quel seno splendido [...] / Non mai io ti ho confessato [...] / No [...] Giammai [...]»³². Non mancano l'iterazione dell'apostrofe o di un termine ad inizio strofa/paragrafo: «o amica mia, mia amica, oh amica dolce» (*A Carolina*); «Io riveggo col pensiero, Riveggo la tomba, Riveggo ancora la stanza» (*Sopra una lontana vista del villaggio e del collegio di Harrow*).

²⁶ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 439.

²⁷ Byron, *Opere complete*, cit., pp. 72-73.

²⁸ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 434.

²⁹ Ivi, pp. 433-34.

³⁰ Byron, *Opere complete*, cit., pp. 28-29.

³¹ Ivi, p. 14.

³² Ivi, p. 48.

Allo stesso modo, le figure della ripetizione sono frequenti all'interno di ogni componimento di Tarchetti, costruendo un tessuto ritmico e semantico, benché esso risulti, alla fine, poco riuscito, nella semplicità che scade in banalità. Spesso si tratta dell'iterazione di un sintagma che, come un ritornello, scandisce il procedere del canto intorno a un tema, o di un'apostrofe significativa: «Oh amico, se tale io posso dunque chiamarti [...] Oh amico, se tale io potrò sempre chiamarti [...] Oh amico, pe-roché tale io dovrò sempre chiamarti»³³; lo stesso vale per il «fanciullo» del primo *Canto*, per il «piccolo uccello dagli occhi neri» del quarto. Le prose non mancano di essere incatenate tra di loro, attraverso la ripetizione di parole-chiave che contribuiscono a riproporre temi cari alla riflessione di Tarchetti: il pianto, simbolo del male di vivere, la giovinezza presto privata di sogni e speranze, la memoria. Anche la forma della poesia-lettera è praticata da Byron, che nel titolo esplicita spesso il destinatario, e dal Tarchetti, che fa appello alla donna amata (*Io amava i fiori e tu...*) o all'amico (*Oh amico...*).

Si prenda, per un esempio, *Io vado errando lontano dalla mia patria*³⁴, che ha il sapore di una riscrittura, nei termini tarchettiani, del sonetto *In morte del fratello Giovanni* di Foscolo. Una struttura ad anello incornicia il componimento, con *variatio* nel finale, che amplia la dimensione dell'esilio ad un immutabile condizione esistenziale: «Io vado errando lontano dalla mia patria [...] io vado errando sulla terra come una foglia trasportata dal vento». Il termine “patria” ricorre più volte nei *Canti*, in un tessuto di citazioni che in realtà restituiscono il senso di un guscio vuoto: nel terzo canto si è presa la decisione di abbandonare l'illusione patriottica come insensata, per inseguire un sogno di sfrenato individualismo («Oh liberi torrenti, vergini e deliziose foreste!... due cuori disillusi rifuggono dalla società [...]») ³⁵; nel settimo, le «canzoni della patria» non sono ricordate per il loro significato educativo, ma come «cadenze lamentevoli», «canzoni della solitudine»³⁶. La ripetizione, dunque, dei termini chiave suggerisce, da un canto all'altro, il senso degli stessi: una «mano maledetta» allontana l'io dalla patria, ma questa distanza non ha il calore dell'allontanamento politico, quanto il gelo dell'isolamento esistenziale («Giovine ancora senza affetti, e senza speranze»). Chi visiterà un giorno, forse, il «sepolcro» di questo giovane, non sarà il fratello o la madre, ma una «povera foglia», divelta, come lui, dal ramo: «verrai un giorno a riposarti inconsapevolmente sul mio sepolcro».

³³ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., pp. 434-35.

³⁴ Ivi, p. 440.

³⁵ Ivi, p. 435.

³⁶ Ivi, p. 440.

1.3 L'esperienza francese e la tradizione italiana

Il fatto che Tarchetti abbia attinto la «forma» dei *Canti*, oltre che temi e immagini che è agevole rintracciare, dalle traduzioni, per lo più in prosa, di Byron, ma anche dai grandi poeti tedeschi, è interessante anche alla luce della storia del *poème en prose* francese, ricostruita dalla critica in modo più o meno concorde³⁷. È infatti opinione condivisa che in Francia siano state le traduzioni in prosa di opere straniere di poesia (o di prosa ritmica) a porre le basi per lo sviluppo del *poème en prose*, rendendo familiare l'idea di una “poesia in prosa”. La svolta significativa, in tal senso, sarebbe avvenuta proprio attraverso l'influenza delle traduzioni, a partire dal 1700, che avrebbe mostrato come la rima e il verso tradizionali non fossero indispensabili all'“effetto poetico”. Si tratta di traduzioni da poeti stranieri che vanno cercando un poetico primitivo: Ossian (i *Canti* tradotti da Turgot, 1760), Gessner (*Gli idilli*, Huber-Turgot, 1762), Young (*Nuits*, ad opera di Le Tourneur, 1769). Le traduzioni sono diffuse, per lo più, come frammenti isolati dal contesto, staccati dal testo a più ampio respiro.

Da Ossian e Gessner alcuni autori prendono ispirazione per confezionare le loro opere di “poesia in prosa” quali pseudo-traduzioni: Évariste de Parly (*Chansonnnes Médécasses*, 1787) è forse, in tal senso, il più celebre, spesso citato come uno degli “antenati” di Bertrand. Parly affermava: «J'ai recueilli et traduit quelques chansons qui peuvent donner une idée des usages et des moeurs. Ils n'ont point de verse; leur poésie n'est qu'une prose soignée: leur musique est simple, douce, et toujours mélancolique»³⁸. Si tratta di un'idea non lontana dalla tarchettiana ricerca del “ritmo” che si senta “nel cuore”, dove ricorrono peraltro anche le idee di dolcezza e di malinconia: «Dove tu possa trovare la ragione del ritmo, dover l'origine della dolcissima melancolia che ne emana, tu nol sai; ma ti senti tutto nel cuore»³⁹. *Naïveté* e brevità caratterizzano i dodici *poèmes*, e Parly è il primo ad introdurre la *chanson à couplets* e a fare uso del *refrain*, ispirato alla canzone popolare. In Francia anche il romanticismo inglese (Wordsworth e Coleridge) e il romanticismo tedesco, con le ballate di Goethe (*Le Roi des Aulnes*, 1782), di Bürger (celebre *Lénore*, 1773) e di Schiller, tutte tradotte

³⁷ Tra i principali studi sul tema, si ricordino S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris 1959; M. Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers; études sur le poème en prose*, Klincksieck, Paris 1960; *La forme brève. Actes du colloque franco-polonais* (Lyon, 19, 20, 21 septembre 1994), textes recueillis par S. Messina, Champion, Paris / Cadmo, Fiesole 1996; Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Belin, Paris 1996; Ch. Leroy, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*, Champion, Paris 2001; J. Roumette, *Les poèmes en prose*, Ellipses, Paris 2001.

³⁸ L'«Avertissement initial» è riportato, come fattore significativo, da Julien Roumette (*Les poèmes en prose*, cit., p. 7).

³⁹ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 431.

da Nerval a partire dal 1829, furono fonte di nuova ispirazione, proprio perché, tra l'altro, erano solitamente tradotte in prosa, per mantenere la freschezza originaria del ritmo⁴⁰.

La tradizione poetica italiana, peraltro non gravata dal peso dell'alessandrino, non si può dire subisse una scossa comparabile, per quanto riguarda una revisione della frontiera poesia/prosa, ad opera delle traduzioni, condotte tra l'altro molto spesso in poesia: caso emblematico è l'*Ossian* del Cesarotti, rigorosamente in versi. Semmai, il riferimento di Tarchetti ai «grandi poeti popolari tedeschi» fa tornare alla mente i primi traduttori del romanticismo italiano, a partire dallo stesso Berchet, che aveva scelto per le ballate di Bürger una traduzione in prosa che mantenesse evidenti le onomatopée, le assonanze, le ripetizioni di versi. Tra l'altro, nella prima parte della *Lettera semiseria*, il Berchet confutava la tesi di Voltaire secondo cui i poeti non si devono tradurre che in versi, sostenendo la validità delle versioni in prosa, che consentono di mantenere l'originalità⁴¹. Lo sguardo sulla realtà francese conferma che gli esperimenti di Tarchetti, al di là della loro natura di tentativo poco riuscito, avevano colto una questione non secondaria del rinnovamento portato dal Romanticismo in Europa, che aveva avuto poco spazio in Italia.

A voler delineare il prescelto «genere speciale di letteratura», Tarchetti individua un unico precedente in Italia: esso può considerarsi «intento in Italia, a meno che non si vogliano così classificare le molte e pregevoli canzoni popolari, di cui abbiamo alcune bellissime raccolte»⁴². All'epoca dei *Canti del cuore* Tarchetti poteva aver conosciuto i *Canti popolari siciliani* raccolti e illustrati da Lionardo Vigo (1857; la *Raccolta amplissima* verrà pubblicata una decina d'anni dopo), nonché i *Canti popolari*

⁴⁰ Tra l'altro, si potrebbe accennare che anche tra le prime versioni francesi di Leopardi risulta una traduzione in prosa, come il *Leopardi* di Valéry Vernier del 1867 (V. Vernier, *Leopardi*, Librairie Centrale, Paris 1867 [traduit de l'italien; poésies complètes]). Sulla base di questa traduzione si è anche ipotizzato, come ricorda Stefano Garzonio, un rapporto tra le poesie in prosa di Turgenev e «le traduzioni prosastiche francesi dei *Canti* leopardiani, che così resi potevano essere percepiti appunto come brevi miniature, frammenti lirico-filosofici in prosa, tenendo anche conto che in Russia il termine "poemi in prosa" era già stato impiegato in precedenza, guarda caso, proprio a proposito del Leopardi e, più precisamente, delle sue *Operette morali*» (S. Garzonio, *Introduzione*, in I. Turgenev, *Senilia. Poesie in prosa 1878-1882*, Marsilio, Venezia 1996, p. 35).

⁴¹ «Le ragioni che devono muovere il traduttore ad appigliarsi più all'uno che all'altro partito stanno nel testo, e variano a seconda della diversa indole e della diversa provenienza di quello. Tutti i popoli, che più o meno hanno lettere, hanno poesia. Ma non tutti i popoli posseggono un linguaggio poetico separato dal linguaggio prosaico» (G. Berchet, *Opere edite e inedite*, pubbl. da F. Cusani, Pirotta e C., Milano 1863, p. 208).

⁴² Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 431.

toscane, corsi, illirici, greci raccolti e illustrati da Niccolò Tommaseo, per citare solo alcune raccolte celebri nella storia della poesia popolare⁴³.

Resta da chiedersi in che senso Tarchetti si richiami alla poesia popolare. Per Vico, che aveva anticipato, nel Settecento, alcune riflessioni del Romanticismo in merito al concetto di poesia popolare (come del resto Herder), il poeta popolare per eccellenza era Omero, nella cui epica si rifletteva l'età eroica e primitiva del popolo greco. Si sa poi come, con il Romanticismo, la poesia popolare divenga simbolo estetico, politico e morale. In Tarchetti, al concetto di poesia popolare non pertiene più l'idea di creazione collettiva e si è dileguato il principio che il "popolo" possa essere fonte di ispirazione o pubblico a cui rivolgersi per identità di sentimenti; il cantore della modernità è l'individuo, solo e per lo più incompreso.

Si può ipotizzare allora che Tarchetti si richiami alla poesia popolare per due ragioni: da un lato per un'idea di spontaneità, semplicità, andamento naturale (e a volte prosastico) della poesia; dall'altro per una poesia che si affidi al ritmo piuttosto che alla versificazione, alle figure della ripetizione piuttosto che alla prosodia classica. Rispetto a studiosi ottocenteschi quali Nigra, D'Ancona, Pitré (tutti con interessi di tipo folklorico), Tarchetti si serve del concetto di poesia popolare in una maniera diversa, che si avvicina semmai all'idea di "tono popolare" che verrà elaborata da Croce. Nel saggio *Poesia popolare e poesia d'arte* del 1929, Croce afferma che sussiste tra poesia popolare e poesia colta una differenza assimilabile a quella tra buon senso e pensiero critico sistematico, tra candidezza e bontà avveduta: «Essa [la poesia popolare] esprime moti dell'anima che non hanno dietro di sé, come precedenti immediati, grandi travagli del pensiero e della passione; ritrae sentimenti semplici in corrispondenti semplici forme. [...] Le parole e i ritmi in cui essa si incarna sono affatto adeguati ai suoi motivi [...]»⁴⁴. Per Croce, al contrario della generazione di folkloristi che lo aveva preceduto, non sono l'ambiente e la tradizione culturale a determinare la poesia popolare. Essa non è caratterizzata dall'«elaborazione popolare», quanto dal «tono popolare»: «In virtù del definito concetto psicologico, onde la poesia popolare è fatta consistere essenzialmente in un atteggiamento dell'animo o in un tono del sentimento e dell'espressione, essa non si identifica con la poesia e con il cosiddetto popolo o di altre condizioni estrinsecamente e materialmente determinate»⁴⁵. Autori di poesia popolare sono dunque, semmai, alcuni uomini che «ancorché colti, siano ri-

⁴³ L. Vigo, *Canti popolari siciliani*, Gioenia, Catania 1857; N. Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, Stab. tip. encicl. di G. Tasso, Venezia 1841-1842 (ora Forni, Bologna 1973). Per avere un quadro delle pubblicazioni di raccolte di poesia popolare si può consultare la *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia* del Pitré.

⁴⁴ B. Croce, *Opere. Scritti di storia letteraria e politica*, XXVIII, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari 1933, p. 5.

⁴⁵ Ivi, p. 12.

masti, verso la vita e certi aspetti della vita, in quella semplicità e ingenuità di sentimento [...]»⁴⁶. Tale dimensione individuale della poesia popolare interessa appunto Tarchetti, che non si cura del bagaglio di leggende e storie tramandate nei secoli (ripreso semmai dai tardoromantici Prati e Aleardi), quanto dell'idea di una semplicità dei sentimenti e delle forme, della possibilità di salvaguardare il sentimento originario senza costringerlo nelle forme poetiche tradizionali⁴⁷.

Insieme al riferimento alle traduzioni, anche questo cenno alla canzone popolare non è secondario e può essere ancora considerato alla luce degli studi francesi sul *poème en prose*. Negli anni della Restaurazione (1815-30), compaiono in Francia diverse raccolte di canzoni popolari, come *Le Chants populaires de la Grèce moderne* di Claude Fauriel (intorno al 1825), che diffondono la forma della canzone popolare. Le canzoni sono caratterizzate, oltre che dal carattere leggendario delle storie, da una struttura a *couplets et refrains*, destinata a essere rielaborata in maniera originale da Bertrand. Dunque le raccolte di canzoni popolari avrebbero contribuito all'elaborazione di una poetica del *poème en prose*, ovvero alla scelta di una prosa ritmico-lirica che rendesse, con più immediatezza e semplicità rispetto ai versi, i sentimenti dell'io. Anche sotto questo aspetto, si può dire che Tarchetti abbia diretto il suo sperimentalismo in un'interessante direzione di ricerca «intentata in Italia».

1.4 Leopardi e Foscolo nei *Canti*

Tarchetti intende sottolineare, nell'*Introduzione*, le differenze dei *Canti* rispetto alle canzoni popolari:

Ma queste di cui io pubblico alcuni imperfettissimi saggi, non si aggirano che sopra un sentimento, sopra un pensiero; quelle hanno invece la loro base in un fatto; queste non riflettono che il grande quesito del destino umano, quello della vita morale e sociale; le une sono una pagina della più astrusa filosofia, le altre una epopea⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid.* Per questa concettualizzazione, Croce riceve le critiche dei folkloristi, come Menéndez Pidal: «La poderosa mente del Croce non si è liberata dall'individualismo»; secondo il Cocchiara, la sistemazione di Croce sottrae la poesia popolare al suo ambiente originario e la ritiene solo in parte degna d'interesse, oggetto di studio gravato ancora dalla condanna del Carducci («Cantare certamente cantano; ma quando non sono cose vecchie, le sono scempiaggini e sconcezze baciate con certi versi strani che Dio ne scampi») (cfr. G. Cocchiara, *Le origini della poesia popolare*, Boringhieri, Torino 1966, p. 36).

⁴⁷ Non di rado la poesia popolare tratta di temi tarchettiani, come l'amore e la morte. Il Canto epico-lirico ad esempio, che secondo il Nigra aveva proprio il Piemonte come centro d'irradiazione e le cui forme ci rimandano alle ballate anglo-scozzesi, è ricco di tensione drammatica; la morte domina incontrastata, e con la morte l'amore (cfr. *ivi*, p. 121). Si vedano Donna Lombarda che muore avvelenata (*ivi*, p. 119), o la ballerina che smette di ballare quando sa che tutti i suoi sono morti (*ivi*, p. 123).

⁴⁸ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 431.

Sentimenti, destino umano, filosofia vengono opposti a “fatti” ed “epopea”. In questa dichiarazione d'intenti si ritrova un altro dei capisaldi del romanticismo che, secondo la critica francese, sta alla base dello sviluppo del *poème en prose*, ovvero il gusto per il lirismo autobiografico. Piegata a rendere gli stati d'animo, la prosa si fa lirica, principalmente nelle confessioni, nei diari e nel romanzo epistolare, caratterizzati non sempre da incisività e brevità, ma molto spesso da lirismo. Secondo Susanne Bernard, ad esempio, anche le lettere del Werther sono da considerare quali prose liriche, che non di rado si organizzano in *couplets*.

In questo senso, poteva funzionare per il Tarchetti proprio il modello dell'amato e ammirato Foscolo. Si ricordi l'analisi di Binni riguardo all'incontro tra prosa e lirica nell'*Ortis*:

Se il ricorso alla poesia in versi di altri autori è nell'*Ortis* [...] sobria e funzionale a una scelta di testi emblematici [...], la sua prosa lievita in aperture verso una prosa poetica_densa e ricca di movimenti idillico-elegiaci, elegiaci, drammatici. Diverso da un narratore puro e antilirico, il Foscolo dell'*Ortis* è sempre pronto a salire di tono verso la lirica sia preparando movimenti lirici postortisiani suoi (i grandi sonetti, la grande *Ode*, i *Sepolcri*), sia fornendo l'abbrivio alla lirica leopardiana: si pensi in questa ultima direzione, che tanto ci dice della potenzialità complessa dell'*Ortis* anche nei confronti del grandissimo Giacomo Leopardi, alla iniziata descrizione della natura «dopo la tempesta» («l'aria torna tranquilla», nella lettera del 20 novembre 1797). Saranno brevi liriche in prosa livide e intense («il cielo è tempestoso [...] coi raggi lividi le mie finestre»), saranno movimenti più larghi e avvolgenti di nostalgia elegiaca e di poesia della memoria («Ho visitato le mie montagne...», nell'ultimo frammento), saranno mescolanze di meditazione e di descrizione lirica (nella lettera del 19 gennaio 1798), saranno più esplicite descrizioni di paesaggio pausate e penetranti («Una sera d'autunno» nel *Frammento della storia di Lauretta*). Tensione lirica che tanto arricchisce la prosa narrativa dell'*Ortis* e tanto dimostra la fertilità reale e potenziale del grande libro⁴⁹.

È una potenzialità, quella dell'*Ortis* come modello per una «lirica in prosa», sfruttata solo in minima parte da Tarchetti, ma da segnalare come uno dei fondamentali momenti di tangenza tra prosa e lirica nella letteratura moderna italiana. Dall'*Ortis* Tarchetti sembra a tratti riprendere la forma epistolare, nel suo carattere di confessione intima e partecipata, che permette la ripetizione, l'esclamazione, la sospensione, l'interrogazione incalzante. Spesso l'io lirico ha un interlocutore diretto, a cui si rivolge con apostrofi senza attendere in realtà risposta («Fanciullo», «Tu mi donasti una

⁴⁹ W. Binni, *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Einaudi, Torino 1982, pp. 116-17.

rosa», «Oh amico», «Oh piccolo uccello», «Io ti ho sognata... Oh donna che disperatamente amo»). Temi foscoliani percorrono i *Canti*, con una rielaborazione in senso personale e individualistico; «Vado leggendo alcuni fogli d'un giovane morto a vent'anni», scrive ad esempio Tarchetti. Ricorre il tema del sepolcro, da cui non si spera però consolazione: nel terzo canto, lo scrittore confessa ad un amico la propria pulsione di fuga/morte, sottolineando il fallimento delle speranze riposte nella patria («molte già ne versammo nella nostra patria») e la prospettiva di un «sepolcro ignorato». La patria è ormai oggetto di un passato irrecuperabile, relegata tra i ricordi dell'infanzia («Oh soavissime canzoni della mia patria [...]. Eteree come il canto che m'addormentava sulle ginocchia di mia madre [...])⁵⁰, come per Emilio Praga («Mia madre intanto, imagin benedetta, / nella sua sala profumata e fosca, / mi dicea di Fiorenza e di Barletta, / Fanfulla e Fieramosca...»)⁵¹. Si profila il tema dell'allontanamento dalla società, come tentativo per combatterne i mali, che Tarchetti svilupperà in futuro: «due cuori disillusi rifuggono dalla società ed abbandonano la loro sorte all'Oceano fra le braccia dell'amicizia»⁵².

Vari sono poi i riecheggiamenti leopardiani, facilmente individuabili: «le lacrime» non sono altro che «l'inconscio prevedimento d'una sciagura maggiore», per compendiare il dramma terribile dell'infelicità umana di leopardiana memoria; «Tanto pensosa è la tua fronte e pallida è la tua guancia o fanciullo»; «così di tante speranze non mi è rimasta che questa rosa appassita»⁵³; leopardiano è anche il confronto con la natura impersonato dal «piccolo uccello dagli occhi neri», con cui l'io lirico condivide la solitudine, ma non il dolore; l'espressione finale del desiderio di tramutarsi in uccello («Vorrei io pure avere le ali») assomiglia all'aspirazione che chiude *L'Elogio degli uccelli* («io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello»).

Foscolo e Leopardi, se non citati espressamente nell'*Introduzione*, sono facilmente rintracciabili nei *Canti*. Toni e temi derivanti dalle molteplici letture di Tarchetti si incontrano poi con il vissuto personale di cui resta testimonianza nelle *Lettere a Carlotta Ponti*⁵⁴, dove abbondano lacrime, dolore, «tremenda malinconia», gelosia, illusioni e speranze frustrate. *Io canto la morte della mia giovinezza*, ad esempio, racchiude motivi ricorrenti anche nelle lettere; il 7 luglio 1863, il giovane Ugo scriveva a Carlotta: «dopo una gioventù tumultuosa (ah molto, troppo tumultuosa) eccomi col cuore esausto ed incapace di un amore nobile»⁵⁵. In un'altra missiva, si legge «il mio

⁵⁰ Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 439.

⁵¹ E. Praga, *In morte di Massimo D'Azeglio (Trasparenze)*, in Id., *Poesie*, a c. di M. Petrucciani, Laterza, Bari 1969, p. 293.

⁵² Tarchetti, *Canti del cuore*, cit., p. 435.

⁵³ Ivi, p. 433-34.

⁵⁴ Si veda a riguardo Ghidetti, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, cit., pp. 95-96.

⁵⁵ I. U. Tarchetti, *Lettere a Carlotta Ponti*, in Id., *Tutte le opere*, cit., II, pp. 575-76.

passato è un sogno, è uno di quei sogni felici che lasciano una grande impressione, e che si conservano sempre confusamente nella memoria»⁵⁶: *Io canto la morte...* è appunto la rievocazione del passato come sogno («Ancora io sogno le emozioni di questo passato. Altro non è la vita che un sogno, oh lasciatemi, lasciatemi dunque sognare»)»⁵⁷. *Forse nella tomba si sogna*, diretto ad un interlocutore femminile, pare derivare direttamente dall'immagine di una lettera: «ti ho sognato [...]. Oh terribile quel detersarsi alla realtà, quel doversi persuadere che era un sogno, un fuggevole sogno! Se io fossi certo che i morti sognano, vorrei oggi stesso addormentarmi [...]»⁵⁸.

In chiusura, un'ultima riflessione è necessaria: i *Canti del cuore* vengono pubblicati nel 1865, datazione che ci permetterebbe di supporre che Tarchetti conoscesse Aloysius Bertrand e, magari, la *Lettre-Préface* di Baudelaire nota dal 1862. La questione però forse non è così decisiva; i *Canti del cuore*, che veramente appaiono come tentativi mal riusciti di una giovinezza inquieta, sul piano letterario e biografico, sono mal riconducibili ai grandi esperimenti dei due francesi. Bertrand, tra l'altro, non era molto conosciuto, fu letto in Francia a partire dal tardivo tributo che gli dedicò Baudelaire. Inoltre, anche ripubblicando i *Canti* più tardi, a nessuno, né al Milelli né ai recensori, viene in mente di paragonarli a qualche fiore maledetto del giardino di Francia.

I *Canti del cuore* valgono come un primo passo, nei territori d'Italia, verso una prosa breve, autonoma e poetica, volutamente contrapposta alla poesia ufficiale ed alle sue forme (si ricordi: «e vorrei dirla poesia»). Tra l'altro, l'esperimento in prosa si accompagnava ad una serie di poesie, *Disiecta*, percorse spesso da «un linguaggio parlato che si traduce in versi di facile musicalità, in arie popolari»⁵⁹. Mentre avvicinava la prosa alla poesia, dunque, quasi fosse un'altra faccia di una stessa medaglia, Tarchetti tendeva a un avvicinamento della poesia alla prosa, ponendosi a parte di quel movimento di desacralizzazione dell'aura poetica che avrebbe aperto le porte del Novecento.

⁵⁶ Ivi, p. 594.

⁵⁷ Id., *Canti del cuore*, cit., p. 438.

⁵⁸ Id., *Lettere a Carlotta Ponti*, cit., p. 584.

⁵⁹ Ghidetti, *Introduzione*, cit., p. 59.

1.5 Il “frammento” umoristico

Di quando in quando un frammento di basalto distaccandosi da qualche frana precipitava percotendo nell'addentellato delle pareti, traendo seco altri massi [...].

I. U. Tarchetti, *Un suicidio all'inglese*

Se la linea del Foscolo didimeo e traduttore di Sterne si snoda, con percorso irregolare e sommerso, per tutto l'Ottocento italiano, sicuramente è nell'ambito scapigliato, incline al rinnovamento del romanzo e del racconto, che trova un momento di proficua “emersione”. Il fatto non sarebbe particolarmente rilevante, in questa sede, se al filone “umoristico” non convenissero caratteri di riflessione, divagazione, ironia e *pathos* che tendono a decentrare e frammentare il discorso narrativo. Accanto alla spinta “romantica” di abolizione delle frontiere tra poesia e prosa in nome dell'autenticità del sentimento, si faceva strada, nella scrittura di Tarchetti, un gusto per il “frammento” proveniente da un ambito ben diverso.

L'umorismo tarchettiano si trova condensato essenzialmente in alcuni racconti della prima maniera, quasi come “esercizio” sulla traccia, esplicitamente richiamata, dello Sterne⁶⁰ caro a Foscolo, e, soprattutto, in alcune prove più tarde e mature. Non si può dire che Tarchetti abbia tramutato la propria disponibilità alla sperimentazione umoristica in un'elaborazione piena e completa, che permetterebbe di annoverarlo senza remore ad un *coté* di più solidi “umoristi”: l'oscillazione di toni e maniere che contraddistingue anche le prove più sterniane è ben rappresentata dalla struttura duale dell'*Innamorato della montagna*, dove ad una prima parte intessuta d'ironia segue una seconda all'insegna di un drammatico idillio romantico.

Non aveva, insomma, tutti i torti il Rabizzani quando, ravvedendosi, proprio in virtù dell'*Innamorato*, riguardo a precedenti giudizi limitativi sull'umorismo di Tarchetti («nato morto perché egli lo provoca con antitesi di cui ognuno di noi può prolungare indefinitamente la serie»)⁶¹, giungeva a queste conclusioni: «il Tarchetti aveva

⁶⁰ Sterne è ricordato nelle *Idee minime sul romanzo* (1865) come «nome carissimo al mio cuore»; «fu detto caposcuola del romanzo umoristico, ma sotto quel velo dell'umorismo e della satira ha nascosto quanto di nobile e di affettuoso e di commovente fosse mai racchiuso in un libro» (cfr. Tarchetti, *Opere*, cit., II, pp. 530-31). «Satira», dunque, «commovente»: con limitati strumenti teorici, Tarchetti tenta comunque di sottolineare l'unione tra ironia e *pathos* che contraddistingue, nella sua opinione, l'umorismo sterniano. Sull'umorismo di matrice sterniana di Tarchetti si veda M. Muscariello, *L'umorismo di Iginio Ugo Tarchetti ovvero la passione delle opinioni*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 231-63.

⁶¹ G. Rabizzani, *Un poeta senza tomba* (I.U.T.), «Il Marzocco», 21 luglio 1912; poi in Id., *Bozzetti di letteratura italiana e straniera*, Carabba, Lanciano 1914, pp. 143-53.

una vera volontà di umorista, cui mancò tempo e lena di irrobustirsi e liberarsi dalla soggezione dei modelli»⁶². Eppure questi “frammenti” d’umorismo, distaccatisi dal «cratere» vivo della sperimentazione tarchettiana, erano destinati a “trar seco altri massi”⁶³, se un autore come Dossi finirà per sentirsi, pochi anni dopo, scrittore essenzialmente umorista.

Modi e temi cari agli autori dell’umorismo d’oltralpe e soprattutto allo Sterne fosciano compaiono già nel racconto *Un suicidio all’inglese* (1865), che si apre con un desco imbandito di «beccafichi», dove l’abbuffata ha una chiara funzione ironica e autoironica: poche ore prima dedito alla «contemplazione di tante bellezze della natura», l’uomo si mostra piuttosto nei suoi istinti più umilmente naturali, perseguiti con indubbia serietà («continuammo il nostro pranzo con una perseveranza notevole») ⁶⁴. Segue una parodica «apologia del beccafico»⁶⁵, costruito su un continuo contrappunto tonale, con un uso straniante delle formule dell’idillio campestre: «amico dell’uomo», «piccolo ed agile uccello dal becco gentile», ha come ricompensa l’uccisione distratta per mano del cacciatore («ne distrugge una gran quantità mentre sta seduto all’ombra di un fico»); «nato nella tiepida primavera», finisce tra «due fettucce di lardo candidissimo che lo separano da’ suoi compagni di nido», morendo «nel migliore della sua vita». Un’ombra di tristezza capovolge l’ironia: «Tale è il destino del beccafico, e quello dell’uomo non è forse migliore».

Alla tipologia umoristica appartiene anche l’episodico disvelamento dell’autore e dei meccanismi del racconto, attraverso un dialogo più o meno diretto con il lettore, condotto in prima persona. La narrazione è intessuta da divagazioni di carattere riflessivo di cui il narratore chiede venia («Mi venga perdonata tale digressione») ⁶⁶ e l’umorismo si appunta, in maniera sterniana, sugli inconvenienti del viaggio, che contribuiscono a mettere in ridicolo un certo abito letterario del protagonista: gli atesi cavalli per la gita sul Vesuvio, piuttosto che essere degni di Alfieri o di Byron, so-

⁶² Id., *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell’umorismo sentimentale*, con pref. di O. Gori, Formigini, Roma 1920, p. 203.

⁶³ I. U. Tarchetti, *Un suicidio all’inglese*, in Id., *Opere*, cit., I, p. 87.

⁶⁴ Ivi, p. 82.

⁶⁵ Ivi, p. 81.

⁶⁶ Ivi, p. 81. Afferma infatti Muscariello che l’umorismo tarchettiano si appunta molto spesso «sulla costruzione degli intrecci», ricostruendo le molteplici tipologie di frantumazione del discorso, dal «feuilleton» di Mary e Robert al materiale epistolare (Muscariello, *L’umorismo di Iginio Ugo Tarchetti ovvero la passione delle opinioni*, cit., pp. 235-36). Occorre però non insistere troppo su queste inserzioni di brani come segnali di umorismo, ricordando ciò che afferma Ghidetti: vi è al fondo un’esigenza di «conferire ai fatti una loro oggettiva veridicità» (Ghidetti, *Introduzione*, cit., p. 8), non tanto il piacere della digressione come interruzione del ritmo narrativo, alla maniera dossiana.

no «lenti, sfiniti, pazienti»⁶⁷. La curiosità nei confronti della storia di Sir Robert è illustrata nei termini di una “deformazione” della sensibilità propria dello scrittore:

[...] ma che non ama d’immaginare un novelliere o un poeta? La loro posizione è così eccezionale nella società, la loro vita così scevra di godimenti, così esaurita dai disinganni di tutti i giorni la loro virtù di sperare, che le facili illusioni di gloria e di ammirazione, con cui amano d’ingannare sé stessi, e la desolante convinzione della propria nullità, diventano compatibili anche agli occhi dell’uomo positivo⁶⁸.

Poco più avanti, invece, si riconosce ai letterati, «famosi simulatori», un certo credito di verità: «è destino che nel cammino faticoso delle lettere, non si possa giungere alla verità che per la via della finzione»⁶⁹. Anzi, a chi dubitasse di fatti narrati (l’incontro fortuito tra il protagonista e Mary), si risponderà con la citazione scoperta dell’ipotesto («colle parole di Sterne»): di «romantiche combinazioni [...] la fortuna non è prodiga ad alcun viaggiatore, tranne che al sentimentale»⁷⁰.

Racconto umoristico è anche *Tragico fine di un pappagallo (Frammento)* (1866), dedicato al ritratto di un episodio di immotivata crudeltà, emblematico del carattere degli inglesi, nonché dei tratti peggiori della natura umana in genere. Dopo l’«apologia del beccafico», il narratore, sempre autodiegetico, afferma di non voler fare «l’apoteosi d’un pappagallo»⁷¹, pur dimostrando che c’è più umanità in quel compagno dalle poche frasi che nel suo carnefice.

Ai primi tempi dell’attività tarchettiana appartiene anche un’altra prova dell’ammirazione sterniana del giovane scrittore: *Ad un moscone. Viaggio sentimentale nel giardino Balzaretti* (1865), prova sostanzialmente inconclusa, che porta, già nel titolo, due chiari riferimenti al modello Sterne⁷². Si tratta del resoconto di una giornata, trascorsa fuori per evitare di incontrare un sarto creditore, che si sostanzia di con-

⁶⁷ Tarchetti, *Un suicidio all’inglese*, cit., p. 83.

⁶⁸ Ivi, p. 89.

⁶⁹ Ivi, p. 94.

⁷⁰ Ivi, p. 113.

⁷¹ Id., *Tragico fine di un pappagallo (Frammento)*, in *Tutte le opere*, cit., I, p. 135.

⁷² *Ad un moscone* fu pubblicato in due puntate sulla «Rivista minima» di Ghislanzoni, il 30 giugno e il 15 settembre 1865. Per i riferimenti sterniani nel titolo, oltre alla definizione di «viaggio sentimentale», si consideri «l’episodio famoso del moscone di Uncle Toby nel *Tristram Shandy*» (cfr. Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, cit., p. 73). Ricorrono poi varie allusioni dirette nel testo: «ripeteva a me stesso le esclamazioni del notaio di Yorick: - Ohimé! dove poserò io il mio capo? misero uomo!» (I. U. Tarchetti, *Ad un moscone. Viaggio sentimentale nel giardino Balzaretti*, in Id., *Tutte le opere*, cit., II, p. 469); «io, senza aver tolti meco, come Sterne, la mezza dozzina di camicie e il paio di brache di seta nera [...]» (ivi, p. 497); «E mi vennero subito sulle labbra le parole di Sterne: “Tu puoi condirti a tua posta, o indolente selvaggio, tu sei pur sempre un calice amaro [...]”» (ivi, pp. 511).

tinue «divagazioni moralistico-letterarie»⁷³. Oltre alla sua inclusione, di fatto, nel titolo, l'istituto della dedica è rivisto, in maniera umoristica, in senso anticonvenzionale:

io fui debitore a quell'insetto del mio viaggio sentimentale – e non se n'abbiano a male i miei confratelli, se io, a costo di violare tutte le leggi di speculazione letteraria, invece di dedicare queste pagine al conte di A, o al duca di B, o al principe di F, coll'animo compreso della più nobile gratitudine, oso dedicarle ad un moscone⁷⁴.

Il resoconto del viaggio al giardino pubblico è costituito da una serie di frammenti, separati l'uno dall'altro, ispirati da uomini e cose che attirano, caso per caso, l'attenzione dell'io; del resto il carattere frammentario, inconcludente e vario del racconto è dovuto all'intenzione particolare dell'osservatore "sentimentale":

A differenza di un viaggiatore positivo, che non mirerebbe oltre agli avvallamenti e le elevazioni del suolo, io pongo sotto gli occhi del lettore il seguente *piano topografico-morale* [...].

Si incrociano riflessioni sulle pubblicazioni più diffuse e sulla società che le riceve, tanto più quando si tratta dell'*Arte di farsi sposare*...; il narratore insinua il dubbio sul significato dell'istituzione del matrimonio che, inteso quale strumento di controllo sociale contro «la corruzione dei costumi», è trattato dall'autore dell'*Arte*, senza «vana ipocrisia», alla stregua di un contratto, scevro da ogni contenuto sentimentale («le sue istruzioni sono semplici logiche, positive»)⁷⁵.

L'importanza assunta dalla moda nella società moderna, già notata e mirabilmente parodiata nel celebre dialogo leopardiano, viene stigmatizzata attraverso la figura dell'amico Donato, premiato da una «commissione di sapienti» come uomo «benemerito della civiltà, del progresso e della patria». Il riconoscimento che la società tributa a tale «genio», riferito con adorazione antifrastica dall'io-protagonista, conduce infine ad un ironico paragone con il pavone del parco:

E costui, io dissi ancora a me stesso, per la medesima virtù di quel pavone, sarà giudicato un uomo d'importanza, un uomo modello, e rappresenterà in faccia alla nazione, il prototipo della sua gioventù, forte, studiosa, pensante, informata a sentimenti eletti e dignitosi?⁷⁶

⁷³ Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, cit., p. 73.

⁷⁴ Tarchetti, *Ad un moscone*, cit., p. 496.

⁷⁵ Ivi, p. 501.

⁷⁶ Ivi, p. 508.

La tonalità oscilla tra l'ironia, esplicita o implicita, provocata dagli spettacoli del parco, e la serietà di riflessioni mosse da quelle stesse osservazioni; spicca, ad esempio, una considerazione sul "vero" di leopardiana memoria⁷⁷:

E se la felicità sta nell'illudersi, perché ci affaticheremo noi di spingerci fino al realismo più sconcertante?

Il nostro secolo ha tutto realizzato, perfino gli affetti, e pare che una forza irresistibile ci trascini su questa via, né sappiamo quando potremo arrestarci. È una reazione dell'umanità che vuole lacerare il velo fittizio del suo destino e contemplarlo e scrutarlo come una cosa.

Ma saremo per questo più felici?⁷⁸

Il meccanismo della digressione è evocato più volte, praticato oppure accennato e poi eluso: ordinando le pietanze per il pranzo, l'io-protagonista non manca di soffermarsi sulla «voracità lombarda», che sconcerta «il forestiere»⁷⁹; deciso ad una digressione sulla «fisiologia della costoletta», che rimane ingannevolmente indicata nel sommario («mi duole di frodarne il lettore»), il narratore ne è distolto dalla vista di un «giovine», da cui si diramano altre osservazioni. La «distrazione», dunque, assurge a guida delle impressioni del viaggiatore sentimentale; essa è talvolta più importante del filo principale che si sta seguendo, com'è suggerito dalla vicenda del «dottissimo Bevorischio»⁸⁰, interrotto, da una coppia di passerì, nel suo lavoro sulle «generazioni da Adamo in poi», per significative considerazioni sulla «bontà divina»; la vicenda di Bevorischio, che occupa un intero frammento di narrazione, è anche la citazione più ampia tratta dal *Viaggio sentimentale* di Sterne.

Tra il 1867 e il 1868 vanno considerati, come appartenenti alla tipologia di un giornalismo dai tratti umoristici, con divagazioni di tipo morale, spesso riguardanti lo statuto dell'artista nella società, alcuni articoli pubblicati sulla «Palestra musicale» (in particolare le *Conversazioni a spizzico*, 1867), e sull'«Emporio pittoresco» (1868)⁸¹. Lasciando a Ceserani e a Contorbìa la parola su queste due esperienze, è for-

⁷⁷ Per quanto riguarda la presenza di Leopardi, «autore costantemente presente al Tarchetti», afferma il curatore delle opere: «riteniamo sia lecito parlare a questo proposito di un singolare capitolo della storia della fortuna del reanatese nell'ambito della scapigliatura» (Ghidetti, *Introduzione*, cit., p. 9).

⁷⁸ Tarchetti, *Ad un moscone*, cit., p. 510.

⁷⁹ Ivi, p. 516.

⁸⁰ Cfr. L. Sterne, *Viaggio sentimentale*, trad. di U. Foscolo, parte II, cap. XLIX (si cita dall'ed. Mondadori, Milano 2001, p. 161). La citazione tarchettiana è peraltro vicinissima, diversamente che in altri casi, alla traduzione di Foscolo; si discosta solo per la punteggiatura, per la sostituzione di «in quel poco d'ora» con «nella breve ora», di «effettivamente» con «visibilmente».

⁸¹ Attente ricognizioni su queste due zone dell'attività giornalistica tarchettiana si trovano in R. Ceserani, *Un episodio dell'attività giornalistica di Tarchetti: la «Palestra musicale» (1867)*, «Critica letteraria», VII,

se conveniente registrare la presentazione della forma «a spizzico», in occasione della quale Tarchetti sottolinea il pregio della frammentarietà che, forzata dallo spazio della destinazione giornalistica e dall'esigenza di trattare argomenti difformi, è anche il mezzo per favorire la partecipazione del lettore:

A spizzico! La è una forma assai comoda quando si ha a parlare di molte cose, e non si può farlo distesamente di tutte; è un espediente assai agevole quando queste cose presentano tutte quante un aspetto diverso, e non vi ha mezzo a fonderle e a collegarle [...]. Ma come tutto ciò che è cattivo ha pure il suo lato buono, questa forma ne ha uno, ed è che non intacca quel principio dimenticato sì spesso dai nostri scrittori, il quale consiste nel non dir tutto, e nel lasciar qualche cosa a pensare anche a coloro che leggono⁸².

Se il letterato «vende» il «pensiero», è assai dannoso che egli divenga un uomo che pensa «per gli altri»: si deve, piuttosto, fornire al lettore «un appiglio per pensare, per mettere in moto la gran macchina dell'intelletto», evitando di smerciare «il diritto di vivere un pajo d'ore senza pensare»⁸³.

Tarchetti conclude: «Ecco perché noi scriviamo *a spizzico*, per accennare soltanto, per offrire i nostri pensieri in embrione»⁸⁴. Il discorso è riferito alla cronaca disorganica che Tarchetti si accinge a presentare sulle pagine della «Palestra musicale» e non alla letteratura; d'altro lato, l'accento posto sulla frammentarietà, come elemento che incoraggia una riflessione autonoma, offre anche la sponda per una comprensione del piglio divagante che condiziona le scritture tarchettiane di carattere umoristico.

La definizione di *Racconti umoristici* pertiene però, in modo particolare, a *In cerca di morte* e *Re per ventiquattrore* (1869), riuniti sotto tale denominazione. In questi due racconti, più lunghi e articolati di quelli finora citati, l'umorismo non prende le forme della digressione e dell'intervento riflessivo, moralistico e straniante del narratore. Il primo di essi abbandona anche la forma della diretta esperienza vissuta dall'io-protagonista, salvaguardandola appena nel cappello introduttivo, che delinea i tratti dell'Inghilterra vista da uno straniero⁸⁵. Alle suggestioni umoristiche apparten-

23, 1979, pp. 309-43; F. Contorbia, *Tarchetti e l'«Emporio pittoresco»*, in *Atti del Convegno nazionale su I. U. Tarchetti e la Scapigliatura* (S. Salvatore Monferrato, 1-3 ottobre 1976), Comune di S. Salvatore e Cassa di Risparmio di Alessandria, S. Salvatore Monferrato 1979, pp. 255-339.

⁸² I. U. Tarchetti, *Conversazioni a spizzico*, in Ceserani, *Un episodio dell'attività giornalistica di Tarchetti: la «Palestra musicale» (1867)*, cit., p. 319.

⁸³ Ivi, pp. 319-20.

⁸⁴ Ivi, p. 320.

⁸⁵ «Oh perché non sono nato sotto quel cielo severo e melanconico dell'Inghilterra, dove gli uomini crescono liberi, nobili e dignitosi!» (I. U. Tarchetti, *In cerca di morte*, in Id., *Tutte le opere*, cit., I, p. 144).

gono però l'espedito della svolta imprevedibile delle vicende (il barone di Rosen ingannato dalla stessa assicurazione che intendeva truffare), la trama del viaggio, che incornicia le avventure del barone "morituro" dando modo, a lui e al lettore, di esplorare la natura umana⁸⁶, e, l'accostamento, rilevato da Bettini, di svariati registri⁸⁷.

Il secondo racconto ha invece i caratteri dell'umorismo come critica sociale: l'io-protagonista sogna di essere diventato, per eredità, re di una lontana isola dell'«Oceano equinoziale»; l'ubicazione fantastica permette di forzare i termini della realtà per meglio riflettere su di essa. La reazione alla notizia dell'inverosimile eredità è segnata, ancora, dall'ironia diretta alla figura del letterato:

Tutti coloro che, come l'autore di questa storia, furono condannati al mestiere del letterato, - il pessimo dei mestieri - e giova sperare pel bene dell'umanità che sieno pochi - potranno immaginare la mia contentezza febbrile, mortale, e i trasporti forsennati della mia gioia. Io che aveva disperato sì spesso di me, che aveva sognato come la più gran meta possibile nella mia fortuna quello stato d'imbecillità di mente e di coscienza che sola può recare fama e agiatezza ai letterati in Italia, [...] ora ero figlio di un re [...]⁸⁸.

La "letterarietà" di certe fantasie pare quasi voler mettere il lettore sull'attenti, ricordandogli il fondo fittizio delle avventure a cui sta assistendo; pregustando l'harem, l'io afferma: «tentai di richiamarmi alla memoria quanto aveva letto di straordinario e di favoloso su questi ritiri di piacere»⁸⁹.

Luogo dal senso civile quasi utopico, per quanto testimoniano le leggi dello Stato («ogni suddito ha diritto al lavoro; e in caso d'impotenza, ha il diritto al mantenimento a spese dello stato»)⁹⁰, l'isola non si sottrae al teatrino vacuo del potere, come rivela la faccenda dell'«osso di balena», che, è consuetudine del paese, va introdotto nelle «narici reali»⁹¹. Il nuovo re pensa già a come aggirare il popolo, «uscirne col naso in-

⁸⁶ Ricorre anche la funzione demistificatrice del pasto, tipica della tradizione comica: «È vero - disse Rosen - cenerò; l'uomo è il servitore d'uno stomaco, anzi l'uomo è uno stomaco, la credo la definizione meno inesatta fra le tante che si sono fatte di questo animale» (ivi, p. 169).

⁸⁷ Si fa riferimento alla lingua burocratica del «Regolamento della società d'assicurazione sulla vita» e allo stile epistolare (cfr. F. Bettini, *Le componenti «avanguardistiche» della narrativa di Tarchetti: tra novità ideologica e sperimentazione linguistica*, in *Atti del Convegno nazionale su I. U. Tarchetti e la Scapigliatura*, cit., pp. 244-48). Muscariello aggiunge il lessico medico del Certificato sanitario stilato per la stipulazione della polizza assicurativa (Muscariello, *L'umorismo di Iginio Ugo Tarchetti*, cit., p. 244).

⁸⁸ I. U. Tarchetti, *Re per ventiquattrore (Storia di un giorno della mia vita)*, in Id., *Tutte le opere*, cit., I, p. 205. Più avanti si ricordano le «mille lusinghe che venivano a blandire la mia vanità» di «scrittore povero e sconosciuto» (ivi, p. 206).

⁸⁹ Ivi, p. 208.

⁹⁰ Ivi, p. 235.

⁹¹ Ivi, p. 215.

tatto»⁹² e magari fuggire con la bella Opala e qualche «diamante favoloso»; il popolo, da parte sua, si ostina a pretendere, prima di tutto, il compimento dei riti della commedia del potere, attraverso una tribale incoronazione.

Al versante umoristico appartiene poi *L'innamorato della montagna* (1869) che rivela, già nel sottotitolo «Impressioni di viaggio», uno statuto non romanzesco, esplicito in una nota in calce alla prima edizione: non si tratta di un romanzo «nello stretto senso della parola», ma di «impressioni e memorie di viaggio», frutto però di una rielaborazione successiva («scritte [...] dopo molti anni»)⁹³. Sottraendo le proprie «impressioni» al carattere accidentale, per così dire, degli “schizzi” stesi nell'immanenza del viaggio, Tarchetti sembra anche voler togliere al lettore probabili aspettative di tipo “pittoresco”, affermando: «coloro che vi cercano il pensiero leggeranno avidamente. Noi abbiamo in Italia qualche romanzo che diletta, pochi che migliori, nessuno che dia impulso al pensiero». L'intento riflessivo si accompagna a una dimensione frammentaria, all'abbandono dell'intreccio: «sono frammenti di un più gran libro». Stavolta, infatti, «fantasticheria» e «divagazione» sono chiavi presenti perfino nei titoli di due capitoli.

Il primo e il secondo capitolo sono di chiara impronta sterniana («io – come aveva letto nel viaggio di Yorick [...]»)⁹⁴: il passaggio tra Eboli e Potenza, con l'osservazione di paesaggi «selvaggi» e «tristi», sotto pioggia, grandine e quant'altro, porta il protagonista al pensiero dei «lazzari che vivono con quattro centesimi di lumaconi al giorno»⁹⁵, ed apre a riflessioni sullo statuto della felicità (se sia lecito e magari preferibile perseguirla anche a prezzo della dignità). Digressioni ed *exempla* si susseguono, debitamente segnalate al lettore («un fatto, che mi torna opportuno citare»)⁹⁶, fino al recupero del filo narrativo: «Ma ove era io? Uno sbuffo gagliardo di vento interrompe a questo punto le mie digressioni»⁹⁷. Il secondo capitolo si apre quasi come una “divagazione” dal primo⁹⁸: l'episodio del cavallo Baruk esemplifica la doppia natura, comica e patetica, che è solitamente riconosciuta all'umorismo: il disturbo d'«infiammazione di vescica» che tormenta l'animale e costringe i viaggiatori

⁹² Ivi, p. 217.

⁹³ La nota è riportata da Ghidetti in calce all'*Innamorato della montagna (Impressioni di viaggio)*, in Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., II, p. 115.

⁹⁴ Ivi, p. 119.

⁹⁵ Ivi, p. 120.

⁹⁶ Ivi, p. 120.

⁹⁷ Ivi, p. 123.

⁹⁸ *Altre divagazioni. La fisiologia di una vescica*; il narratore segnala peraltro: «Ma la cosa che io sto adesso per raccontare è di sì grande importanza, che non posso fare a meno di aprire un capitolo a posta» (ivi, p. 125).

alla sosta ha, senza dubbio, un immediato risvolto ironico, sulle tracce di Sterne⁹⁹; d'altro lato, le origini delle sue sofferenze lo accomunano al destino dell'uomo. Il cavallo ridotto a «scheletro» e le due anziane compagne di viaggio spingono l'io-protagonista a divagare sul tema della «vecchiezza»: «felice», perché ormai «ha vissuto»¹⁰⁰, eppure alquanto amara, se «la coscienza ci opprime allora di tutti i suoi rimproveri»¹⁰¹.

Il terzo capitolo, con l'arrivo alla locanda, introduce anche una citazione da Nievo: il camino «era uno dei più ampi che io avessi mai veduto, e mi richiamava alla mente il focolare famoso della Fratta descrittoci sì bene dal Nievo». Al di là del circostanziato riferimento all'immagine celebre della cucina del castello di Fratta, non è forse un caso che cada, in questo punto, il riferimento a un autore che poteva ben essere annoverato, per varie ragioni, alla tradizione umoristica italiana e, forse anche come tale, fu seguito abbastanza da vicino, almeno nei primi testi, da Carlo Dossi¹⁰².

Il quarto capitolo, dal titolo sempre ammiccante ad un rapporto di confidenza con in lettore (*In cui viene finalmente in scena l'innamorato della montagna*), introduce, con la storia dello «strano suonatore», una riflessione, di carattere umoristico, sulla valenza del paradossale:

Io dissi un tempo giocosamente che il paradosso non è che una forma arditata della verità; temo, e a ragione, di non essere nel vero; pure fui sempre invaghito del paradossale, come di cosa che ha proporzioni superiori alle ordinarie [...]¹⁰³.

Se il paradosso ha un probabile contenuto di verità non ordinarie, anche al riso appartiene una profondità spesso non riconosciuta:

il riso è meno logico e meno efficace delle lacrime? [...] Ma noi siamo poi, a conti fatti, le sole creature che sappiano ridere [...]; il ridicolo è forse il sublime del serio¹⁰⁴.

⁹⁹ L'episodio di «madama di Rambouillet» del *Viaggio sentimentale* (cap. XXXVII) è citato direttamente (ivi, p. 133).

¹⁰⁰ Ivi, p. 130.

¹⁰¹ Ivi, p. 134. A questo proposito si allude a Foscolo: «Il peggio è diventar vecchio, diceva Didimo» (*ibid.*).

¹⁰² Per un rapporto tra Tarchetti e Nievo si veda U. M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. «Le Confessioni d'un Italiano» e la forma romanzo nell'Ottocento*, Angeli, Milano 1990, pp. 154-77. Riguardo a questa citazione, Olivieri fa notare che non è in gioco tanto l'ironia, quanto l'«idillio di suggestione nieviana», laddove «il focolare, divenuto centro della felicità infantile, riannoda i legami con un altro focolare letterario» (ivi, p. 157).

¹⁰³ Tarchetti, *L'innamorato della montagna*, cit., p. 162.

¹⁰⁴ Ivi, p. 163.

Il capitolo quinto è interamente occupato da un racconto, che il narratore afferma di aver riferito ai «commensali» dell'«albergo», dopo averlo ascoltato dall'innamorato stesso. La *Storia dell'innamorato della montagna* si svolge con linearità, senza digressioni, ed è, appunto, la dimostrazione di un paradosso: Giovanni, illetterato ed educato lontano dalla società degli uomini, «è felice come lo sono pochi quaggiù», ama ancora Fiordalisa, morta in un tragico incidente, e «vive di quella memoria»¹⁰⁵; non suona per la montagna, ma per evocare «i fantasmi di quell'amore sepolto».

La costruzione del racconto è condotta «sullo sfondo di un idillio romantico che ha per protagonisti i due giovani e la natura»¹⁰⁶, poi tramutato in tragedia e risolto nell'individualismo esasperato di Giovanni, che prelude a successivi sviluppi della narrativa tarchettiana¹⁰⁷. La componente umoristica non è però abbandonata in seguito a una brusca virata, perché a ben vedere il racconto, che pur non è costruito secondo le strutture solite all'umorismo, è la dimostrazione di una riflessione di tipo umoristico sull'essenza del “bizzarro”, dello “strano”, del “paradossale”. Se le persone comuni ipotizzano che Giovanni indirizzi la propria musica alla montagna perché «pazzo»¹⁰⁸, il protagonista, commosso da quelle note, si domanda senza tregua da dove possa provenire «un affetto così incredibile e così mostruoso» («Innamorarsi di una montagna!»)¹⁰⁹.

Proprio a questo punto nasce la riflessione sull'essenza del «paradosso», che è introdotta da una sorta di avvertimento: «l'abuso del pensiero ci conduce al paradosso»; proprio l'abuso della «virtù di criterio»¹¹⁰ produce l'alterazione della stessa, conducendo a conclusioni all'apparenza paradossali. Per esaminare il contenuto di verità del paradosso occorre uscire dalla ragione e fare appello al sentimento: la «simpatia» per il suonatore, allora, condurrà il «viaggiatore sentimentale» alla rupe e poi alla porta di Giovanni.

Dietro alla risibile sagoma di un «innamorato della montagna» si erge, allora, la figura di un uomo sventurato, che si è chiuso nel solipsismo della propria arte e di un amore perduto in seguito a vicende dolorose. Il racconto, insomma, contiene, *in nuce*, una delle riflessioni capitali dell'umorismo: il «ridicolo» e il «serio» sono più legati di quanto si pensi, e la figura del pazzo, che può suscitare ilarità e sospetto, nasconde

¹⁰⁵ Ivi, p. 180.

¹⁰⁶ Ghidetti, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, cit., p. 249.

¹⁰⁷ Cfr. ivi, p. 250 e sgg.

¹⁰⁸ L'albegatore, *vox populi*, afferma: «è un pazzo che passa il giorno e la notte picchiando sopra una sua spinetta, e facendo l'occholino a quella montagna che vedete laggiù [...] come lo si farebbe ad un'amante» (Tarchetti, *L'innamorato della montagna*, cit., p. 158).

¹⁰⁹ Ivi, p. 162.

¹¹⁰ *Ibid.*

in sé, in realtà, un grumo di inespresso dolore. La condizione di Giovanni non è che l'exasperazione di una verità intuita dal viaggiatore nella condizione dei «lazzari» e passibile di estensione a tutto il corpo sociale: proprio l'esclusione dalla società e dai suoi vincoli di «doveri» e «dignità» può forse garantire la «felicità»¹¹¹, che è ormai «questione circoscritta all'ambito della sola persona»¹¹².

Il filone umoristico è solo uno dei tanti percorsi, da Tarchetti, nei brevi anni della sua produzione letteraria; eppure è presente, sulla scia di Sterne e del Foscolo didimeo, dall'inizio fino alla fine. L'autore scapigliato dal più sofferto individualismo romantico aveva lasciato traccia di una linea poco esplorata in Italia, eppure proficua di ulteriori sviluppi, soprattutto per chi intendesse fare, del romanzo e del racconto, altrettanti campi di sperimentazione a tutti i livelli: l'ideale discendente dell'esplorazione umoristica di Tarchetti sarà allora, senza dubbio, Carlo Dossi.

¹¹¹ Ivi, p. 120. Si ricordi come viene apostrofato, polemicamente, Rousseau: «Se il bisogno di essere felici è il primo bisogno della vita – e lo dice Rousseau nell'*Emilio*, colla stessa serietà con cui si direbbe una cosa nuova – che giova il sofisticare sui mezzi che ci possono condurre a questa felicità?» (*ibid.*).

¹¹² Ghidetti, *Introduzione*, cit., p. 49.

2. Il primo Dossi: in direzione del frammento

2.1 La «mancanza intera di una vita presente»: l'*Altrieri*

Ma l'ardor giovanile non sopporta la mancanza intera di una vita presente, non è soddisfatto del solo vivere nel futuro, ma ha bisogno di un'energia attuale, e la monotonia e l'inattività presente gli è di una pena di un peso di una noia maggiore che in qualunque altra età [...].

G. Leopardi

Nato il 27 marzo 1849, «di 7 mesi, giallo per l'itterizia»¹, il giovane Dossi dava alle stampe per il Natale del 1868 un libro che si apre con una malinconica, invernale evocazione di ricordi:

I miei dolci ricordi! Allorchè mi trovo rincantucciato sotto la cappa del vasto camino, nella oscurità della stanza - rotta solo da un pallido e freddo raggio di luna che disegna sull'ammattionato i circolari piombi della destra - mentre la múscia soriana, con la zampa guantata, písola in gomítolo, ed anche il fuoco, a roventi carboni, dal leggier crepolío, sonnécchia; o pure quando, seduto sulla scalea che riguarda il giardino, stelándosi i cieli, séntomi in fáccia alla loro sublime silenziosa immensità, l'ánima mia, stanca di febrilmente tuffarsi in sogni di un lontano avvenire e stanca di battagliaire con mille dubi, con le paure, con gli scoraggiamenti, stríngesi a un intenso melancónico desidério per ciò che fu².

Le ragioni dell'intimo ripiegamento sono accennate in conclusione di questo primo paragrafo: il narratore, che parla in prima persona, vive una giovinezza «stanca di

¹ C. Dossi, *Note azzurre*, a c. di D. Isella, Adelphi, Milano 2010, nota (d'ora in avanti NA) 2927, p. 335.

² Id., *L'Altrieri. Nero su bianco*, in *Opere*, a c. di D. Isella, Adelphi, Milano 1995, p. 5. Si ricordi che Dossi operò una revisione dell'*Altrieri*, ristampato nel 1881 (cfr. D. Isella, *Dal primo al secondo «Altrieri»*, in Id., *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958). Per il primo *Altrieri*, cfr. *Note ai testi*, in Dossi, *Opere*, cit., pp. 1419-26.

battagliare», distoglie lo sguardo dai «segni di un lontano avvenire» per riposare gli occhi sulla vista di «ciò che fu»³.

A rileggere l'Ottocento nella prospettiva di George Steiner, si potrebbe inscrivere un tale atteggiamento in quelle «immagini e strutture simboliche» nate in seno alla Restaurazione e destinate a funeste conseguenze: secondo l'autore di *Nel castello di Barbablù*, tutta l'Europa subisce l'insopportabile rallentamento del tempo che segue la fine della rivoluzione francese, momento di sublime «eccitazione interiore» e «accelerazione»⁴. Per la generazione «scapigliata», si aggiunga la depressione legata alla fine dei fervori patriottici nel momento in cui l'unità d'Italia si andava, politicamente, concretizzando. All'indebolirsi della fiducia nel progresso storico segue la perdita della speranza nel futuro: per Dossi, «l'anima» è «stanca di febrilmente tuffarsi in sogni di un lontano avvenire»⁵; «io vado, e ignoro il termine / del mio cammin qual sia»⁶ recita la poesia XIV di *Disjecta* di Tarchetti, dichiarando un comparabile senso di smarrimento; «vagheggiati fantasmi della mia povera fantasia [...] tuffatemi nelle visioni placidissime e nei desideri bollenti di un avvenire, spiato ora con tanta trepidazione»⁷ afferma Bazzero, trovando poi rifugio nella rievocazione del passato. È la fine di ogni residuo vitalismo romantico: l'uomo conta per le azioni, ma l'impossibilità dell'azione lo costringe ad una frustrazione senza fine. Il vagheggiamento dei tempi andati, come passato personale (l'infanzia di Dossi e Bazzero) o poetico (si pensi al medioevo di *Fiabe e leggende* di Praga), è riconducibile, in accordo con Steiner, alla frustrazione di un presente incomprensibile.

Il diciannovenne Dossi raccoglie dunque i frutti di un clima che, proprio nella capitale industriale d'Italia, aveva favorito la formazione della *koinè* culturale scapigliata, sempre in bilico, con i suoi primi protagonisti, tra il «risarcimento romantico»

³ Di un tale stato di noia e torpore restano segni anche in *Note azzurre* di periodi successivi, come la 3922: «Ma in me siede invece unicamente la grigia noia, la quale non può trovare l'eco del suo sbadiglio – principalmente in chi scrive, poi in chi legge. [...] Io mi desidero a volte un cambiamento totale di vita; di uscire cioè da questo asilo d'infanzia e gittarmi nella giovanil mischia» (in calce: «21 aprile 1877. Induno», in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 524).

⁴ G. Steiner, *Nel castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura. Conferenze in memoria di T. S. Eliot* (1971), trad. di I. Farinelli, SE, Milano 2002, pp. 23-24.

⁵ L'anomalia e il peso della scelta memoriale del giovane Dossi erano stati rilevati da Borgese (*La vita e il libro*, I, Bocca, Torino 1910, pp. 65-70): «A diciannove, a venti anni, anche più in là, un uomo normale non ha né tempo, né voglia di ripensare e di rivivere i primi ricordi, dalle panche di scuola su su fino ai primi balocchi ed alle passeggiate in camera di mamma tentate con la precauzione delle cercine e delle tiranti. Quando s'è giovani, la mente è indirizzata verso il futuro, come la cima dell'albero è volta verso l'azzurrità dello zenith. [...] Ma Carlo Dossi non fu, almeno nella sua qualità di scrittore, un uomo normale, e dette un tipico esempio di involuzione sentimentale».

⁶ I. U. Tarchetti, *Disjecta*, in Id., *Tutte le opere*, cit., II, p. 461.

⁷ A. Bazzero, *Riflesso azzurro*, in Id., *Prose scelte*, a c. di G. Frasso e E. Paccagnini, Otto/Novecento, Milano 2009, pp. 138-140 (l'intero paragrafo è ripetuto, a sottolinearlo, due volte).

e l'aggiornamento della cultura letteraria italiana alle più moderne istanze europee. Dossi non è il solo a dipingersi, a dispetto della giovane età, in preda alla stanchezza e volto verso evanescenti evocazioni memoriali. Nel giorno del suo trentesimo compleanno (9 aprile 1851), Charles Baudelaire pubblicava su «Le Messenger de l'Assemblée» la poesia dal titolo *La Cloche fêlée*: il poeta non va incontro a una vigorosa vecchiaia («Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux»); si sente già, e non per l'età avanzata, una campana incrinata («Moi, mon âme est fêlée»).

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Un'analoga sensazione avvolge il narratore dell'*Altrieri*, che cerca, nel tremolio delle fiamme del camino, immagini dei volti del passato:

Mentre di fuori – ai lunghi sospiri del vento – frémono, piégansi le pelate cime degli alberi e batte i vetri la piovra - qui - vampéggia il più allegro fuoco del mondo, scoppietta, trémolo illuminando lieti visi dai colori freschissimi [...] ⁸.

Qualche anno prima, nel 1864, si era ricordato delle «nuits d'hiver» baudelairiane Emilio Praga, che, ad introdurre il lettore nelle *Penombre*, pubblicate all'età di venticinque anni, sceglieva il periodo della morte della natura; il richiamo all'inverno diventava la dichiarazione di un programma poetico all'insegna del ricordo e del sogno di un idillio primaverile senza tempo: «tornano le memorie / del luglio e dell'aprile, / a colorir lo stile / del pallido pittor» ⁹.

Non è proprio della gioventù perdersi nella malinconia dei ricordi; Dossi invece, in giovane età, fa della memoria oggetto e fonte di ispirazione, e, precocemente vecchio, si rivolge ai ricordi ¹⁰. Una simile riflessione sul rapporto tra il giovane e il passa-

⁸ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 7.

⁹ Praga, *Poesie*, cit., p. 88. *Sospiri all'inverno* ricorda anche *Paysage (Les Fleurs du Mal, LXXXVI)*: «Car je serai plongé dans cette volupté / D'évoquer le Printemps avec ma volonté». Qui Praga toccava la poesia di Baudelaire, dirompente novità nella stagnante cultura milanese, malgrado poi la svolgesse nei modi realistico-quotidiani che meglio conosceva. La nebbia che a Parigi era foriera di fiabesche immagini di luce («Il est doux, à travers les brumes, de voir naître / L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre»), a Milano rivelava il lavoro quotidiano dell'universo casalingo femminile («quando la nebbia intorbida / l'ampia campagna rasa / è pur dolce l'immagine / delle donne in casa»). La concezione del paesaggio invernale cambia, più tardi, nella poesia di Praga, assumendo nuove simbologie.

¹⁰ Molteplici sono le liriche in cui Praga si ritrae già vecchio, morto o predice la propria scomparsa. In *Desolazioni (Penombre)* il poeta descrive uno stato di noia e angoscia, dicendo che ormai il cielo è lonta-

to sembrava aver informato, peraltro, anche le prime meditazioni di Tarchetti, che scriveva ad Alessandro Appia, dedicatario di *Un suicidio all'inglese*, indicando così il valore di quelle pagine: «so, non foss'altro, che avranno per te quello d'una memoria. Ma dimmi, saressimo noi giunti a quell'età in cui non si vive più che di rimembranze?»¹¹. «Quell'età» di leopardiane «rimembranze», dato che la lettera data al 16 maggio 1865, è, contro le aspettative, la giovane età di ventisei anni. Quello stesso racconto, abbozzato probabilmente negli anni della carriera militare (il riferimento è, nella lettera, al 1861), recava, incastonata tra le molteplici digressioni, una riflessione sulla memoria, sul suo valore di riscatto esistenziale e sulla sua probabile mendacità:

Gli uomini amano sempre di abbellire coll'immaginazione il loro passato; la loro miseria è in ogni luogo, e in ogni tempo così grande che non potendosi consolare del tempo presente, né trovando alcuna lusinga di miglioramento nel proprio avvenire fingono a sé stessi un passato molto più felice di quanto essenzialmente lo fosse¹².

Da questo punto di vista, afferma altrove Tarchetti, la certezza della vecchiaia è preferibile all'ansia della gioventù, proprio per l'appiglio sicuro della memoria: «la vecchiezza ha vissuto, la gioventù deve vivere; ma nondimeno invidio la vecchiezza, il passato è un fatto irrevocabile, l'avvenire è una supposizione»¹³.

Non è forse inutile ricordare almeno una riflessione sul binomio giovinezza/ricordo di Giacomo Leopardi, l'autore che, per diverse tematiche, si staglia come precursore della crisi delle certezze testimoniata rumorosamente in Italia dalla Scapigliatura (principalmente su influenza dei grandi europei, quali Baudelaire).

1. Il giovane non ha passato. Tutto quello che ne ha, non serve altro che ad attristarlo e stringergli il cuore. Le rimembranze della fanciullezza e della prima adolescenza, dei godimenti di quell'età perduti irrimediabilmente, delle speranze fiorite, delle immaginazioni ridenti, dei disegni aerei di prosperità futura, di azioni, di vita, di gloria, di

no, «ma la terra nel suo sen l'attira / per le calcagna» (ivi, p. 206). Nel *Canzoniere del bimbo* aveva preannunciato la propria fine; perfino *L'anima del vino* e *Orgia* si chiudono l'una con la discesa nell'inferno, l'altra con la risata amara sulla tomba del poeta. Nella "triade scapigliata" non è solo Praga ad avvertire l'angoscia della fine; essa emerge, come inarrestabile decadenza, dal Lorenzo Alviati di Tarchetti: «noi moriamo ogni giorno [...], seppelliamo ogni sera una parte di noi, anzi la nostra intera esistenza morale, poiché la sola vita fisica costituisce, nella sua decadenza progressiva, un fatto isolato e compiuto» (I. U. Tarchetti, *Lorenzo Alviati*, in Id., *Tutte le opere*, cit., I, p. 562). «I miei pensier vanno verso la morte / come l'acqua al pendio», dice Boito, mostrando l'ultima conseguenza della perdita delle speranze, proprio nella lirica *A Emilio Praga* (Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 33).

¹¹ La lettera è citata in Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., I, p. 80.

¹² Id., *Un suicidio all'inglese*, cit., p. 81.

¹³ Id., *L'innamorato della montagna*, cit., p. 130.

piacere, tutto svanito. 2. I desideri e le passioni sue, sono ardentissime ed esigentissime. Non basta il poco; hanno bisogno di moltissimo. Quanto è maggiore la sua vita interna, tanto maggiore è il bisogno e l'estensione e intensità ec. della vita esterna che si desidera. E mancando questa, quanto maggiore è la vita interna, tanto maggiore è il senso di [279] morte, di nullità, di noia ch'egli prova: insomma tanto meno egli vive in tali circostanze, quanto la sua vita interiore è più energica. 3. Il giovane non ha provato né veduto. Non può esser sazio¹⁴.

Compagno di autori della Scapigliatura quali Praga e Tarchetti nel sentimento di decadenza che investe la visione del reale e della letteratura, con l'*Altrieri* Dossi trova la misura delle proprie inquietudini e nevrosi in una scrittura «originalissima», che è stata considerata tra gli antecedenti dell'espressionismo gaddiano. Il desiderio di vita giovanile, la noia e la leopardiana «mancanza intera di una vita presente», unita al «bisogno di un'energia attuale», vengono proiettate, da Dossi, nella ricerca stilistica.

2.2 Il lampo del ricordo, tra lirismo e umorismo

Proprio per il suo particolare statuto di risarcimento esistenziale, la memoria dossiana non diventa sostegno per una narrazione della vicenda formativa del protagonista. Nel 1867 venivano pubblicate, postume, *Le confessioni di un ottuagenario* di Ippolito Nievo: la narrazione di ampio respiro e l'intreccio di amore e di politica, che testimonia l'importanza e il valore della memoria per il futuro, sono ben lontane dalla poetica che ispira l'*Altrieri*¹⁵. Assai distante potrebbe dirsi anche, in ambito scapigliato, la concezione di memoria di Valera che, con *Alla conquista del pane*, intende rievocare la difficile formazione del protagonista Giorgio per un'aspra denuncia degli ordinamenti sociali.

Il romanzo autodiegetico di Dossi non organizza i ricordi nell'architettura del «bilancio» o della «formazione»; la successione sostanzialmente cronologica delle tre parti sembra nascondere, in ultima analisi, il valore del ricordo in sé come «lampo», di tipo lirico oppure umoristico, insomma come «frammento». La formula del «Nero su bianco» non fissa, in ultima analisi, un impegno di autenticità e completezza con il lettore.

¹⁴ Leopardi, *Zib.* 278-79 (16 ottobre 1820).

¹⁵ Per un rapporto tra Dossi e Nievo in relazione all'*Altrieri* si vedano Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, cit.; Olivieri, *Narrare avanti il reale. «Le Confessioni d'un Italiano» e la forma-romanzo nell'Ottocento*, cit., pp. 154-77; A. Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Liguori, Napoli 1995, pp. 3-5.

Le prime pagine dell'*Altrieri*, come nota Saccone, rappresentano «un ordito prezioso», «una vera e propria prosa ritmica»¹⁶; il capitoletto introduttivo è incorniciato da una struttura ad anello, dove la memoria è invocata tramite una sorta di rito propiziatorio: «I miei dolci ricordi!» è l'invocazione d'apertura; «Oh, i miei amati ricordi, éccovi», è la chiusura. «Ed éccomi», «E tò», «éccovi»: riaffiorano alla memoria, con la consistenza di oggetti, il narratore stesso «cittello, su di una sedia, alta, a braccioli, con al collo un àmpio mantile», l'«avola», «entro una máchina di una séggiola», la balia Néncia e i genitori.

«Brícirole di ricordi»¹⁷ escono «a sbalzi, ad intervalli»¹⁸; il ricordo, cercato, non si mostra immediatamente, ma appare come un lampo («-a un tratto-»), oppure si dipana lentamente: «Ma, col sangue che questo bacio attira, viene - pelle pelle - ogni ricordo de' tempi andati. È la palletta che sbrácia il veggio»¹⁹. Non siamo ancora nel regno della memoria involontaria, ma la magia del recupero memoriale, basata su un'allogica *rêverie*, evoca situazioni proustiane: la rivelazione è preparata da una riflessione sull'oggi e dalla prospettiva di un domani doloroso, come nell'episodio più celebre della *Strada di Swann* (il protagonista, «oppresso dalla giornata grigia e dalla previsione di un triste domani», porta alla bocca la maddalena)²⁰. Come nel caso del «piacere delizioso» del ricordo in Proust, alla tristezza e al buio dell'inizio («mi trovo rincantucciato sotto la cappa del vasto camino, nella oscurità della stanza») subentrano l'allegria e la luce: «qui vampeggia il più allegro fuoco del mondo».

Giochi di ombra e chiarore accompagnano in effetti il sorgere dei ricordi, allontanandosi da un uso impressionistico o naturalistico della luce per privilegiare un fine cromatismo: «nella oscurità della stanza – rotta solo da un pálido e freddo rággio di luna», il narratore evoca i ricordi; essi compaiono, inizialmente, come macchie di colore (il «giallo calore di una lucerna a ólio», i «lucenti cristalli» e «la scintillante argentería», i «visi rossi» dei convitati, «due mani in bianchi guantacci», il «piatto turchino»)²¹; «una tenebría» è l'unico ricordo di una malattia, mentre i giochi del bambino si svolgono sotto un cielo «d'un azzurro ismagliante», occasione per un parodico aulicismo («l'áura, fresca, aulentíssima»).

Per seguire il filo delle rievocazioni, Dossi sceglie dunque una prosa frammentaria, che procede per episodi variamente concatenati, e libera da stretti vincoli diacronici. Nel primo capitolo, *Lisa*, il punto di vista infantile permette al narratore di foca-

¹⁶ Ivi, p. 6.

¹⁷ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 9.

¹⁸ Ivi, p. 6.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Si riportano le parole di Proust nella nota traduzione di Natalia Ginzburg (prima ed. Einaudi, Torino 1949).

²¹ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 6.

lizzarsi su avvenimenti di per sé insignificanti, eludendo continuamente la costruzione di un equilibrio narrativo; si veda, ad esempio, il racconto di «diavolerie» e «dispetti» di Guido:

Lasciando stare i ciottoli ch'io volava a ca' dei piccioni o contra un grazioso mucino che si leccava quetamente i barbighi e spiluccávasi al sole; lasciando stare le girellette de' seggioloni, strappate; gli squassati alberi gravi di frutti, i sotterranei da talpe saltati in aria e símil frugáglia, io non poteva, a mo' d'esempio, rasentare un vassojo carco di boccie e chícchere, senza formicolare dalla prurìgine di tempestarlo, nè, dando in un villanello, fuggire dal procurargli uno scapezzone o almeno almeno, un gambetto²².

L'infanzia, simbolo dell'incorrotto e della felicità irrecuperabile, con uno spazio particolare nella prosa dell'*Altrieri*, è tema decadente e scapigliato; Tarchetti, ad esempio, rievoca spesso l'innocenza dell'infanzia:

Questo affacciarsi alla vita che dà una felicità non contesa; e la cieca imprevidenza, la piena sicurezza dell'avvenire, la felice ignoranza del dolore... chi può rammentare quest'età senza lagrime?²³.

Nella poesia di Praga l'infanzia è presente a testimoniare uno dei poli dell'inesauribile dualismo e, come notava già Romanò, si tratta di un simbolo senza implicazioni naturalistiche²⁴. Nella poesia *A mia madre*, una delle ultime scritte («Milano, aprile 1875»), piena di desolazione, si chiede alla madre di riportare il ricordo dell'infanzia, che si snoda in un elenco nostalgico di cose quotidiane («un capitombolo / dalla mia culla, / un mal di stomaco, / la fanticella / i Magi, i bricioli / della scarsella»)²⁵. Nell'ambito di *Trasparenze*, in sede di bilancio e di elegiaca rievocazione del tempo trascorso, con il peso di un senso minaccioso di fallimento, Manzoni stesso compare come emblema dell'infanzia, delle illusioni ormai impossibili e di un'idea di letteratura da rimpiangere, forse, ma certo ormai morta («Blanda infanzia, mia seria adolescenza!... / io vi chiamo Manzoni!...»)²⁶.

²² Ivi, p. 9.

²³ I. U. Tarchetti, *Una nobile follia*, in Id., *Tutte le opere*, cit., I, pp. 388-89. Osserva Ghidetti: «L'età dell'infanzia appare, qui [in *Una nobile follia*] come altrove, nella sua idillica semplicità, come uno dei motivi costanti nella narrativa di Tarchetti» (Ghidetti, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, cit., p. 156).

²⁴ Cfr. A. Romanò, *Introduzione*, in E. Praga, «*Tavolozza*» e «*Penombre*», Cappelli, Bologna 1963, p. 16.

²⁵ Praga, *Poesie*, cit., p. 338.

²⁶ Ivi, p. 308. Il ricordo delle figure dell'infanzia (la madre, la nonna, i padri della patria, fino al figlio Marco in cui rivive il bambino) comporta, già in *Tavolozza*, soluzioni stilistiche a volte interessanti: se spesso il semplice lirismo e l'innalzamento di tono risolvono il tema del ricordo infantile, altre volte i ricordi si snodano in un elenco di piccole cose di sapore precrepuscolare (cfr. *Piccole miserie*, ivi, pp. 72-73).

In Dossi, la rievocazione dell'infanzia diventa pretesto per un "espressionismo"²⁷ della memoria, i cui "ingredienti" sono stati descritti analiticamente da Isella²⁸: spiccano la lingua della propria terra (lombardismi e voci consonanti con il lombardo) e i termini infantilmente deformati. Si incontrano onomatopee, riportate in corsivo («io ebbi molto *bibi*», «il favorito *bèè* di cartone [...]»²⁹) e la sintassi si curva a riprodurre i discorsi non parlati tra madre e figlio, i quali, più vicini alla musica che alla parola, si snodano su un piano fonosimbolico: «Giuchiamo a chi fa il bácio più píccolo; un barbáglío di quelle graziosissime paroline [...] le nostre labra, in baciucchiando, pi-spígliano»³⁰.

La figura della ripetizione, ecolalia infantile, restituisce il tempo gioiosamente ripetitivo ed abitudinario dell'infanzia ed arricchisce la trama fonosimbolica del testo:

²⁷ Per una prima comprensione del termine "espressionismo" nella critica letteraria, si dovrà considerare, a confronto, i lavori di Contini, a partire dalla celebre introduzione alla *Cognizione del dolore* del 1963, vero e proprio punto di irradiazione delle ricerche per una linea espressionistica in Italia (ma per la Scapigliatura cfr. G. Contini, *Prefazione a Racconti della scapigliatura piemontese*, Bompiani, Milano 1953), e il *Novecento* di Luperini, che si propone invece un utilizzo "storico" del termine, come inquadramento delle avanguardie del primo novecento (crepuscolari, futuristi e vociani) all'interno dell'esperienza espressionistica europea. Riferendosi alla categoria sovrastorica, si è qui utilizzato il termine "espressionismo", proposto da Vittore Branca a definire «quei modi di rappresentazione o quelle forme di scrittura che, quasi categoria sovrastorica e nelle più diverse epoche – dall'Egitto e dalla Grecia omerica ai nostri giorni – tendono con invenzioni espressive a dare più forza alla comunicazione letteraria esasperando i contrasti formali, fino a contaminazioni o *pastiches* o deformazioni verbali o trovate lessicali-sintattiche, con ricorso ai dialetti, ai gerghi, ai codici linguistici tecnici, ai forestierismi e agli idiomi stranieri, tutti in certo senso ricreati» (V. Branca, *Prime parole*, in *Atti del Convegno sul tema: L'espressionismo linguistico nella letteratura italiana* (Roma, 16-18 gennaio 1984), Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1985, p. 11). La proposta ha il vantaggio di eliminare la sovrapposizione terminologica con l'"espressionismo" inteso come ben determinato fenomeno storico.

²⁸ «Sicché l'operazione dossiana consisterà soprattutto nella franca adibizione, sulla base del dialetto milanese, di un ricco materiale lessicale, liberamente trascelto in virtù del suo potenziale espressionistico, non importa da dove (cultismi, arcaismi, regionalismi vari, forme straniere o d'autore), e impiegato a fermare sulla pagina, senza scarti eccessivi, le immagini e le sensazioni di un privato recupero del "tempo perduto": il tutto legato da una sintassi musicalmente pausata che regge la tensione lirica della memoria» (D. Isella, *Introduzione a Dossi, Opere*, cit., p. XXV). Si vedano anche Id., *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, cit., gli studi raccolti in *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984 e le note introduttive alle varie edizioni dossiane. Sulla «sovrrabbondante» interruzione dell'*Altrieri*, che «frantuma il periodo in segmenti non grammaticali ma lirici, pone in rilievo elementi sintatticamente di secondo piano, isola vocaboli o frasi-chiave, garantendo ad immagini e riflessioni una mobilità, una parità stilistica che la prosa abitualmente non concede», si veda L. Cozzi, *L'interpunzione nel manoscritto dell' "Altrieri"*, in R. Daverio (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 343-46.

²⁹ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., pp. 6-7.

³⁰ Ivi, p. 7.

Ed era allora altresì, che, tra lo sciorinamento di un sogno (noi c'insognavamo sempre [...]) che tra un sogno, dico, e un piano – in attesa di scambiarci doni sul sério – ne pregustavamo intanto il miele con de' presenti carini...³¹.

L'età del bambino (sei anni), all'inizio della parte dedicata a *Lisa*, è rivelata attraverso un evento ricorrente e magico, l'arrivo dei Re Magi, descritto con le immagini grandiose delle favole, come sottolinea Saccone³²: «con la loro stella chiomata, i loro carri zeppi di scátole misteriose, i loro elefanti, i loro muli a pennacchi, a sonagliere, la loro famiglia color cioccolato, dai grandi anelli alle orécchie»³³.

Il punto di vista del ricordo infantile permette al narratore di far esplodere ampie digressioni che frantumano la narrazione in “frammenti” di memoria³⁴; il bagno, ad esempio, è narrato con ricchezza e accumulo di particolari, volti a rendere la gioia e l'importanza dell'operazione per il bambino:

Néncia, la báila asciutta: sobbrácciami d'improvviso, mi porta via - mi porta, in lá-grime e sgambettando, ad una cámera ove stà un tépido bagno. E lì, essa e mamma, mi svéstono, mi attúffano, m'insapónano da capo a piedi. Immaginate la bizza! Ma il martírio finisce: tocco il paradiso. Sciutto, incipriato, rinfoderato in freschi lini dal sentor di lavanda, mamma mi piglia sulle ginócchia...³⁵.

In episodi di questo tipo si nota l'elaborazione di una prosa giocata tra oltranza espressiva e lirismo affettivo-memorale, in una felice commistione che rimarrà pressoché unica anche nel panorama della produzione dossiana.

Accanto e in alternativa a questa maniera, si trova spesso un tono più apertamente umoristico, con frizioni e scambi tra il punto di vista di Guido bambino e del narratore adulto. Gli altri personaggi ad esempio, come la madre, il padre e la Nencia, sono visti attraverso gli occhi del piccolo Guido, con un'aggiunta di ironia da parte del narratore, che ricorda le frasi tipiche dei genitori, riguardanti le speranze riposte nel nuovo nato:

E a dire che intanto i mièi buoni parenti ricamávano con seta ed oro mille e mille progetti sopra di me! Essi, la prima agúcchia, l'avévano infilata allorchè il médico del

³¹ Ivi, p. 15.

³² Afferma Saccone che «Tutto il capitolo [primo] è dominato da una dimensione favolistica, espressa e nel contempo elusa» (Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, cit., p. 11).

³³ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 8.

³⁴ Francesca Caputo ha illustrato come la frammentazione investa la sintassi, che è caratterizzata dall'«intermittenza», come strumento per strappare attimi alla memoria (F. Caputo, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Presso l'Accademia della Crusca, Firenze 2000, p. 16 e sgg.).

³⁵ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 7.

casale, intascando un greve rotoletto – *idest* il mio pedággio per quì - lor presentava con prosopopéa una sentenza Dio sa quante volte rattiepidita – quella: la cóccia del neonato, essendo di una posta e bernoccolággine non comune, indubbiamente pronosticava un uomo dai trentacinque ai trentasei carati: niente di meno!³⁶

La rappresentazione ironica delle aspettative dei genitori e dell'educazione impartita ai figli verrà ampliata nel secondo capitolo, per ricomparire poi anche nella *Vita di Alberto Pisani*, a testimonianza di un tema che stimola la riflessione e la creatività de giovane Dossi: «éccolo a punto – scamò mio padre. La nostra speranza! – aggiunse nell'indicare al nobile signore, me, suo impacciato erede»³⁷.

Con la figura di Gía, l'infanzia diventa senza dubbio terra degli amori innocenti, o, come propone Isella, «vert paradis des amours enfantines»: «Alla sbrigata, c'innamorammo l'uno dell'altro»³⁸. Il paradiso degli amori infantili si trova «loin du noir océan de l'immonde cité» e, recuperando un'opposizione declinata in varie maniere in ambito scapigliato, la storia di Guido e Gía si svolge nelle campagne di Praverde; la città compare nel paesaggio notturno, nella tragica sera fatale per la bambina: «al di là, terra terra, un fumoso chiarore (esalazioni impestate): una città»³⁹.

Il personaggio di Gía racchiude, innanzitutto, quell'antinomia tipicamente scapigliata nei confronti dell'amore, un'attrazione/repulsione verso l'*eros* che sembra essere risolta dall'autore con la sublimazione dell'amore nel mondo dell'infanzia. L'assenza di passioni e sconvolgimenti porta al paragone con l'amore nella vecchiaia («Offértole il bráccio, ci incamminavamo come due vecchietti»)⁴⁰, altra forma di pacificata unione, secondo una coincidenza della condizione del «bimbo» e del «vecchio» che Dossi ribadisce in una Nota azzurra:

L'arte mediterranea (greco-latina-italiana-spagn. e francese) è più carnale delle altre: rappresenta la virilità. Più ideali, più *schwärmerinnen* sono l'arte Orientale (indiana, araba, etc.) e l'arte occidentale (germanica) che rappresentano l'infanzia e la vecchiezza. Difatti il bimbo e il vecchio sono assai più sognatori dell'uomo, il primo per ignoranza, il secondo per scienza - (il primo per non ben distinguere ancora gli oggetti del mondo in cui entra, l'altro per la disperazione di non vederli più netti)⁴¹.

L'originalità dossiana sta, al solito, nella commistione tra un punto di vista innovativo (il racconto, per episodi, delle avventure dei bambini in ottica infantile) e uno stile

³⁶ Ivi, p. 10.

³⁷ Ivi, p. 11.

³⁸ Ivi, p. 14.

³⁹ Ivi, p. 23.

⁴⁰ Ivi, p. 14.

⁴¹ NA 3504, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 376.

che sembra nutrirsi della sfrenata fantasia bambinesca, all'insegna di continue elencazioni e digressioni:

Imperocchè, figurátevi, io le aprii il *quia* - quel *quia* di cui mio padre avea dovuto pulirsi la bocca - sopra una fossa che vaneggiava a' pie' nostri; come, ella era strada alla scoperta di un tesorone di grossi marengi (Giá sbarrò gli occhi) fondo... fondo... una schioppettata e mezza; nascosto, diceva il carrozziere, or fa millanta... che tutta notte canta - il quale noi spartiremo - poi, accennando a várie assi schieppate, le sufolai a l'orécchio, che, se veramente avessi potuto trovare certi lunghi chiodi, mi ripromettevo di costruirne una casettina sul gusto di quella delle chiócciole... con la differenza peraltro che volerebbe... la volerebbe: e, noi - aggiunti - ruberemo la luna⁴².

La ricchezza del *pastiche* è confermata dalla riduzione a cui esso viene sottoposto in vista della seconda edizione: «soldi d'oro» invece di «marengi», «or fà millantanni dal Re Salomone» piuttosto che «or fa millanta... che tutta notte canta», «scheggiate» invece di «schieppate», e così via⁴³.

Un'altra particolarità caratterizza la resa dossiana del rapporto tra i due bambini, ovvero il tono lirico che spesso avvolge i ricordi, provocando l'insorgere di frammenti di "prosa lirica". Un tono di elegia racchiude, ad esempio, l'ultimo omaggio al tempo dell'infanzia, provocando l'inserimento di una nostalgica prosa lirica che interrompe il debole filo degli eventi, tra il racconto della "caccia" di Guido e l'inizio della malattia di Lisa.

Allorachè ci penso, che bei tempi eran quelli! Quante volte io mi sento ancor a costa della mia piccola compagna, su quella ringhiera che rispondeva sopra la via, gonfiando bolle di sapone, le quali, staccátesi dalla cannúccia (oh! le granate di casa) tremolávano, cullávanosi nello spázio, poi, divenute colore cangiante, trasparentissime - a gran dispetto di quattro o cinque ragazzi che li attendévano, la bocca aperta, curiosi - vanávano; e quante volte anche, mi trovo fáccia a fáccia con la cara tosetta, la sera, a costrurre sul tavolino, ratenendo il fiato, torri di tarocchi e ridendo di gusto quando, per un buffo del mio cattivo babbino, le sprofondavan di colpo.

E voi, minuti d'oro, ho forse mai obliati? minuti in cui - con de' cappelloni di páglia - accocolati sotto una vite, tra le frasche, i tortuosi ceppi, i pámpani, noi sgranavamo il rosário dei grappi? Ah no - voi lo sapete - sempre io mi ricorderò di voi, sempre, come della intensa gioja che in noi crepitava veggendo diserrare il chiusino del forno e uscirne, sopra la pala cárica di scroschianti fragranti pagnotte, i panetucci, grossi non più di noci - per noi; come del sapore di quelle gentili colazione di pane giallo nuotante in iscodelle di freschissimo latte - straripetute, insieme a Nécia, nelle ca-

⁴² Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 13.

⁴³ Cfr. Id., *L'Altrieri. Nero su bianco*² (1881), ivi, p. 457.

panne, fra una covata di bimbi ed una di pulcini, intanto che i bigatti brucando su pe' cannicci la fóglija, sembrávano, con il fruscío, contare già i venti-lire del loro padrone o strascicarsi dietro la sérica vesta della signora⁴⁴.

Si noteranno i procedimenti volti ad intessere la raffinata evocazione, come ripetizioni e allitterazioni, con un'attenzione continua alle risposdenze sul piano fonosimbolico: «quante volte [...] quante volte»; «tremolávano», «cullávansi», «attendévano», «vanávano»; «tosetta [...] torri di tarocchi»; «minuti d'oro [...] minuti in cui»; «cappelloni [...] accoccolati», «ceppi [...] pámpani [...] grappi»; «frasche», «tortuosi», «sgranavamo», «rosário», «sempre, sempre», «scroscianti fragranti pagnotte» e così via. L'ordito lirico di questi passi porta ad una riduzione dei termini d'invenzione o di "eversione" (regionalismi, cultismi, ecc.); lo «stile personalissimo» si affida piuttosto alla gradazione intensiva dell'aggettivo (trasparentissime, panetucci, colazione, freschissimo, straripetute), alla costruzione sintattica «a volute e calappi» e a preziosi traslati («i bigatti sembrávano [...]»). Non è un caso che i due capoversi citati abbiano subito poche variazioni anche in occasione della seconda edizione dell'*Altrieri*.

Il personaggio di Già è stato accostato alla Pisana delle *Confessioni di un italiano* di Nievo, per le scorribande a contatto con la natura e per il rapporto di infantile sensualità con Guido. Il senso di dominio della terra è comparabile: «là nella campagna mi sentiva padrone io; e le ne faceva gli onori come d'un mio feudo»⁴⁵; «Stendévansi, ove noi correavamo, le mie possessioni»⁴⁶. Il narratore dell'*Altrieri* non insiste però a lungo su questi aspetti del personaggio (ampiamente ripresi, com'è noto, da Calvino nel *Barone rampante*); inoltre, l'accento sull'innocenza del legame tra i due bambini sembra l'opposto della rivelazione della sessualità infantile operata da Nievo. Si assiste, piuttosto, all'accelerazione progressiva del processo di decadimento e malattia che portano alla scomparsa della bambina.

La ripetuta esaltazione di questi tempi prelude infatti alla loro fine, con la malattia e la morte di Già, che si presentano sotto le spoglie di uno spettro: «Era, per detto di lei, un viso ovale, smorto, con le occhiaje livide, che le appariva nel fondo della fratta, la guatava immóbile... dileguava»⁴⁷. Si susseguono scene che ricordano l'agonia delle donne di Tarchetti: la minaccia del «nero presagio», la bambina che «s'assottigliava vie più, traluceva a guisa di ambrà», «smorta la fáccia, affossati gli occhi» alla luce della luna. Il contrasto tra luce e oscurità incornicia la scena dell'addio di Già, in un paesaggio pieno di bellezza e d'inquietudine, specchio di uno spazio in-

⁴⁴ Id., *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., pp. 18-19.

⁴⁵ Si cita da I. Nievo, *Le Confessioni d'un Italiano*, a c. di M. Gorra (1981), Mondadori, Milano 2008, p. 111.

⁴⁶ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 12.

⁴⁷ Ivi, p. 19.

teriore: la luna crea strane ombre, oltre i «villaggi dai lucenti tetti d'ardesia», querceti come «masse nere, cupe», minacciose. Il raggio lunare, infatti, va presto a posarsi su Gía come sinistro messaggero di morte: «colpi dritto su di lei, l'avviluppò». In questa ultima figurazione, il personaggio perde un po' di originalità, affiancandosi alle rappresentazioni scapigliate di "profondi misteriosi sensi", "neri presagi"⁴⁸ e morti.

Fin dal primo capitolo si noterà dunque, con Isella, che «la memoria gli restituisce immagini già insidiate dal di dentro»⁴⁹; l'ossessione della morte, che nella Scapigliatura andava assumendo i tratti di un vero e proprio destino (dalla scomparsa precoce di Tarchetti, a Praga, a Camerana suicida), fa la sua comparsa nell'*Altrieri* come "morte dell'innocente", impersonata dalla compagna di giochi Gía, e condizionerà, senza rimedio, la crescita di Guido, intessendo una trama comune tra il primo capitolo e i successivi.

Il capitolo secondo (*Panche di scuola*) tratta dell'educazione e delle preoccupazioni per l'avvenire: vista la «ripugnanza per tutto ciò che usciva dalle botteghe del librajo e del cartai», l'unico mezzo per educare un bambino vivace pare, ai genitori, il collegio. L'"espressivismo" era principalmente, in *Lisa*, lo specchio di un mondo interno⁵⁰, e concorreva all'elaborazione di "frammenti" di carattere prevalentemente lirico; abbandonare il focolare domestico significa, invece, incontrare gli altri e raccontare la realtà per episodi, prose brevi di tono ironico, schizzi parodici del mondo esterno. Come presentazione del credo educativo del collegio, valgano le parole attribuite al direttore: «Ad una torre di pórfido, da costruirsi, non sérvono fondamenti in stracchino»⁵¹.

Alla base dell'accanimento espressivista stanno, almeno in parte, riflessioni relative all'«assurdità dell'educazione collegiale» e delle idee pedagogiche correnti, incarnate dallo «zìo canonico» e dal padre:

sta il fatto che l'eccellente pretone, un giorno, propose a mio padre (e punto ridendo!) di menarmi - lui stesso - alla Diana... alla Madonna di Efe... di Loreto od anche, di fare fregare le mie lenzuola contro la cristallina arca di San Galuppo, il tocca-e-sana degli invasati.

⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 20: «un profondo misterioso senso», «sotto l'ombra di tale nero presagio».

⁴⁹ Isella, *Introduzione*, cit., p. XXVI.

⁵⁰ Croce parlava per Dossi di «linguaggio interno»: «Potrebbe dirsi talvolta, il suo, un "linguaggio interno", cioè un linguaggio mercé del quale l'autore discorre con sé medesimo, innamorato dei suoi ricordi e, come gl'innamorati, usando parole piene di reconditi significati, che gli estranei non bene intendono». Cfr. B. Croce, *Carlo Dossi* (1905), in *Id.*, *La letteratura della nuova Italia*, III, Laterza, Bari 1973, p. 192. Secondo Isella la ragione della manipolazione linguistica non sta nell'indignatio gaddiana verso una società aristocratico-borghese milanese.

⁵¹ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 38.

Babbo, peraltro, avea la mente ad una diversa esorcizzazione: il collégio. Io, con tutto il rispetto per il brav'uomo, con la mássima vóglia di stanare scusa a certe superstizioni di lui, bisogna tuttavia che esclami come, de' due rimedi, il migliore o, se non altro, il meno cattivo, fosse quello di zio⁵².

Poco più avanti si leggono valutazioni riguardo ai pericoli di un'educazione omologante e repressiva: «Diàvolo! Essendo tante le gradazioni dei caratteri quanti gli uomini, ne dovrebbero per necessità venire altrettanti sistemi di educare». A dimostrazione della teoria, segue il divertimento dell'esempio, incentrato su «un *quidam*» che, «padre di cinque figli, si ponesse all'impegno d'incappellarli *tutti* con un solo berretto»⁵³. Il problema dell'educazione era ritenuto da Dossi di primaria importanza e l'istituzione collegiale è demolita, anche nelle *Note azzurre*, a più riprese⁵⁴; nella *Nota* 2393 Dossi avanza critiche generali al sistema dell'istruzione, riportando una citazione da una non specificata «Ed. Review», secondo cui il successo dei metodi educativi repressivi è dovuto al fatto che «in every age and state of society, fathers and elder citizens have been suspicious and jealous of all freedom of thought and all intellectual cultivation (not strictly professional) in their sons and juniors»⁵⁵. Il caso di Daniele è esemplare di ciò che può provocare una particolare situazione sociale ed educativa: il compagno, proveniente da famiglia abbiente, è stato allevato e rovinato dalla nonna «che infine lo indormentava, credo, col dolce suono di un dinderlino a marenghi»⁵⁶.

Così, Daniele diventa animatore e responsabile dell'uccisione della «tortorella» di Ghioldi, vittima, come poi l'indifeso maestro stesso, di uno scherzo cameratesco finito male; e, giustamente, Bigazzi nota come l'animale potrebbe ben appartenere «all'allevamento tarchettiano»⁵⁷. Bisognerà però rilevare come la critica sociale non sia obiettivo primario della “manipolazione espressionistica”, che travolge episodi e personaggi mettendone in rilievo il ridicolo e il paradossale; anche la figura del buon

⁵² Ivi, p. 32.

⁵³ «Ne deriva che se un *quidam*, padre di cinque figli, si ponesse all'impegno d'incappellarli *tutti* con un solo berretto o di calzarli colla medesima scarpa, troverèbbesi lo cento miglia fuori di carreggiata - ammessa la quale cosa, chi non vede l'assurdità dell'educazione collegiale?» (*Ibid.*).

⁵⁴ Diverse *Note azzurre* riportano opinioni di studiosi o scrittori a riguardo (cfr. NA 3807, 4950, 4954) e chiaramente Dossi conosceva le idee dell'amatissimo Jean Paul, che è di fatto uno dei primi esponenti della pedagogia tedesca (*Levana*, 1807). Di educazioni difformi, che segnano il destino di due ragazzi, uno ricco e uno povero, tratta anche uno dei primi racconti dossiani, *Educazione pretina* (cfr. C. Dossi, *Due racconti giovanili. Con un racconto di Luigi Perelli*, a c. di P. Montefoschi, Salerno, Roma 1994).

⁵⁵ NA 2393, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 212.

⁵⁶ Id., *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 52.

⁵⁷ R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-80*, Nistri-Lischi, Pisa 1978², p. 181. Bigazzi propone anche un parallelo tra «il Vincenzo tarchettiano» e la visione della guerra e del potere messa in scena «nella satira del re-burattino di Pimpirimpara» (*ibid.*).

maestro Ghioldi, considerato dagli alunni al pari di «un portamantelli»⁵⁸, non sfugge alla caricatura. Lo stile, come la società, è spietato.

L'autore sembra intanto sfruttare le nuove circostanze narrative offerte dal capitolo per elevare la forza centrifuga della scrittura, che si arricchisce nel capitolo di altri espedienti, quali l'inserito giornalistico («ecco una Gazzetta: LA VOCE DEL GRAN S. BERNARDO»)⁵⁹, i proverbi o il troncamento inatteso del paragrafo (il V capitoletto termina: «quanto al PERCHÈ, ecco:»)⁶⁰.

Il capitolo, diviso in sottosezioni, è costruito per episodi, che si intrecciano con repentini cambiamenti di tempo e luogo («E ne scopérchio un esémpio. Ritorno a' miei cinqu'anni»)⁶¹. Si noterà anche che allo «scalcagnarsi» e al «vociare» dei compagni Guido non ama granché mescolarsi; nella malinconia che costringe Guido alla finestra, con i pensieri diretti a Gia, sembra adombrarsi un atteggiamento di scapiagliata estenuazione:

Egli è che cominciávanmi allora i tocchi di una malinconía dolce, profonda, la quale, come non vi sarà nuovo, strínsemi violentíssima póscia e da cui non mi rifaccio che ora⁶².

Il terzo capitolo presenta invece il protagonista nel suo quindicesimo anno d'età. A questo punto, non sono solo il ricordo o l'ambiente ad autorizzare la frammentazione e la distorsione espressivista delle immagini; il ragazzo stesso vive in un mondo di percezioni distorte e l'espressivismo è il modo per raccontare un'adolescenza nevrotica. I tormenti della crescita portano alla luce un sistema nervoso debole, intaccato dalla «melanconía» seguita alla morte di Lisa, «a poco poco inspessata, divenuta morbosa»⁶³. A quella morte aveva fatto seguito l'ingresso in un mondo alterato, dove «almanaccare» e «perticare la luna»: «uno strano regno di spíriti ch'io sospettava manco esistesse; un regno, se di difficile entrata, d'impossibile uscita». «Barocco», verrebbe da dire, è il «regno di spíriti» in cui il ragazzo tende a chiudersi: «sotto il chiarore del fantástico mondo, le cose del materiale mi si colorávano al dóppio»⁶⁴.

Con impietosa ironia, il narratore rappresenta le attitudini poetiche del giovinetto: «Io mi sedeva giusto a tavolino fra le dódici e un'ora, non so se istroppiando i miei

⁵⁸ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 44.

⁵⁹ Ivi, p. 34.

⁶⁰ Ivi, p. 54.

⁶¹ Ivi, p. 31.

⁶² Ivi, p. 55.

⁶³ «E, invero, la melanconía che Lisa con l'última stretta di mano mi gettava nel cuore, si era a poco a poco inspessata, divenuta morbosa» (ivi, p. 66).

⁶⁴ Ivi, pp. 66-67.

pensieri entro un sonetto imbrodolándoveli di aggettivi [...]»⁶⁵. La nevrosi del ragazzo gli rende difficile, *ça va sans dire*, l'ingresso in società, come sarà poi per Alberto Pisani:

Principiavo dunque, intenderete anche, a ingarbugliarmi in quella matassa di stúpide convenzioni sociali più geroglífiche dei due bottoni che i sarti cuciscono dietro ai so-prábiti e causa della maggior parte delle nostre *piccole misérie...*⁶⁶.

Guido, invitato per la prima volta ad una festa, si innamora immantinente di «un pajo di o che mi guardávano fisi fisi»⁶⁷. Esagitato ed ubriaco di sogni libreschi («avevo trincato troppi romanzi»⁶⁸), inizia a scrivere una lettera alla contessina, ma si addormenta e sogna la storia della principessa annoiata di Pimpirimpara, che gli suggerisce di utilizzare il foglio destinato alla missiva per la coniugazione del verbo greco irregolare *phàgo*. *Phagèin* significa, peraltro, «mangiare», quasi a ulteriore richiamo alle frequenti metafore della migliore tradizione satirico-umoristica incentrate sul cibo⁶⁹.

Il sogno del regno della principessa Tripilla, ambientato nel «teatrino portabile» che occupa il tavolo della camera di Guido, sembra essere la trasposizione inconscia dell'esperienza in società appena vissuta, rielaborata sulla scorta dei «troppo romanzi» e, in particolare, per influsso della «contessa di Niévo», immediatamente sovrapposta alla sua «contessina». Il conturbante incontro con l'altro sesso si svolge di nuovo, nel sogno, in un'occasione pubblica (con tanto di «fanti» e «cavalieri»), ma l'espedito del teatro contribuisce a rendere l'interazione esageratamente legnosa e impostata, come appunto avviene per i burattini. Il sogno suggerisce che il mondo esterno, con cui il ragazzo è venuto a contatto nel ballo, evento tipico dell'alta bor-

⁶⁵ Ivi, p. 62. L'evento del giorno, il cilindro nuovo, distrae l'aspirante poeta dalla creazione: «diméntico per l'affatto de' versi *alla Luna* e non curando quelli del fratellino, uscii a passeggiare fino a di basso».

⁶⁶ Ivi, p. 65. La difficoltà nelle relazioni sociali caratterizzerà anche Alberto Pisani, come testimonia la sua sortita a teatro: «Al dispensino stava un biondono, acceso di colorito. Per il momento si limitava a vènder biglietti. Bastò un'occhiata di lei a confòndere Alberto; al quale se aggiungi un pajo di guanti nuovi strettissimi, comprenderai quanto dovesse penare a produr fuori il borsino e ad aprirlo» (cfr. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in Id., *Opere*, cit., p. 128). Sovvengono le disavventure del Gadda al *Cinema*: «Sebbene la profondità vellutata del mio sguardo rivelasse una mente fervida in ogni pensiero, tre grosse caramelle mi ingombravano a un tal segno la cavità orale, che un idiota si sarebbe spiegato meglio» (cfr. C. E. Gadda, *La Madonna dei Filosofi*, Garzanti, Milano 1989, p. 78).

⁶⁷ Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 67.

⁶⁸ Ivi, p. 69.

⁶⁹ Oltre ai ricordati «fondamenti in stracchino» dell'*Altrieri*, si veda anche la *Vita di Alberto Pisani*: l'ode alla nonna deve essere presentata entro un pasticcio, e «ch'esso sia di Strásburg» (Id., *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 103); «una colazione abbondante impaccia ad Alberto la virtù volitiva» (ivi, p. 153).

ghesia⁷⁰, sia artificioso e popolato da maschere: del resto, tra i «doméstici livreati buf-fonescamente quasi come i nuovi cortigiáni d'Itália»⁷¹ della festa e i «cavalieri, corazzati in stagnolo» del teatrino non passa poi molta differenza. Anche l'illuminazione rende il senso di quest'artificialità, nella sala reale come in quella fittizia: «tutte quelle lumiere con specchi che le raddoppiávano [...] mi avéano imbroccato del tutto»⁷²; «tutto trémola, scintilla, crépita, esageratamente carico di elettricità»⁷³.

Il regno di Pimpirimpara è alla mercé di un re ridotto all'immagine svuotata delle sue insegne («una gran corona a gemme di talco, scettro e globo – insegne le quali dávano ai sovrani, di una volta, maestà, e che ora la danno ai Re de' tarocchi») ⁷⁴, nonché all'autorità “personale” sulle cortigiane (quella di «distribuire delle pizzicottate alle belle damine *d'onore*») ⁷⁵, e al capriccio di sua figlia, annoiata da una vita lussuosa e inutile. Se la critica e l'asocialità di Guido si rispecchiano, principalmente, nei rapporti agognati e temuti con l'universo femminile, che ha le sembianze della «mariuola» ⁷⁶ contessina di Niévo, non è escluso che sia possibile leggere, proprio nel regno di Pimpirimpara, un'allegoria dell'asfissiante vita della gioventù alto-borghese nell'Italia di Vittorio Emanuele II.

A ben vedere, lo schermo dell'ironia⁷⁷ gioca a nascondere i segni d'inquietudine che emergono dal fondo oscuro della malinconia di Guido; ciò che veniva denunciato e sbandierato nelle macabre visioni di Praga, Boito e Tarchetti emerge nell'*Altrieri* in modo differente. Lo stato di alienazione nervosa derivato dalla morte della piccola Lisa, che, novella Silvia, sembra indicare al compagno di giochi il destino di sofferenza e morte dell'uomo, è riscattato dall'ironia e dalla poesia che scaturiscono dal racconto di singoli episodi, racchiusi in brevi frammenti. Se il quadro completo è a dir poco preoccupante, al microscopio, tra una scena e l'altra, il racconto può svagarsi e riscattarsi nello stile.

⁷⁰ A riguardo osserva Guido: «Le feste, per chi non c'è abituato fanno come il vino; móntano al cervello» (Id., *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 67).

⁷¹ Ivi, p. 67.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Ivi, p. 70.

⁷⁴ Ivi, p. 71.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Ivi, p. 75.

⁷⁷ Si può sostanzialmente concordare con Bigazzi che, «se l'eden è irrecuperabile, la terra non è ancora una condanna senza scampo, perché l'anamnesi è corroborata dall'umorismo, che [...] serve a garantire dagli eccessi lirici o scapigliati» (Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 182-83).

2.3 «E allora... questo *Alberto Pisani*?»: formazione di un artista

La *Vita di Alberto Pisani*, pubblicata, nuova “strenna natalizia”, nel dicembre 1870⁷⁸, si presenta, già dal titolo, apparentata al genere della biografia o autobiografia, che in Italia aveva come illustre e immediato precedente le *Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo. D'altra parte, che gli umoristi europei, da Lawrence Sterne all'amato Jean Paul, presentassero, sotto un titolo convenzionale, narrazioni anticonvenzionali, è fatto noto a Dossi. Fin dal titolo un gioco di dimidiamento, che sfrutta i quattro nomi dello scrittore, mette in gioco l'autore separandolo da se stesso: *Vita di Alberto Pisani*, scritta da Carlo (Alberto Pisani) Dossi. Né lo sdoppiamento si ferma: entro la stessa *Vita*, appare chiaro che anche il Guido dell'*Altrieri* non è altro che una maschera di Alberto Pisani, autore, sotto lo pseudonimo di Guido Etelredi, delle *Due morali*.

Il protagonista, dunque, è un doppio dell'autore, che ha però abbandonato la “prima persona” dell'*Altrieri*. Di tali giochi di nascondimento Dossi trovava esempi nei suoi autori prediletti e non mancava di soffermarsi su di essi nella *Note azzurre*:

Manzoni imitò Cervantes, nel nascondersi il più che gli fosse possibile dietro le spalle del suo Anonimo Lombardo, cui attribuì e l'invenzione della storia de' due sposi, e ogni sua più bella pensata - come, dal canto suo, Cervantes avea ciò fatto, mettendo il suo famoso Chisciotte sul conto dell'immaginario Cid-Hamed-Benengeli⁷⁹.

L'anomalia nella struttura del racconto è stata più volte sottolineata: l'inizio è affidato a un dislocato capitolo quarto, la narrazione è spesso interrotta dall'inserimento di raccontini, giustificato in varie maniere. La frammentarietà della struttura è stata vista in relazione con la predilezione di Dossi per il “frammento” e per la prosa breve: Isella, in particolare, pone l'accento sul fatto che molte piccole prose siano state, dieci anni dopo, estratte dalla *Vita* per ricomparire nelle *Gocce d'inchiostro*, che non hanno trama né struttura lineare. Mirella Serri, occupandosi di *Carlo Dossi e il “racconto”*, contestualizza, su questa base, l'autore nell'ambito di una “preistoria del novecento”: Dossi «sollecita ad avventurarsi in percorsi conoscitivi diretti da prospettive molteplici. Percorsi che hanno poi portato lo scrittore a constatare l'impossibilità dell'unità e della completezza, sino alla distruzione del romanzo»⁸⁰.

⁷⁸ Cfr. Isella, *Note ai testi*, cit., pp. 1427-29; si ricordi che la *Vita di Alberto Pisani* rimase esclusa dalle ristampe compiute negli anni romani e fu dunque riproposta ai lettori solo in occasione delle *Opere complete* curate dal Lucini (vol. I, Treves, Milano 1909); diverse prose della *Vita* andarono invece a comporre le *Gocce d'inchiostro* (Stabilimento Tipografico Italiano, Roma 1880).

⁷⁹ NA 2397, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 214.

⁸⁰ M. Serri, *Carlo Dossi e il «racconto»*, Bulzoni, Roma 1975, p. 16.

Per meglio comprendere la genesi di questa frammentarietà, intendiamo ripercorrere i punti salienti della *Vita di Alberto Pisani*, intrecciate con la genesi impossibile di una letteratura intesa in termini tradizionali; e, per tradizionali, s'intenda sia una concezione dell'arte e dei suoi corifei come parte integrante della società, predominante nel Romanticismo italiano, sia l'idea del genio maledetto, ribelle alle convenzioni sociali, del Romanticismo "nordico" e scapigliato. Tale questione sembra essere alla base della ricerca dossiana di uno stile e di un genere di letteratura alternativo, nell'ambito della prosa piuttosto che nella poesia, ma basato sulla sperimentazione e sulla commistione delle tecniche scritte.

La *Vita di Alberto Pisani* è, tra i libri di Dossi, il più significativo per quanto riguarda la figura dell'artista, oggetto di riflessione particolarmente tormentata, in Italia, proprio a partire dalle opere prime della triade scapigliata (Boito, Praga, Tarchetti). La "morte dei padri", epigoni manzoniani in testa, implicava un ripensamento del ruolo del letterato, rimodellato sulle suggestioni, più o meno distorte, che giungevano d'oltralpe⁸¹.

Introdotta in *medias res*, con l'iniziale capitolo IV, la presentazione di Alberto avviene attraverso l'espedito della biblioteca, tema non estraneo a modelli umoristici. L'enumerazione degli studi eruditi della prima sala della biblioteca apparenta il proprietario al Don Ferrante manzoniano: «ecco – tagliando corto - una infinita turba di libracconi, e nelle scansie e fuori.. *spècula, theatra, convivìa, thesàuri...* di astrologia, teologia, etimologia, ed altre scienze in *la* – tutta marròca»⁸². La descrizione di questo studio «degno di Paracèlso» sembra un omaggio ai *Promessi sposi*, riletti attraverso la vulcanica lingua dossiana, antimanzoniana nella forma ma fedele al modello nella sostanza. Il senso di claustrofobia avvertito dal lettore di fronte alla somma dottrina di Don Ferrante ha qui modo di concretizzarsi in aperta ribellione e forza distruttrice: «dalle, allo scrittojo! Una spinta, un'altra [...] E lo scrittojo patatràcca giù; vanno sopra scartafacci e libroni»⁸³. La baraonda ricorda uno spunto anche manzoniano, ovvero la cervantiana condanna dei libri di cavalleria, presunti colpevoli della pazzia di Don Chisciotte, con immediata "defenestrazione". Anche Praga aveva dedicato un componimento di *Tavolozza* alla *Libreria*; per la componente ironica e l'«urgenza narrativo-effusiva»⁸⁴ la lirica praghiana, che rielabora lo spunto baudelairiano de *La*

⁸¹ Sasso ricorda che Dossi definì la *Vita* "romanzo dell'adolescenza" e che l'adolescenza, tra slanci e delusioni, è anche «metafora della condizione dell'artista» (cfr. L. Sasso, *Prefazione*, in C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, Milano, Garzanti, 1999, p. XVII).

⁸² C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, in Id., *Opere*, cit., p. 83.

⁸³ Ivi, p. 84.

⁸⁴ P. Gibellini, "La voce" di Baudelaire, "La libreria" di Praga, in Id., *Indagini otto-novecentesche*, Olschki, Firenze 1983, p. 59.

Voix (Pièces diverses, XVII), è comparabile alla descrizione di questa prima libreria dossiana: «Che svolazzo di tarme! Che còrrer briaco di topi!»⁸⁵.

Se il primo studio, «muffito», meriterebbe completa distruzione, un'altra stanza, illuminata e leggera, è degna invece di oculato rispetto. Nelle *Memorie del presbiterio* si insiste sul rispecchiamento tra un uomo e i suoi libri: «La libreria [...] interrogatela quando è patrimonio dell'uomo solitario, dell'uomo esiliato dalla società e che ha in essa creata la società sua. Lo conoscerete»⁸⁶. Allo stesso modo, Alberto si specchia nei propri scaffali mimando, effettivamente, gusti e idiosincrasie di Dossi stesso. Significativa è la scelta di rimuovere il Boccaccio, che non riceve mai, nelle *Note azzurre*, parole di lode⁸⁷; è da notare anche l'apprezzamento diretto a Foscolo: «Passa l'epistolario di Ugo, insigne romanzo perché non scritto a disegno, perché di tale che fieramente sentiva»⁸⁸.

L'attenzione di Alberto è catturata dalla *Vita Nuova* di Dante: «èccolo dolcemente sorpreso da quella eretica malinconia sotto la quale l'adolescente Allighieri si coricava, angosciato, in làgrime "come un pargoletto battuto"»⁸⁹. Prendendo a modello Beatrice, Alberto «avrebbe voluto una semidiafana amante», «un amore perfetto» inteso come «un fascio di desideri ardentissimi, di cui sfuggisse l'adempimento» (aggiunge: «Scopo raggiunto, amore finito»). L'immagine di Beatrice-semidiafana amante («Pure, non si sarebber nemmeno toccati, mai») ⁹⁰ ci riporta alla figura di Gia morta bambina, emblema di amore inadempito; citazioni dalla *Vita nuova*, tra il serio e il faceto, si troveranno poi nel corso della narrazione. Il dualismo reale-ideale è polarizzato, come spesso avviene in Tarchetti, nell'amore, ma allontanato tramite lo scherzo dell'ironia.

Prendendo spunto dalle affermazioni di Alberto Pisani a favore della *Vita nuova*, Simone Giusti ha ipotizzato una simmetria tra il prosimetro dantesco e la *Vita di Alberto Pisani*: la cornice dossiana corrisponderebbe alla prosa della *Vita nuova*, mentre «i raccontini, bozzetti ecc. poi confluiti nelle *Gocce d'inchiostro*» sarebbero trattabili

⁸⁵ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 85. Cfr. E. Praga, *La libreria (Tavolozza)*, in Id., *Poesie*, cit., p. 66: «Son sorci, sorci, ahi misero / che fan la vecchia libreria vibrar...».

⁸⁶ E. Praga, R. Sacchetti, *Memorie del presbiterio. Scene di provincia*, a c. di G. Tellini, Mursia, Milano 1990, p. 48.

⁸⁷ «Nella Storia dell'Umoreismo - si accenni al non-umoreismo del Malmantile, del Boccaccio, del Ricciar-detto ecc.» (NA 388, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 24); «Osservavo ad un professore di letteratura quanto fosse deplorabile che per istudiare la buona lingua toscana, bisognasse bere a fonti, sozze di sterco, quali il Boccaccio etc.» (NA 2761, ivi, p. 304); «E nessuno più legge nè l'Aretino, che è degno in parte di lode, nè il Boccaccio, che quasi tutto ne è indegno» (NA 3969, ivi, p. 528).

⁸⁸ Id., *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 86.

⁸⁹ Ivi, p. 87.

⁹⁰ Ivi, p. 88.

dal lettore «alla stregua di poesie»⁹¹. Considerando che Dossi fu uno scrittore di sola prosa, l'ipotesi è arrischiata, ma suggestiva; si può concordare, semmai, sul fatto che la *Vita nuova* possa aver attirato Dossi per gli elementi strutturali, rivisti in una prospettiva certo lontana da quella dantesca: il materiale autobiografico, un amore infelice e mai consumato, conclusosi con la morte della donna, e la commistione dei generi (condotta peraltro da Dante nella forma codificata del prosimetro). Il capitolo si chiude su una maniglia che si apre, preannunciando, per quanto spera Alberto, l'arrivo di cotale amante; si scoprirà nel, capitolo V, che si tratta invece del servitore⁹².

Nel corso della *Vita*, Alberto fa esperienza di diversi atteggiamenti verso l'arte e l'artista, riassumibili in tre posizioni. *In primis*, egli incontra una concezione "aulica" dell'artista, che implica un'alta considerazione di sé, una buona dose di egotismo e la ricerca della stima degli altri; ne nasce un'arte magniloquente basata su elevati sentimenti come l'amore (immaginato più che presente) e su uno stile ridondante, completamente avulso dalla realtà. La poesia, per la sua natura codificata, è il primo risultato di tale mancanza di "naturalzza":

Alberto, a furia di bèvere su, e dagli orecchi e dagli occhi, storie d'ogni gènere *musicorum*, pensò che ne poteva mettere insieme egli pure. E cominciò a misurare dei versi; sòlito cominciamento; foggia di esprimersi la men naturale di tutti, e però la più facile⁹³.

La letteratura intesa come ispirazione profonda del "genio" è parodiata, innanzitutto, attraverso l'insistenza sulla disperante casualità della presunta "vocazione artistica", provocata da un'imprevedibile «gotta d'inchiostro»⁹⁴:

Ma il caso ora antivenne al volere. Poco sotto al dì natalizio di donna Giacinta, Alberto stava sudando una di quelle lettere d'augurio, che si ricòpiano poi in carta da torta, e appunto avea già combinato:

Mia cara nonna - Essendo...

⁹¹ Cfr. S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Pensa MultiMedia, Lecce 1999, p. 31. Da quell'affermazione aveva tratto già spunto Primo Levi per affermare che «nell'*Altrieri* è quella che dir si potrebbe la *Vita nuova* del nostro tempo; né mai giovinetto scrisse di sé e dell'età propria con animo così infantile e così adolescente» (P. Levi, *Preludio*, in C. Dossi, *Opere*, I, Treves, Milano 1909, p. XX).

⁹² Riguardo alla «femminilità intesa come pratica dell'imprevisto», cfr. Serri, *Carlo Dossi e il «racconto»*, cit., p. 61.

⁹³ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 101.

⁹⁴ La goccia d'inchiostro ricorda anche la comica casualità del genio di Giusti, su cui ci si sofferma nelle *Note azzurre*: «Una capata può di un genio fare un cretino - può di un galantuomo fare un briccone - Una capata produsse forse il genio di Giusti. < (Vedi, sua vita) >» (NA 2004, in Id., *Note azzurre*, cit., p. 136).

allorchè, giusto dopo l'*essendo*, cadde una gotta d'inchiostro. Ciò che una gotta d'inchiostro può fare, non è prevedibile; qui, fece un poeta.

Ròtosi, per l'accidente, il filo alle idee dello scrittore, e sì che era un filo da pozzo! Alberto, a riappiccarlo rivolse l'occhio allo scritto. *Mia cara nonna - essendo... Mia cara nonna - essendo...* dàgli e ridàgli, udì come un suono in cadenza, come un verso. E se proprio? Alberto se ne commosse. Credeva il far versi cosa arduo, un *quid*-simile all'ingoiare coltelli, stoppa-accesa e turaccioli, abituale pasto de' bossolottaj. Nulladimeno contò sulle dita... uno, due, tre, quattro, cinque, sei... sette! Per vero, non ne sapeva la giusta misura; ma, poco su, poco giù, questo avea ben l'aria di essere uno. E ne azzarderà egli un altro?.. Spirito!

Mia cara nonna. Essendo
cotesto giorno quello...⁹⁵.

Si aggiunga, a denigrazione di quell'arte poetica praticata dal bambino con tanta serietà, il binomio poesia-cibo, che asseconda una classica modalità di abbassamento

⁹⁵ Id., *Vita di Alberto Pisani*, cit., pp. 101-02. L'abbassamento ironico del ruolo dell'artista trova un retroterra fecondo, spesso dimenticato dagli studiosi, nei "classici" della Scapigliatura. Già in *Tavolozza* (1862), Praga ironizza sulla convenzionalità dell'attività poetica: «-Non hai teco un rimario, viaggiatore?...- / Ove fuggisti, o mio lepido umore, / in che borgo ho smarrito le parole? // Sì, al focolar del primo albergatore, sento che canterai, povero core, / l'amor d'Italia, e dell'Italia il sole!» (*Olanda*, in Praga, *Poesie*, cit., p. 75); l'esercizio stesso della poesia è stigmatizzato come gioco formale del ricercare «un'altra rima in *i*», per cui al poeta non rimane che bruciare la cantica e mettere «nelle coltri il cantor» (*La libreria*, ivi, pp. 66-67). Toni simili compaiono anche in *Penombre* (1864): si veda il bizzarro *Ancora un canto alla luna* (6), dove il poeta costruisce un mondo fantastico in cui recita la parte di un grottesco suddito della luna («E anch'io, crisalide / forse di un astro, / da un sassolino / a te m'inchino»; ivi, p. 94) e poi, sottraendosi indolente alla scena, dichiara: «io vado a letto, / ché, a parlar schietto, / l'infreddatura / mi fa paura!». Altrove, il poeta si rappresenta incapace di creare perché in preda a un fastidioso *Dolor di denti* (ivi, pp. 177-78). Un'aria canzonatoria nei confronti della creazione poetica è assunta apertamente anche da Arrigo Boito, che tra l'altro, nella sua adesione alla Scapigliatura come rivolta formale, è da annoverare tra i modelli di Dossi; a proposito della sua *Ballatella* scriveva a Cletto Arrighi, direttore della «Cronaca grigia»: «[...] lo scopo [...] non è né filosofico, né religioso: ho voluto semplicemente esercitarmi nella scabrosa rima in -iccio» (Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1544). Questa caduta in basso dell'artista e del suo mestiere richiama alla mente un archetipo della modernità, che Dossi conobbe forse più tardi, quasi sicuramente all'altezza del 1879. «Dans un mouvement brusque, [elle] a glissé de ma tête dans la fange du macadam», scriveva Baudelaire nella *Perte d'auréole* (*Le spleen de Paris*, XLVI) poemetto pubblicato nel 1869. Il poeta, figura ormai profana, parla della sua perduta dignità con distacco e ironia: «Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simplex mortels»; «d'ailleurs la dignité m'ennuie».

comico: l'ode alla nonna deve essere presentata entro un pasticcio, e «ch'esso sia di Stràsburg»⁹⁶.

Peraltro, la parodia dell'ispirazione poetica trovava spazio già nella terza parte dell'*Altrieri*, dove il piccolo Guido si sforzava di "istroppiare" i suoi pensieri in un sonetto (si noterà, tra l'altro il gioco parodico sul termine "versi"), presto abbandonato di fronte al cilindro nuovo:

Io mi sedeva giusto a tavolino fra le dódici e un'ora, non so se istroppiando i miei pensieri entro un sonetto o imbrodolándoveli di aggettivi quando mamma, avanzáta-si cheta cheta nella stanza depose davanti a me un... maah!... incartato di azzurro. [...] diméntico per l'affatto de' versi *alla Luna* e non curando quelli del fratellino, uscii a passeggiare fino a dì basso⁹⁷.

Versi, sonetti e canzoni si annoverano anche tra i frutti della prima ispirazione di Alberto, a cui va aggiunta la barocca lettera alla vicina; un amore fantasticato attraverso «poetici occhiali» non può che portare ad una prosa barocca e vacua:

Di quì a tre notti, nell'ora in cui la luna è a mezzo della sua carriera, io fuggirò da' miei lari, tu per sèrica scala da' tuoi, e uniti spiegheremo le vele verso la libera terra, figlia del Gran Genovese...»⁹⁸.

Il fallimento dell'amore per la figlia del Balotta si rovescia in una poesia «disperata»:

In conseguenza, la poesia di lui si fe' disperata; e, come gli è vizio d'ogni scrittore... che dico! d'ogni uomo, l'erigere sè, in tutto, a unità di misura, così il nostro amico infilò migliaja di versi per annunciare Virtù ed Amore riascesi *in grembo ai celesti*, il mondo... fango, opra terrena... vana (epperchè scriverlo allora?) ed in una certa *canzona*, lunga come la broda de' Luoghi Pii, provò che *mille e mille* sciagure avèano fatto del cuore di lui una pòmice, si conchiudendo:

«Giuro mai non alzar vecchio caduto;
Giuro restarmi muto
A chi mi chiederà pane o pietanza;
Giuro non piànger mai
Su vergin morta o spezzata fidanza:

⁹⁶ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 103. Ma il cibo è presenza abbastanza costante; si ricordi anche il trasferimento in un appartamento in città, «nel quale, da qualunque stanza, era possibil di scrivere la lista dei piatti fumanti nella cucina» (ivi, p. 95).

⁹⁷ Ivi, p. 62.

⁹⁸ Ivi, p. 110.

Se manco, o Sol! per me avvelena i rai»⁹⁹.

L'ironia contro uno stile aulico e vuoto è scoperta e la «canzona» appare come una vera e propria parodia di una poesia intesa come esercizio stilistico privo di valutazioni critiche sulla realtà. Non a caso, il narratore aggiunge: «Ma, a gran fortuna, tai giuramenti rimati si mantengono rado». In seguito, un secondo amore, Camilla di-Negro, «soda e fresca come la dea Salute», interviene a solleticare la vena poetica di Alberto, nonché il suo amor proprio: «Camilla ascoltava con molto piacere le poesie di Alberto (il che gli è giulebbe a un poeta)»¹⁰⁰. La realtà disillude presto anche queste aspirazioni d'amore e di poesia.

Ad uno stile e ad una certa letteratura corrispondono, per Dossi, prese di posizione di carattere morale; più volte, nelle *Note azzurre*, si torna su questo punto:

Una musica brutta è quindi necessariamente immorale¹⁰¹.

Quanto all'onestà artistica, il concetto è il seguente. Non falsificare il proprio tempo. L'artista è destinato a scrivere la storia degli uomini e delle nazioni e la narrazione egli la deve trovare sincera e spontanea nel proprio cuore, ispirato dalla contemporaneità. - Ora, falsifica, il letterato che narra la guerra dell'indipendenza italiana, coi modi di Giovanni Boccaccio, falsifica chi la pingesse nella maniera di Leonardo, etc. etc.¹⁰²

La mendacità di uno stile inadeguato alle cose, simboleggiato dalle esercitazioni del giovane Alberto, non può che finire in parodia, com'è provato, fin dal primo capitolo (il IV), dalla famosa maniglia che, invece di precludere a una diafana apparizione femminile, annuncia, più prosaicamente, l'arrivo del servo Paolino. È interessante sottolineare come la dissacrazione sia diretta prima di tutto allo stile, che è punto centrale, grazie al quale autorizzare o meno una resa dei fatti che è sempre letteraria, e perciò, in un certo senso, ingannevole:

il fondo e il campo sia dei letterati che dei medici è la bugia, la quale non può avere spaccio se non sotto una bella forma¹⁰³.

⁹⁹ Ivi, p. 112.

¹⁰⁰ Ivi, p. 113.

¹⁰¹ NA 1877, in Id., *Note azzurre*, cit., p. 124.

¹⁰² NA 2826, ivi, p. 320.

¹⁰³ NA 4837, ivi, p. 682.

Crescendo, Alberto non abbandona la ricerca del proprio talento e, chiuso nelle proprie fantasticherie, fatica a trovarlo: «Ed egli? Avea sì la gobba sul naso, l'*ingenii mons* della fisiognomia; ma, in verità, leggendo, egli stentava a capire [...]»¹⁰⁴. Si tratta forse di una parodia della folta schiera di “maledetti” che, fin dal Romanticismo, si celebrano come tali, da Byron, che si sente bollato del marchio del masnadiere, ai fatali segni, per spostarsi in tempi e luoghi più vicini, di Praga, che nell'*Anima del vino* afferma di sentirsi con il «marchio alla fronte»¹⁰⁵ e, in *Rivolta*, avverte «qui sul cranio come un serto acuto...»¹⁰⁶.

Eppure, come seconda attitudine nei confronti dell'arte, troviamo, trasferendoci al finale della *Vita*, proprio la figura dell'artista maledetto di ambito scapigliato, soggiogato dalla forza di *eros* e *thanatos*. L'ultimo capitolo è condotto sulla falsariga di *Amore nell'arte* di Tarchetti, con una mimesi così scoperta da generare forti dubbi nell'interpretazione. Su questo strano finale ci si soffermerà più avanti, limitandoci per il momento a registrare l'emergere della figura del *maudit*, o del folle, che si offre come “via d'uscita” della narrazione, ma è anche dichiarata estranea (se non addirittura parodiata, come sostiene qualcuno) proprio nell'adesione esagerata al modello tarchettiano. Si tratta di un'arte dunque impraticabile, proprio alla stregua dell'arte “aulica”, inadeguata a illuminare sotto una nuova luce la realtà. L'«estremismo» del personaggio, «chiarito nella sua genesi»¹⁰⁷, come afferma Bigazzi, fin dai primi capitoli, ha prodotto una concezione dell'arte come possibile conquista di una posizione (quella del “poeta”) nel mondo (seguendo il miraggio di un'accettazione affettiva degli altri); di fronte all'impossibilità di quel percorso, si è prodotta una sovrapposizione tra arte e vita che conduce direttamente all'autodistruzione.

La terza posizione nei confronti della letteratura e dello scrittore si fa strada nel corso del romanzo e rappresenta una possibile via d'uscita rispetto alle due direzioni esaminate. Essa si basa su una presa di coscienza dell'inettitudine, dell'asocialità e del destino d'infelicità dello scrittore, espressi, con un sorriso amaro, tramite gli strumenti dell'ironia. Tale consapevolezza emerge tramite una prosa moralistico-ironica praticata a due livelli, ossia dal narratore della *Vita* e da Alberto scrittore nei lacerti delle *Due morali*. Infatti, l'opera *Le due morali* non è oggetto di parodia ma di interscambio fruttuoso: il narratore della *Vita* lascia la parola ad Alberto per non annoiare

¹⁰⁴ Id., *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 121.

¹⁰⁵ Praga, *Poesie*, cit., p. 134.

¹⁰⁶ Ivi, p. 203.

¹⁰⁷ Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 187.

i lettori e completa, a beneficio del pubblico, uno dei raccontini, riguardante la portineria¹⁰⁸.

L'impulso verso la scrittura nasce, ancora, dal miraggio amoroso: Alberto pensa di mettersi a scrivere per conquistare l'amore, per «giugnersi a lei [Claudia] in ispirito»¹⁰⁹. La «goccia» stavolta non gli è d'aiuto: «gocciò a mezzo del foglio una macchia», a cui Alberto dà la forma di un «cagnolo»¹¹⁰. Ancora, cibo e lavoro si sovrappongono: «una colazione abbondante impaccia ad Alberto la virtù volitiva»¹¹¹. Eppure Alberto-scrittore, uomo tra gli uomini, si propone di osservare l'individuo e la sua società dall'interno, sottoponendo se stesso e il mondo alla satira. I modelli dell'«umorismo» sono autori quali Sterne, Thackeray e Jean Paul, come lui stesso dichiara, tra il serio e il faceto, nella *Vita*¹¹². Questa «prosa dell'umorismo» è anche alternativa alla scrittura lirico-memoriale che rende unico l'*Altrieri* (soprattutto nella sperimentazione testimoniata nella prima edizione) e che, certo, rappresentava una via diversa verso il «frammento» novecentesco.

2.4 «Una ventina di razzi - imàgine della più desiderèvole vita, corta e splendente»

Quattordici «frammenti» sono inseriti come «corpi estranei», con titolo proprio, nella narrazione della *Vita di Alberto Pisani*; vista l'importanza degli scampoli come primo segnale di un possibile «romanzo» parallelo, costruito attraverso un *collage* di brevi prose, conviene ripercorrerne contesti di inserimento e caratteri, in modo da approfondire gli assi tematico-stilistici sui quali si muove il frammentismo dossiano.

Chi decida di lasciare un attimo da parte un fatto sottolineato, forse fin troppo, da Isella (la scelta di riunire, in anni posteriori, i raccontini della *Vita* in *Gocchie d'inchiostro*, riconsiderandoli come prose autonome), potrà meglio domandarsi le ragioni degli inserimenti collaterali che interrompono e arricchiscono la narrazione.

¹⁰⁸ Nel cap. X, dopo aver presentato ai lettori il raccontino *Il lotto*, il narratore aggiunge: «Così, Alberto conchiude; ma io soggiungo, che nel bozzetto di lui, d'altra parte bellino, mancano due personaggi; i due frequentatori della portineria. Il primo, era un antico soldato, col faccione a grattugia, rosso come un salame [...]» (Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 179). Nel cap. XI, il narratore lascia la parola a Alberto: «Qui toccherebbe la volta di dire intorno alla vita di Alberto negli otto mesi che stette nella casina del mago, e di che dire ci sarebbe dovizia; tuttavia, a scriverne io, troppo mi annojerei per riuscire a piacervi. Dunque, chi vuol saperne alcunchè, procuri di avere il libro del nostro amico, quello ch'è scrisse negli otto mesi sudetti e che per titolo ha «*le due morali*»» (ivi, p. 182).

¹⁰⁹ Ivi, p. 151.

¹¹⁰ Ivi, pp. 152-53.

¹¹¹ Ivi, p. 153.

¹¹² Cfr. cap. VIII: «E si lasciò andare sdrajato nella poltrona (tra noi, più che comoda) in maledendo e il poco ingegno di lui, ed il carattere brutto; disse che la immaginazione èragli imbozzacchita; chiamò in soccorso i suoi favoriti... Sterne, Thackeray, Porta... E Porta, Thackeray, Sterne, tènnero mano alla poltroneria di lui» (ivi, p. 153).

Secondo Bigazzi i raccontini assolvono essenzialmente tre tipi di funzione: in un primo caso il raccontino ha «un valore di storia nella storia», espediente adottato dallo scrittore per non «disturbare, con peripezie collaterali», l'analisi dell'«anima del protagonista»; in un secondo, esso racchiude un'«anamnesi di Alberto», sempre con l'intento di «non straripare dal concentrato alveo del racconto»; in un terzo caso, ovvero soprattutto per le prose tratte dalle *Due morali*, si registrerà «la funzione di far comprendere per altra via qualche lato della sua personalità»¹¹³. In tutti i casi, dunque, «i “raccontini” appartengono di diritto all'ossatura narrativa del libro».

La notazione è condivisibile, anche se occorre non dimenticare che la sensazione che il lettore avverte nel ramificarsi delle modalità narrative non è tanto quella di una più chiara analisi del protagonista, quanto quella di una dispersione e sovrapposizione di piani narrativi piuttosto disarmante. Partendo da una semplice lettura, andrà forse notato, per cominciare, che i quattordici “frammenti” inseriti, con titolo proprio, nella narrazione della *Vita* sono riconducibili a due modalità: da una parte vi sono i “raccontini” intercalati al testo con svariata motivazione; dall'altra ci sono le *pièces* estrapolate, per quanto ci informa il narratore, dal volume di Alberto *Le due morali*.

Le prose brevi della *Vita* sono particolarmente degne di interesse perché costituiscono il luogo privilegiato della *varietas* e della sperimentazione. Inoltre, alla base di quegli scampoli sembra essere un concetto assai innovativo di “romanzo” come “narrazione” costruita attraverso un *collage* di brevi prose, ognuna in sé conclusa. Proprio a proposito delle *Due morali* di Alberto, si apre, in difesa del «libro del nostro amico», una riflessione significativa:

Al diavolo le autobiografie! in esse, lui che si pinge è troppo occupato a porre in rilievo le sue virtù, i suoi nei, e, poniamo anche, i vizi, per dimostrarsi qual'è; in un romanzo, invece, egli si apre ingenuamente a ogni frase. Ben sott'inteso, che chi si ha una pagina innanzi, abbia acuta la vista, legga nelle *interlinee*, facoltà di pochissimi¹¹⁴.

La narrativa ideale ha dunque le fattezze di un «romanzo» intessuto di autobiografia, ma tale che solo i «pochissimi» vi sappiano leggere i caratteri dello scrittore. È poi palese come il termine «romanzo», riferito alle *Due morali*, sia utilizzato in senso molto ampio, quasi forzato: il libro di Alberto si presenta infatti, a leggerne gli «scampoli», come un volume di prose brevi, incorniciate da una riflessione generale sulla morale, ma non come una narrazione in senso stretto.

¹¹³ Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 188.

¹¹⁴ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 182.

Il significato del titolo del libro di Alberto si svela quando, a caccia di errori di stampa, egli rilegge, con noi, «dal sommo»:

Inquantochè, sul teatro del mondo, le *morali* son *due* (tutto è doppio del resto). Ed una è l'*ufficiale*, in guardinfante e parrucca, a tiro-a-sei, coi battistrada e i lacchè, annunciata da tutti i tamburi e gli zùfoli della città; l'altra è... ma, in verità, non tien nome... è una morale pedina, in gonnelluccia di tela alla quale ben pochi lascian la dritta»¹¹⁵.

La seconda morale, che riceve l'approvazione di Alberto, è guidata dal «nudo e puro buonsenso» e, in base ad essa, azioni in sé riprovevoli quali l'adulterio, il suicidio e l'omicidio possono trovare giustificazione. I raccontini tratti dal libro sono, in effetti, in linea con questa riflessione; per contro la vita di Alberto Pisani, come ci viene narrata, sembra piuttosto condizionata e impacciata dalla morale *ufficiale*¹¹⁶. Infatti, com'è spesso sottolineato, il servo Paolino ragiona con più buonsenso di Alberto, che si trova invece imbarazzato in ogni contesto sociale, e, segnatamente, nelle relazioni con il mondo femminile, sottilmente guastate da eccessivo pudore e senso di colpa: il sogno della semi-diafana amante, comparato con l'episodio di necrofilia che chiude il libro, è fin troppo rivelatore.

Le prime prose a prendere una posizione autonoma nel testo portano come titoli *Il codino* e *Isolina* e l'occasione del loro inserimento è interna al testo: dopo il trasferimento in città, Alberto si abbandona in pieno al «vizio del leggere»¹¹⁷, ma, per non sforzare troppo gli occhi «infiammati», chiede alla nonna di raccontargli delle storie. L'affabulazione favolistica, nella quale il personaggio diventa ascoltatore, è dunque il tratto caratterizzante delle *pièces*: come ha ben rilevato Saccone, Dossi era affascinato, fin dall'*Altrieri*, dai «moduli dell'enunciato fiabesco»¹¹⁸. Del potere del racconto fantastico, simboleggiato dalla pulsione affabulatoria della bambinaia, Alberto era rimasto vittima fin da piccolo, prima del trasferimento in città: «Alberto pigliava sonno a fatica. Bolliva sempre nel suo piccol cervello qualche panzana della bambinaja... carrozze che ribaltavano, ladri di sorrisi e di làgrime, streghe, sgranocchiaputtini...»¹¹⁹. Nonostante la sfumatura favolistica, le storie sono presentate, però, come reali eventi

¹¹⁵ Ivi, p. 217.

¹¹⁶ La riflessione moralistica sui comportamenti umani non è peraltro tema estraneo a Dossi: si può anzi dire che diventi oggetto di trattazione quasi sistematica con il progetto, realizzato solo in parte, dei *Ritratti umani*; *Le due morali* è dunque una prefigurazione di progetti dossiani futuri. Anche l'utopia (si pensi alla *Colonia felice*) nasce da un moralismo che cerca, *pars construens*, una sua realizzazione positiva.

¹¹⁷ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 95.

¹¹⁸ Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, cit., p. 11.

¹¹⁹ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 94.

del passato della nonna; ancora, dunque, il ricordo è matrice prima del narrare: «[mio fratello] me la contava sovente, e come, nel ricordarla, si rischiarava il suo viso!»¹²⁰. Il racconto presuppone infine una stretta interazione affettiva tra narratore e narratario, tant'è che il piccolo Berto interrompe spesso per commentare.

Le prime prose non sono dunque totalmente estranee all'intreccio, presentandosi come ricordi e componenti del percorso di formazione di Berto. In realtà si rileva, già in esse, il gusto metanarrativo di Dossi: i due racconti permettono di mostrare, in atto, le dinamiche tra l'adulto narratore e il bambino ascoltatore; inoltre, l'"umorismo" ha modo di fare le sue prove, con l'esplosione espressivistica del dettato linguistico, volta a sottolineare o parodiare le idee della nonna o dei "rivoluzionari":

Infatti, i reverendi sequestravano spesso ai loro scolari imàgini sediziose, libri guasta-cervelli, e allorchè poi, a castigare, mettèvan mano alla sferza, gli zuffettini pappagal-lavano su certe ideone intorno alla dignità umana, e che so io!¹²¹

Oltre ai «libri guasta-cervelli», si potrebbero citare i «lùridi fogli scritti da quei pieni-di-pulci di repubblicani», «l'ex-tiraspaghi» (ovvero il ciabattino), il «sedicente conte della Roche-Surville, smoccolato a Parigi»¹²². Nel secondo racconto spira invece un'aria più gotica: nella calma notturna, sotto il chiaro di luna, «il tonfo di cosa morta», ovvero la mano inanellata tagliata dai repubblicani alla contessa Isolina, diventa oggetto degli incubi di Berto.

La prosa successiva, incastonata nel capitolo secondo, rappresenta una parodia rivolta al genere epistolare e, in particolare, alla lettera d'amore: ci troviamo nel pieno della formazione poetica di Alberto, che dalla casuale poesia nata per virtù di una «goccia d'inchiostro» è passato ormai alla fervida imitazione, tra Ariosto (ispiratore di «un poema zeppo di paladini dalla fatata e sguizzasole armatura»), Alfieri (modello di una tragedia, «atti cinque, e personaggi quattro *in articulo mortis*») e pure Leopardi («Giù allora canzoni che puzzàvano di fràcido, giù sonetti sbattuti in chiaro di luna...»)¹²³. Si accorge, infine, di aver bisogno della somma materia poetabile, l'amore, e trova così una fanciulla degna della sua passione, o meglio trasfigurazione: «messi i poetici occhiali, ecco l'ex militare diventargli un tiranno [...] ecco la giovinetta cangiàrseglì in una creatura del cielo»¹²⁴. Ne è frutto una manierata lettera d'amore («me-

¹²⁰ Ivi, p. 96.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Ivi, pp. 97-99.

¹²³ Ivi, pp. 104-05.

¹²⁴ Ivi, p. 106.

ravigliatevi! In prosa»), altro testo nel testo, dove la goccia non è più d'inchiostro, ma di sudore («gli fece sudare una goccia ogni capello»)¹²⁵.

Il padre adirato dell'angelica creatura, venuto in possesso del «viglietto», ne dà lettura alla «nòbil signora Pisani»; la lettera, riportata in corsivo, è dunque intervallata dai commenti del padre della giovane, che diventa lettore (non destinato) e commentatore (inferocito) delle tornite frasi di Alberto.

E, m'hai alcuna volta avvertito? Sovente le tue luci belle incontràron le mie, sovente tu sfavillasti, guardàndomi, d'un celestiale sorriso. Quel riso, quell'angèlico sguardo èrano essi d'amore? e, se d'amore, per me? (Gesuita!).

[...]

Ah! l'inimico fato dièdeti a genitore un sospettoso tiranno (io!) un geloso (io!) il quale... Ma no, non voglio risovvenire le tue bàrbare pene. Coraggio, o sfortunata donzella! c'è chi veglia su te. (altro! il lupo fà l'occholino all'agnello)¹²⁶.

La lettera è il frammento di uno stile impraticabile, simbolo di una letteratura intesa come trasfigurazione e finzione, che ha appunto il potere di intorbidare la realtà, creando assoluta confusione tra i ruoli di autore, lettore e destinatario, ricoperti da soggetti inadeguati: un ragazzo di dodici anni è lo scrittore, una bambina è la destinataria e il padre (con a fianco la nonna di Alberto) è il ricevente e lettore. Tanto è il caos da confondere i vivi con i morti:

– Suo figlio! – vociò il capitano.

– Il mio ùnico figlio è morto – oppose donna Giacinta.

– Eh? – chiese l'altro interdetto – Ma e allora... questo *Alberto Pisani*? –¹²⁷.

La successiva *pièce*, inserita nel corso del capitolo V, interrompe il racconto delle traversie di Alberto a teatro, o meglio al «cìrcolo equestre», dove egli si è recato in cerca d'ispirazione; quasi a voler prendere una pausa da questo ambiente sociale (e, perciò, ostile), il narratore inserisce un raccontino, *La cassierina*, che ha per oggetto un ricordo dello stesso Alberto («dieci anni di meno, in campagna»). La prosa è scandita da preziosi giochi di luce, nell'opposizione tra oscurità e bagliore improvviso:

Poco innanzi, una ventina di razzi - imàgine della più desiderèvole vita, corta e splendente - avea, per annunciare la chiusa di una festa paesana, stracciato l'àere, e appa-recchiato tabacco di naso agli uccelli. Il cielo, nero-fuligine. Tratto tratto, una lusnàta

¹²⁵ Ivi, pp. 106-07.

¹²⁶ Ivi, p. 110.

¹²⁷ Ivi, p. 111.

vi abbarbagliava per un battipalpèbra, facendo brillare, vetri, gronde ed ardesie: poi, tutto rintenebriva; e rispiccavano le illuminate finestre. Ancor più nero dell'ære, il villaggio pareva allora un ammasso di spenti carboni¹²⁸.

L'immagine fulgida della "brevità felice" della vita del «razzo» nel nero della notte potrebbe nascondere una dichiarazione di poetica, essendo inserita, tra l'altro, proprio all'interno di una delle prose brevi e raffinate che illuminano «l'ære» della *Vita di Alberto Pisani* («una ventina di razzi -imàgine della più desiderèvole vita, corta e splendente-»).

All'inizio del capitolo successivo (VI), il narratore elabora una spiegazione riguardo al ricordo "involontario" di Alberto: egli non si è accorto degli sguardi di riconoscenza della «pallidotta fanciulla» che «si era levata a mirarlo», ma deve averli percepiti, in modo inconscio, e riallacciati al ricordo:

Bisogna credere d'unque ci sia qualch'altro senso oltre i sòliti cinque... sarebbe il presentimento? E, nel caso di Alberto, una prova, era il ricordo della infelice bambina¹²⁹.

La riflessione testimonia l'interesse persistente, dopo l'*Altrieri*, riguardo ai meccanismi della memoria e al ritorno intermittente dei ricordi. Inoltre è ancora il ricordo, recuperando la poetica dell'*Altrieri*, a esigere, per la sua brevità fulminea e illuminante, un inserimento extradiegetico, nonché una prosa breve e limata.

La tendenza all'estraniamento dalla realtà e al rifugio nella fantasticheria sembra però essere anche oggetto di un'ironia implicita del narratore: in effetti, *La cassierina* interrompe il racconto delle sventure di Alberto a teatro, salvandolo dai risvolti comici e imbarazzanti delle sue uscite in pubblico. La breve fantasticheria, spazio "diáfano" che ha per oggetto un ricordo (ovvero una rielaborazione personale e lirica della realtà) permette ad Alberto di allontanarsi da una situazione ostile, rimuovendo la propria immagine di incurabile disadattato¹³⁰.

Oltre che per il ricordo, l'*Altrieri* è qui rievocato per il protagonismo dell'infanzia, nei panni di una «tosuccia di circa otto anni» costretta a lavorare nel circo, in cui Alberto legge l'immagine di una puerizia già invecchiata («avvizziti put-

¹²⁸ Ivi, pp. 129-30.

¹²⁹ Ivi, p. 133.

¹³⁰ A ragione Isella afferma, a proposito delle *Gocce d'inchiostro*, che una coerenza d'ispirazione, a livello tematico, può essere cercata proprio nella svalutazione della realtà, «una realtà limite che, ai fini della propria eudemonologia, occorre respingere, evadendo nella fantasia o nella memoria, nel sogno o comunque, sempre, nella segreta inviolabilità del proprio io accartocciato in se stesso» (D. Isella, *Per la ristampa di «Gocce d'inchiostro»*, in C. Dossi, *Gocce d'inchiostro*, Adelphi, Milano 1979, p. 228).

tini [...] piccoli vecchi»¹³¹. Altrove, il narratore piega la prosa ad un dettato espressivista, come nei ritratti del «donnone» e dei suoi compagni:

In cui, a mezzo di una folla di rùstici e in pie' su 'na panca, illuminata da fiàccole, era un toccone di carne fèmina, con i capelli a vaso di maggiorana, le guancie a pane buffetto, e la pappagorgia; sua veste, una petturina di raso non-bianco, e una gonnella di garza; sotto, due colonnette da balaustrato. Il che maledettamente stonava con la vocina di lei. Ma ella ricorreva spesso al tamburo. Allora, un uomo alla destra, in maglie, con una ghigna da pignatta bruciata ed i capelli alla ciabattina, strideva una tromba; e intanto, un pagliaccio a sinistra, abbigliato da Meneghino, sganzèrta di uno a ventre di contrabasso e a muso bianca-e-mattone, gestiva, e, in ràuca voce quasi anegata nell'aquavite, gridava¹³².

Quando si tratta della bambina, invece, il vocabolario si normalizza e la prosa s'inarca verso un dettato lirico:

Si fe' coraggio, e, camminato vèr la baracca - là ove si stava a cassiere una tosuccia di circa otto anni, in bianco, con un visino stregato, gli occhi nerissimi, lùcidi lùcidi forse dal lagrimare continuo, ed i braccetti nudi, che ricordàvano i bastoncini del tè - buttò una moneta sul tondo¹³³.

Il quinto "frammento" è inserito nel capitolo settimo e condivide con il precedente il carattere, stavolta esplicitato, di interruzione di una situazione di stallo: Alberto, che ha scorto a teatro una bella giovane, Claudia Bareggi (in Salis), e se n'è innamorato, ha vagato per la città nell'ora in cui «il mercato di Priapo affolla»¹³⁴ e, finalmente a casa, si è addormentato.

Era inebriato d'amore, ma più ancora di sonno «no, io non debbo dormire, io non voglio dormire, non dormirò più mai» diceva a fiore di labbro; e ci rimase, come còlto dall'oppio!¹³⁵

Il narratore finge di voler intrattenere il pubblico, mentre Alberto dorme, con l'inserimento di un raccontino: «Lettori miei; conterò intanto una storia». La prosa

¹³¹ Id., *Vita di Alberto Pisani*, cit., pp. 130-31.

¹³² Ivi, p. 130.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Ivi, p. 141.

¹³⁵ Ivi, p. 143.

intitolata *La Provvidenza* offre “una versione” delle vicende di Claudia¹³⁶ diversa da quella esposta nel capitolo sesto, con parole poco lusinghiere, dal marchese Andalò: la giovane, diciottenne, si era innamorata del «lava-piatti e pela-capponi e menarrosti di casa»¹³⁷ ed era fuggita con lui. Secondo il “nostro” narratore, invece, Claudia e Guido sono due giovani dal cuore puro, sinceramente innamorati, che riescono infine a maritarsi grazie ad una “provvidenziale” eredità ricevuta dal giovane (nientemeno che da «un morto pentito a Betlemme», che intende risarcire, in punto di morte, «una grossissima somma, truffata, anni già molti, al babbo di lui»)¹³⁸.

Il procedimento messo in atto richiama alla mente, in ambito scapigliato, la tecnica narrativa delle *Memorie del presbiterio* di Praga, dove, come sottolinea Tellini, «la “storia” è unica e lineare, ma è raccontata in modi diversi e obliqui da testimoni discordi»¹³⁹. All'interno della stessa *Provvidenza*, c'è spazio per più punti di vista: la portinaia, il cugino di Claudia, il narratore stesso («io sostengo il contrario») e Claudia. Ad ulteriore complicazione, occorre notare che la storia-digressione non è poi volta, *in primis*, a chiarire le vicende di Claudia; come il titolo rivela, si tratta di una prosa sul tema della provvidenza, a evidente citazione dei *Promessi sposi*, laddove Manzoni ironizza sull'uso insensato che i semplici fanno del termine “Provvidenza”. In questo caso, l'ironia si appunta su una “provvidenza economicamente sostenuta”, che ha permesso a due giovani (novelli Renzo e Lucia) di maritarsi: «- Penso che la Provvidenza è pur buona!... con l'ajutarla un tantino-»¹⁴⁰. Citazione, digressione e gusto d'ingarbugliare i punti di vista sono dunque i tratti fondanti del raccontino, che indaga umoristicamente la consistenza della provvidenza nel mondo utilitaristico piccolo-borghese¹⁴¹.

¹³⁶ Saccone commenta: «Nel capitolo settimo è offerta un'altra versione della storia di Claudia [...] con la quale il narratore esplicita ciò che vuole realizzare: una pausa digressiva e la messa in scena [...] del proprio ruolo di io-narrante» (Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, cit., p. 52).

¹³⁷ Ivi, p. 137.

¹³⁸ Ivi, p. 149.

¹³⁹ Praga, Sacchetti, *Memorie del presbiterio*, cit., p. 15. Per inciso, un effettivo contatto tra Dossi e le *Memorie del presbiterio*, all'altezza della *Vita di Alberto Pisani*, non è dimostrabile; il romanzo di Praga è stato pubblicato per intero, una volta terminato da Sacchetti, nel 1877; Sacchetti stesso dà notizia di una redazione a stampa del 1867 («nell'appendice della “Platea”»), che risulta però ad oggi non rintracciata (cfr. ivi, p. 30).

¹⁴⁰ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 149.

¹⁴¹ Il narratore non manca poi, con un antifrastico «il che era bene possibile» e con la notazione che «la conclusione par da comedia», di insinuare il dubbio sui fatti del «prete Armeno (chi dice Greco, ma ciò nulla importa)» apparso «*Deus-ex-màchina*» per comunicare quella strana eredità: «Il che era bene possibile. La vecchia casa dei Sàlis, disordinata che mai, vincea per ladri il nuovo regno d'Italia; poi, l'Armeno produsse una filatèra di scritti; infine, prova senza risposta, era il pagamento sonante» (*ibid.*).

Il sesto “frammento”, intitolato *Il mago*, compare nel capitolo IX ed è una digressione generata dal trasferimento di Alberto nella casa del prozio; la vicenda sembra destinata a rimanere una parentesi di gusto gotico-scapigliato, salvo poi essere recuperata, inaspettatamente, per il finale, dove il lettore si accorge di non poter mai prevedere se le divagazioni, introdotte ad intercalare la narrazione, saranno o meno messe a servizio dell'intreccio. Si tratta della storia di un uomo che, tormentato fin da bambino «dalla parola “morte”», era divenuto medico: comprendendo «su quale fragile trama fosse l'uomo tessuto, quanta folla di casi potèvala ròmper», si consacrava al folle proposito di trovare il segreto dell'immortalità.

Io me lo vedo, banfando a fatica, mezzo seduto su di un cadàver spaccato, a interrogare «morte, che sei?» a rovistarvi le traccie di vita, la quale vita è... Cosa?¹⁴²

Conscio del proprio fallimento, Martino vive ritirato in casa in preda a continui attacchi di necrofobia, finché un giorno, terrorizzato di essere in punto di morte, muore:

Ma il prete fe' per pigliargli una mano. Martino addietrò, con terrore, come tòcca una biscia; diede nel letto, cadde entro la stretta...

E in quella, *per paura di morte*, morì¹⁴³.

Certe tonalità da racconto gotico permettono di accostare *Il mago* alla successiva vicenda di Adelina (vittima di «una di quelle infermità di languore, sottili, lente, instancabili»)¹⁴⁴, che Alberto immagina assistendo al funerale di una giovane. La vicenda di Adelina, che pur parrebbe destinata alle *Due morali* (il narratore afferma appunto: «Alberto si tartassava il cervello a conto del libro suo»), è inserita nella *Vita* senza il corpo minore che caratterizza le prose avulse dalla narrazione, creando un senso di interscambio continuo.

L'intreccio con il libro di Alberto continua: il capitolo X prosegue con il rientro a casa, che offre l'occasione per affidare la «descrizione della portinaria» al *Lotto*, settimo “frammento” della *Vita*, primo ad essere tratto dalle *Due morali*. *Il lotto* presenta uno schema destinato a riproporsi nei “bozzetti” successivi: scelta dell'argomento a partire da ambienti di un cauto realismo “borghese”, descrizione condotta su toni espressionisti, dimostrazione dei vantaggi di una morale “pratica”, da preferirsi a morali

¹⁴² Ivi, p. 162.

¹⁴³ Ivi, p. 163.

¹⁴⁴ Ivi, p. 175.

astratte, rigide e dannose. Troviamo dunque nel *Lotto* il godibile schizzo della «portinaria classica» e delle sue «vecchie padrone»:

Le quali, son due; una, che ha nome la Pincirolì, è piccolina, è osso-e-buco, e pensa alla provvista temporale dei cibi; l'altra, cioè madama Ciriminaghi, vera madre abbadessa, sempre su 'n poltronone, provvede allo spirituale, spaternostrando, snocciolando rosari, dicendo male del pròssimo¹⁴⁵.

Il narratore della *Vita* ritiene poi opportuno aggiungere un approfondimento alla descrizione di Alberto («i due frequentatori della portinaria»); così l'interscambio tra i due complica e approfondisce il quadro.

Il capitolo XI è ampiamente dedicato agli scampoli delle *Due morali*, che il narratore immette, per non annoiarsi («troppo mi annojerei per riuscire a piacervi»), in luogo del racconto degli «otto mesi» trascorsi «nella casina del mago». Questa serie di prose segue, a livello tematico, il *fil rouge* di una riflessione sull'amore; per meglio specificare, si tratta di *exempla* riguardanti l'"amor proprio mal diretto" e "ben diretto", prendendo in prestito i termini in cui si poneva, secondo Leopardi, la questione dell'egoismo, «inseparabile dall'uomo», e della sua ricaduta sulla società¹⁴⁶.

La riflessione dossiana prende le mosse, a differenza di quella leopardiana, dall'accettazione di una società ormai divisa «per teste»¹⁴⁷, ovvero caratterizzata da un

¹⁴⁵ Ivi, p. 178.

¹⁴⁶ «L'egoismo è inseparabile dall'uomo, cioè l'amor proprio, ma per egoismo, s'intende più propriamente un amor proprio mal diretto, male impiegato, rivolto ai propri vantaggi reali, e non a quelli che derivano dall'eroismo, dai sacrifici, dalle virtù, dall'onore, dall'amicizia ec. Quando dunque questo egoismo è giunto al colmo, per intensità, e per universalità; e quando a motivo e dell'intensità, e massime dell'universalità si è levata la maschera (la quale non serve più a nascondere, perchè troppo vivo, e perchè tutti sono animati dallo stesso sentimento), allora la natura del commercio sociale (sia relativo alla conversazione, [672] sia generalmente alla vita) cangia quasi intieramente. Perchè ciascuno pensando per se (tanto per sua propria inclinazione, quanto perchè nessun altro vi pensa più, e perchè il bene di ciascuno è confidato a lui solo), si superano tutti i riguardi, l'uno toglie la preda dalla bocca e dalle unghie dell'altro; gl'individui di quella che si chiama società, sono ciascuno in guerra più o meno aperta, con ciascun altro, e con tutti insieme; il più forte sotto qualunque riguardo, la vince; il cedere agli altri qualsivoglia cosa, o per creanza, o per virtù, onore ec. è inutile, dannoso e pazzo, perchè gli altri non ti son grati, non ti rendono nulla, e di quanto tu cedi loro, o di quella minore resistenza che opponi loro, profitano in loro vantaggio solamente, e quindi in danno tuo» Leopardi, *Zib.* 671-72, 17 febbraio 1821). Si veda anche *Zib.* 3291: «Bisogna distinguere tra egoismo e amor proprio. Il primo non è che una specie del secondo. L'egoismo è quando l'uomo ripone il suo amor proprio in non pensare che a se stesso, non operare che per se stesso immediatamente, rigettando l'operare per altrui con intenzione lontana e non ben distinta dall'operante, ma reale, saldissima e continua, d'indirizzare quelle medesime operazioni a se stesso come ad ultimo ed unico vero fine, il che l'amor proprio può ben fare, e fa».

¹⁴⁷ «L'egoismo spoglio d'illusioni, estingue lo spirito nazionale, la virtù ec. e divide le nazioni per teste, vale a dire in tante parti quanti sono gl'individui. *Divide et impera*» (*Zib.* 161, 8 luglio 1820).

diffuso individualismo che ha, secondo Dossi, conseguenze non del tutto negative: l'uomo, abbandonando gli «interessi composti», può concentrarsi su una felicità individuale e semplice. La rinuncia all'aspirazione al cambiamento, temuta e talvolta denunciata dai primi Scapigliati (il noto Tarchetti di *Una nobile follia*, il Praga di *Tavolozza*), è, per il narratore delle *Due morali*, auspicabile. Si torni, un attimo, al *Lotto*: la prosa intende dimostrare che le due donne sono «*riccone sfondate*» e «*felici*» grazie al gioco del lotto, che permette loro di sognare «tutti i piaceri della ricchezza senza i fastidi». Questa morale piccolo-borghese, all'insegna dell'individualismo, viene difesa contro l'esortazione dei «filantropi», che consiglierebbero piuttosto: «operai; ammucchiate. Volete vincere il terno? mettete al lotto degli interessi composti»¹⁴⁸. Ma il narratore scambia volentieri l'«ammucchiare» e gli «interessi composti», allusione alla lotta collettiva per i diritti delle classi sociali più basse, con una «speme» da «cinquanta centesimi». «Il faut cultiver notre jardin» sembra suggerire, alla stregua di *Candide*, questa morale pratica basata sul buonsenso.

Uniche forme di “interesse sociale” degne di studio sono la «compassione» e la «beneficenza», frutto di considerazioni sulla propria infelicità e sulla possibilità di lenire il dolore altrui; così, nello scampolo intitolato *La maestria d'inglese*, il narratore riflette sui diversi modi di indirizzare l'amor proprio o «suismo»:

Per verità, *tutti* siamo egoisti. La differenza stà solo nei mezzi di soddisfare a tale suismo, i quali, chi ha lunga veduta, trova nella beneficenza; non sentendo, vo' dire, felicità seco, fà in modo che quella, ch'egli procura agli altri, lo illumini di riflesso; chi, breve, crede cavare dal male fomentato in altrui, un lenimento al suo; dal che, toccano via quelle due razze di uòmini; una, gaja, ridente, che dispicca le rose coltivate da lei; l'altra, immusonita, instizzata, la quale si punge alle ortiche che seminò¹⁴⁹.

La corba, invece, a partire dal racconto di un gesto gentile, si propone di dimostrare i vantaggi di un amor proprio “ben diretto”:

Ogni òpera buona, frutta e al beneficiato e al benefattore. [...] Ma, insieme, ricordavo con compassione que' ricchi aggrondati che non san dove comprare un'oncia di cuore-contento, mi chiedevo stupito, come mai lo stesso *egoismo* non li tirasse a fare del bene¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 179.

¹⁴⁹ Ivi, p. 189.

¹⁵⁰ Ivi, p. 200.

D'altra parte, *Fanciulla che muore* opera una critica della «*troppa* compassione» verso chi è malato, non senza ironia («Chèh! Amore vuol ciccìa»)¹⁵¹.

Accettata, come immutabile, la «barbarie» della società moderna¹⁵², Alberto-narratore si volge dunque ad indagare il mondo degli affetti individuali, che è infatti ampiamente rappresentato nelle prose, nelle forme dei rapporti genitori-figli e delle relazioni amorose. L'amore dei genitori è raffigurato, spesso, come il frutto di un amor proprio "mal diretto": nel caso della *Maestrina*, ad esempio, l'amore del padre rischia di impedire alla figlia di realizzare la propria unione matrimoniale; allo stesso modo, le aspettative dei genitori sembrano destinate a danneggiare la neonata di *Prima e dopo*.

La varietà tematica offre occasione per diversificazioni stilistiche, con l'alternarsi, in particolare, di lirismo e ironia. In *Prima e dopo*, l'avvicinamento dei coniugi al mondo dei bambini provoca il recupero di quel linguaggio infantile sperimentato nell'*Altrieri*:

- Come farei più volentieri un cuffino! -

Giulio, allora, si avvicinava a lei con la sedia, e baciàvala in fronte. E cominciavano a dire di que' bailotelli color mela poppina, cioccianti alle mamme di un'ampia nutrice. Eccome tenersi dal vezzeggiarli? dal mangiottarli di baci?... Ma, st! il bimbo ha distaccato la bocca dalla sua credenza e allenta le ciciose manine... Il sonno lo accoglie¹⁵³.

La nascita, contro le aspettative dei genitori, porta però le stigmate della Saffo leopardiana: brutta, «di un colore ulivigno», con già «le rughe della vecchiaia», pare destinata ad una vita infelice e al fallimento, sia nell'affetto dei genitori che nell'amore di un compagno; le si augura, infine, una «pietosa» morte precoce. Il tono tragico non rinuncia però, a piccoli tratti, ad un'esagerazione che sfocia nella parodia, con l'impronta personale dell'umorismo dossiano («E tu diventi una vecchia tontonona e stizzosa, che fa morir gli augelletti con il sistema Filadelfiano»)¹⁵⁴.

L'esplorazione delle varie tipologie d'amore prosegue con *Insoddisfazione*, dove un sentimento gentile, non consumato, si accompagna per lo più ad una prosa lirica. Il tema adusato della passione appena sbocciata e forse impossibile tra l'«ostina» e il giovane ricco si riscatta in un raffinato gioco di luci e ombre, che mima le schermaglie amorose dei giovani:

¹⁵¹ Ivi, p. 201.

¹⁵² «Ogni così detta società dominata dall'egoismo individuale, è barbara, e barbara della maggior barbarie» (*Zib.* 674).

¹⁵³ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 183.

¹⁵⁴ Ivi, p. 185.

Gli ultimi raggi di sole avèano arroventato una rastrelliera di casserole di rame, e si èran rinfanti in una di majòliche e vetri, e fatto brillare una fila di guantiere e cucchiari di ottone, dùnque, è una cucina la scena; ed io aggiungo, cucina di un'osteria mezzo perduta tra i monti.

[...] Guido ora pasceva la vista nella fanciulla, aggrupata al camino, e illuminata, a tratti, dal chiaror di uno stizzo¹⁵⁵.

L'amore come desiderio carnale si presenta invece sotto il segno della devianza in *Odio amoroso*, dove il legame di sangue impedisce la *liaison* tra fratello e sorella. Questo amore sensuale e "malato" si accompagna a lagrime, smanie e notturni al chiaro di luna; Ines si consuma in un amore impossibile, Leopoldo, da romantico eroe impetuoso, cerca conforto nelle cavalcate «alla pazza»:

Era notte; e, nelle càmere d'Ines, niun lume, ma le finestre aperte, sì che il raggio lunare e la brezza entravano a loro piacere. Leopoldo passò le due prime. E, nella seguente, era Ines, sur il poggiolo che rispondeva al giardino, seduta, e reclinando la testa all'indietro contro della persiana, gli occhi velati, semichiuso le labbra, in quell'abbandono di quasi-deliquo, che inonda chi pianse molto e molto si disperò. Piovèndole attorno, la luna ora piangeva per lei.

[...] Leopoldo cominciò a star lungi da casa le settimane, or cavalcando alla pazza, allorchè lo pigliava una fumana furiosa, or lungo disteso su 'n prato, quando la sposatezza vincea l'esaltamento: Ines, gittàtasi per indisposta, più non usciva di càmera¹⁵⁶.

A fronte di questo romanticismo gotico, l'originalità dossiana è racchiusa, piuttosto, nei ritratti umoristici che scatenano la fantasia dell'implacabile osservatore, nonché il solito «stile particolarissimo». Si tratta, nella prosa in questione, degli schizzi dedicati al signor Camoletti, il «quattro-parole-un-complimento-e-un-inchino», alla stanza della direttrice del collegio, adornata di emblemi di un'«adulazione pelosa», e all'albo di «*Note sulle ragazze del P. A. C.*» (*Pensionnat Anglais Catholique*):

E, nella mattina, venne a trovarlo il signor Camoletti, procurator suo in patria. Era egli una miseria di uomo, dal viso color formaggio-di-Olanda, con due occhiucci nerissimi, da faina; neri, i capelli cimati; nero, un pizzo da capra; nera, la cravattona (e non un sintomo di una camicia); nero, il vestito impiccato e le brache; sì che pareva ch'è' uscisse da un calamajo in quel punto e gottasse l'inchiostro. Il corpicciolo di lui, inquieto, le palpignenti palpèbre, le mani che non requiavano mai, dicèvano chiaro il

¹⁵⁵ Ivi, pp. 186-87.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 210-12.

carattere suo, rabattino e margniffo. Quando parlava, colui che avèssene udita solamente la voce, dovea pensare «oh pappagallo d'ingegno!»¹⁵⁷.

Leopoldo girandolava la sala. Sulle pareti di cui, oltre il ritratto del rè, muso beatamente intontito, gonfio dalla lussuria, era una mostra (proprio una mostra) di adquerelli e disegni, di prove di bella scrittura, pantòfole ricamate, ghirlande di fiori, quadri a margheritine, iscrizioni (evviva la direttrice! viva il suo onomàstico!) tutto disotto al vetro e in cornice; e, sopra i tavoli e i tavolini, programmi dell'istituto, mazzi di fiori di carta, un cestino a viglietti da visita, in cui stàvano a galla quelli con la corona; poi, dentro uno stipo, un lucichio di oro e d'argento... pese, coppe, un nùvolo di tabacchiere una sull'altra come le scatolette delle sardine, e campanelli e penne e posate... doni ed omaggi. Oh quanti segni di amore!... diciamo meglio... oh quanta adulazione pelosa!¹⁵⁸

«ALDIFREDI baronessina VITTORIA - diciassett'anni; naso all'in su; capelli da Barba-Jovis; colorito di fuoco.

«Da che reggo il collegio, non mi è mai capitata una fanciulla più ghiotta. Va in seconda a ogni cibo. E sì che tra i pasti non fà che spazzare scàtole di canditi, e pasticche, e cioccolatte, e mentini! Jeri di là, ad esempio, mi ha furato e vuotato il mastelletto della mostarda»¹⁵⁹.

Nel capitolo XII, oltre al lacerto che commenta il titolo delle *Due morali*, Alberto legge qualche altra prosa dal proprio volume, il quale vanta «non l'eleganza del ricco, ma del signore»¹⁶⁰. Per descrivere il gusto con cui Alberto schiude il volume, compare, al solito, una metafora di ambito gastronomico: «la carta era una *pànera doppia* e in essa affondavan le lettere, come i cialdoni nella neve-di-latte»¹⁶¹. Il «ventre» continua a ridicolizzare «il nostro bimbo-in-cilindro», che si adira per gli errori di stampa e protesta di non voler più mangiare, salvo poi farsi vincere dalle «note di un'armonia allarga-stòmaco-e-cuore» che spirano dalla lettura di una prosa dal «dolce» titolo *Le caramelle*; protagonista è ancora l'infanzia, insieme ad un gesto di generosità, progettato ma fallito.

In conclusione, i «frammenti» dell'*Alberto Pisani* rivelano il gusto per la divagazione tematico-stilistica, un uso della digressione volto non all'articolazione, ma alla disarticolazione del racconto, allo sconcerto e non all'agevolazione del lettore. Inoltre, il progetto che assorbirà in futuro le energie di Dossi vi è già, in un certo senso abbozzato: si tratta della prosa breve come esercitazione e indagine in direzione moralistica, destinato ad espandersi negli interminabili *Ritratti umani*.

¹⁵⁷ Ivi, p. 203.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 204-05.

¹⁵⁹ Ivi, p. 205.

¹⁶⁰ Ivi, p. 215.

¹⁶¹ Ivi, p. 216.

2.5 Parabola discendente e incontro con la *femme fatale*

Prima di soffermarsi sull'interpretazione del finale della *Vita di Alberto Pisani*, assai controversa, vale la pena di riassumere gli avvenimenti degli ultimi capitoli, per sottolineare la brusca virata della *fabula*. Durante una passeggiata notturna, Alberto incontra Enrico Fiorelli ed è informato che Claudia Salis è in città; si ritrova così a vagare fino al mattino, primo segno di serio sconvolgimento. Dopo la notte, Alberto, in preda a inquietudine e senso d'inermità, che si trasformano in un dantesco «desio di morte tanto soave»¹⁶², decide di partire. La preparazione dei bagagli provoca un'esplosione centrifuga di storie, che mettono alla berlina i vecchi proprietari dei bauli¹⁶³. Al contrappunto ironico segue la ripresa delle vicende: Alberto scopre per bocca di Fiorelli che Claudia ha letto e apprezzato il suo libro, riconoscendolo sotto lo pseudonimo di Guido Etelrèdi. Decide dunque di far visita a Claudia, vincendo le proprie goffe ritrosie, ma si verifica la tragedia: «Donna Claudia è morta».

Il capitolo successivo e conclusivo, si serve dunque di una rappresentazione della donna diffusasi a partire da Praga e Tarchetti; una volta privato di vita, il personaggio femminile innesta un processo di rituali macabri che si concludono con il suicidio del protagonista. La svolta implica il recupero della "storia del mago", uno dei tanti fili tracciati; come lui e in suo nome, Alberto chiede il corpo di Claudia al becchino. Il suicidio e, forse, l'omicidio di Claudia (l'affermazione «Un battito! ...vive!» lascerebbe pensare che la donna non fosse davvero morta; ma è più che lecito dubitare)¹⁶⁴ si compiono sull'onda della violenza generata dalla gelosia, provocata dal medaglione di lei, probabilmente donato dal marito.

Fin troppo facile è rintracciare la letteratura che ispira tale finale: *Penombre* di Praga, l'atmosfera del *Re Orso* di Arrigo Boito e, soprattutto, il Tarchetti di *Amore nell'arte*. La follia di Alberto è accostabile a quella di Lorenzo Alviati, esito del passaggio di Tarchetti dalla «nobile follia» del romanzo a tesi antimilitarista a un'idea di pazzia come risultante estrema del connubio di amore e morte¹⁶⁵. Alberto e Lorenzo condividono anche i tratti che delineano l'insorgere della passione artistica e, insieme, di una nevrosi: «Essa [l'arte] ha resa la mia fibra sì irritabile, la mia immagina-

¹⁶² Ivi, p. 232.

¹⁶³ Si veda, ad esempio, il baule del canonico: «E, dietro a costoro, uno corto, a volta, peloso, mangiato mezzo dai topi. Esso avea servito il canònico Sisto, prozio paterno di Alberto. Puzza ancor di caprino. E, più di una volta e di due, avea fatto il viaggio di Roma (per ordir qualche male, s'intende) a triplo fondo e a segreti, come il padrone» (ivi, p. 233).

¹⁶⁴ Bigazzi si afferma convinto dell'inesistenza dell'omicidio compiuto da Alberto: «è chiaro, data la sua gotica fantasia e data la tara fatta di continuo da Dossi alle polveri di Pimpimpina, che si tratta solo di un'illusione» (Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 190).

¹⁶⁵ Cfr. Ghidetti, *Malattia, coscienza e destino*, cit., p. 3.

zione sì feconda, la mia sensitività sì sofferente e sì viva [...]»¹⁶⁶. Sovrapponibili sono i corpi delle donne “adorate”, immobilizzate dalla morte nello sguardo dei loro “amanti”; si guardino, in *Bouvard* e nella *Vita*, queste immagini di una bellezza non svanita: «Bianca del muto bianco della camelia, finalmente aperte le labbra, gli occhi velati, si dormiva tranquilla, come se in luogo fuor dalle nubi del mondo. Parea sfinita d'amore. Morte, avèala fatta sua con un bacio lievissimo»¹⁶⁷; «un abito bianco, leggero, quasi vaporoso, ricopre le modeste sue forme; i suoi capelli neri e disciolti [...], le sue mani bianchissime le cadono dai fianchi coll'abbandono soave del sonno [...]»¹⁶⁸. Alla scena di *Bouvard* Dossi sembra ispirarsi perfino nei più piccoli particolari: «ma egli non ha ancora osato sollevare il velo che nasconde il suo volto»¹⁶⁹; «Sotto quel fazzoletto, era lo spasimato semiante; avrebb'egli avuto coraggio di scoprirlo?»¹⁷⁰.

Lo sconfinamento dell'eros nella violenza («Strappa di tasca una terzetta a due colpi, e gliela scàrica contro») ¹⁷¹ poteva trovare ampia esemplificazione nelle *Penombre* di Praga: ad esempio, ripercorrendo la sinfonia in crescendo delle *Dame eleganti*, l'ultimo componimento vede affiancarsi l'aggressività («come un aratro sul suo sen giocondo / vorrei passare / e nell'ansia vederla agonizzare») ¹⁷² alla volontà di trascinare la donna nel terribile stato di disinganno del poeta, invischiandola nella noia («E poi narrarle l'immensa amarezza / dei disinganni; / dirle la noia che precede gli anni»). Chiaro è il tributo pagato alle *Fleurs du Mal*: «Ainsi je voudrais, une nuit, / [...] comme un lâche, ramper sans bruit / Pour châtier ta chair joyeuse [...] T'infuser mon venin, ma soeur!» (*À celle qui est trop gaie; Les épaves*, V).

L'interpretazione del finale della *Vita* è ancora aperta e, soprattutto, i critici si domandano se la conclusione sia stata concepita come seria o parodica. Bigazzi sostiene che il finale della *Vita* rappresenta il punto di massimo distacco tra il narratore e il suo personaggio: «Carlo registra volentieri con Alberto il male, l'assurdo, la contraddizione, il marciume imperante, ma dà torto al suo “puntiglio” donchisciottesco di stare in mezzo ai “cavalloni di legno”»¹⁷³.

¹⁶⁶ I. U. Tarchetti, *Lorenzo Alviati*, in Id., *Tutte le opere*, cit., I, p. 569.

¹⁶⁷ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 241.

¹⁶⁸ I. U. Tarchetti, *Bouvard*, in Id., *Tutte le opere*, cit., I, pp. 654-55.

¹⁶⁹ Ivi, p. 655.

¹⁷⁰ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 241. Ancora un'altra citazione, che peraltro non esaurisce le somiglianze: «Ah!... egli ha scorto, tra le socchiuse palpèbre, rianimàrsele l'occhio. E le apre, o meglio, le straccia, in sul petto, la veste; e le preme la mano sopra il nudo del cuore... » (ivi, p. 242); «Nel suo atto violento egli ha scoperto una parte del seno della donna: essa gli appare come una statua rovesciata di Fidia, come una di quelle immagini di vergine greca che il turbine ha divelte dalla loro base» (Tarchetti, *Bouvard*, cit., p. 658).

¹⁷¹ Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 242.

¹⁷² Praga, *Poesie*, cit., p. 146.

¹⁷³ Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 190.

Secondo Spera, il finale si iscrive nella parabola dell'artista e, insieme, nella «parodia del demoniaco»: l'artista si sente colpevole perché ha abbandonato il corpo sociale per legarsi all'illusione dell'arte, ma, allo stesso tempo, si dichiara vittima e, trascurato dal genitore e dalla società, opera la scelta dell'arte fino all'autodistruzione come riscatto e sfida. La tematica di amore-morte è investita però, secondo Spera, dalla parodia, evidente sintomo di dissacrazione: il dramma di Alberto Pisani è di voler vivere nella e per la letteratura, andando incontro non solo alla sconfitta, ma anche al ridicolo¹⁷⁴.

Saccone osserva il suicidio di Alberto sullo sfondo del gesto eroico «alla Ortis» e della «tarchettiana “nobile follia”», notando poi la significativa assenza della «voce esplicita dell'autore» e la presenza del corsivo come marca della citazione, ultimo segnale di un «risvolto parodico-grottesco»¹⁷⁵. Luigi Sasso, reimpostando i termini del problema, sostiene che la maschera dell'artista *maudit* è uno dei *topoi* narrativi intrapresi e poi abbandonati dal narratore: il finale, come i raccontini, si iscrive in quell'urgenza dossiana di percorrere diversi temi e generi di scrittura, per poi lasciarsi alle spalle (racconto nero, ossessione, amore incestuoso, necrofilia); secondo Sasso tutto contribuisce, nella *Vita*, a ribadire «che la letteratura è una menzogna, ma proprio per questo rivelatrice, che la finzione ci mostra il senso e la profondità delle cose»¹⁷⁶.

A queste interpretazioni si può aggiungere forse un altro elemento, sottolineando l'evento che produce, nell'intreccio, un simile cambiamento di rotta: l'avvicinamento di un personaggio femminile. Sembrerebbe quasi che il narratore sia stato preso dalla stessa riluttanza del protagonista di fronte all'idea di un incontro risolutivo con l'amata, che adesso conosce Alberto, come egli si augurava, tramite i suoi scritti e forse prova per lui una particolare simpatia (la sua difesa dell'autore di fronte a estranei è un dato di fatto). Così, se Alberto si è deciso a disfare i bauli per incontrarla, il narratore prende invece la via della fuga «in China». «Alberto pensò [...], che, presentandosi a lei, perderebbe a un tratto quel fil sottile di amore, che con sì grande fatica avea giunto, e dopo tanto desìo»¹⁷⁷; allo stesso modo, il narratore sembra non sentirsi in grado di mettere in scena l'incontro tanto sospirato con Claudia, temendo di perdere il «fil» che ha intessuto con il lettore.

¹⁷⁴ Cfr. F. Spera, *Il principio dell'antiletteratura: Dossi - Faldella - Imbriani*, Liguori, Napoli 1976. Spera aggiunge che il distacco dal demoniaco è solo apparentemente compiuto, perché, se fosse il contrario, la parodia non esisterebbe.

¹⁷⁵ A. Saccone, «Lettori miei; conterò intanto una storia». *Dossi e la disseminazione dell'intrigo. In margine alla "Vita di Alberto Pisani"*, in *Effetto Sterne*, cit., p. 291.

¹⁷⁶ L. Sasso, *Prefazione*, in Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. XXV.

¹⁷⁷ Id., *Vita di Alberto Pisani*, cit., p. 236.

Il romanzo-autobiografia finisce qua, né avrebbe potuto continuare con la messa in scena di un incontro felice con il mondo femminile, a cui il narratore stesso sembrava guardare con preoccupazione, rischiando di compromettere quell'idea iniziale di «romanzo-autobiografia». È raro, peraltro, vedere agire personaggi femminili negli scritti dossiani di questi anni e dei precedenti, a meno che non si tratti della madre o di Lisa dell'*Altrieri*: le figure femminili rimangono eteree e lontane, e tanto meno sono dotate di pensiero e di parola; hanno vita finché il protagonista le osserva da una poltrona lontana, in teatro. Così, in vista di un incontro con l'universo femminile, il narratore prende in prestito una ben nota modalità macabra scapigliata, introducendone gli elementi tematico-stilistici. La comparsa della figura dell'artista *maudit*, e il conseguente finale, potrebbe essere dunque legata alla necessità di affrontare il mondo della donna, desiderio e fine ultimo della parabola di Alberto Pisani, dagli amori infantili all'infatuazione, ben più seria, per Claudia Salis, musa, destinataria e lettrice delle *Due morali*.

In una nota azzurra scritta sicuramente dopo l'esperienza del romanzo, Dossi, da buon "frammentista", pone in risalto, aforisticamente, la difficoltà di concludere la narrazione;

Fortunato quello scrittore di romanzi, che, come Manzoni, ha lì sottomano sulla fine del suo libro, una buona peste che lo sbarazza de' suoi personaggi! La solita fine d'ogni romanzo e d'ogni vita è la morte, o quanto torna lo stesso, il matrimonio¹⁷⁸.

Sotto questa luce la conclusione macabro-scapigliata appare, dunque, come una sorta di «peste», che «sbarazza» il narratore «de' suoi personaggi» mettendo in scena «la solita fine d'ogni romanzo e d'ogni vita»: «la morte».

Si potrebbe aggiungere che, al contrario di Alberto Pisani e, soprattutto, diversamente dagli Scapigliati della prima generazione, che vissero fino in fondo la loro tragedia, Dossi avrebbe sostenuto, più cautamente: «ben mi stava di vivere s'anco avessi perduto l'amore»¹⁷⁹, come affermava il Carlino nieviano. Quest'ultimo però si riferiva alle rinnovate speranze per l'unità d'Italia; l'affermazione di Dossi fa perno invece, piuttosto, sulla "seconda morale" enunciata nella *Vita*, guidata dal «buonsenso» ed estranea, nel bene e nel male, ad ogni estremismo.

¹⁷⁸ NA 3119, in Id., *Note azzurre*, cit., p. 349.

¹⁷⁹ Cfr. il cap. decimosesto in Nievo, *Le confessioni d'un Italiano*, cit., pp. 709-10 (si veda anche M. Gorra, *Introduzione*, ivi, pp. XXI-XXII).

2.6 Dossi e la narrativa umoristica: alcune idee e modelli

Nel suo “zibaldone di pensieri”, redatto a partire dal 1870¹⁸⁰, Dossi afferma insistentemente di ritenersi un autore umorista, nell'intento di immergersi in una tradizione italiana ed europea che legittimi le sue «bizzarrie», quali una lingua incline al *pastiche* (soprattutto per la prima produzione), una sintassi che tende ad esplodere nella digressione ingiustificata e una predilezione per la prosa breve, piuttosto che per strutture narrative di ampio respiro.

Il filone della narrativa umoristica, «aureo ma discontinuo», attraversa l'intero Ottocento italiano, ed i suoi tratti sono ben compendati da Gino Tellini: «erede della saggistica settecentesca e della lezione di Sterne, dunque prossimo al Foscolo didimeo e al suo vagheggiato romanzo “impossibile”» il racconto umoristico è legato all'attualità e all'esperienza dell'io, «riflessivo e divagante, decentrato e frammentato»¹⁸¹. La programmatica «*distruzione del limite*» che caratterizza l'«umore» secondo Francesco De Sanctis¹⁸² e il modo (sconveniente, secondo Paride Zajotti) in cui, con l'umorismo, «si allenta alla immaginazione ogni freno»¹⁸³ producono una varietà di sperimentazioni, che esplorano ambiti letterari e ideologici anche distanti tra loro. Due sono però le direzioni, a ricercare una classificazione, in cui si volge la narrativa umoristica: da una parte ci si muove sulla traccia dell'«originaria matrice etico-riflessiva di origine settecentesca», con uno sviluppo che potrebbe annoverare l'esempio grande e isolato delle *Operette morali* di Leopardi; dall'altra si tende a privilegiare il gusto dell'«eccentrico» e del «pittresco»¹⁸⁴. Dossi combina, nell'ambito del-

¹⁸⁰ Ripercorrendo le *Note azzurre*, si deve tener conto che esse non seguono un ordine cronologico rigoroso. La loro stesura comincia nel 1870 e finisce nel 1907; secondo Isella «in linea di massima, si può asserire che il numero più cospicuo di note, fino *grosso modo* alla n. 4250, sia da attribuire al periodo 1870-1877 [...]; le milleduecento successive, circa, agli anni romani 1878-1890; le rimanenti, poco più di trecento, al periodo più tardo» (D. Isella, *Nota al testo*, in Dossi, *Note azzurre*, cit., pp. XXX-XXXI).

¹⁸¹ G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Mondadori, Milano 1998, p. 82; per un approfondimento, si veda Id., *Appunti sulla prosa italiana dell'Ottocento*, in *L'arte della prosa. Alfieri, Leopardi, Tommaseo e altri*, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 1-39.

¹⁸² F. De Sanctis, *Il «Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l'agosto del 1854» per Girolamo Bonamici* (1856), in Id., *Opere. Saggi critici*, a c. di L. Russo, I, Laterza, Bari 1952, p. 248; per le definizioni di De Sanctis e di Zajotti cfr. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, cit., pp. 82-83.

¹⁸³ P. Zajotti, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni* (1827), in Id., *Polemiche letterarie*, a c. di R. Turchi, Liviana, Padova 1982, pp. 196-97. Roberta Turchi sottolinea, nell'*Introduzione*, la «solida cultura europea» dello Zajotti, che, forte di una «conoscenza diretta della produzione romantica in lingua tedesca», introduceva, «a proposito dei romanzi umoristici, il nome addirittura ignorato di Jean Paul», individuandone le opere fondamentali (cfr. *ivi*, p. XXIV).

¹⁸⁴ Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, cit., p. 87.

la sua produzione, entrambi i caratteri, riflessione ed eccentricità, anche se è la seconda *ratio* che maggiormente lo caratterizza e lo guida¹⁸⁵.

Preoccupandosi di dare una definizione dell'umorismo, Dossi sottolinea ripetutamente come esso racchiuda in sé «satira» e «insegnamento»:

A costituire l'umorismo che è a un tempo satira e insegnamento, l'apparente giulleria deve basare su un fondo della più incrollabile e severa verità. - Il poeta umorista è ai popoli, ciò che i *fous* erano una volta ai re - il dicitore della verità - Piglia la veste di pazzo per poter dire cose sagge¹⁸⁶.

La definizione di "satira" è utilizzata in modo leggermente scorretto, considerando che essa ha fin dall'antichità, per antonomasia, un fine morale, e che l'«insegnamento» non è da essa disgiunto. La separazione dei due concetti è degna di essere rimarcata; sembra che Dossi l'abbia operata proprio per mettere in risalto il carattere morale del proprio umorismo, che si traduce, in ultima analisi, in una protesta di autenticità e di schiettezza: la maschera del poeta umorista permette di dichiarare, sotto «la veste del pazzo», la verità.

Un'altra nota esemplifica un'ulteriore distinzione tra satira e umorismo, stavolta più sottile:

Nella Satira si trova è vero una delle fonti dell'Umorismo odierno, ma l'Umorismo non è tutto satira: esso trae anche le sue origini da quella parte di letteratura semi-conosciuta dagli antichi, benché corrispondesse ad un affetto che naturalmente dovevano anch'essi sentire, il *πάθος* -¹⁸⁷.

Nell'umorismo si uniscono dunque due componenti, il riso della satira e il *pathos*, che sarà da intendere come sofferenza, intensità di sentimento. L'incontro tra *pathos* e satira, che, secondo Dossi, l'antichità non conosceva, è alla base dell'umorismo moderno; tale commistione tra *tristitia* e *hilaritas* viene messa in risalto anche attraverso il motto di Giordano Bruno, il quale è ricordato, per le sentenze celebri, tra gli umoristi:

¹⁸⁵ Sulla narrativa umoristica fondamentale anche il vol. *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, cit.; cfr. in particolare, A. Saccone, «Lettori miei; conterò intanto una storia». Dossi e la disseminazione dell'intrigo: in margine alla «Vita di Alberto Pisani», ivi, pp. 264-93.

¹⁸⁶ NA 1590, in Dossi, *Note azzurre*, cit., pp. 96-97.

¹⁸⁷ NA 2434, ivi, p. 220.

Il motto di Bruno era, «in tristitia hilaris, in hilaritate tristis» che potrebbe essere il motto dell'Umorismo - Per la lingua da lui usata diceva «chi m'insegnò a parlare fu la balia»¹⁸⁸.

Di questa commistione proficua, nell'umorismo, tra riso e lacrime aveva già fatto cenno lo steso Tarchetti, che l'aveva d'altronde praticata, come si è visto, ad esempio con l'*Innamorato della montagna*.

L'umorismo risponde, per Dossi, ad una ben precisa visione del mondo: l'uomo ha perso l'«entusiasmo» della conoscenza intesa come dominio (razionale o metafisico) sulla realtà e deve abituarsi, sempre più, allo «scetticismo».

Ogni giorno la Scienza strappa qualche penna all'entusiasmo. È necessaria quindi una nuova letteratura, che possa vivere senza questo entusiasmo, poichè l'antica fondava tutta su di esso. La nuova letteratura non può che essere la umoristica. - La scienza dubita, e così l'umorismo -¹⁸⁹

I progressi della scienza si devono allo scetticismo. La scienza dell'oggi basa tutta su lui - e però, anche la letteratura per essere contemporanea deve corrispondere alla scienza e quindi essere scettica, che è quanto dire *umorista*¹⁹⁰.

L'umorismo è la letteratura dello scetticismo. L'uomo andò sempre più allontanandosi dalla fede. Il bimbo, nato oggi, è incredulo. Lo scetticismo nell'antichità era una posa, una ingegnosità, una classe accademica: oggi è un sentimento: è la sola spontaneità che ci sia rimasta¹⁹¹.

L'umorismo non poteva sorgere completo che in un'epoca di scetticismo¹⁹².

Già Praga e Tarchetti avevano posto il «dubbio» alla base della condizione dell'uomo moderno. In *Nox*¹⁹³ di Praga, l'io poetico si rappresenta, in seguito a una leopardiana perdita dell'infanzia («e il mesto cuore interrogo dei tante larve amante, / su tante care immagini / nei dì perduti errante»), in preda al «dubbio torvo e altiero», «in manto nero», rappresentato con fattezze demoniache («coll'ugna rea mi spre-mo»)¹⁹⁴. Perfino nella più tarda *Manzoni (Trasparenze, poesia datata «22 maggio*

¹⁸⁸ NA 2416, ivi, p. 217.

¹⁸⁹ NA 1255, ivi, p. 79.

¹⁹⁰ NA 1758, ivi, p. 113.

¹⁹¹ NA 2267, ivi, p. 162.

¹⁹² NA 2172, ivi, p. 148.

¹⁹³ Praga, *Poesie*, cit., pp. 126-28.

¹⁹⁴ È interessante soffermarsi sul proseguimento della poesia. I cattolici dormono, per meglio immaginare Dio, nel sonno della ragione («Dormi: la notte è fertile / di sante apparizioni»); la loro definizione, «pro-

1873»)¹⁹⁵, tra palinodia e riaffermazione della propria esperienza scapigliata, la diagnosi del male di fine secolo non è cambiata:

Noi vaghiam nell'Ignoto. I figli siamo
Del Dubbio (oh i grandi estinti!),
siamo i reietti, i fuggiti da Adamo,
dal ciel, dal fango vinti!

La forza del dubbio e la fine della fede tormentano in egual misura il narratore in *Riccardo Waitzen* di Tarchetti: «la fede è finita [...] il dubbio solo è grande, sconfinato come l'universo, incommensurabile come l'oceano, profondo e tenebroso come gli abissi dell'anima umana: [...] una sola fede esiste, quella del dubbio»¹⁹⁶.

Del resto proprio Tarchetti, nel suo lato “sterniano”, «doveva essere identificato dall'*énclave* letteraria di cui faceva parte», afferma Muscariello, «come un illustre epigono dello scrittore irlandese»¹⁹⁷. Nonostante non risulti una sola nota azzurra dedicata a Tarchetti, il tributo di Dossi, soprattutto agli esordi, pagato al recente scomparso è quasi esplicito, e si trova ad essere confermato, come afferma Ghidetti, da una lettera in cui Dossi gli attribuisce il ruolo di maestro¹⁹⁸.

Chi si è occupato di Tarchetti umorista si è trovato di fronte indizi molteplici di una narrativa “sterniana”, ma ha anche dovuto mettere in luce i «contorni» della «mappa delle deroghe al patto umoristico»¹⁹⁹. L'umorismo offre invece a Dossi una

genie d'Abele», spinge al paragone con *Abel et Cain (Fleurs du Mal, CXIX: «Race d'Abel, dors, bois et mange»* corrisponde «Dormi nei letti tiepidi, o progenie d'Abele»). Il poeta si riconosce invece nella razza di Caino e, in contrapposizione ai credenti, si rinchioda nel buio e nel silenzio, rivolgendosi in direzione dell'inconscio, pur senza arrivare ad abbracciarne il fondo: «io veglio, col mio negro compagno [...]. Poiché il silenzio è un angelo, / e un sacerdote anch'esso, / e contemprar le tenebre / è contemprar se stesso».

¹⁹⁵ Praga, *Poesie*, cit., pp. 307-10. Per la storia del testo, comprese le sue pubblicazioni su rivista, si veda Paccagnini, *Emilio Praga: versi italiani e francesi dispersi*, cit., pp. 90-91.

¹⁹⁶ Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., I, p. 604-05.

¹⁹⁷ Muscariello, *L'umorismo di Iginio Ugo Tarchetti ovvero la passione delle opinioni*, cit., p. 241. Già Ghidetti affermava: «non sarà inutile ricordare [...] che in ambiente scapigliato la lezione sterniana sarebbe stata ripresa attraverso la mediazione di Tarchetti» (Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, cit., pp. 72-73).

¹⁹⁸ La lettera è citata da Ghidetti: «Ma a proposito dell'educazione intellettuale del Dossi si potrebbe obiettare che le prime opere di lui si situano in quella zona di decadenza romantica che era stata il punto d'arrivo (sia pure con aperture decadentistiche) di uno scrittore come il Tarchetti, al quale, fra l'altro, nel '69, come risulta da un breve documento epistolare ai più ignoto, il giovane si rivolgeva come ad un maestro» (E. Ghidetti, Rec. a C. Dossi, *Le Note azzurre*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXX (serie VII), I, gennaio-aprile 1966, p. 190).

¹⁹⁹ Muscariello, *L'umorismo di Iginio Ugo Tarchetti*, cit., p. 261. Secondo l'autore, «Tarchetti [...] non riesce a fare in modo che le sue passioni, per quanto miniaturizzate, deformate, occultate e rovesciate, ab-

possibile via d'uscita da una condizione di *impasse* tipicamente scapigliata, in quanto, come afferma Saccone, si tratta dell'«unica prospettiva di conoscenza (nonché risorsa espressiva) praticabile nella trama del moderno»²⁰⁰.

C'è una riflessione sull'incidenza storica dell'umorismo che rivela la sensazione, da Dossi condivisa con la Scapigliatura, di vivere in un'epoca di profonda transizione:

La letteratura Umoristica non dà fuori, che in quelle epoche nelle quali tutte le regole della vita antecedente sembrano andare a fascio. Nota l'U[morismo] all'epoca della Riforma – della Rivoluzione francese – della Riv. Umana²⁰¹.

Il progetto, ripetuto quasi in modo ossessivo, di ricostruire una «storia dell'umorismo» nella quale inserire se stesso sembra porsi al culmine di un percorso di morte dei padri (si dichiara grande ammirazione per Manzoni, ma si rovescia la sua poetica) e di faticosa ricerca di una nuova tradizione. A proposito dell'evoluzione italiana dell'umorismo, Dossi afferma:

L'umorismo in Italia ebbe assai pena a manifestarsi. Le tradizioni gloriose di una famiglia traggono spesso la famiglia in rovina. L'Italia credette sempre e troppo in Grecia ed in Roma, e ne abbiamo le prove nelle opere fin dei più illustri *esprimitori* del proprio tempo e dei più propensi alla moderna letteratura, come nel «Giulio» di Giuseppe Rovani. - Per contro l'Umorismo, non inceppato da questa esagerata venerazione al passato procedette più svelto negli altri paesi e specialmente in quelli che stavano fuori dalle tradizioni del genio greco-latino²⁰².

Dei generi dell'Umorismo, nell'inglese domina la vena sentimentale (Sterne) – nel francese, la scettica (Rabelais) – nel tedesco, la vena della bizzarria (Richter) – mentre l'italiano conserva finora in tutto sobrietà – forse perché inceppato dalla tradizione classica²⁰³.

L'Italia dunque mancherebbe di una salda tradizione di umoristi liberi da «sobrietà», per un'esagerata venerazione del passato, per il supremo classicismo che “comprime”

biano, nel *corpus* “didimeo”, “il calore di fiamma lontana” (ivi, p. 262). Ghidetti notava, a proposito della differenza tra Giovanni Rajberti e Tarchetti, che «gli intenti polemicici» di quest'ultimo «non si risolvono mai nell'esercizio di un controllato umorismo, ma decantano piuttosto la loro urgenza autobiografica attraverso il filo dell'ironia sull'esempio del Didimo foscoliano» (Ghidetti, *Tarchetti e la Scapigliatura lombarda*, cit., p. 73).

²⁰⁰ Saccone, Carlo Dossi. *La scrittura del margine*, cit., p. 34.

²⁰¹ NA 1886a, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 125.

²⁰² NA 2269, ivi, p. 163.

²⁰³ NA 1749, ivi, p. 111.

«l'inquietudine della ricerca»²⁰⁴ nonché, come si accenna altrove, per l'immobilismo legato alla forte tradizione cattolica («L'Umorismo in Italia. Perché l'Italia appaja per l'ultima. In Italia, col papato la sede della immobilità, e delle tradiz. Romane»)²⁰⁵. Se le lingue antiche stentano a piegarsi all'umorismo, l'interesse dossiano è diretto, con sicurezza, verso gli autori della tarda latinità («epoca di decadenza di lingua - come dicono i pedanti -»), dove dominano l'impasto linguistico, la commistione tra i registri e il gusto per l'invenzione iperbolica; ecco dunque i nomi di Giovenale, Apuleio e Petronio:

Apulei metamorphoseon <favola milesia> - (epoca di Antonino Pio). Apulejo è un mezzo umorista - Nato in epoca di *decadenza di lingua* - come dicono i pedanti - inventa anche lui parole etc., ma l'apparente trascurataggine del suo sermone è frutto invece di lunghi studi. - Il suo stile somiglia a quello di Petronio. <Come la gravità del sermone latino mal s'attagiasse alla elasticità umoristica. Per quanto Apulejo e Petronio cerchino di galanteggiare colla lor lingua - questa lor non accorda che una mezza confidenza.>²⁰⁶

Anche nell'Europa moderna, però, si stenta a riconoscere il valore degli umoristi, com'è testimoniato dalle vicende di Jean Paul:

²⁰⁴ NA 2269, cit.

²⁰⁵ NA 2068, ivi, p. 140. La NA 2068 propone, schematicamente, tutte le tappe di una possibile storia dell'umorismo in Italia: «Nelle prime pagine di una storia dell'umorismo in Italia, ancora in mente Dei et Dossi - la materia potrebbe essere divisa come segue. - *Libro I°*. 1°. Che cosa sia l'umorismo. Falsi giudizi. - 2°. Distinzione tra comicità e umorismo. - 3°. Tracce d'umorismo nell'antichità, perchè spec. nei comici - attico sale, urbanità, naso. Roma meno adatta della Grecia all'atteggiamento umoristico. 4°. Come e perchè nell'antichità non ci fosse letteratura umoristica nel vero senso della parola. 5°. Come la letteratura debba informarsi allo spirito dei tempi. 6°. Del nessun valore che hanno quelle opere letterarie inutili alla storia, essendo scopo eterno dell'umanità l'allungarsi la vita, mercè la memoria. - 7°. Non vivere se non quelli artisti che colle loro opere fanno storia. - *Libro II°*. 8°. Quale sia lo spirito dominante nel tempo presente. Scetticismo. Se lo scetticismo sia indizio di decadenza o no. Scett. odierno diverso dall'antico. - 9°. Come l'umorismo sia la sua unica manifestazione letteraria. - 10°. Degli addentellati fra tempo e tempo. - 11°. Influenza della Riforma religiosa sull'Umorismo. - 12°. Perchè del suo principale allargarsi in Germania e in Inghilterra, trionfante poi in Francia. - 13°. Tentativi repressi in Francia e in Spagna, trionfanti poi in Francia - *Libro III°*. 14°. L'Umorismo in Italia. Perchè l'Italia appaja per l'ultima. In Italia, col papato la sede della immobilità, e delle tradiz. Romane - 15°. Germi di umorismo negli antichi scrittori - soffocati dal rinascimento neogrecolatino. - 16°. L'umorismo latente nei poeti dialettali. - 17°. Tarda appare l'Italia nel campo dell'umorismo, ma abbastanza a tempo per porsi innanzi a tutte le altre nazioni. E' il re che appare ultimo in scena. - 18°. Manzoni il primo umorista completo d'Italia. - 19°. Rovani. - 20°. Dossi. - Conclusione» (ivi, pp. 139-40).

²⁰⁶ NA 2985, ivi, p. 339.

Per le stesse ragioni, penò assai anche in Francia. Rabelais e Montaigne rimasero per lungo tempo senza figli. La notte di S. Bartolomeo e la revoca dell'Editto di Nantes, soffocando il libero esame ecc., stropicciarono in fascie l'*humour*, comprimendo l'inquietudine della ricerca. Fino a Voltaire non possiamo contare di lui che poche grida di piazza (Fronda ecc.), fiocamente echeggiate nelle mute pareti della Academia francese, la gelosa guardiana del classicismo di seconda mano²⁰⁷.

Goethe e Schiller avevano ripugnanza per Richter. Difatti i primi erano i rappresentanti di letterature che si chiudevano, e Richter quello di una che si apriva²⁰⁸.

L'*humour* è dunque riportato anche uno spirito di tipo "protestante", che favorisce «il libero esame» delle Scritture e, per estensione, di se stessi; all'umorismo pertiene infatti un'«inquietudine della ricerca», nei termini della già citata esibizione di verità dei *fous*.

In generale, la mancanza di «humour», è ravvisata e criticata come tratto ricorrente nel "canone" degli autori più letti e studiati, che tende a obliterare le opere in «stile minchionatorio». È interessante che, tra gli autori "umoristi", Dossi indichi a più riprese Dante, Manzoni, Shakespeare e Richter²⁰⁹. I riferimenti a Dante, oggi spesso citato a capostipite della linea "espressionistica" continiana, e al principio della *varietas* tonale shakespeariana bastano, da soli, a far intuire come il concetto dossiano di umorismo fosse legato ad un atteggiamento gnoseologico e, insieme, ad una maestranza stilistica all'insegna della commistione di generi e toni.

Più volte Dossi sottolinea, poi, l'umorismo di Manzoni, con il fine di legittimarsi all'interno della tradizione lombarda (pur sapendo bene di costituirne «la grappa»); ma l'autore dei *Promessi sposi* è anche, più volte, citato e ripreso proprio scegliendo gli episodi in cui l'«humour» aveva raggiunto le soluzioni stilistiche più felici, come la biblioteca di Don Ferrante o l'uso semplicistico del termine "Provvidenza". La citazione di Manzoni accanto al Dante "plurilinguista" e la predilezione di certi episodi del romanzo rivelano una lettura acuta e innovativa dei *Promessi Sposi*, che mette in luce un aspetto trascurato nella vulgata allora dominante. Dossi avrebbe potuto concordare con la rilettura del romanzo in chiave "espressionistica" che propone Vittore Branca, il quale, non a caso, fa poi riferimento all'"ironia":

²⁰⁷ NA 2269, cit., p. 163.

²⁰⁸ NA 3047, ivi, p. 343.

²⁰⁹ Cfr. NA 2171, ivi, p. 148: «In lett. e credo anche in musica – è tra i caratteri del genio lo stile, a volte, minchionatorio. Chi sta sempre serio – e non sa ridere mai o ride male, è un genio incompleto, come A-leardi, come Foscolo, come Verdi. La vera sojatura l'hanno invece Dante, Manzoni, Rossini, Shakespeare, Richter ecc. -».

le deformazioni falso-seicentesche e gli interventi di meneghino intellettualizzato all'estremo, gli spagnolismi in chiave grottesca, sono fatti brillare persino nel tessuto razionalizzato e studiatissimo dei *Promessi Sposi*, e ne lievitano i sottintesi ironici²¹⁰.

Un altro carattere che accomuna il romanzo manzoniano alle opere dei grandi umoristi è per Dossi l'“universalità”, intesa come capacità di mettere in gioco svariati temi e tonalità: «Manzoni, libro universale: tutti vi possono imparare, dalla portinaia all'astronomo»²¹¹. Né Dossi rinuncia a rintracciare nell'autore dei *Promessi Sposi* una qualità essenziale degli autori umoristi, ovvero il presentare, sotto le spoglie di una storia, se stessi: «Manzoni, ne' suoi libri, presenta lui stesso»²¹². Per comprendere come Dossi si rivolgesse al “suo” Manzoni, si noti ad esempio come, proprio in lui, cercasse una parziale autorizzazione per la *mise en valeur* del dialetto:

Dei dialetti. - Nè etimolog[icamen]te nè razional[ment]e differiscono dalle lingue. - Manzoni che sapeva quel che si faceva, in una sua lettera, parlando del milanese, dice lingua, non dialetto -²¹³

Talvolta Dossi sembra addirittura attribuire a Manzoni un modo di procedere che, in realtà, svela piuttosto una tecnica della propria fucina letteraria, ovvero la facoltà di costruire una prosa a partire dal fascino di motti arguti e «immagini ardite» (altrove, infatti, Dossi afferma che suggestioni linguistiche lo hanno condotto alla *Colonia felice*):

Prov. spagnoli «A juezes Gallicianos, con los pies en las manos» andate cioè a trovare i giudici di Galizia con dei polli in mano. E parebbe che Manzoni avesse dinanzi questo proverbio descrivendo la magnifica scena di Renzo coi pollastri, in casa del dottor Azzecagarbugli²¹⁴.

Guerrazzi è criticato, in opposizione a Manzoni, per ragioni ideologiche, che si accompagnano a forti riserve riguardo allo stile e alla mancanza di umorismo:

²¹⁰ V. Branca, *Prime parole*, in *Atti del Convegno sul tema: L'espressivismo linguistico nella letteratura italiana*, cit., p. 14.

²¹¹ NA 1671, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 101.

²¹² Ivi, p. 102.

²¹³ NA 2337, ivi, p. 180.

²¹⁴ La nota prosegue: «- Vino de una oreja - ossia buon vino, perchè chi scuote la testa mostrando così le due orecchie dà segno che il vino che beve non gli piace, al contrario di chi soddisfatto di quanto beve, china la testa verso il bicchiere e così mostra una orecchia sola. E poi si dice che le immagini ardite non hanno popolarità! <Altra frase ardita e pittorica è quella che si usa in Borgogna per indicare taluno che mangia male per vestir bene “ha budella di velluto e di seta”.>» (NA 4245, ivi, pp. 564-65).

Che mi diventa lo sproloquio guerrazziano a fronte la manzoniana sobrietà?... Guerrazzi scrisse libri (e troppi), Manzoni li meditò. - Guerrazzi, come Verdi, non seppe mai ridere! Manzoni, come Rossini e Shakspeare, rise e pianse in modo insuperabile²¹⁵.

Per la totale mancanza, secondo la lettura dossiana, di *humour*, Leopardi è condannato e Foscolo fortemente ridimensionato:

Foscolo e Leopardi non sono umoristi... Due creazioni incomplete perchè incapaci al riso. V. ad es. la *Palinodia* dell'uno - e le lettere giocose di Foscolo al Giovio, oltre alla sua pessima traduzione di Sterne²¹⁶.

Foscolo non umorista. - Il suo «Gazzettino del bel mondo» scritto senza premeditazione, tolto dal calamaio man mano; è anch'esso tutto impedantito da citazioni etc. - è il galanteggiare di un elefante. - La splendida bile di Foscolo, già preannunciata dal suo nome, φῶς, luce e χόλος, bile²¹⁷.

Né la traduzione del *Viaggio sentimentale* né il *Gazzettino del bel mondo* (nella versione, evidentemente, dell'Orlandini)²¹⁸ sono degni di stima e la produzione che dovrebbe contribuire a promuovere Foscolo in una prospettiva umorista (com'era stato, invece, per Tarchetti)²¹⁹ è liquidata in poche battute. Eppure Didimo è citato, in una maniera leggermente polemica, che pur è indizio d'interesse: «Nessun frizzo se non una volta, e per non ricaderci lesse i quattro evangeli (id.) [*vita di Didimo Chierico* di Foscolo] (eppure nell'Ev. c'è il famoso frizzo del Pietro su questa pietra ecc.)»²²⁰. In un altro caso, ad essere citata è la prefazione di Didimo Chierico che accompagna la traduzione sterniana: «Comune a tutti gli umoristi è l'odio contro i falsi dotti (V. pref.

²¹⁵ NA 1672, ivi, p. 102.

²¹⁶ NA 2311, ivi, p. 172.

²¹⁷ NA 3094, ivi, p. 346.

²¹⁸ Cfr. a proposito M. Fubini, *Introduzione*, in U. Foscolo, *Opere*, V, *Prose varie d'arte*, Le Monnier, Firenze 1951, pp. LXIV-IX.

²¹⁹ Tarchetti apprezzava appunto di Foscolo, come ricordava già Nardi, *I Sepolcri*, *Jacopo Ortis*, e la traduzione del *Viaggio Sentimentale* (cfr. P. Nardi, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Zanichelli, Bologna 1924, p. 61).

²²⁰ NA 4341, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 576; la citazione, tratta dalla *Notizia intorno a Didimo Chierico*, contiene una scorrettezza («evangeli»>«evangelisti»; cfr. Foscolo, *Prose varie d'arte*, cit., p. 183). Altrove, Foscolo è citato, positivamente, a sostegno delle idee dossiane sulla lingua: «Tutte le lingue, e la italiana più ch'altre, s'arrendono ad ogni trasformazione a chiunque può e sa far obbedire la lingua al genio (id. [Foscolo], id. [art. ingl.]) - E ciò può contrapporsi alla frase di Giuseppe Ferrari, «la lingua italiana è lingua reazionaria» forse perchè non la sapeva adoprare (NA 3938, in Dossi, *Note azzurre*, cit., pp. 526-27).

di Didimo Chierico al *Viaggio Sentimentale* dello Sterne) e contro i camminatori per le vie trite»²²¹. È possibile ipotizzare che Dossi fosse piuttosto restio a riconoscere al Foscolo sterniano, e al suo ammiratore Tarchetti, il giusto peso che avevano avuto nella sua stessa formazione.

D'altro lato, Dossi imputava probabilmente a Foscolo traduttore («pessima traduzione») il difetto che quest'ultimo stesso paventava: «per l'obbligo di provvedere di frasi e d'idiotismi gentili il mio gracile testo, temo di essere incorso nell'affettazione cruschevole»²²². Di Foscolo si apprezza e si cita, semmai, l'epistolario:

Paolo Mamezio frequentemente spendeva un mese a scrivere una sola lettera. Conf. i fabb[ricati] epistolari di Cicerone e di Plinio - e di Giusti - e lo spontaneo di Foscolo²²³.

Dall'epistolario è tratta, ad esempio, la definizione di Milano come «Paneropoli», che secondo Dossi è «umoristica lezione di Poneropoli» del Rabelais²²⁴.

Tanto è apprezzata, dunque, una lingua media impreziosita da invenzioni in direzione espressivista, quanto è invece distanziata, in un'ideale piramide di modelli, una scrittura «impedantita» da citazioni: quella «matrice etico-riflessiva» di origine settecentesca, quel procedere per argomentazioni e citazioni che frenano l'espressione «spontanea» e controllano il divenire della prosa disturbano, secondo Dossi, l'umorismo moderno. In una distinzione tra «leggerezza» e «pesantezza» ante Italo Calvino, Dossi si pone senza esitazioni sulla prima sponda (con l'ausilio dello *stile*), tacciando di «mole elefantasca» la prosa di Foscolo e di Leopardi: il tentativo

²²¹ NA 958, ivi, p. 54. Il riferimento è in realtà piuttosto generico; forse Dossi aveva in mente l'avvertimento di Didimo, secondo cui «l'autore era d'animo libero» e contrario alla «servilità magistrale degli uomini letterati» (Sterne, *Viaggio sentimentale*, cit., p. 3). Più probabile, però, che si riferisse (nonostante l'indicazione «pref.») non alla prefazione indirizzata da Didimo ai lettori, ma alla *Notizia intorno a Didimo Chierico*, che si apre appunto con una considerazione sul «comporre libri utili per chi non è dotto» (cfr. Foscolo, *Prose varie d'arte*, cit., p. 173).

²²² Così scriveva Foscolo a Camillo Ugoni il 28 ottobre 1813, in seguito all'uscita della traduzione ulteriormente rivista (U. Foscolo, *Opere*, XVII, *Epistolario*, IV (1812-1813), a c. di P. Carli, Le Monnier, Firenze 1954, p. 411); sul finale della lettera, ribadiva: «dopo tutto questo sdottrinamento sul bello scrivere, a me importa moltissimo di sapere se lo stile di Didimo nella versione vi ha fatto alla prima lettura sentire un pochino d'affettazione» (ivi, p. 413).

²²³ NA 3356, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 364.

²²⁴ NA 2750, ivi, p. 301. Sulla Paneropoli foscoliana, si ricordi anche NA 2802: «Foscolo chiamò Milano «la sonnolenta Paneropoli» (ivi, p. 313). Cfr. quel che Dossi poteva leggere nella lettera *Alla stessa*, Milano, 11 agosto 1813, in U. Foscolo, *Opere*, VI, *Epistolario*, raccolto e ordinato da F. S. Orlandini e E. Mayer, Le Monnier, Firenze 1852, I, p. 487: «L'affare per cui venni in Paneropoli sonnolenta fu spacciato poche ore dopo il mio arrivo [...]».

umorista dell'uno «è il galanteggiare di un elefante»; il secondo tentò di fare «dello spirito e ci riuscì svelto ed elegante come un elefante che balli».

L'epistolario foscoliano ha invece il dono di essere «spontaneo», di portare un minore schermo erudito e letterario; Dossi, che non conosceva lo *Zibaldone* leopardiano, avrebbe forse finalmente apprezzato e in parte riconsiderato i propri giudizi di fronte a quella scrittura che, tra i suoi tanti caratteri, ne possedeva forse alcuni per lui degni d'interesse. Eventuali contatti tra Dossi e Leopardi, di così dubbia e difficile ricostruzione, avrebbero potuto comunque passare attraverso i *Pensieri*, che peraltro si incentravano su di un'indagine poi ampiamente esercitata da Dossi, «sur les caractères des hommes et sur leur conduite dans la Société»²²⁵, nonché su una pratica di tipo aforistico.

A partire dalla predilezione per i versanti “plurilinguisti”, è chiaro come l'umorismo condizioni la forma letteraria, volgendola in direzione di uno sperimentalismo nei generi:

Lo scrittore umorista deve mediocrementemente rendere interessante l'intreccio, affinché per la mania di divorare il libro il lettore non sorvoli a tutte quelle minute e acute osservazioni che costituiscono appunto l'*humour*²²⁶.

Questa nota è chiaramente volta a sostenere la necessità di una scrittura frammentaria; la teoria dell'umorismo si incontra, dunque, con la dimensione di scrittura prediletta da Dossi. L'idea stessa di un'opera può nascere, piuttosto che da una tramatura complessa di idee, da un'osservazione di natura linguistica:

La prima idea della «Colonia Felice» mi venne leggendo il glossario (Alphabet de l'auteur français) aggiunto alle «Oeuvres de Rabelais» (ed. 1783, Jean François Bastien Londres et Paris 2° vol.) dove alla parola *Poneropole* < (La *Paneropoli* delle lettere di Foscolo, sua umoristica lezione di Poneropoli) > sta scritto «ville des mauvais garnements. Philippe, roi de Macédoine, bâtit - en la Thrace une ville ainsi nommée, en laquelle il transporta tous les méchants et scélérats qui se rencontrèrent, liv. 4. chap. 66»²²⁷.

Se l'interesse dello scrittore non si concentra sull'intreccio, ma su «minute e acute osservazioni che costituiscono appunto l'*humour*», la dimensione del pensiero e dell'aforisma diventa, per lui, fondamentale. Jean Paul si pone, in tal senso, come

²²⁵ Così scriveva Leopardi a Louis De Sinner, da Napoli, il 2 marzo 1837 (cfr. S. Orlando, *Introduzione*, in G. Leopardi, *Pensieri*, Rizzoli, Milano 2000, p. 11).

²²⁶ NA 2174, in Dossi, *Note azzurre*, cit., pp. 148-49.

²²⁷ NA 2750, ivi, p. 301.

modello basilare, e, per la ricchezza di riflessione, è citato accanto ai grandi moralisti come fonte di celebri massime e di pensieri:

Ci sono scrittori che sono magazzini, cave di pensieri, come per es. Plutarco – Montaigne – Richter²²⁸.

Jean Paul Richter, più che un appartamento, è un magazzino di pensieri; come del rimanente lo sono altri insigni autori quali il Montaigne, Seneca etc. Le loro opere sono l'effetto e insieme la causa di migliaia di opere²²⁹.

Di Jean Paul Richter può dirsi che le parole sono altrettanti pensieri, i pensieri altrettanti libri – e ogni libro una biblioteca - ²³⁰.

Proprio attraverso l'esempio di Jean Paul l'umorismo viene ricondotto all'impegno stilistico:

«Difficile est satiram non scribere». Io scrivo satire, dicea Jean Paul per migliorare, non gli altri, ma me stesso – almeno nello stile²³¹.

Lo sguardo “satirico” facilita l'elaborazione di uno stile più originale; attraverso l'*Espero* ricompare, così, la necessità della *brevitas* e della frammentarietà, capaci di mettere in risalto il lato moralistico («massime filosofiche», «insegnamenti») e quello inventivo-stilistico («capricci», «immagini ingegnose») della scrittura:

Richter è frammentario, come lo sono spesso gli Umoristi. L'*Espero* p. es. non è che una raccolta di massime filosofiche e di capricci, incorniciata in un romanzo. Del resto, il troppo interesse della favola nuocerebbe alla stoffa umoristica del libro: esso farebbe sorvolare senza attenzione a tanti utili insegnamenti, a tante immagini ingegnose etc.²³²

Insistendo sul versante moralistico, con l'ausilio di Jean Paul si afferma che la scrittura frammentaria umoristica è più vicina alla filosofia che non alla narrazione:

²²⁸ NA 685, ivi, p. 43.

²²⁹ NA 3562, ivi, p. 385.

²³⁰ NA 3927, ivi, p. 525.

²³¹ NA 3203, ivi, p. 357.

²³² NA 3246, ivi, p. 358.

Ora però la poesia tende da grafica a diventar filosofica. Il pittore Omero deve cedere al pensatore Richter²³³.

L'arte moderna sarà, secondo Dossi, una poesia di pensiero piuttosto che di «pittura», nella necessità di rielaborare i termini della locuzione oraziana «ut pictura poësis».

In nome di un binomio filosofia morale-letteratura, opposto a un'idea di produzione letteraria come invenzione e intrattenimento, l'idea dossiana di poesia-pensiero si porrebbe su una direttrice che, fatti i relativi *distinguo*, appare più vicina al Leopardi delle *Operette morali* che non al Manzoni dei *Promessi Sposi*. Le *Operette morali* sono l'emblema della ricerca ottocentesca di una scrittura alternativa alla prosa di romanzo, per la *brevitas*, per lo stile e per la modalità del racconto-riflessione. Né si dimenticherà che Dossi, similmente a Leopardi, ha steso nel corso degli anni un amplissimo zibaldone di pensieri, che dialoga proficuamente con le opere. Ma Leopardi è accusato per la mancanza di ironia, per la rappresentazione di un'«aurea», quanto artificiale, classicità e per l'eccesso di sentimentalismo, con un ripetuto accostamento con l'Alardi:

Il vezzo dei poeti è di starsi in arretrato un buon mezzo secolo dai loro tempi: parlo dei mediocri poeti come Alardi e Leopardi. Quest'ultimo specialmente ha scritto una *Palinodia* - che è tutto uno sproposito. Leopardi vi deride ad es. le ferrovie; poi motteggia agli zigari e ai pasticcini (egli ghiottissimo dei gelati ecc.), come se ai beati tempi e di Roma e di Grecia il mondo fosse affatto innocente di simili peccatuzzi veniali, e dico veniali anche in rispetto di certi altri peccati, molto frequenti nell'aurea antichità. Nè ci si dica che Leopardi fece dell'Ironia. L'Ironia è il sommo dell'Arte - e Leopardi non era da tanto. Leopardi credette far dello spirito e ci riuscì svelto ed elegante come un elefante che balli²³⁴.

Alardi e Leopardi sono due serbatoi di perpetua infelicità²³⁵.

Eppure Dossi condivide con Leopardi almeno un modello tratto dall'antichità, ossia Luciano di Samosata, esempio, soprattutto per i *Dialoghi*, di una prosa alternativa al romanzo e al di là della semplice satira (si tratta, com'è noto, di satire menippee). Alcune opere di Luciano, lette in edizione Teubneriana, sono menzionate a più riprese nelle *Note azzurre*, con chiare valutazioni: «Luciano va citato fra i precursori dell'odierno umorismo»²³⁶; «Da citarsi nella *Storia dell'Umorismo* gl'*Inferorum*, Deo-

²³³ NA 3261, ivi, p. 360.

²³⁴ NA 2259, ivi, pp. 159-60.

²³⁵ NA 3163, ivi, p. 353.

²³⁶ NA 1145, ivi, p. 69.

rum, e *Meretrici*, dialoghi di Luciano come pure il *Lucius Asinus*, e la *Vera historia*»²³⁷. Nonostante ciò la lettura di Leopardi come poeta del classicismo e del sentimentalismo sembra precludere, almeno per quanto risulta dalle *Note azzurre*, un approfondimento dossiano di questo grande intellettuale isolato dell'Ottocento. Se autori come Tarchetti o Praga potevano riecheggiare almeno qualche stilema leopardiano nell'esprimere il senso di decadimento dell'uomo, la fine delle speranze giovanili e, in conclusione, una laica denuncia della presenza del male nel mondo, Dossi, alla ricerca dell'umorismo, non riconosce alcun merito al poeta di Recanati, che pur poteva vantare, perlomeno, un testo come le *Operette morali*, intessuto di grande ironia demistificatoria, nonché di innovazioni stilistiche in direzione di una prosa breve e filosofica.

Infine, un altro poeta dell'Ottocento presente nelle *Note azzurre* è Giuseppe Giusti²³⁸ che si era proposto, appunto, di reinventare il genere satirico: «Nel Sec. XIX Giusti fu l'unico poeta italiano veramente moderno - e quindi il solo umorista»²³⁹. Senza dubbio, Giusti, benché eminentemente poeta, potrebbe essere accostato a Dossi per lo sperimentalismo espressivo e per il consapevole plurilinguismo antilirico. Una comune riflessione sull'individualismo dello scrittore "umorista" li avvicina idealmente: Dossi comincia il proprio percorso di scrittore con una narrazione di ricordi seguita da una pseudo-autobiografia; Giusti afferma scherzosamente, nel frammento d'introduzione alla *Cronaca dei fatti di Toscana*, come la scrittura parta sempre dal sé («Ma ho detto di parlare di cose importanti, e invece parlo di me stesso, Scusami: prima della parola ho voluto dirti l'uomo; e poi devi sapere che l'Io è come le mosche: più lo scacci e più ti ronza d'intorno»)²⁴⁰. D'altra parte, però, non si dimenticherà che per Giusti la parodia è qualcosa di molto serio e, come è stato spesso ripetuto, si trat-

²³⁷ NA 1171, ivi, p. 71. Si veda anche, ad esempio, l'accento sul finale di «Lucio asino»: «4516. Umoristicissimo è il finale del Lucio Asino attribuito a Luciano - quando una donna libidinosa s'innamora di lui, che è ancora asino, e giacegli insieme provandone sommo diletto... - Ma al di dopo Lucio, mangiate le rose, ridiventa uomo. Si presenta tutto lieto all'innamorata, pensando «se tanto le piacevo da asino chissà quanto le piacerò ora com'uomo...». Pranzano insieme. Egli si toglie le vesti, e accorre a lei colle braccia aperte. Ma ella lo respinge»

²³⁸ La circolazione milanese del Giusti è ampiamente attestata; tra l'altro, Giusti era noto per aver curato un'edizione di versi e prose di Parini (*Versi e prose di Giuseppe Parini*, con un discorso di G. Giusti intorno alla vita e alle opere di lui, Le Monnier, Firenze 1840) e poteva vantare Manzoni come illustre amico lombardo.

²³⁹ NA 2304, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 170.

²⁴⁰ G. Giusti, *Cronaca dei fatti di Toscana (1845-1849)*, a c. di P. Pancrazi, Rist. anast. dell'ed. Le Monnier, Firenze 1948, *Introduzione* di E. Ghidetti, Polistampa, Firenze 2009, pp. 35-36. In questa apparizione non richiesta dell'Io giocava evidentemente, in questo caso, l'esigenza di «autodifesa» per essersi schierato con i moderati di Gino Capponi (cfr. E. Ghidetti, *Introduzione*, ivi, pp. XV-XVI). Si ricorda che la *Cronaca* fu edita solo nel 1890, per le cure di Ferdinando Martini, quindi Dossi poteva leggerla ma dopo quella data.

tava di innestare, nella satira, la lirica e l'etica. In Dossi non si è ancora arrivati, è certo, alla rivoluzionaria immoralità futurista, al credo blasfemo di «Lacerba»; inizia però, già con lui, a vacillare l'idea che un mondo migliore sia possibile, auspicabile e dunque evocabile, in controluce, tra i motti mordaci.

2.7 La *forme brève* dossiana: tra bozzetto e *poème en prose*

Umoristi di fama europea come Sterne e Jean Paul, meno noto in Italia, tendevano a scombinare le forme e la trama del romanzo tradizionale e Dossi, di ciò ben consapevole, ricercava in quella narrativa i propri spunti e modelli; l'aforisma offriva un modello di scrittura e di pensiero, da praticare, prima di tutto, nelle *Note azzurre*²⁴¹; inoltre, in Francia, si andava sperimentando una nuova "*forme brève*" di scrittura, il *petit poème en prose*.

Dossi conobbe i *petits poèmes* di Baudelaire, e lasciò a riguardo un noto commento:

Ma tanto sono infelici e vecchie le poesie di Baudelaire, quanto i suoi *petits poèmes en prose* sono meravigliosamente belli e nuovi. La mia ammirazione per lo scrittore è però mista al dolore, dirò meglio all'odio di vedere che una parte de' miei letterari progetti fu già compiuta da Baudelaire in modo inarrivabilmente splendido²⁴².

Quest'affermazione dossiana, che ricorda l'omaggio fatto da Baudelaire a Bertrand («mysterieux et brillant modèle»), ha permesso di ipotizzare un'ideale fratellanza tra la «goccia d'inchiostro» e il «poemetto in prosa»²⁴³. Si potrebbe aggiungere che la *Nota* permette di riflettere sulla stessa interpretazione dossiana dei *Poèmes*: affiancando le «brevi prose» di Baudelaire a «una parte» dei propri «letterari progetti», Dossi propende per una lettura che accentua l'aspetto prosastico del poemetto in prosa (del fastidio dossiano per la poesia si è già fatto cenno; né per *Les Fleurs du Mal* spende pa-

²⁴¹ Sull'argomento si veda R. Bruni, *La scrittura breve di Carlo Dossi*, in M. A. Rigoni (a cura di), con la coll. di R. Bruni, *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 329-43.

²⁴² NA 4648, in Dossi, *Note azzurre*, cit., p. 633.

²⁴³ Secondo Isella, nel '70 Dossi sceglie di «contrabbandare le sue "gocce" sotto la copertura del romanzo autobiografico», la *Vita di Alberto Pisani*; ma nell'80, complice il clima della Roma «bizantina», restituisce «alla loro autonomia i raccontini che vi aveva imprigionati», «subito, si direbbe, dopo l'incontro illuminante con i *petits poèmes* di Baudelaire: la nota azzurra che lo registra non porta date, ma è del '79» (Isella, *Note ai testi*, cit., p. 1436).

role gentili)²⁴⁴, in una chiave non diversa da quella di Ragusa Moleti, di cui si tratterà in seguito, e di altri contemporanei.

È utile tener presente che la ricezione dei *petits poèmes en prose* in Italia, in questi anni, si caratterizza proprio per una difficoltà di classificazione, vista l'assenza di sperimentazioni ad esso direttamente riconducibili; si fa strada, allora, l'ipotesi di un *trait d'union* con il bozzetto:

Les petits poèmes en prose sono ispirati quasi dagli stessi sentimenti che animano *Les Fleurs du mal* [...]. I piccoli poemi in prosa appartengono a quel genere che suolsi chiamar oggi giorno *bozzetto*. Sono pensieri fugaci, sono sentenze, sono immagini, sono impressioni raccolte alla ventura e chiuse armonicamente e leggiadramente in pochi e ben torniti periodi²⁴⁵.

Così scrive, sulla «Gazzetta letteraria di Torino» del 1877, per rimanere in ambito settentrionale, Innocente Demaria, il cui nome figura a più riprese nella rubrica di «Letteratura straniera» della rivista; si noterà anche che, in mancanza di altri modelli, egli faceva cenno a Luciano e al suo “imitatore” moderno, Leopardi²⁴⁶.

Con il riferimento al bozzetto, il senso di ossimoro e di frizione tra poesia e prosa, implicito nel termine francese e legato ad un obiettivo “decadente” di travalicamento o fusione dei generi letterari, si è perduto; si ha l'impressione, come ha rilevato Giusti²⁴⁷, di un tentativo “al ribasso” per una collocazione dei *poèmes en prose* nel pano-

²⁴⁴ In riferimento delle *Fleurs du Mal*, Dossi afferma: «Baudelaire cerca di disporsi intorno artisticamente i suoi panni stracciati. Si direbbe l'orgoglio in cenci» (NA 4648, cit.).

²⁴⁵ I. Demaria, *Letteratura straniera. Charles Baudelaire. Seguito e fine*, «Gazzetta letteraria», I, n. 50, 15-21 dicembre 1877, pp. 343-44. Si tratta della seconda parte di un articolo pubblicato sul numero precedente (Id., *Letteratura straniera. Charles Baudelaire (Les fleurs du mal – Petits poèmes en prose – Traduction des contes extraordinaires, grotesques; des aventures de Gordon Pym et d'Eureka d'Edgar Allan Poe, etc.)*, ivi, I, 49, 8-14 dicembre 1877, pp. 337-338). Si ricordi che l'anno I (1877) della «Gazzetta letteraria» corrisponde ad una ristampa della «Gazzetta Piemontese Letteraria» (supplemento della «Gazzetta piemontese»), con diversa impaginazione dello stesso materiale (cfr. A. Briganti, C. Cattarulla, F. D'Intino, *I periodici letterari dell'Ottocento. Indice ragionato (collaboratori e testate)*, Angeli, Milano 1990).

²⁴⁶ Così prosegue Demaria: «Alcuni di questi bozzetti sono veramente graziosi, tra i quali piacemi citare: *La disperazione della vecchiaia*; *La camera doppia*; *Ciascuno ha la sua chimera*, che par tolto di sana pianta da quell'arguto e carissimo e spiritosissimo scrittore che era Luciano samosatense; *Il cane e l'ampolla*, che vorrei vederlo scritto a lettere cubitali sopra i teatri, le accademie, le biblioteche ed i negozi dei librai; *Le vedove*; *Il vecchio saltinbanco*; *Le tentazioni*, ed infine *Le vocazioni*, che voglio tradurre [...]. Ora quasi le medesime impressioni produce la lettura delle poesie e delle prose del Baudelaire. Basta una frase, una parola sola – singolarmente e bizzarramente scelta e collocata – per evocare tutto un mondo di figure e di immagini dimenticate e pure amiche, per dare la vita alle ricordanze di un tempo anteriore, per ripetere col poeta: “Vaghe stelle dell'Orsa [...] Dalla rana rimota alla campagna!”» (*ibid.*).

²⁴⁷ Cfr. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, cit., p. 19.

rama letterario italiano, laddove la traduzione inesatta, “bozzetto”, è simbolo di un’interpretazione. Del resto, se, ancora nel 1884, un recensore d’eccezione, Italo Svevo, assimilava le poesie in prosa di Turgenev al bozzetto²⁴⁸, la questione merita una qualche attenzione.

Occorre allora chiedersi quali fossero, in termini generali, i caratteri del “bozzetto”, per meglio comprendere questo tipo di ricezione. Innanzi tutto occorrerà notare che, mentre il *petit poème en prose* francese si pone, linguisticamente, in un’ambigua dimensione tra poesia e prosa, il termine “bozzetto” solleva un altro tipo di commistione e ambiguità, quella tra letteratura e pittura, più praticata in Italia (tra i primi, gli Scapigliati si interessarono ampiamente di pittura; si pensi alle tele di Praga, al Camerana ossessionato da Böcklin e Piranesi, a Faldella)²⁴⁹.

Il bozzetto contiene già in sé, come il racconto ottocentesco, con cui condivide diversi caratteri e spesso viene assimilato, una parvenza di “frammento”²⁵⁰: afferma Francesco Spera che, a differenza della novella dei primi secoli della nostra letteratura, «genere narrativo per eccellenza», «dall’Ottocento in poi scegliere la dimensione breve del racconto significa rinunciare alle ampie architetture del romanzo e quindi all’ambiziosa rappresentazione della totalità»²⁵¹. Eppure, la novella sopravvive e si trasforma: «dalla fine degli anni Sessanta si assiste a una decisa ripresa del genere», che coinvolge in particolare i centri settentrionali “scapigliati”²⁵². Contemporaneo allo sviluppo del racconto si registra, in ambito scapigliato, la proliferazione di “bozzetti”, “schizzi”, “impressioni”, “figurine”, “macchiette”, dove, oltre che sulla brevità, si punta sull’incompletezza di un “abbozzo”, di una sensazione estemporanea, di un momentaneo “idillio”.

Così Roberto Fedi descrive “nascita e morte” del bozzetto, «genere “minore” per universale ammissione»:

²⁴⁸ «Sono allegorie, racconti e bozzetti che non hanno di comune che la forma alquanto lirica» (I. Svevo, *Poesie in prosa di Iwan Turgenjeff*, in Id., *Saggi e pagine sparse*, Mondadori, Milano 1954, p. 989); cfr. più avanti il paragrafo 2.3.2.

²⁴⁹ L’incontro tra le arti ipotizzato in ambito scapigliato era una proposta destinata a rimanere però in gran parte teorica; tardava a produrre una pratica sinestetica di tipo simbolista, mentre si manteneva in vari autori al livello della “teoria delle arti sorelle” di Rovani, il quale propendeva per una «visione unitaria dell’arte nella storia» piuttosto che per un abbattimento delle frontiere tra gli stili (cfr. Bigazzi, *I colori del vero*, cit., pp. 175-76).

²⁵⁰ A partire da questa considerazione Francesco Spera intitola un proprio intervento, che ricostruisce i caratteri del «racconto moderno» dagli anni Sessanta ai primi anni Novanta dell’Ottocento, *Il racconto come frammento*, in G. Bàrberi Squarotti (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Bastogi, Foggia 1985, pp. 231-45.

²⁵¹ Ivi, p. 231.

²⁵² Spera fa riferimento in particolare all’«impulso» dato da Tarchetti, «notevole innovatore e sperimentatore di forme letterarie» (*ibid.*).

Almeno fino al suo declino, dopo un diluvio di circa tre decenni fra verismo e decadentismo, il «bozzetto» non esibisce una sua dignità autonoma; la sua nascita è nel segno della sperimentazione, a metà – anche nel nome – con le arti figurative, e la sua esistenza è normalmente accettata solo nella sua funzione di crisalide, dalla quale dovrà poi librarsi la non più precaria e anzi distesa scrittura del «racconto», della «novella» o talvolta, caso fortunatissimo, del «romanzo»²⁵³.

Genere laterale, luogo di sperimentazione e “di passaggio”, ampiamente praticato ma scarsamente definito e riconosciuto²⁵⁴, il bozzetto trova il suo apice nel «ventennio del dopo Unità»²⁵⁵ e si diffonde a partire da due centri d’elezione, ricchi di pubblicazioni periodiche: da un lato la Toscana, che si avvia a diventare “macchiaiola”, dall’altro il «versante settentrionale», sulla linea Milano-Torino tracciata dalla Scapigliatura. In Toscana è De Amicis a “fondare” un vero e proprio genere, a partire dai *Bozzetti* (come recita il sottotitolo) della *Vita militare*, pubblicati nel 1868 presso Treves di Milano²⁵⁶ e diffusi anche in ambito settentrionale, dove suscitavano le inevitabili polemiche con il Tarchetti “antimilitarista”. A Milano e dintorni, però, il genere si andava già sviluppando con caratteri propri; Emilio Praga ne aveva dato prova con gli *Schizzi a penna*, legati a quella propensione allo “schizzo” che proveniva dal tipico viaggio del “poeta-pittore”: «impressioni genuine di paesi, d’uomini e di casi», essi furono pubblicati sulla «Rivista minima» di Ghislanzoni tra il febbraio e il marzo del 1865²⁵⁷.

Nonostante le differenze tra uno scrittore e l’altro, e i diversi modelli operanti tra il Nord e il Centro, i caratteri fondamentali che Fedi enuclea per il bozzetto sono sostanzialmente condivisibili ed utili alla presente analisi: «osservazione diretta e attenta della realtà, e senza una vera e propria trama che non sia quella, apparentemente

²⁵³ R. Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in E. Malato (a cura di), *La novella italiana*. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), I, Salerno, Roma 1989, p. 587.

²⁵⁴ Si consideri, con Fedi, l’assenza di definizioni nei dizionari del tempo (cfr. *ivi*, p. 589).

²⁵⁵ *Ivi*, p. 590.

²⁵⁶ La seconda edizione uscì a Firenze (Successori Le Monnier, 1869); la terza di nuovo a Milano (Treves, 1880). Cfr. R. Fedi, *Il romanzo impossibile: De Amicis novelliere*, in Id., *Cultura letteraria e società civile nell’Italia unita*, Nistri-Lischi, Pisa 1984.

²⁵⁷ L’esperienza di Praga, giovane in formazione, sembra segnata da molte esitazioni, e la sua attenzione si rivolge ancora a vari e numerosi stimoli: lo attraggono i paesi costieri e montani da una parte, il fermento culturale della città dall’altra; si dedica alla pittura, ma anche alla poesia. Il viaggio di Praga corrisponde in parte, come argomenta Paccagnini, a «quello che per i pittori milanesi costituiva un percorso classico» (*Introduzione*, in Praga, *Schizzi a penna*, cit., p. 9); a sostegno di quest’ipotesi, sta il fatto che, in seguito al viaggio, Praga presentò quattro dipinti a olio all’esposizione di Brera del ’59, «due impressioni di riviera ligure e due rapidi ricordi di un viaggio in Normandia» (Nardi, *Scapigliatura: da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, cit., p. 89).

casuale e incidentale, della scena colta al volo dal quotidiano, o dalla personale esperienza, o dal ricordo»²⁵⁸; rapporto «confidenziale» con il pubblico, richiamato alla complicità di un «intrattenimento garbato»²⁵⁹, attraverso un dialogo continuo; diffusa «finalità morale»²⁶⁰.

Il bozzetto mette in campo, di fondo, un «“realismo temperato”»²⁶¹, basato sui i primi otto capitoli dei *Promessi Sposi*, e una figura di «narratore-autore che privilegia, su tutti, il suo punto di vista», spesso giustificato tramite la rievocazione di esperienze vissute. Questo tipo di «narrativa “media”»²⁶² si pone «a mezzo fra un realismo ancora “d’autore” e una prosa tendenzialmente “impersonale”», tra Manzoni e l’incipiente verismo, che realizza il «passaggio dal bozzetto alla novella» con la «rinuncia alla funzione mediatrice e coinvolgente del personaggio-autore»²⁶³. Ma, luogo di rifugio per chi, volutamente, cerca una realtà minore («non epico-risorgimentale ma nemmeno “scientifica” in senso europeo e positivista») ²⁶⁴, esso finisce per essere «una piccola appendice colorata in cui rubricare il bizzarro, l’inutile, il gratuito, l’eccezionale»²⁶⁵.

Trattando del bozzetto come di un ricettacolo per «il bizzarro» e «il gratuito» si comprende subito per quale motivo il termine ricorra, in Dossi stesso, per caratterizzare le proprie prose brevi. Già nella *Vita di Alberto Pisani* si fa riferimento ad un frammento delle *Due morali* di Alberto come ad un «bozzetto» (si tratta del *Lotto*). Con lo stesso termine Luigi Perelli presenta, *in limine*, le *Gocce d’inchiostro*: «bozzetti spannati, per così dire, dagli scritti del Dossi»²⁶⁶. Inoltre, la possibilità di mantenere, nel bozzetto, il punto di vista del “narratore-autore” permette a Dossi di sviluppare tale ingerenza in modo molto particolare, con uno sguardo alla realtà così definito da Roberto Bigazzi: «quando Dossi guarda al mondo com’è, il suo crivello, cioè lo stile, non intende trasferire nella realtà i propri sentimenti ma far esplodere l’evidenza di

²⁵⁸ Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, cit., pp. 593-94.

²⁵⁹ Ivi, p. 594.

²⁶⁰ Ivi, p. 596.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Ivi, p. 597.

²⁶³ *Ibid.* Questa la parabola discendente del bozzetto secondo Fedi: «Il secondo tempo, ed il fatale declino, del bozzettismo di fine Ottocento coincide quindi con un transito necessario, e con la sparizione (in senso narratologico) della *persona* dello scrittore dalla pagina [...]. Ed in seguito, quando con D’Annunzio e i narratori decadenti lo scrittore-artista si sarebbe di nuovo appropriato del suo ruolo, altre esigenze e d altro stile avrebbero sospinto e rivestito la sua pagina – ed allora, il bozzetto avrebbe versato il sangue ed il sudore delle prose compiaciute, estetizzanti, prive di ogni scopo “educativo” o moraleggiante, e anche iperbolicamente folkloriche delle *Novelle della Pescara*» (ivi, pp. 598-99).

²⁶⁴ Ivi, p. 605.

²⁶⁵ Ivi, p. 606.

²⁶⁶ Dossi, *Opere*, cit., p. 279.

oggetti e figure per mezzo del termine linguistico adoperato, per mezzo quindi della carica affettiva o giudicante dell'artista»²⁶⁷.

Forma "minore" e "di consumo", il bozzetto diventa, nelle mani di Dossi, forma d'arte, linguisticamente elaborata fino all'eccesso, e frequentazione "d'élite", vista la programmatica non-diffusione delle proprie prose, che erano pensate in una dimensione di *brevitas* per decisa scelta autoriale, non perché destinate al mercato delle pubblicazioni periodiche. Allo stesso tempo Dossi mantiene e accentua a dismisura una delle possibilità insite al bozzetto stesso: la presenza forte dell'autore, spesso legata a quel rapporto di fiducia e frequentazione periodica dovuto al mezzo-rivista, espressa da valutazioni personali di tipo moralistico e dal riferimento a esperienze private, è portata ai massimi livelli. Per questa ragione, dunque, il bozzetto si presta, inaspettatamente, ad incontrare il "poemetto in prosa" di origine francese: l'incrocio di due realtà apparentemente così distanti è legata all'estrema disponibilità del bozzetto e a quel particolare «subiettivismo» (per citare un capo d'accusa rivolto a Dossi), impraticabile nelle dimensioni della novella verista²⁶⁸, all'insegna di un rapporto stretto e continuo (più o meno conflittuale) con il lettore.

Un censore e amico di Dossi, Luigi Primo Levi, già nel 1872 spiegava la *Vita di Alberto Pisani* con la formula dell'«eccezione», poi destinata a diventare, per mano di Vittorio Pica, vera e propria categoria: ambientata in un'epoca di «transizione», «eccezionale», la vita del protagonista rappresenta una di quelle «esistenze originalissime, [...] che hanno forse in sé i germi confusi delle epoche future»²⁶⁹. Sulla via dell'«eccezione» si incontrano, per l'appunto, i *poèmes en prose* baudelairiani, modalità innovativa, antilirica (ma in quel caso assai legata alla poesia) di raccontare un'«esistenza originalissima». A questo proposito, si ricordi come, nell'ambito della produzione letteraria dossiana, e soprattutto nei primi due libri, operi una spinta alla «confessione», per usare ancora un termine di Levi, al disvelamento spietato di sé:

²⁶⁷ Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 177.

²⁶⁸ Anche i bozzetti Collodi, peraltro autore assai distante da Dossi, nascondono in realtà, se si concorda con Fedi, una «evidente contrapposizione» ad una «tecnica che lo espropri, *in toto*, del suo fondamentale ruolo di mediatore; manzonianamente, si riserba il diritto al suo angolo» (Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, cit., pp. 604-05).

²⁶⁹ Si cita da Bigazzi, *I colori del vero*, cit., p. 179; Bigazzi riporta il contenuto di un opuscolo di Levi composto da due articoli (L. Luigi Primo [P. Levi], *Carlo Dossi e i suoi libri*, Garbini, Milano 1873); per l'intervento sulla *Vita* vi è indicata la pubblicazione su «Il Diritto» del 15-16 aprile 1872. L'opuscolo è citato da Lucini nell'*Ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale* (Nicola & C., Varese 1911, pp. 45-46). Lo stesso Levi ricorda il suo «primo libro» dedicato a Dossi nel *Preludio* all'edizione delle *Opere* («io posso ripresentare questi al pubblico con un'ammirazione più cosciente di quella che mi dettava il primo mio libro, ma non meno viva, e con assai più speranza di essere seguito»; Levi, *Preludio*, cit., pp. VIII-IX).

Artificioso sempre verso di sé, nessuno fu mai più del Dossi sincero e vero col lettore, col pubblico. Autobiografici nella psicologia dei personaggi assai più che nelle loro azioni, sono spesso questi libri un auto-atto d'accusa, ma atto così onesto nella rivelazione del suo *egoismo*, dei suoi *convenzionalismi*, delle sue *paure*, dei suoi *dolori immaginari*, del suo *pianto forzato*, delle sue *transazioni*, dei suoi *avvilimenti*, della sua *insensibilità di fronte alle sventure vere*, che la maggior patente di nobiltà spirituale esce da tutto questo insieme così contraddittorio²⁷⁰.

È dunque possibile che la frammentarietà, appoggiata al bozzetto-poemetto in prosa, avesse un legame, come notavano i primissimi amici-lettori, anche con la necessità di raccontare se stessi, di fare un punto sulla propria giovinezza così ordinaria, a livello materiale, eppure così idealmente sbandata, nell'assenza di punti di riferimento, da non potersi raccontare che per "frammenti".

²⁷⁰ Ivi, p. XX.

3. Aforisma, frammento e prosa lirica nell'opera di Ambrogio Bazzero

3.1 *Lagrima e sorriso*: scrittura aforistica e autobiografia lirica

Nato a Milano il 15 ottobre 1851, Ambrogio Bazzero divise la sua breve esistenza¹ tra la cura archeologica e la passione per la scrittura, coltivata ampiamente come corrispondenza giornalistica, novella, bozzetto, racconto lungo o semplice cronaca. «Bisognoso di vita, di vita, di vita» e desideroso di scrivere «come Tarchetti, con analisi, con cuore, coll'ideale», Bazzero si trova «stretto d'attorno» dalle «cose antiche»²: chiuso in uno «studiolo freddo, polveroso, abbandonato, triste»³, “attraversa” gli autori prediletti (quali Praga, Tarchetti e Dossi) per elaborare un linguaggio e un repertorio di temi più congeniali alla sua ossessione e al suo fascino per le cose passate e perdute⁴.

Una significativa presentazione di sé, nel diario intimo, è condotta sulla scorta di uno scapigliata dualità tra le ambizioni eteree dello studioso, appassionato di un passato lontano e ossessionato dal demone di un'«immensa solitudine», e la necessaria adesione alla realtà materiale:

¹ Bazzero morì di tifo il 7 agosto 1882 e alcuni suoi scritti vennero pubblicati da Emilio De Marchi con il titolo *Storia di un'anima* (Treves, Milano 1885). Ad oggi, parte dell'opera di Bazzero si legge nelle *Prose scelte* curate da G. Frasso ed E. Paccagnini (Otto/Novecento, Milano 2009; il vol. era già stato pubblicato, con il titolo di *Prose scelte*, nel 1997); dall'attenta raccolta delle opere, ben più ampia dell'edizione di De Marchi, rimane però esclusa *Anima*, quella parte del diario intimo, stesa tra il 1876 e il 1882, pubblicata invece dal primo curatore (quanto alla prima parte del diario, relativa al triennio 1873-76, gli anni dell'amore per Laura, cfr. E. Paccagnini, *Introduzione*, in Bazzero, *Prose scelte*, cit., p. XI: «finisce nella tomba con lo stesso Ambrogio, restando a noi nota solo per la copia predisposta dal fratello»).

² «Queste cose antiche che mi stringono d'attorno sono polverose» (cfr. il pensiero datato 19 marzo 1881, in A. Bazzero, *Storia di un'anima*, Treves, Milano 1885; ora in rist. anast., Lampi di stampa, Milano 2003, p. 131).

³ Pensiero datato «Milano, Mercoledì, 21 novembre 1877», ivi, p. 14.

⁴ Cfr. *Genova*: «Poh! Questa mancherebbe: che voi mi pigliaste sul serio. No! No! Sono chi sono: un poveraccio faticato dagli studi sui codici, un esule volontario dalle dotte e morte biblioteche, un antiquario, che lavandosi la faccia nell'acqua limpidissima e scacciando la polveraglia dei morti, incomincia a vederci meglio» (A. Bazzero, *Genova*, in Id., *Prose scelte*, cit., p. 475).

Oh sì, compiangendo, ma non irridendo le mie poesie di un dì, diventerei un uomo che vive, che sa fare le addizioni e le moltipliche, che sa comperare, sa risparmiare, sa provvedere ai bisogni più prosaici, e vorrei avere uno scrittoio dinnanzi, non un'immensa solitudine, non uno spettacolo di varie civiltà, e da quello vedere il mio orizzonte, cioè i guadagni che potrei fare per la mia famigliuola⁵.

La citazione di questo pensiero, tratto da *Anima*, cade in taglio per ricordare che la componente diaristica e aforistica si svilupparono probabilmente, nella scrittura di Bazzero, a partire dalla pratica del diario (coltivata almeno a partire dal 1873), all'insegna della quale De Marchi presentò l'autore precocemente scomparso.

Lagrima e sorrisi, libro di pensieri pubblicato, presso la tipografia Lombardi di Milano, nel novembre 1873, oltre ad essere una delle prime prove dello scrittore, rappresenta l'emergere di questa vena poetico-riflessiva di carattere autobiografico. Nonostante l'immaturità di alcune elaborazioni tematico-formali, rimase caro all'autore per molto tempo, come testimoniano due note del diario, risalenti al '75 e al '78:

Giorni tristissimi, vuoti, senza speranza d'avvenire [...] *Lagrima e sorrisi* è diventato il prediletto compagno della mia vita. Quante volte nell'ora della disperazione mi fa l'effetto dell'arpa di Davide, e cangia il mio dolore in una soave mestizia che non ha nulla di terreno!⁶

Oh come mi erano cari quest'inverno i miei studi di tedesco su nel mio studiolo, quando tentavo di tradurre *Lagrima e Sorrisi* [...]⁷.

L'attenzione riservata al libretto è confermata dal continuo ricomparire di suoi lacerti, ripubblicati nella sezione *Pensieri* del «Monitore della moda» e della «Moda italiana», e in parte riutilizzati in altri scritti⁸.

Meditai, cercando la solitudine, e scrissi, appoggiandomi al muro di un cimitero. Guardando il cielo fra i neri boschi e sorridendo nell'azzurro alle larve della fantasia, io credetti d'aver pensato a qualcosa: contemplando le croci del tristissimo campo,

⁵ Bazzero, *Storia di un'anima*, cit., pp. 6-7; il pensiero è datato Limbiate, 23 ottobre 1876.

⁶ Il pensiero, da attribuire al 29 agosto 1875, è riportato nel *Commento*, in Id., *Prose scelte*, cit., p. 696.

⁷ Id., *Storia di un'anima*, cit., p. 32. Il pensiero data al 22 maggio 1878; Bazzero si riferisce dunque, per la traduzione, all'inverno 1877-78. Scarsissima è la bibliografia critica su Bazzero. Giovanna Rosa, autrice del recente studio su *La narrativa degli Scapigliati* (Laterza, Roma-Bari 1997), non dimentica Bazzero, ma accenna appena a *Lagrima e sorrisi* («la pagina s'intorbida cedendo [...] al lamento vittimistico (*Lagrima e sorrisi*)»; ivi, p. 153).

⁸ Cfr. *Nota ai testi*, in Bazzero, *Prose scelte*, cit., p. 631. Nell'*Introduzione*, Paccagnini pone, giustamente, l'accento sulla *plaque* come «messa a punto di una poetica e di un linguaggio» (ivi, p. XXV).

m'accorsi che i miei pensieri furono deliri di mente malata. Tutto finisce! E che resterà di queste pagine?»⁹

Questo pensiero introduce e conclude *Lagrime e sorrisi*, come a darne la misura e la definizione. Il libro è frutto di una meditazione solitaria, di pensiero piuttosto che di esperienza; la società appare per pallide immagini, per lo più riflesse dai prediletti autori scapigliati: esortazioni a non curvarsi di fronte al «disprezzo» dei più, constatazione di vivere in una «comedia» in cui sarebbe consigliabile portare una «maschera», rivolta esasperata di chi drizza «la cresta possente»¹⁰. «Io credetti d'aver pesato a qualcosa»: la vanità delle umane costruzioni di senso è amaramente palesata, con l'impossibilità di formulare idee e concetti capaci di contrastare la labilità di ogni vicenda umana («le croci del tristissimo campo»). Da una «mente malata» non deriva una facoltà di pensiero come *logos*, ma un «delirio» o, come riporta l'autografo, un «vaneggiamento»¹¹. Di tali fantasticherie e vaniloqui *Lagrime e sorrisi* sono appunto testimonianza.

La lettura dei pensieri rivela un'incertezza di fondo, un'oscillazione continua che segnala un irrisolto dualismo: l'attrazione verso una consolazione di tipo religioso si accompagna a destabilizzanti riflessioni sul dolore, che incrinano ogni possibilità di riscatto. Al primo polo appartengono i frammenti, caratterizzati da un campo semantico intessuto di fede, speranza, carità, bontà e amore. Un atteggiamento simile, con una lieve variazione, è quella «religiosità della natura», che rinnega la dottrina ufficiale: «Quando verrà il giorno in cui troverai insufficiente agli sfoghi dell'anima tua la formula di preghiera che t'insegnò tua madre, t'accorgerai d'aver nel cuore la poesia stupenda che ti avrà versato l'amore, come torrente di lava»¹².

Al regno dell'incertezza e del dubbio appartiene invece, innanzitutto, l'incrinarsi della speranza: «La speranza fu data al cuore dell'uomo, come ai giardini il fiore. Ma qual è il fiore che sempre mantenga la sua freschezza e il suo profumo?»¹³. Sconforto e «desolazione» si sostituiscono alla fede: «Io parlerò parole di desolazione [...]; perché la carità è la livrea ufficiale dell'usura che dà cinque in questa vita e spera cento

⁹ A. Bazzero, *Lagrime e sorrisi*, in Id., *Prose scelte*, cit., p. 153.

¹⁰ Pens. 16, 17 e 11, ivi, pp. 154-55. Si ricordi che anche Praga rappresenta la società borghese come mascherata: in *Tutti in maschera (Tavolozza, 17)* si sostiene che «sarebbe orribile l'anima messa in mostra», tanto che mascherarla è perfino opportuno (Praga, *Poesie*, cit., pp. 42-43).

¹¹ Cfr. Bazzero, *Prose scelte*, cit., p. 697.

¹² Pens. 82, ivi, p. 167. Si veda anche, ad esempio, il Pens. 19: «[...] il teologo notomizzò l'anima e credette trovare i peccati capitali e le virtù [...]. Quanto è più potente l'amore!» (ivi, pp. 155-56). Una «religione della natura» si troverà anche in Praga; cfr., ad esempio, *Adorazione (Tavolozza)*: «- A messa mi volete alle sett'ore? / No, guardate lassù che amena vetta! / Domani io sarò là sul primo albore, / a cogliere per voi timo e violetta» (Praga, *Poesie*, cit., p. 80).

¹³ Pens. 7, in Bazzero, *Lagrime e sorrisi*, cit., p. 154.

nell'altra»¹⁴. La crescita non è che progressione nel dolore e l'ossessione della caducità, racchiusa dalla ripetizione continua del sintagma «Tutto finisce!», coinvolge il dolore stesso: «Tutto finisce! Anche il dolore»¹⁵; «il tempo, il quale raschia le iscrizioni sulle croci di cimitero, cala e cala le sue nebbie nell'anima nostra!»¹⁶.

A testimoniare tale dualismo concorre anche l'utilizzo del repertorio linguistico scapigliato, per lo più macabro-cimiteriale. A tratti esso viene utilizzato per negarne la sostanza: «Se la stella dell'amore brilla sopra un cranio, io credo che anche le mascelle, che paiono spolpate per ghignare all'uomo col cinismo del materialista, possono sorridere a Dio col sorriso della fede»¹⁷. Altrove invece, proprio in pensieri dominati dallo scoramento, il registro macabro è segnale di una dissacrante parodia della fiducia nel mondo: «pongano una croce di legno: è l'immagine più vera del dolore: essa perde il nome, si tarla, si sfianca, cade, e serve a cuocere la cena alla famiglia del becchino...»¹⁸; «E pei tristi? Tutto è uno sghignazzo che scroscia colle rughe schifose dell'anima decrepita»¹⁹.

Tra tali tensioni, alcuni pensieri si distinguono per un primo emergere di elementi caratterizzanti della poetica di Bazzero; la memoria, ad esempio, si prospetta come prima ragione poetica: «Il poeta solitario è come la lampada che arde innanzi le tombe: si consuma, gettando i suoi raggi sulle morte memorie»²⁰. Il ricordo appare talvolta accennare alla poetica leopardiana della lontananza, che porta a comparare «il suono soavissimo delle campane lontane» all'«armonia» dei «ricordi»²¹, oppure «le squille di una campana lontana» alle «voci venerande di chi non è più»²². Anche «l'ora melanconica» si affaccia sovente nelle pagine dei pensieri, creando una connessione di segno positivo tra sera, malinconia e speranza che si riprodurrà in *Riflesso azzurro*. «Sai tu che cosa sia la melanconia? Molte volte il fondersi di due crepuscoli,

¹⁴ Pens. 35, ivi, p. 159.

¹⁵ Pens. 14, ivi, p. 155.

¹⁶ Pens. 26, ivi, p. 157.

¹⁷ Pens. 23, ivi, p. 156.

¹⁸ Pens. 26, ivi, p. 158.

¹⁹ Pens. 35, ivi, p. 159. Gli stessi termini del macabro sono utilizzati in *Anima* in corrispondenza con atteggiamenti di maledettismo o dualismo di gusto praghiano: «Consento ad amare poco la mia famiglia, ad essere misantropo [...] Quante volte oggi satanicamente ghignai alla canna del mio fucile, dicendo: - Dentro c'è la morte!- e guardandone la nera bocca, e invidiando la suprema voluttà della morte...» (Limbiato, 15 ottobre 1876; in Bazzero, *Anima*, cit., p. 4).

²⁰ Pens. 72, in Id., *Lagrime e sorrisi*, cit., p. 166.

²¹ Pens. 8, ivi, p. 154.

²² Pens. 55, ivi, p. 162.

quello dell'amore con quello del dolore»²³: il legame tra melanconia e crepuscolo è già tratteggiato in un sentimento di rassegnata accettazione del presente.

Degna di rilievo è anche la forma: *Lagrima e sorrisi* costituisce un libro di pensieri, aforismi e prose liriche. Gli aforismi risentono a volte, nella perentorietà che appare quasi didascalica, di una sentenziosità di tradizione biblica. Alcuni *morceaux*, più lunghi e sviluppati, assumono la forma della prosa lirica²⁴, ma le due tipologie rimangono strettamente vincolate: la prosa lirica nasce da un pensiero/aforisma, per poi svilupparsi in una breve narrazione o in un ricordo. La prosa 56, ad esempio, collocata in maniera significativa al centro della raccolta, ha come inizio il pensiero che apre e chiude *Lagrima* («Meditai, cercando la solitudine [...]. E che resterà di queste pagine?»), per poi spostarsi sul ricordo della «povera Maria».

L'intero libro è caratterizzato da una prosa ritmica, i cui procedimenti più vistosi sono le figure della ripetizione, che strutturano il pensiero singolo e la raccolta, tramite la reiterazione dell'*incipit*, di tutto l'aforisma o dei termini chiave. Molte prose, ad esempio, recano lo stesso attacco, magari con lieve *variatio*, come i pensieri 10 e 11: «Se l'anima tua è un tranquillissimo ruscello [...].», «Se l'anima tua è un'onda tempestosa [...].»²⁵. Il pensiero 14 riprende l'esclamazione «Tutto finisce!» ponendola in apertura e in chiusura della prosa, a costruire una struttura ad anello. Nella prosa 26 le figure iterative sono volte a mimare lo scorrere del tempo e, invece di rafforzare la memoria, simboleggiano l'erosione inarrestabile delle impronte lasciate nel ricordo, che culmina nell'immagine annullante della neve:

Venne nella casa la coltre del cataletto? Venne, come è destino, e si partì. Tutto si partì? Ecco il vuoto: ecco la religione soccorritrice. [...] «È finito?» È finito: il morto viaggia al cimitero. All'indomani tutto sarà come prima, come un mese fa, come un anno fa, ognuno ripiglierà il suo posto: pare impossibile che possa essere altrimenti. Fede abbiamo ogni giorno: ma quando sommeremo gli anni agli anni, tristissima desolazione sarà quella di accorgerci che ricordiamo un nome ai figli, o ai figli dei figli, che la vicenda della vita fu varia, che il tempo, il quale raschia le iscrizioni sulle croci di cimitero, cala e cala le sue nebbie nell'anima nostra! [...] Nevicò tanti inverni in camposanto! [...] Nevicherà tanti inverni in camposanto! [...] Nevicherà tanti inverni in camposanto!²⁶.

²³ Pens. 43, ivi, p. 160. La simbologia del crepuscolo non è del tutto positiva, sembra implicare una rinuncia alle emozioni; in effetti, nei pensieri si trova anche scritto che «il sorriso è il raggio d'alba nel crepuscolo della meditazione» (cfr. Pens. 5).

²⁴ Si tratta dei pensieri 26, 56, 85, 86 e 104.

²⁵ Ivi, p. 154. altri *incipit* ricorrono: «Ama», «Che cosa è», «E se la vita è» (17 e 18), «Sai tu che cosa sia»/«Sai tu che voglia dire» (41, 43 e 51), «Vedesti [...]? Ricordati che» (49, 50).

²⁶ Ivi, p. 157-58.

Procedimenti simili, con una maggiore intenzione fonosimbolica, si trovano nella prosa lirica dedicata all'«onda» (pens. 104); come i reiterati «tanti inverni», «le mille ondine», «i mille gorgogli e i mille sospiri» passano senza lasciare tracce:

Oh se io ti rivedessi! In te mi affisavo, onda, nelle ore fantastiche della mia contemplazione. Rammento i tuoi grigi pennacchi che venivano sulla varia superficie del mare, venivano incalzandosi e sfioccandosi; rammento il tuo gonfiore [...]; rammento la furia del voltolarti, la spuma bollente e il fragore del muggito, il torrente bianco che s'allargava sulla ghiaia [...].

Rammento il torrente bianco che rompeva sui capi degli scogli, rimbalzando con pioggia sulle punte più alte, e il suo travolgersi, l'urtarsi, il frangersi, il ritornare tumescente, e le mille ondine e le cascatelle e le cresphe; rammento il rombare dell'onda, poi il flagellare guazzoso, i mille gorgogli e i mille sospiri gravissimi; rammento i begli occhi iridei della spuma che scoppiavano come tanti occhi di fantasime...

Vanavano come le speranze²⁷.

3.2 *Riflesso azzurro*: frammenti «d'affetto e di rimpianto»

Restare giovani è la memoria che via via si spoglia da sé dell'ombra, non ritiene che attimi di luce: una fiammata di rosolacci, l'assolo d'una cicala... Restare giovani è scordare.

C. Sbarbaro

«Dopo sett'anni io volli rivedere Boscate»: i temi dell'infanzia e della memoria sono all'origine di *Riflesso azzurro*, essendo Boscate, come Praverde, sede delle rimembranze²⁸. *Riflesso azzurro*, racconto lungo pubblicato, come *Lagrime*, nel 1873²⁹ ma

²⁷ Ivi, p. 172.

²⁸ Scrive Mariani che Bazzero appare volto ad una «rappresentazione della vita fissata ormai in immagini di morte ma resa attuale proprio attraverso il velo del sepolcro» (cfr. G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1967, p. 563).

²⁹ Scarsi sono gli interventi critici su *Riflesso azzurro*, complice il mancato restauro dell'opera, almeno fino al volume *Prose scelte*: il racconto lungo è stato recuperato («È un libretto di 94 pagine, edito a Milano nel 1873, ma scritto nel 1871, quando l'Autore aveva appena vent'anni, ormai rarissimo e non raccolto dal De Marchi in *Storia di un'anima*», ivi, p. 837) e citato da Mariani come l'«indicazione più convincente dell'esperienza dossiana di Bazzero in una linea di assoluto dogmatismo espressivo» (ivi, p. 837); Aurora Puglisi Allegra ne ha analizzato gli aspetti «precrepuscolari» (A. Puglisi Allegra, *Presagi novecenteschi nelle novelle di A. Bazzero*, «Critica letteraria», VII, 25, 1979, pp. 652-74); G. Rosa ha rilevato «le consonanze con il libro dossiano» (Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, cit., p. 152).

escluso da *Storia di un'anima*, è un testo di autobiografia anomala, dall'orditura quantomeno irregolare: le due parti portano lo stesso titolo («Lina») e sono intervallate da frequenti interruzioni tipografiche³⁰, traccia di una interna frammentazione; l'io-protagonista viene interpellato dagli altri con il nome di Rigo o Righetto. Del resto Bazzero stesso si riferisce a *Riflesso azzurro* parlando di «bozzetti» scritti nel 1871 e di «frammenti» del 1872³¹: tali testimonianze significano innanzitutto che, tra il 1871 e il 1872, l'autore aveva già “abbozzato” alcune parti del libro; visto, però, l'aspetto frammentario della versione finale, si potrebbe ipotizzare che *Riflesso azzurro* fosse nato come un *collage* di «frammenti» e poi rimasto tale. La struttura temporale è ancor meno lineare che nell'*Altrieri*: la seconda parte, dedicata al collegio, tende a collassare, attraverso continue digressioni, sullo spazio temporale della prima, l'infanzia.

La prima evidente “eversione alla norma” è rilevabile nelle tensioni che inarcano la sintassi e avvicinano la prosa ai modi della poesia:

Lina da sett'anni non sospira più: «La mia nonna è andata in paradiso» e da sett'anni non chiede a babbo, di primavera, «un cespo di quelle rose, di quelle di Boscate» perché da sett'anni ha ribaciato la nonna, ed al sorriso d'Iddio s'inghirlanda dei fiori dall'eterna freschezza e dall'eterno profumo³².

Il prologo si presenta infatti nella forma di una prosa lirica in sé conclusa, costruita “ad anello” ed intessuta di precise risposdenze, a creare un ritmo interno denso di significati. La prosa è incorniciata dai termini «piangere» e «ricordare» («In oggi io sono solo a piangere e a ricordare!»; «Dopo sett'anni io volli rivedere Boscate per piangere e per ricordare!») e, secondo una modalità che caratterizzerà l'intero *Riflesso*

³⁰ Nel primo capitolo (pp. 98-111) si contano tre interruzioni, non equamente ripartite per quanto riguarda il numero di paragrafi; nel secondo (pp. 111-149) sono dieci, con la stessa distribuzione irregolare.

³¹ Le notazioni sono riportate in *Appendice II*, in Bazzero, *Prose scelte*, cit., pp. 611-12. Per quanto riguarda la datazione, l'affermazione di Mariani («scritto nel 1871») è parzialmente surrogata dalla prima nota («Bozzetti scritti a Limbiate nelle vacanze 1871»; ivi, p. 611; cfr. anche *Commento*, ivi, p. 681). Altre note, però, che sembrano doversi riferire sempre a *Riflesso azzurro*, fanno pensare almeno ad una prima ideazione nel 1871, una rielaborazione, se non proprio alla stesura di alcune parti, nel 1872: «Due stelle (prima idea) - Riflesso azzurro (prima idea) - Il primo giorno de' Morti. Lavori fatti a Limbiate nelle vacanze 1871» (ivi, p. 610); «Frammenti pel Riflesso azzurro 1872» (ivi, p. 612); «C'è la maniera dossiana, ma il cuore mio, e melanconicamente. Mi ricorda mia sorella Sofia. Questa memoria, nata in me nell'anno 1872, mi confortò molto [...]» (ivi, pp. 612-13; mancano riferimenti diretti al vol., ma quelli indiretti sembrano indicare *Rifl. azz.*).

³² Bazzero, *Riflesso azzurro*, cit., p. 97. A. Pugliesi Allegra ha sottolineato per prima questo aspetto di *Riflesso azzurro*, notando come esso «si sviluppi in un progressivo allargamento lirico» e specificando: «La prosa non è più serrata e fitta, ma si scioglie abolendo i nessi sintattici ed anticipando così la prosa lirica del novecento» (Pugliesi Allegra, *Presagi novecenteschi nelle novelle di A. Bazzero*, cit., p. 662).

azzurro, i termini chiave tendono a diventare clausole ritmiche della prosa («In oggi io sono solo [...] Solo!... [...] Solo!...»)³³.

Come suggerisce la ripetizione del termine «eterno», è un'immagine di pace ad avvolgere, inizialmente, i ricordi («fiori dall'eterna freschezza e dall'eterno profumo»); poi, con il calare di una notte senza luna e la minaccia del temporale («il bosco s'annegra»), il cimitero cambia aspetto, assumendo i tratti del macabro scapigliato («l'immonda ala del pipistrello che osceno svolazza, sorradendo le zolle consacrate [...] gavazzando tra i turbati avanzi della dissoluzione»)³⁴. Come in *Lagrima e sorrisi*, il linguaggio di matrice praghiana è indizio palese di un dualismo irriducibile nei confronti della morte e della memoria: la volontà di credere nel ricordo e in una promessa di vita ultraterrena (l'«eterna freschezza») si scontra con l'ossessione del disfacimento materiale e con la vanità del dolore e della memoria³⁵.

Il primo capitolo, dedicato all'infanzia del protagonista, a Lina e alla balia Teresa, presenta, oltre che elementi di prosa ritmica, una sperimentazione linguistica simile a quella dell'*Altrieri*. La descrizione dei giochi e dei possedimenti dei bambini è condotta attraverso uno stile caratterizzato da voci deformate, spesso volte a ricreare l'universo infantile, e da una sintassi nervosa e sbilanciata, con profusione di interrogazioni ed esclamazioni³⁶:

Che tanagliate al mio cuore quando la Teresa, li proprio al bivio sì temuto, si aggrappava in capo il fazzoletto e dentro e dentro e dentro nascondeva la manaccia, dentro la saccoccia! Che fatica la sua, vi so dire, a frugare e rifrugare in quella bolgia! Cordicelle che io le davo da riporre, nocciuole da spartirsi tra me e la Lina, soldi e soldini messi a frutto, chiovi, avanzi della rocca di nonna Berta la fattoressa, scatolini di quelli con la scritta «Pillole di Brera» rubacchiati al cassetto della mamma e ripieni di sabbia e di sassetti... Cioè, scusatemi, fino ai soldi e soldoni l'affare non va zoppo: poi errata-corrige, di grazia corrige per amore di quel prestigio militare. Oh, non sapete?³⁷.

³³ Bazzero, *Riflesso azzurro*, cit., pp. 97-98.

³⁴ Ivi, p. 97. Cfr., ad esempio, il noto *Preludio* di Praga: «svolazziam muti, attoniti, affamati, / sull'agonia di un nume».

³⁵ Scrive Bazzero in *Anima*, cit., p. 20 (27 gennaio 1878): «amo la mia memoria abbandonata, solitaria: mi sento sotterra, sento l'oblio, lo sfacimento...».

³⁶ Non è un caso che questa sezione contenga una citazione diretta del libro di Dossi: «quella creaturina degna del bacio della tua Gia, o Guido di Praverde, e come Gia...!» (Bazzero, *Riflesso azzurro*, cit., p. 101).

³⁷ Ivi, pp. 98-99. Si noti la somiglianza con un passo dell'*Altrieri*: «Néncia, nell'aggrapparsi un fazzoletto, venivane con volto affilato, le occhiaje morelle, ingarbugliati i capegli» (Cfr. Dossi, *L'Altrieri. Nero su bianco*, cit., p. 26). Si rintracceranno facilmente, nel passo precedente e nei successivi, alcuni degli elementi dell'espressionismo di Bazzero, così individuati e classificati nel *Commento* alle *Prose scelte*: lombardismi, forme poco comuni, forme personali, forme latine o straniere, forme suffissate e prefissate, legate o meno a un colorito lombardo, forme del parlato (cfr. Bazzero, *Prose scelte*, cit., pp. 683-87).

Il capitolo secondo è dedicato al periodo trascorso dal bambino in collegio, che corrisponderebbe a *Panche di scuola* dell'*Altrieri*; una parte racconta in effetti, con punte di espressivismo, alcuni episodi di vita collegiale:

Ero già ingabbiato da sette mesi lungacci, già salato con un po' di storia patria e un po' di catechismo, già spoglio de' miei modi bersaglieri: collegialino insomma: imbiacciato in un certo giubbone grigio piombo a bottoni di peltro: il sinistro nell'ottava coppia dei trottolini, quando dalla portaccia della prigione s'inviava la filatera per la città...³⁸.

Ma, al posto di episodi reali, prendono presto campo i ricordi del bambino; se Guido, scolaro, sente già i morsi di una malinconia nevrotica, Rigo si rifugia nella memoria. I frammenti di ricordi generano una serie di prose autonome, legate da tenui rispondenze ritmiche piuttosto che da vincoli logico-diacronici, ovvero da un «nastro» che «passava», «passava», «tremereleva», «serpeggiava»³⁹, a guisa di una pellicola cinematografica *avant lettre*; alcuni segmenti, espressivisti per ironia o per gusto di ricercatezza, sono ancora comparabili all'*Altrieri*: «Qua ecco uno zio col tabarro a breve sarrocchino, con cappa di frate, col gran bavero abbambagiato: qua un'altra zia di cuore plusquamperfetto...»⁴⁰. Accanto ai ricordi si snodano poi visioni allucinatorie notturne, dominate da una sorta di «espressivismo macabro», rinnovato segnale della presenza del pensiero ossessivo della morte di derivazione praghiana: «quella [croce] schiodata, sghignazza truce [...] quella, sfiancata, spia coi mille occhi fattile dal tarlo e aspetta di scoppiettare sul garrulo fuoco del becchino o di gemere colle note del cigolio e del crepito, colla sera e il vento dell'uracano»⁴¹.

L'ultima parte illustra chiaramente l'affermazione di Bazzero a proposito di *Riflesso azzurro*: «influenza dossiana nello stile, non nelle idee»⁴²; qui l'«antiquario» sembra elaborare, infatti, un percorso conoscitivo e stilistico personale e non privo di

³⁸ Id., *Riflesso azzurro*, cit., p. 111.

³⁹ Ivi, pp. 121-134.

⁴⁰ Ivi, p. 127; oppure si veda, ad esempio: «Ecco Betto, quel tale che si lasciò cogliere colle mani fuori di saccoccia, quando nel cortile della zia marchesa quella pallottola di neve – l'ho sulla coscienza – andò sfocciata sui quarti di certa livrea colore tabaccato. Miserere! Mo che rammento: signora zia di Betto, la non fu quella una giustizia da goti e d'ostrogoti?» (ivi, p. 128).

⁴¹ Ivi, p. 117. Un tormento simile nasce dal pensiero dei morti («Dio! i morti! Mi strozzano col lenzuolo») e nell'incubo le teste dei defunti prendono vita: «questa bianca e col berretto polveroso e stracciato, caduto di traverso su un'occhiaia; l'altra ingiallita e fessa in sulla fronte: quella colle mascelle spostate, che pareva ci ghignasse: la quarta minacciosa» (ivi, p. 118).

⁴² Questa osservazione si legge tra i «Giudizi, osservazioni, pensieri posti da Ambrogio a suoi lavori quali si rinvennero» (cfr. *Appendice II*, in Bazzero, *Prose scelte*, cit., p. 611).

originalità. Bazzero abbandona la rievocazione degli episodi d'infanzia, svincolandosi dallo stile dossiano, e si sforza parimenti di uscire dall'*impasse* del dualismo scapigliato, contestando l'immaginario macabro di Praga e Tarchetti⁴³. Compaiono segnali stilistici che indicano una novità rispetto alla prosa dossiana; si tratta, ad esempio, del gusto, già precrepuscolare, per l'elencazione nostalgica delle cose perdute, comparabile all'afflato realistico di certa lirica memoriale di Praga⁴⁴:

Lasciatevi vedere, lasciatevi, o per sempre perduti!... Trottole poderose invidiate agli spazzacamini: pacchi di soldi lucenti, a colonne dei più arditi disegni: lucernette nelle botteghe dei confettieri, sospirate nei pranzucci degli sposini: palloni dai balzi oltre le nubi e oltre: vanghe, rastrelli e zappe per coltivare sette fili di miglio [...]»⁴⁵.

Rigo, bambino e adulto⁴⁶, cerca una pacificazione provvisoria della propria sensibilità esasperata nell'abbandonarsi alla «blanda luce del crepuscolo», al «suono delle campane», all'«amorosissimo mistero d'armonia fra le cose e l'animo», all'«azzurra danza dei rimpianti e delle speranze»⁴⁷. La soluzione al dualismo tormentato è contenuta nella simbologia del crepuscolo, che rappresenta l'abbandono a una mestizia calma:

Immalinconisce il crepuscolo vespertino. L'ora fantastica in cui la nottola ha il volo verso i cimiteri; l'ora stanca nella quale, dopo le solitarie passeggiate e gli insidiosi vaneggiamenti, io cerco la chiesuola che più affannoso dà il gemito dell'avemmaria, che

⁴³ Scrive Bazzero, allontanando da sé termini del macabro scapigliato (corsivi nostri): «O sera [...] ti saluto, perché tu mi trovi col sorriso della fede sulle labbra, non col *sogghigno del dubbio*: ti amo, perché nel cuore ho la invocata speranza confortatrice, non il *cinismo desolante dello scettico* [...]» (Id., *Riflesso azzurro*, cit., p. 137).

⁴⁴ Si veda, ad esempio, il tono crepuscolare di *Piccole miserie* di Praga (*Tavolozza*, 39), incentrata sul tema dell'infanzia, nella tecnica enumerativa e nell'attenzione per le «piccole cose»: «Primi rancori, puerili pianti, / capitomboli miei sul pavimento, [...] giocatoli calpesti, e vetri infranti, / alfabeto del mio labro tormento, / schiaffi delle maestre, e pensi erranti / sui scartafacci, ancora io vi rammento» (Praga, *Poesie*, cit., pp. 72-73). Su Bazzero "precrepuscolare", si ricordino le parole di Mariani (*Storia della Scapigliatura*, cit., p. 560): «Voglio dire che le note macabre del Bazzero svelano una venatura che è già precrepuscolare: non tanto Praga o Camerana segnano a nostro parere l'ingresso al grigio mondo della lirica del primo Novecento, quanto piuttosto il dimenticato e minore Bazzero che, almeno per questa interpretazione di una natura silenziosa e immalinconita, per il chiaroscurato disegno degli interni di sonnolente ville piemontesi, per l'immagine, tenacemente perseguita, di un grigio volto di fanciullo invecchiato, sembra talvolta intensamente anticipare certe note gozzaniane e corazziniane».

⁴⁵ Bazzero, *Riflesso azzurro*, cit., p. 124.

⁴⁶ Il narratore propone anche per sé stesso questa soluzione, provvisoria e mai definitiva (visto il continuo affacciarsi di un dualismo irrisolto in scritti successivi), come rivela il passaggio da tempi verbali del passato al presente.

⁴⁷ Ivi, p. 135.

più lamentevoli lascia sfuggire i canti della sera, che più mesti fonde nei vetri i riflessi del cielo e i riflessi dei lumi sugli altari. In quest'ora ho una vita nascosta, tutta mia, gelosa e confidente, tormentatrice ed implorata, vasta ed a visioni, tra le nebbie e gli azzurri [...] fremo, guardando quei riflessi, perché mi danno le trasparenze di quegli sfondi incantati in cui folleggia la mente mia con lusinghe melanconiche d'affetto e di rimpianto⁴⁸.

Il «riflesso» del titolo, dunque, appare come la concreta rifrazione di luce del cielo e dei lumi, per poi assumere i connotati di una condizione esistenziale, essendo latore di « trasparenze », ovvero diafanità, « sfondi incantati » che la mente può popolare di « lusinghe melanconiche d'affetto e di rimpianto »: ricordi, oggetti collezionati dalla memoria dell'antiquario e così salvati, anche se per un tempo effimero, dall'oblio⁴⁹.

Questa percezione della realtà, che Mariani ben definisce « ansia crepuscolare di attenuare la vita filtrandola attraverso le cose morte »⁵⁰, porta Bazzero ad allontanarsi dalla scrittura di tipo espressivista che aveva derivato, per esigenza di mimare l'infanzia e per un gusto “antiquario” del raro e dell'inedito, dall'esempio dossiano. Ciò che rimane costante, in tutto *Riflesso azzurro*, è la predilezione per il frammento, che spesso si allontana dal bozzetto impressionistico⁵¹, optando per una prosa tesa e cadenzata dal ritmo di ripetizioni e consonanze. È a questo tipo di sperimentazioni che Bazzero affida la propria poetica, abbandonando l'idea di scrittura come *pastiche* e risolvendo l'“estetica del brutto” e l'ossessione del disfacimento in una “trasparenza” opaca e umbratile che prelude a soluzioni crepuscolari.

Il tema del ricordo-trasparenza ricorre anche nelle liriche dell'ultimo Praga, raccolte postume in *Trasparenze* (1878), con una consonanza sorprendente con il Bazzero di *Riflesso azzurro*⁵². Non è dato sapere se i due abbiano elaborato autonomamente

⁴⁸ Ivi, pp. 137-38.

⁴⁹ Questo atteggiamento ricorrerà in molte prose di Bazzero; ad esempio, in *Genova* (Acquerelli) tra le descrizioni della città si legge: «Passi nella galleria dei quadri [...]. La semiluce è triste: è triste la memoria dei morti: è tristissimo l'insaziabile desiderio per coloro che non sono più» (Id., *Genova*, in *Prose scelte*, cit., p. 478).

⁵⁰ Mariani, *Storia della Scapigliatura*, cit., p. 563-64.

⁵¹ Si noti anche, ad esempio nella descrizione del «nastro» della memoria, che vige un uso non impressionistico del colore e della luce: «Un capo si sbiadiva e si perdeva in un crepuscolo lontano, l'altro a poco a poco si incolorava, ascendeva verso l'azzurro, poi sfavillava alle più vivide luci della fantasia, si faceva incandescente, confondendosi agli splendori di un meriggio abbagliante [...]» (Bazzero, *Riflesso azzurro*, cit., p. 121).

⁵² Il modello praghiano è stato riconosciuto come fondamentale per Bazzero fin da Mariani, che rintraccia una “duplice” influenza di Praga su Bazzero: «Praga è l'esemplare più vistoso del suo sentimento e del suo linguaggio: e qui alludo proprio al più esteriore Praga, ai peggiori ingredienti del suo sentimentalismo macabro, al gusto della bestemmia [...], anche se – uscendo dai limiti di una tematica fissa – i riflessi praghiani in Bazzero sono reperibili proprio nell'area di un Praga più pacificato e sereno» (Mariani, *Storia*

una simile percezione della realtà, o se si sia verificata un'influenza dell'uno sull'altro (a livello strettamente diacronico, anche quella di Bazzero su Praga sarebbe possibile). *Trasparenze*, infatti, uscì nel 1878, a cura del Molineri, il quale assicura che Praga era intenzionato a raccogliere poesie «sparse nelle strenne, nei giornali [...] in un volume sotto il titolo di *Trasparenze*». Oltre alla sua parola, abbiamo un'importante testimonianza della «Gazzetta piemontese» del 26 dicembre 1873, riportata da Nardi, che attribuisce alla raccolta tale denominazione⁵³; Petrucciani adduce per il titolo un'altra giustificazione plausibile, interna al testo: «l'origine della scelta [...] potrebbe trovarsi nella str. VII della ricordata *Febbraio*: “la stanzetta s'empie di trasparenze”». Si può aggiungere che il titolo si pone in contrasto con *Penombre*, recuperando piuttosto un certo colorismo di *Tavolozza*, non senza aggiungervi l'attributo di una sfuggente immaterialità. La raccolta contiene componimenti relativi ad anni molto distanti tra loro, dal 1860 al 1873, rimasti manoscritti o pubblicati in rivista prima di confluire appunto in *Trasparenze*⁵⁴.

Un contatto di Bazzero con Praga, per l'immagine delle «trasparenze», non nascerebbe dunque da una sua lettura completa della «silloge» postuma *Trasparenze*, pubblicata cinque anni dopo l'edizione di *Riflesso azzurro*. I dati in nostro possesso non permettono nemmeno di supporre ragionevolmente che Bazzero conoscesse l'intestazione della raccolta a cui Praga andava lavorando, se l'indicazione del titolo comparve in prima istanza nella sovracitata «Gazzetta piemontese» del 26 dicembre 1873 (ricordiamo che il *terminus ad quem* per la pubblicazione di *Riflesso* è il 1 set-

della *Scapigliatura*, cit., pp. 557-58). Gioanola riaffermava, in termini simili, il rapporto privilegiato Bazzero-Praga: «Bazzero appartiene psicologicamente all'ambito isterico-sentimentale rappresentato da Praga, con le tipiche tendenze alla regressione, il gusto della memoria, la nostalgia della beata infanzia, l'amore della natura, gli attaccamenti materni-oral; con in meno tutto il maledettismo, l'orgia, l'alcova ecc., nell'ipertrofia della “bontà”, dell'angelismo, dell'infantile» (E. Gioanola, *Scrittura del pathos e pathos della scrittura nell'esperienza scapigliata*, «Otto/Novecento», IV, n.5/6, settembre-dicembre 1980, p. 27). Non si trovano però, nella critica, riferimenti specifici ad un rapporto con *Trasparenze*.

⁵³ «Gazzetta piemontese», 26 dicembre 1873. Tale testimonianza è stranamente mancante dall'edizione critica del Petrucciani, mentre era riportata da Nardi: «Ma la “Gazzetta piemontese” del 26 dicembre 1873, annunciando il primo numero delle “Serate italiane”, stampava già che Emilio Praga avrebbe dato a questo periodico “le primizie di un volume in versi – *Trasparenze* –” che teneva “in pronto per la stampa”» (Nardi, *Scapigliatura: da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, cit., p. 133).

⁵⁴ Per comprendere la genesi e il senso della raccolta, è ancora fondamentale un breve studio di Rosanna Bettarini, che individua, come criteri seguiti dal Molineri, la volontà di silloge e l'intenzione di recupero (è suo proposito esaurire la produzione di Praga, ricercando anche quanto il poeta aveva escluso dalle raccolte, dal '60 in avanti). Molineri dunque, editore «meritoriamente preoccupato d'elargire documenti», ha deciso quali poesie presentare e in che ordine (senza escludere, pare, nulla di ciò che aveva rintracciato) (R. Bettarini, “*Penombre*” editoriali ed un'ipotesi di lavoro, «Paragone», XV, 170, febbraio 1964, pp. 91-100).

tembre 1873)⁵⁵; se Praga avesse diffuso la notizia oralmente o restasse traccia, non reperita, di un'anticipazione precedente sulla stampa periodica, non è dato sapere.

Si può invece supporre che Bazzero avesse letto *Fiabe e leggende* (1869), conoscesse le liriche praghiane pubblicate in rivista tra il 1869 e il 1875 e vi trovasse ispirazione per *Riflesso*, che stava ideando, come si è visto, già nel 1871. La poesia *Febbraio*, ad esempio, pubblicata sulla «Rivista contemporanea» nel febbraio 1868⁵⁶, potrebbe riassumere la poetica che sottostà a *Riflesso azzurro*, rappresentando il lato “idillico” di Praga, volto al recupero di memorie passate, in cui Bazzero preferiva riconoscersi.

Beato l'uom che in queste si ricetta
 Sante demenze!
 Esausta all'alba la sua lucernetta
 Tremola e impallidisce, la stanzetta
 S'empie di trasparenze,
 di visioni e di memorie pie
 al suon delle lontane avemarie⁵⁷.

Le «Sante demenze» fanno riferimento all'immagine di un amore che porta calma e oblio; il suono dell'«avemaria» ricorda «la chiesuola che più affannoso dà il gemito dell'avemmaria» di Bazzero⁵⁸. La nostalgia per un mondo passato che ormai può tornare solo tramite immagini è un tema ricorrente nell'ultimo Praga: «di trasparenze, di visioni e di memorie pie» si riempie la stanza all'alba; nei giochi della prima luce del mattino il poeta ricerca figure immateriali, visioni incorporee, memorie.

Un tono sfumato ed evanescente caratterizzava già certi paesaggi di *Fiabe e leggende*; proprio il primo dei *Paesaggi* si apre su «un parco antico e squallido, da molt'anni abbandonato»; la vegetazione è mostruosa, malata e intricata in modo spaventoso.

⁵⁵ «In MI [La Moda italiana], a. 2, n. 17, 1 settembre 1873, p. 8, uno stelloncino pubblicitario permette di fissare il *terminus ad quem* della pubblicazione del libro: “*Riflesso azzurro* è il titolo di un nuovo libro scritto e pubblicato da Ambrogio Bazzero”» (cfr. *Commento*, in Bazzero, *Prose scelte*, cit., p. 681).

⁵⁶ Cfr. M. Petrucciani, *Nota filologica*, in Praga, *Poesie*, cit., p. 374. La lirica compare poi nelle «*Serate italiane*» (22 marzo 1874) e infine in *Calendario di trasparenze*.

⁵⁷ Praga, *Poesie*, cit., p. 331.

⁵⁸ Notiamo, come differenze, che per Praga è l'alba ad apportare memorie pie, mentre il tramonto è «opaco», laddove per Bazzero è il crepuscolo, ben più consono al suo mondo poetico, a diventare centrale. Inoltre l'io poetico praghiano sta descrivendo uno stato che non gli appartiene totalmente; infatti la poesia continua enunciando la condizione di «altri» che, invece, più si avvicina alla sua: «Altri di bianche nudità, di note, / di profumi briaco, / pallido il core e pallide le gote, / il selciato di ratte orme percote / nel crepuscolo opaco, / mentre le belle si tolgono di testa / gl'estinti fiori dell'estinta festa» (*ibid.*).

Querce ed olmi e abeti e frassini,
 in ferace abbracciamento [...]

e, con gesti di cadaveri,
 tronche fracidi riversi,
 e cospersi - d'alghe e fior.

Eran templi d'erba e d'ellera,
 gallerie di clematiti,
 foschi siti;
 trasparenze glauche ed umide,
 d'ombre tremule rabeschi,
 toni freschi - e toni d'or⁵⁹.

Qui però le trasparenze indicano un paesaggio che diventa diafano ed assume la consistenza dell'ombra, senza ancora legarsi al tema del ricordo.

Tra le poesie di Praga successive al 1873, si trova invece un'elaborazione che tende ad incontrare quella di Bazzero; pressoché esclusa, in tal caso, un'influenza diretta, è interessante notare la consonanza dell'atteggiamento precrepuscolare, che viene ad indicare una direzione comune destinata a futura maturazione. In uno degli ultimi componimenti scritti dal poeta, *A Enrico Junk* (26)⁶⁰, si troverà un esempio della rappresentazione del paesaggio, umano e naturale, dell'ultimo Praga. In effetti, nell'allegria contrada di campagna, il poeta incontra immagini immateriali, " trasparenze", quasi fossero ricordi generati nella «mestizia solitaria» che si respira insieme all'aria salubre. I suoni sono ovattati e addolciti da una lontananza di leopardiana memoria: «e da lontan già senti il brulichio / di una allegra borgata!». I volti di una fanciulla e di una vecchia sono immagini riflesse nell'acqua: «a un po' d'acqua corrente in cui si specchia / la ricciuta fanciulla, oppur la vecchia / che ti guarda ridente». Le immagini semplici e idilliche della vita di paese, come i riflessi del fiume, hanno l'inconsistenza di una fila di ombre: «una borgata allegra e faccendiera [...] / dove a ogni angol di muro il sol rischiarà / o ombreggia qualche imagnetta cara: / o bimbi, o cenci, o rose».

⁵⁹ *Paesaggi*, I, ivi, p. 262. Sulla "trasparenza" si sofferma ampiamente Bettini, come «attributo delle cose naturali» ma anche «connotazione essenziale dell'arte stessa»; ricorda anche che «l'aspetto di "trasparenza" nel mondo della natura» ricorre nella poetica del decadentismo italiano, in particolare in D'Annunzio. Cfr. F. Bettini, *E. Praga: dalla dissoluzione bozzettistica dell'idillio all'utopia "perversa" di un'arte, intesa come "malattia" e come "trasparenza"*, «La rassegna della letteratura italiana», 1-2, 1976, pp. 146-47.

⁶⁰ Praga, *Poesie*, cit., p. 331, pp. 344-45. Porta in calce: «Agosto 1875». È stata pubblicata in «Serate italiane», 12 settembre 1875.

Lo stato d'animo del poeta è compendiato entro i *Versi scritti in un giorno buio*⁶¹, in una formula significativa: «veggo tutto attraverso a un velo bruno». La campagna, con i villici in festa per la vendemmia, è simile ad un certo idillio vissuto in *Tavolozza*, ma il poeta vive nel ricordo di se stesso: «Dio! come i canti miei rammento mesto!»; «[...] mi sdraio nell'inedia mia / senz'ira e senza pianto».

Perfino la simbologia legata al crepuscolo subisce, in *Trasparenze*, variazioni che permettono di avvicinare Bazzero all'ultimo Praga, coniugandosi con la «malinconica». L'ora del vespro, che nella sezione ad essa dedicata di *Penombre (Vespri)* rappresentava il momento della perdizione e della discesa nell'inferno, diventa in *De profundis clamavi*⁶² un'«ora solenne», dove l'uomo si avvicina al mistero, incantato dalle «parvenze» create dall'«agonia dell'universa luce»: «Così dell'uomo; la flebile calma / sull'agonia dell'universa luce / alle parvenze del mister lo impalma, / e a un altar malinconico lo adduce».

3.3 Le prose in rivista: tra «fantasmagoria» e avanzare del «deserto»

La mano in ombra la clessidra volse,
E, di sabbia, il nonnulla che trascorre
Silente, è unica cosa c'ormai s'oda
E, essendo udita, in buio non scompaia.

G. Ungaretti

Tra il 1873 e il 1876, anni di intenso lavoro letterario, la produzione di Bazzero è di vario tipo: favorito dal suo interesse antiquario, si dedica al dramma storico, all'ombra di Rovani e Guerrazzi; contemporaneamente, pratica però una prosa breve, destinata all'estemporaneità della pubblicazione periodica, adatta ad un maggiore sperimentalismo e, in particolare, ad una dimensione poetica e frammentaria. Tali prose, che costituivano la seconda e la quarta sezione di *Storia di un'anima (Schizzi dal mare, Acquerelli; Corrispondenze)*, sono giudicate da Croce⁶³ simili al diario per quanto concerne l'«intima disposizione psicologica di attesa» e il «tono sentimentale, affannoso e querulo», ma difformi per la «notazione meno autobiografica», «certa industria di oggettivazione artistica» e la «molta cura realistica». Croce rileva la costante

⁶¹ Ivi, pp. 324-26. In calce: «Cereda, 5 ottobre 1871»; la poesia non è mai uscita in rivista, a quanto risulta, ma è stata inclusa in *Trasparenze*.

⁶² Ivi, pp. 319-20. La data di composizione (in calce) è «Adro, settembre 1874»; si tratta dei mesi in cui Praga era ospite presso la contessa Ermellina Dandolo. *De profundis clamavi* è stata pubblicata in «Serate italiane», 3 gennaio 1875.

⁶³ Cfr. B. Croce, *Ambrogio Bazzero*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, V, Laterza, Roma-Bari 1974, pp. 309-313.

presenza della «donna» e del «suo fascino», nonché un tentativo di comporre le proprie impressioni «in ritmo di poesia»; apprezza, infine, «la bella rievocazione» di *Genova*.

Leggendo *Schizzi dal mare*, *Acquerelli* e *Corrispondenze* Croce rintracciava, principalmente, «cose viste, reminescenze storiche, effusioni e riflessioni»; tale osservazione, anche ampliando la lettura delle pubblicazioni periodiche grazie al volume Frasso-Paccagnini, mantiene una certa validità. Una parte degli scritti per periodici si basa appunto su una commistione tra «cose viste» e «reminescenze», siano esse letterarie o storiche: si vedano le corrispondenze pubblicate sul «Monitore della moda» nel 1874 (in rubriche quali il «Corriere dei bagni», «Bagni ed acque», «Sui monti»), gli *Schizzi a penna* (pubblicati nel «Monitore della moda» o nella «Rivista illustrata» tra il 1874 il 1876), dove si assiste a una vera e propria citazione e rielaborazione di passi manzoniani, le prose pubblicate sulla «Vita nuova» nel 1876 e gli interventi, più tardi, sul «Corriere della sera»⁶⁴. Un'altra parte, forse più difficilmente individuabile da Croce attraverso le selezioni operate dal De Marchi, presenta invece una dominante narrativa: si vedano, oltre ai racconti pubblicati sulla «Palestra letteraria» nel 1870, le più tarde *Melanconie di un antiquario*. Più isolata, nel complesso, è l'esperienza delle *Confidenze* («Il monitore della moda», 1874-76), sotto forma di lettere, che Paccagnini definisce «un ibrido quanto anomalo racconto di formazione e di educazione sentimentale»⁶⁵.

Infine, un gruppo ampio di prose è ascrivibile alle «effusioni e riflessioni»; si agguincerà però che, pur partendo dalle «cose viste», non vi dominano il bozzettismo e la «cura realistica», ma il pensiero e, stilisticamente, il «ritmo di poesia». Questi *morceaux* sono, *ça va sans dire*, i più interessanti nell'ambito del nostro percorso: si tratta delle prose pubblicate sulla «Moda italiana» nel 1873 e degli *Acquerelli* del 1876, a cui si agguincerà un cenno alle più tarde *Melanconie di un antiquario*, a metà strada tra narrazione e riflessione.

Partendo dal solito, centrale, 1873, tra il marzo e il luglio Bazzero pubblica otto prose sulla «Moda italiana» del Politti, nucleo primo di un progetto mai portato a termine dedicato ai *Bagni di mare*: «schizzi dal mare», dunque, come indica il sottotitolo⁶⁶. Contesto di pubblicazione e destinatario femminile favoriscono l'elaborazione

⁶⁴ In questa categoria si porranno, a margine, anche le tre prose pubblicate sulla «Rivista illustrata» tra il gennaio e il marzo 1876, divagazioni sul tema della moda.

⁶⁵ Paccagnini, *Introduzione*, cit., p. XXXI. Nel *Commento* viene specificato che si tratta di una «forma narrativa ibrida, che mescola bozzetto, figurina, romanzo epistolare, prosa didascalica e memoriale (*Commento*, cit., p. 708); la fanciulla che scrive porta per lo più il nome di Lina, la sorella, e le lettere vengono da Boscate, luogo della memoria.

⁶⁶ Si veda la sezione *Da «La moda italiana»*, in Bazzero, *Prose scelte*, cit., pp. 177- 184. Cfr. poi *Commento*, p. 702 e sgg.

di prose brevi ed eleganti, abbastanza lontane dal realismo bozzettistico e volte piuttosto a melanconiche riflessioni. Il dualismo inquieto dell'antiquario fa qualche sporadica comparsa, ma l'autore sembra smussare gli angoli più pessimisti in invocazioni all'amore, notturni stellati o estenuati addii alla speranza. A tratti compaiono immagini di decadimento: il tramonto, i fiori appassiti («E perché di quei fiorellini io colgo e bacio l'appassito?»)⁶⁷ e la breve persistenza del ricordo («E nessuno domanderà di me!»)⁶⁸. È interessante notare che, nella forma, queste prose si avvicinano ai *Canti del cuore* di Tarchetti e, inoltre, preludono a quella produzione in rivista degli anni '80-'90 che andò assumendo l'etichetta di "poemetto in prosa". All'insegna della *brevitas*, le prose si riducono spesso a pochi paragrafi, incorniciati da una struttura ad anello (*Notte stellata*, *A vele azzurre*)⁶⁹ e da figure della ripetizione; come già accennato, il fatto non sfugge all'attenzione di Croce: «Talvolta, queste impressioni provano a comporsi quasi in ritmo di poesia»⁷⁰.

Aspetteremo una notte senza luna e senza stelle, a mare cupo, a pace di cimitero.

Ti metteremo remi neri, vele nere, in prora corona di fiori funerari, o barca che t'apparecchi al viaggio per là, da dove non si torna. La notte sarà un immenso tempio parato a lutto, la spuma dell'onda sarà l'argento della coltre, la pace sarà la desolazione... O Signore! Né alla spiaggia venga fanciulla che pianga, né lungo il viaggio batta seguace ala d'alcione. Solitudine vastissima!⁷¹

Si incontrano poi brevi "narrazioni liriche" intessute di ripetizioni, esclamazioni e interrogazioni, come *Un saluto*⁷².

Passando al 1876, Bazzero pubblicò in quell'anno diversi testi, denominati *Acquerelli*, sulla «Vita nuova»⁷³. Più vicini agli schizzi e ai bozzetti assai diffusi tra gli

⁶⁷ Ivi, p. 183.

⁶⁸ Ivi, p. 178.

⁶⁹ Si veda *Notte stellata*: «Quella notte al lido tacevamo... "Il vasto libro dell'astronomia è aperto sopra il nostro capo. Leggavi il sapiente e l'idiota, il felice e liinfelice". Quella notte al lido tacevamo» (ivi, p. 181).

⁷⁰ Croce fa riferimento a *Notte stellata* e a *Barca nera*; aggiunge poi: «E nondimeno poesia, poesia vera e propria, queste cose non diventano mai. Perché si richiederebbe a ciò una energia, una virilità creatrice della forma, che all'autore mancava». Cfr. Croce, *Ambrogio Bazzero*, cit., p. 312.

⁷¹ *Barcanera*, in Bazzero, *Prose scelte*, cit., pp. 183-84.

⁷² «O sposini, io vidi i vostri giuocucci. Quando chinati facevate la scelta dei ciottolini bianchi! Quando lesti scavavate le pozzette nella sabbia dell'ultima spiaggia, e lestissimi scappavate al rovesciarsi dell'onda sommovente!» (*Un saluto*, ivi, pp. 177-78).

⁷³ La sezione omonima del volume di Frasso e Paccagnini contiene, in più, le prose pubblicate sotto tale categoria dal De Marchi. Si veda la *Nota ai testi*, cit., p. 643 e sg. Riguardo alla datazione, accanto a prose del 1876 figurano rielaborazioni di pezzi pubblicati tra 1873 e 1874 sul *Monitore della moda*, nonché qualche ripresa da *Lagrime e sorrisi*.

autori della Scapigliatura (si pensi al modello degli *Schizzi a penna* di Praga), gli *Acquerelli* vengono definiti dall'autore tramite qualche indizio autoironico:

Benedetti tempi! Perché non sono nato io allora? Allora non c'era questo vezzo ribaldo di schizzare degli acquerelli fuggi-fatica: così, e così, quattro pennellate, senza fondo, senza un contorno deciso, magari spropositati di disegno, su un brandello di carta qualunque, per far ridere una marinara che non ci capisca un ette, per far sorridere una marchesa, la quale indovina la sua *silhouette* elegantissima nei tratti del pennello tinto d'azzurro⁷⁴.

Con inguaribile nostalgia per un passato di grandezze, l'antiquario dà così la misura delle proprie prose: indefinitezza, assenza di proporzioni, frammentarietà e scelta di un destinatario "minore".

In *Carta sciupata* la definizione degli «schizzi», fogli di «cartaccia» di un «gramissimo albo», si accompagna ad indicazioni che suggeriscono le modalità di lavoro dell'autore. Si comincia da «roba rubata», ovvero notizie storico-geografiche di varia fonte, per poi chiudere il «dotto foglio» e guardarsi attorno: «E pensavo, pensavo. Al mio occhio scappavano i pratelli, scappavano i vigneti, scappavano i colti rapidamente» (il periodo è ripetuto più volte). Il ritmo scandito dal ripetersi del termine «desideravo» e il riferimento all'«imaginazione» tratteggiano il dispiegarsi della fantasia:

La villa mi invitava ai giardini, ai prati, ai sedili, alle aiuole, alle scabee di marmo. E quanto belle erano le bianche anticamere, le fresche sale, i terrazzi inondata di luce! E dappertutto mi giungeva una fragranza di rose e di donna, e un lontano murmure di poesia, triste nella dolcezza, come la memoria o il presentimento di un sogno⁷⁵.

Infine, il rumore del treno riporta il viaggiatore sognante alla realtà e gli consiglia di riprendere «il foglio della descrizione, roba rubata», per «cercare un rifugio a quelle fantasmagorie, che mi rendevano il capo leggiero, come una bolla di sapone, vuoto e iridescente». Si tratta dunque di «fantasmagorie» più che di bozzetti realistici, in quanto la realtà, più immaginata che vista («alla mia immaginazione la chiesicciola mi schiudeva le porte»)⁷⁶, è, principalmente, sfondo di riflessioni sulla natura e sull'uomo.

Individuata la forte componente riflessiva, poetica e immaginativa che Bazzero pone alla radice di questi schizzi, si può precisare che tra gli *Acquerelli* si trovano vari tipi di prose: in alcune la componente realistica è del tutto elusa, privilegiando la riflessione che si accompagna ad una prosa ritmica e al ritorno di temi e parole-chiave;

⁷⁴ Ivi, p. 474.

⁷⁵ Ivi, p. 416.

⁷⁶ Ivi, p. 415.

in altre, il realismo ha maggiore spazio, con un *en plein air* che include l'avvicinamento al dialetto. Questa seconda tipologia, entro cui potremmo includere, ad esempio, *Omnibus*, *Marinai* e *Marinare*, ricorda certi "idilli sociali" di *Tavolozza* di Praga, con la sottrazione dell'intento "sociale". Perfino l'accento posto sull'innocenza/incoscienza dei popolani, che permette loro di vivere pacificamente, in contrasto con l'inquietudine dell'artista, ricorda Praga: «s'io fossi un pescatore [...] andrei alla spiaggia, cantando la canzone gaia e spensierata» (*Pace*)⁷⁷.

In molte prose, però, la descrizione della realtà tende a sfumarsi nel pensiero e nella prosa lirica; anche il mare di *Pace*, oltre che suggerire l'immagine della «barca impeciata», si svolge poi nella rappresentazione di un deserto senza traccia umana:

Nessuna vela, nessun uccello, alla spiaggia nessun uomo. La vastissima acqua dava tante e tante crespature curve sorridenti, che si succedevano soavi e venivano a morire sulla spiaggia: sembravano ciglia e ciglia aperte alla prima luce da un dormiente stanco d'amore⁷⁸.

Una leopardiana poetica della lontananza compare in *Carta sciupata*, nelle vesti di un «lontano murmure di poesia, triste nella dolcezza, come la memoria o il presentimento di un sogno»; lo sguardo si dirige al di là della campagna ligure: «e su e su, a ritroso della corrente, io volevo andare alle scaturigini»⁷⁹. Attraverso la figura dell'acqua, la natura si rivela nella sua dimensione temporale, nel suo trascorrere travolgente: «Ma l'acque fragorose dicevano: "Che sono le tue lacrime per il nostro corso? Noi andiamo al mare"». La villana, che «cantava allegra, allegra racconciando il grembiolino del figlio morto per il figlio che le nascerà», è immersa, senza tristezze o sensi di colpa, nel passare del tempo che cancella anche il dolore, inserendosi in un crudele mondo naturale che il sognatore percepisce, invece, con terrore.

Lo scorrere del tempo, che vanifica la dimensione umana della vita, prende forma in diversi acquerelli, recuperando anche formulazioni precedenti (*L'onda* riprende e amplia un pensiero di *Lagrima e sorrisi*) e incrociandosi con il tema del crepuscolo («questa vita discende e non ha fiori: questo crepuscolo infosca ed è silente»)⁸⁰. La morte e l'inseguimento delle cose scomparse si ripresentano, seppur appena celati dietro la descrizione delle antichità: «Passi nella galleria dei quadri, delle statue, delle

⁷⁷ Ivi, p. 427. Sull'idillio sociale in Praga mi sia consentito richiamare un commento di chi scrive, nell'articolo *Sotto «il velo del quietismo»: "Tavolozza" di Emilio Praga*, «La Rassegna della letteratura italiana», IX, 1, gennaio-giugno 2010, pp. 86-107.

⁷⁸ Bazzero, *Prose scelte*, cit., p. 415.

⁷⁹ Ivi, p. 416.

⁸⁰ *Fanciulle mestissime*, ivi, p. 439-40.

incisioni, delle conchiglie, in altre sale, in altre.... La semiluce è triste: è triste la memoria dei morti: è tristissimo l'insaziabile desiderio per coloro che non sono più»⁸¹.

La sensazione di disfacimento, già presagita nelle pubblicazioni del 1873, si presenta negli *Acquerelli* tramite un nuovo "correlativo oggettivo", il deserto che, insieme al mare, diventa la concreta immagine del «nulla», come in *Sera, Deserto e Lontano lontano*.

Pace, pace: nulla sul mare, nulla in cielo [...] Nulla sul mare: nulla vi è in cielo. Vorrei morire...⁸².

Deserto è il mare: deserto è il cielo: deserta l'anima mia. Il navigante ha la sua mappa in quel deserto: l'astronomo la sua tavola nera: la donna nell'anima il suo prospetto della dote, controdote, posto in teatro e posto in paradiso.

Deserto solo vi è dove vi ha la noia della vita⁸³.

Lontano, lontano andiamo, dove non ci sia più fondo, e il concavo dell'onda è turchino come solfato di rame, dove si vegga cielo ed acqua, la torma dei fiotti che non posa mai, la estensione aerea che non dà pace mai.. Andiamo innanzi ancora: ancora lo stesso squallore portentoso dell'infinito⁸⁴.

La corrispondenza tra nulla e infinito, la simmetria tra deserto e vita infettata dalla «noia», l'infinito come «squallore portentoso», «il nulla, il deserto, l'infeccondità»⁸⁵: a differenza dei bozzetti realistici, queste immagini, che delineano più specificamente la poetica bazzermana, si snodano in una prosa franta (si noti l'uso continuo dei due punti).

Un approfondimento delle figure del "deserto dell'anima" è carattere dominante dei quattro testi raggruppati, già dal De Marchi, nella sezione intitolata *Melanconie di un antiquario*, pubblicati tra il dicembre 1881 e il febbraio 1882 sull'«Eco dello sport» e sul «Pungolo»⁸⁶. Si tratta di quattro «fantasie», per utilizzare l'etichetta assegnata a *Natale*, che mescolano componenti narrative, divagazioni erudite e riflessioni "melanconiche", riprendendo temi e forme elaborati tra il 1873-76.

⁸¹ *Genova*, ivi, p. 478,.

⁸² *Sera*, ivi, p. 447.

⁸³ *Deserto*, ivi, p. 456.

⁸⁴ *Lontano lontano*, ivi, p. 457.

⁸⁵ *Fiaba*, ivi, p. 458.

⁸⁶ Cfr. *Nota ai testi*, cit., pp. 657-58.

In *Natale in famiglia*⁸⁷ Bazzero concretizza in ambienti e personaggi, situati in un passato «remoto» e ormai scomparsi, le sue ossessioni di morte, oblio e degenerazione. Nebbia e pietra «fradicia di pioggia» attorniano dall'esterno la «villa barocca»; l'interno è caratterizzato da «squallore», «freddo» e «silenzio»:

[...] v'è un abbandono che scolora tutto cogli strati di polvere e di muffa, e che dà a tutto un aspetto di remoto, di sconfinato, di sepolto, colle tristi simmetrie dell'immobilità e del sonno. Un sala s'apre nell'altra, l'altra nell'altra, l'altra nell'altra, via, via...⁸⁸.

La ripetizione («nell'altra, l'altra nell'altra [...]») viene ancora utilizzata per comunicare il senso dello scorrere del tempo che non lascia traccia, apertamente denunciato: «Oh come i morti s'oblíano nello squallore, giù nei saloni del vasto appartamento!».

Simile al nastro che in *Riflesso azzurro* fungeva da tenue legame tra i frammenti di ricordi, un «rampichino» capitato nella villa conduce le varie scene (si alternano a inizio paragrafo, in ripetizione, i sintagmi «E il rampichino salticchia» e «Lì, o uccellino»). Il «rampichino» sembra rappresentare, da testimone di ciò che è rimasto, il valore della memoria e, insieme, la sua fragilità: non a caso, l'indomani, il pievano «trovava sulla pietra un uccelletto morto di freddo»⁸⁹. Ma, a ben vedere, mentre in *Riflesso azzurro* la memoria comunicava, nelle immagini della fanciullezza, una certa serenità, qua la decadenza aveva già corrotto in vita i tre abitanti della villa, ricordati attraverso immagini di malattia e di morte: «La marchesa vedova [...] vi giaceva ammalata fradicia da sett'anni [...] quella squallida ammalata, moriva rassegnatissima»⁹⁰; sintetizzando, «lì, o uccellino, in mezzo secolo non è mai sonata una parola di vita»⁹¹. Tant'è che, in conclusione, nemmeno il ricordo è più consigliabile: «non raccontare le storie delle sale barocche abbandonate»⁹².

⁸⁷ In «Eco dello sport», I, 36, 24 dicembre 1881, pp. 305-06, con sottotitolo *Melanconie di un antiquario*; ora in *Prose scelte*, cit., pp. 545-53.

⁸⁸ Ivi, p. 546. Scrive a proposito Mariani: «è indubbio che la villa barocca di *Natale in famiglia*, ove il Bazzero dà vita al fantasma della vecchia marchesa sepolta, costituisce l'evidente esemplare sul quale Gozzano ha disegnato le linee della Villa Amarena non soltanto per i palesi richiami esteriori ma anche e soprattutto per l'aria antica e desolata che circola nelle due vecchie ville, pel silenzio e la fuga delle stanze morte che le accomuna entrambe nella nostra fantasia» (Mariani, *Storia della Scapigliatura*, cit., p. 562).

⁸⁹ Bazzero, *Prose scelte*, cit., p. 553.

⁹⁰ Ivi, pp. 547-48. Si noti che il termine «fradicio» è utilizzato per la villa in decadenza come per la marchesa ammalata.

⁹¹ Ivi, p. 547.

⁹² Ivi, p. 553.

*Natale*⁹³, che si finge frammento reperito nel breviario di un «compianto curato», si apre sull'immagine della morte della natura: colti «aggelati», «lividi nebbionacci», «campanili, nudi e soli, che guardano cogli occhi abbacinati nelle nebbie»: «E su tutto, sui campi infiniti e sui paeselli perduti, un umido intenso, una tristezza plumbea, una distesa persa, che non chiamiamo cielo, ma chiamiamo oblio». Ancora uccelli, stavolta di vario tipo, sono le uniche presenze invocate ad animare un paesaggio deserto ma, come il «rampichino», hanno perduto la facoltà di comunicare senso di gioia e libertà e si inseriscono, piuttosto, in un quadro di dolore universale:

[...] o miei amici, amici della mia casta infanzia e della mia trepida giovinezza, gentili poeti dei voli e dei sussurri, poveri uccelli che avete sete, che avete fame, che avete freddo, che avete le nebbie nell'animuccia, venite alla mia finestra in quest'alba sì mesta, venite ai miei vasi di fiori, venite alla mia stanzetta⁹⁴.

Il «casto sogno»⁹⁵ del curato, che sente incombere la morte su di sé e avverte il peso della propria stanza «senza una culla, senza un ritratto di donna, senza un ricordo»⁹⁶, è occupato dalle immagini di un idillio familiare. Ma, in chiusura, è ancora «un nebbione rosso» a ripresentarsi, «un grigio pesante e un silenzio di morte»⁹⁷, in un'immagine di infertilità e desolazione.

Immagini di deserto e sterilità concludono anche *La stella dei Re Magi*⁹⁸. Qui il gusto antiquario si fonde con l'evocazione poetica, veicolo di un possibile recupero memoriale della fanciullezza, età della «fantasia»:

E proprio mi pare... Mi pare, in questo crepuscolo della fantasia che si fonde colle memorie del cuore, in questa tranquilla ora di sonno per i mortali e per gli immortali, in questo soave oblio dei dolori e delle religioni, mi pare di vedervi ancora...⁹⁹.

La ripetizione che intesse la prosa sembra poter veicolare un'idea di continuità («Non rispondete nulla e tacete e camminate: così, sempre così, o viatori di una notte»: *l'incipit* ricorre due volte, poi variato in «E camminate, e camminate...»), ma, infine, l'io rimane escluso dalla durata: «Oh i Magi non si fermeranno mai a un davan-

⁹³ In «Il Pungolo», XXIII, 354, 24-25 dicembre 1881, pp. 1-2, con il sottotitolo *Fantasie*; ora in *Prose scelte*, cit., pp. 554-62.

⁹⁴ Ivi, pp. 555-56.

⁹⁵ Ivi, p. 561.

⁹⁶ Ivi, p. 556.

⁹⁷ Ivi, p. 561.

⁹⁸ In «Il Pungolo», XXIV, 6, 6-7 gennaio 1882, pp. 2-3, con il sottotitolo *Melanconie di un antiquario*; ora in *Prose scelte*, cit., pp. 562-69.

⁹⁹ Ivi, p. 565.

zale tanto deserto!». *Quaresima*¹⁰⁰ non offre una diversa panoramica: «Oh morto mi sentivo io! Perché nell'anima avevo il gran gelo dell'oblio!»¹⁰¹. L'ebbrezza, stato di alterata e più profonda coscienza per il Praga *maudit*, non è, ormai, che figurazione del dolore: «È una grande ubbriachezza il dolore!»¹⁰².

¹⁰⁰ In «Il Pungolo», XXIV, 57, 26-28 febbraio 1882, p. 1, con il sottotitolo *Melanconie di un antiquario*; ora in *Prose scelte*, cit., pp. 569-75.

¹⁰¹ Ivi, p. 574.

¹⁰² Ivi, p. 575.

Parte seconda

Il poemetto in prosa tra il 1878 e il 1898

1. Girolamo Ragusa Moleti: dalla traduzione alla pratica del poemetto in prosa

1.1 La prima formazione e l'attività su periodici del «rompicollo» (1876-1878)

Girolamo Ragusa Moleti, protagonista della cultura meridionale tra fine Ottocento e inizio Novecento, appartiene alle vittime di quel salto temporale che porta solitamente ad obliterare, all'ombra dei grandi, i protagonisti minori della cultura italiana *fin de siècle*. La questione riguarda ancor di più la cultura meridionale, che è laboratorio fondamentale per il verismo ma si distingue anche, negli anni in questione, per la precoce attenzione alla poesia francese, in particolare attraverso la pratica della traduzione, come accenna Bernardelli occupandosi di *Baudelaire nelle traduzioni italiane*¹. «Cultore degli studi sul popolo siciliano, fu copioso d'armonie liriche e desideroso di allargarne e variarne gli effetto con prose ritmiche»²: così Guido Mazzoni accenna alla figura poliedrica del siciliano, non dimenticando di mettere in luce, tra le poche parole designate a tratteggiare la figura di Ragusa Moleti, l'esercizio della «prosa ritmica».

Dieci anni più vecchio di un Verga o di un Capuana, Ragusa Moleti ben rappresenta la situazione del letterato siciliano che si affacci al panorama artistico negli anni '70 dell'Ottocento: l'interesse per il "realismo", che rappresenta la novità assoluta nel campo della narrativa e della poesia, consiglia di volgere lo sguardo alla Lombardia scapigliata, «porta d'accesso» del naturalismo in Italia, inteso come «scelta coerente

¹ «Quello di Ragusa Moleti non è un caso isolato: buona parte dei traduttori e delle traduzioni di Baudelaire, almeno fino al 1930, è meridionale: Alfredo Libertini, autore di un *Saggio di traduzioni poetiche e di versi originali* nel 1910 e nel 1931 di una traduzione metrica di tutte le *Fleurs du Mal*; Biagio Chiara, che traduce per l'editore Barabba i *Paradisi artificiali* nel 1912; Giosafatte Tedeschi, che dà nel 1913 la "prima traduzione in versi italiani [...] accompagnata in corrispondenza dal testo francese"; Antonio e Maria d'Albavilla [Antonio e Maria Bruno], che traducono *I più bei poemi dei Fiori del Male* di "Carlo di Parigi", ecc. Baudelaire diventa addirittura, in qualche caso, un fatto di costume» (G. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, in *Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie francese*, Vita e pensiero, VII, Milano 1972, p. 356); Bernardelli si limita volutamente alla «segnalazione del fenomeno».

² G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Vallardi, Milano 1964, II, p. 581.

con il clima di antagonismo e avanguardismo instaurato dalla Scapigliatura»³. Com'è noto, a partire dal 1876, anno della prima traduzione in volume di un romanzo della saga Rougon-Macquart, la fortuna editoriale italiana di Zola, Milano in testa, «non conosce soste fino ai primi anni del Novecento»⁴. Dunque non risulterà strano che la formazione di Ragusa Moleti, nato nel 1851 a Palermo, sia legata, a dispetto della distanza geografica, a quella *koiné* artistico-letteraria che si era andata formando in Lombardia e, soprattutto, a Milano, ovvero la Scapigliatura. Si ricordi anche quanto afferma Santangelo occupandosi della produzione lirica di Pirandello: «Palermo fu, nel decennio 1880-90, centro di cultura nazionale ed europea. Negli anni palermitani di Pirandello [...] operava l'asse culturale Milano-Palermo con l'Onufrio e Ragusa Moleti, primo traduttore in Italia dei poemetti in prosa di Baudelaire»⁵.

Sebbene sia più giovane degli scapigliati storici e viva le vicende del Risorgimento da un punto d'osservazione ben diverso, Ragusa Moleti condivide con quei «lombardi in rivolta» l'esperienza dell'infatuazione patriottica e, probabilmente, della conseguente disillusione. Lo troviamo, in un ritratto del «Giornale d'Italia», al seguito di Garibaldi tra i volontari di Mentana: «a 16 anni, nel 1867, ardente di patriottismo e di libertà, era corso ad arruolarsi tra i volontari di Garibaldi in quella gesta eroica che finì nella gloriosa disfatta di Mentana»⁶. Nel primo canzoniere di Ragusa (*Prime armi*, 1878) non mancano riferimenti all'esperienza patriottica: «[...] una divina e grande fiamma / d'amor per la mia patria superare / mi fece monti e monti [...]; per questa mia scappata, m'hanno dato / del rompicollo»⁷. Sempre nelle *Prime armi*, però, egli pubblicava una lirica *All'Italia* volta a parodiare i *topoi* delle canzoni patriottiche, criticando aspramente la deludente Italia “bottegaia” («E t'ama il bottegaio / [...]

³ E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Sansoni, Milano 2000, p. 11.

⁴ Ivi, p. 13.

⁵ G. Santangelo, *Influenze della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, in P. D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello poeta* (Atti del Convegno internazionale organizzato dal Centro nazionale di studi pirandelliani di Agrigento, 1980), Vallecchi, Firenze 1981, p. 35.

⁶ A. Corsaro, *Ragusa Moleti*, «Giornale d'Italia», XVII, 206, 29 luglio 1917; l'articolo è citato in P. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti (Premières traductions italiennes de Baudelaire, Mallarmé, Corbière, Huysmans, Rimbaud, Moréas, Kahn, Laforgue, Maeterlinck)*, Libreria Commissionaria Sansoni, Firenze; Librairie Marcel Didier, Paris 1976, p. 24. Si ricordi che Ragusa Moleti scrisse poi, in occasione della morte di Garibaldi, un opuscolo di 47 pagine intitolato *Caprera* (Tipografia del «Tempo», Palermo 1882); come per il profilo di Baudelaire, una copia dell'opera è conservata presso Casa Carducci. Per il patriottismo di Ragusa Moleti, Rocchi rimanda anche, giustamente, a *La Sicilia e l'unità di patria* (lettura al Politeama di Palermo), 12 gennaio 1908 (tipografia Sicula, Palermo 1908); cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 24.

⁷ G. Ragusa Moleti, *Prime armi. Canzoniere*, Virzi, Palermo 1878, p. 32.

perché in Italia, da mattina a sera, / c'è chi compra e chi vende, / e si vive in faccende»⁸. Si trova traccia, contestualmente, di idee protosocialiste:

Fradicio di sudor, sotto dei duri
luglieti, o montanar, zappa, concima;
zappa, chè il padroncin se la lussuri
colla sua mima.

Gli epuloni ti fan la carità,
vile operaio, se ti dan lavoro
e pagarlo metà della metà
è dritto loro⁹.

Con gli scapigliati lombardi, dunque, egli condivideva frustrazione e volontà di rivalsa, tradotte in una simpatia per le idee protosocialiste, seppur più moderata a fronte della passione militante di alcuni milanesi: come sottolinea Patrizia Rocchi, in testa a questo movimento si sarebbe trovato, per Ragusa, un Murger, «humanitaire et anecdotique», piuttosto che uno Zola, «engagé directement dans la bataille politique»¹⁰.

La giovinezza del siciliano viene raccontata dall'amico Filipponi nei termini di un ribellismo alle forme convenzionali dell'istruzione:

La prima volta che incontrai Girolamo Ragusa Moleti, fu sul banco della scuola Tecnica [...]. Egli era tutto scatti, tutto fuoco, tutto fantasie, robusto, manesco; io esile, piccolo, vivace: egli ribelle coraggioso; io ribelle timido, perché non seppi rompere le pastoie nelle quali stetti per lunghi anni serrato; io seguitai a frequentare la scuola, e gli veniva a riprese, poi diradò e non si vide più¹¹.

Giuseppe Pipitone Federico ricorda la formazione del Ragusa Moleti in termini simili, ma non senza accennare alla coerenza con cui i disordinati e vari studi dell'amico si erano comunque svolti:

Il Ragusa studiò, e studiò con vero furore, e forse – malgrado la sua stessa confessione – non senza metodo. Studiò grammatica e lingua italiana su' migliori trattatisti, sui

⁸ Ivi, pp. 140-41.

⁹ Ivi, p. 35. C'è un cenno anche alle rivendicazioni femminili: «[...] E, se la donna rialza / la testa, io griderò, siccome è l'uso, che son lesi i diritti della calza, e quei del fuso» (ivi, p. 34).

¹⁰ Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 44. Cfr. anche P. Falcio-la, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Libreria commissionaria Sansoni, Firenze; Librairie Marcel Didier, Paris 1977, p. 38: «Il resta sourd aux exigences sociales du Naturalisme».

¹¹ G. Filipponi, *Girolamo Ragusa Moleti*, «Psiche», VI, 7, 2 marzo 1890.

classici, sui vocabolari, facendo uno spoglio accurato di voci e di frasi; studiò storia, filosofia, e diè ancora una capatina nel vasto regno delle arti e delle scienze. Del sistema filosofico di Simone Corleo - il maestro di tutti noi - trasse egli quella nota di scetticismo kantiano che temperatasi colle idee di due altri immortali metafisici, l'Hegel e lo Schopenhauer - il patriarca del moderno pessimismo¹².

Anche il Ragusa Moleti parla dei suoi studi nell'ambito delle *Conversazioni*¹³, ricordando in particolare la propria formazione filosofica legata a Simone Corleo, figura poliedrica di non facile inquadramento¹⁴; ciò che interessa, in particolare, è il fatto che Pipitone Federico riconduca l'insegnamento del Corleo allo «scetticismo», termine più volte utilizzato, in senso lato, dal Ragusa Moleti stesso, e al «pessimismo» (per cui si rimanda a «Schopenhauer»), individuando così le due linee guida del pensiero dell'amico.

Nell'ambito della formazione e dell'attività di Ragusa Moleti andrà ricordata anche la passione per le tradizioni popolari, che si traduce nelle produzioni «demopsicologiche», nell'attenzione alle leggende popolari e alla realtà del popolo siciliano¹⁵. L'interesse per le tradizioni popolari è connesso, come nota giustamente Rocchi, alle simpatie socialiste, che si concretizzano, ad esempio, nella polemica verso i latifondisti («M'assale una gran tristezza, una gran collera a vedere tanta opulenza di terra da ignoranti, avari ed egoisti padroni abbandonata ad una cultura spolatrice, che dà scarsi prodotti ai padroni e miseria ai contadini»)¹⁶. Un risvolto interessante della passione per la cultura popolare è costituito dalla convinzione che, nella letteratura

¹² G. Pipitone Federico, *G. Ragusa Moleti*, «La Scena Illustrata» (Firenze-Roma), XXV, 15, 1 agosto 1889.

¹³ G. Ragusa Moleti, *Conversazioni della domenica. Nella torre d'avorio*, «Il Corriere dell'Isola», 9-10 maggio 1897 (cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 25).

¹⁴ Alla base del pensiero si Simone Corleo sta il «principio di identità», attraverso il quale egli intenderebbe definire il ruolo della filosofia come sintesi logica di ogni forma di conoscenza: la filosofia «comprende entro di sé tutte le altre scienze, insieme le coordina, le dirige nel loro scopo, nel loro metodo, nei loro oggetti, ed armonizza tutto ciò che potrebbe apparire diverso tra i vari rami del sapere» (S. Corleo, *Filosofia universale*, I, Lo Bianco, Palermo 1860, p. 4). Per un profilo del Corleo (1823-1891), si può consultare utilmente G. Gentile, *Le origini della filosofia contemporanea in Italia*, II. *I positivisti*, Principato, Messina 1921, pp. 211-40: Gentile annovera il Corleo tra i positivisti, anche se «positivista egli non credè mai di essere», ritenendo di trovarsi di fronte ad un «positivista in tempo di positivisti ma con tutto un bagaglio addosso di vecchia metafisica» (ivi, p. 215). Cfr. anche G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Le Lettere, Firenze 2003, p. 149 e sgg.

¹⁵ Fin dal 1876, con *La poesia dei popoli selvaggi*, si era occupato dell'argomento, ma la sua bibliografia è ricca di opere di interesse folkloristico, fino agli ultimi anni di vita (*Giuseppe Pitre e le tradizioni popolari*, 1884; *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili*, 1891; *I proverbi dei popoli barbari*, 1893; *Il paganesimo popolare*, 1894; *Leggende del mio Nord*, 1905; sono solo alcuni titoli). Cfr. C. Gallo, *Nota bibliografica*, in *Lettere di Girolamo Ragusa Moleti*, a c. di C. Gallo, Bonanno, Acireale 2000, pp. 101-02.

¹⁶ G. Ragusa Moleti, *Nei feudi delle Petralie*, «Psiche», XVI, 10, 16 maggio 1899; cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., pp. 26-27.

del popolo, si trovi ancora una «sincerità» che manca, ormai, nei «poeti laureati»; scrive infatti, per spiegare il suo lavoro di raccolta di canti popolari:

questa raccolta non l'ho fatta per eccentricità o per capriccio di uomo di lettere, ma perché e i canti di amore, e gli inni di guerra, e le preghiere devote, e le gentili ninne nanne, e le favole e i racconti epici degli analfabeti, tanto dei paesi civili che dei paesi selvaggi, hanno, non foss'altro, il gran pregio della sincerità, la quale spessissimo manca alla bugiarda arte dei poeti laureati¹⁷.

Questa virtù di autenticità non è secondaria, se si considera che Ragusa Moleti ne farà poi un vessillo per la difesa di Baudelaire in confronto con «i suoi imitatori»¹⁸; la «sincerità» fornisce la barriera più forte contro il manierismo: «Di detestabile in arte non v'è che la menzogna, la rea madre, cioè a dire del manierismo».

La riflessione di Ragusa Moleti sulla letteratura popolare interessa anche perché rappresenta, come per il Tarchetti dei *Canti del cuore* e per il Capuana dei *Semiritmi*, un terreno fecondo su cui innestare una rottura della tradizionale distinzione tra poesia e prosa, in nome di una genuina «vitalità» («vitale nutrimento»)¹⁹. Attraverso la letteratura popolare, egli arriva anche a rivalutare positivamente un innesto dei dialetti nell'italiano letterario: «Fu detto che la nostra lingua si dovrebbe rinsanguare nei dialetti. Aggiungerei che sarebbe una vera grazia di Dio, se tutta la letteratura potesse ricevere vitale nutrimento dal buon sangue della schietta arte del popolo»²⁰.

A partire dal 1876, Ragusa Moleti comincia a pubblicare su vari periodici, siciliani e non solo, entrando nell'ambiente letterario con il passaporto di novelliere (*Solite storie*, Palermo, Gaudiano, 1876) e folklorista (*La poesia dei popoli selvaggi*, Palermo, Biondo, 1876). Collabora alla «Farfalla»²¹, dove pubblica sonetti e novelle, oltre a se-

¹⁷ Id., *Della poesia. Conversazione co' miei allievi*, «Scuola e famiglia», XVI, 3, 1 febbraio 1889; ora in *Pagine sparse di Girolamo Ragusa Moleti*, a c. di C. Gallo, Catania, Boemi, 1998, pp. 66-71.

¹⁸ Scrive su Baudelaire: «passioni che saranno perverse quanto volete, ma son vita sinceramente vissuta da un uomo che non v'inganna mai, né con bugiarda prosa, né con bugiarda poesia» (G. Ragusa Moleti, *Conversazioni della domenica. Nella Torre d'avorio*, «Corriere dell'Isola», 9-10 aprile 1897).

¹⁹ Id., *Della poesia. Conversazione co' miei allievi*, cit.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Si dà un ragguglio degli scritti pubblicati sulla «Farfalla» tra il 1876 e il 1878, che ne comprende diversi sfuggiti alla Gallo (cfr. Gallo, *Nota bibliografica*, cit., p. 107): Fortunio (G. R. Moleti), *Fra un canchero e l'altro*. Bozzetto, «La Farfalla», II, 14, 31 dic. 1876; Id., *Palermo*, ivi, III, 5, 11 marzo 1877; Id., *Mea culpa*, ivi, III, 7, 8 aprile 1877; Id., *Certo il Signore [...]*, ivi, III, 8, 15 aprile 1877; Id., *Il mare*, ivi, III, 11, 12 maggio 1877; Id., *Un'Ora di Fede. A Maria*, ivi, III, 12, 3 giugno 1877; Id., *Fuori di chiave. A Gerolamo di Mario*, ivi, III, 1, 17 giugno 1877; Id., *In Paradiso* (all'amico Angelo Sommaruga), ivi, III, 2, 1 luglio 1877; Id., *A Gigia*, ivi, III, 4, 15 luglio 1877; Id., *Sgombero, ibid.*; G. Ragusa Moleti, *Scirocco*. Schizzo, ivi, III, 5, 29 luglio 1877; Fortunio, *Mi ricordo...*; *A una buona creatura, ibid.*; Id., *La favorita*. Paesaggio, ivi, III, 8, 9 settembre 1877; G. Ragusa Moleti, *A proposito di Lorenzo Stecchetti*, III, 1, 30 settembre 1877; Fortunio,

guire e recensire i prodotti letterari più recenti. In particolare, prende posizione decisa sui libri poetici che, come si legge in una nota redazionale della «Farfalla», erano i più commentati in ambito “realista-scapigliato”: «Le *Odi Barbare* di Carducci, il *Libro dei versi* di Arrigo Boito, le *Postume* d'un poeta che ama celarsi sotto lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti ci han fatto tornare ai tempi della letteratura. Si legge poesia, si parla di poesia, se ne discute; il fine è conseguito; l'arte rivive nei cuori degl'italiani»²².

Non c'è una recensione di Ragusa Moleti che riguardi le *Odi barbore*, ma è nota la sua ammirazione per il Carducci, imitato apertamente nella raccolta *Intermezzo barbaro*²³. Con un articolo pubblicato nel settembre 1877, Ragusa si inseriva invece attivamente nella polemica suscitata dalla pubblicazione di *Postuma* di Lorenzo Stecchetti, pseudonimo di Olindo Guerrini, che, com'è noto, fingeva di pubblicare le poesie del cugino, amico e compagno di studi bolognesi, vittima di una morte precoce divenuta, da «scherzo», «profezia»²⁴. Riguardo a *Postuma*, si ricordi soltanto, con Ghidetti, che si tratta di «uno dei libri che hanno segnato la storia della poesia italiana e del gusto letterario *fin-de-siècle* più profondamente di quanto non sia di solito ammesso»²⁵.

La prima parte dell'articolo di Ragusa è dedicata ad una definizione della poesia:

Fare della poesia è facile come bere un uovo, quando il poeta non deve far altro che guardare nel mondo esteriore e dirci l'ora che è, il tempo che fa, quando non si fa al-

Primavera, ivi, III, 6, 12 agosto 1877; G. Ragusa Moleti, *A Satana*. Quartine, ivi, III, 2, 7 ottobre 1877; Id., *Povera Lilli*. Schizzo, ivi, III, 3, 14 ottobre 1877; Id., *Maddalena*. Novella, ivi, III, 4, 21 ottobre 1877; Id., *Samuel*. Schizzo, ivi, III, 11, 8 dicembre 1877; Id., *Don Fedele*. Novella, ivi, III, 12, 16 dicembre 1877; Id., *845 lire*. Racconto, ivi, IV, 3, 13 gennaio 1878; 5, 27 gennaio 1878; 7, 10 febbraio 1878; Id., *Noterelle sul libro dei versi di Arrigo Boito*, ivi, IV, 16, 14 aprile 1878, 21 aprile 1878; Id., *A Darwin*. Sestine di ottonari, ivi, IV, 5, 26 maggio 1878; Id., *Commiato*. Sonetto, *C'era una volta...* Schizzo, ivi, IV, 8, 16 giugno 1878; Id., *Memento*, ivi, IV, 10, 29-30 giugno 1878; Id., *A una tisica*, ivi, IV, 14, 28 luglio 1878; Id., *I Bohèmes*, *ibid*; Id., *Impertinenze*, ivi, IV, 15, 4 agosto 1878.

²² Rec. a G. Carducci, *Preludio*; A. Boito, *Poesia e prosa*; L. Stecchetti, *Il canto dell'odio*, «La Farfalla», 7, 26 agosto 1877.

²³ Cfr. anche G. Ragusa Moleti, *Giosuè Carducci*, Palermo, Sandron, 1907. Rocchi rileva anche due *Conversazioni della domenica*, «la *Conversazione* du 21 mars 1897 consacrée a Carducci et la *Conversazione* du 11-12 juillet 1897, où Carducci est cité a côté de Dante, Pétrarque, Foscolo et Leopardi» (Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 16).

²⁴ «Nella sua cameretta di via Zamboni, egli mi leggeva qualcuno dei canti che ora si trovano in questa raccolta, e, poiché io lo confortavo a pubblicarli, mi rispose scherzando che il farlo sarebbe stata mia cura quando egli fosse morto» (L. Stecchetti [O. Guerrini], *Le rime*, Zanichelli, Bologna 1905², p. 4).

²⁵ Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 55. Ghidetti continua: «non solo e non tanto per aver inaugurato la effimera voga delle “stecchettiane” che dettero voce al maledettismo di provinciali *flâneurs*, ma per essere arrivato a lambire, ben oltre la soglia del Novecento la sponda crepuscolare (fino al 1916 si contano trentadue edizioni del “canzoniere”)» (cfr. ivi, pp. 55-56).

tro che descrivere [...]. Basta volgere lo sguardo nel proprio dentro; basta guardare in sé medesimo per scorgere però un mondo più largo, più grande, più vario, più vivo del mondo esteriore. È il mondo della coscienza [...]. Non ci facciamo illusione. Ad esser poeti davvero bisogna avere una grande coscienza; bisogna guardare dentro di sé, non mica nel mondo di fuori²⁶.

Da questa concezione della poesia intesa come scandaglio nell'interiorità, di banale provenienza romantica, Ragusa passa dunque al giudizio su Stecchetti:

Lorenzo Stecchetti è un poeta lirico – egli vive nel mondo della sua coscienza; quando ha da dirmi qualcosa del mondo esteriore, me la dice in ragione dell'impressione che produce sopra i suoi nervi e dentro il suo cervello. – Il signor Stecchetti è quindi in perfetta regola con l'estetica – [...] ci dice i suoi crucci, le sue invidie, le sue gelosie; ci narra la storia delle sue passioni – è un lirico. Ma il suo mondo è un mondaccio²⁷.

Dello Stecchetti si apprezzano «la forma pulita», «la musica», «il ritmo e la prosodia», ma, in conclusione, «la gente non ha tempo da perdere ad occuparsi degli amori d'un libertino e d'una baldracca, mentre i campi dell'arte sono vasti ed interminati»²⁸. Non siamo di fronte ad una presa di distanza eccessivamente moralistica; Stecchetti non è accusato di praticare un'arte corruttrice dei *boni mores*, ma, piuttosto, di scegliere male i propri soggetti, tra gli «amori d'un libertino e d'una baldracca». Considerato che, poco dopo, Ragusa stesso pubblicherà sulla rivista una poesia dal titolo *A Satana*²⁹, si deve probabilmente dedurre che la critica sui temi di Stecchetti provenga essenzialmente da una disapprovazione verso la triviale quotidianità dei soggetti trattati, che non conducono ad una riflessione profonda sulla natura dell'uomo. Il *Satana* del Ragusa, ad esempio, ha il carattere provocatorio delle figure diaboliche di Stecchetti, ma si propone in fondo a campione di un "progresso" danneggiato dagli oscurantisti.

Nemmeno il *Libro dei versi* lo convince; il giudizio sul libro di Boito, caratterizzato secondo Ragusa da «tetraggine» e «confusione», è sostanzialmente negativo: «Boito mi pare [...] lo scarafaggio nella stoppa; egli è incerto non perché dubiti, ma perché ignora»³⁰. Ragusa si scaglia, soprattutto, contro lo «stato psicologico» duale che impregna la lirica di Boito, ritenendo che un stato d'animo contrario alla «logica» non

²⁶ G. Ragusa Moleti, *A proposito di Lorenzo Stecchetti*, «La Farfalla», 1, 30 settembre 1877.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Id.*, *A Satana*, ivi, 2, 7 ottobre 1877.

³⁰ *Id.*, *Noterelle sul libro dei versi di Arrigo Boito* (Recensione a A. Boito, *Il libro dei versi*), ivi, 16, 14 aprile 1878, 21 aprile 1878.

possa che essere frutto di pazzia (ma «la buona creanza mi vieterebbe di dar del pazzo a un galantuomo») o, con più probabilità, di ostentata «originalità». Sembra dunque che Ragusa Moleti riconosca, essendone disturbato, un carattere essenziale che differenzia la poesia del canzoniere boitiano dalle raccolte di Praga (o di Camerana): Boito si esercita su una serie di temi, il dualismo in testa, rendendoli esteriori, trattandoli alla stregua di soggetti letterari piuttosto che come demoni esistenziali.

Non a caso, dunque, il nostro recensore accusa la poesia di Boito di artificio e insincerità, laddove lo «stato d'animo» del poeta rimane, in fin dei conti, celato e insondato: «Ei guarda sempre fuori di sé, mai dentro»; questo differenzia Boito, agli occhi di Ragusa, dal compagno di strada Emilio Praga³¹. L'articolo rivela dunque l'attenzione di Ragusa verso la letteratura scapigliata e sembrerebbe testimoniare una predilezione per la poesia "autentica" di Praga; si vedrà, come già accennato, che la «sincerità» è una delle qualità e dei punti di difesa dell'opera di Baudelaire.

La conoscenza della Scapigliatura è rivelata anche dall'articolo *I Bohèmes*, nel quale Ragusa, con un indicativo «noi», si pone tra gli eredi del movimento inaugurato a Milano nei primi anni Sessanta. Pubblicato sulla «Farfalla» nel 1878³², l'articolo si inserisce nella polemica nata da un intervento di pochi mesi prima, a firma di Io Farfalla (Sommaruga), riguardo alla *bohème*³³, a cui aveva fatto seguito una risposta critica da parte di Torelli Viollier sulle colonne del «Corriere della Sera»³⁴. Sommaruga lamentava i pochi amici rimasti tra i veri e propri *bohèmes*, rivendicandone però la sincerità e la nobiltà («O cara e simpatica *bohème* delle *Scènes de la Vie* e dei *Buveurs d'eau*, di Murger; o valorosa e santa *bohème* dei *Refractaires* di Vallés, esistete voi davvero nella realtà della società moderna, - o siete puri ideali di quelle elettissime menti?); Torelli Viollier, dal «Corriere della Sera», sosteneva, non del tutto a torto, a partire da una lunga digressione sulla letteratura francese e sul realismo/verismo, che la *bohème* italiana riprendeva una moda francese già vecchia e si affidava a tanti modelli fraintendendoli. Le sue accuse, però, tradivano una poco neutra affiliazione al classicismo restauratore carducciano³⁵.

³¹ «Il signor Boito, in questa poesia [A Emilio Praga], ha il torto di credere che la sua arte abbia qualcosa di comune con quella di Praga - crede di essere correo con il Praga nel delitto di *lesa rettorica*. No, no, signor Boito. Ella è innocente di questa colpa [...]» (*ibid.*).

³² G. Ragusa Moleti, *I Bohèmes*, «La Farfalla», IV, 14, 28 luglio 1878; poi in «Gazzetta di Palermo», X, 212, 6 agosto 1878; ora in *Pagine sparse di Girolamo Ragusa Moleti*, cit., pp. 25-27.

³³ Io Farfalla [A. Sommaruga], *Spleen*, «La Farfalla», IV, 16, 14 aprile 1878; parz. in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 359.

³⁴ E. Torelli Viollier, *La Bohème*, «Corriere della Sera», 5-6 maggio, 13-14 maggio 1878.

³⁵ «Oltre Murger, i *bohèmes* nominano, come loro capiscuola, Musset e Zola. Abbiamo già provato come il nome di Murger sia leggermente invocato: proveremo, non più tardi di domani, come i *bohèmes* non possano raccomandarsi nemmeno ai nomi di Musset e di Zola, *ché ne' loro scritti non c'è né l'arte ro-*

Tra gli interventi in difesa della *Bohème*³⁶ si inserisce quello di Ragusa Moleti, che si differenzia leggermente dagli altri per l'intento di definire la *bohème* come stato psicologico e materiale giovanile, destinato ad esaurirsi quando la fortuna, finalmente, si decida a premiare il faticoso tirocinio in campo artistico dell'esordiente³⁷. Si potrebbe obiettare che, in realtà, questa difesa smentisce almeno una delle affermazioni di Io Farfalla, che criticava proprio chi, in seguito a fortunate vicende personali, abbandona le fila della *bohème* (magari «un artista, che un subito sorriso della sorte, ha strappato dalle strette della miseria»)³⁸.

D'altro lato, l'articolo di Ragusa rivela chiaramente il legame dell'autore con l'ambiente della Scapigliatura e del nascente realismo; l'esistenza dei *bohèmes* è descritta come evento salutare per «il mondo dell'arte», che trae leggerezza e spensieratezza da questa gioventù, assai più viva degli «uomini gravi», dipinti con pennellate giustiane e scapigliate:

Si, senza questi capi ameni il mondo dell'arte sarebbe, addirittura, un formicolio di uomini gravi nel pensare, gravi nel camminare, gravi nel giocare a briscola, gravi nel far la corte anche alle serve di casa, gravi al circolo, nel salotto, per tutto, sempre. Li han chiamati *eccentrici* e, difatto, i *bohèmes* non pensano, non amano, non vogliono tutto quello che suole gravemente pensare, amare e volere tutta la ciurma dei codini, dei gingillini, dei commendatori, dei panciuti, degli uomini seri di cui son pieni i caffè, le redazioni dei giornali, le scuole, e il cui ideale della vita è un bel piatto di maccheroni con la brava salsa di pomodoro, le petronciane fritte ed il basilico. Null'altro³⁹.

Il termine *bohème* non è altro, in mano ai “pedanti”, che un'arma puntata contro tutti i giovani che, avvicinandosi all'arte, vivono inizialmente condizioni di disagio, soprattutto economico⁴⁰. Ragusa Moleti tenta dunque di riportare il termine *bohème* a

mantica del primo, né l'arte realistica del secondo, non essendoci, per servirci d'un'espressione del Carducci, che “la porcheria pura e semplice”» (*ibid.*).

³⁶ Ancora dalla «Farfalla», Faust (F. Giarelli) risponde indignato, in quanto il «Corriere» «attacca letterariamente la *Bohème*» (cfr. «La Farfalla», IV, 3, 12 maggio 1878).

³⁷ L'articolo di Ragusa discute il concetto di *bohème* e la sua validità nell'uso diffamatorio che, solitamente, i critici letterari ne fanno; d'altra parte, non si intende difendere la vita *bohémienne* come esistenza autentica *tout court*, ma come periodo destinato, fortunatamente, ad esaurirsi: «appena un ingegno è riconosciuto e i prodotti di codesto ingegno saran cercati, e della vita *bohème* non se ne parla più» (G. Ragusa Moleti, *I Bohèmes*, in *Pagine sparse di Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 26).

³⁸ Io Farfalla [A. Sommaruga], *Spleen*, cit.

³⁹ Ragusa Moleti, *I Bohèmes*, cit., p. 25.

⁴⁰ «Or è appunto nel tempo che corre (mi si passi la figura) tra i primo ed incerto corruscare d'un grande ingegno e fra primi momenti del suo completo splendore e della sua gloria che sta la *via crucis* della *bohème*. [...] Il noviziato di qualunque carriera è sempre scarso a quattrini, ed è appunto questo noviziato che si chiama *bohémismo*» (ivi, p. 26). Sembra trattarsi di una personale interpretazione delle parole

un significato prima di tutto anagrafico, per svincolarlo da quella giovane “corrente artistica” a cui tale definizione sembra essersi legata indissolubilmente, ovvero il “realismo”.

Il termine “realisti” non compare affatto nell’articolo, ma lo si evince (lo fa, giustamente, anche Cinzia Gallo) per opposizione agli «idealisti»⁴¹; questo “realismo” assimilato alla «*bohème*» deriva direttamente da quella concezione, abbastanza varia e fluida, che si era formata in ambito scapigliato per designare, appunto, l’opposizione a poetiche più tradizionali. Per fare un esempio, nello stesso 1878, sempre sulla «Farfalla», un articolo dedicato alle postume *Trasparenze* ripercorre la carriera di Emilio Praga e rivendica, in opposizione a chi intende «dimezzare il poeta» (leggi: Molineri, curatore della raccolta), entrambe le «anime» di Praga, «orgia» e «affetti», in nome del “realismo”; proprio per questo, si sostiene che Praga è il «capo orchestra della poesia realista in Italia», affermando che «lo Stecchetti e il Fontana, benché spesso originali nel pensiero, derivano da lui»⁴². Lo stesso «realismo» era il termine utilizzato dai denigratori del Praga *maudit*: Paravicini, su «Il Mondo Artistico», riprendeva un’accusa scontata demonizzando l’“antiprogressismo” e il pessimismo di Praga e della «scuola realistica»⁴³.

Tenendo presente tale panorama, si possono meglio comprendere i caratteri dei *bohèmes* secondo Ragusa, artisti che riconoscono, come predecessori, i più grandi uomini del passato, si rispecchiano, in politica, nei rivoluzionari, e sono «scettici» in filosofia:

si sa che gli artisti della *bohème* sono Omero, Ovidio, Orazio, Dante, tutti i trovadori, Musset, Heine, Murger, Balzac, Hugo; che gli uomini politici della *bohème* furono quelli dell’89, del 93, del 30 e del 48; quando si sa che in filosofia i *bohèmes*, la mag-

dell’Arrighi riguardo all’età degli scapigliati: «una certa quantità d’individui di ambo i sessi fra i venti e i trentacinque anni, non più; pieni d’ingegno quasi sempre; più avanzati del loro tempo; pronti al bene quanto al male; irrequieti, travagliati, ...turbolenti [...]» (C. Arrighi [C. Righetti], *La Scapigliatura e il 6 febbrajo*, a c. di R. Fedi, Mursia, Milano 1988, p. 27).

⁴¹ Cfr. *ibid.*: «Chi ragiona, per esempio, così: - Fra i *bohèmes* vi sono dei ciuchi, ergo tutti i *bohème* sono ciuchi; dovrebbe dare il permesso a un *bohème* di ragionare a questo modo: - Fra gli idealisti vi son uomini i quali invece di aver teste, hanno zucche sopra le spalle ergo tutti gli idealisti sono zucconi».

⁴² Armando, *Emilio Praga. A proposito delle sue “Trasparenze”* (Rec. a E. Praga, *Trasparenze*), «La Farfalla», IV, 3 marzo 1878; parz. in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., pp. 355-56.

⁴³ «Il Praga appartiene a quella scuola realistica, che ha per bandiera un drappo da morto, nella quale tutto è sconforto, è sfiducia e fa capo a un baratro bujo e profondo, nella quale non suona più che l’ultima bestemmia del disperato» (R. Paravicini, *Emilio Praga. Fiabe e leggende*, «Il Mondo Artistico», 29 agosto 1869; parz. in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 782).

gior parte, sono scettici e lo scetticismo, almeno, è sistema filosofico quanto un altro⁴⁴.

Come accennato, Ragusa Moleti pone se stesso in questa schiera⁴⁵ che nasce, e in buona parte ancora si identifica, con la Scapigliatura, assumendo, nei confronti della critica ottusa, la posa scapigliata dell'ironia scanzonata e dello scherno:

In tempi di bagni, io che non so nuotare, e galleggio solo con le zucche, ne avrei bisogno due da legarmele sotto le ascelle. Perdio! Con due teste di critici sotto le ascelle, sarei sicuro di non potere annegare nemmeno nel Grande oceano⁴⁶.

È interessante notare inoltre, *a latere*, che anche Vittorio Pica esordì, secondo le recenti ricerche di D'Antuono, con un articolo che trattava di *Bohème*: il titolo era *Alberto Glatigny*, e Pica vi aggiunse in calce, raccogliendolo in *All'Avanguardia* (1890), l'indicazione «Un vero Bohème». La definizione di *Bohème* è simile a quella di Ragusa, oltre a richiamare la matrice comune dell'Arrighi:

La *bohème* non è una scuola artistica, come pare che credano alcuni critici e pseudo-critici italiani, ma è l'insieme di quegli individui, i quali debbono, per soddisfare le loro ispirazioni artistiche, lottare incessantemente con le esigenze della vita quotidiana e con la società, che o li schernisce o li disprezza⁴⁷.

Tra il 1876 e il 1878⁴⁸, Ragusa collabora anche ad altre testate, siciliane e non, quali la «Gazzetta di Palermo»⁴⁹, il «Giornale di Sicilia»⁵⁰, «Il Paese»⁵¹, «La Vedetta»⁵²,

⁴⁴ Ragusa Moleti, *I Bohèmes*, cit., p. 27.

⁴⁵ «Se i nostri critici, per il piacere di chiamare noi insipienti [...]» (*ibid.*).

⁴⁶ *Ivi*, p. 26.

⁴⁷ V. Pica, *Alberto Glatigny*, in *All'Avanguardia* (1890), con introduzione di T. Iermano, Vecchiarelli, Roma 1993, p. 341. Come fa notare D'Antuono, Pica poi cambiò idea, già nel 1887, definendo la Scapigliatura «un cenacolo di letterati e di artisti lombardi capitanati dal Rovani, la maggior parte dei quali rimasero vittime di una stolta imitazione della vita scapigliata e piena di stravizi dei *bohèmiens* parigini» (cfr. N. D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, in V. Pica, «Arte aristocratica» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892), a c. di N. D'Antuono, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995, p. 17).

⁴⁸ Tale ricerca è stata compiuta con l'ausilio della bibliografia fornita dalla Gallo nella *Lettere*, che pur si dichiara parziale, e attraverso riscontri compiuti personalmente.

⁴⁹ Ragusa pubblica sulla «Gazzetta di Palermo» i seguenti scritti, segnalati anche dalla Gallo, tra il 1876 e il 1878: *Sua eccellenza Gustavo Colline*. Da E. Murger (*ivi*, 27 giugno 1876); *Solite storie* (*ivi*, 7 settembre 1876); *Mentre russava* (*ivi*, 20 luglio 1877); *Il primo gemito*. Da G. Droz (*ivi*, 7 agosto 1877); *I Bohèmes* (*ivi*, 6 agosto 1878).

«La Plebe»⁵³ e la «Rivista minima»⁵⁴. Il suo nome cominciava a circolare in relazione alla prima raccolta poetica, *Prime armi*, che gli provocava gli appellativi, di segno negativo, di realista e imitatore di Stecchetti. Nel «Gazzettino rosa» dell'agosto 1878⁵⁵, ad esempio, si legge: «In uno degli ultimi numeri della *Farfalla*, che è forse il giornale *realista* più diffuso in Italia, troviamo una poesia del signor G. Ragusa Moleti, intitolata: *Ad una tisica*, che è quanto mai di più... disonesto – per esser indulgenti la chiameremo così – si possa scrivere». Come altrove⁵⁶, si accusa l'autore di essere caduto in contraddizione, essendosi accostato allo stesso «cinismo» che deplorava in Stecchetti.

1.2 *Prime armi*: un canzoniere tardo-scapigliato

Una lettura della prima raccolta poetica di Ragusa Moleti, *Prime armi*, pubblicata a Palermo da Virzi nel 1878⁵⁷, può contribuire alla ricostruzione dell'immaginario culturale su cui si fonda la sua lettura dello *Spleen de Paris*. Innanzitutto, essa offre la conferma di una formazione non estranea alla poesia di Guerrini-Stecchetti, il quale a

⁵⁰ La Gallo segnala i seguenti scritti per il «Giornale di Sicilia» (cfr. Gallo, *Nota bibliografica*, in *Lettere di Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 107), registrando un'occorrenza già nel 1875: *Rassegna bibliografica*. «La vita di Nino Bixio» narrata da Giuseppe Guerzoni con lettere e documenti, Firenze, Barbera, 1875 (Recensione; 18 gennaio 1875); *Scirocco* (30 giugno-1 luglio 1877).

⁵¹ Sul «Paese» si trovano: *Samuel* (9-10 gennaio 1878); *Povera Lilli* (17, 18, 20 gennaio 1878); *Maddalena* (23, 24, 25 gennaio 1878) (cfr. Gallo, *Nota bibliografica*, cit., p. 109).

⁵² Sulla «Vedetta» vengono pubblicati lacerti dei due studi del Ragusa del 1878: *Il realismo* (ivi, 29-30 agosto 1878); *Carlo Baudelaire* (5 settembre 1878).

⁵³ Sulla «Plebe», testata non censita dalla Gallo, Ragusa Moleti pubblica *Il Mare* (ivi, X, 12, 20 agosto 1877) e *Mea culpa* (ivi, X, 14, 4 settembre 1877). In questo periodo «La Plebe», a Milano dal novembre 1875, usciva con cadenza settimanale (cfr. *Giornalismo italiano (1860-1901)*, a c. e con un saggio introduttivo di F. Contorbia, Mondadori, Milano 2007, p. 1693).

⁵⁴ Sulla «Rivista minima», anch'essa non censita dalla Gallo, vengono pubblicati: *A Maria*, ivi, VIII, 12, 30 giugno 1878; *Palermo* («All'amico Giovanni Verga»), *ibid.*; *Ad una straniera*, ivi, VIII, 15, 11 agosto 1878; *In campagna*, VIII, 21, 10 novembre 1878. Nel 1878 Salvatore Farina era già associato alla direzione di Antonio Ghislanzoni (direttore dal 1865) e nel gennaio 1879 diventerà unico responsabile della testata (il titolo mutava in «Rivista minima di scienze, lettere ed arti»); cfr. *Giornalismo italiano (1860-1901)*, cit., p. 1695.

⁵⁵ Filibus, *Realismo!?*, «Gazzettino rosa», II, 49, 10-11 agosto 1878.

⁵⁶ Si veda anche, ad esempio, Asper, *Verseggiatori*, «Illustrazione italiana», VI, 43, 27 ottobre 1878; vi si recensiscono le *Prime armi* di Ragusa Moleti, biasimandolo come imitatore dello Stecchetti. Si legge poi nella «Rivista minima» a proposito dell'altra raccolta di poesie di Ragusa, *L'Eterno romanzo*: «quelle cento quindici pagine di poesia che non può dirsi sublime né originale, nemmeno in Italia ove fu preceduta da versi fin completamente uguali dello Stecchetti, leggonsi con curiosità» (*Libri nuovi*, «Rivista minima di scienze, lettere ed arti», XII, 3, marzo 1882).

⁵⁷ Ragusa Moleti, *Prime armi*, cit.; vi si legge: «Finito di stampare il giorno 10 agosto 1878 nella tipografia Bernardo Virzi in Palermo».

sua volta si era modellato sulle orme di Baudelaire e Praga, come ricordava anche il saggio crociano del 1904⁵⁸ che, se prendeva le mosse dalla ricerca di un fondo di «serenità» nelle poesie e della «natura di goditore silenzioso e sorridente»⁵⁹ nel poeta (secondo un meccanismo messo in moto anche, e in maggior misura, per Praga), aveva pure il merito di riproporre l'opera di Stecchetti, nella convinzione che essa, «dopo essere stata troppo lodata, ora è con palese ingiustizia tenuta a vile»⁶⁰.

Da una sorta di prefazione alle *Prime armi*, intitolata *Patti chiari*, emerge un generico ribellismo rivolto contro il lettore e il critico tradizionalisti:

Se Ella, quando aveva 18 anni, non era un diavoletto e, ora, fatto uomo, non sente il bisogno di scaraventare un pugno sulla faccia a un codino e pigliare a calci là... capisce dove? qualche noioso, antipatico e pesante imbecille, diamoci un addio; Ella vada per la sua strada e lasci che questo libro se ne vada per la sua⁶¹.

Ragusa sembra anzi volutamente esagerare la propria posizione anticonvenzionale, più radicale rispetto a quanto aveva espresso nell'articolo *I Bohèmes*: qui non si tratta di difendere un ribellismo giovanile, ma di dichiarare un intramontabile atteggiamento combattivo.

Il *Prologo*, diretto «all'amico Arcangelo Ghisleri», mazziniano, già noto fondatore dell'Associazione del Libero Pensiero e iscritto nelle file della Scapigliatura democratica, illustra la materia poetica dell'autore, a partire dal sogno di una rinata umanità («degli uomini la prole/ [...] non più ciuca, né matta; / tutta a nuovo rifatta»)⁶²: nella visione onirica, «il progresso era serio!»⁶³, afferma il poeta, mettendo in gioco il progressismo fasullo dell'era contemporanea, tema già leopardiano e scapigliato. In una

⁵⁸ B. Croce, *Olindo Guerrini* (1905), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, II, Laterza, Bari 1948, pp. 131-49. A proposito di Praga e Baudelaire si legge: «rifà quel *Remords posthume* del Baudelaire (che già il Praga aveva imitato) nel *Canto dell'odio*: un canto, in cui si sente il falso da cima a fondo [...]» (ivi, p. 137); «si risolve burlescamente ad esporre le cose più scabrose in latino, un latino tra goliardico e maccheronico (anche qui, del resto, la mossa gliela dà il Baudelaire)» (ivi, p. 139).

⁵⁹ Ivi, p. 132.

⁶⁰ Ivi, p. 134. Scrive poi Croce: «Dico la mia impressione: io credo che il Guerrini sia, nel suo fondo, un bonario canzonatore; e peggio per chi non se ne avvede o lo dimentica, perché corre il rischio di diventar vittima della canzonatura: vittima, sia che si faccia ad elogiare lo scrittore dei *Postuma* quale poeta di passione e di pensiero, sia che severamente lo censuri sotto questi rispetti. In quasi tutte le manifestazioni dell'ingegno del Guerrini si mesce quel rivolo di buon umore che sgorga incessante dal suo petto; quando addirittura non ne formi il chiaro contenuto, come è il caso delle moltissime poesie giocose e delle parodie da lui congegnate» (*ibid.*).

⁶¹ Ragusa Moleti, *Prime armi*, cit., p. 8.

⁶² Ivi, p. 13.

⁶³ Ivi, p. 15.

realtà rinnovata, non servirebbe più l'«ironia», «più guai, fremiti d'ira»⁶⁴, e gli stilemi negativi del XIX secolo scomparirebbero: «Non più dolor, più noja»⁶⁵; il poeta, aduso alla bassezza del mondo, è però costernato da tanta perfezione, che minaccia di mettere a tacere la sua ispirazione di poeta moderno, ormai legato indissolubilmente ad una visione pessimistica. Fortunatamente, il sogno finisce, e la «gialla musa» può restare, facendosi madrina delle *Prime armi*, in una dichiarazione di poetica degna di Giovenale:

Non andartene via,
 ho ancor di te bisogno,
 o gialla musa mia.
 La riforma fu un sogno!
 Ho girato, ho gran bile:
 preparami uno stile⁶⁶.

Contro i paludamenti della realtà, in opposizione al «ver che mi sconforta», restano al poeta, deboli baluardi, l'«illusione» e la «smania» del viaggio, che dà almeno l'impressione di poter vincere la noia; certo, si tratta solo di rimedi temporanei, invocati nel *Mare* (II)⁶⁷ che poi termina sull'immagine dei «gorghi», soluzione estrema ad una «noia» pervasiva.

Non importa! sia nuova – e, quando poi
 m'annoierà coi suoi
 baci questa beltade, ed il selvaggio
 m'annoierà d'un maggio
 affricano, orientale e tutta noia
 sarà la prima gioia;
 ai tuoi gorghi una volta anco tornare
 e dir: Salvami, o mare!⁶⁸.

Si noterà, nell'impianto semplicistico della lirica, l'utilizzo di un lessico leopardiano, ricomparso nella lirica del secondo Ottocento attraverso i poeti scapigliati, che avevano recuperato tale immaginario passando per Baudelaire. Il tema del viaggio e

⁶⁴ Ivi, p. 14.

⁶⁵ Ivi, p. 17.

⁶⁶ Ivi, p. 19.

⁶⁷ Ivi, pp. 21-26.

⁶⁸ «Non importa! sia nuova – e, quando poi / m'annoierà coi suoi / baci questa beltade, ed il selvaggio / m'annoierà d'un maggio / affricano, orientale e tutta noia / sarà la prima gioia; / ai tuoi gorghi una volta anco tornare / e dir: Salvami, o mare!» (ivi, p. 26).

dell'impossibilità di vincere la noia si ripresenterà nello studio dedicato a Baudelaire, come l'esperienza chiave della giovinezza; la sua presenza nelle *Prime armi* conferma l'ipotesi che si tratti di *topos* biografico-letterario, destinato a supportare un parallelismo con Leopardi, l'italiano cantore ottocentesco dell'*ennui*.

La cornice in cui si inserisce la poesia del giovane Ragusa emerge chiaramente da *Confidenze* (XX)⁶⁹, una sorta di epistola rivolta «all'amico Girolamo Di Maio», che confronta la visione del mondo dei "padri", gli eroi d'Italia (con iterazione del termine «mille»), con quella dei "figli":

Noi, ultimi venuti,
sicura abbiam la vita,
da carceri e patiboli;
abbiam riposi ed ozi,
e ci godiamo il bel cielo d'Italia,
e le belle sue figlie, lusingati
gli orecchi da favella armoniosa;
ma già il tedio ci rode,
e abbiamo i cor gelati...⁷⁰.

Tra le righe dell'inquieta insoddisfazione che emerge da questo passo si riconoscerà la violenta denuncia che aveva avuto il suo battesimo, dieci anni prima, con le *Penombre* di Praga; è questo il vissuto delle nuove generazioni, dei giovani cresciuti ad unità d'Italia pressoché compiuta: «troppo tardi alla vita / noi nascemmo [...]»⁷¹. Chi è nato per l'"ideale" è destinato alla solitudine e all'opposizione continua contro una «turba che, devota in viso, ha freddo il cuore»; inoltre, lo scetticismo del tempo non può che contagiare il poeta stesso, il quale finirà per cantare non la «fede» a cui aspira, ma il dubbio pervadente:

Sortito a dì migliori,
d'una recente fede
apostolo, se avessi anch'io potuto
ad una turba immensa
d'umanità dubbiosa
dare un vangel, gridare:
sorgi dai dubbi ed osa,
avrei tutto sfidato, ed ironia
parso non mi sarebbe

⁶⁹ Ivi, pp. 117-132.

⁷⁰ Ivi, p. 128.

⁷¹ Ivi, p. 118.

versare il sangue per la fede mia.
 Però, nato in etade
 Quando tutto vacilla;
 tutto rovina e cade,
 in un mondo leggero, indifferente;
 triste e scettico anch'io, compio un delitto
 ogni volta, che il bieco estro i cattivi
 pensier mi desta e mi comanda: scrivi;
 scrivi che amor non credi;
 scrivi che l'odio stesso
 ormai t'è una fatica [...].

Nell'espressione di questa poetica gioca l'influenza della prima scapigliatura⁷², soprattutto di Praga e Tarchetti, colpiti personalmente e fino in fondo da rovina e decadenza, mentre Boito, che pubblicava proprio allora il *Libro dei versi*, scontava per Ragusa un difetto di inautenticità. Tale pessimistica concezione della realtà («E condannato è il cuore / al dubbio eterno, all'eterno dolore»)⁷³ si incontra inoltre per Ragusa, con Leopardi e, per l'estero, con la maestria di Baudelaire: ecco che il pensiero va alle «perdute illusioni» (siano esse la religione cristiana delle origini, o, più avanti, l'amor di patria), indubbiamente benefiche («E l'illusion fu fede, / e sua mercè, migliori / furon gli umani e più giocondi i cuori»)⁷⁴, scalzate dal pervasivo effetto inibente del tedio («amor non credi»). «L'odio stesso / ormai t'è una fatica»: Guerrini invece, seppur condizionato dal dubbio («ma quando il dubbio mi risveglia, quando / via per la nebbia del mattin tranquille / sfuman le larve che seguì sognando, // colle man mi fo velo alle pupille / e mi guardo nel core e mi domando: / sono un poeta o sono un imbecille?»), era ancora capace di fare dell'odio materia di poesia, costruendo un personale universo di *topoi*; ed in parte ha ragione Croce a mettere in guardia chi volesse considerare l'autore dei *Postuma* come «poeta di passione e di pensiero», ché rimarrebbe «vittima» della «canzonatura» del Guerrini⁷⁵.

⁷² All'immaginario scapigliato è accostabile anche la figura del «cercatore di scienza»: «ei seguita a ficcar tra i palpitanti / visceri sanguinanti, / impaziente di trovar l'enigma / del pensier, della vita, e sempre mai / deluso nelle prove» (ivi, pp. 124-25).

⁷³ Ivi, p. 124.

⁷⁴ Ivi, p. 118; si legge anche, sul potere benefico dell'illusione (sia essa la religione cristiana delle origini, o, più avanti, l'amor di patria): «E l'illusion fu fede, / e sua mercè, migliori / furon gli umani e più giocondi i cuori» (ivi, p. 125).

⁷⁵ Croce, *Olindo Guerrini*, cit., p. 134: «Dico la mia impressione: io credo che il Guerrini sia, nel suo fondo, un bonario canzonatore; e peggio per chi non se ne avvede o lo dimentica, perché corre il rischio di diventar vittima della canzonatura: vittima, sia che si faccia ad elogiare lo scrittore dei *Postuma* quale poeta di passione e di pensiero, sia che severamente lo censuri sotto questi rispetti».

L'amor di patria è un'illusione ormai smembrata nella logica del profitto, come recita *All'Italia* (XXIII)⁷⁶: «chi la vorrebbe amare / codesta Italia mia? / L'uomo è sempre un mercante, / e non ama, se pria / non abbia fatto i conti». *Fuori di chiave* (XXVI)⁷⁷, come afferma il titolo, vuol essere una palinodia della propria filosofia del «dubbio», ma non manca di suonare antifrastica: «[...] e, se nel cuore / non trovi che rancore, / dici pur la menzogna / di sentir l'allegria». *Desiderio* (XIII)⁷⁸, dedicata «a Pier Enea Guarnerio», esprime la sofferenza del poeta che affronta la vita con solitaria serietà («Sono stufo di volger le pupille / del mio pensiero in fondo»), e l'aspirazione ad «essere birba, ed essere un po' scaltro, / prosone, farabutto».

Si arriva dunque all'accennato componimento *A Satana* (XXV)⁷⁹, dove il potente diabolico viene invocato come ribelle indomito, che permette di godere di «quanto è umano» senza il tormento continuo del «peccato»:

Fra quei che teco, sotterra e nei fondi
boschi o in remote celle,
cuori sdegnosi, scontenti, iracondi,
sognano età più belle,

e congiurano teco, o grande vinto,
per la grande riscossa,
potessi anch'io venire! [...] ⁸⁰

Satana permetterebbe dunque, a differenza di Dio, di affidarsi alle gioie che alleviano il «fastidio» dell'anima, perché può comprendere meglio il dolore umano:

Se, a scansare il fastidio che m'assale,
l'anima, io chieggo al biondo
vino un po' di vigor, l'artificiale
gioia e l'oblio del mondo,

⁷⁶ Ragusa Moleti, *Prime armi*, cit., pp. 139-43. La poesia è dedicata «all'amico Luigi Lodi»; Lodi (Crevalcore, 1856 – Roma, 1933) si era formato accanto a Carducci (entrambi collaboravano a «La Voce del popolo» di Bologna, diretto dal garibaldino F. Pais), di cui divenne grande amico; nel 1877 Lodi cominciò a collaborare a «Pagine sparse» (dal 1878: «Preludio»). Per una prima informazione sul personaggio, cfr. la voce di F. Cordova nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 65, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2005, pp. 383-86.

⁷⁷ Ragusa Moleti, *Prime armi*, cit., pp. 157-163.

⁷⁸ Ivi, pp. 89-92.

⁷⁹ Ivi, pp. 149-156.

⁸⁰ Ivi, p. 149.

egli mi grida: «Astinenza, astinenza!»
 e vuol che la mia vita
 passi di sofferenza in sofferenza,
 sempre mesta, avvilita⁸¹.

La richiesta dell'«artificiale gioia» e dell'«oblio» contro la noia echeggia certe liriche di Praga dedicate al vino e, tramite i fiori del male milanesi, quelli parigini, visto poi che *L'âme du vin* è anche ricordata e tradotta da Ragusa nello studio su Baudelaire.

Satana è poi protagonista della lirica intitolata *In Paradiso* (VIII, dedicata «All'amico Angelo Sommaruga») ⁸²: il «Padre Eterno», «noiato», chiama Satana affinché lo diverta con una storia; il diavolo allora inventa una parabola rovesciata, che testimonia come «non è giovato nulla l'amare / tutta la vita, manco a Gesù». In *A Maria* (VI) ⁸³, invece, il carattere di demiurgo malvagio è attribuito direttamente a Dio: il poeta si augura che «il gran nemico» sia all'oscuro del suo felice amore, altrimenti la sua amata, il cui nome accentua la blasfemia della lirica, morirà. Dio può essere anche invocato a fin di male, ed è pregato nell'intento di vendicarsi di un'amante traditrice, come in *Memento* (XI) ⁸⁴. Anche *Pater noster* (XVI) ⁸⁵ mette in scena una preghiera, basata su inconsuete richieste («e chiedo un altro biondo / capo di donna da baciare, un poco / di danar, di salute»), fino ad esprimere un desiderio di pace, da ottenere tramite la riduzione a un'ignara bestialità («fa rimaner la bestia; // la bestia che non pensa e non diffida»).

Trovandosi, in sogno, di fronte a Dio, il poeta può accusarlo apertamente (nonché chiedergli, ad esempio, «perché egli abbia deciso / di creare la pulce e la zanzara»), ma ottiene un'eloquente risposta: «Crollò il capo e riprese: “Un umorista / io son, brutto zuccone”» ⁸⁶. Anche *Rea Silvia* (XXIV) ⁸⁷ si presenta come scherzo anticlericale, a danno dell'Annunciazione. Com'è ricorrente nella poesia scapigliata, *Un'ora*

⁸¹ Ivi, p. 152. Si prosegue più avanti, rivolgendosi al «dolce Satana mio»: «[...] Tu sai cosa è dolore, / tu la miseria mia / comprender puoi, commiserar... [...]» (ivi, p. 154).

⁸² Ivi, , pp. 55-61.

⁸³ Ivi, pp. 51-52.

⁸⁴ Ivi, pp. 69-81: «io che ancor ti vo' ben, con infinita / fede piego il ginocchio e prego Iddio / che ti tolga la vita».

⁸⁵ Ivi, pp. 99-101.

⁸⁶ *Lavata di capo* (XXII), ivi, pp. 135-38. La poesia è dedicata «a Felice Cameroni».

⁸⁷ Ivi, pp. 145-48: «e, confusa all'imprevvisto / mio ritorno, mi dicesse: / “Sto sgravandomi d'un Cristo”; se un tal caso mi si desse, / sarei tanto furibondo / da lasciar pagano il mondo». Si ricordi anche *Annunciazione* di Guerrini: «Apri le braccia, donati / alle carezze dell'amor, Maria... / Noi leviamo al Signor l'osanna, o popolo: / tra nove mesi nascerà il Messia» (cfr. L. Stecchetti [O. Guerrini], *Le rime*, cit., p. 287).

di fede (XVII)⁸⁸ può derivare solo da una religione dell'amore e della natura, a cui però il poeta del «decimonono secolo» non può abbandonarsi completamente⁸⁹.

Ad una tisica (IX, pp. 63-64) rielabora un tema di ascendenza tarchettiana («la febbre d'ogni sera, i lucidi occhi, / l'esile collo e quelle macchie rosa»), ma vi appone un finale dissacratorio: «Meglio così! Morrai pria d'annoiarmi! / Che monta? anch'io morirò. La vita è un gioco». Talvolta toni misogini, già presenti nella poesia scapigliata, prendono il sopravvento, come nelle liriche *Per album* (VII)⁹⁰, *Memento* (XI), *Ad una* (XV)⁹¹ e *Impertinenze* (XXI)⁹², che si rivolgono ad amanti insulse, corrotte o vanitose, o nell'ammonizione rivolta *Ad un giovine poeta* (XIV)⁹³, affinché abbandoni la poesia, moneta poco stimata dalle donne («al tempo che noi siam ci vuol danaro»); altrove è il poeta, consumato dallo studio, a dichiararsi incapace d'amare, come in *Giacinta* (XVIII)⁹⁴.

Se Leopardi è maestro di un pessimismo disperato, e un "Baudelaire scapigliato" istruisce a un'irriverente blasfemia, Giusti è il modello di un'ironia sferzante sull'uomo e sulla società. Alcune poesie sono condotte apertamente sui toni degli *Scherzi* giustiani, come *A Darwin* (X)⁹⁵, che dichiara di fornire al grande scienziato le prove tangibili della discendenza dell'uomo dall'«urango».

Io non so capir, perdio!
Come mai non si ritrova,
nel suo libro, signor mio,
la più intera e bella prova
che gli umani son del rango
dell'urango.

Ecco qua la prova: è piana.
Son parecchi milioncini
Di gorille in pelle umana,
che dall'Alpe agli Appennini,

⁸⁸ Ragusa Moleti, *Prime armi*, cit., pp. 103-08. La poesia è dedicata «a Maria»: «Su venite, venite, / desidero fugaci, / e tutta m'istruite / la voluttà dei baci; al grande innalzamento / è propizio il momento».

⁸⁹ Cfr. *Canto di primavera* (XIX), ivi, pp. 111-15: «Ed io, davvero, lo canterei; paura / però mi vien dal mio decimonono / secolo, e lascio, dov'è, la natura, / la primavera e quanto ci ha di buono».

⁹⁰ Ivi, pp. 53-54: «Tu soffrire non sai, cara fanciulla, / il menomo nonnulla. [...] T'amo, fanciulla mia; ma questo affetto / vien dopo il sigaretto, dopo la ceralacca».

⁹¹ Ivi, pp. 97-98.

⁹² Ivi, pp. 133-34; ciò che commuove la donna, «meglio che i canti, che i madrigali», è «l'eloquenza [...] d'assai quattrini sonanti e ballanti».

⁹³ Ivi, pp. 93-96.

⁹⁴ Ivi, pp. 109-10.

⁹⁵ Ivi, pp. 65-68.

e pei piani, notte e giorno,
vanno attorno.

Per le logge e per le sale,
per le chiese e tutti i buchi
di quest'umile stivale,
van ciarlando, e sono ciuchi,
onorevoli, eccellenze,
quintessenze

d'un'insipida nidiata
di pigmei, di gingillini,
che ricevon l'imbeccata,
dalla scienza ai figurini,
dalla danza al desinare,
da oltremare.

Sul rapporto Ragusa-Giusti si era già pronunciato Onufrio nel 1877 sulla «Farfalla», presentando così l'autore: «Fra i poeti francesi preferisce Musset – tra gli inglesi Byron – fra i tedeschi Heine – tra gli italiani, dopo Dante, preferisce Giusti, che porta sempre in tasca»⁹⁶. Né Filippini, nel 1890, ricordando la giovinezza di Ragusa, dimentica un accenno al Giusti: «Un giorno (erano le vacanze d'autunno) io era alla Biblioteca comunale a leggere [...] quando mi veggio accanto Ragusa. Era invasato su d'una poesia del Giusti – forse la *Terra dei morti*»⁹⁷. Anche se Ragusa tenderà, in futuro, ad allontanare la propria immagine dagli eccessi di questa prima raccolta, il fondo di amaro pessimismo, condiviso con Giusti, non scompare, e in *Caleidoscopio* (Catania, Giannotta, 1900) riemerge un'immagine della creazione dell'uomo simile a quella appena citata, sempre incentrata sull'«urango»:

I primi schizzi che Iddio fece dell'uomo non furono, conveniamone, niente felici, voleva creare un animale ragionevole, che potesse lodarlo dell'opera sua, e non gli uscì di mano che un urango. Quando Satana lo vide, e disse: «È troppo peloso; ha la fronte assai stretta e depressa, i denti molto grossi, la coda soverchiamente lunga e non mi piace», non aveva poi torto. Togli di qua, aggiungi di là, Iddio pervenne finalmente, a

⁹⁶ E. Onufrio, *Acquerelli di pubblicismo. Girolamo Ragusa Moleti*, «La Farfalla», III, 12, 3 giugno 1877.

⁹⁷ Filippini, *Girolamo Ragusa Moleti*, cit.. Sempre Filippini cita una lettera «al Francesconi in Verona», nella quale Ragusa scriveva, a proposito del proprio umorismo: «È il sorriso da cui Giusti e Leopardi trassero la loro diversa satira» (*ibid.*).

furia di correzioni, a comporr quell'essere debole, presuntuoso, maligno che è l'uomo⁹⁸.

La corda giustiana domina quando la satira sociale prende il sopravvento, come nell'antifrastrico *Mea culpa* (IV)⁹⁹, dove si elencano i vantaggi della conversione del poeta ad un moderatismo conservatore, dopo gli errori di gioventù (il patriottismo, l'impegno a fianco dei lavoratori e dei più deboli):

Avrò titoli a josa e distintivi,
risalirò, col voler dell'Altissimo,
tutta la scala dei superlativi
dall'one all'issimo.
Tutto andrà bene; oggi farò un acquisto,
domani un altro, e via di trama in trama.
Se il briccon lo so fare, avrò provvisto
anche alla fama!¹⁰⁰

Palermo (V)¹⁰¹, che è dedicata, sia in rivista che in volume, «all'amico Giovanni Verga» affresca ironicamente la vita del «cittadone», esemplificazione delle regole del consorzio umano:

Palermo? ... è un cittadone...
Non fo per dir, ma, via,
si regge al paragone
di paese che sia.
Qui si giuoca, si perde,
quei si riduce al verde,
quell'altro sale e sale...
Il mondo è fatto a scale¹⁰².

Perfino la zanzara si merita una lirica, perché, se comparata all'amico che «s'avvicina col sorriso» per poi tradire, «è più leale»¹⁰³.

⁹⁸ G. Ragusa Moleti, *Caleidoscopio*, a c. di C. Gallo, Romeo, Siracusa-Trieste 1997, pp. 180-81 (prima edizione: Giannotta, Catania 1900).

⁹⁹ Ragusa Moleti, *Prime armi*, cit., pp. 31-41.

¹⁰⁰ Ivi, p. 41.

¹⁰¹ Ivi, pp. 43-49.

¹⁰² Ivi, p. 48.

¹⁰³ *La zanzara* (XXVII), ivi, pp. 165-66.

Per concludere, nel *Commiato* (XXVIII)¹⁰⁴ Ragusa ribadisce la propria collocazione di «rompicollo», che al momento si consuma «nel dubbio, e gioca a scacchi e beve vino», ma è pronto, un giorno, a farsi «scannar [...] sulla barricata». La raccolta verrà distanziata e confinata dallo stesso Ragusa nell'ambito della produzione giovanile e dell'influsso heiniano, come ci informa Filippini su «Psiche» nel 1890:

Ciò difficilmente vi accadrà in Ragusa; un solo autore vi farà capolino quasi a ogni pagina; un poeta lontano che ha fatto più male all'Italia che bene alla Germania, la quale forse lo loda meno di noi: l'autore dei *Reisebilder* e dell'*Atta Troll*. [...] Allora in quelle opere c'era tutto il tuo merito, e l'invidia da cui il merito è sempre accompagnato, non ne vide, o finse di non vederne, che i difetti; ora però che tu hai fatto meglio e veramente bene; non saprebbero negare i pregi che tu stesso, innamorato dell'arte, non vedi, per odio dei difetti che ti s'ingrandiscono di fronte all'ideale che hai della poesia¹⁰⁵.

Nell'esigenza di allontanare un ribellismo che lo accostava a Stecchetti, Ragusa rinnega in buona parte la prima raccolta poetica, in nome di mutamenti tematici che, in effetti, sono già riscontrabili nelle *Miniature e Filigrane*. Essa permette però di gettare un primo sguardo sulle coordinate culturali del giovane siciliano, che si appresta ad un'impresa certo superiore alle sue forze, destinata però a condizionare la produzione letteraria propria e altrui, oltre che a simboleggiare una ricezione, piuttosto limitativa, dei *Petits poèmes en prose*.

1.3 Un maestro frainteso e mai abbandonato: *Carlo Baudelaire. Studio*

L'interesse per Baudelaire appartiene alla formazione giovanile di Ragusa Moleti, ma lo accompagnerà poi per molti anni, nel corso dei quali il critico fustigatore dei poeti decadenti non mancherà mai di difendere il proprio antico "maestro". Filippini, ricostruendo l'apprendistato letterario dell'amico, ricorda l'importanza assunta dal poeta francese, inserito in coordinate che oggi potrebbero apparire alquanto bizzarre, tra i Parnassiani, Zola e Boito:

Tra i Parnassiani che cercano di cavare i più singolari effetti dai contrasti, e che nel quadretto di genere, ora simpatico, ora, come dice De Gubernatis – schifoso – tanto si diletta, spiccano Soulayr, Murger e Baudelaire. Di questi precursori del realismo di Zola, che pretende riportare in letteratura la fisiologia di Claudio Bernard; il Baudelaire fu quello che colpì il giovane Ragusa: lo studiò amorosamente, se ne fece un a-

¹⁰⁴ Ivi, pp. 167-68.

¹⁰⁵ Filippini, *Girolamo Ragusa Moleti*, cit..

mico ideale: convengono nello scetticismo, nel frizzo Heiniano e in un certo sorriso mefistofelico, che agghiaccia più del *fischio*, *fischio*, *fischio*, di Boito¹⁰⁶.

Eppure, la confusione non manca di rivelare alcune linee interpretative dell'epoca, di cui doveva patire gli effetti lo stesso Ragusa: Baudelaire veniva letto, dai detrattori e dagli appassionati, come «realista», se si indica, con questo termine, ogni autore che immetta il "brutto" nella letteratura; a caratterizzarlo, erano lo «scetticismo» e il «sorriso mefistofelico», secondo un maledettismo che trovava in Italia, come immediato termine di confronto, gli autori della Scapigliatura. Erede di Praga in poesia, e vessillo della poesia realista, si considerava Stecchetti, successivo termine di paragone citato (con il fine di allontanarlo) dal Filippini¹⁰⁷; si afferma infine che Ragusa aveva intenzione di tradurre anche Bertrand¹⁰⁸.

A Baudelaire Ragusa dedica uno studio, pubblicato nel 1878, lo stesso anno delle *Prime armi* e del saggio sul *Realismo*, che esprime una posizione mediana tra l'idealismo e il materialismo¹⁰⁹; *Carlo Baudelaire* non è molto facile da rintracciare, ma è conservato, non a caso, nella casa del poeta che il siciliano aveva sempre considerato come un maestro, Giosuè Carducci. Tale monografia, più citata che letta¹¹⁰, o

¹⁰⁶ *Ibid.* Si fa riferimento a *Mefistofele* di Arrigo Boito (rappresentato a Milano nel 1868, poi, con variazioni, a Bologna nel 1875); cfr. I, 2: «Son lo Spirito / Che nega sempre, tutto; / L'astro, il fior. / Il mio ghigno e la mia bega / Turbano gli ozi al Creator. / Voglio il Nulla e del Creato / La ruina universal, / E' atmosfera mia, / E' atmosfera mia vital, / Ciò che chiamasi, / Ciò che chiamasi peccato, / Morte e Mal. / Rido e avvento questa sillaba: / "No!" / Struggo, tento, ruggo, sibilo: / "No!" / Mordo, invischio, / Struggo, tento, ruggo, sibilo: / Fischio! Fischio! Fischio! / Eh!».

¹⁰⁷ Dice ancora Filippini: «L'amore per Baudelaire si spiega con l'amore al Heine, coll'aculeo della satira che vuole mordere il vecchio, e che si compendia in questo ibrido accoppiamento di lirico e di grottesco dell'autore della Lorelei: - Eterno sospiro d'ogni cuore ben fatto è la patria: amo anche molto le uova al burro e le aringhe affumicate -. O in questi versi: *A Venezia* di Lorenzo Stecchetti: "V'amo trofei rapiti al Mussulmano, / di Candia e di Morea, v'amo, vi adoro / sogliole fritte e vin di Conegliano". Ma per fortuna queste accozzaglie di nessun gusto non fecero gola al Ragusa, avendone egli preso soltanto incoraggiamento a manifestare la tendenza erotica, piuttosto che a guastare il gusto proprio» (Filippini, *Giralamo Ragusa Moleti*, cit.).

¹⁰⁸ «E tanto piacque al Ragusa il bizzarro *Parnassien* [Baudelaire] che volle studiarlo per fino nel maestro Aloisio Bertraud [Bertrand]; e tra breve di lui il Ragusa ci darà la traduzione delle piccole prose dal titolo *Gaspard de La Nuit* e i *Paradisi artificiali* del Baudelaire, di cui ha già pronta la versione» (*ibid.*).

¹⁰⁹ G. Ragusa Moleti, *Il Realismo. Studio critico*, Gaudiano, Palermo 1878; si tratta di un *pamphlet* di 35 pp. Cfr. P. Arrighi, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Boivin, Paris 1937, pp. XIV e 418.

¹¹⁰ Guido Mazzoni, nella voce dedicata a Ragusa nell'*Enciclopedia italiana*, ricorda lo studio ma afferma sinteticamente: «discorrendo di *Pitré e le tradizioni popolari* (Palermo 1878) e di *Carlo Baudelaire* (Palermo 1878), ecc., diede prova di cultura, ma non di adeguata preparazione» (G. Mazzoni, *Gerolamo Ragusa Moleti*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXVIII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma (1935) 1949, p. 785). Bernardelli, autore di uno studio sulle prime traduzioni italiane di Baudelaire (Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, in *Contributi dell'Istituto di filologia moderna*.

sbrigativamente classificata come lavoro che «doit beaucoup à la *Préface* de Théophile Gautier»¹¹¹, presenta in realtà chiavi di lettura interessanti per comprendere l'attività di Ragusa lettore e traduttore di Baudelaire, ed è tanto più degna di attenzione quando si discosta, dopo averla presa a modello e quasi ricalcata (in diversi *incipit* di paragrafo), dalla *Notice* di Gautier premessa alle *Fleurs du Mal* del 1868 (Paris, Lévy frères).

In apertura dello studio, Ragusa riprende le prime parole di Gautier: «Verso il 1849, in un modesto quartiere dell'albergo Pimodan abitava Carlo Baudelaire»¹¹². Ma, al posto del primo «rencontre» Gautier-Baudelaire e della descrizione del «plus grand salon du plus pur style Louis XIV», luogo d'incontro del «club des haschichins», troviamo il quadro di una desolata solitudine, di sapore leopardiano, tratta direttamente, pur senza avvertire, da *À une heure du matin*: «Poi chiudeva a chiave la porta, ché gli pareva quel doppio giro alla toppa aumentasse la sua solitudine, e fortificasse le barricate che lo separavano dal mondo»¹¹³. Ed infatti, la concezione della realtà del giovane Baudelaire è apertamente comparata, ad uso del lettore italiano, a quella di Leopardi:

Guardando la natura, la trovava bella, ma fredda; e tutto il concatenamento di forze fatali, necessarie, gli faceva provare nel cuore quello stesso dolore che provava il nostro Leopardi, quando pensava che a codesta bella natura importa poco del nostro bene e del nostro male, e, quando ci nuoce o ci fa bene, non ci mette coscienza o volere¹¹⁴.

Serie francese, cit., pp. 345-97) cita lo studio ma afferma, in nota, di non averlo potuto reperire, e si limita a riportare a proposito il giudizio di Mazzoni (ivi, p. 355).

¹¹¹ Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 36. Per un panorama sulle letture baudelairiane nell'ambito dei periodici "veristi" italiani si veda Falcicola, *La littérature française dans la presse veriste italienne*, cit., pp. 68-74. Il quadro che emerge è abbastanza chiaro: Baudelaire era spesso citato come precursore del realismo o come «champion» della Bohème, ma poco o superficialmente letto. Se si legge ad esempio il giudizio di Muscogiuri, autore di un profilo di Baudelaire, si comprenderà da quale interpretazione Ragusa intenda allontanarsi: «il vizio, l'insurrezione, la libidine, la esaltazione della materia inverminata [...]. Su un coro di cortigiane e di corruzione regna Baudelaire» (cfr. F. Muscogiuri, *Il Cenacolo. Profili e simpatie*, Tipografia del Senato, Roma 1878, pp. 160 e 167).

¹¹² G. Ragusa Moleti, *C. Baudelaire. Studio*, Gaudino editore, Palermo 1878, p. 5. Cfr. Th. Gautier, *Charles Baudelaire*, in Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Lévy, Paris 1868, p. 1: «La première fois que nous rencontrâmes Baudelaire, ce fut vers le milieu du 1849, à l'hôtel Pimodan [...]».

¹¹³ Ragusa Moleti, *C. Baudelaire*, cit., p. 5. Cfr. *All'una dopo mezzanotte* (C. Baudelaire, *Poemetti in prosa*, traduzione di G. Ragusa Moleti, Sonzogno, Milano 1884², X, pp. 18-19): «Ma, prima di tutto, un doppio giro alla serratura. Mi pare che quel giro di chiave aumenterà la mia solitudine, e fortificherà le barricate che oramai mi separano dal mondo».

¹¹⁴ Ragusa Moleti, *C. Baudelaire*, cit., p. 6.

Il pessimismo universale di Leopardi è dunque punto di riferimento immediato per raccontare la baudelaيرية concezione del mondo. Segue una descrizione dello stato psicologico del giovane artista, che non trova la sua materia d'ispirazione; ricorre il termine «dubbio» proveniente, più che da Gautier, dall'interpretazione scapigliata della posizione gnoseologica di Baudelaire: «sentì tutta l'amarezza del dubbio, vide che, in fatto di scienza, si va tentoni come gli ubbriachi, e rise della sapienza»¹¹⁵. Dal «dubbio» nascerebbe, secondo Ragusa, il Baudelaire bestemmiatore e teorico di un potenziale suicidio, risolto poi nel riso sprezzante, sempre secondo un'interpretazione di tipo scapigliato:

Eppure, dopo di aver provato il cruccio di certe giornate in cui il cervello è vuoto, dopo di avere in queste giornate almanaccato una fine violenta, rise della rettitudine divina, rise della Provvidenza, si mise a tu per tu con Dio, e, prima di negarlo, gli buttò in faccia una villania e una bestemmia, e gli disse: Cattivo, passan elleno le tue ore come quelle degli uomini, che tu devi andar indagando un modo qualunque di divertirti, anche facendo delle cattive azioni, come, per esempio, quella d'aver creato l'uomo?¹¹⁶

Il cenno al suicidio («una fine violenta»), assente in Gautier, sembra rimandare ancora, implicitamente, all'autore del *Bruto minore* o dell'*Ultimo canto di Saffo*; inoltre, la rappresentazione di Dio come demiurgo malvagio poteva incontrarsi, per il lettore italiano, con certe immagini dell'ultimo Leopardi (si ricordi *A se stesso*, vv. 14-15: «[...] il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera»)¹¹⁷, autore, peraltro, di un *Inno ad Arimane*, all'epoca però ignoto («Io non so se tua mi le lodi o le bestemmie [...]. Pianto da me per certo Tu non avrai: ben mille volte dal mio labbro il tuo nome maledetto sarà»)¹¹⁸. D'altra parte, il lessico è tipicamente scapigliato, tra il riso sprezzante di sfida, la villania e la bestemmia.

¹¹⁵ Ivi, p. 7. Si ricordi, a confronto, l'*incipit* praghiano «O nemico lettor, canto la Noia, / l'eredità del dubbio e dell'ignoto».

¹¹⁶ Ivi, p. 8.

¹¹⁷ Cfr. Leopardi, *Canti*, cit., p. 263; l'interpretazione del passo, com'è noto, si modifica nel caso in cui si consideri la frase come apposizione di «natura» («[...] Omai disprezza / te, la natura, il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera»). Sull'esemplarità dell'*Inno ad Arimane* per le ultime tappe dell'itinerario leopardiano, cfr. E. Ghidetti, *Introduzione*, in Leopardi, *Canti*, cit., pp. XV-XVIII: esso «costituisce infatti il miglior punto di vista da cui traguardare la produzione di Leopardi a partire dalla stagione dei canti pisano-recanatesi» (ivi, p. XVI).

¹¹⁸ L'*Inno ad Arimane* venne probabilmente abbozzato nella primavera-estate del 1833 a Firenze, prima del trasferimento a Napoli (cfr. Ghidetti, *Introduzione*, cit., p. XLVIII); apparve per la prima volta nel saggio di Carducci *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi* (Zanichelli, Bologna 1898); Ragusa quindi, probabilmente, non lo conosceva ancora (cfr. Leopardi, *Tutte le opere*, a c. di Binni, cit., I, p. 1445). Scriveva Papini, non del tutto a torto: «Il vero “cantore di Satana” non è, in Italia, il Carducci, il

Comincia poi una nuova parte che, come in Gautier, si apre con i dati anagrafici¹¹⁹, ai quali subentra subito, però, la rappresentazione di un destino di dolore:

Quel giovine era nato il 21 aprile del 1821; allora aveva 28 anni. Era ricco, perciò era libero, era bello, perciò era amato; pure visse infelice tutta la vita, per la buona ragione che le sensazioni e il sentimento possono accrescere la contentezza quando il cervello non si dibatte fra le spine dello scetticismo; ma non arrivano mai a spianare una ruga d'una fronte sotto cui passano dei cattivi pensieri, dove il dubbio tesse, fila e fa il padrone¹²⁰.

Si accenna molto sommariamente ai viaggi, che Gautier invece, pur mettendo in luce la renitenza di Baudelaire ad occuparsi del «placement de sa pacotille», ritiene importanti per comprendere un certo immaginario poetico delle *Fleurs*, dalla «mer bleue de l'Inde», alla «Vénus noire»¹²¹. Su tale questione Ragusa, invece, afferma unicamente che i viaggi non modificano lo stato di «noia» vissuto dal poeta:

quale vede in Satana, sotto l'influenza di Michelet, il simbolo della libertà, della scienza, del progresso, cioè un nume benefico, contrapposto al "Geova dei sacerdoti", insomma redentore, divinità buona, propizia, provvida e simpatica. Quello di Carducci non ha nulla a che fare, dunque, col vero Lucifero della tradizione e della teologia cristiana. Il vero "cantore di Satana", inteso come principio e sovranità del Male, è invece Giacomo Leopardi» (G. Papini, *Il Diavolo. Appunti per una futura diabolologia*, Vallecchi, Firenze 1953, pp. 237-41). Rigoni, confrontando Leopardi a Sade, afferma: «con Sade e con Leopardi, forse per la prima volta nella storia del pensiero occidentale, il principio negativo cessa di avere una funzione dialettica e subordinata rispetto al principio positivo e diventa il solo che determina e spiega il reale: il dio malvagio di Saint-Fond non incontra nessun avversario che contrasti il suo trionfo, come l'Arimane leopardiano non conosce l'opposizione vittoriosa di alcun Ormuzd» (cfr. M. A. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, Bompiani, Milano 1997, poi Aragno, Torino 2010²).

¹¹⁹ «Charles Baudelaire est né à Paris le 21 avril 1821, rue Hautefeuille, dans une de ces vieilles maisons qui portaient à leur angle une tourelle en poivrière, qu'une éditité trop amoureuse de la ligne droite et, des larges voies a sans doute fait disparaître. Il était fils de M. Baudelaire, ancien ami de Condorcet et de Cabanis [...]» (Gautier, *Charles Baudelaire*, cit., pp. 10-11).

¹²⁰ Ragusa Moleti, *C. Baudelaire*, cit., p. 9.

¹²¹ «Il admira ce ciel où brillent des constellations inconnues en Europe, cette magnifique et gigantesque végétation aux parfums pénétrants, ces pagodes élégamment bizarres, ces figures brunes aux blanches draperies, toute cette nature exotique si chaude, si puissante et si colorée, et dans ses vers de fréquentes récurrences le ramènent des brouillards et des fanges de Paris vers ces contrées de lumière, d'azur et de parfums. Au fond de la poésie la plus sombre souvent s'ouvre une fenêtre par où l'on voit, au lieu des cheminées noires et des toits fumeux, la mer bleue de l'Inde, ou quelque rivage d'or que parcourt légèrement une svelte figure de Malabaraise demi-nue, portant une amphore sur la tête» (Gautier, *Charles Baudelaire*, cit., pp. 13-14).

ma dalla camerella d'un albergo di Londra, di Baltimora, di Filadelfia o di Canton, tornando a casa sua, a Parigi, era sempre lo stesso uomo, mesto, pallido, annoiato. Dentro il suo cervello c'era il dubbio che lavorava¹²².

Di nuovo, l'affermazione che nemmeno il viaggio è in grado di sconfiggere veramente il tedio è profondamente leopardiana. L'uso del lemma «noia», termine chiave, peraltro, per Leopardi, come poi per Praga, è significativo e la sua mancanza nell'analisi di Gautier conferma l'ipotesi che si tratti di un'interpretazione di Ragusa, influenzata dai prelievi baudelairiani dei poeti scapigliati e volutamente incardinata su un accostamento con il recanatese. Del resto il «pallido poeta»¹²³ con tendenze suicide sembra essere il ritratto del poeta moderno per eccellenza, fin dal tempo del «Figaro» 1864: scriveva Praga che «in Francia si conquistava palmo a palmo il terreno della giovane arte, e una intera famiglia di *pallidi* poeti cantava e moriva»¹²⁴; Boito, da parte sua, rappresentava sé e gli amici come una «*pallida* giostra di poeti suicidi»¹²⁵. I «cattivi pensieri» causati dal «dubbio» sembrano tradurre, all'italiana, la sensibilità esacerbata descritta da Gautier nei termini di, termine tabù, «nevrosi»¹²⁶. Sorge però, da Ragusa, una necessità di chiarimento: «Dalle medesime premesse si possono tirare diverse conseguenze»¹²⁷; ovvero, a partire da una filosofia scettica, si potrebbe diventare «monaco» tanto quanto «rompicollo»¹²⁸; invece, «Baudelaire, scettico, fu però sempre mite, pacifico, buono»¹²⁹.

Si passa poi, recuperando Gautier, a dare informazioni sull'infanzia di Baudelaire, funestata dalla morte del padre e dal secondo matrimonio della madre (con un *surplus* di misoginia: «il ruzzo della concupiscenza serpeggia ancora nelle reni d'una donna molto matura») ¹³⁰, e sulla vocazione osteggiata; l'atteggiamento del poeta è tradotto in un breve dialogo, come accadrà anche più avanti. È curiosa, a fronte dei

¹²² Ragusa Moleti, C. *Baudelaire*, cit., p. 9.

¹²³ Gli aggettivi «mesto, pallido e annoiato» potrebbero caratterizzare, per restare in ambito scapigliato, l'immagine (oscuro presagio) del poeta suicida di Camerana, che scrive in *Taedium vitae*: «[...] mesto vivevo e solo. / Lasciate pur che pianga a testa china / la pallida candela / e nel destarvi l'indoman mattina / gittate il mio ricordo nell'oblio / nel buco di latrina» (Camerana, *Poesie*, cit., p. 253).

¹²⁴ E. Praga, *Pubblicazioni italiane* (Rec. a A. Gazzoletti, *Umberto Biancamano. Leggenda*; R. Paravicini, *Il negriero*), «Figaro», 14 gennaio 1864; parzialmente in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 406.

¹²⁵ A. Boito, *A Giovanni Camerana*, in Id., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 34-36.

¹²⁶ Scrive Gautier: «la névrose arrive avec ses inquiétudes bizarres, ses insomnies hallucinées, ses souffrances indéfinissables [...]» (Gautier, *Charles Baudelaire*, cit., p. 12).

¹²⁷ Ragusa Moleti, C. *Baudelaire*, cit., p. 10.

¹²⁸ Ivi, p. 11.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ Ivi, p. 13.

molti tagli rispetto all'ampio saggio di Gautier, la volontà con cui Ragusa insiste, a favore del «povero Baudelaire», contro i «professori che lo tenevano in conto d'idiota, di cretino»¹³¹: le due paginette contro i «signori professori laureati»¹³² sembrano derivare direttamente da certi toni scapigliati di polemica contro le autorità e dalla stessa esperienza giovanile del Ragusa, com'è rievocata da Filipponi («era stato giudicato, se non inetto, svogliato, dai suoi maestri e dai suoi compagni»)¹³³.

L'idea del bello di Baudelaire è introdotta tramite una piccola «dissertazione di estetica». Ragusa si oppone a coloro che sostengono che «ogni uomo possiede naturalmente, come possiede un naso, una lingua e talora due orecchie lunghe lunghe ed una coda invisibile o rientrata, un certo tipo di bello»¹³⁴; contro l'idea di un'estetica universale e secondo natura, per Ragusa occorre considerare i vari fattori che compongono la personale concezione estetica:

Nell'idea del bello, come in ogni idea astratta, bisogna sempre vedere quanto mette l'ambiente, quanto gli organi, quanto la mente. E il dire che l'idea del bello vien dalla mente, dagli organi o dai fatti, è lo stesso che volere attribuire a solo un fattore il merito d'aver fatto un risultato¹³⁵.

Se «coloro che han dato delle definizioni del bello, non han fatto che dirci il loro parere personale»¹³⁶, è più che lecito chiedersi, senza pregiudizi, quale sia la concezione estetica di Baudelaire, partendo dalle «sensazioni, i sentimenti, le fantasie, le idee, la cognizione del cui essere cagionò [...] delle cognizioni dilettevoli»¹³⁷.

Baudelaire era un uomo *sui generis*; egli godeva di certe sensazioni che fan soffrire la maggior parte degli uomini; anzi s'era formata l'abitudine di stillare da queste acri sensazioni il suo godimento, la sua maggiore voluttà, il suo *paradiso artificiale*¹³⁸.

Subito dopo, viene tradotto l'inno dell'anima del vino dalle *Fleurs du Mal* (*L'âme du vin*), che, per l'appunto, in Italia era stato apertamente ripreso da Praga nelle *Penombre*¹³⁹. Ragusa descrive poi gli effetti dell'hashish, dicendo di aver, lui stesso, «man-

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ivi*, p. 14.

¹³³ Filipponi, *Girolamo Ragusa Moleti*, cit.

¹³⁴ Ragusa Moleti, C. *Baudelaire*, cit., p. 17.

¹³⁵ *Ivi*, p. 21.

¹³⁶ *Ivi*, pp. 21-22.

¹³⁷ *Ivi*, p. 22.

¹³⁸ *Ivi*, p. 23.

¹³⁹ Cfr. E. Praga, *L'anima del vino* (22, *Penombre*), in Id., *Poesie*, cit., pp. 132-34. Questa poesia deve il suo titolo a *L'Âme du vin* (*Le Vin*, CIV), da cui Praga riprende un concetto importante: «avec son âme», il

giato haschich», sperimentando che «le sensazioni d'un uomo sveglio, le sue fantasie sono una povera cosa rispetto alle sensazioni vive, intense, alle fantasie varie, vertiginose dell'estatico»¹⁴⁰. Ecco dunque spiegate, secondo Ragusa, «quali possono essere le sensazioni, le fantasie, i sentimenti di Baudelaire»:

Baudelaire si annoia di tutte quelle idee che hanno molto dell'esatto, del definito, del matematico; e si lascia andar dietro a tutte quelle idee vaporose, illimitate, immense, che il cervello può vagamente pensare; ma che la parola, neppur vagamente, può significare intere; [...] quelle idee vaghe e sottili, la cui parte più bella la si può fare intuire, non mica rivelare, perché, noi per primi, non possiamo impadronircene¹⁴¹.

L'arte di Baudelaire consta dunque in una scelta di alcune sensazioni a scapito di altre ai fini della propria rappresentazione artistica:

Se gli passano per la testa delle belle fantasie, un'immagine splendida, primaverile, egli le lascerà passare senza dedicar loro neppure un sonetto. Lo stesso dicasi delle idee¹⁴².

A riprova di quanto detto, viene riportata la traduzione del «*confiteor dell'artista*» (*Le Confiteor de l'artiste, Fleurs du Mal*), chiosando poi: «Insomma, Baudelaire mette la sua felicità non già nelle sensazioni del mondo esteriore, ma nel fantasticare»; «Ora, questo bisogno di sognare, son le sole anime grandi che lo sentono, perché esse sole sono incontentabili»¹⁴³.

«L'uomo, che si eleva sino a tal grado di astrazione, guarderà con disdegno le piccole miserie della vita»; per questo motivo, spiega Ragusa, di fronte alla "bassezza" femminile («in contatto con la realtà in forma di donna»), «si vendicherà scrivendo le poesie: una *Carogna* e il *Rimorso postumo*»¹⁴⁴. Ragusa preferisce non presentare la traduzione delle due poesie (*Une Carogne* e *Remords posthume*), ritenendole legate ad una subitanea ira, viziate dal non aver potuto «padroneggiare le passioni»¹⁴⁵: si tratta

vino regala all'uomo «un chant plein de fraternité, un chant plein de joie, de lumière et d'espérance». Il vino significa possibilità di ribellione, per quanto fatua e momentanea («se, ubbriacandomi / come un idiota, / conquisto i meriti / di un'arma vuota») e il suo potere permette d'innalzarsi al di sopra del destino, cacciando «l'anima cieca, e abbetta, e dolorosa»: «se ubbriacandomi, / mi ribello al destin che me la diede, / e posso credermi / senza marchio alla fronte, e ceppi al piede...».

¹⁴⁰ Ragusa Moleti, *C. Baudelaire*, cit., p. 29.

¹⁴¹ Ivi, pp. 29-30.

¹⁴² Ivi, p. 34.

¹⁴³ Ivi, p. 36.

¹⁴⁴ Ivi, p. 37.

¹⁴⁵ Ivi, p. 38.

di «poesie incoscienti»¹⁴⁶, poco interessanti per un critico («possono dare poca luce alla critica»)¹⁴⁷.

In confronto con queste, viene lodato e tradotto *Les Yeux des Pauvres*, che però non fa parte delle *Fleurs*; è interessante notare che Ragusa passa così, indifferentemente, dalle poesie ai *petits poèmes en prose*, senza nemmeno segnalare al lettore la diversa provenienza e la differenza metro/prosa degli originali; la traslazione è permessa dalla regola di Ragusa, secondo cui anche la poesia va tradotta in prosa. Il suo punto di riferimento, Gautier, distingueva chiaramente le poesie dai *petits poèmes en prose*, tentando poi di descrivere «cette forme hybride, flottant entre le vers et la prose»¹⁴⁸; la scelta di Ragusa, volta a considerare l'opera poetica di Baudelaire senza distinzione tra poesie e poemetti in prosa, è dunque da rimarcare. Essa è legata all'impostazione generale del profilo, che si propone innanzitutto di presentare la personalità, la filosofia e l'estetica di Baudelaire attraverso le sue opere, e non, *in primis*, queste ultime. Ma un breve paragrafo, nelle ultime pagine, accenna alla forma e al problema della traduzione; la mancanza, anche in quella sede, di un riferimento alla fisionomia del poemetto in prosa, rivela una scarsa attenzione ed una difficoltà di riflessione, in ambito italiano, su tali novità.

Negli *Occhi dei poveri*, Ragusa rintraccia segni di «dolore» e grande «melanconia»¹⁴⁹: si tratta dei toni che ricorrono, secondo il critico, nelle migliori poesie di Baudelaire. L'operazione di Ragusa è dunque volta, prima di tutto, a spiegare Baudelaire attraverso concetti ben comprensibili al lettore italiano (se stesso incluso), ancora più o meno invischiato, a fine secolo, in vaghi paludamenti moralistici. Viene poi tradotto, ancora senza avvertire da quale raccolta provenga, il poemetto in prosa dedicato alle *Fenêtres*, che confermerebbe la teoria estetica di Baudelaire: «rifare la realtà a modo proprio, tanto che da questa nuova creazione se ne abbia quel che si dice un godimento estetico»¹⁵⁰.

Il sensibile, *come tale*, a Baudelaire non basta, perché Baudelaire è artista e quindi sa che lì è vera poesia dove c'è attività spirituale, e l'oggetto, come oggetto, è inestetico, perché, diavolo! l'arte non è descrizione, né inventario; onde bisogna scartare, in arte, tutti quegli oggetti che agiscono semplicemente come sensazioni, per occuparsi invece delle sensazioni che s'innalzano fino a diventare sentimenti, e sa anche il Baudelaire che non bisogna fermarsi qui, perché come il sensibile, come sensibile, non ha nessun valore in arte, anche l'immagine o l'idea, *come tali*, sono inestetiche, e allora

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 37.

¹⁴⁸ Gautier, *Charles Baudelaire*, cit., p. 71.

¹⁴⁹ Ragusa Moleti, *C. Baudelaire*, cit., p. 41.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 42.

possono servire come contenuto poetico quando l'artista non coglie il loro freddo essere; ma il loro sentimento, l'idea pura e semplice [...] ¹⁵¹.

Per facilitare la comprensione in ambito italiano del grande francese, e per rendere omaggio a un poeta che Ragusa stima grandemente, si ricorre al maestro bolognese, che incrocerebbe Baudelaire proprio nell'importanza data al pensiero del poeta, con la sua «forza pura», al di sopra della realtà ¹⁵².

Ragusa cita dunque, in traduzione, alcuni passi del poemetto in prosa *Le vedove*. La commozione è individuata come il sentimento principale che spira dalle poesie di Baudelaire, con un'interpretazione che influenzerà grandemente anche la traduzione stessa dei *Poemetti in prosa*:

Baudelaire era scettico, non era però cattivo; nelle sue poesie c'è una nota mesta, cara, la quale non fa piangere, perché, a questi chiari di luna, ci vuol altro per piangere che delle poesie; ma però commuove ¹⁵³.

Contro il dolore, il poeta francese consiglia agli «uomini addolorati» di inebriarsi; viene quindi tradotto il *poème en prose Enivrez-vous*, insistendo ancora sul concetto di commozione, a conferma che, seppur scettico, «Baudelaire aveva un fondo di buono» ¹⁵⁴.

Ragusa si impegna infine per difendere Baudelaire dalle accuse dei critici. Si imputa a Baudelaire di aver imitato Poe, perché suo traduttore, ma con Poe ha solo alcuni tratti in comune; in più, Ragusa si toglie d'imbarazzo con una citazione dal «cardinale Huet»: «Tutto ciò che è scritto, da che mondo è mondo, potrebbe rinchiudersi in nove o dieci *in folio*» ¹⁵⁵. La seconda accusa rivolta al poeta francese riguarda l'immoralità, e ad essa così si risponde: «È vero che il Baudelaire, come Poe, credeva

¹⁵¹ Ivi, pp. 42-43.

¹⁵² Cfr. ivi, pp. 43-44, dove Ragusa fa riferimento a *Idillio di Maggio* di Carducci (*Rime nuove*): «Baudelaire, se fosse vivo, a questo punto canterebbe i versi del Carducci:

Oh, come solo il mio pensiero è bello
Nella sua forza pura!
Oh, come scolorisce in faccia a quello
Questa vecchia natura!

Oh, come è gretta questa mascherata
Di rose e di viole!
Questa volta di ciel come è serrata!
Come sei morto, o sole!».

¹⁵³ Ivi, p. 48.

¹⁵⁴ Ivi, p. 50.

¹⁵⁵ Ivi, p. 51.

esservi nell'uomo qualcosa che, fatalmente, lo spinga alla malvagità¹⁵⁶, ma questa teoria nasceva dall'osservazione degli istinti dell'uomo, non da una bassezza morale dell'autore. In terza battuta, si difende ancora la concezione dell'arte di Baudelaire (per lui, «è bello tutto quello che fa sognare, almanaccare, pensare»)¹⁵⁷. La quarta accusa riguarda il realismo: «E dire che alcuni critici, in Italia, danno del realista a Baudelaire»¹⁵⁸; su questo punto, l'argomentazione di Ragusa è particolarmente manchevole, limitandosi solo a negare un'affiliazione di Baudelaire alla scuola del realismo, senza approfondire tale concetto, a differenza di Gautier che dedica diverse righe al rapporto con «cette bande»¹⁵⁹. Sembra che Ragusa desideri allontanare, nel giro di poche parole, il proprio poeta d'elezione dal termine "realismo", che troppo spesso nascondeva accuse di oscenità, immoralità e bruttezza. Infine, riguardo alla forma, Ragusa si limita a dire che essa è perfetta in relazione al contenuto, nelle poesie come nei poemetti in prosa, e che tradurli sarebbe compito difficilissimo: «È per questo che le sue poesie e le sue prose è impossibile tradurle bene; ci vorrebbe un altro artista del valore presso a poco di Baudelaire»¹⁶⁰.

Tirando le somme, dalla lettura del profilo che Ragusa Moleti dedica all'autore francese, si scopre un Baudelaire letto attraverso la Scapigliatura (Praga innanzitutto, Stecchetti come ultimo epigono), avvicinato ai lettori italiani attraverso l'*auctoritas* contemporanea di Carducci e il magistero isolato (ma recuperato, in una certa misura, proprio dagli Scapigliati) di Leopardi, il poeta ottocentesco più vicino al Romanticismo europeo. La posizione gnoseologica di Baudelaire rimanda, nella sua stessa definizione, alla visione del mondo dei primi scapigliati, uno «scetticismo» unito ad uno strenuo pessimismo "progressista" («Il pessimismo è l'angolo acuto dell'intelletto»)¹⁶¹, che Ragusa si affretta a separare da ogni immoralità. Un poeta, ancor più se proposto all'estero, ha bisogno di una patente di legittimità e, ad esempio, Leopardi era stato presentato attraverso la fama di Byron, in nome di un «archetipo spirituale», le cui caratteristiche precipue sono la malinconia e il vigore intellettuale.

¹⁵⁶ Ivi, p. 50.

¹⁵⁷ Ivi, p. 52.

¹⁵⁸ Ivi, p. 54.

¹⁵⁹ «Un instant, l'école réaliste crut pouvoir accaparer Baudelaire. Certains tableaux des *Fleurs du mal*, d'une vérité outrageusement crue et dans lesquels le poète n'avait reculé devant aucune laideur, pouvaient faire croire à des esprits superficiels qu'il penchait vers cette doctrine. On ne faisait pas attention que ces tableaux, soi-disant réels, étaient toujours relevés par le caractère, l'effet ou la couleur, et, d'ailleurs, servaient de contraste à des peintures idéales et suaves» (Gautier, *Charles Baudelaire*, cit., pp. 52-53).

¹⁶⁰ Ragusa Moleti, C. *Baudelaire*, cit., p. 56.

¹⁶¹ La Direzione, *Polemica letteraria*, «Figaro», 4 febbraio 1864; parzialmente in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., pp. 409-10.

le»¹⁶²; così la personalità di Baudelaire è descritta con gli stilemi che il lettore italiano poteva ricondurre al grande recanatese: la solitudine, il male del mondo, la noia.

1.4 Tradurre i *Petits poèmes en prose*

L'attività di traduttore ha inizio per Ragusa Moleti in concomitanza con la stesura dello studio dedicato a Baudelaire, che contiene, come accennato, versioni complete o parziali di poesie e poemetti in prosa. L'impegno di traduzione si volge poi decisamente verso i *Petits poèmes en prose*, le cui prime versioni vengono pubblicate, a partire dal 9 marzo 1879 e fino al 9 novembre dello stesso anno, sul «Crepuscolo»¹⁶³ di Genova («giornale di lotta, di battaglia artistica» a strenuo sostegno del «Vero»¹⁶⁴, al secondo anno della sua breve vita) e, dal 21 luglio 1879 al 26 aprile 1880, sul «Tempo»¹⁶⁵. Quindici poemetti sul «Crepuscolo» e diciotto, diversi, sul «Tempo»: Ragusa aveva pubblicato in periodico una parte consistente delle traduzioni che formano poi il volume.

¹⁶² C. Veronese, *Diversi allo specchio: il parallelismo Leopardi-Byron nel Risorgimento*, «La Rassegna della Letteratura italiana», IX-113, 2, luglio-dicembre 2009, pp. 448-463.

¹⁶³ Riportiamo le traduzioni di Ragusa Moleti dai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire, con il titolo italiano che avevano in rivista: C. Baudelaire, *La camera doppia*, «Crepuscolo», II, 10, 9 marzo 1879; Id., *Il pazzo e la Venere*, ivi, II, 11, 16 marzo 1879; Id., *Qual è la vera?*, ivi, II, 13, 30 marzo 1879; Id., *L'orologio*, ivi, II, 17, 27 aprile 1879; Id., *Ognuno la sua chimera*, ivi, II, 19, 11 maggio 1879; Id., *Le Vedove*, ivi, II, 21, 25 maggio 1879; Id., *Un buffone*, ivi, II, 25, 25 giugno 1879; Id., *Il porto e Lo Straniero*, ivi, II, 28, 13 luglio 1879; *Confiteor dell'artista*, ivi, II, 29, 20 luglio 1879; Id., *La disperazione della vecchia*, ivi, II, 30, 27 luglio 1879; Id., *Un cavallo di razza*, ivi, II, 33, 17 agosto 1879; Id., *Gli occhi dei poveri*, ivi, II, 35, 31 agosto 1879; Id., *Le tentazioni o Eros, Pluto e la Gloria*, ivi, II, 43, 26 ottobre 1879; *Così presto?*, ivi, II, 45, 9 novembre 1879. Queste pubblicazioni sono state segnalate da Pia Falciola (Falciola, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, cit., p. 97) (lo studio è stato pubblicato poco dopo quello della Rocchi, ma è in realtà precedente e quest'ultima vi rimanda; cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 30). Sul «Crepuscolo» si annuncia agli inizi del 1880 la pubblicazione dei «Poemucci in prosa» (ancora il titolo è oscillante) presso David di Ravenna (cfr. «Crepuscolo», III, 5, 4 febbraio 1880).

¹⁶⁴ I Cirri del Crepuscolo, *Atto di fede*, «Crepuscolo», I, 1, 17 novembre 1878.

¹⁶⁵ Questa la serie dei poemetti pubblicati sul «Tempo» da Ragusa Moleti, con l'indicazione «dai Poemucci in prosa di C. Baudelaire»: *La signorina Bistori*, ivi, 21 luglio 1879; *I benefizi della luna*, 4 agosto 1879; *La donna selvaggia e la civettuola*, ivi, 11 agosto 1879; *Il dono delle fate*, ivi, 25 agosto 1879; *Il pasticcio*, ivi, 1 settembre 1879; *Le folle*, ivi, 15 settembre 1879; *A Franz Litsz, Un emisfero in una capigliatura*, ivi, 22 settembre 1879; *L'invito al viaggio*, ivi, 29 settembre 1879; *Il venditore di vetrame*, ivi, 13 ottobre 1879; *Il crepuscolo della sera*, ivi, 3 novembre 1879; *Ritratti d'innamorata*, ivi, 10 novembre 1879; *Le vocazioni, La falsa moneta*, ivi, 24 novembre 1879; *Una morte eroica*, ivi, 8 dicembre 1879; *Il giocatore generoso*, ivi, 12 gennaio 1880; *La corda*, ivi, 2 febbraio 1880; *I buoni cani*, ivi, 26 aprile 1880. Queste pubblicazioni sono sfuggite a tutti meno che a Cinzia Gallo, che le inserisce nella bibliografia degli scritti di Ragusa Moleti pubblicati in rivista (cfr. Gallo, *Nota bibliografica*, cit., pp. 113-114).

Nel 1880 viene edita la traduzione completa dei *Poemetti in prosa* in volume, presso Fratelli David Editori di Ravenna¹⁶⁶, e il libro verrà riproposto da Sonzogno nel 1884, 116° volume della «Biblioteca Universale», una serie di larga divulgazione - «periodico postale» che «esce ogni mese», «centesimi 25», come recita la copertina¹⁶⁷; il volume vede, nel tempo, quattro ristampe, precisamente nel 1897, 1902, 1905, 1910, sempre per i tipi di Sonzogno, nella forma di volumetto divulgativo¹⁶⁸. Pur considerando che molti leggono il testo direttamente in francese, si registrerà che questa è l'unica traduzione italiana disponibile, in volume, dello *Spleen de Paris*, almeno fino al 1921, anno della versione di Decio Cinti per Modernissima di Milano¹⁶⁹. Si noterà inoltre che nella traduzione di Ragusa manca la *Dédicace*, come poi in quella di Cinti, inaugurando una tradizione che si inverte solo a partire dal 1955¹⁷⁰.

Al volume del 1884 Ragusa premette, com'è uso della collana¹⁷¹, un profilo dedicato all'autore¹⁷² e si concentra, al contrario di quel che ci si aspetterebbe, sui *Fiori del male*, «poesie strane» destinate a suscitare umori discordanti. L'opinione dell'autore è che, nonostante «certi soggetti» e «certe immagini troppo ardite», le poesie possono essere lette «senza bisogno di turarsi il naso», considerando la commistione tra le «tetre, orribili immagini» e i «versi squisiti sui profumi»¹⁷³. Il libro ha subito i danni,

¹⁶⁶ C. Baudelaire, *Poemetti in prosa*, traduzione di G. Ragusa Moleti, Fratelli David Editori, Ravenna 1880.

¹⁶⁷ Si legge nella quarta di copertina di questa edizione del 1884: «Biblioteca Universale Antica e Moderna. Raccolta di lavori letterari dei migliori autori di tutti i tempi e di tutti i paesi. Si pubblica per volumi di circa 100 pagine in accuratissima edizione stereotipa, i quali non costano che 25 centesimi cadauno. - Ne esce uno al mese. - A ciascun volume è premessa una biografia od un breve studio critico sull'autore e sull'opera». Per avere una prima idea dei volumetti pubblicati, tra essi figurano: Anacreonte, Aristofane, Catullo, Cicerone, Epitteto, Esopo, Byron, Camoens, Dumas, Gautier, Hoffman, Heine, Hölderlin, Berchet, Gozzi, Grossi, Guerrazzi.

¹⁶⁸ C. Baudelaire, *Poemetti in prosa*, traduzione di G. Ragusa Moleti, Sonzogno, Milano 1884², poi 1897, 1902, 1905, 1910; le nostre sono tratte dall'edizione del 1884. Si noti che Bernardelli non sembra aver rintracciato le ristampe, che mancano nella sua Appendice bibliografica (cfr. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, cit., pp. 385-97).

¹⁶⁹ C. Baudelaire, *Poemetti in prosa*, trad. di D. Cinti, Modernissima, Casa Editrice Italiana, Milano 1921.

¹⁷⁰ La mancanza della *Dédicace* è curiosamente ricorrente e Bernardelli la registra anche per l'edizione *Poemetti in prosa*, traduzione di O. Nemi, con prefazione di H. Furst, Longanesi, Milano 1951; essa è presente invece in *Lo Spleen de Paris*, traduzione di P. Bianconi, Rizzoli, Milano 1955 (cfr. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, cit., pp. 392-93).

¹⁷¹ Si ricordi la presentazione della Biblioteca Universale sovra citata: «A ciascun volume è premessa una biografia od un breve studio critico sull'autore e sull'opera».

¹⁷² G. Ragusa Moleti, *Carlo Baudelaire*, in Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., pp. 3-6.

¹⁷³ Ivi, p. 4. Si ripete che questo breve profilo, *Carlo Baudelaire*, appartiene all'edizione 1884. Non è dunque del tutto esatto attribuirlo ad un mutamento nell'interpretazione del «Simbolismo» in Italia nel primo decennio del Novecento, come faceva invece Gianni Nicoletti nel 1959, essendo probabilmente a conoscenza dell'edizione 1910 dei *Poemetti in prosa* del Ragusa Moleti: «qualcosa stava sì cambiando: con fermezza, nel 1910, G. Ragusa Moleti avvertiva che si può leggere Baudelaire "senza bisogno di turarsi il na-

nell'opinione di Ragusa Moleti, di una lettura parziale ed episodica; si invita dunque a leggere, prima di tutto, il volume nel suo «complesso» e nella «giusta disposizione», per seguire «lo sviluppo del pensiero principale»¹⁷⁴.

Nell'esigenza di giustificare il “satanismo” delle *Fleurs*, ovvero la presenza di «soggetti orribili e ripugnanti», Ragusa Moleti cita le parole di Gautier, che dovevano suonare, ad un pubblico italiano, non dissimili dai termini della «eterna questione» realismo-immoralità, che campeggiava già nelle prime pubblicazioni scapigliate (dal «Figaro» 1864, diretto da Praga e Boito, alla feroce battaglia di Cameroni)¹⁷⁵. Come «i realisti non sono altro che gli statisti, i rivelatori, i diagnostici del male»¹⁷⁶, questo Baudelaire «ha professato [...] altero disdegno contro le turpitudini dello spirito e le brutture della materia»: «Se il suo mazzo di fiori si compone di fiori strani», continua Ragusa Moleti citando Gautier, «egli può rispondere che non ne attecchiscono altri nel terriccio nero e saturo di putridume, come un terreno di cimitero, delle civiltà decrepite»¹⁷⁷. “Degenerata”, insomma, è la civiltà moderna, e non il suo cantore: concetto, negli anni di Lombroso, e ben presto, di Nordau, utile a chi (e non è il caso di Ragusa Moleti) volesse poi difendere non solo Baudelaire ma anche tutta l'arte “decadente”¹⁷⁸. Tale difesa era diffusa negli ambienti letterariamente più progressisti; come si è già accennato, Dossi stesso prendeva le distanze da chi avversava certi autori in nome di un bieco perbenismo. Non a caso, la prefazione di Gautier all'edizione Levy del 1868 era stata letta e apprezzata anche dall'autore delle *Note azzurre*, che non si mostrava affatto tenero con Baudelaire ma affermava: «E splendida è pure la prefazione di Th. Gautier ai “Fleurs du mal”»¹⁷⁹. Il breve ragguaglio sull'autore si chiude

so”; Padovani, in un manuale Hoepli, cercava di essere misurato; Soffici, nel 1911, faceva conoscere Rimbaud [...]» (G. Nicoletti, *Max Nordau e i primi critici del «Simbolismo» in Italia*, in Id., *Saggi e idee di letteratura francese*, Adriatica, Bari 1967², pp. 372-74; il saggio era apparso in precedenza in «Studi francesi», III, 9, settembre-dicembre 1959, pp. 433-38).

¹⁷⁴ Ivi, p. 5.

¹⁷⁵ Come già accennato, a Cameroni è dedicata una poesia di *Prime armi*, intitolata *Lavata di capo* (Id., *Prime armi*, cit., XXII, pp. 135-38).

¹⁷⁶ Si veda, ad esempio, l'articolo redazionale [Cletto Arrighi], *La eterna questione del realismo*, «Cronaca grigia», 12-13 settembre 1880: «I realisti non sono altro che gli statisti, i rivelatori, i diagnostici del male».

¹⁷⁷ Ragusa Moleti, *Carlo Baudelaire*, cit., p. 5.

¹⁷⁸ Si ricordi anche, ad esempio, il giudizio di Federico De Roberto nell'articolo *Poeti francesi contemporanei*, «Fanfulla della Domenica», X, 17, 22 aprile 1888: «È vero: Baudelaire è un ammalato, la sua natura è irrequieta, eccessiva e contraddittoria [...]. È un ammalato; ma del suo male chi è di noi che più o meno non soffra o non abbia sofferto? È il male stesso dei nostri tempi, di questa civiltà troppo vecchia, di questo progresso che finisce per essere una decadenza. Come ogni albero porta il proprio frutto, ciascuna età ha la propria arte». L'articolo è citato in F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica - Neera*, Olschki, Firenze 1988, pp. 84-85.

¹⁷⁹ C. Dossi, NA 4648, in Id., *Note azzurre*, cit., p. 576.

con un accenno alle traduzioni da Poe, che dovrebbe far risaltare ulteriormente il valore della fatica intellettuale di Baudelaire: «Devesi a Baudelaire anche la migliore traduzione in lingua francese delle opere dell'americano Edgardo Poe»¹⁸⁰.

Baudelaire, autore discusso soprattutto per la produzione poetica, ha dunque bisogno di una presentazione che ne difenda la personalità, in nome di una separazione tra moralità dell'artista e contenuto dell'opera. Siamo di fronte ad una questione non secondaria che riguarda la storia della poesia italiana tra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, ed è stata messa a fuoco da Ghidetti a proposito delle «vicende del verismo in versi»:

Si direbbe che nello spazio consacrato alla poesia, più facilmente che in quello riservato alla narrativa, la discussione possa trascinare dall'alveo della critica letteraria e sul terreno dell'etica e addirittura della salute pubblica; quello che è se non permesso, tollerato nel genere di consumo del romanzo, provoca una violenta reazione nei sacerdoti della poesia appartenenti tutti, in questo caso, al *coté* più fieramente laico e carducciano, a dimostrazione della perdurante arretratezza di uno stile intellettuale sul quale, ormai alle soglie della contemporaneità, l'ipoteca della difesa del costume nazionale e delle virtù della stirpe si somma paradossalmente alla crociata in difesa delle anime dell'antirisorgimento clericale¹⁸¹.

Il profilo di Baudelaire si presenta come una *excusatio* preventiva, una difesa dell'autore in relazione alle *Fleurs du Mal*, il libro che, per il genere "alto" che vi è frequentato (una poesia che si confronta con le forme più tradizionali), sfidava più apertamente la letteratura coeva e precedente, almeno agli occhi dei lettori italiani, e per questo era stato aspramente criticato. Si ricordino le parole con cui Dossi, ammiratore dei *Petits poèmes en prose*, rifiuta categoricamente le poesie: «Baudelaire cerca di disporsi intorno artisticamente i suoi panni stracciati. Si direbbe l'orgoglio in cenici»¹⁸²; insomma, non c'è peggior peccato d'orgoglio che voler presentare i propri «panni stracciati» sistemandoli «artisticamente», ovvero nella forma aulica della lirica. La scelta di Ragusa di presentare in traduzione i poemetti in prosa, inoltre, elimina un'altra questione non secondaria, che riguarda la difficoltà di tradurre, in generale, la poesia; su questo Ragusa Moleti si interrogò più volte, arrivando a sostenere fermamente che i poeti stranieri vanno tradotti in prosa¹⁸³.

¹⁸⁰ Ragusa Moleti, *Carlo Baudelaire*, cit., p. 6.

¹⁸¹ Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 59.

¹⁸² Dossi, NA 4648, cit.

¹⁸³ Ragusa scriveva chiaramente nel 1890 su «Psiche», a proposito di alcune traduzioni da Poe: «L'anonimo traduttore ha avuto il buon senso di volgere in prosa le poesie di Poe. Alla vanità, che è insieme grande sciocchezza, di tradurre i poeti in versi, qui in Italia son pochi coloro che hanno il coraggio di rinunciare. Gli è quindi che abbiamo le traduzioni più traditore del mondo» (G. Ragusa Moleti, *Le poe-*

Come si è visto, Ragusa non faceva distinzione tra poesie e poemetti in prosa nemmeno nello studio *Carlo Baudelaire*, dove riportava citazioni dalle une e dagli altri senza avvertire il lettore. Già nello studio, però, accadeva un fatto curioso: alle *Fleurs* appartenevano citazioni in positivo (*Le Confiteur de l'artiste*) e in negativo (*Une Carogne* e *Remords posthume*), mentre dai *Petits poèmes en prose* non provenivano che notazioni positive, legate ad un umanesimo pronto alla pietà e alla commozione (in particolare, *Les Yeux des Pauvres* e *Les veuves*). Si potrebbe dunque ipotizzare che, nel periodo della stesura dello studio, Ragusa avesse già accordato la propria preferenza alla seconda fatica baudelairiana, trovandola più vicina ad un certo gusto italiano, oltre che relativamente più facile da *vertere* perché già in prosa.

Questa “facile ricezione” tardo-ottocentesca, accennata, seppur in senso leggermente diverso, anche da Bernardelli¹⁸⁴, fa perno su almeno due grossi fraintesi: il primo riguarda la forma, e consiste nella convinzione che il poemetto in prosa non rappresenti una novità, ma faccia più o meno parte di quei generi minori di prosa (dalle novelle, agli schizzi, ai bozzetti) frequentati in Italia nell’ambito delle riviste; il secondo, che procede dal primo, concerne il contenuto e si nutre dell’idea che, nell’ambito della prosa minore, la *varietas* sia concessa e in fondo innocua, confinata in qualche tema più strano e in qualche immagine bizzarra¹⁸⁵. Siamo di fronte, insomma, ad una incomprendione dei *Petits poèmes en prose* nei loro tratti più rivoluzionari, nella commistione inedita tra poesia e prosa quanto nello sguardo, tra disincantato e allucinato, sulla vita e sulla coscienza moderne.

sie di Edgar Poe, «Psiche», VI, 23, 16 ottobre 1890). Osserva giustamente Rocchi, che riproduce in parte questo articolo: «Seul Carducci, évidemment, a le droit de traduire en vers. Cf. la *Conversazione* du 19-20 sept. 1897, où est cité le text de la trad. *Il lamento del Re di Tule* de Goethe par Carducci» (Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 31).

¹⁸⁴ Secondo Bernardelli, Ragusa non accenna ai poemetti in prosa nella prefazione perché in Italia «il Baudelaire dei *Petits poèmes en prose* è ormai recepito e quasi scontato (al punto che la traduzione non bisogna di una riga di presentazione specifica)» (Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, cit., p. 354). A conferma di quanto detto, vengono citati in nota i *Nuovi profili letterari* di Eugenio Camerini (Natale Battezzati, Milano 1875-76, 4 voll.), che «più volte ne contengono eco». Non a caso, analizzando la fortuna di Baudelaire in Italia in vari blocchi temporali, Bernardelli intitola il secondo paragrafo *Fortuna dei «Petits poèmes en prose» (1870-1890)*, indicando fin da subito, come tratto caratterizzante del periodo, la predilezione per le prose a scapito delle poesie. Sarebbe, semmai, da precisare l’indicazione temporale (1870-1890), almeno per la sua data d’inizio, che sembra basarsi sulla Nota azzurra 4648 di Dossi, la quale è riconducibile in realtà, come suppone ragionevolmente Isella, al 1879.

¹⁸⁵ Non convince la spiegazione più generica di Pia Falciola: «C’est la première fois que le poète français est traduit en italien de façon systématique et il est remarquable que le traducteur Ragusa Moleti ait choisi les *Petits poèmes en prose*, plutôt que les *Fleurs du Mal*; il a compris plus peut-être par intuition que par raisonnement, que la langue italienne n’avait pas encore les moyens indispensables pour traduire la modernité et la nouveauté des vers baudelairiens» (Falciola, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, cit., p. 33).

Scorrendo i *Poemetti in prosa* nella versione di Ragusa, si può riscontrare quanto sostiene Bernardelli: «La traduzione è in genere corretta e senza gravi cadute, anche se tende a dare di Baudelaire una lettura piccolo-provinciale e linguisticamente un poco diluita»¹⁸⁶. Tali affermazioni sono comprovate da Bernardelli tramite alcuni prelievi testuali, facilmente ampliabili: «quatre hommes fumaient et buvaient», *c'est a dire*, per Ragusa Moleti, «quattro signori, fra una boccata e l'altra di fumo, centellavano un buon vino» (XLII, *Ritratti d'innamorate* – in origine *Portraits de maîtresses*, che non vale proprio lo stesso)¹⁸⁷.

Leggendo il testo per intero, si ha l'impressione che Ragusa Moleti si applichi, nella traduzione, per ingentilire le immagini di Baudelaire, prediligendo quegli «squisiti profumi» in nome dei quali difendeva anche le *Fleurs*, oltre che per arricchire l'atmosfera di domesticità. Si tratterebbe insomma non solo di quell'«accostamento superficiale» al testo denunciato da Bernardelli, o della difficile interpretazione di certi vocaboli, sempre risolta da Ragusa abbastanza agilmente¹⁸⁸, ma di un sistematico «tradimento» della scrittura baudelairiana; i suoi sono, se è concesso utilizzare una metafora tratta dalla critica testuale, gli errori del «copista dotto» piuttosto che quelli dello scriba illetterato, in quanto nascono da un'interpretazione ben precisa del testo e da un progetto per la sua assimilazione in ambito italiano.

Si veda un altro esempio di traduzione, confrontato con il testo francese:

Vauvenargues dit que dans les jardins publics il est des allées hantées principalement par l'ambition déçue, par les inventeurs malheureux, par les gloires avortées, par les cœurs brisés, par toutes ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d'un orage, et qui reculent loin du regard insolent des joyeux et des oisifs. Ces retraites ombreuses sont les rendez-vous des éclopés de la vie¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, cit., p. 351.

¹⁸⁷ Cfr. *ivi*, pp. 350-51. Uno slittamento simile si ha nell'*Invito al viaggio* (*ivi*, XVIII, pp. 32-34), dove «une vieille amie» (*L'invitation au voyage*) diventa «un'antica mia bella». Non si tratta certo di un'incomprensione dei vocaboli, e a togliere ogni dubbio si noti che altrove Ragusa traduce «vieille maîtresse» con «vecchia ganza», «l'énorme catin» («dont le charme infernal me rajeunit sans cesse») con l'«enorme baldracca» (cfr. *Epilogo*, LI, *ivi*, p. 91).

¹⁸⁸ Basti un esempio: il traduttore sembra trovarsi in difficoltà di fronte all'espressione «par quelque tour de bâton à lui connu» (*Portraits de maîtresses*, XLII), di non immediata comprensione. Chiosa Steinmets: «Profit illicite fait secrètement dans une charge ou une commission. Cette métaphore est tirée de l'art des escamoteurs de foire faisant disparaître des objets par un tour de bâton» (cfr. Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, a c. di J.-L. Steinmets, Librairie Générale Française, Paris 2003, p. 190). Di fronte all'ostacolo, Ragusa riesce comunque a tradurre senza troppo alterare il senso dell'originale, attenendosi ad un semplice «non so come» (Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., p. 78).

¹⁸⁹ Le citazioni sono tratte dal volume dall'edizione del 1869, da cui Ragusa Moleti deve aver tradotto, considerati anche i ricchi prelievi dalla prefazione di Gautier alle *Fleurs du Mal*: Ch. Baudelaire, *Petits*

Vauvenargues dice che, nei giardini pubblici, vi sono certi viali dove bazzicano più volentieri gli ambiziosi delusi, gli inventori sfortunati, coloro la cui gloria è andata in fumo, o il cuore dei quali è rotto: tutte quelle anime, insomma, chiuse, tumultuose, dove soffiano ancora gli ultimi buffi d'un uragano, e che si dilungano dallo sguardo degli oziosi e dei felici. In quei luoghi ombrosi, si dan la posta tutti gli storpiati della vita¹⁹⁰.

Si noterà in questo primo paragrafo delle *Vedove* una tendenza a semplificare il testo, eliminando la *variatio* (l'*ambition, les inventeurs, les gloires, ecc.*) a favore di un parallelismo volto a depennare gli astratti (ambiziosi, inventori, coloro la cui gloria, ecc.); si tratta evidentemente di una "miglioria", che infatti distingue questa versione da quella abbozzata per il volume su Baudelaire, più fedele all'originale («viali frequentati principalmente dalle ambizioni decadute, dalle glorie abortite, dai cuori rotti») ¹⁹¹. La punteggiatura subisce, rispetto al francese, lievi ma significativi cambiamenti (con l'introduzione dei due punti che interrompono l'elencazione) ¹⁹².

Nel paragrafo seguente, le modifiche nella punteggiatura, che riportano il testo franto baudelairiano ad un corretto periodare latineggiante, è ancor più evidente:

C'est surtout vers ces lieux que le poëte et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures. Il y a là une pâture certaine. Car s'il est une place qu'ils dédaignent de visiter, comme je l'insinuais tout à l'heure, c'est surtout la joie des riches. Cette turbulence dans le vide n'a rien qui les attire. Au contraire, ils se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin.

È soprattutto in quei luoghi che il poeta e il filosofo, avidi di congetture, si dirizzano e trovan pascolo certo per le loro anime; giacché, se v'è un luogo che essi sdegnino visitare, è quello dove i ricchi godono. Il tumulto nel vuoto non ha allettamenti per

Poèmes en prose, in *Œuvres complètes*, Lévy, Paris 1869. Il testo di Ragusa, infatti, riporta i lievi cambiamenti che caratterizzano quell'edizione; ad esempio, nell'edizione 1869, in *Assommons les pauvres!* (XLIX) la frase conclusiva («Qu'en dis-tu, citoyen Proudhon?») è soppressa; tale assenza si ritrova nella traduzione di Ragusa (cfr. *Mazzate ai poveri*, XLIX, ivi, pp. 88-90). Ancora, l'aggettivo «rouge» che caratterizza l'«ombrello» de *La belle Dorothée* nell'edizione 1869 è presente anche nella traduzione di Ragusa («l'ombrellino rosso»; *La bella Dorotea*, in Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., XXV, pp. 46-48); Dorothée è «célèbre» (ed. 1869) e «celebre» per Ragusa, non «belle» (cfr. ed. Steinmets, p. 134); la descrizione della sorellina nel testo di Ragusa corrisponde a quella aggiunta nell'ed. 1869 («qui a bien onze ans, et qui est déjà presque mûre, et si belle»: «che ha già undici anni ed è già matura ed è tanto bella!»).

¹⁹⁰ Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., p. 22.

¹⁹¹ Ragusa Moleti, *C. Baudelaire*, cit., p. 46.

¹⁹² Si noterà anche che l'aggettivo «insolent» riferito a «regard» è caduto, probabilmente per errore involontario.

loro, che si sentono invece irresistibilmente invogliati da tutto quel che è debole, ruinato, triste, orfano¹⁹³.

Di cinque periodi se ne fanno due, e la traduzione assume a tratti le modalità di una parafrasi, volta a spiegare i nessi brevi e più ardui della prosa baudelairiana: nel testo francese le «conjectures» sono «avidés», ma Ragusa Moleti “chiosa” «il poeta e il filosofo, avidi di congetture», interpretando la perifrasi come un’ipallage da sciogliere; la «pâture» è “disambiguata” come «pascolo per le anime».

A perdere di vigore nella traduzione è, spesso, l’ironia, che passa attraverso la raffinata scelta del lessico, come si noterà, ad esempio, per il dolore del ricco confrontato con quello del povero: «Il est contraint de lésiner sur sa douleur. Le riche porte la sienne au grand complet»; tradotto, «Il povero è costretto a lesinare col suo dolore. Al dolore del ricco non manca nulla mai»¹⁹⁴ (già in *C. Baudelaire*, la semplificazione era fatta: «al dolore del ricco non manca niente»)¹⁹⁵.

Più avanti, il tono è artificiosamente spostato, interpretando in modo deciso e univoco il testo baudelairiano, in un punto dove, peraltro, la traduzione non presenta una difficoltà evidente:

C’est toujours chose intéressante que ce reflet de la joie du riche au fond de l’œil du pauvre.

È sempre una cosa che commuove il riflettersi della gioia del ricco in fondo all’occhio del povero¹⁹⁶.

L’interpretazione è chiara: l’interesse che il poeta trova in questo spettacolo, secondo Ragusa, non può nascere che dalla commozione. La pietosa partecipazione agli spettacoli del Male che Baudelaire coglie nelle pieghe della normalità è, secondo Ragusa, il passaporto morale che lo riscatta, com’è emerso chiaramente dal profilo edito nel 1878. Dunque il traduttore ritiene legittimo rendere più esplicita la “salvazione del poeta”, lavorando per una interessata disambiguazione.

La correzione della punteggiatura è sistematica e tende a sostituire al discorso frammentato un periodare ricco di subordinate; si veda, ad esempio, come, nella traduzione di *Le désespoir de la vieille*, il primo paragrafo, già ricco di proposizioni dipendenti, non è modificato nella sua struttura; il secondo, invece, troppo breve, viene fuso con il terzo:

¹⁹³ Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., p. 22.

¹⁹⁴ Ivi, p. 23.

¹⁹⁵ Cfr. Ragusa Moleti, *C. Baudelaire*, cit., p. 46.

¹⁹⁶ Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., p. 23.

La petite vieille ratatinée se sentit toute réjouie en voyant ce joli enfant à qui chacun faisait fête, à qui tout le monde voulait plaire; ce joli être, si fragile comme elle, la petite vieille, et, comme elle aussi, sans dents et sans cheveux.

Et elle s'approcha de lui, voulant lui faire des risettes et des mines agréables.

Mais l'enfant épouvanté se débattait sous les caresses de la bonne femme décrépète, et remplissait la maison de ses glapissements.

La grinzosa vecchiarella rallegravasi vedendo un caro bambino a cui tutti facevan festa, a cui tutti volevan piacere; un essere grazioso, fragile come lei, e, come lei, senza denti e senza capelli.

E gli si avvicinò per fargli vezzi e sorrisi; ma il bambino, spaventato, divincolavasi sotto le carezze di quella buona, ma decrepita donna, ed assordava la casa di strilli¹⁹⁷.

Si noterà anche, a livello del lessico, la traduzione di «la bonne femme décrépète» in «quella buona, ma decrepita donna», dove l'accentuazione dell'antitesi buona/decrepita inserisce una nota pietosa assente nel testo francese.

Un movimento uguale e contrario, a livello sintattico, avviene quando il periodo baudelairiano si lancia in lunghe elencazioni, come nel secondo paragrafo de *Le «Confiteor» de l'artiste*:

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le *moi* se perd vite!); elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.

Come è soave l'annegare il proprio sguardo nell'immensità del cielo e del mare! Solitudine, silenzio, incomparabile castità dell'azzurro! Una piccola vela tremola all'orizzonte e, per la sua piccolezza e il suo isolamento, somiglia alla mia esistenza, melodia monotona dell'onda. Tutte queste cose pensano per me o io penso per loro (giacché nella grandezza del sogno l'*io* si perde subito); esse pensano, dico, ma musicalmente e pittorescamente, senza arguzie, senza sillogismi, senza deduzioni¹⁹⁸.

La serie delle lunghe apposizioni del soggetto («toutes ces choses») è suddivisa in diverse frasi, eliminando l'accumulo. In un senso o nell'altro, dunque, le anomalie che

¹⁹⁷ Id., *La disperazione della vecchia*, ivi, p. 8.

¹⁹⁸ Id., *Il Confiteor dell'artista*, ivi, pp. 8-9.

rendono la prosa francese frammentata, oppure ampia come un movimento musicale, vengono rimosse. Tale “normalizzazione” è indizio di una fondamentale incomprendenza dell’esperimento baudelairiano, che condizionerà anche il Ragusa scrittore di “poemetti in prosa”: il tentativo di forzare la prosa ad una musicalità propria della poesia non può mai andare oltre, in Ragusa, le buone regole della sintassi italiana; ciò significa una rinuncia non secondaria, o un’incapacità, a sperimentare nuove forme.

Tra le traduzioni, è poi degna di nota *Inebriatevi (Enivrez-vous)*¹⁹⁹, poiché Ragusa opera uno spostamento per lui insolito, volto a conferire al testo una sorta di “struttura ad anello”; riportiamo l’inizio e il finale della *pièce*, in originale e in traduzione:

Il faut être toujours ivre. Tout est là: c’est l’unique question. Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.

[...] Il est l’heure de s’enivrer! Pour n’être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise.

Inebriatevi di vino, di poesia, di virtù, non importa di che; ma inebriatevi, per non sentire l’orribile peso del Tempo, che vi rompe le spalle e vi curva verso la terra.

[...] inebriatevi sempre di vino, di poesia, di virtù, di quel che meglio vi piace.

Come si noterà, il primo segmento del testo baudelairiano scompare, a favore di un parallelismo rafforzato. Questo gusto per la composizione chiusa è, evidentemente, un tratto specifico del poemetto in prosa nella ricezione italiana, utilizzato per conferire poeticità al testo; lo si trovava, innanzitutto, nei *Canti del cuore* di Tarchetti, e proveniva probabilmente anche dall’uso del *refrain* nella canzone popolare, studiata, per l’appunto, anche da Ragusa.

Frequenti sono le scelte a favore di una consapevole normalizzazione delle immagini baudelairiane; in *Une hémisphère dans une chevelure* (trad. *Un emisfero in una capigliatura*)²⁰⁰, il sintagma finale «il me semble que je mange des souvenirs», che si impone per la forza dell’immagine inconsueta, è tradotta, in modo da eliminare la stranezza, come «mi sembra di assaporare dolci memorie»²⁰¹. Sempre in nome di una musa contadina, Ragusa traduce un passo de *Les projets* potenziando la positiva domesticità delle immagini, cosicché la cena diventa, da «passable», «appetitosa» (Ren-

¹⁹⁹ Ivi, p. 68.

²⁰⁰ Ivi, pp. 31-32.

²⁰¹ A proposito di questa figura, ha scritto Barbara Johnson, confrontandola con l’espressione che si trova invece nella poesia in versi: «La figure “mange des souvenirs” devient donc la figure de la facticité de la figure poétique “boire le vin du souvenir” qu’elle littéralise et métonymise» (cfr. B. Johnson, *Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne*, Flammarion, Paris 1979, p. 53).

dina: «alla buona»), il «vin rude» è «una bottiglia del buono» (Rendina: «un vino vigoroso»)²⁰². Il «ton nasale, très apostolique» del «gazetier philanthrope» (*La Solitude*, XXIII) è tradotto come «voce nasale ed enfatica», eliminando un riferimento («apostolico») che poteva apparire bizzarro.

Si incontrano a volte slittamenti lessicali indicativi. Per quanto riguarda *Perte d'auréole* (trad. *Perdita d'aureola*), è da rimarcare la resa del celebre «la dignité m'ennuie» in «le grandigie m'annojano», che comporta una riduzione del significato più esteso del termine «dignité» e, dunque, del valore emblematico di questa raffigurazione. Nella traduzione di *Les bons chiens (I buoni cani)*²⁰³, spicca la definizione della Musa invocata: «J'invoque la Muse familière, la citadine, la vivante» viene trasposto in «Io invoco la musa casalinga, viva, paesana». Passi la resa di «familière» con «casalinga», ma «citadine» non corrisponde a «paesana» e lo slittamento è rivelatore: la «lettura piccolo-provinciale» denunciata da Bernardelli trova piena conferma in una dichiarazione di poetica più adatta alle *Miniature e Filigrane* che allo *Spleen de Paris*.

Nelle *Foules* (in trad. *Le folle*, XII)²⁰⁴ Ragusa fa appello alla tradizione italiana per restituire un'espressione carica di senso e non facilmente traducibile, «le promeneur solitaire et pensif», sintagma celebre e potenziale titolo dei *petits poèmes en prose*, secondo una lettera ad Houssaye del 1861. Con un passaggio di testimone dal Rousseau, ironicamente invocato, ad un Petrarca che pare prefigurare solitudini romantiche, si ottiene: «Chi va solo e pensoso». La scelta è significativa, visto che altrove il termine «promeneur» è semplicemente trasposto in «vagabondo», come avviene in *Le tir et le cimetière* (XLV: *Il bersaglio e il cimitero*)²⁰⁵. Infine l'epilogo, originariamente in versi, è tradotto in prosa, senza alcun avvertimento.

Si potrà avere qualche idea della reazione del pubblico di fronte alle traduzioni di Ragusa scorrendo alcune recensioni. Pietro Anelli, sul «Prometeo», nel 1881, definisce «la traduzione dei poemetti», insieme ad *Aloe*, «saggi di prosa purgata ed elegante»²⁰⁶. Sulla «Rivista minina», è Salvatore Farina a commentare la traduzione dei *Poemetti in prosa*:

²⁰² Cfr. *Les projets* (XXIV) e *I progetti* (Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., pp. 45-46): «Un grand feu, des faïences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très-large avec des draps un peu après, mais frais»; «Un gran fuoco, belle majoliche, una cenetta appetitosa, una bottiglia del buono, un letto largo con lenzuola rude sì, ma fresche... che cercate di più?».

²⁰³ Ivi, pp. 91-94.

²⁰⁴ Ivi, pp. 21-22.

²⁰⁵ «À la vue du cimetière, Estaminet. "Singulière enseigne", se dit notre promeneur»: «Taverna con veduta del cimitero. "Strana insegna", disse il nostro vagabondo» (Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., p. 81).

²⁰⁶ P. Anelli, *L'Eterno romanzo di G. Ragusa Moleti*, «Prometeo», I, 23, 3 luglio 1881; cfr. *Pagine sparse di Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 4.

Stavamo dicendo che il signor Ragusa Moleti non ha perduto il suo tempo voltando in prosa italiana i *Poemetti in prosa* del Baudelaire, e ora lo diciamo proprio. Non ha perduto il suo tempo; anzi vorremmo che i giovani lo imitassero e che si provassero a voltare in prosa, per loro uso e consumo, certa poesia elzeviriana moderna per vedere che cosa ne rimane [...]. La versione di Ragusa è fatta con fedeltà, anzi con scrupolo e non senza eleganza; tratto tratto per altro si scorge ancora il periodo francese ed ah! talvolta anche la parola²⁰⁷.

La recensione di Farina è significativa per la definizione stessa del poemetto in prosa, che rientrerebbe nella «poesia elzeviriana moderna», una pratica piuttosto estemporanea che, tradotta, rivelerebbe meglio la propria natura; il giudizio su di essa è implicitamente negativo («per vedere che cosa ne rimane»). Riguardo alla traduzione, Farina riconosce a Ragusa meriti di «fedeltà, scrupolo» e, come già Anelli, «eleganza»; un rimprovero è mosso, semmai, a quei passi in cui affiora ancora «il periodo francese» e «la parola». In controluce, si può ricavare un concetto di traduzione che doveva aver guidato Ragusa stesso: si trattava di eliminare i caratteri precipui della lingua francese, operazione condotta, infatti, con «scrupolo», visti i molteplici slittamenti lessicali e sintattici.

I due articoli già citati, a firma di Filipponi e di Pipitone Federico, che recano un profilo di Ragusa, non mancano di ricordare le traduzioni dei *Petits poèmes en prose*, citando un giudizio elogiativo del Carducci:

Il Ragusa nel 1878 ne pubblicò uno studio, nel quale ancor più s'innamorò dello scrittore francese; ne tradusse i *Poemetti in prosa*, traduzione ch'ebbe l'onore d'esser giudicata dal Carducci «emula dell'originale»²⁰⁸.

Del Baudelaire, da cui tanto ritrae insieme all'Heine, il Ragusa ci ha regalato una bellissima traduzione de' *Petits poèmes* superiore all'originale medesimo crede il Carducci²⁰⁹.

Le letture baudelairiane di Ragusa avranno probabilmente contribuito a formare il gusto anche del giovane Pirandello, soprattutto per la produzione poetica, che, come ha ipotizzato per prima Gilda Ottonello, non è affatto estranea ad un influsso di Bau-

²⁰⁷ S. Farina, *Libri nuovi*, «Rivista minima di scienze, lettere ed arti», XII, 12, 1882; cfr. *Pagine sparse di Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 6.

²⁰⁸ Filipponi, *Girolamo Ragusa Moleti*, cit.

²⁰⁹ Pipitone Federico, *G. Ragusa Moleti*, cit.

delaire, segnatamente dei *Petits poèmes e prose*, da cui proverrebbero suggestioni destinate a confermare perfino le più mature intuizioni pirandelliane²¹⁰.

Il lavoro su Baudelaire procura a Ragusa la fama di estimatore della letteratura francese, che si conferma con la presentazione al pubblico delle *Miniature e Filigrane*, come si evince ad esempio dal profilo dell'autore che appare sulla «Luce» di Terranova di Sicilia nel 1883:

Il Ragusa Moleti, nel Parnaso siciliano, lasciatemelo dire, è un parigino dal sorriso mefistofelico che nell'ora dell'azione ha avuto gli scatti di Desmoulin e nell'ora di pace ha notomizzato il cuore di cento amanti per vedere com'era fatto, senza aver dato in un momento il gemito del Tarchetti, ma berteggiando sempre come Democrito²¹¹.

Considerazioni simili si trovano sulla «Gazzetta letteraria», che ravvisa una corrispondenza di pensiero tra Ragusa e il «suo» Baudelaire:

Il Ragusa Moleti, scettico e pessimista anche lui, si trova all'unisono con l'autore e quindi della traduzione ne ha fatto un vero capolavoro letterario del quale ci congratuliamo vivamente²¹².

Tale fama di «parigino dal sorriso mefistofelico» è sostenuta dal Ragusa stesso, che pubblica alcune prose delle *Miniature e Filigrane* con l'indicazione di «piccole prose» e di «poemetti in prosa», ponendosi volutamente sulle tracce di Baudelaire.

²¹⁰ «In realtà sono suggestioni e impressioni indelebili, che Pirandello conserverà anche negli anni successivi, e che si ritroveranno, ancora, nell'ultima stagione letteraria dello scrittore, originalmente ripresi nella singolarità espressiva e nella potenza creativa della sua arte, e che rispondono, inoltre, a grandi temi pirandelliani» (G. Ottonello, *Presenza di Baudelaire nei versi giovanili di Pirandello*, «La Rassegna della Letteratura italiana», LXXXVIII (serie VIII), 1-2, gennaio-agosto 1984, pp. 196-97). Si fa poi riferimento a poesie che recano titoli esplicitamente baudelairiani (*La maschera*, *Elevazione fra le Poesie varie*), proseguendo con significativi prelievi testuali dalle *Elegie renane*, che segnano il soggiorno a Bonn dell'agrigentino (1889-91), a confronto con *Les Fleurs* e i *Petits poèmes* di Baudelaire. Non a caso si fa riferimento alle *Renane*, esemplate sulle *Elegie romane* di Goethe: «a contatto con il paesaggio invernale tedesco», scrive ancora Ottonello, «le angosce e i profondi turbamenti di Pirandello prendono forma e consistenza, identificandosi con la desolazione del paesaggio, col quale pare egli viva in una sorta di osmosi dolorosa» (ivi, p. 198).

²¹¹ Rec. a *Miniature e filigrane*, «La Luce», I, 2, 18 novembre 1883.

²¹² N. L., *Bibliografia. Recensione alla traduzione di Ragusa Moleti dei «Poèmes» di Baudelaire*, «Gazzetta letteraria», IV, 47, 20-27 novembre 1880.

1.5 Alla maniera di Baudelaire: *Miniature e Filigrane*

La pubblicazione di alcune prose destinate a comporre il volume delle *Miniature e Filigrane* edito nel 1885²¹³ comincia, in rivista, nel 1880, anno dell'edizione David della traduzione dei *Poemetti in prosa* di Baudelaire; la presentazione su periodico delle prose, per quanto si è potuto censire²¹⁴, avviene tramite varie "etichette", una delle quali è rilevata anche da Giusti²¹⁵. Nel luglio 1883, sul «Momento», il periodico di Pipitone Federico che, secondo Gentile, è emblematico per comprendere «un determinato periodo della cultura siciliana» (gli anni 1880-1895)²¹⁶ Ragusa pubblica due gruppi di *Miniature e Filigrane*, che portano l'intestazione di «Piccole prose»²¹⁷; Giusti ha ragione, dunque, a rilevare la presenza di una definizione «dalla parte della prosa»²¹⁸.

Ma altro fatto interessante, nella logica delle "etichette", è la pubblicazione di alcune *Miniature* sul «Tempo», che aveva già ospitato varie traduzioni «dai *Poemucci in prosa* di C. Baudelaire», tra il 1879 e il 1880. Le prime "miniature" vi compaiono tra l'aprile 1880 e il febbraio 1882²¹⁹; numerosi componimenti sono poi pubblicati alla fine del 1882 e, stavolta, portano l'etichetta che accompagnava il volume di traduzioni

²¹³ G. Ragusa Moleti, *Miniature e Filigrane*, con disegni di E. Ximenes, Treves, Milano 1885.

²¹⁴ La ricognizione delle prose di *Miniature e Filigrane* pubblicate su periodici non ha la presunzione di dirsi completa; si pensa di aver individuato la maggior parte di esse, anche confrontandosi con la bibliografia fornita dalla Gallo, che afferma però, in nota, di fornire «una prima indicazione dei lavori che Ragusa Moleti pubblica in periodici» (cfr. Gallo, *Nota bibliografica*, cit., p. 103). La ricognizione qui presentata permette, altresì, di arrivare a conclusioni piuttosto definitive sulle "etichette di genere" utilizzate da Ragusa e dai periodici stessi per presentare le sue prose brevi.

²¹⁵ Cfr. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit., pp. 57-63.

²¹⁶ Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, cit., p. 177; come ricorda Gentile, al «Momento» collaboravano siciliani e non (tra gli altri Capuana, Pitre, Rapisardi, Verga e Dossi, Pica, Stecchetti, Turati). Riguardo al «Momento» afferma Falcicola: «A part la "Farfalla", aucune autre publication vériste ne contient autant d'articles minutieux et aussi bien informés sur le Naturalisme français et sur ses rapports avec le Vériste italien, sans parler des traductions [...]» (Falcicola, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, cit., p. 31).

²¹⁷ G. Ragusa Moleti, *Piccole prose* («da un volume di prossima pubblicazione»): *Un proprietario di nuvole; Discorsi di ragni; Brindisi; In montagna; Sulla Tolda*, «Il Momento», I, 6, 1 luglio 1883; Id., *Piccole prose: Evanescenza; Evocazione intima; Nello spineto*, ivi, I, 7, 15 luglio 1883.

²¹⁸ Cfr. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit.

²¹⁹ Una di esse, che risale appunto al 5 aprile 1880, è presentata tramite il titolo ed una vaga indicazione di genere («capriccio») e si trova ad essere incastonata entro due *pièces* tratte «dai *Poemucci in prosa* di C. Baudelaire» (*La corda*, 2 febbraio 1880; *I buoni cani*, 26 aprile 1880) (Id., *Una commendatizia (capriccio)*, «Il Tempo», 5 aprile 1880). Si salta poi al 14 febbraio 1882 (per il 1881, anno in cui il «Tempo» non sembra aver presentato altre pubblicazioni ragusiane, si conta un'altra prosa sparsa: *Gioco d'ombre*, «La falce», 16 ottobre 1881), dove incontriamo, sempre sul «Tempo», un'altra prosa poi inserita nelle *Miniature*, che si presenta con il solo titolo, *La spigolatrice* («Il Tempo», 14 febbraio 1882).

da Baudelaire, «Poemetti in prosa»: *In chiesa* e *La sorgiva*²²⁰; *Vanitas, Favole, Egoismo e Impressioni notturne*²²¹; *Falsa primavera* e *Le oche*²²². La denominazione di poemucci/poemetti in prosa è dunque riconosciuta dallo stesso Ragusa e le *Miniature e Filigrane* si inseriscono nel genere inaugurato da Baudelaire, per similitudini che, il lettore di oggi, giudicherebbe in realtà secondarie: la brevità della prosa, in sé conchiusa, la tipologia varia (si va dal racconto breve, all'apologo morale), una pretesa raffinatezza e tornitura che avvicina il procedimento di stesura al *labor limae* della poesia. In tale definizione si incontrano, evidentemente, lo scrittore e il pubblico, che intendono con «piccola prosa» quella «prosa poetica», o «poemetto in prosa» (questi i termini che troveremo, più avanti, nelle recensioni), nata con il volumetto di Baudelaire.

Già nell'agosto 1883, sempre sul «Momento», compaiono altre prose di Ragusa, che portano come intestazione il titolo del volume, *Miniature e Filigrane*, e delle quali fanno parte, in realtà, anche *pièces* che non saranno comprese nel volumetto del 1885 e sono presentate come *Miniature e Filigrane (seconda serie)*²²³. Altre prose poi incluse in volume sono pubblicate, episodicamente, in varie testate, da «Scuola e famiglia»²²⁴, periodico siciliano di cui Ragusa era redattore, alla «Cronaca bizantina»²²⁵, il quindicinale romano di Sommaruga. Il fenomeno «Miniature e filigrane», «poemetti in prosa» e «piccole prose» non si esaurisce però con la pubblicazione del volume; sembra che le tre formule siano diventate specificazioni in pratica coincidenti da premettere alle prose inviate in rivista: anche dopo il 1885, e fino ad inizio Novecento, Ragusa Moleti le utilizza in diversi casi²²⁶.

²²⁰ Ivi, 28 novembre 1882.

²²¹ Ivi, 5 dicembre 1882.

²²² Ivi, 12 dicembre 1882.

²²³ Id., *Miniature e Filigrane* («da un volume di piccole prose che saran pubblicate quanto prima»). *Una gabbia d'uccelli*, «Il Momento», I, 8, 10 agosto 1883; Id., *Miniature e Filigrane* («da un volume di prossima pubblicazione»). *Sul Monte Erice*, ivi, I, 10, 16 settembre 1883; Id., *Miniature e Filigrane (seconda serie)*. *Esumazione*, ivi, II, 21, 1 aprile 1884 (poi non inclusa nel vol.); Id., *Miniature e Filigrane (seconda serie)*. *In giro pel Museo*, ivi, II, (serie II) 2,16 giugno 1884 (poi non inclusa nel vol.); Id., *Miniature e Filigrane*. *Egoismo; La mia nutrice*, ivi, III, (serie III) 13, 15 gennaio 1885.

²²⁴ Id., *Mamma Maria*, «Scuola e famiglia», 1 ottobre 1882; Id., *Una gabbia d'uccelli*, ivi, 1 luglio 1883; Id., *Il naufragio*, ivi, 16 agosto 1887.

²²⁵ Id., *Le sorelle Gurson*, «Cronaca bizantina», 16 aprile 1883.

²²⁶ Come *Miniature e Filigrane* sono presentate le seguenti prose, individuate grazie alla bibliografia della Gallo, *Nel bosco* (in «Il Tintoretto», 24 giugno 1886) e *Scene di famiglia* (in «Falstaff», 19 maggio 1894). In «Scuola e famiglia» compare, in quattro numeri del 1890, il titolo «Poemetti in prosa» (16 aprile, 16 maggio, 16 giugno e 1 novembre 1890); non è stato possibile controllare l'effettiva consistenza della pubblicazione. Sempre in «Scuola e famiglia», vari componimenti vengono presentati sotto il titolo di *Piccole prose*, tra il 1903 e il 1904: *La colombella, Il fiore dei poli* (ivi, 16 settembre 1903); *A fin d'autunno. Favola* (ivi, 1 ottobre 1903); *Storia d'una lacrima, La fotografia della spuma, Un falso vulcano, Il poema d'un usignuolo* (ivi, 16 settembre 1904).

Qualche recensione alle *Miniature e filigrane* può rendere un'idea di come autore e pubblico si incontrassero nel definire il «poemetto in prosa», proprio nell'occasione del nuovo volumetto di Ragusa. Sulla «Luce» di Terranova di Sicilia, le *Miniature e filigrane* vengono presentate, due anni prima che il volume esca effettivamente per i tipi di Treves (si parla, in effetti, di una futura uscita: «saran per essere») ²²⁷, in base ai lacerti pubblicati da Ragusa in rivista:

me ne son formato il concetto genuino che saran per essere le sorelline minori dei *Poemetti in prosa*, dei *Paradisi artificiali*, dei *Fiori del male*, dello *Spleen ed Ideale* di Baudelaire, o note strappate al nervoso e satanico strumento dell'americano Edgar Poe. [...]

Le sue prose sono melodie – se ne eccettui il ritmo – intunate sullo stesso aulodo che gl'ispira le liriche. [...] Le *Prime Armi*, l'*Aloe*, collezione di bozzetti, l'*Eterno Romanzo*, le traduzioni dal francese, le nuove liriche che quanto prima formeranno un terzo volume, la serie delle prose critiche, e soprattutto le *Miniature e Filigrane* sono gingilli d'appendere alle catene d'orologio o da surrogare ai librettini di devozione nelle dita rosee ed inguantate delle nostre damine ²²⁸.

Le *Miniature* sono introdotte dunque con il passaporto di Baudelaire, con i *Poemetti* in prima posizione e, si propende per una lettura che non si rivolga necessariamente al volume intero, ma alla singola prosa, in sé conchiusa ed elegante («gingilli»): si tratta di una semplice e chiara definizione dell'orizzonte d'attesa più diffuso, nell'Italia dell'epoca, di fronte all'etichetta «poemetto in prosa».

In occasione dell'edizione Treves, nel 1885, Luigi Natoli si riferisce a Ragusa Moleti definendolo «poeta», ma specificando poi: «per trovarlo tale bisogna leggere le sue piccole prose, dove egli si rivela» ²²⁹. Scrive infatti a proposito della raccolta poetica *Fioritura nuova*:

Basta una rapida occhiata al libro, per rilevare, che, quello che al Ragusa Moleti manca nella poesia verseggiata, si trova a dovizia nella poesia in prosa. Giacché le

²²⁷ Occorre segnalare che la Rocchi riporta, nella sintetica bibliografia su Ragusa Moleti, un'edizione Treves, Milano, 1884 (Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 203); si tratta però probabilmente di un errore, in quanto simile notizia non compare in nessuno degli archivi cartacei e *on line* consultati; inoltre, il fatto che la Rocchi non riporti invece l'edizione 1885 (sulla cui esistenza non ci sono dubbi) conferma l'idea che si tratti di una svista.

²²⁸ *Miniature e filigrane*, «La Luce», I, 2, 18 novembre 1883.

²²⁹ L. Natoli, *Note in margine. «Miniature e filigrane». Prose di Girolamo Ragusa Moleti, Milano, Treves, 1885*, «Momento», III, (serie III) 18 e 19, 1 marzo 1885: «Conchiudo, Ragusa Moleti è poeta; ma per trovarlo tale bisogna leggere le sue piccole prose, dove egli si rivela».

prose che egli ci presenta in questo elegante volume sono della poesia bella e buona, della vera poesia anzi, nella quale l'ingegno dell'autore si riconosce e si afferma.

Nel verso, costretto forse da un suo ideale poetico egli diventa piccolo, e l'idea esce magra e in una forma stentata; nella prosa poetica è invece largo, il concetto spazieggiava nella plasticità di una forma che si piega a tutte le esigenze del pensiero.

L'analisi di Natoli, appendicista-scrittore celebre all'epoca²³⁰, rivela una lettura piuttosto attenta, poiché mette in evidenza l'attenzione alla realtà che sfuma nell'intimismo e nel sogno, il moralismo, la malinconia e l'ironia amara sottesa alle prose²³¹. È da rilevare poi, oltre all'"etichetta" «piccola prosa», l'uso della contrapposizione «poesia verseggiata»/«poesia in prosa», che rende l'idea sottesa al termine *poème en prose* francese; Natoli riconosce anzi una superiorità della «poesia in prosa», forma plastica «che si piega a tutte le esigenze del pensiero», secondo una definizione che echeggia la prefazione baudelairiana²³². Il modello è dunque, almeno superficialmente, conosciuto, in quella scarna teoria fornita da Baudelaire nella lettera *À Arsène Houssaye*; ma la sua applicazione trova barriere e fraintendimenti.

A testimoniare la persistenza di questa interpretazione, si ricordi anche che, qualche anno dopo, Sanfilippo, recensendo il *Libro delle Memorie* e le *Acqueforti* di Ragusa nel «Giornale di Sicilia», ricorda che queste ultime appartengono al genere delle

²³⁰ È soprattutto noto come autore di più di 25 romanzi d'appendice ambientati in Sicilia e apparsi a puntate su giornali e riviste come «Il Giornale di Sicilia», «Il giornalino della Domenica» e «Primavera», che gli fecero guadagnare una grande popolarità; *I Beati Paoli*, apparso per la prima volta a puntate sul «Giornale di Sicilia» tra il 1909 e il 1910 e poi pubblicato a dispense dopo la seconda guerra mondiale, è il suo romanzo più famoso.

²³¹ «E pure è lo stesso mondo, lo stesso Romanticismo della *Fioritura nuova*, dell'*Eterno romanzo*; è lo stesso subiettivismo, l'impressione, il concetto nuovo, il senso malinconico delle cose. Ma nelle *Miniature e Filigrane*, invece di restringersi al fenomeno interiore soltanto, invece di rappresentare la emozione dell'io sensiente; vi è tanta oggettività, tanto paesaggio, che l'impressione subiettiva, pare come la conclusione finale di ciò che vediamo di fuori. E mentre nella *Fioritura nuova* tutto sparisce nel poeta, nelle *Miniature* invece il poeta si trasfonde in tutto. L'ingegno del Ragusa Moleti è osservatore, e soggiace a una continua associazione di idee e di immagini, per cui dal fatto reale va mano mano astraendosi fino al sogno. E però tra i limiti impostigli dal verso egli si sente angusto, mentre nella prosa disvelasi in tutta la sua interezza. [...] Da questo suo modo di vedere e analizzare le cose, per trarne poi, a guisa di moralità, quel senso malinconico che informa l'arte del Ragusa, derivano osservazioni spesso profonde, talvolta di una terribilità tragica. L'ironia, che vi traluce spesso, non ha nulla di acre, di violento; ma una amarezza pacata, rassegnata. Sebbene il poeta non risorga mai dal mondo doloroso che si è creato, né procuri di dominarlo da forte, e vi si cullerà anzi, e si studierà continuamente di scoprire in ogni cosa un nuovo senso di dolore; pure nelle prose poetiche ha una grande serenità di forma» (Natoli, *Note in margine. «Miniature e filigrane»*, cit.).

²³² Come nota la Gallo, Natoli plaude invece all'*Intermezzo barbaro* (*Pagine sparse di Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 9).

«piccole prose» inaugurato da Baudelaire²³³ e che Filippini, nel 1890, ricorda il volumetto confermando un'interpretazione consolidata, secondo cui la piccola prosa di Ragusa è all'insegna del «bello stile» e del «pensiero»²³⁴. In una delle sue *Conversazioni della domenica*, citata da Patrizia Rocchi, Ragusa afferma di aver ricevuto persino una lettera da d'Annunzio contenente un giudizio favorevole sulle *Miniature e Filigrane*:

Quel genio di cui, molti anni or sono, mi gratificava Gabriele D'Annunzio, in una sua lettera che conservo ancora, non fu che un bugiardo splendore di vetro scambiato per raggio diamantino²³⁵.

Incauto sarebbe, però, trarre conclusioni affrettate da una lettera probabilmente esistente, ma che aspetta ancora di essere rinvenuta²³⁶.

Il titolo con cui si presenta il volumetto delle *Miniature e Filigrane*, arricchito dai disegni di Ettore Ximenes, attira l'attenzione su un lavoro d'arte paziente e preciso, su una prosa cesellata e preziosa, inserendosi idealmente nel filone inaugurato dalle *Gocce d'inchiostro* di Dossi, che pur sono ornate da tutt'altro lavoro linguistico. Il termine «filigrana» richiama alla mente l'intreccio sapiente di sottili fili di metallo prezioso (le singole prose, si suppone) a formare un oggetto di raffinata oreficeria; la «miniatura» corrisponde, letteralmente, all'«arte e tecnica di ornare, di decorare, di illustrare libri [...] con figure di dimensioni molto ridotte, scene, fregi ornamentali» e, per estensione, all'«opera pittorica (o aspetto o singola figura di essa) o, anche, opera di oreficeria, per lo più di dimensioni molto ridotte ed eseguita con cura minuzio-

²³³ «Le *Acqueforti* sono cinquantadue piccole prose del genere delle *Miniature e Filigrane* che già collocarono di un tratto il Ragusa-Moleti in Italia a quel medesimo posto che in Francia tenne il Baudelaire, di cui egli tradusse amorosamente i *Petit[s] Poemes*» (I. S. [I. Sanfilippo], *Cronache letterarie. G. Ragusa Moleti. «Il Libro delle Memorie» e «Le Acqueforti»*, «Giornale di Sicilia», XXXI, 346, 15-16 dicembre 1891; cfr. *Pagine sparse di Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 10).

²³⁴ «Quantunque però l'arte sua favorita sia la poesia, pure il Ragusa, nel volume pubblicato dai Treves, nel 1885 – *Miniature e filigrane* – riesce prosatore leggiadrissimo, elegante, facile e di un atticismo invidiabile in tanta democrazia di forma. [...] Sotto la veste elegante di una lingua pura, fresca, viva, e di uno stile ammaliatore, onde potrebbe parere che tutta la diligenza del Ragusa fosse stata rivolta a darci una pagina di *bello stile*, c'è il pensiero profondo, analizzatore» (Filippini, *Girolamo Ragusa Moleti*, cit.).

²³⁵ G. Ragusa Moleti, *Conversazioni della domenica. La mia destituzione*, «Corriere dell'Isola», V, 94, 5 aprile 1897 (ed. del mattino).

²³⁶ Per approfondire la questione, cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 17. Per il rapporto con d'Annunzio, cfr. *ivi*, pp. 15-19; Rocchi nota che l'ironia contro l'autore dell'*Isottee* non è segnata dall'abituale *vis* polemica, in considerazione del fatto che «la première production de D'Annunzio [...] devait encore beaucoup a Carducci auquel Ragusa Moleti vouet une admiration sans réserves» (*ivi*, p. 16).

sa, con raffinata attenzione alla perfezione dei particolari»²³⁷. Il termine è utilizzato dallo stesso Ragusa nell'ambito del volume per indicare una figura indelebile conservata dal ricordo e trasposta nella prosa: «Il calore febbrile della sua mano, quando essa la prima volta strinse la mia, mi passò nel sangue, e, dopo lunghi anni, nessun'altra immagine ha potuto scolorire la piccola e graziosa miniatura, che di lei mi è restata dipinta in fondo all'anima» (*Vanitas*)²³⁸. Altrove, il vocabolo è più banalmente volto a sottolineare la misura breve delle prose: la quarta *pièce* porta l'intestazione di *Romanzo in miniatura*²³⁹.

Nessuna introduzione accoglie il lettore, ma è *Preghiera della sera*²⁴⁰, la prima prosa, ad indirizzare la fruizione. Il titolo è rivelatore dello stile: si tratta di una prosa ritmica, nella cadenza ripetitiva vagamente ispirata ai salmi, che presenta il *fil rouge* della raccolta, ovvero le «ardenti passioni dell'anima mia»²⁴¹. Alle passioni, si promette di dare una degna forma: «vi canterò in versi, i versi che farò del mio meglio, acciocché abbiano quella dolce armonia che insegnaron prime le Grazie». L'impegno, però, è disatteso, o meglio lo scrittore sceglierà «dolci parole» combinate in prosa, una prosa che nasce appunto nel segno di una poesia intimistica e delicata.

Vari tipi di componimenti vengono a formare la tramatura del volume: brevi narrazioni, favole, apologhi morali, pensieri, ricordi. Un titolo come *La spigolatrice*²⁴² può far pensare, in anni di realismo, alle figure di un Fattori o di un Verga, ma ne marca invece la distanza. «In campagna», guardando da lontano «le macchie di alcuni contadini» (accompagnati da un armamentario di «biche», «tridenti», «loppe» e «paglie») ²⁴³, lo scrittore, vicino a «un pittore di paese», tenta di «cogliere con la parola quelle stesse linee, quegli stessi effetti di luce»²⁴⁴; giunge una spigolatrice, che si aggira nel campo «curva» in un'aria di sacrale dignità. Il finale della prosa riporta però l'immagine realistica ad una significazione intima: «mi venne in mente come anche a me sia avvenuto di ostinarmi a cercare, per tempo lunghissimo, spiche in terreno

²³⁷ Cfr. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, cit., X, 1978, p. 444.

²³⁸ Ragusa Moleti, *Miniature e Filigrane*, cit., p. 247.

²³⁹ Ivi, pp. 17-19. Vi si racconta la storia d'amore di «due creature di porcellana», terminata con l'urto funesto di un «micio», che «fece cadere a terra quel povero pastore di porcellana». La morale è tutta umana, e deriva dall'«indifferenza» della «compagna di lui», che «seguitò a sorridere ad un altro Cinese»: «Le creature di carne no hanno anima più ricordevole e degna. Poveri i morti!».

²⁴⁰ Ivi, pp. 1-3.

²⁴¹ «Restate, restate nella vostra vecchia casa, nell'anima mia, o mie care passioni»; «Restate, restate nella vecchia casa!»; «Restate, restate nella vecchia casa!»; «Restate, restate nell'anima mia, o mie care passioni» (*Ibid.*).

²⁴² Ivi, pp. 5-9.

²⁴³ Ivi, pp. 5-6.

²⁴⁴ Ivi, p. 6.

mietuto, nella vostra anima, o cara signora, dove ogni spica fu già raccolta»²⁴⁵. Il procedimento è ricorrente nel volumetto: anche se l'immagine di partenza ha tratti realistici, una sorta di morale conclusiva riporta l'attenzione sulle «passioni» invocate nella *Pregghiera d'apertura*²⁴⁶.

Al ricordo appartengono *Una gabbia d'uccelli*²⁴⁷, *Mamma Maria*²⁴⁸ e *Mia nutrice*²⁴⁹, dedicate a figure ed episodi d'infanzia, racchiusi in una luce tenue e crepuscolare; *Evocazione intima*²⁵⁰ è destinata al ricordo di un'«ombra», scomparsa e mai morta per lo scrittore. Fra le brevi narrazioni si potrebbero elencare *Il gioco dei coltelli*²⁵¹, storia di amore e morte terminata con un fatale numero circense, *Le sorelle Gurson*²⁵², altra vicenda di amore e gelosia con tragico epilogo ambientato nel circo, *Una commendatizia*²⁵³, esempio di passione tormentata ma a lieto fine, seppur facendo «uno strappo alla tunica della morale»²⁵⁴, e *Gioco d'ombre*, storia di un tradimento²⁵⁵.

Diverse sono le storie brevi caratterizzate da epilogo moralistico, rispetto alle quali, più che il modello baudelairiano, sembra di intravedere il gusto per l'*exemplum* della letteratura classica e un'ascendenza diretta dall'apologo morale. Oggetto delle osservazioni del narratore o protagonisti di brevi storie sono talvolta gli animali, deputati a rappresentare la condizione umana: le oche contente per la pioggia (*Le oche*)²⁵⁶, i corvi, che festeggiano per un «eccidio», come il «re, e i suoi storiografi» (*I corvi*)²⁵⁷, i ragni, che discutono con le scimmie affermando che «l'universo è fatto» per loro (*Discorsi di ragni*)²⁵⁸. Alcune prose assumono direttamente il volto di brevi

²⁴⁵ Ivi, p. 9.

²⁴⁶ Si può dunque concordare solo in parte con l'osservazione di Rocchi, secondo cui «les thèmes de ces quarante-neuf bozzetti sont d'abord des thèmes véristes» (Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 27).

²⁴⁷ Ragusa Moleti, *Miniature e Filigrane*, cit., pp. 11-16.

²⁴⁸ Ivi, pp. 82-96.

²⁴⁹ Ivi, pp. 169-70.

²⁵⁰ Ivi, pp. 147-50.

²⁵¹ Ivi, pp. 53-67.

²⁵² Ivi, pp. 123-140.

²⁵³ Ivi, pp. 207-30.

²⁵⁴ Ivi, p. 230.

²⁵⁵ Ivi, pp. 251-69. «Ed egli cominciò a confidarmi tutto quello che io ho confidato a voi! [...] Se avesse potuto sapere che l'ombra contro la quale egli era tanto irato, era proprio la mia!» (ivi, pp. 268-69).

²⁵⁶ Ivi, pp. 69-71: «Ah, non vengon mai dal cielo o acquate o sventure che non vi sien sempre delle oche e dei paperi, a cui la cosa non riesca di bene e di contentezza» (ivi, p. 71).

²⁵⁷ Ivi, pp. 151-54.

²⁵⁸ Ivi, pp. 175-78. La tematica è topica, e non manca l'antecedente leopardiano delle *Operette morali*.

favole, degne del folklorista²⁵⁹, come *Serpicina*, *Favola*, *Leggenda*, *Due paia di conigli*²⁶⁰; lo segnalava già il recensore Luigi Natoli²⁶¹.

Come si comprenderà, solo una parte dei componimenti si discosta da un tono piano, narrativo e strettamente moralistico, per ricercare tematiche differenti e una prosa meno lineare. Si veda, ad esempio, *Brindisi*²⁶², una sorta di inno al vino nella memoria di Alceo, che è intessuto di ripetizioni:

Ma beviamo, amici, finché abbiamo tempo; di ogni cosa pigliamo il meglio; dalle arnie il miele, dal papavero l'oppio, dal lino la corda, dalla donna la voluttà. Beviamo fino all'ultima goccia, riscaldiamoci agli ultimi carboni, cogliamo le ultime carezze e gli ultimi baci, e non lasciamo fiori sotto i nostri passi. [...]
Giacché siamo tra i fortunati, [...] beviamo il vino, amiamo le nostre donne e non ci mettiamo in ascolto per udire se qualche voce scenda dal cielo o venga da sotterra [...]²⁶³.

Quest'inno in prosa, al di là del valore della scrittura, è sintomatico dell'atteggiamento con cui Ragusa affronta la sfida di comporre «piccole prose» o «poemetti in prosa» alla maniera dell'amato Baudelaire, ma nel rispetto della tradizione italiana e classica, all'ombra del maestro Carducci, che aveva raccomandato, in *Dieci anni a dietro* (già materia di due articoli sul «Fanfulla della Domenica» nel 1880): «la lingua italiana non può chiamarsi quella miseria di cento linfatiche parole con le quali quella povera gente si arrapina a rattoppare gli sdruci delle sue versioni da qualche poeta francese di terzo o quarto ordine»²⁶⁴. Così il tema del vino, che è qua semplice simbolo del *carpe diem* (niente a che vedere con il *dérèglement de tous les sens*), ammicca al *Vin* delle *Fleurs* ma si svolge in realtà sulle corde della lira classica

²⁵⁹ Nota anche Rocchi: «Le goût pour la fable et la légende [...] nous révèle aussi le folkloriste» (Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 28).

²⁶⁰ Ragusa Moleti, *Miniature e Filigrane*, cit., pp. 73-76, 77-78, 105-08, 237-39.

²⁶¹ «Alcuna delle *Miniature*, che potrebbe essere una favola, una fiaba, come *Serpicina*, ha una semplicità e una lindura elegante di forma tutta esopiana, e chiude un concetto che fa pensare» (Natoli, *Note in margine. «Miniature e filigrane»*, cit.).

²⁶² Ragusa Moleti, *Miniature e Filigrane*, cit., pp. 79-81; precedentemente in periodico come *Piccole prose. Un proprietario di nuvole; Discorsi di ragni; Brindisi; In montagna; Sulla Tolda*, «Il Momento», I, 6, 1 luglio 1883.

²⁶³ Ivi, pp. 79-81.

²⁶⁴ G. Carducci, *Dieci anni a dietro*, in Id., *Opere*. Edizione nazionale, vol. XXIII (*Bozzetti e scherme*), Zanichelli, Bologna 1937, pp. 247-252; il saggio fu pubblicato inizialmente sotto forma di due articoli nel «Fanfulla della Domenica» (22 febbraio e 28 marzo 1880); con modifiche, come *Prefazione ai Nuovi versi* di Vittorio Betteloni (Zanichelli, Bologna 1880); poi in *Confessioni e battaglie* (Sommaruga, Roma 1883); infine, con ultima revisione, nel vol. III della prima edizione delle *Opere* (Zanichelli, Bologna 1889) (cfr. *Note in Carducci, Opere*, vol. XXIII, cit., p. 472).

di Alceo; invece della poesia, però, si sceglie una prosa ritmata e, almeno nelle intenzioni dell'autore, raffinata, secondo il principio della possibilità di una poesia senza verso. Altrove, la frizione tra poesia e prosa significa invece una distinzione basso/alto, reale/ideale, per cui la poesia d'amore di un tempo è scalzata dalla "prosa" delle amanti, fredde o traditrici. Così *Madrigale in prosa*²⁶⁵ sembra presentare, fin dal titolo, una frizione tra poesia e prosa, ma la contraddizione corrisponde alla natura della destinataria: «Ogni passione che vi arriva vi si perde e resta assiderata in mezzo ai ghiacci». A tali «ghiacciai», il poeta risponde, prosasticamente, con l'ironia: «Io mi sento dei reumi al cuore! Oh, voi dovrete stabilire un servizio di cani di San Bernardo dentro la vostra bianca anima, o signora!».

Come in alcuni celebri *poèmes en prose* baudelairiani, Ragusa riflette a volte sullo statuto dell'artista nella società. L'arte del poeta assomiglia al mestiere del contrabbandiere²⁶⁶:

Sono del mestiere, compagni, e lavoro anch'io per introdurre nelle famiglie, ben guardato da nonne, da babbi, da pedagoghi e da chierici, certe mie idee, certi sentimenti che non potrebbero passare a bandiera spiegata [...]²⁶⁷.

Alla letteratura è attribuita una funzione battagliera, sulla scia del ribellismo che caratterizzava le *Prime armi*:

E mi è riuscito finora, facendo il pazzo, facendo il monello, a far sì che nessun Tarquinio pedagogo mi pigliasse sul serio, e, mentre il babbo sorrideva leggendo una mia canzone, un mio racconto allegro, il contrabbando del mio pensiero democratico entrava in casa, o compagni...²⁶⁸.

In questo caso, l'«eleganza e lindura» con cui è vestito il «pensiero» non sono che una maniera per ingannare un «doganiere sospettoso»: «ed io ho cercato di far bella l'arte mia, e spesso, ho fatto passare come stecche i pugnali, con cui bisogna uccidere i nemici della libertà»²⁶⁹. Alla funzione eversiva dell'arte e del pensiero umano si richiamano altre prose, a testimoniare una passione civile ed un ribellismo non sopiti, in modo simile a ciò che accadeva nella prima raccolta poetica di Praga, non scevra di attenzione verso il "popolo lavoratore". *Dall'altana*²⁷⁰ manifesta la necessità del cam-

²⁶⁵ Ragusa Moleti, *Miniature e Filigrane*, cit., pp. 115-16.

²⁶⁶ *I contrabbandieri*, ivi, pp. 109-111.

²⁶⁷ Ivi, p. 110.

²⁶⁸ Ivi, p. 111.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Ivi, pp. 163-65.

biamento sociale: «E finalmente voi vi persuaderete che gli uomini sono eguali, e mai più nelle tazze di porcellana, nelle scatole di tabacco, sui cartoni dei calendari, vedremo disegnaté né teste con le mitre, né teste con le corone».

Lo scrittore non si introduce nelle sale di anatomia, come i primi scapigliati, ma nella sala da disegno; qui si paragona agli ingegneri, specificandosi però come costruttore di sogni per il futuro: «Se non che, soggiunsi, un giorno voi farete di pietra e di ferro quel che ora fate d'aria; ma solo i figli potranno rizzar su i disegni che ora io faccio» (*In una sala di disegno*)²⁷¹. Altrove, la fiducia nel mestiere di poeta è più vacillante, e lo scrittore si equipara ai vendemmiatori, che producono con fatica una bevanda afrodisiaca, «come al poeta è supremo dolore la poesia, che è piacer a coloro i quali se ne pascono, a coloro i quali se ne ubbriacano» (*Tristezze della vendemmia*)²⁷².

Il ribellismo di *Prime armi* è recuperato nel *Sogno*²⁷³, dove si immagina un Dio «inferno» di una sorta di «marasmo senile», che, in punto di morte, ripercorre la propria opera concludendo che gli uomini, trovandosi «sotto una religione repubblicana e democratica», lo rimpiangeranno. Satana, «al capezzale del povero moribondo», si fa beffe dell'agonizzante²⁷⁴: il diabolico viene polemicamente rappresentato come il difensore del progresso “democratico”, in vesti carducciane piuttosto che nell'ottica del *Joueur généreux*.

A suggellare il volumetto è posta una prosa significativa, che intende accennare, in chiusura, al rapporto con Baudelaire; si tratta di *Un proprietario di nuvole*²⁷⁵:

Ho conosciuto nel contado un vecchio taglialegna, il quale era riuscito a far credere ai contadini aver avuto in proprietà da una Fata, che gli voleva gran bene quando egli era giovine, tutte le nuvole che passano pel cielo della Conca d'oro. [...]

A quel proprietario di nuvole, quando lo conobbi, strinsi la mano come a un collega, ché nuvole, belle nuvole, che il vento porta via, son la mercanzia unica che io posso vendere al mio prossimo.

Si percepisce l'eco dell'*Etranger*, amante delle «merveilleux nuages», o de *La soupe et les nuages* (XLIV), dove il poeta è definito «s.... b..... [sacré bougre] de marchand de nuages»; traducendo questo passo, tra l'altro, Ragusa aveva reso molto meno tagliente l'ironia baudelairiana («o eterno mercante di nugole») ²⁷⁶. Si ha ancora modo di con-

²⁷¹ Ivi, pp. 117-121.

²⁷² Ivi, pp. 155-60.

²⁷³ Ivi, pp. 231-36.

²⁷⁴ «Satana, che era al capezzale del povero moribondo e che avea accolto tutto quel discorso con segni della più viva approvazione, alzò l'anca e ne fece una delle sue» (ivi, p. 236).

²⁷⁵ Ivi, pp. 277-79.

²⁷⁶ Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., XLIV, p. 81.

statare la reinterpretazione provinciale delle immagini baudelairiane: l'atmosfera diventa campagnola, e l'amante delle nuvole un astuto taglialegna che, «a certi segni, conosceva il tempo»; il poeta è un suo simile, che pratica lo stesso smercio.

Quel che si registra, nelle *Miniature e Filigrane*, è dunque un'assenza: le sperimentazioni al confine tra poesia e prosa, che avevano coinvolto, nella temperie scapigliata, i *Canti* tarchettiani, vengono lasciate in sospeso. In conclusione, Ragusa cerca una distanza, con le *Miniature e filigrane*, dalla prosa di romanzo (da lui stesso praticata, con *Il Signor di Macqueda*), dalla novellistica, che lo ha visto inserirsi nella temperie dei «colori del vero», e da una poesia dai toni ribelli e veristi (dopo l'esordio *Prime armi*). Si tratta di praticare un genere diverso, a partire da una dichiarata preferenza per la prosa (già sbandierata, tra gli scapigliati di seconda generazione, da Dossi) a discapito della poesia, in base al principio vagamente romantico che occorra esprimere le «passioni» nel modo più sincero (si ricordi *Preghieria*), e che una prosa musicale e sciolta lo permetta pienamente. L'intento è compreso dai lettori, se in una recensione la raccolta viene apprezzata perché «quello che al Ragusa Moleti manca nella poesia verseggiata, si trova a dovizia nella poesia in prosa».

Un altro tratto che Ragusa ha colto, a partire dalla traduzione dei *Poemetti in prosa*, è il loro carattere di osservazione, interiorizzazione e riflessione: si trattava di un libro di prose filosofiche, più vicino di quanto si possa pensare alla letteratura sapienziale, che appunto poteva esprimersi in prose brevi, o aforismi, quadri di una condizione esistenziale; non a caso, rivendicando Baudelaire al surrealismo André Breton, nel *Manifeste du surréalisme* (1924), lo definiva «surréaliste dans la morale». Questa "morale", Ragusa la ricercava nei segnali di una «compassione» per i poveri, di una riflessione sul male che non viene accettato ma denunciato, come si è visto a proposito dello studio *Carlo Baudelaire*. Quando arriva a scrivere i propri poemetti in prosa, Ragusa mantiene questo carattere riflessivo, pur rendendo spesso la morale fastidiosamente univoca ed esplicita. Tradotto in ambito italiano quest'aspetto di riflessione prende i caratteri della satira, della favola, dell'apologo morale, appoggiandosi ad una tradizione classica banalizzata piuttosto che trahettata nella modernità. L'esperienza di stile, fondamentale per i *petits poèmes* di Baudelaire, veniva ridimensionata, come si è visto, già nella traduzione; la sintassi ciceroniana ripristinata nei *Poemetti in prosa* non può che ritrovarsi nelle *Miniature*. Ricompare a tratti il gusto per l'organizzazione in *couplets*, che peraltro anche Baudelaire non aveva mantenuto in maniera così sistematica com'era in Bertrand; si tratta però, per il lettore odierno, di una ben magra consolazione.

A distanza di un decennio, Ragusa Moleti ricorda quell'esperienza in occasione della polemica con «Il Marzocco», che lo accusa di sprezzare la letteratura simbolista scordandosi di essere stato «il piccolo Baudelaire italiano». In questo caso, il siciliano ha dunque tutto l'interesse a prendere le distanze da un tale appellativo, ed infatti lo

riduce ad una «fama» che lo perseguita; non rinnega però, anzi ribadisce il proprio ruolo di traghettatore della «piccola prosa» in Italia:

Cominciò a perseguitarmi la fama di baudelairiano, che parve confermata dalla mia annuena pel fatto d'aver io, per il primo, e con molto buon esito, dice il Pica, tentata la piccola prosa in Italia²⁷⁷.

Più avanti, Ragusa sottolinea l'aspetto di riflessione umoristica legato alle *Miniature*, «il contrabbando del pensiero che, con intenzione umorista, io avevo celato in quella nave, che aveva una falsa bandiera di pace», la «polvere pirica, nascosta sotto un gingillo», le «cartucce di melanine, che v'eran dentro gli astucci di filigrana»²⁷⁸.

Un'altra osservazione è d'obbligo, già emersa da quanto si è potuto analizzare. Il Baudelaire letto dai primi scapigliati, da Praga in particolare, a cui è obbligatorio un riferimento da parte di chi si occupi della ricezione italiana dell'autore delle *Fleurs*²⁷⁹, era assunto a simbolo di una liberazione dai padri, rappresentava la voce con cui gridare, non senza momentanei ripensamenti e remore, una crisi storica e generazionale, il mentore di un'esistenza antiborghese da condurre fino alle estreme conseguenze. Si direbbe però che la confusione di orge, Seraphine, rimorsi postumi e dissacrazioni abbia compromesso la capacità di volgersi in silenzio, senza obnubilamenti, verso gli «orridi abissi»²⁸⁰ della coscienza. Con Ragusa siamo giunti, anche a partire dalle letture scapigliate, ad un rapporto diretto con il testo baudelairiano, che passa attraverso l'arduo esercizio della traduzione; il Baudelaire che influenza lo scrittore siciliano, a cui egli stesso e i suoi lettori fanno riferimento in relazione alle *Miniature*, è molto diverso, però, dal Baudelaire idolo di Praga. Il poeta *maudit* non interessa che marginalmente, e i toni più duri o polemicamente sono comunque guidati da una *verve* sociale o umanitaria, magari anticlericale. Baudelaire è diventato il maestro di stile – peraltro incompreso – dei «poemetti in prosa» o delle «piccole prose», e può proficuamente incontrarsi con la tradizione italiana; per rimanere nell'ambito della Scapigliatura, si tratta del Baudelaire apprezzato da Dossi.

Ragusa aveva letto, com'è emerso dallo studio su Baudelaire, Leopardi e lo riteneva il poeta più vicino, insieme ad una certa poesia scapigliata (su cui pesava, però, l'anatema dei nuovi classicisti, compreso lo stimato Carducci), alla personalità del grande francese. È possibile che qualche carattere delle *Opere moralie* fosse sembra-

²⁷⁷ Ragusa Moleti, *Conversazioni della domenica. La mia destituzione*, cit.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Cfr. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, cit., pp. 347-50, per il paragrafo *Primi echi di Baudelaire in Italia*.

²⁸⁰ E. Praga, *Alla riva (Tavolozza, 4)*, in Id., *Poesie*, cit., pp. 18-19.

to al Ragusa poter corrispondere alla propria idea di «piccola prosa»; e se il tema della piccolezza dell'uomo è più che diffuso e poteva avere innumerevoli fonti come nessuna, la discussione se l'universo sia o meno «fatto pei ragni» potrebbe provenire anche dai «dialoghi» leopardiani. In fondo, il tentativo di Ragusa, che sembra voler passare attraverso una tradizione classica (satira, favola) per giungere ad un «poemetto in prosa» italiano ha qualcosa in comune con la genesi della prosa delle *Operette morali*; ma nel bilancio di questa sfida non può che risaltare ancor più, semmai, la grandezza isolata del recanatese.

1.6 «Boja de' decadenti» (1897-98)

Dopo *Miniature e Filigrane*, Ragusa Moleti continua la propria attività di scrittore di poesie, su un *coté* carducciano e bolognese (*Intermezzo barbaro*)²⁸¹, autore di bozzetti (*Acquarelli e macchiette*)²⁸² e piccole prose (ancora per Treves, *Memorie e acqueforti*)²⁸³, nonché folklorista²⁸⁴. Interessa particolarmente però, ai fini del nostro percorso, un misterioso *Decadenti e simbolisti francesi* (Palermo, Vena, 1897), citato nelle bibliografie di Ragusa curate da Simiani²⁸⁵ e poi da Mulé come «opera [...] costituita d'una serie di articoli»²⁸⁶, ma irreperibile, come attestano le ricerche della Rocchi²⁸⁷. Con tutta probabilità il volume, solo progettato, sarebbe stato costituito dai ventinove articoli dedicati da Ragusa alla poesia «decadente» francese nell'ambito delle *Conversazioni della domenica* del «Corriere dell'Isola» di Palermo tra il 14-15 febbraio 1897 e il 27-28 febbraio 1898.

Si tratta di articoli spesso feroci, per i quali Ragusa si meritò l'appellativo di «boja de' Simbolisti» da parte di Lucini²⁸⁸. Eppure, nell'ambito delle polemiche simboliste

²⁸¹ G. Ragusa Moleti, *Intermezzo barbaro*, Zanichelli, Bologna 1891.

²⁸² Id., *Acquarelli e macchiette*, Sandron, Palermo 1891.

²⁸³ Id., *Memorie e acqueforti*, Treves, Milano 1891.

²⁸⁴ Id., *Poesie dei popoli selvaggi o poco civili*, Clausen, Torino-Palermo 1891; Id., *I proverbi dei popoli barbari*, Vena, Palermo 1893; Id., *Il paganesimo popolare*, Vena, Palermo 1894.

²⁸⁵ V. Simiani, *Bibliografia di G. Ragusa Moleti (Pubblicazioni più importanti e Opere inedite)*, «La Sicilia illustrata», VI, 5, 1909.

²⁸⁶ F. P. Mulé, *Un poeta scomparso: Girolamo Ragusa Moleti*, «L'Ora», XVIII, 200, 19-20 luglio 1917.

²⁸⁷ Cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., pp. 5-7. *Decadenti e simbolisti francesi* (Palermo, Vena, 1897) è citato nella bibliografia della Gallo (Gallo, *Nota bibliografica*, cit., p. 102), ma nasce il sospetto che tale registrazione provenga dall'informativa di Simiani-Mulé piuttosto che da una effettivo reperimento del volume.

²⁸⁸ Cfr. G. P. Lucini, *Il Verso Libero. Proposta*, anastatica dell'edizione 1908 di *Ragion poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*, a cura di P. L. Ferro, Interlinea, Novara 2008, p. 452-56. «Ragusa-Moleti aveva deciso di riversare tutto il suo odio sopra i suoi presunti nemici, e lo faceva tumido, aspro, tuonando e fulminando immagini meridionali, come conviensi a chi nacque vicino a un Mongibello siciliano» (ivi, pp. 452-53).

in Italia, questi interventi hanno il pregio di essere supportati da letture e traduzioni²⁸⁹ e di derivare, come ben dimostra Rocchi, da un'amplissima documentazione costituita da testi di letteratura e di critica francese²⁹⁰. Perfino nella lettera di Pascoli A *Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, troviamo il riferimento a un articolo di Ragusa su Walt Whitman, a confermare l'importanza di una voce di aggiornamento sul panorama letterario straniero²⁹¹. Ragusa si dichiara mosso dall'esigenza, per il critico militante, di studiare la letteratura contemporanea:

Muovere dai nostri più grandi antichi per arrivare ai Moderni è dovere di ogni Italiano, che voglia attendere allo studio delle Lettere come ad istituto di vita; ma credere che fuori dal ciclo classico non ci sia salute, è avere convinzioni estetiche molto limitate²⁹².

Dal classicismo restauratore, rispetto al quale si ritiene lontano, Ragusa è tuttavia influenzato; tradurre Heine o Hölderlin come faceva Carducci, o Baudelaire come aveva fatto Ragusa, non significava essere disponibile ad estetiche completamente differenti.

Inoltre, sulla critica italiana che comincia ad interessarsi a «simbolisti» e «decadenti», e su Ragusa stesso, cominciava a pesare enormemente l'opera di Max Nordau²⁹³, riguardo al quale si ricordi quel che scriveva Gianni Nicoletti:

²⁸⁹ Per un primo ragguaglio delle letture del simbolismo francese in Italia cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., pp. 12-14. Si tenga conto che si tratta soprattutto, con l'eccezione di Vittorio Pica, di polemiche spesso innescate da pregiudizi piuttosto che da un'attenta conoscenza dei testi.

²⁹⁰ Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., pp. 54-56. Anche polemizzando con «Il Marzocco», Ragusa si proponeva di «studiare e decifrare» i decadenti (con una lunga lista che va da Mallarmé a Wilde), per poi parlarne «con quella deferenza, che provi a tutti i marzocchi di questo sciocco mondo, che ne so più di loro»; continua poi: «bisogna pure che sprofondi le mie inquietissime dita tra i peli delle maggiori bestie, per chiappare gli animalucci parassiti che vi campano su» (Ragusa Moleti, *Un capoccia dei Decadenti*, cit.).

²⁹¹ G. Pascoli, *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, in *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzione e commento di C. Garboli, Mondadori, Milano 2002, II, p. 245; Pascoli riporta parole di Whitman citando «da un articolo di G. Ragusa Moleti nella Flegrea, anno I, vol. III, fasc. V», anno 1899.

²⁹² Ragusa Moleti, *Le poesie di Edgar Poe*, cit.

²⁹³ Si ricordi M. Nordau, *Degenerazione*, Dumolard, Milano 1893-94, 2 voll.; Bocca, Torino 1896. Già due edizioni erano apparse all'epoca delle «Conversazioni». Anche Rocchi lo nota, affermando: «R. M. connaît cet ouvrage, en reprenant souvent les accusations d'immoralité portées contre les "décadents", mais en conteste aussi les excès» (Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 13).

Questi, volendo gettar ponti scientificamente costrutti su pretesi abissi di degenerazione, con l'ausilio della diffusa atmosfera positivista educò più di un capo scarico, e perfino qualche onesto studioso; sia incastrandosi proprio nel momento in cui la critica italiana mostrava nuova volontà di orientamento, sia pesando per via indiretta su giudizi posteriori, fabbricò l'armatura di un falso schema critico su cui lombrosiani, realisti e faciloni si trovarono a loro agio. Il piacere dello scandalo, e l'ignoranza, fecero il resto²⁹⁴.

A proposito di degenerati, da Roma già Arturo Graf aveva dato un esempio di come si debba trattare di *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti*: Mallarmé e compagni possiedono «il tocco sommo dell'arte», «se l'arte letteraria dev'essere, d'ora innanzi, l'arte di parlare senza dir nulla»²⁹⁵; Verlaine «fu incontrastabilmente poeta vero», però fu anche, biografia alla mano, «non dirò un degenerato, perché tale appellativo è divenuto ormai di troppo larga e confusa significazione, [...] ma un mezzo pazzo e un mezzo delinquente»²⁹⁶.

Ragusa si oppone in realtà, come altri, tra i quali Graf o Lombroso stessi, agli eccessi²⁹⁷ del sionista le cui teorie, tragicità della sorte, avrebbero presentato non poche consonanze con le elaborazioni naziste. Le condanne totali e senz'appello di Nordau non convincono Ragusa, e certo non può concordare con la definizione di Baudelaire come «mistico ed erotomane, mangiatore di oppio». Tuttavia, se all'epoca delle traduzioni da Baudelaire scriveva che i fiori del male provengono dalle «civiltà decrepite», né va accusata la sensibilità poetica di chi li raccoglie, lo stesso principio non si estende all'interpretazione dei «decadenti», colti proprio laddove dimostrano la loro immoralità.

Di fronte alle accuse del «Marzocco», che lo coglie in contraddizione imputandogli di essere diventato avversario dei decadenti dopo essersi fregiato del titolo di «piccolo Baudelaire italiano», Ragusa non sconfessa la predilezione per il proprio autore d'elezione, ma lo distanzia prepotentemente dai «successori», ribadendo la propria interpretazione²⁹⁸. Il maestro stesso, afferma Ragusa, rinnegherebbe i propri imitatori, perché hanno fatto di sensazioni sincere una posa artificiosa:

²⁹⁴ Nicoletti, *Max Nordau e i primi critici del «Simbolismo» in Italia*, cit., p. 365.

²⁹⁵ A. Graf, *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti*, in *Foscolo, Manzoni, Leopardi (aggiuntovi Preraffaelliti, simbolisti ed esteti e Letteratura dell'avvenire)*, Loescher, Torino 1898; il saggio era stato pubblicato nella «Nuova antologia» il 1 gennaio 1897. Si cita dall'edizione Loescher, Torino 1955, p. 312.

²⁹⁶ Ivi, p. 319.

²⁹⁷ Cfr. anche Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 58.

²⁹⁸ Non ha del tutto ragione Lucini quando afferma polemicamente che Ragusa «se la prendeva con tutti, incominciando dal Baudelaire, che, dieci anni prima, aveva volto nella nostra lingua» (Lucini, *Il Verso Libero. Proposta*, cit., p. 453).

Troppo del resto gli imitatori di Baudelaire han voluto prendere alla parola quel maestro, che li rinnegò in suo vivente, e li rinnegherebbe ancora, se potesse venir fuori dal sepolcro. In un momento di dolore ei mormorò le litanie a Satana? Ebbene, quello che in lui poté essere un'ora di dispetto, diventa nei suoi imitatori un'eterna e noiosissima posa di bestemmiatori²⁹⁹.

L'artificio, avulso dalla realtà materiale e rispondente unicamente a se stesso, è pesantemente condannato, funzionando da punto di discriminazione tra Baudelaire e, ad esempio, Mallarmé:

Il maestro chiude gli occhi per sognare, e ogni Mallarmé di questo mondo ne trae la conseguenza che tutta la vita non deve esser che sognata, in guisa che tra i doveri del poeta c'è quello di non volger mai l'occhio al mondo luminoso esterno³⁰⁰.

La raffinatezza, il senso assoluto della letteratura, quasi parnassiano, apparteneva, riconosce Ragusa quasi a malincuore, anche a Baudelaire:

Si compiacereva, anche il Baudelaire, della musica delle parole, e apparteneva, come ben dice Giulio Barbey d'Aurevilly, a quella scuola che crede tutto perduto, anche l'onore se nella più ardita poesia scivoli loro dalla penna una rima un po' debole³⁰¹.

Eppure, quel che conta è la sincerità di una letteratura vissuta fino in fondo, come esperienza esistenziale, senza sconti, secondo una ricezione di Baudelaire che era stata messa in atto, fino all'estremo, dallo scapigliato Praga; nessun manierismo, dunque, nemmeno nei «suoni più squisiti»:

Ed era anche uno spirito molto raffinato; ma, se attinse parole da tutti i vocabolari, colori da tutte le tavolozze, se educò il suo orecchio ai suoni più squisiti, non si fermò a quest'esercizio solamente, ma gettò, come materiale poetico, in ogni forma d'arte le sue passioni; passioni che saranno perverse quanto volete, ma son vita sinceramente vissuta da un uomo che non v'inganna mai, né con bugiarda prosa, né con bugiarda poesia. Di detestabile in arte non v'è che la menzogna, la rea madre, cioè a dire del manierismo³⁰².

²⁹⁹ Id., *Nella torre d'avorio*, «Corriere dell'Isola», 9-10 maggio 1897.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.*

Gli imitatori invece hanno fatto, della virtù come della degenerazione, semplici *topoi*: «Qualunque ipocrisia, e quella della virtù e quella della degenerazione, è nauseante. Nel tempio della fama non c'è posto che per gli artisti sinceri»³⁰³.

In tali esternazioni non sembra sia da leggere un cambiamento di Ragusa nell'interpretazione di Baudelaire rispetto agli anni della giovinezza, come ritiene invece la Rocchi³⁰⁴. È vero, come sostiene l'autrice, che Ragusa riconosceva e faceva suo il ribellismo baudelaire tra il 1878 e il 1885, tratto che invece lo interessa meno alla fine degli anni '90. D'altra parte però, «la souffrance de l'homme qui découvre la présence du mal dans le monde», che, per Rocchi, Ragusa scopre in Baudelaire a partire dal 1897, era in realtà il principio cardine su cui egli aveva impostato il profilo *Carlo Baudelaire*. Infatti le liriche citate da Ragusa nell'introduzione ai *Poemetti in prosa* (1884) come «brani più notevoli di Baudelaire» sostengono, in realtà, quest'affermazione: «*Abele e Caino, La Rinneazione di San Pietro, il Vino dei cenciajuoli, la Martire, il Vino dell'Assassino, Don Giovanni nell'inferno* ed i *Quadri parigini*» sono, per il critico, la testimonianza di uno sguardo puntato sulla realtà e sui mali legati alla miseria e alla disumanità della vita moderna³⁰⁵.

Il trattamento riservato a Rimbaud, al quale vengono dedicati tre articoli nell'ambito delle «Conversazioni della domenica»³⁰⁶, può dare la misura dell'asprezza con cui vengono giudicati i «simbolisti». Rimbaud era stato conosciuto da Ragusa, molto probabilmente, attraverso Vittorio Pica, che, parente e amico, veniva sempre risparmiato dalle critiche più dure; anzi, mai si dimenticava un accenno al suo ingegno speciale. Il giudizio su Rimbaud echeggia le pagine di Nordau, e il suo «collega» italiano, Lombroso, è direttamente richiamato:

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ Rocchi afferma, commentando *Nella torre d'avorio*: «il a cessé de voir chez Baudelaire uniquement la révolte et le blasphème; il retrouve en lui la souffrance de l'homme qui découvre la présence du mal dans le monde [...]. Le critique a enrichi ses connaissances et sa sensibilité, l'homme a trouvé son équilibre. Si le *Spleen* avait marqué sa jeunesse, c'est maintenant l'*Idéal* qui réclame sa part. [...] Celui qui en 1897 traduit *Élévation* n'est plus celui qui, en 1880, citait, parmi les "brani più notevoli" de Baudelaire: "*Abele e Caino, La Rinneazione di San Pietro, il Vino dei cenciajuoli, la Martire, il Vino dell'Assassino, Don Giovanni nell'inferno* ed i *Quadri parigini*"» (Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., pp. 34-35).

³⁰⁵ Ricordiamo quanto scriveva di Baudelaire nella stessa introduzione: «ha professato [...] altero disdegno contro le turpitudini dello spirito e le brutture della materia»; «Se il suo mazzo di fiori si compone di fiori strani, egli può rispondere che non ne attecchiscono altri nel terriccio nero e saturo di putridume, come un terreno di cimitero, delle civiltà decrepite» (G. Ragusa Moleti, *Carlo Baudelaire*, in Baudelaire, *Poemetti in prosa*, cit., p. 5).

³⁰⁶ Queste le tre *Conversazioni della domenica* dedicate a Rimbaud da Ragusa Moleti: *Un capoccia dei decadenti*, «Corriere dell'Isola», V, 52, 22 febbraio 1897 (ed. del mattino); *Il Reliquiario di A. Rimbaud*, ivi, V, 59, 28 febbraio 1897 (ed. della sera); *Sino alla feccia*, ivi, V, 66, 7 marzo 1897 (ed. della sera). Cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., pp. 61-62.

Arturo Rimbaud, superuomo di cui non solamente Darzens, ma anche il P. Verlaine nel volume dei *Poètes Maudits*, e il Mallarmé nelle sue *Divagations* fanno in Francia le più sperticate lodi, lodi ripetute in Italia da Vittorio Pica, che umilia spesso il suo bellissimo ingegno di critico sino all'annuenza di certe forme d'arte, che non potrebbero ambire ad altra carità, che quella di figurare nelle raccolte che dei criminali e dei pazzi fa con tanto amore Cesare Lombroso³⁰⁷.

Il primo articolo su Rimbaud, da cui è tratta anche la precedente citazione, è dedicato alla biografia del poeta; come si può immaginare, è dunque la zona dove meglio si esercitano le teorie lombrosiane. Così, appoggiandosi per autorità al *Livre des Masques* di Remy de Gourmont, esempio delle informate letture ragusiane, il quadro del delinquente è già tracciato:

A pagina 163 quello specioso critico dice che *ciò che si sa della vita di Rimbaud disgusta più di quello che si potrebbe sapere*. Né basta: aggiunge che Rimbaud era come quelle donne, delle quali nessuno si sorprende a sapere che si sono consacrate sacerdotesse in certi innominabili templi. E, quasi tutto questo fosse poco, il De Gourmont dice che la cosa più rivoltante in Rimbaud era quella di non vergognarsi a far da amante gelosa e appassionata. L'aberrazione era in lui tanto più crapulosa, quanto più era sentimentale...³⁰⁸.

Il est fâcheux que sa vie, si mal connue, n'ait pas été toute la vraie *vita abscondita*; ce qu'on en sait dégoûte de ce qu'on pourrait en apprendre. Rimbaud était de ces femmes dont on n'est pas surpris d'entendre dire qu'elles sont entrées en religion dans une maison publique; mais ce qui révolte encore davantage c'est qu'il semble avoir été une maîtresse jalouse et passionnée: ici l'aberration devient crapuleuse, étant sentimentale³⁰⁹.

Disgusto, aberrazione, uomo dai «gusti depravatissimi», se non criminali; la patente di “degenerato” è già assegnata, a rafforzare le fila dei *Delinquenti dell'arte*³¹⁰.

Quando dunque, nei due articoli successivi, ci si occuperà delle poesie di *Reliquaire* (e non, come sottolinea Rocchi, di *Une saison en Enfer* o delle *Illuminations*,

³⁰⁷ Ragusa Moleti, *Un capoccia dei decadenti*, cit. (per approfondimenti sulle fonti di critica francese di Ragusa Moleti cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 63).

³⁰⁸ Ragusa Moleti, *Un capoccia dei decadenti*, cit.

³⁰⁹ R. De Gourmont, *Arthur Rimbaud*, in Id., *Le Livre des masques. Portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*, vol. I, Mercure de France, Paris 1896, p. 163.

³¹⁰ È questo il titolo di un libro di Enrico Ferri, pubblicato per la Libreria Editrice Ligure di Genova nel 1896.

dove si riproponeva il poemetto in prosa)³¹¹ il terreno è preparato per accogliere le accuse principali dirette al ragazzo prodigio, ovvero immoralità, oscurità e banalità; riassunti e brevi traduzioni sono mirati alla dimostrazione di tali assunti³¹². Gli unici apprezzamenti, pur sempre parziali, per le poesie di Rimbaud coinvolgono testi in cui si trattano temi “degni” di essere affrontati, come *Le forgeron* («il fabbro») o *Soleil et Chair*: la prima ha il pregio di essere citata come poesia più bella del volume, la seconda tratta un tema ormai abusato («è un rimpianto al paganesimo»), ma «alcuni tratti di questa poesia hanno un certo valore estetico». *Le forgeron* si iscrive in quell’arte sociale tra le cui pieghe rassicuranti Ragusa ha posto anche se stesso e Baudelaire; la seconda è apprezzata come imitazione di Musset e Baudelaire, e si iscrive in quel paganesimo-religiosità della natura tipico anche della Scapigliatura e del Ragusa delle *Prime armi*³¹³.

Proprio nel primo articolo dedicato a Rimbaud, Ragusa Moleti individuava una costola italiana dei “decadenti” francesi nei collaboratori del «Marzocco», lamentandosi di trovarsi a leggere i libri pubblicati da Paggi (leggi: Enrico Corradini), «le meditazioni estetiche» di Ojetti, le poesie dei «marzocchiani»³¹⁴. All’attacco beffardo che arrivava dalle sponde siciliane, «Il Marzocco» si sentì in dovere di rispondere in modo altrettanto mordace, scatenando una vertenza che contribuì a rendere celebre il castigatore del malcostume letterario dei decadenti. Ai *Marginalia* è affidata la stoccata diretta ad «un decaduto contro i decadenti», al «piccolo Baudelaire italiano»:

Nell’elegante *Corriere dell’Isola* di Palermo il professore G. Ragusa Moleti ogni domenica o lunedì va da qualche tempo vuotando il sacco delle amenità critiche (oh! eufemismo!), che mette insieme nel corso della settimana. Così qualche settimana fa, spettegolando alla brava sul Rimbaud trovava modo, il felice ironista, di deridere e il Rimbaud e tutti i *decadenti* [...]. Ultimamente poi egli – uno dei tanti condannati al ruolo di decaduti vita natural durante – tracciava lo schema d’un romanzo *decadente*,

³¹¹ Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 72.

³¹² Diamo un esempio del procedere di Ragusa, a danno delle *Réparties de Nina*: «Il mattino è azzurro [...] ma l’azzurro di quel mattino era quell’azzurro speciale, che bagna le cose *del vino del giorno*. Avete capito? Io no; ma non importa. In campagna il poeta sente *fremere le carni nelle cose aperte*. Perché non possiate credere che io traduca male, ecco i versi originali: “On sent dans les choses ouvertes / Frémir des chairs”» (Ragusa Moleti, *Il Reliquario di A. Rimbaud*, cit.).

³¹³ «*Sole e Carne*, che è un rimpianto al paganesimo, rimpianto che, dopo Schiller, Heine, De Musset, Baudelaire, Swinburne, Carducci, è una di quelle novità che han tanto di barba! [...] L’imitazione del Musset comincia dalle parole: “Io rimpiango il tempo dell’antica giovinezza [...]”. [...] Segue un po’ d’imitazione di Baudelaire: “Io rimpiango il tempo della grande cibale [...]”» (ivi).

³¹⁴ Id., *Un capoccia dei Decadenti*, cit. Non è del tutto vero ciò che afferma Lucini, ovvero che Ragusa «s’era accinto a dir male dei Simbolisti per alcune beghe avute col Marzocco», anche perché i primi articoli contro i “decadenti” sono precedenti alla vertenza con il periodico (cfr. Lucini, *Il Verso Libero. Proposta*, cit., p. 453).

per esilarare se stesso e i suoi lettori. [...] l'ex-piccolo Baudelaire, ciaramellando su un argomento, che ignora, di gente che non ha mai visto né conosciuto, intorno a un'arte che egli per primo sa di non capire, finirà col fare una figura meschina³¹⁵.

Ragusa Moleti non manca di rispondere ai «giovincelli in riva d'Arno», con un articolo antifrastico che non si perita di essere offensivo ed è basato, ancora, su una difesa della morale:

A me l'oblio; a voi la gloria. Divertitevi pure in piaceri difficili, in amori alla rovescia; ma abbiate la pietà di tollerare che, in arte e nella vita, io continui nei vecchi sistemi d'Adamo, non riveduti e corretti dal vostro celebre compagno di raffinatezze Oscar Wilde³¹⁶.

Scusandosi di aver trattato gli avversari «a colpi di spillo», ma affermando che «c'è modo di rimediare», Ragusa indirizza la conclusione della vertenza, come racconta Rocchi, verso un duello napoletano, in verità interrotto prima dell'inizio³¹⁷.

Abbandoniamo dunque la Sicilia e il suo polemista, che con i suoi colpi di spillo e di spada rimane decisamente al di qua dai confini del Novecento, che pure risenti tanto, più di quanto si è disposti a credere, di quell'anatema contro il simbolismo di cui Ragusa Moleti fu uno dei propugnatori. Con l'eccezione, non secondaria, di Baudelaire, che Nordau e Tolstoj mettevano a capostipite della scuola decadente e che invece Ragusa avrebbe sempre difeso, seppur nel segno di una comprensione assai parziale.

³¹⁵ Anon., *Marginalia. Un decaduto contro i decadenti*, «Il Marzocco», II, 8, 28 marzo 1897; cfr. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., pp. 20-23.

³¹⁶ Ragusa Moleti, *Conversazioni della domenica. La mia destituzione*, cit.

³¹⁷ «Le duel aura lieu a Naples le 20 avril, mais il fut arrêté avant que les adversaires n'aient croisé le fer» (Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti*, cit., p. 21).

2. Vittorio Pica e i «poemucci in prosa»: espedienti per favorire la ricezione del Simbolismo in Italia

2.1 La critica dell'inconciliabile: raccontare l'«istoria morale contemporanea» o l'Individuo, «contro ogni conculcativa sovranità sociale»

Vittorio Emanuele Giuseppe Vincenzo De Anna, figlio di Luigi, impiegato delle poste, e dell'inglese Anna James, nasce a Napoli il 28 aprile 1862; il celebre cognome gli deriva dall'adozione del senatore Giuseppe Pica, seguita alla morte prematura dei genitori e legata, probabilmente, a paternità naturale¹. Laureatosi in legge nel 1884 a Napoli, si allontana dai tribunali per diventare collaboratore del «Marzocco» a partire dal 1886, transfuga, non privo di sensi di colpa, della «curialesca professione», se ancora nel 1896 prega Neera di tralasciare sulle buste «il titolo di *avvocato*», che «mi esaspera discretamente»². Giovanissimo, si inserisce nell'ambiente del giornalismo letterario napoletano, rivelando un interesse precipuo per la letteratura francese, coltivato sulla scorta delle letture zoliane di un maestro napoletano, De Sanctis, sempre informate ad una ricezione problematica e critica del Naturalismo. Ma gli interessi di Pica non tardano a volgersi ai simbolisti francesi, con un passaggio che viene collocato, da D'Antuono come da Iermano, tra il 1884 e il 1885, al comparire di *A rebours*³. Così comincia un'avventura di critico⁴ dei maggiori scrittori contemporanei, eminen-

¹ Per approfondimenti, cfr. N. D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, in V. Pica, «Arte aristocratica» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892), a c. di N. D'Antuono, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995, p. 13.

² «Voglio però dalla vostra colpa a metà riconosciuta trarre un vantaggio materiale e v'impongo quindi come punizione di non più infliggere al mio nome sulle buste delle vostre lettere il titolo di *avvocato*, a cui non ho diritto poiché non esercito la curialesca professione e che mi esaspera discretamente» (Pica ad Anna Radius, Napoli, 25 aprile 1896, in Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., p. 149).

³ Cfr. T. Iermano, *Un "aristocratico" a Napoli: Vittorio Pica*, in V. Pica, *All'Avanguardia* (1890), ed. anastatica, con *Introduzione* di T. Iermano, Vecchiarelli, Roma 1993, p. XV; D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, cit., p. 66.

⁴ Cfr. Iermano, *Un "aristocratico" a Napoli: Vittorio Pica*, cit., p. XXII: «Nel decennio 1880-1890 Pica conquista uno spazio sempre più significativo nel mondo culturale italiano ed anche Oltralpe acquisisce importanti collaborazioni giornalistiche: la sua firma compare sulla "Cronaca bizantina", sul "Fanfulla

temente francesi ma non solo, poi raccolta in *All'Avanguardia*, uscito nel 1890⁵, e, in seguito, in *Letteratura d'eccezione*, pubblicato nel 1898, l'anno delle terribili giornate di Milano, quando Pica era ormai dedito principalmente a interpretazioni d'arte e ad organizzazioni veneziane. A metà strada tra questi due volumi, è da ricordare anche la data del 1892, per la conferenza *Arte aristocratica*.

Nel 1895 Pica assumerà la direzione di «Emporium», rivista d'arte. E come critico d'arte egli impone il proprio sigillo sulla Biennale di Venezia del 1895, della quale diventa segretario generale a partire dal 1910, in collaborazione con Antonio Fradeletto: scelte d'avanguardia caratterizzarono l'operato del napoletano impegnato nella diffusione della modernità europea, che fosse in volume o su tela. La lezione dei “decadenti” francesi segnò anche certi gusti in campo d'arte, come l'interesse per il Giappone, che portò Pica ad occuparsi di Toyokuni, Utamao, Hiroshige e Hokusai⁶. Seguendo un destino diffuso per gli intellettuali del Sud d'Italia, si era messo presto in contatto con il centro italiano della modernità tecnologica e culturale, Milano, ma vi si trasferì solo nel 1904, per morirvi l'1 maggio 1930, in povertà: il critico «di spirito profetico dotato»⁷, come ricorda Gianni Nicoletti trattando dei primi lettori del «Simbolismo» in Italia, «fu prima ostacolato e poi dimenticato per opera dei fascisti»⁸. Distante dalle posizioni dei Futuristi, «tra gli insulti del Soffici lacerbiano e del Marinetti sansepolcrista»⁹, già intorno al 1910 era ormai emarginato, e si dimise volontariamente dall'analisi dell'arte italiana “all'avanguardia”.

I recenti studi dedicati a Pica si sono accompagnati ad una riedizione dei testi: Citro ha ripresentato *Letteratura d'eccezione* (1987), Iermano ha riproposto *All'Avanguardia* (1993) e *Arte aristocratica* (1996: anastatica dell'ed. Pierro 1892)¹⁰, D'Antuono «*Arte aristocratica*» e altri scritti (1995), cui ha fatto seguito una monografia per Carocci nel 2002¹¹. Né manca un'attenzione agli epistolari: Finotti ha pro-

della domenica”, sulla “Domenica letteraria”, sulla “Domenica del Fracassa”; in Francia scrive sulla “Revue contemporaine” e sulla “Revue indépendante”. Si ricordi anche che Pica frequentò il salotto di Mallarmé, il quale, come poi Verlaine, gli offrirono testi inediti, pubblicati in Italia prima che in Francia.

⁵ Il titolo è categoria goncourtiana, ricavata dalla *Préface a Chérie*.

⁶ Su Pica critico d'arte cfr. M. M. Lamberti, *Vittorio Pica e l'Impressionismo in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, V (serie III), 3, 1975, pp. 1149-1201.

⁷ Nicoletti, *Max Nordau e i primi critici del «Simbolismo» in Italia*, cit., p. 365.

⁸ Ivi, p. 366.

⁹ D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, cit., p. 86.

¹⁰ V. Pica, *Arte aristocratica e due scritti rari*, Saggio introduttivo e nota al testo di T. Iermano, Vecchiarelli, Roma 1996 (rist. anastatica dell'ed. Pierro 1892, con l'aggiunta di *A Rebours* e *Nozze giapponesi*, risalenti al 1883 e al 1891).

¹¹ La monografia Carocci contiene la bibliografia più completa degli scritti di Pica, dal 1881 al 1929: cfr. *Bibliografia degli scritti di Pica*, in N. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Carocci, Roma 2002, pp. 175-200.

posto *Il carteggio Vittorio Pica - Neera* (1988), Citro le lettere di Cameroni a Pica (1990), Loranti le missive di Vittorio Pica ad Alberto Martini (1994), Daniela Galeone ha riportato alla luce il rapporto tra Pica e De Nittis (1997). Gli studi, i testi nuovamente disponibili, le testimonianze del Lucini, le lettere, gli affettuosi ricordi che hanno un peso (si registrano nomi quali d'Annunzio per l'Italia, Verlaine per la Francia), sono piuttosto persuasivi dell'esigenza di ripristinare un nome fondamentale nel percorso tardottocentesco di aggiornamento della cultura italiana alle contemporanee esigenze poetiche e filosofiche d'oltralpe. L'interesse per gli scrittori e i critici che operarono tra gli anni '80 e '90 dell'Ottocento è tutto da coltivare, attraverso opere, che, ad un giudizio di valore, rimangono inferiori alle elaborazioni di d'Annunzio e Pascoli, ma muovono passi decisi in direzione della cultura simbolista e del Novecento, tentando strade anche diverse dai grandi, come nel caso di Lucini, come afferma Finotti: «Eppure quelle opere muovevano passi ancora incerti sulla via del Novecento e soprattutto alludevano ad una cultura simbolista che, anche attraverso il Pica, si era insediata nel cuore del nostro movimento letterario»¹².

Tra fine Ottocento e inizio Novecento, all'ombra di Croce pochi potevano sperare di mantenere, nell'ambito dell'estetica o anche solo della critica letteraria, una pur pallida presenza nel panorama italiano. Di quest'oscuramento è rimasto vittima anche Vittorio Pica, che dallo stesso ambiente napoletano proveniva; non per particolare acrimonia o disistima di Croce, ma perché il critico della letteratura decadente si opponeva, palesemente, al progetto estetico crociano. Scrive giustamente D'Antuono che Croce «non dimenticò Pica», piuttosto «ne fece una personale storicizzazione»¹³: Pica restava, per l'autore della *Letteratura della nuova Italia*, il «pica-dor» dell'arte nuova¹⁴, il critico che «aveva coniato la formola della "letteratura d'eccezione" e di questa letteratura si era posto campione»¹⁵. Così, il "collega napoletano" condivide, nelle pagine crociane, il destino riservato alla letteratura "scapigliata" e "decadente": neutralizzazione della carica trasgressiva, svalutazione dell'importanza nel corso storico della letteratura, riduzione ad episodio di una transizione destinata a volgere altrove. Eppure non c'è dubbio che Croce faccia riferimento più volte, a proposito di decadenti, al loro primo critico italiano; anche occupandosi di Rimbaud, a cui l'Italia aveva spalancato le porte, in ritardo, nei primi del Novecento, sotto lo sguardo preoccupato della «Critica», Croce si ricordava, ancora, di Vittorio Pica¹⁶.

¹² Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., p. 120.

¹³ D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, cit., p. 148.

¹⁴ Cfr. B. Croce, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* (1909-10), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, IV, Laterza, Bari 1973, p. 323.

¹⁵ B. Croce, *Huysmans*, in Id., *Varietà di storia letteraria e civile*, serie seconda, Laterza, Bari 1949, p. 298.

¹⁶ «Veramente il nome del Rimbaud era conosciuto in Italia già intorno al 1890, e il Pica aveva discorso dell'amico del Verlaine in conferenze ed articoli» (*La letteratura della nuova Italia*, IV, cit. p. 339-40 e

Sorge la necessità, dunque, di vedere quale poemetto in prosa fosse recepito dal critico dell'avanguardia per eccellenza, che se ne occupò in varie occasioni, e come le sue letture influenzarono o si sposarono con le tendenze contemporanee. Si può anticipare che l'interpretazione di Pica, seppur intelligente, è condizionata dalla formazione naturalista (com'è vero per le letture simboliste pichiane in genere) e, inoltre, che i poemetti in prosa "generati" dall'interpretazione pichiana o legati a quel tipo di letture sono stati dimenticati non senza ragione: temi e forme ancora acerbi ne compromettono la qualità. Un altro passo è però compiuto nell'interpretazione e nella pratica del poemetto in prosa, in una direzione che si può tentare di evincere e descrivere.

Il giovane appassionato di cultura francese si presenta al pubblico tra il 1881, anno di pubblicazione di un articolo su *Alberto Glatigny* su «Intermezzo», e il 1882, in occasione di un concorso bandito dal «Fanfulla della Domenica», dove partecipò (con un saggio sui Goncourt e una novella) meritando una menzione tra i lavori migliori¹⁷. Procedendo sulla strada indicata da De Sanctis, e con la mediazione delle cronache francesi di Cameroni, Pica elabora «uno suo esclusivo e coerente progetto di "storizzazione" delle cose di Francia»¹⁸, come afferma Ghidetti, già a partire dal saggio *Romanticismo, Realismo e Naturalismo* del 1882. Il Naturalismo vi è appassionatamente descritto come «rivoluzione vera» e il romanzo è dipinto come «la grande forma seria, appassionata, vivente, dello studio letterario e dell'inchiesta sociale; è, per mezzo dell'analisi e dell'indagine psicologica, diventato l'istoria morale contemporanea»¹⁹. L'incontro tra «studio letterario» e «inchiesta sociale» interessa il critico, che ribadisce d'altro canto la separazione tra il metodo sperimentale e il romanzo, valutando in modo problematico, come De Sanctis, una possibile corrispondenza tra scientismo e letteratura²⁰.

344). Per una riconsiderazione del rapporto Pica-Croce si veda D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, cit., pp. 153-64. Cfr. anche R. de Sangro, *Una lettera inedita di Vittorio Pica a Benedetto Croce su Arthur Rimbaud*, «Si e No», III (II serie), 7, 1, 1978, pp. 70-78 (si tratta di una lettera del 12 agosto 1918 di Pica a Croce, in risposta all'articolo crociano *Entusiasmi prima della guerra: A. Rimbaud*, «La Critica», XVI, 4, 20 luglio 1918), dove Croce citava Pica come primo conoscitore del poeta francese in Italia.

¹⁷ Cfr. D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, cit., p. 14.

¹⁸ Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 26.

¹⁹ V. Pica, *Romanticismo, Realismo e Naturalismo*, in Id., *All'Avanguardia*, cit., p. 35.

²⁰ «Parecchie altre ragioni, che la natura di per sé stessa limitata di questo studio mi vieta di esporre, militano contro l'applicazione del metodo sperimentale al romanzo, tanto strenuamente sostenuta dallo Zola; quella però da me esposta mi sembra per sé stessa abbastanza efficace [...]: essendo l'espressione personale tra gli elementi essenziali ed indispensabili di ogni buon'opera d'arte e cagionando delle inevitabili deviazioni di verità, non ammissibili nel campo del metodo sperimentale, è impossibile che questo sia applicato al romanzo» (ivi, p. 37).

Ma Pica avvertì ben presto, forse influenzato dai germi della cultura italiana, che lo avevano reso cauto nei confronti dello scientismo positivista, il peso di un pessimismo derivato da una sorta di coscienza della crisi dell'uomo contemporaneo, ritrovandone la prova anche nel Lazare della *Joie de vivre* di Zola, recensito nel 1884 e assunto a emblema di un'epoca:

Oggidi vi è una crescente schiera di giovani che hanno assaggiato le scienze e ne sono rimasti malati, non avendo potuto soddisfare le vecchie idee assolute, succhiate col latte delle loro nutrici. Essi avrebbero voluto trovare nelle scienze, di un colpo ed in blocco, tutte le verità [...]. Allora, insoddisfatti, negano la scienza e si gettano di nuovo nella fede, e, poiché questa non vuole più saperne di loro, finiscono col cadere, sedotti dai geniali paradossi di Schopenhauer, nel più scoraggiante e tetro pessimismo²¹.

Il pessimismo contemporaneo è paragonato da Pica alla «nera malattia» abbattutasi «sulla gioventù europea» ad inizio secolo, in seguito alle distruzioni e ai rivolgimenti mancati dell'89, e riscontrabile in Byron, in Goethe, nell'autore di Jacopo Ortis, in Chateaubriand e, più tardi, in Musset. Ma «quello stato patologico» era legato ad un «periodo di transizione», ed arricchiva gli animi di una ribellione da «spiriti fieri, ardenti, generosi»; il pessimismo attuale è invece «ben più terribile»²² e disarmante.

Schopenhauer era, non a caso, citato anche come fonte del pensiero pessimistico di Ragusa Moleti, ad indicare la presenza, in ambito meridionale, di un modello culturale destinato a lasciare il segno. Lo scetticismo era il tratto comune ai giovani autori contemporanei, che Pica individuava in vari articoli e di cui si era fregiato, al proprio esordio, lo stesso Ragusa. Se quest'ultimo paragonava il pessimismo di Baudelaire alla visione del mondo di Leopardi, Pica riconosceva nel poeta di Recanati e nel filosofo prussiano²³ i padri dell'era moderna, svincolando Leopardi dal quel pessimismo «storico» (legato ai rivolgimenti della rivoluzione francese) di cui era espressione Jacopo Ortis:

È interessante però osservare che l'Haraucourt, che pure è riuscito ad emanciparsi dal bizantinismo signoreggiante nell'odierna poesia francese, è anche lui dominato da quel nero pessimismo, che oggidi s'impone eziandio ai più recalcitranti e che inga-

²¹ V. Pica, *La Joie de vivre*, in Id., *All'Avanguardia*, cit., p. 145. Su questo articolo cfr. anche D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, cit., p. 26-27.

²² Pica, *La Joie de vivre*, cit., p. 145.

²³ Pica fu anche traduttore di alcuni aforismi di Schopenhauer, se si concorda con l'attribuzione al critico napoletano di un pezzo anonimo comparso sulla «Cronaca Sibarita» nel 1884 (A. Schopenhauer, *Pensieri di un pessimista*, «Cronaca Sibarita», I, 5, 16 dicembre 1884); cfr. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, cit., p. 51.

gliardisce sempre più l'influenza sulla letterature contemporanea di Schopenhauer e di Leopardi²⁴.

L'allontanamento di Pica dal Naturalismo, come confermano i saggi raccolti da D'Antuono²⁵, avviene sulle orme di Huysmans, a cui il critico napoletano si avvicinò nel 1884 con l'intenzione di presentare in Italia un nuovo romanzo naturalista; ma, dopo le prime letture su questo tono (in «Cronaca sibarita»²⁶ e nella «Domenica letteraria»²⁷), cominciò ad accorgersi che *A rebours* lo sbalzava altrove, con un passaggio di cui tentò di ridurre la portata mantenendo il termine «naturalismo», e specificandolo non più come «fisiologico» ma come «psicologico».

A rebours dunque, siccome rilevasi dal breve riassunto fatto, non è come la maggior parte dei romanzi naturalisti e come gli altri tre romanzi dello stesso Huysmans [...], no, in esso invece l'autore ha voluto con ogni cura studiare un caso eccezionale di patologia psichica²⁸.

Si tratta, afferma Pica inizialmente, di prediligere «lo studio dell'eccezioni» a quello di caratteri «tipici» e di «moltitudini»; una scelta forse discutibile, ma sempre interna ai dettami del Naturalismo:

Si potrebbe, è vero, all'Huysmans come a qualche altro scrittore rimproverare questo preferire lo studio dell'eccezioni all'analisi dei tipi e dei casi comuni della società, giacché essendo la maggiore ambizione del romanzo naturalista di dare la fisionomia dell'epoca attuale, a ciò senza dubbio si riesce meglio col ritrarre uomini e donne che non escano dalla media comune e quindi siano più tipici, e forse anche col rappresentare, come fa lo Zola, le moltitudini piuttosto che gli individui presi isolatamente²⁹.

Io son dunque persuaso che è l'Huysmans, con il suo *A rebours*, né i Goncourt, con *Mme Gervaisais*, abbiano offeso le teorie darwiniane e molto meno mancato ai prin-

²⁴ V. Pica, *Debutti (Harancourt, Courmes, Margueritte)*, in Id., *All'Avanguardia*, cit., p. 326 (in chiusura l'indicazione «agosto '85»).

²⁵ «I due articoli su *A rebours* di Huysmans (uno dei quali del tutto sconosciuto) accertano la svolta, invece, la frattura con le certezze naturalistiche e la caduta dell'ottimismo evolutivistico» (cfr. D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, cit., p. 66).

²⁶ V. Pica, *A rebours*, «Cronaca sibarita», I, 2, 1 novembre 1884; ora in Id., «*Arte aristocratica*» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892), cit., pp. 155-63.

²⁷ Id., «*La vita a rovescio*», «La Domenica letteraria», III, 40, 5 ottobre 1884; ora in Id., «*Arte aristocratica*» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892), cit., pp. 143-55.

²⁸ Id., *A rebours*, cit., p. 156.

²⁹ Id., «*La vita a rovescio*», cit., p. 149.

cipi fondamentali del naturalismo, per vavere studiato dei casi psico-fisiologici, fuori dall'ordinario³⁰.

Che tale lettura sia senza conseguenze non crede, giustamente, D'Antuono, che la segnala come il punto cardine di una svolta: se Pica parlava di uno spostamento nell'ambito del Naturalismo, le prime incursioni nel terreno dei *Moderni bizantini* lo portavano altrove. La stessa tecnica utilizzata da Pica per stendere i propri saggi, che prevedeva un *collage* di citazioni la cui fonte poteva essere esplicitata o meno³¹, se, da una parte, poteva ben essere accusata di plagio, dall'altra salvaguardava i testi pichiani da interpretazioni provinciali ed aveva il pregio di rispecchiare, spesse volte, le posizioni critiche diffuse in Francia a proposito di un autore; Pica finisce così per dominare, attraverso la frequentazione e citazione di scritti dei "decadenti" francesi, alcuni elementi della loro estetica³².

Nella conferenza *Arte aristocratica* del 1892, compendio dell'attività di vari anni, Pica si soffermerà ancora su Huysmans, e in particolare su *Des Esseintes*, figura emblematica per un'intera generazione:

Il libro dell'Huysmans ha dunque, oltre al raro valore letterario, un'eccezionale importanza psicologica, perché ci mostra, nelle sue esagerazioni morbose, i principali caratteri di questa eccezionale tendenza aristocratica di tutto un gruppo di elevati spiriti contemporanei³³.

Soggettività, rifugio nell'estetica, condivisione, con pochi, di una visione del mondo "aristocratica", rivolta verso l'interiorità e la realtà immateriale del sogno e della metafora, in un allontanamento decisivo dalla «fange du macadam». A questo cambiamento progressivo di rotta corrisponde anche una diversa riflessione sulle "questioni sociali", che Pica aveva avvicinato inizialmente con lo sguardo socialista di Zola, ma si troverà poi a riconsiderare attraverso le teorie individualiste di Barrès.

³⁰ Id., *A rebours*, cit., p. 156.

³¹ Sulla questione cfr. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, cit., pp. 18-21.

³² Del resto, bisogna pur prestare attenzione alle parole con le quali Pica riconosceva, nel 1881, un' inferiorità dei Goncourt nei confronti di Zola, dichiarando poi una preferenza per lo stile dei fratelli, «molto superiori dal lato artistico»: «nelle loro opere vi è una squisitezza di fattura, un profumo artistico, uno spirito, un brio» (V. Pica, *Edmondo e Giulio De Goncourt*, in Id., «*Arte aristocratica*» e *altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., p. 90). L'articolo fu pubblicato in «*Rivista nuova di scienze, lettere ed arti*», fasc. 16, 1881; vi si avverte già una preferenza in cui, giustamente, Finotti rintraccia un gusto per «la formulazione linguistica orientata verso una artificialità pre-decadente» (Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., p. 72).

³³ V. Pica, *Arte aristocratica*, in Id., «*Arte aristocratica*» e *altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., p. 268.

A proposito di *Pot-Bouille* di Zola, nel 1882, Pica plaudiva al modo in cui l'autore «descrive la corruttela borghese, sdegnando i veli pietosi, non usando reticenze»³⁴:

Anzi io non mi periterò nell'affermare che le più belle pagine di *Pot-Bouille* sono proprio quelle nelle quali lo Zola ci fa assistere alle conversazioni caratteristiche che le serve hanno tra loro e nelle quali i padroni sono smascherati e mostrati in tutta la ributtante ignominia delle loro debolezze e dei loro vizii³⁵.

Recensendo *Germinal* nell'aprile 1885, rimarcava l'«importanza sociale» del lavoro di Zola tra i minatori, esprimendo la propria «profonda ammirazione»³⁶:

Non consiglio dunque la lettura di *Germinal* ai buoni borghesi, egoisticamente soddisfatti del presente ed amanti della loro quiete, ai buoni borghesi che non vogliono sentir parlare di questioni sociali e di possibili rivendicazioni della plebe, simili in ciò allo struzzo, che, inseguito dal cacciatore, crede salvarsi col nascondere il capo sotto l'ala, quasi che il non vedere e il non esser visto siano la medesima cosa.

[...] questo romanzo, oltre ad una grande importanza letteraria, ha anche una certa importanza sociale, essendovi profondamente studiato uno degli aspetti più gravi di quella questione operaia, che agita e travaglia la moderna società³⁷.

Ma, più avanti, subentra l'interesse per Barrès³⁸, attraverso il quale Pica metteva in luce «le due grandi tendenze» dell'epoca, «il Socialismo» e «l'Individualismo», approfondendo, con l'autore dell'*Ennemi des lois*, la seconda:

In questo vitale dibattito sociale, il Barrès naturalmente si schiera con gli anarchici ed il suo libro è una nuova battaglia a pro dell'Individualismo e contro le leggi, che in tutti i modi comprimono e deprimono l'io³⁹.

Ecco cosa si nasconde dietro il *plot* che illustra le vicende di André Maltère e delle sue due donne, «la principessa avida di novità e d'ignote sensazioni e la generosa sognatrice di una società ideale»⁴⁰:

³⁴ Id., *Pot-Bouille*, in Id., *All'Avanguardia*, cit., p. 118.

³⁵ Ivi, p. 123.

³⁶ Id., *Germinal*, in Id., *All'Avanguardia*, cit., p. 168.

³⁷ Ivi, pp. 155-56.

³⁸ Id., *Maurice Barrès*, in Id., *Letteratura d'eccezione* (1898), a c. di E. Citro, con presentazione di L. Erba, Costa & Nolan, Genova 1987, pp. 152-168.

³⁹ Ivi, p. 159.

⁴⁰ Ivi, p. 160.

L'interesse maggiore del libro si condensa però nel protagonista, il quale in sé personifica il tipo speciale del giovane moderno, raffinato, meditando, irrequieto e spiritualmente ansioso, di cui Maurice Barrès si è prefissato di studiare e di analizzare l'anima multiforme, squisita ed un po' morbosa nelle sue curiose, originali e documentarie monografie psicologiche⁴¹.

Maltère incarna lo spirito del giovane «moderno, raffinato», dall'anima «squisita ed un po' morbosa»: il cultore dell'arte aristocratica. «Feroce ostile all'odierna impalcatura di leggi, non soddisfatto delle riforme socialiste», il personaggio arriva, continua Pica, a queste conclusioni:

“Un état d'esprit, non des lois, voilà ce que réclame le monde, une réforme mentale plutôt qu'une réforme matérielle”. E questa conclusione di uno spirito di larga coltura, di grande elevatezza morale e di rara perspicacia e chiaroveggenza intellettuale merita di essere profondamente meditata, come quella che indica che il vitale problema sociale, il quale così tragicamente agita le coscienze e le intelligenze di questa fine di secolo, accanto ad una riforma economica, richiede una riforma anche più interessante, più essenziale: una completa riforma spirituale⁴².

Pica insomma rilevava in Barrès l'aspirazione ad una riforma dello spirito di tendenza individualistica (non, per intendersi, nel senso marxiano di rovesciamento della “sovrastruttura”), giudicandola «anche più interessante, più essenziale», di una trasformazione economica. Semmai, limitava l'impatto di tali proposizioni confinandole nell'ambito, considerato (erroneamente?) “neutro”, della letteratura: «Questo libro, presterebbe certo a molteplici obiezioni se lo si volesse considerare soltanto come opera di scienza o di morale, mentre invece [...] non deve essere considerato che come una manifestazione artistica»⁴³. Poi, però, Pica ribadiva il gran merito di Barrès: aver rappresentato il «pensiero della gioventù intellettuale odierna», che intende appunto «risolutamente affermare i diritti incoercibili dell'Individuo contro ogni concalcativa sovranità sociale»⁴⁴.

Le simpatie di Pica per l'anarchismo individualistico che si respirava nell'arte nuova sono probabilmente da collegare allo scollamento tra estetica e morale/politica che il critico si trovava a praticare e meglio si sposava con le teorie di un Barrès, piuttosto che con le idee di Cameroni, Turati e Kuliscioff⁴⁵, per citare tre personaggi gra-

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ivi*, pp. 162-3.

⁴³ *Ivi*, p. 163.

⁴⁴ *Ivi*, p. 164.

⁴⁵ E. Citro, *Lettere inedite di Cameroni, Turati e Kuliscioff a Pica*, «Nuova Rivista Europea», IX, 65, ottobre 1985, pp. 27-36.

vitanti nell'orbita del socialismo con i quali Pica ebbe rapporti di frequentazione e stima. Si ricordi come Pica stesso delineava, scrivendo a Neera nel 1893, la differenza tra i giudizi di Cameroni, che, «specie in questi ultimi tempi, influenzato dai suoi intimi Turati e Ciccotti, lasciarsi guidare da criteri politico-sociali», e i propri, legati a «criteri assolutamente estetici»⁴⁶. Così Pica riserva un posto a Barrès anche in *Arte aristocratica*:

In ultimo Maurizio Barrès, il penetrante e scettico psicologo, che tutto imbevuto di metafisica alemanna, ha, sulla larga via dell'Arte, aperta una piccola cappella, consacrata al culto dell'Io, richiamandovi tutta un'internazionale schiera di spiriti sottili, che disdegnano le vane pompe di quella che noi chiamiamo «realtà» e che essi, con il filosofo Fichte, affermano altro non essere che una soggettiva creazione dell'Anima, la sola che davvero esista⁴⁷.

Pessimismo universale dai tratti catastofisti piuttosto che “progressivi”, individualismo anarchico e predisposizione ad indagare le zone oscure dell'io: i pilastri della nuova letteratura francese sono chiari a Pica, anche attraverso Barrès, già intorno al 1884-1885.

2.2 Tra romanzo naturalista e poesia simbolista

Il percorso di disgregazione del naturalismo e delle sue basi positiviste, operazione per Pica inconfessabile ma ben individuabile agli occhi di un lettore odierno che ripercorra gli interventi pichiani⁴⁸, trova un passaggio significativo nella conferenza *Arte aristocratica* del 1892⁴⁹; essa rappresenta un ideale compendio degli studi pichiani fino a quella data, riassunti e semplificati in funzione di un pubblico non necessariamente esperto in materia “decadente”. Ai fini d'introdurre un discorso sul poemetto in prosa, bisogna notare, innanzitutto, che la conferenza porta solo qualche implicita traccia delle letture pichiane di *poèmes en prose*, che a quest'altezza hanno

⁴⁶ V. Pica, Lettera ad Anna Radius, Napoli, 7 luglio 1893, in Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica - Neera*, cit., pp. 136-37. La lettera è citata anche in D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, cit., p. 44. Si ricorderà però che Pica, pur distante dalla concezione di letteratura come impegno di un Cameroni, non si fece nemmeno attrarre dai facili nazionalismi, grazie al cosmopolitismo su cui si era formato.

⁴⁷ Pica, «*Arte aristocratica*» e *altri scritti su naturalismo, sibiritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., p. 263.

⁴⁸ Cfr. D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, cit., p. 47.

⁴⁹ Letta il 3 aprile 1892 al «Circolo filologico» di Napoli, poi edita elegantemente in vol. da Pierro nello stesso anno; è riedita integralmente da D'Antuono, in V. Pica, «*Arte aristocratica*» e *altri scritti su naturalismo, sibiritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., pp. 243-270.

già dato frutti (l'ampio articolo del 1888); l'assenza è significativa, ed è legata probabilmente a due ragioni, che possiamo anticipare: da una parte (come si chiarirà meglio più avanti, leggendo attentamente l'articolo dedicato al nuovo "genere") agisce un'interpretazione del poemetto in prosa come attività secondaria rispetto alla pratica poetica di un grande autore; dall'altra, come proprio la conferenza rivela, Pica avverte la necessità di estromettere il *poème en prose* da un sistema nel quale la ripartizione tra poesia e prosa permette di salvaguardare due concezioni antitetiche dell'arte.

La conferenza si apre con una citazione da «quel mirabile poema in prosa, che è *La tentation de Saint-Antoine* di Gustavo Flaubert», passaggio che ci permette di notare come Pica utilizzi il termine «poema in prosa» intendendo che il romanzo ha il valore di una moderna epopea, non più versificata ma in prosa. Si passi, però, alla citazione («Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits») e al commento:

Ebbene, a me sembra, o signori, che queste parole ritraggano assai bene le eccezionali aspirazioni di tutto un gruppo di moderni spiriti raffinati, che queste parole riassumano assai bene la loro febbre dell'ignoto, il loro ideale insoddisfatto, il loro bisogno perpetuo di sfuggire all'abborrita realtà della quotidiana esistenza, di sorpassare i confini del pensiero, di andare raminghi, senza mai raggiunger una placatrice certitudine, tra le brume degli al-di-là dell'Arte.

Questi spiriti bizzarri e paradossali rappresentano una malattia intellettuale, abbastanza sviluppata nelle classi superiori della società moderna e che tende ad allargarsi sempre di più.

Le cagioni di tale malattia spirituale – e la chiamo malattia, notatelo bene, non con intenzione di dispregio o di riprovazione, ma soltanto perché tutto ciò che, e nell'ordine morale e nell'ordine fisico, sorpassa certi limiti comuni alla grande maggioranza degli uomini, diventa patologico: il genio non rappresenta forse uno stato morboso così come la follia? – le cagioni dunque di questa malattia spirituale bisognerebbe forse ricercarle in principal modo nella nevrosi, in questo terribile flagello del secol nostro, che rende sempre più squisita, più acuta, più intensa la nostra sensibilità ed in certo qual modo la perverte, e nella civiltà estrema, inclinante fortemente alla decadenza, di alcune grandi città moderne⁵⁰.

In apertura del proprio intervento, Pica non si esime dal rendere omaggio alla concezione diffusa dell'arte "decadente" nell'ottica di Lombroso e Nordau, mettendo subito in campo l'equivalenza tra genio e follia, acuita dalla vita estrema e decadente delle «grandi città moderne». Anche occupandosi di Verlaine, il critico lo collocava tra gli «inetti, per indole, per tradizione, per educazione», tra «gli ultimi frutti della degene-

⁵⁰ Pica, «Arte aristocratica», cit., p. 244.

razione di una razza», «privi d'ogni forza di volontà», «i vinti nella lotta sociale», precipitati nel «più nero pessimismo»⁵¹. Se Ragusa Moleti aveva tradotto come «dubbio» il termine «nevrosi», con cui Gautier descriveva l'estrema sensibilità di Baudelaire, Pica non aveva timore di citarla apertamente. D'altro lato, però, a Pica va il merito di aver allontanato ogni «intenzione di dispregio o di riprovazione», essendo la nevrosi un male del secolo, e la malattia spirituale, dunque, una sorta di categoria storico-psicologica che dovrebbe aiutare il pubblico ad avvicinare l'arte degli «spiriti paradossali» con il giusto armamentario critico.

Tanto più che, osserva Pica sulla scorta dello svizzero Edmund Rod (padre della formula dell'«eccezione»)⁵², in controtendenza rispetto alla violenta campagna contro «l'arte per l'arte» (nella quale intervenne anni dopo lo stesso Nordau con una conferenza sulla *Funzione sociale dell'arte*)⁵³, gli «aristocratici» reagiscono, seppur eccessivamente, contro la mercificazione dell'arte, e pongono, seppur in termini esagitati, il problema di una conciliazione tra arte e popolo, l'annosa questione che informò, com'è noto, anche le riflessioni letterarie di Gramsci:

Questa tendenza ultra-aristocratica, che trova ogni giorno nuovi proseliti, a creare un'Arte destinata ad un ristretto numero di elette intelligenze ed incomprensibile per la folla, è forse pernicioso, è forse riprovevole, ma pure rappresenta, siccome osserva il Rod, una naturale e non ingiustificabile reazione contro certa malintesa democratizzazione dell'Arte; più i commercianti di letteratura o di pittura o di musica smiuzzeranno la loro merce per metterla al livello di tutte le intelligenze e di tutte le borse e per lusingare tutti i gusti, e sempre più gli artisti veri, in odio all'imperante mediocrità, si adopereranno a costituire una specie di setta ristretta e chiusa, complicando le difficoltà della loro estetica per distinguersi dagli altri.

Indiscutibilmente la Democrazia, con le inesorabili sue tendenze livellatrici, è ostile all'Arte, che rappresenta l'indefinita disuguaglianza [...]. Ma d'altra parte [...] non vale meglio uniformare, per quanto è possibile, le opere d'arte alle odierne tendenze scientifiche e positive, tentare un compromesso fra l'Arte e la Democrazia? Certo che sì, ma l'Arte, per essere davvero popolare, deve adattare le sue idee e la sua forma alla

⁵¹ Ivi, pp. 254-55.

⁵² E. Rod, *Corrispondenza da Parigi. La letteratura e la democrazia*, «Fanfulla della Domenica», V, 44, 4 novembre 1883; sulla questione, che percorre gli scritti di vari critici dell'epoca, cfr. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., p. 68. Gli articoli del Rod furono per Pica fondamentali; per le differenze, cfr. ivi, pp. 74-75: «Rispetto a quelli del Rod gli articoli del Pica di caratterizzano per una più ricca documentazione e soprattutto per le più ampie citazioni che li corredano in lingua originale»; inoltre, con Pica «i decadenti sono giudicati sulla base dei loro programmi».

⁵³ M. Nordau, *La funzione sociale dell'arte*, Bocca, Torino 1897.

comprensione, sempre limitata, della folla; orbene vi sono letterati, che [...] non sanno, né possono a ciò rassegnarsi [...]»⁵⁴.

Pur ponendo sé stesso e gli ascoltatori dalla parte della sanità e della democrazia con un assertivo «Certo che sì», Pica apre le porte alla comprensione degli artisti decadenti, sulla base di considerazioni storiche e psicologiche, in modo da poterne poi presentare l'incompresa genialità. La dedizione totale e incondizionata all'arte testimonia la sincera abnegazione, stoica⁵⁵, ad una causa che occorre cercare di comprendere, se si vuole essere testimoni onesti della contemporaneità, epoca di «transazione», «dubio» e «scoraggiamento morale»⁵⁶.

Soffermandosi su Mallarmé, Pica ritiene necessaria una digressione sul «simbolismo», introducendo una distinzione tra il «simbolismo innato», pratica del popolo volta a dare significazione ad eventi oscuri e a raffigurare materialmente il mondo morale, e l'«elevato», l'«austero e ieratico», «magicamente suggestivo», che, «trovata l'immagine definitiva, non si attarda in superflue delucidazioni»⁵⁷. Il secondo simbolismo, *ça va sans dire*, è quello praticato da Mallarmé. Sono da rilevare anche le parole con cui, ripercorrendo la strada letteraria che aveva condotto al «geniale» e «profondo»⁵⁸ Mallarmé, viene ritratto Baudelaire:

Poi venne Baudelaire, il penetrante analizzatore degli stati morbosi dell'anima, il magico evocatore di sensazioni raffinate e perverse, che ordinò e perfezionò l'instrumentazione del verso e trovò musiche di parole squisitamente angosciose⁵⁹.

Il sintagma «musiche di parole» allude probabilmente ai poemetti in prosa, visto che la stessa definizione si trovava nell'articolo del 1888 dedicato ai «poemucci in prosa».

Riprendendo Huysmans-Des Esseintes, Pica sottolinea anche la differenza tra Verlaine e Baudelaire, a proposito di *Fêtes Galantes*:

⁵⁴ Pica, «*Arte aristocratica*», cit., p. 245. Cfr. anche *Stéphane Mallarmé*, in *Letteratura d'eccezione*, cit., pp. 90-91: «più i commercianti di letteratura o di pittura o di musica sminuzzeranno la loro merce per metterla al livello di tutte le intelligenze e di tutte le borse e per lusingare tutti i gusti, e sempre più gli artisti veri, in odio all'imperante volgarità, si adopereranno a costituire una specie di setta ristretta e chiusa, complicando le difficoltà della loro estetica per distinguersi dagli altri».

⁵⁵ Cfr. *ibid.*: «[...] non si può fare a meno di ammirare l'altiero stoicismo, col quale volontariamente rinunziano al suffragio della folla».

⁵⁶ *Ibid.*; Pica prosegue: «Bisogna dunque, a parer mio, studiare tutte due queste letterature [la democratica e l'aristocratica], che crescono e si sviluppano parallelamente e che purtroppo cadono in due eccessi contrari [...]».

⁵⁷ Pica, «*Arte aristocratica*», cit., pp. 248-49.

⁵⁸ *Ivi*, p. 246.

⁵⁹ *Ivi*, p. 247.

Non è più certo, siccome osserva l'Huysmans, l'orizzonte immenso aperto dalle indimenticabili porte di Baudelaire, è bensì, sotto il chiaro di luna, una fessura dischiusa sur un campo più ristretto e più intimo, ma insomma tutt'affatto speciale di Verlaine⁶⁰.

Il ritratto di Verlaine si differenzia dai feroci medaglioni di Ragusa Moleti per le ampie letture di poesie, arricchite da alcuni cenni di biografia di non secondaria importanza; a Pica preme sottolineare la distanza, ed il superamento, delle posizioni etiche e poetiche di Baudelaire. Ma l'effigie che ne deriva risente di consuete apprensioni moralistiche; ecco un uomo fondamentalmente buono che, dopo essersi perduto per varie ragioni storico-biografiche, torna all'ordine, scontando i propri errori fino in fondo:

Dispiaceri domestici e le feroci repressioni seguite alla Comune, nella quale Verlaine, che in quei tempi era un arrabbiato radicale, si era trovato alquanto compromesso, lo costrinsero ad abbandonare la Francia e ad andar ramingo per l'Inghilterra e pel Belgio, menandovi un'esistenza delle più avventurose, delle più stravaganti e, diciamolo pure, delle più sregolate. [...]

I reiterati colpi della Fortuna produssero una radicale mutazione nell'anima del poeta, debole, sensuale, ma intimamente buono, ed è un uomo nuovo, che ci appare in *Sagesse*, libro di un sincero ed ardente misticismo⁶¹.

Qui si misura, per Pica, la discrepanza, in ambito morale, da Baudelaire, che non ascoltava i suggerimenti del proprio «sentimento religioso», a differenza di Verlaine:

Raccontasi che Barbey d'Aurevilly, dopo aver letto *Les Fleurs du Mal*, dicesse a Baudelaire: «Ora logicamente non vi resta che scegliere tra la bocca di una pistola ed i piedi di un crocefisso», ma Baudelaire, ad onta che nella sua anima vibrasse a volte un profondo sentimento religioso, non si curò punto di seguire il consiglio dell'illustre romanziere cattolico. Lo ha invece ascoltato Verlaine – cosa del resto che non deve sorprendere, trattandosi di uno spirito insoddisfatto, irrequieto, squilibrato – e così, spogliandosi di un tratto delle sue vecchie idee di ateo e ultra-repubblicano, egli si è buttato nelle braccia della Chiesa [...]⁶².

⁶⁰ Ivi, p. 257.

⁶¹ Ivi, p. 258.

⁶² Ivi, pp. 258-59.

Date le premesse, Baudelaire poteva diventare «monaco» tanto quanto «rompicollo»⁶³: anche Ragusa lo aveva affermato, rivendicando poi il fatto che «Baudelaire, scettico, fu però sempre mite, pacifico, buono»⁶⁴. Pica, invece, vuole distinguere e isolare il misticismo alla «Francesco d'Assisi»⁶⁵ di Verlaine, dipinto come un uomo che sconta la propria esistenza in una peregrinazione senza pace «nei vari ospedali parigini», conducendo una vita «delle più miserabili e delle più tribolate»⁶⁶.

Tra le altre personalità dell'Arte aristocratica a cui Pica accenna troviamo, ad un tratto, Rimbaud, sul quale, come scrittore di poemetti in prosa, interesserebbe conoscere un'opinione di Pica; ma la presentazione non offre spunti molto notevoli: «dopo aver composto a 16 ed a 18 anni parecchi poemucci in prosa e parecchie poesie di un'originalità paradossale, che sono veri piccoli capolavori, prese una decisione [...]»⁶⁷. Il rapporto del critico napoletano con lo «Shakespeare fanciullo» è controverso e per certi versi oscuro, tra saggi annunciati e analisi mancate⁶⁸. Si ricordi, ad esempio, che nella temperie di accuse di follia e nevrosi legate alla teoria delle vocali di Rimbaud, contro le quali si esercitò anche lo scherno di Ragusa Moleti⁶⁹, Pica spese parole di difesa fornendo anche le «evidenze scientifiche» della percezione sinestetica⁷⁰.

A *latere* rispetto alla presentazione delle singole personalità, si sviluppa in *Arte aristocratica* una proposta di sistemazione critica che sancisce una posizione scomoda e dunque defilata per il *petit poème en prose*; si tratta di individuare e accettare una netta distinzione tra poesia e prosa, volta ad una comprensione e accettazione del «simbolismo»: «La poesia, essendo, per sua natura, sintetica, aristocratica e selettiva»,

⁶³ Ivi, p. 11.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Ivi, p. 260.

⁶⁶ Ivi, p. 262.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Cfr. N. D'Antuono, *Note e commento*, in Pica, «*Arte aristocratica*» e altri scritti su *naturalismo, sibiritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., p. 328. Sappiamo anche che Pica chiese documentazione su Rimbaud a Verlaine e questi gli offrì, oltre alle edizioni a stampa, un inedito da pubblicare (V. Pica, *Un sonnet inedit de Rimbaud*, «*La Cravache parisienne*», n.s., 401, 27 ottobre 1888). Cfr. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., p. 76.

⁶⁹ «Porte di tutti i manicomi apritevi. Per un A. Rimbaud qualunque l'A è nero, l'E è bianco, l'I è rosso, l'U è verde e l'O è azzurro» (G. Ragusa Moleti, *La piccola e la grande arte*, «*Psiche*», XIII, 11, 16 maggio 1896).

⁷⁰ V. Pica, *Per i decadenti (Lettera aperta al dottor Bugia)*, «*Il Pungolo della Domenica*», III, 38, 20 settembre 1885 (il dottor Bugia è Leone Fortis); ora in «*Arte aristocratica*» e altri scritti su *naturalismo, sibiritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., pp. 177-83. Scrive Pica che «la relazione dei suoni con i colori è percettibile da ogni sistema nervoso raffinato», e incalza, «sui fenomeni dell'audizione colorata si tenne a Vienna fin dal 1873 una conferenza, in seguito agli studi del dottor Nussbaumer [...]» (ivi, pp. 179-80).

sta dalla parte del simbolismo e dell'«idealismo», mentre il romanzo, dedicato alla complessità della vita moderna, deve essere «analitico, minuzioso, descrittivo», e si snoda, per natura, sul filo del positivismo. Da critico acuto qual è, sancita la regola, Pica non tarda a dare esempi di eccezioni e interscambi poesia/prosa, facendo riferimento ad alcune pagine di Flaubert, Goncourt e anche Zola. Spicca allora l'assenza di un qualsiasi riferimento al poemetto in prosa, mancanza rivelatrice di una difficoltà nel collocare una "scrittura di frontiera".

La separazione – investita di implicazioni, verrebbe da dire, quasi morali – tra poesia e prosa permetterebbe di salvare due pratiche letterarie diventate quasi inconciliabili, romanzo e lirica, nonché due estetiche (e teorie della ricezione), l'aristocratica e la democratica. Il problema avvertito da Pica, critico francesista che nasce come lettore di romanzi, per poi scoprire la poesia, non apparirà, anche in tempi odierni, così banale: può darsi anche che il Novecento sia figlio, in molte sue manifestazioni, di una infruttuosa netta separazione tra lirica e narrativa, fin troppo costrette nell'investitura di arte "aristocratica" e "democratica". Nell'esigenza di legittimare, assegnando loro campi differenti, il Naturalismo e il Simbolismo, il poemetto in prosa, scrittura piana praticata per lo più da poeti e dunque investita dai procedimenti della poesia, rappresentava un'invasione di campo capace di minare il dominio del Naturalismo (inteso da Pica come indagine sociale, alla Zola, o al limite psicologica, alla Huysmans) sulla prosa di romanzo.

Concludendo la conferenza, Pica enuncia, con le dovute cautele, la propria posizione, esemplandola sui Goncourt e Flaubert, a favore di un'arte aristocratica e raffinata, ma senza gli eccessi che sfiorano la patologia:

Ciò che costituisce la superiorità di Flaubert e dei Goncourt sugli altri estremi campioni dell'Arte aristocratica, che non devono però venir confusi con il protagonista di *A rebours*, il quale è un tipo tutt'affatto patologico, è che essi non hanno mai smarrito il senso del reale, l'amore della vita così come è, sicché la loro passione per le cose squisite, la loro inclinazione verso le maggiori raffinatezze non danno che un sapore di originalità simpaticissima, un profumo di più ad ogni loro scritto.

Invece ai rappresentanti dell'Arte d'eccezione, così in Francia, come in Inghilterra, in Belgio, in Portogallo e dovunque altro essa fiorisca, non si può fare a meno, pur ammirandone le magnifiche opere, di muovere il grave rimprovero di odiare tutto ciò che è moderno, di rinchiudersi in un subbiettivismo feroce e disdegnoso, di foggjarsi una concezione falsa ed arbitraria della vita umana⁷¹.

⁷¹ Id., «*Arte aristocratica*», cit., p. 270.

2.3 Il «poemuccio in prosa» come genere

Girolamo Ragusa Moleti si era avvicinato a Baudelaire tanto da diventarne traduttore, ma aveva rifiutato categoricamente, benché con tanto impegno di lettura da risultare quantomeno sospetto, i suoi “successori”. Il cugino napoletano, invece, aveva scelto tra i propri *phares* Huysmans, e con lui si era trovato a passare dal terreno battuto del naturalismo alle lande deserte dell’arte aristocratica. Era una «consorteria», quella guidata da Verlaine e Mallarmé, che già si era appropriata delle intuizioni baudelairiane modificandole radicalmente.

I poeti successivi a Baudelaire che Pica incrocia e frequenta, quali Verlaine e Mallarmé, condividono «un vincolo di amore e di dannazione per la poesia», così definito da Colesanti:

È una scelta di Assoluto, fino alle conseguenze più estreme, alla sconfitta, al silenzio. [...] è una ricerca di ordine non tanto metafisico, quanto mistico, centrata su un’operazione alchemica (o anche «scientifica») della Parola, che se riuscirà veramente a rompere, a bruciare i legami con gli episodi contingenti, con le occasionali vicende del quotidiano, a scartare e a recidere ogni appiglio con la realtà più concreta e vissuta, potrà liberarsi, come in un esercizio ascetico, verso la purezza⁷².

Tale avventura ascensionale, presieduta da analogia, metafora, simboli e ritmi nuovi, trova una prima sistemazione teorica proprio nel 1884, con due operazioni “antologiche”: la prima è data dai *Poètes maudits* di Verlaine⁷³, la seconda è presentata in *A rebours* di Huysmans. Quest’ultimo dedica pagine ammirate anche a Baudelaire, mentre tra i medaglioni di Verlaine si registra l’assenza dell’autore delle *Fleurs*, come a porre uno spartiacque che Pica farà proprio, lasciando a Baudelaire una posizione defilata.

Non abbiamo molti testi dedicati da Pica a Baudelaire, e le ipotesi a riguardo sono varie; Citro ipotizza che «a frenarlo sia stato l’alone di cui la sua poesia è già confusa, quasi una imbalsamazione dell’autore e dell’opera»⁷⁴; per D’Antuono, si tratta di una presa di distanza dai temi baudelairiani, come «il satanismo» o «la degradazione del ruolo del poeta»⁷⁵. Può darsi che entrambe le ragioni convivano, mentre,

⁷² Macchia, Colesanti, *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo*, cit., p. 241.

⁷³ Per la lettura dei profili di Verlaine pubblicati su «Lutèce» tra l’agosto e il dicembre 1884, «Pica non ebbe bisogno, dunque, di attendere la pubblicazione in volume» (cfr. D’Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l’Europa*, cit., p. 67).

⁷⁴ E. Citro, *Introduzione*, in Pica, *Letteratura d’eccezione* (1898), cit., p. 22.

⁷⁵ N. D’Antuono, *Note e commento*, in Pica, «Arte aristocratica» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892), cit., p. 280.

per attenersi ai dati, si potrà ricordare che Pica assegnava a Baudelaire un ruolo fondamentale nell'evoluzione del «Romanticismo», soprattutto in relazione alle *Fleurs*, ma lo allontanava, così, nel passato dei predecessori:

Il gran merito di Carlo Baudelaire, che gli ha fatto occupare un posto speciale nella letteratura francese moderna e gli ha fatto avere tanti imitatori, è l'aver portato un accento personale, che si rivela in ispecial modo nei *Fleurs du Mal*, che rappresentano una specie di romanticismo diabolico⁷⁶.

Tra i *poetae novi*, ce n'era almeno uno che guardava alla poesia in modo radicalmente differente, ovvero Rimbaud; come si è accennato, su di lui, però, Pica stenta a raccogliere abbastanza dati (o idee?) per un'analisi. Si ha l'impressione che Pica si fosse presto formato attraverso quell'«adorazione rispettosa per l'Arte» che leggeva, con la mediazione di Des Esseintes, in Mallarmé e in Verlaine⁷⁷; stentava a reperirla in Baudelaire, fatto che lo allontanava dal grande “predecessore”; e, se la lettura non era troppo ostica, era forse in difficoltà nel ritrovare, con Rimbaud, di nuovo l'aureola nel fango⁷⁸. Già i dati biografici lo sconvolgevano abbastanza:

prese una decisione ch'egli, che aveva davvero impresso sulla fronte il marchio divino dell'Arte, non avrebbe dovuto mai prendere [...]: rinunziò all'Arte per commerciare di pelli e di avorio in Africa, donde non è più ritornato in Francia che qualche mese fa per morirvi oscuramente⁷⁹.

⁷⁶ V. Pica, *Romanticismo, realismo, naturalismo*, in Id., «Arte aristocratica» e altri scritti su naturalismo, sibirismo e giapponismo (1881-1892), cit., p. 113. Il saggio, pubblicato tra il 1882 e il 1883 sul «Fantasio», poi nella «Gazzetta letteraria» torinese di Bersezio (1884), testimonia delle posizioni pichiane intorno e a sostegno del Naturalismo.

⁷⁷ Ivi, p. 254.

⁷⁸ Su queste differenze, si legga anche quanto scrive D'Antuono, a proposito dell'idea dell'arte: «L'intellettuale [...] doveva rifiutare, anzi, proprio il carattere di merce della produzione artistica. Pica lo fece perentoriamente, ma non con gesto iconoclasta come Baudelaire (ed al limite, con gesto anarchico, Rimbaud); esasperò la raffinatezza del lavoro artistico e inseguì i fantasmi ovunque si trovassero, in tutte le regioni del Sogno» (D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, cit., p. 81).

⁷⁹ Pica, «Arte aristocratica», cit., p. 262. Raccontando le vicende biografiche di Verlaine, Pica censurò ampiamente il «drôle de ménage», accennando giusto ad un legame di «tenerezza più che amichevole» con Rimbaud e alla vita sregolata dei due (cfr. V. Pica, *Paul Verlaine*, in Id., *Letteratura d'eccezione*, cit., p. 53). La difficoltà di presentare Rimbaud al pubblico con una biografia veritiera generò anche, nell'aprile 1900, un piccolo incidente con il fratello di Federico De Roberto, di cui recano traccia le lettere tra quest'ultimo e Pica: Diego De Roberto aveva mandato a Pica un profilo di Rimbaud da pubblicare su «Emporium», ma questi lo ritenne poco adatto, vista l'aureola licenziosa che circonda il giovane poeta francese, per una rivista «che va in vari collegi», proponendone la pubblicazione su «Flegrea»; come si intuisce, a tale decisione erano seguite le rimostranze dei fratelli (Lettera del 28 aprile 1900, in V. Pica, *Lettere a Federico De Roberto*, cit., pp. 268-70). Maffei ipotizza giustamente che Pica fosse dubbioso

Verlaine, scrive Colesanti, «non ha però mai pensato né teorizzato alcun programma di sovvertimento totale della parola e della realtà, anzi della realtà attraverso la parola»⁸⁰; lo stesso si può affermare, con le dovute differenze, di Mallarmé, autore di un «distacco della realtà più netto, “a priori”, irreversibile, e senza programmi di rivolgimenti “pour changer la vie”»⁸¹. Come si poteva raccontare, invece, l'avventura di Rimbaud?

Stiamo già toccando un punto focale della questione Pica - poemetto in prosa: i due autori che hanno fatto della pratica del poemetto in prosa un cardine della poetica in senso rivoluzionario, Baudelaire e Rimbaud, sono, per ragioni diverse, per lo più assenti dalle analisi pichiane, come si riscontrava già a proposito di *Arte aristocratica*. Influenzato da quell'atteggiamento di individualismo esasperato proprio della nuova poesia francese, che si allontanava da Baudelaire rivedendone così anche la nozione di arte e, più in particolare, l'uso del *petit poème en prose*, Pica si avvicinava al «poemuccio in prosa» da un punto di partenza già molto diverso rispetto a quello baudelairiano.

Il poemetto in prosa per Baudelaire era stato, tra le altre cose, un tentativo di uscire dalla poesia per meglio conquistare uno sguardo rinnovato sulla realtà: scrive Nicoletti che «quella carica lirica non sopportava il verso perché voleva tornare a essere specchio della realtà intera della vita»⁸²; e, ancora, sostiene che Baudelaire, comprendendo «i pericoli di un primato della forma, si allontanò dal verso senza rinunciare alla poesia»⁸³. Il poemetto in prosa è figlio, in Baudelaire, di quel «dilemma esistenziale» che «si ripropone di continuo», «l'invocation à Dieu, ou spiritualité», e «celle de Satan, ou animalité»⁸⁴. Colesanti vi pone l'accento a più riprese: «Tutto in Baudelaire è più grave, umano, terrestre: i suoi cieli “déchirés comme des grèves”; la sua bellezza colpita dal “malheur”, sessuale e potentemente satanica»⁸⁵.

I «seguaci» di Baudelaire, sintetizza Gianni Nicoletti, «superarono ben presto la fase in cui l'estetica era solo una delle dimensioni della cultura, e ne fecero l'unica dimensione»; Des Esseintes è già il prodotto di questo slittamento, e le sue teorie sul poemetto in prosa ne risentono. Sarà da tener presente, allora, un'altra osservazione

sull'articolo di Diego ritenendolo «contrario al proprio modo di sentire» (cfr. *ivi*, p. 273): ad esempio, questi sposava acriticamente la leggenda della conversione di Rimbaud, diffusa da un biografo (Berrichon) che Pica definì, nella lettera a Croce del 1918, «enfatico e sconclusionato» (cfr. De Sangro, *Una lettera inedita di Vittorio Pica a Benedetto Croce su Arthur Rimbaud*, cit.).

⁸⁰ Macchia, Colesanti, *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo*, cit., p. 253.

⁸¹ *Ivi*, p. 312.

⁸² Nicoletti, *Max Nordau e i primi critici del «Simbolismo» in Italia*, cit., p. 353.

⁸³ *Ivi*, p. 354.

⁸⁴ Macchia, Colesanti, *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo*, cit., p. 86.

⁸⁵ *Ivi*, p. 102.

di Nicoletti: «La poesia aveva scoperto una sua prosa per un bisogno «etico» di riscatto; e finì in un completo rifiuto etico»⁸⁶.

Pica avvertiva la vicinanza, pur nelle differenze, di Verlaine e Mallarmé, e la loro distanza da Baudelaire, e scriveva (in *Watteau e Verlaine*, «settembre '87») che «ambidue» sono considerati capiscuola dei «*decadenti e simbolisti*»⁸⁷, mentre Baudelaire era posto a capo dei romantici. Presentando al pubblico le *Fêtes Galantes*, Pica individuava la differenza tra Verlaine e Baudelaire in un rinnovato intimismo:

Non è più, osserva acutamente l'Huysmans, l'orizzonte immenso, aperto dalle indimenticabili porte di Baudelaire, è bensì, sotto il chiaro di luna, una fessura dischiusa su di un campo più ristretto e più intimo, ma insomma tutt'affatto speciale di Verlaine⁸⁸.

Se di Verlaine Pica aveva raccontato e difeso, tra i primi, la poesia⁸⁹, con Mallarmé la questione si faceva più complessa, ché questi «non potrà mai esser compreso e gustato, per le volontarie astruserie, [...] che da un piccolo e scelto stuolo di persone». Proprio qui entrano in gioco i «suoi affascinanti poemucci in prosa», che sono «di una perfetta chiarezza»⁹⁰; di poemetti in prosa Pica sembra interessarsi non secondariamente per presentare un poeta «indifendibile», campione di oscurità.

Sembra che Pica non si sia particolarmente interessato alla produzione di poemetti in prosa da parte di Verlaine, che accompagna più o meno tutta la sua carriera poetica⁹¹. Scopriamo però, grazie alle ricostruzioni di D'Antuono, che Pica aveva tradotto, per la «Cronaca Sibarita» del 1885, un testo verlainiano che rientra appunto tra i *poèmes en prose*, *Un orologio*, affermando in calce di aver voluto presentare ai lettori «queste bizzarre e geniali pagine, degne di essere firmate da Edgardo Poë, che Paolo Verlaine, il chiaro ed originalissimo poeta francese, ha di recente pubblicato nella *Révue indépendante* di Parigi»⁹².

⁸⁶ Nicoletti, *Max Nordau e i primi critici del «Simbolismo» in Italia*, cit., p. 360.

⁸⁷ V. Pica, *Watteau e Verlaine*, in Id., *All'Avanguardia*, cit., p. 357.

⁸⁸ Ivi, pp. 355-56. Vengono citati i versi riportati anche da Des Esseintes: «Le soir tombait, un soir équivoque d'automne. / Les belles se pendant rêveuses à nos bras / Dirent alors des mots si specieux tout bas, / Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne».

⁸⁹ Cfr. A. Fongaro, *Bibliographie de Verlaine en Italie*, Libreria Commissionaria Sansoni, Firenze / Librairie Marcel Didier, Parigi 1976², p. 23.

⁹⁰ Pica, *Watteau e Verlaine*, cit., p. 358.

⁹¹ Sette testi, di ispirazione cittadina e baudelaireana, vengono pubblicati in rivista tra il 1867 e il 1870; abbandonato il poemetto in prosa per una decina d'anni, Verlaine lo riprende tra il 1882 e il 1887, ed i testi furono raccolti già in *Les Mémoires d'un veuf* (1886).

⁹² P. Verlaine, *Un orologio*, «Cronaca Sibarita», II, 1, 10 gennaio 1885. La traduzione è anonima, ma D'Antuono fornisce prove sufficienti per un'attribuzione a Pica (V. Pica, *Tra los montes*, «Cronaca

Si tratta effettivamente di uno dei pochi poemetti in prosa di Verlaine, che dunque Pica conosce fin dal 1885, come conoscerà il volume *Mémoires d'un veuf* (recensito nel 1887), dove questo e altri *poèmes en prose* sono raccolti. Pica si cimenta volentieri nella traduzione, forse proprio in quanto trattasi di una prosa, e, non a caso, fa riferimento a Poe, le cui teorie della «suggestion» Pica utilizza per la poesia quanto per il poemuccio in prosa. Dunque non è per ignoranza che Pica tralascia ogni riferimento ai poemucci in prosa di Verlaine nel saggio del 1888. Probabilmente, il critico non riconosce i *poèmes* di Verlaine come facenti parte, a pieno titolo, del genere che nel 1888 si appresta a presentare; in secondo luogo, essi non suppliscono a quella funzione chiarificatrice ed emblematica alla quale si sentiva di poter elevare quelli di Mallarmé. Inoltre, in termini generali, Pica non sembra ritenere la produzione in prosa di Verlaine “letterariamente” valevole⁹³.

Già nel 1886, Pica aveva pubblicato un poemetto in prosa di Mallarmé ancora inedito, *L'Ecclesiastique*, sulla «Gazzetta letteraria»⁹⁴; nel settembre 1888, Pica decide di dedicare espressamente un breve studio alla storia del genere, intitolato *Poemucci in prosa. Aloïsius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*⁹⁵: l'intervento passò dal «Fanfulla della Domenica» alla «Cravache parisienne», per finire nella «Re-

Sibarita», II, 1, 10 gennaio 1885, ora in Id., *«Arte aristocratica» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., p. 175: «sappiamo ammirare [...] Verlaine [...], ed una pruova ne diamo in questo numero della «Cronaca sibarita», pel quale abbiamo appositamente tradotto le belle pagine, pubblicate di recente dal Verlaine nella “Rèvue indépendante”». Si modifica dunque anche l'affermazione di Fongaro, secondo cui Pica non avrebbe mai tradotto Verlaine (cfr. Fongaro, *Bibliographie de Verlaine en Italie*, cit., p. 19).

⁹³ Nel saggio su Verlaine raccolto in *Letteratura d'eccezione* afferma, in riferimento a «vari volumi di prosa» di Verlaine, tra i quali le *Mémoires d'un veuf*: «se possono interessare per le parecchie pagine autobiografiche che contengono, hanno, a dire il vero, un'abbastanza scarsa importanza letteraria, giacché il Verlaine, malgrado una certa bonarietà maliziosa non priva di seduzione, è un prosatore mediocre ad a volte anche un po' sconclusionato» (V. Pica, *Paul Verlaine*, in Id., *Letteratura d'eccezione*, cit., p. 67). Già recensendo *Mémoires d'un veuf* e *Louise Leclercq* nel 1887, d'altronde, Pica trovava «il prosatore molto inferiore al poeta», pur apprezzando «uno stile di una limpidezza, di un'armonia, di una luminosità davvero mirabili»; tra i due volumi preferiva il secondo, in particolare per le «due novelle, *Louise Leclercq* e *Pierre Duchatelet*» (Id., *Rassegna letteraria (Letteratura francese)*, «Le Conversazioni della domenica», II, 10, 6 marzo 1887, p. 74).

⁹⁴ Id., *I moderni bizantini. Stéphane Mallarmé*, «Gazzetta letteraria», X, 49, 4 dicembre 1886. L'informazione è riportata da Finotti (Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., p. 75) e corrisponde all'indicazione di Marchal nelle note alle opere di Mallarmé (B. Marchal, *Notices, notes et variantes*, in S. Mallarmé, *Œuvres complètes, édition présentée, établie et annotée par B. Marchel*, Gallimard, Paris 1998, vol. I, p. 1341).

⁹⁵ V. Pica, *Poemucci in prosa. Aloïsius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*, «Fanfulla della Domenica», X, 39, 23 settembre 1888 (poi in Id., *All'Avanguardia*). Il saggio fu pubblicato anche il 6 ottobre 1888 sulla «La Cravache parisienne»; poi in «Revue Indépendante», febbraio-marzo 1891.

vue Indépendante»⁹⁶. Il critico italiano era probabilmente intervenuto su una questione d'attualità.

Nell'articolo si riscontra quanto appena osservato: Baudelaire non è per Pica un autore d'elezione e, più semplicemente, non è l'autore della contemporaneità; all'avanguardia sono ormai altri, che sui suoi testi si sono formati e sono già oltre. Così, Pica sembra interessarsi ai poemetti in prosa non tanto a partire da letture baudelairiane, quanto da due capisaldi dell'eccezione: Huysmans, inteso non tanto come scrittore di *poèmes en prose*, quanto come primo modellizzatore, in *A rebours*, di un genere innovativo, e Mallarmé, per una produzione sparsa, quasi defilata, che assume però, nel sistema interpretativo di Pica, un peso decisivo. Dunque il poemuccio in prosa sarà per Pica tale quale lo definisce Des Esseintes: a livello di testi, quello praticato da Baudelaire (trattato come "immaturo") e, in seguito, da Mallarmé.

La definizione del poemuccio in prosa è così affidata, in apertura del saggio del 1888, alle parole di Des Esseintes, «il bizzarro e nevrotico protagonista di *A rebours*», «prototipo dei moderni spiriti raffinati»:

Des Esseintes dunque, stanco dalle troppo minute e lunghe descrizioni, dalle troppo particolareggiate analisi psicologiche degli odierni romanzi, stanco dall'orgia di colore, dalla pompa retorica, dall'idropisia di pensieri e d'immagini della poesia romantica, si ferma sovente a meditare sul tormentoso problema di una prosa concentrata in poche parole, che contenessero il succo concreto di centinaia di pagine, una prosa, nella quale le parole scelte fossero talmente impermutabili da supplire a tutte le altre; l'aggettivo, situato d'una sì ingegnosa e definitiva maniera da non potere essere legalmente spossessato dal suo posto, aprirebbe tali prospettive, che il lettore potrebbe sognare, durante intere settimane, sul suo senso, preciso e nell'istesso tempo multiforme⁹⁷.

Des Esseintes si dichiara amante di un genere dai tratti provocatori e marginali, che discorre, opponendovisi, con il romanzo, viziato dalla lunghezza dell'analisi e della descrizione: una rovina, insomma, per il romanzo, che da narrazione diverrebbe «communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur», «collaboration spirituelle». Artificio e condensazione, nutrimento intellettuale di una civiltà (troppo) avanzata: il poemetto in prosa viene comparato, non a caso, con l'«of meat», alimento concentrato per un uomo che soffre di mancanza d'appetito.

⁹⁶ I saggi di Pica sono noti nell'ambito del salotto di Mallarmé, e, apprezzati per la chiarezza, vengono spesso tradotti per «La Cravache parisienne» e/o per la «Revue Indépendante». Cfr. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., pp. 75-79.

⁹⁷ Id., *Poemucci in prosa. Aloisius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*, in Id., *All'Avanguardia*, cit., p. 361.

Il *poème en prose* «ha insieme della prosa e della poesia» e «corrisponde» alle esigenze della «generazione letteraria» aristocratica: la modernità del genere letterario è immediatamente dichiarata, e ricondotta essenzialmente nell'ambito dell'estetica dei neo-bizantini; in tal modo si riconosce e insieme circoscrive l'impatto di una scrittura di frontiera che appare praticabile solamente nell'ambito di una concezione ben precisa della letteratura, l'"aristocratica". A livello di poetica, Pica individua innanzitutto l'importanza della «concisione suggestiva»:

Questo genere di letteratura, che ha insieme della prosa e della poesia, corrisponde a meraviglia al bisogno sempre più spiccato di concisione suggestiva, che caratterizza una parte dell'odierna generazione letteraria; però esso richiede in chi lo coltiva non comuni qualità di artefice dello stile e di pensatore sintetico [...] ⁹⁸.

Sulla suggestione conviene soffermarsi, perché essa, qualità *in primis* della musica, e della letteratura in seconda battuta, rappresenta, secondo Pica, una delle chiavi per comprendere la poesia dei contemporanei francesi, come scrive nel 1892:

La letteratura, trovandosi tra la musica e la pittura, prestasi più facilmente di quest'ultima alla suggestione, che ha agio di manifestarsi in particolar modo nella poesia, la quale possiede spiccati elementi musicali ⁹⁹.

La suggestione, creata tramite «sapienti omissioni, indeterminatezze ed anche ambiguità», modifica radicalmente la ricezione: suscita «sempre nuove idee, sempre nuove emozioni nell'animo di chi legge» e crea, «fra autore e lettore» una fruttuosa «collaborazione» ¹⁰⁰. Ad essere chiamato in causa, per una definizione teorica, è Edgardo Poe:

È pensando a questa grande forza della suggestione su di un pubblico eletto che Edgardo Poe scriveva: «Due cose sono eternamente richieste: l'una, una certa somma di complessità o, per essere più propri, di combinazione; l'altra, una certa quantità di spirito suggestivo, qualcosa come una corrente sotterranea di pensiero, non visibile, indefinito...» ¹⁰¹.

La necessità della *brevitas* suggestiva, del senso "insinuato" piuttosto che "espresso", è per Pica riferita principalmente alla poesia, a differenza di quanto invece aveva

⁹⁸ Ivi, p. 362.

⁹⁹ Id., «*Arte aristocratica*», cit., p. 250.

¹⁰⁰ Ivi, p. 251.

¹⁰¹ *Ibid.*

teorizzato Poe, che ne aveva fatto un canone per la prosa, ripreso in tal senso da Baudelaire. Nel momento in cui doveva definire il poemetto in prosa, però, Pica non poteva che ricorrere, ancora, alla teoria della suggestione; aveva dunque compreso, il critico napoletano, che nella poesia simbolista e nel poemetto in prosa si giocava la stessa partita. Ma la seconda *manche*, in realtà, era anche più difficile della prima, perché minava appunto una concezione della prosa come luogo dell'analisi e del parlare esteso, rispetto alla poesia, luogo della sintesi suggestiva.

Ritornando al saggio del 1888, di seguito Pica espone i caratteri del poemuccio in prosa:

questi poemucci in prosa debbono in sé riassumere ciò che potrebbe formare il contenuto di parecchie pagine di descrizione e di analisi; debbono esprimere concisamente, ma efficacissimamente stati d'animo eccezionali e tipici; debbono essere formati di epiteti rari, scelti con perspicace diligenza e non senza qualche ambiguità, che si presti alle induzioni sottili ed alle fantasticherie del lettore, e situate al loro posto giusto in modo da non poter essere spostate, senza grave danno di tutto il complesso; debbono infine essere scritti in una lingua sapientemente musicale, che esalti il lettore ed aumenti a mille doppi l'intensità delle impressioni e dei pensieri dall'autore voluti esprimere¹⁰².

Tema del poemuccio è dunque, per Pica, prima di tutto l'espressione di «stati d'animo»; lo scavo è diretto all'interiorità, non al quadretto di genere, né all'apologo moralistico. Il rapporto con il lettore è ancora delineato: come nella poesia, l'«ambiguità» deve tendere la mano ad un lettore attivo, pronto alla «fantasticherie»; una «lingua musicale» dovrebbe farsi garante della moltiplicazione delle «impressioni» e dei «pensieri».

Si passa dunque a delineare «la storia di una tale modernissima forma letteraria» e a presentarne «i valorosi cultori»¹⁰³; come nell'antologia personale di Des Esseintes, la ricostruzione di Pica comincia con *Gaspard de la nuit*, «una raccolta di brevi ballate in prosa»¹⁰⁴. L'autore viene collocato, a partire dal nome cambiato, «nel periodo tumultuoso e clamoroso del primo romanticismo», «enfatico periodo letterario» di cui porta il segno¹⁰⁵. «Una serie di scenette intime, di fantasticherie medioevali, di pietose elegie d'amore»: questa è la materia dell'*auctor unius libri*, strappato all'oblio non tanto per il «merito individuale», quanto «perché il suo tentativo di prosa ritmata

¹⁰² Id., *Poemucci in prosa*. Aloisius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, cit., p. 362.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 363.

¹⁰⁵ *Ibid.*

e cesellata con cura amorosa ha ottenuto fortuna»¹⁰⁶. Pica utilizza la presentazione con la quale alcune *pièces* di Bertrand venivano proposte ai lettori della «Revue des Lettres et des Arts»¹⁰⁷ nel 1867:

il Sainte-Beuve scrisse: «...il usa toute sa jeunesse à ciseler en riche matière mille petites coupes d'une délicatesse infinie et d'une invention minutieuse», ne scelgo una, che ha una soave intonazione elegiaca e da cui elevasi un delicato profumo di sentimentalità [...]»¹⁰⁸.

Di seguito, si riporta l'esempio di *Encore un printemps*, scegliendo dunque un brano tratto dalla sesta sezione di *Gaspard de la Nuit, Silves*, che un lettore di Bertrand probabilmente non riconoscerebbe come la più rappresentativa. È opinione diffusa che sia il terzo libro, *La Nuit et ses prodiges*, a presentarsi come centrale, soprattutto per la sapiente commistione tra i fantasmi medievaleggianti che infestano Digione e le ossessioni individuali, dipinte nei morsi di Scarbo; cedendo la parola a Lanfranco Binni, qui «la discesa nel passato si ricongiunge con la complessità dei fantasmi e delle ossessioni presenti di Bertrand; il fantastico storico e apparentemente pittoresco dell'arcaismo medievaleggiante assume le sembianze inquietanti di un quotidiano angoscioso e disperato»¹⁰⁹.

*Encore un printemps*¹¹⁰ appartiene invece ad una sezione più intimista, che, nota Binni, «propone i toni amari della confessione autobiografica del paria,

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Cfr. *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, «Revue des Lettres et des Arts», 10 novembre 1867. Nel breve cappello introduttivo si legge: «La *Revue des Lettres et des Arts* se propose de publier certains œuvres rares, oubliées ou inconnues [...]. Parmi ces œuvres, connues seulement de quelques lettrés ou de quelques patients bibliophiles, il faut compter les *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, de Louis Bertrand, dont M. Sainte Beuve a défini en une image pittoresque le talent raffiné et originale: [...]»; seguono le parole riportate anche da Pica. I *poèmes* riproposti sono *Ma Chaumière* e *La Viole de Gamba*.

¹⁰⁸ Pica, *Poemucci in prosa. Aloisius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*, cit., p. 363.

¹⁰⁹ Cfr. A. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, Introduzione, traduzione e note di L. Binni, Garzanti, Milano 2003, p. XV.

¹¹⁰ Riportiamo di seguito il testo completo in francese com'è antologizzato da Pica (da notare, rispetto all'edizione francese: la mancanza della spaziatura che dovrebbe dividere ogni capoverso; la mancanza della data, in calce, «Paris, 11 Mai 1836»):

Encore un printemps

Toutes les pensées, toutes les passions

qui agitent le coeur mortel sont

les esclaves de l'amour

(Coleridge).

Encore un printemps, - encore une goutte de rosée qui se bercera un moment dans mon calice amer, et qui s'en échappera comme une larme.

dell'escluso»¹¹¹; la primavera, «une goutte de rosée qui se bercera un moment dans mon calice amer», ricorda una perduta «jeunesse», le gioie «glacées par les baisers du temps», e i dolori «qui ont survécu au temps». Pica privilegia, dunque, una *pièce* dagli ingredienti intimisti, dedicata all'amore e al ricordo, escludendo un medioevo spettrale che giudicava ormai datato.

Pica si occuperà di Bertrand anche in un'altra occasione, nel gennaio 1897¹¹², in concomitanza con la ristampa parigina per i tipi del «Mercure de France», definendole ancora «ballate in prosa», «scenette intime», «fantasticherie medievali», ornate da un «istile squisitamente elaborato ed alquanto prezioso». Per portare un esempio, fa di nuovo cadere la scelta su *Encore un printemps*, «un poemuccio che ha una soave intonazione elegiaca». L'articolo è interessante, in questo caso, per la cornice nella quale è inserito, a fornire suggerimenti di lettura ad un pubblico marzocchiano che si trova già in contatto con tentativi di *petit poème en prose*, quali potevano essere i *Piccoli motivi poetici* di Jolanda.

Recuperando il filo dell'articolo del 1888, vediamo che Pica, esaurito il tributo a Bertrand, passa, senza indugi, agli sviluppi successivi, delineando così il «merito» di Baudelaire:

Ma tutto il merito di aver perfezionato il poemuccio in prosa, di avergli tolto ciò che vi era di troppo ingenuo in esso, siccome era stato creato da Aloisius Bertrand, di averlo dotato di quella sotterranea corrente di pensiero non appariscente ed indefinibile, che ne forma la grande malla segreta, devesi a Calo Baudelaire [...]»¹¹³.

Baudelaire è definito con parole che ricorreranno in *Arte aristocratica*: «il penetrante analizzatore degli stati morbosi dell'anima, il magico evocatore di sensazioni raffinate e perverse, l'ordinatore sapiente di musiche di parole squisitamente angosciose»¹¹⁴. Il

O ma jeunesse! tes joies ont été glacées par les baisers du temps, mais tes douleurs ont survécu au temps qu'elles ont étouffé sur leur sein.

Et vous qui avez parfilé la soie de ma vie, ô femmes! s'il y a eu dans mon roman d'amour quelqu'un de trompeur, ce n'est pas moi, quelqu'un de trompé, ce n'est pas vous!

O printemps! petit oiseau de passage, notre hôte d'une saison qui chante mélancoliquement dans le coeur du poète et dans la ramée du chêne!

Encore un printemps, - encore un rayon du soleil de mai au front du jeune poète, parmi le monde, au front du vieux chêne, parmi les bois!

¹¹¹ Cfr. Bertrand, *Gaspard de la nuit*, cit., p. XVI.

¹¹² V. Pica, *Aloisius Bertrand*, «Il Marzocco», I, 51, 17 gennaio 1897.

¹¹³ Id., *Poemucci in prosa. Aloisius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*, cit., p. 364.

¹¹⁴ Ivi, pp. 364-65; cfr. Id., *Arte aristocratica*, cit., p. 247. A proposito del ricorrere di formule equivalenti da un saggio all'altro di Pica, si ricordi che questi praticava ampiamente l'autocitazione (sulla questione cfr. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, cit., pp. 21-22).

poemetto in prosa di Baudelaire si caratterizza dunque per una «sotterranea corrente di pensiero», ovvero per una componente spiccata di riflessione, e per la «musica di parole».

Pica non manca di distanziare Baudelaire dalla contemporaneità, moderando le lodi pur nel riconoscimento dell'indubbia grandezza: «suscita così vivi entusiasmi nella gioventù letteraria, da essere proclamato da alcuni, in un eccesso di entusiasmo, il poeta di genio del secolo decimonono»¹¹⁵; tra quei giovani potrebbe trovarsi, peraltro, anche Ragusa Moleti. E al cugino traduttore Pica fa riferimento proprio in nota, per la «pregevole traduzione italiana» e per aver «tentato per conto suo il genere, con abbastanza buon esito, in un volume edito qualche anno fa dal Treves e portante per titolo *Miniature e Filigrane*»¹¹⁶. Critico più scaltrito del Ragusa, Pica, interrogandosi sul genere, fa immediato riferimento alla «lettera-prefazione ad Arsenio Houssaye», per poi ricordare, tramite Péladan, la fonte inedita di Barbey d'Aurevilly («che, fra breve, il Lemerre pubblicherà») ¹¹⁷. Ma proprio per contrasto con i poemetti di quest'ultimo («prosa fortemente colorita, frondosa, eloquente») ¹¹⁸, si definiscono i poemetti di Bertrand («quadretti di genere», «flebili elegie», «pittoresche descrizioni medioevali») ¹¹⁹ e quelli di Baudelaire: «visioni eccezionali della vita moderna», «analisi sottili di sensazioni, di emozioni e di sogni morbosamente squisiti» ¹²⁰. Sguardo sulla vita moderna e sogni, emozioni: questi i cardini dell'operazione baudelairiana, che Pica spiega tramite le parole della *Lettre-Préface*; la citazione non era scontata e denota la formazione da francesista di Pica, visto che la *Lettre* tendeva stranamente a scomparire, ad esempio, dalle traduzioni.

«Il ricordo degli indimenticabili *Fleurs du mal* ci si risveglia ad ogni istante»: Pica mette i poemetti direttamente in relazione con le *Fleurs*, probabilmente in polemica con un'altra tendenza dell'epoca – fatta propria da Dossi, e in un certo senso da Ragusa stesso – che mirava a separare le due produzioni:

difatti in essi si ritrova lo stesso *dandysme* scettico; la stessa ricerca rabbiosa ed insistente del fango della creatura umana; la stessa fioritura mostruosa di sensazioni raffinate, di pensieri stravaganti, di emozioni complicate; la stessa miscela di idealismo esaltato e di sensualismo esacerbato; lo stesso odio per tutto ciò che è volgare, che è

¹¹⁵ Pica, *Poemucci in prosa*. Aloisius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, cit., p. 364-65.

¹¹⁶ Ivi, p. 365.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Ivi, p. 366.

¹²⁰ *Ibid.*

ordinario, che è borghese, per adoperare il terribile epiteto di profonda esecrazione dei romantici¹²¹.

Scetticismo, stravaganza, dualismo esacerbato: questi i caratteri di Baudelaire, in poesia e in prosa, che lo avvicinano, sostiene Pica, alla temperie romantica. Anche l'iconografia, affascinante ma bizzarra, non è cambiata:

E le immagini e le similitudini lambiccate e volutamente bizzarre, ma pur sempre affascinanti e nuove, qui, come nei *Fleurs du mal*, abbondano: uno dei più bei poemetti non finisce forse così: «Lasse-moi mordre longtemps tes tresses lourdes et noires. Quand je mordille tes cheveux élastique et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs»¹²².

Si ricorderà che, di fronte a questo passo, Ragusa Moleti aveva optato per una normalizzazione traditrice («mi sembra di assaporare dolci memorie»); Pica, al contrario, pone la stranezza sotto l'occhio del lettore, facendone anzi un punto cardine dello stile baudelairiano. Laddove Ragusa aveva celato la polvere sotto il tappeto, Pica la riporta al centro della stanza; certo ciò avviene in maniera non del tutto neutra, in quanto, di nuovo, l'immaginario di Baudelaire è fin troppo sospinto nel regno dello strano, fino ad affermarne ingenerosamente l'antiumanesimo: «il pessimismo fosco, il disprezzo dell'umanità tutta, l'ironia feroce [...] anche nei *Petits poèmes en prose* appaiono spesso»¹²³.

Dopo essersi soffermato sul sogno («Des rêves! Toujours des rêves!»), Pica arriva al Baudelaire *en prose* che più lo convince: «quei poemucci nei quali lascia piena libertà alla fervida sua fantasia, che gli ispira creazioni leggiadrissime e squisite»¹²⁴, ovvero *Les bienfaits de la lune*. Questo Baudelaire “delicato” ha addirittura il beneplacito di Carducci, che da esso «ha tolto il motivo iniziale di una delle sue più belle poesie, *Vendette della luna*»; certo, poi, tra una saffica rimata e un poemetto in prosa c'è una certa distanza. Non è dunque il Baudelaire dei quadri cittadini, della riflessione sull'anima smarrita del poeta nella modernità, della realtà deformata della metropoli ad interessare Pica, quanto il fine cesellatore di una prosa poetica rinnovata.

Il giudizio sui poemucci in prosa di Baudelaire assomiglia al tributo riservato ai classici («rappresentano una mirabile opera d'arte»)¹²⁵; eppure, il critico vi riscontra una mancanza di concentrazione e brevità:

¹²¹ Ivi, pp. 366-67.

¹²² Ivi, p. 367.

¹²³ *Ibid.*; ad esemplificare tale misantropia è riportato *Le Chien et le Flacon*.

¹²⁴ Ivi, p. 368.

¹²⁵ Ivi, p. 370.

si potrebbe osservare che alcuni di essi peccano per prolissità e contengono particolari minuziosi e divagamenti superflui, e che a volte l'autore sceglie la forma aneddotica o dimostrativa, le quali contribuiscono non poco a menomarne l'efficacia e l'intensità emozionale¹²⁶.

Pica insomma giudica già secondo i parametri di Des Esseintes: il poemetto in prosa deve proporsi la massima "concisione suggestiva" e, come si sa, non è a questo risultato che arriva l'eterogenea raccolta, postuma, di Baudelaire.

Arriviamo dunque, per contrasto, a Mallarmé: la superiorità dei poemetti in prosa di Mallarmé rispetto a quelli di Baudelaire è motivata dalla «perfezione plastica e musicale di forma» e dalla «suggestiva quintessenza di contenuto»¹²⁷. Pica motiva, innanzitutto, la mancanza di un volume che raccolga i poemetti in prosa: Mallarmé, «persuaso da una rara modestia e da un rispetto religioso ed esagerato per l'Arte», li ha stimati non corrispondenti «all'alto concetto da lui formatosi di un Libro, architettonico cioè, omogeneo, ritmico»¹²⁸; con le stesse parole Mallarmé si scuserà ancora per le proprie *Divagations* («Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture»).

Già nel citato intervento del 1887, *Watteau e Verlaine*, Pica aveva avuto modo di accennare ai poemetti in prosa di Mallarmé:

Del resto io intendo le ostilità contro Stefano Mallarmé, il quale [...] non potrà mai esser compreso e gustato, per le volontarie astruserie e per il troppo complicato e sottile simbolismo dei suoi versi, che da un piccolo e scelto stuolo di persone soltanto, benché i suoi affascinanti poemucci in prosa, *Plaintes d'Automne*, *Frisson d'Hiver*, *La Pipe*, *Le fusain*, *Le Spectacle Interrompu*, *Le Phénomène futur* ed altri ancora, sieno di una perfetta chiarezza e dovrebbero essere letti e riletti da tutti [...]¹²⁹.

Fascino, qualità ricorrente, e, finalmente, chiarezza: Pica trovava nei poemetti in prosa, che andava leggendo proprio su consiglio dello stesso Mallarmé, il vantaggio della fruibilità.

Mallarmé scrisse poco più che una decina di *poèmes en prose*; l'edizione di Mondor e Jean-Aubry ne conta, nella sezione che porta questa etichetta, dodici; le nuove opere curate da Marchal (1998) ripristinano anche un tredicesimo. Un primo gruppo di sette *poèmes* risale al 1864, anche se gli stessi furono poi ripubblicati con variazioni

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Ivi, pp. 370-71.

¹²⁹ V. Pica, *Watteau e Verlaine*, in Id., *All'Avanguardia*, cit., pp. 357-58.

nel titolo e nel testo: *Plainte d'Automne* (inizialmente con titolo *L'orgue de Barbarie*), *Frisson d'Hiver* (in precedenza, *Causerie d'hiver*), *Réminiscence* (inizialmente con titolo *L'orphelin*)¹³⁰, *Pauvre Enfant Pâle* (inizialmente con titolo *La tête*; poi *Fusain*, in «Le Décadent», 7 agosto 1886), *La Pipe*, *Le Phénomène futur*, *Le Démon de l'Analogie*. Un secondo gruppo, «d'une style visiblement différent» secondo Mondor e Jean-Aubry, è composto da *Le Nénufar Blanc* (1885), *La Gloire* (1886), *L'Ecclésiastique* (1886) e *La Déclaration Foraine* (1887). Tra i due raggruppamenti si colloca, risalente ad una data intermedia, il 1875, *Un Spectacle Interrompu*¹³¹; a questi dodici, è stato giustamente aggiunto *Conflit* (1895)¹³².

La maggior parte dei *poèmes en prose* furono editi in un volume intitolato *Pages* (Deman, Bruxelles, 1891) e in seguito costituirono la sezione «Anecdotes ou poèmes» di *Divagations* (1897). In apertura delle *Divagations* Mallarmé scriveva, ad *excusatio* preventiva: «Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture», quasi a sottolineare la posizione defilata della scrittura di prosa di un sacerdote della poesia, dedito ad un misterioso «Grand Œuvre» che, come l'Assoluto, rimane inattinto e irraggiungibile. Come scrive Colesanti, «Mallarmé scrive e pubblica in riviste poesie e "poèmes en prose" (e non certo in abbondanza), ma pensa alla Poesia»¹³³.

La collocazione dei *poèmes en prose* nell'ambito dell'opera di Mallarmé non è però scontata, com'è testimoniato dalle due edizioni citate: Mondor e Jean-Aubry riveglavano tale difficoltà nel decidere la posizione di *Conflit*, che stentavano a classificare come *poème en prose*, preferendo ripristinarlo al più modesto stadio di *variation* (confliggendo però, in effetti, con la volontà di Mallarmé). L'incertezza rimane anche nel nuovo curatore, Bertrand Marchal: a incrinare il piano delle opere, che prevede di porre nel primo volume «l'œuvre proprement poétique, c'est à dire créatrice, de Mallarmé, qu'elle soit en vers ou en prose» e, nel secondo, «l'œuvre critique (et pédagogique)», concorre, puntualmente, la classificazione dei *poèmes en prose*¹³⁴. Consocio

¹³⁰ Il testo è fortemente modificato per la pubblicazione in *Pages* (1891).

¹³¹ Cfr. H. Mondor, G. Jean-Aubry, *Notes et variantes*, in S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1945, pp. 1547-61.

¹³² I curatori dell'ed. 1959 riportavano *Conflit* nella sezione *Variations sur un sujet* (titolo delle cronache di Mallarmé sulla «Revue Blanche» nel 1895), ma Mallarmé l'aveva spostato tra i *Poèmes en prose* nel volume *Divagations* (1897).

¹³³ Macchia, Colesanti, *La letteratura francese dal Romanticismo al Simbolismo*, cit., p. 314.

¹³⁴ «Une difficulté demeurait cependant, puisque la répartition choisie entrainait en contradiction, dans le cas de *Divagations* qui comporte une section poétique (les poèmes en prose), et une section critique, avec le respect de l'intégrité des recueils» (B. Marchal, *Note sur la présente édition*, in S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Gallimard, Paris 1998, I, p. LXV). Così il piano delle opere impone una duplicazione dei testi: i tredici *poèmes* vengono presentati nel primo volume (sezione *Poèmes en prose*) e riproposti nel secondo (sezione *Divagations*); da una parte, infatti,

della difficile collocazione, Marchal tenta una definizione dei poemetti in prosa di Mallarmé che tenga conto del contatto con gli altri scritti saggistici del volume *Divagations*, proponendo la formula di «journalisme poétique»:

Choses vues, si l'on veut – et le locuteur se représente volontiers en spectateur ou en voyeur –, mais la vue se prolonge en vision, et l'anecdote en rêverie: comme le manifeste le début d'«Un spectacle interrompu», le fait divers est ici la matière première d'un journalisme poétique voué à «remarque[r] les événements sous le jour propre au rêve»¹³⁵.

Torniamo dunque al saggio di Pica, e notiamo che il critico elenca quasi tutti i *poèmes en prose* di Mallarmé già scritti a quella data (concludendo con un «ecc.» che accenna agli omissi): *Fusain* (titolo di *Pauvre Enfant Pâle* all'altezza del 1886), *Le petit saltimbanque, L'orphelin* (qui Pica cita un titolo che Mallarmé aveva dato in «La Revue des Lettres et des Arts», 24 novembre 1867; poi modificato e pubblicato come *Réminiscence* a partire dal 1872), *Le Démon de l'Analogie, La Pipe, Plaintes d'Automne* (qui Pica conosce il titolo adottato al posto di *L'orgue de Barbarie* a partire dal 1875, anche se prende un singolare per un plurale), *Frisson d'Hiver* (*idem*: Pica conosce il nuovo titolo adottato dal 1875)¹³⁶, *Le Phénomène futur, Le Nénufar Blanc, L'Ecclésiastique, La Gloire*.

Possiamo dunque vedere che le letture di Pica sono sostanzialmente aggiornate¹³⁷, grazie anche al rapporto diretto con la Francia. All'altezza del 1888, i poemetti in prosa di Mallarmé non erano ancora raccolti nel volumetto *Pages*; per conoscerli bisognava aver seguito le pubblicazioni in rivista; solo quattro di essi venivano allora pubblicati in *Album de vers et de prose*¹³⁸. Pica dunque presenta effettivamente testi poco noti in Italia anche per un lettore che conosca il Mallarmé poeta, e li ritiene indispensabili per una propedeutica ai «signes sévères, chastes, inconnus»¹³⁹ del poeta “aristocratico”. In nota, infatti, afferma di aver vinto «molte feroci ed ostinate ostilità,

rientrano nell'ambito della creazione letteraria, dall'altra va pur salvaguardata la volontà di Mallarmé, che li inserì in un volume miscelaneo, accanto a *pièces* di natura eminentemente saggistica.

¹³⁵ B. Marchal, *Notices, notes et variantes*, ivi, p. 1329.

¹³⁶ Entrambi, *Plainte d'Automne* e *Frisson d'Hiver*, vengono presentati con nuovo titolo in «La République des lettres», 20 dicembre 1875.

¹³⁷ A parte il caso di *Le Fusain*, per il quale il critico non sembra conoscere la versione con titolo modificato.

¹³⁸ S. Mallarmé, *Album de vers et de prose*, Librairie Nouvelle, Bruxelles; Librairie Universelle, Paris 1887-1888. Il volume conteneva, nella sezione «Prose»: *Plainte d'automne, Frisson d'hiver, La Gloire, Le Nénuphar blanc*.

¹³⁹ Id., *Hérésies artistiques. L'Art pour tous*, «L'Artiste», 15 septembre 1862; si cita da Id., *Œuvres complètes*, a c. di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945, pp. 257-60.

nella mia privata propaganda a favore del Mallarmé», «mercé cotesti incantevoli poemucci in prosa», e cita, come esempio, le due scrittrici «donna Emilia Pardo-Bazan» e «la Contessa Lara»:

Ma i poemucci in prosa rappresentano nell'opera del Mallarmé una parte accessibile a tutti che, pur rimanendo squisita, sottile e raffinata, non richiede punto quella paziente, anticipata preparazione, che ci vuole per interpretare e gustare le sue poesie [...] ¹⁴⁰.

Per informare i lettori di un lavoro per lo più oscuro, Pica riporta dunque il testo francese di *Frisson d'hiver*, «in cui con finezza incantevole, dicesi *la grâce des choses fanées*». Il poemetto è inteso come una discesa in un mondo di sogni e in un passato da immaginare, mentre *La Pipe* dovrebbe essere prova di un'altra qualità:

il sublime sognatore [...] sa anche essere, quando vuole, un osservatore minuzioso dei piccoli fatti della nostra esistenza quotidiana e sa mirabilmente esprimere la soave melanconia delle cose e le nostalgie indomabili, che esse risvegliano nell'anima ¹⁴¹.

Nella *Pipe*, il critico napoletano riconosce la capacità di evocazione di una realtà complessa a partire da un semplice oggetto, fatto che aveva colpito anche Eugène Lefébure, che scriveva a Mallarmé (13 maggio 1864): «dans *la Pipe* vous donnez la sensation vraisemblable de Londres» ¹⁴²:

Come è commovente nella sua semplicità e nella sentimentale tenerezza della nota finale, e come è efficace nella scelta dei particolari osservati dal vero e che dinanzi agli occhi del lettore evocano quasi per incanto, la visione della grandiosa metropoli inglese! ¹⁴³

Per *Plaintes d'automne* (sempre con l'errato plurale), «in cui Mallarmé confessa i suoi gusti raffinati di decadente» ¹⁴⁴, e per *Le phénomène futur*, Pica tenta in nota, modestamente, una traduzione italiana («ingegnandomi [...] di serbare le squisitezze stilistiche e la sapiente soave musicalità dell'originale») ¹⁴⁵. Le traduzioni sono in effetti improntate ad una fedeltà maggiore di quelle di Ragusa Moleti; i movimenti sintattici

¹⁴⁰ Pica, *Poemucci in prosa. Aloïsius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*, cit., pp. 371-72.

¹⁴¹ Ivi, p. 374.

¹⁴² S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, pp. 1547-61, p. 1558.

¹⁴³ Pica, *Poemucci in prosa. Aloïsius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*, cit., p. 375.

¹⁴⁴ Ivi, pp. 375-76.

¹⁴⁵ Ivi, p. 375.

della prosa, giustamente interpretati come espedienti di musicalità, sono per lo più conservati.

Dalla traduzione di *Plaintes d'automne* si chiarisce, ad esempio, il motivo per cui Pica ritiene semplici e significativi i poemetti in prosa di Mallarmé: il gusto per la «caduta» vi è esplicitato in maniera quasi didascalica, svolgendosi in gesti baudelairiani (il gatto «compagno mistico», l'amore per la «decadenza latina») o in palesi simbologie (il crepuscolo, l'autunno)¹⁴⁶. Lo stesso vale per *Le phénomène futur*, coacervo di «decrepitezza» e culto poetico del «Bello»¹⁴⁷. La nota rivela anche uno dei motivi principali per cui Pica si è dedicato al poemuccio in prosa, provandosi anche nell'ingeneroso compito del *vertere*: fornire in anteprima la notizia che si va preparando un'edizione «dei due surriferiti poemucci, e di parecchi altri ancora».

Pica si dimostra, ancora una volta, ben aggiornato sui lavori in cantiere di Mallarmé: per i poemetti in prosa, dunque, dà notizia dell'«edizione di gran lusso, con acqueforti dei chiari pittori impressionisti Degas, Renoir, Berthe Morisot e Lewis-Brown, che ne prepara il Vanier di Parigi»¹⁴⁸. Contagiato dal giapponismo parigino, ma ancor più affascinato dal possibile incontro tra testo e immagine, Mallarmé aveva infatti progettato un volume dal titolo *Le Tiroir de lacque*, arricchito dai lavori di John Lewis Brown (incaricato di fornire la copertina con un ritratto di Méry Laurent in stile giapponese), Mary Cassatt, Degas, Monet, Berthe Morisot e Renoir; l'idea fu abbandonata intorno al 1890, e il volume fu poi trasformato in *Pages*.

Ancora alcuni cenni mirano a suscitare curiosità: *Fusain* rivela «pietose e tragiche riflessioni», *Le spectacle interrompu* identifica, nella conclusione, la natura dell'opera di Mallarmé, con la sua «façon de voir» diversa e, in ultimo, superiore. In conclusione, si ripete il punto cardine dell'argomentazione: «al contrario di buona parte dei versi di Mallarmé», i poemetti «sono di una perfetta chiarezza»¹⁴⁹.

Dei poemetti in prosa di Mallarmé Pica si occuperà ancora, nello stesso 1888 (*Due poemucci di Mallarmé*, sul «Fortunio»), nel 1890 (*Dai «Poemucci di prosa» (di St. Mallarmé)*, ancora sul «Fortunio»), nel 1896 (*Poemucci in prosa (dal francese di*

¹⁴⁶ Ivi, pp. 375-77.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 377-78.

¹⁴⁸ Ivi, p. 378. Si noti che Pica fa riferimento agli stessi nomi citati da Mallarmé nella «page de titre» della «maquette» inviata da Mallarmé a Edmond Deman nel febbraio 1888: «avec illustrations, en couleur sur la couverture, / de John Lewis Brown, à l'eau-forte et à la pointe-sèche de Madame Berthe Morisot, / de Renoir et Degas». Semmai, Pica è evidentemente male informato sull'editore; lo stesso Mallarmé aveva peraltro proposto il lavoro ad altri (Tresse et Stock, Dentu). Cfr. B. Marchal, *Notice, notes et variantes*, in Mallarmé, *Œuvres complètes*, cit., II, p. 1676-77.

¹⁴⁹ Ivi, pp. 377-78.

Stefano Mallarmé), sul «Marzocco»¹⁵⁰, per arrivare al 1898. In quell'anno, pubblicando un ampio saggio su Mallarmé in *Letteratura d'eccezione*, Pica dedicò un paragrafo ai «poemucci» di Mallarmé, nel quale riprendeva le parole dell'analisi condotta nel 1888, a partire dalla presentazione del “genere” attraverso Bertrand e Baudelaire. Nel frattempo, però, viene aggiornata la bibliografia, i poemetti salgono a tredici e la lista completa corrisponde all'indice di *Divagations*, a cui Pica fa riferimento; il critico dà notizia anche del volume *Pages* del 1891, «elegantissimo», «ornato da un frontespizio all'acquaforte del Renoir»¹⁵¹, e abbozza una ricostruzione delle vicende editoriali di ogni poemetto, che dà conto della variazione dei titoli, pur soffrendo di qualche imprecisione¹⁵².

Ancora dei poemetti in prosa di Mallarmé si parla con Alberto Martini, in una lettera del 21 ottobre 1908 che testimonia nuovamente l'attenzione alla storicizzazione di un “genere” inedito; Pica non ha dimenticato i poemetti di Mallarmé, ed anzi li ha consigliati a Martini proponendo le proprie traduzioni:

Eccovi il titolo del volume che mi domandate: *Vers et prose* par Stéphane Mallarmé [...]. È bene che arrivate ai poemucci in prosa di Mallarmé dopo Baudelaire e Poe, cosa che non sarebbe avvenuta se aveste seguito le incitazioni che vi feci, consegnandovi, manoscritte, le traduzioni di alcuni poemucci mallarmeiani, perché già prevedo ed intravedo nel Martini di tre anni fa il Martini di oggi e di domani [...]¹⁵³.

L'auspicio di un'illustrazione da parte di Martini ricorre da parte di Pica più volte, e si accompagna anche all'idea della resa grafica come interpretazione:

¹⁵⁰ V. Pica, *Due poemucci di Mallarmé*, «Fortunio», I, 16 dicembre 1888; Id., *Dai «Poemucci di prosa» (di St. Mallarmé)*, «Fortunio», III, 18 luglio 1890; Id., *Poemucci in prosa (dal francese di Stefano Mallarmé)*, «Il Marzocco», I, 19, luglio 1896.

¹⁵¹ Id., *Stéphane Mallarmé*, cit., p. 126.

¹⁵² Cfr. *ivi*, pp. 125-26.

¹⁵³ Pica a Martini, 21 ottobre 1908, in *Un'affettuosa stretta di mano. L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini*, a c. di M. Lorandi, con la coll. di O. Pinessi, Viennepierre, Monza 1994, p. 101. Annota Lorandi: «Esiste presso l'archivio degli eredi a Milano un piano di lavoro manoscritto e autografo relativo alla realizzazione dei disegni per i *Petits poèmes en prose* di Stéphane Mallarmé dal dicembre del 1908 al gennaio 1909 [...]. I disegni realizzati sono 9 e tutti eseguiti a penna (di alcuni c'è la riproduzione in vecchi cataloghi), purtroppo gli originali nella versione definitiva sono dispersi ad eccezione de *Le nenuphar blanc* (Collezione privata, Milano). Esistono comunque alcuni dei bozzetti preparatori a matita, straordinari già per esecuzione quali *Pla[i]nte d'automne*, *La Pipe*, *Le phénomène futur*, *Frisson d'hiver* e *L'Éclésiastique*» (*ivi*, p. 101-02).

Nel volume di Mallarmé che vi spedisco [*Vers et prose*] troverete i nuovi poemetti in prosa, squisitamente e deliziosamente suggestivi, che una volta io ho desiderato di vedere graficamente commentati da voi¹⁵⁴.

Una volta che Martini abbraccia il progetto, non mancano le indicazioni del suo critico, che scalpita per vedere un testo d'elezione illustrato dal compagno di un sodalizio umano e artistico tra i più virtuosi nel primo Novecento:

Sono lieto molto che vi siate deciso ad illustrare i poemucci in prosa di Mallarmée desidero tanto di vedere il disegno già eseguito. Forse il meglio sarebbe eseguire per ciascun poemuccio una testata, una iniziale figurata ed un finale¹⁵⁵.

Pica, critico formato sui grandi affreschi delle *Comédies Humaines* naturaliste, non è pronto a concedere tanto: che i “simbolisti” si appropriino anche della prosa, scardinandone i principi fondamentali. Così, il poemetto in prosa rimane un'attività secondaria di grandi poeti come Mallarmé; tali componimenti sono da leggere quale anticamera alla poesia, spesso di difficile approccio, quasi appunti per poesie non scritte, dove il demone dell'analogia non ha ancora danneggiato troppo lo scheletro dei significati. Viene da chiedersi se Rimbaud, con la pericolosa commistione di poesia e prosa, non ponesse troppi dubbi al critico, pur abituato alle oscurità di Mallarmé, e se, proprio per questo, sia rimasto un autore inesplorato.

È stato detto che Pica, improntato interamente ad una formazione di “critico”, a differenza della scuola crociana, ha il difetto di puntare troppo ed esclusivamente lo sguardo sulla fruizione¹⁵⁶. Tale tendenza si riscontra nella presentazione del poemetto in prosa come genere, letto in funzione di una ricezione facilitata di alcuni elementi, tematici e formali, dell'arte aristocratica. Eppure, l'erede italiano di Des Esseintes era sinceramente affascinato dall'essenza di una prosa tendente alla poesia, proiettata, nella propria libertà, verso le altre forme d'arte (la musica per le qualità suggestive, la pittura per il gusto della pennellata rapida e decisa); nel 1908, ancora non aveva dimenticato questa parte della produzione di Mallarmé e scalpitava d'impazienza all'idea di vederli, rinnovati da un'originale interpretazione, attraverso l'estro di Alberto Martini.

2.4 I colori della vita vera, «ma pur sempre frammentariamente»: Dossi, “neobizantino” in Italia

¹⁵⁴ Pica a Martini, 12 novembre 1908, ivi, p. 106.

¹⁵⁵ Pica a Martini, 23 dicembre 1908, ivi, p. 109; Martini non seguì questo consiglio (cfr. ivi, pp. 15-16).

¹⁵⁶ Cfr. R. Fantasia, G. Tallini, *Poesia e rivoluzione. Simbolismo, crepuscolarismo, futurismo*, Angeli, Milano 2004, p. 78.

A conti fatti, non sono molti gli autori italiani ai quali Pica dedica attenzione critica, come si vede scorrendo i volumi di saggi pubblicati, dove gli autori presenti sono davvero pochi: attraverso il Naturalismo giunge a Capuana, una breve parentesi lo avvicina al Di Giacomo, la passione per l'arte bizantina lo conduce a Dossi prima, a d'Annunzio poi, unici italiani della conferenza *Arte aristocratica*. Affrontando la questione dal punto di vista delle traduzioni di testi italiani in lingua francese (Pica traduce, oltre ai propri articoli, anche «varie recenti poesie italiane»), scopriamo altri fatti degni d'attenzione. Occupandosi di poesia italiana per la «Revue indépendante» nel 1887¹⁵⁷, Pica presenta il panorama letterario italiano e, tra le poesie volte «in prosa francese», ne figurano alcune di d'Annunzio (dall'*Isotteo*, dalla *Chimera* e dal *Canto novo*), altre di Emilio Praga, Tarchetti, Guerrini, Carducci, Contessa Lara, Giovanni Alfredo Cesareo. Oltre a d'Annunzio, rappresentante del bizantinismo italiano in poesia, al Cesareo (amico di Pica ed autore dei *Canti sinfoniali*, tentativo di rinnovamento metrico al di là dell'artificioso verso), alla Contessa Lara (lettrice dei poemetti in prosa di Mallarmé su proposta di Pica, ella stessa traduttrice di Rodenbach) e all'indiscusso Carducci, ritroviamo dunque i nomi di due poeti scapigliati e del loro epigono. La poesia scapigliata, seppur non recentissima, viene presentata al pubblico francese dal traduttore napoletano, che vi rintraccia probabilmente i primi rapporti con la poesia d'oltralpe, un pessimismo filosofico e una svolta in direzione dell'«arte per l'arte» e dell'«eccezione», seppur declinata in toni da *maudits*.

In apertura dell'articolo, Pica ricorda il 1877, con la pubblicazione delle *Odi barbare* di Carducci, di *Postuma* di Guerrini e di *Lyrice* di Panzacchi, come anno di svolta, sia per la rinnovata fioritura poetica che per un rinnovato interesse da parte del pubblico verso la poesia. Rievocando il periodo precedente all'«année miraculeuse», Pica ricorda come la poesia italiana languisse tra i canti di Prati, «d'un splendide romantisme nordique», ma adatti per lo più a «jeunes gens», le liriche di Aleardi, che, improntate ad una «musique soave», ma «monotone», conquistano per lo più le dame sentimentali, e i componimenti dell'abate Zanella, «d'une pureté vraiment classique»¹⁵⁸, ma adatte soprattutto ai professori.

¹⁵⁷ V. Pica, *Chronique Littéraire Italienne. La poésie en Italie*, «Revue Indépendante», serie III, tomo II, n. 5, marzo 1887, pp. 346-361 (in calce: «Naples, ce 15 février 1887»); dell'articolo si trova traccia in una cartolina a Federico De Roberto: «Vi manderei volentieri il mio ultimo articolo sui poeti contemporanei italiani, pubblicato sulla "Revue Indépendante", ma non ho che la mia copia: se lo volete leggere potete chiederlo all'amico Capuana il quale credo che riceva regolarmente tale rivista. Del resto non è che una riduzione ed in parte un ampliamento della mia prefazione ai versi di Casa e di interessante proprio nulla contiene, a meno che non sembrino interessanti agli occhi vs. le traduzioni in prosa francese da me tentate di varie recenti poesie italiane» (Lettera del 29 aprile 1887, in V. Pica, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di G. Maffei, Fondazione Verga, Catania 1996).

¹⁵⁸ Pica, *Chronique Littéraire Italienne. La poésie en Italie*, cit., p. 347.

Pica oppone invece, a questi, i poeti della Scapigliatura¹⁵⁹, Praga, Tarchetti e Boito, che ritiene doveroso illustrare con l'ausilio di traduzioni:

C'est un devoir pourtant de rappeler qu'une note humaine, jeune, nerveusement et inquiètement moderne avait résonné dans des œuvres qui ne furent appréciées à leur juste valeur qu'après 1877 et qui furent, à cette époque de réveil littéraire, un peu trop exaltée: œuvres de trois jeunes écrivains, Emilio Praga, Iginio Ugo F[T]archetti et Arigo Boito; ils appartenaient à ce cénacle de littérateurs et d'artistes lombards menés par Rovani et dont plusieurs tombèrent victimes d'une folle imitation des mœurs débraillées et alcoliques de la bohème parisienne¹⁶⁰.

Inquietudine, umanità, giovinezza stroncata dall'imitazione dei costumi della *bohème* e modernità: è questo il portato di tali poeti che, secondo Pica, furono rifiutati inizialmente e, dopo il 1877, forse troppo esaltati. Nel breve profilo di Emilio Praga poeta, Pica cita i tre volumi dalla sensibilità in effetti più innovativa, compresa la problematica raccolta postuma, mentre sembra addirittura ignorare l'esistenza di *Fiabe e leggende*, l'episodico rifugio praghiano in fantasie medioevali; è il segnale che, probabilmente, all'epoca, negli ambienti "bohème", frequentati a Napoli anche da Pica, circolava il Praga pre-decadente di quelle tre raccolte, anche se ristampe varie avevano messo a disposizione dei lettori tutta la produzione poetica praghiana¹⁶¹. Il giudizio su Praga riecheggia le parole con cui Carducci e poi Croce lo presentarono, non realista ma malato di idealismo («Povero Praga, realista lui? lui inzuppato, anzi ammalato, d'idealismo?»)¹⁶²:

D'Emilio Praga, mort très jeune ainsi que F[T]archetti., nous restent trois volumes de vers, *F[T]rasparenze, Penombre* et *F[T]avolozza*, auxquels on pardonne l'excessive bizzarrierie des images, les imperfections de forme, les fréquentes réminiscences de

¹⁵⁹ Tra le lettere di Camerini a Pica rimane traccia di una richiesta di informazioni e aneddoti sulla «bohème milenese», nel 1895, probabilmente ad uso di Ettore Moschino, l'«amico» di Pica che deve tenere una conferenza al Circolo Filologico sull'argomento. Camerini è piuttosto evasivo, afferma di non aver conservato «neppure un opuscolo» di quel periodo, ma dà alcuni consigli. Se Moschino si era rivolto a Pica (il quale ricorreva al "testimone" Camerini) era perché lo riteneva conoscitore, per quanto parziale, della letteratura scapigliata (cfr. lettera del 21 dicembre 1895, in F. Camerini, *Lettere a Vittorio Pica 1883-1903*, a c. di E. Citro, ETS, Pisa 1990, pp. 144-45).

¹⁶⁰ Pica, *Chronique Littéraire Italienne. La poésie en Italie*, cit., p. 347.

¹⁶¹ Non citiamo le prime edizioni, ma le pubblicazioni successive, tra il 1879 e il 1897: E. Praga, *Penombre*, Casanova, Torino 1879; Id., *Tavolozza*, Casanova, Torino 1883; Id., *Fiabe e leggende*, Casanova, Torino 1884; Id., *Tavolozza*, Casanova, Torino 1889; Id., *Penombre e trasparenze*, Casanova, Torino 1889; Id., *Poesie postume - trasparenze*, Casanova, Torino 1897.

¹⁶² G. Carducci, *Dieci anni a dietro* (1883), in Id., *Opere*, ed. naz., vol. XXIII (*Bozzetti e scherme*), Zanichelli, Bologna 1937, pp. 250-51.

Baudelaire, de Musset et d'autres poètes français, parce qu'on y trouve une passionnée intensité de sentiment, une affectuosité exquise, et surtout une sincérité à montrer l'âme du poète, malade d'idéalisme et saignante au contact épineux des brutales ou vulgaires misères de la vie. Voici une courte pièce, que je choisis dans son délicieux *Canzoniere del Bimbo* (*Le Chansonnier de l'Enfant*): [...] ¹⁶³.

Non per questo, però, Pica ricerca l'originalità di Praga nella «immediata e lieta e sincera percezione della natura», nella «bonomia arguta tra di campagnolo e di pittore» delle «prime e più ingenua poesie» ¹⁶⁴. Di Praga si apprezzano l'idealismo ferito a contatto con la realtà e un'autenticità che trapela, ad esempio, nel *Canzoniere del bimbo* di *Penombre*; da lettore scaltrito, però, Pica traduce una poesia che, a partire dalla pace del focolare domestico, introduce immagini raffinate e sottili: macchie di colore a descrivere il tramonto, «un petit chat noir», che «rêve sono long rêve de mystère», e, infine, un mesto scandaglio delle profondità dell'animo alla ricerca delle «perle» di poesia, con una moderna catabasi in direzione della coscienza: «come un mesto palombaro nel mare, / io discendo nel cor che Iddio m'ha dato, / e mi guida le perle a rintracciare // il respiro del bimbo addormentato» ¹⁶⁵.

Si tratta insomma di un Praga intimista, il cui destino si incontra ancora con quello di Baudelaire, che veniva riletto in ambito italiano depurato dalla componente ribellistica, e decisamente proiettato sul piano dell'esplorazione dei “fondali” della coscienza; così, Salvadori parla di Baudelaire, nel 1883, come poeta-palombaro:

La sua è arte di palombaro: egli cala sotto le acque con la sicurezza di chi sa vedere, cala nei baratri più neri, li abbraccia, li scruta, li penetra, fino a che non abbia acquistato quella precisione di topografia spirituale che in lui riesce quasi paurosa, tanto è sopra il comune. [...] Così, leggendo *Fleurs du Mal*, come del resto i *petits poèmes en prose*, come qualunque altro scritto di Baudelaire, par di trovarsi in un mondo sconosciuto e pauroso ¹⁶⁶.

Al di là dei giudizi sui protagonisti, la differenza sostanziale tra le interpretazioni di Pica e Carducci riguarda, a ben vedere, le ipotesi di storicizzazione. Per Carducci la generazione dei poeti scapigliati sarà presto dimenticata («Chi si ricorda più della po-

¹⁶³ Pica, *Chronique Littéraire Italienne. La poésie en Italie*, cit., p. 347-48.

¹⁶⁴ Ivi, p. 252.

¹⁶⁵ Praga, *Poesie*, cit., p. 115. Questa è la traduzione di Pica: «ainsi que dans la mer un sombre plongeur, - je descends dans le cœur que Dieu m'a donné ; - et me conduit à retrouver les perles - le souffle de mon petit enfant endormi» (Pica, *Chronique Littéraire Italienne. La poésie en Italie*, cit., p. 348).

¹⁶⁶ G. Salvadori, *La retorica dell'isterismo. Maurizio Rollinat* (1883), in *Scritti bizantini*, a c. di N. Vian, Cappelli, Bologna 1963, pp. 143-44.

esia italiana di dieci o undici anni sono?)¹⁶⁷, in quanto invischiata in un tardo romanticismo poco interessante e poco salutare, dal quale si salverebbero piuttosto Bettoni e i predecessori Aleardi e Prati («il solo veramente e riccamente poeta della seconda generazione dei romantici in Italia») ¹⁶⁸. Per Pica invece essi fanno parte della storia della poesia italiana, dove rappresentano un primo tentativo per svincolarsi dai paludamenti di Aleardi, Prati e Zanella. Questi ultimi sono significativamente citati senza l'ausilio di traduzioni e senza un accenno di bibliografia, decisamente allontanati, implicitamente, in un datato Romanticismo sentimentale. I poeti scapigliati invece sono da Pica inclusi tra i «recenti» poeti italiani, e tradotti ad uso del lettore francese che voglia conoscere gli sviluppi della poesia italiana contemporanea.

Tarchetti, di cui Pica ricorda, per la prosa, *Fosca*, «l'un des meilleures romans italiens parus en ces derniers vingt ans», si è rivelato in seguito alla pubblicazione postuma di *Disiecta*, poeta di ispirazione discontinua, ma «d'une mélancolie suave et nuancée d'ironie»¹⁶⁹; viene tradotto il sonetto *Elle était si frêle et si menue*, scegliendo, anche in tal caso, un testo significativo¹⁷⁰, e segnalando una profonda distanza dall'interpretazione carducciana¹⁷¹.

Si passa dunque a Boito, definito senza indugio «talent plus robuste, plus équilibré, plus savamment assimilateur»:

Enfin Arrigo Boito, talent plus robuste, plus équilibré, plus savamment assimilateur, qui s'est ensuite avec le *Mefistofele* affirmé puissant musicien, a produit une poésie bizarre, jaillissant, au contraire de celles de ses deux amis, de cerveau plutôt que de cœur et qui parfois réfléchit l'influence de la poésie française moderne, mais plus souvent celle de poésie allemande¹⁷².

Di Boito dunque si afferma, condividendo un giudizio che anche Ragusa Moleti aveva espresso, che la poesia nasce dalla “testa” più che dal “cuore”; nessun giudizio negativo segue, ma sarà da rimarcare il fatto che, di Boito, Pica non ritiene doveroso

¹⁶⁷ Carducci, *Dieci anni a dietro*, cit., p. 237.

¹⁶⁸ Ivi, p. 241.

¹⁶⁹ Pica, *Chronique Littéraire Italienne. La poésie en Italie*, cit., p. 348.

¹⁷⁰ Riportiamo l'inizio e la fine della traduzione: «Elle était si frêle et si menue – que, plus que de l'amour, j'avais pour elle de la pitié; – sa tête mignonne semblait celle d'un ange, – tant elle était diaphane, tant elle était pieuse. [...] Toute pleine elle était de délicatesses, – de tout elle pleurait, de tout elle souriait, – elle vivait de bonbons et de caresses: – eh bien, cette fleur si délicate et fragile – a détruit ma jeunesse vigoureuse, – à brisé de mon cœur la vaillante fermeté» (*Ibid.*).

¹⁷¹ Carducci scriveva che «l'ammirazione pe 'l sonetto “Ell'era così gracile e piccina” è una miserabile prova del rammollimento di cervello a cui quella che il Proudhon chiamava “scrofola romantica” aveva condotto la gente» (Carducci, *Dieci anni a dietro*, cit., p. 248).

¹⁷² Pica, *Chronique Littéraire Italienne. La poésie en Italie*, cit., p. 349.

presentare traduzioni; si noterà, inoltre, l'assenza del benché minimo riferimento alla pubblicazione del *Libro dei versi*, che appariva appunto, per i tipi di Casanova, nel fatidico 1877.

Già frequentatore, dunque, di letterature scapigliate, informato da Cameroni e da lui sollecitato alla lettura di Dossi, Pica dedica ad Alberto Pisani un articolo pubblicato nel luglio 1887¹⁷³, per porre all'attenzione dei lettori un «caso letterario», che «è molto curioso ed interessante e meriterebbe di essere studiato»¹⁷⁴. Ma già precedentemente Pica aveva dimostrato di conoscere e apprezzare Dossi, come rappresentante fondamentale, nell'Italia contemporanea, dell'umorismo. Nel 1875, infatti, il critico si era trovato a recensire due conferenze di Giorgio Arcoleo dedicate all'«Umorismo nell'arte moderna»; ripercorrendo il percorso del conferenziere napoletano, Pica accenna ad alcune definizioni dell'umorismo fornite dagli autori, plaudendo alla scelta di non definire ma osservare il problema, e ricostruisce con l'Arcoleo una possibile storia della letteratura umoristica. Informato sull'argomento, Pica discute le opinioni dell'Arcoleo e le compara a quelle del Nencioni, che dell'argomento si era occupato, delineando poi alcune posizioni precise, nient'affatto banali, in contrasto con entrambi. In prima battuta, tra gli umoristi stranieri soggiorna di diritto, per Pica, Poe, «il novelliere geniale, il critico acuto e profondo»¹⁷⁵; in secondo luogo, per il panorama italiano, né Arcoleo né Nencioni vedono giusto: Pica conterebbe tra gli umoristi Carducci, come Nencioni, ma escluderebbe molti altri per portare piuttosto l'attenzione sul Dossi, da entrambi «completamente dimenticato»¹⁷⁶. L'altra opinione, sempre acuta, di Pica, riguarda l'affermazione dell'Arcoleo, secondo cui «l'umore può trovarsi soltanto nella letteratura e che alle altre arti è negato»¹⁷⁷: il confine tra le arti non è, per Pica, così netto, e tutte possono esprimere «quel complesso di sentimenti opposti da cui zampilla l'umorismo»¹⁷⁸.

¹⁷³ Id., *Carlo Dossi. A proposito di un suo nuovo libro* [Rec. a C. Dossi, *Amori*], «Fanfulla della Domenica», IX, 27, 3 luglio 1887; poi con titolo *Carlo Dossi*, in Id., *All'Avanguardia*, cit.; il testo è ripubblicato anche in *Arte aristocratica e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit. A Pica è da attribuirsi, secondo Citro (cfr. F. Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica (1883-1903)*, a c. di E. Citro, ETS, Pisa 1990, p. 19), anche una segnalazione sull'*Altrieri* (in occasione della ristampa 1881: cfr. «Fantasio», I, 1, 10 agosto 1881); nutre ragionevoli dubbi D'Antuono (cfr. N. D'Antuono, *Note e commento*, in Pica, *Arte aristocratica e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., p. 312). A proposito della recensione ad *Amori* si veda A. Gaudio, *Il lettore e il silenzio dell'opera. L'umorismo di Carlo Dossi al vaglio di Vittorio Pica*, «Esperienze letterarie», XXXII, 2, aprile-giugno 2007, pp. 21-34.

¹⁷⁴ V. Pica, *Carlo Dossi*, in *All'Avanguardia*, cit., p. 437.

¹⁷⁵ Id., *L'umorismo nell'arte*, ivi, p. 6. Cfr. a proposito Gaudio, *Il lettore e il silenzio dell'opera, L'umorismo di Carlo Dossi al vaglio di Vittorio Pica*, cit., pp. 21-34.

¹⁷⁶ Pica, *L'umorismo nell'arte*, p. 9

¹⁷⁷ Ivi, p. 10-11.

¹⁷⁸ Ivi, p. 11.

Nel 1887, dunque, Pica conosce già gli scritti di Dossi da qualche anno, ed ha già individuato uno dei tratti che permettono di inserirlo in un panorama italiano “d’eccezione”, ovvero l’umorismo, pratica molto sviluppata in ambito europeo. «Stranezza di concezione e di forma» contraddistinguono l’autore in questione, fin dai primi racconti, e gli attirano le simpatie di «tutto un gruppo di giovani lombardi, ribelli novatori nel campo dell’arte»¹⁷⁹; così Pica inserisce Dossi nell’ambito della Scapigliatura, dove, come si è visto, riteneva si fossero sviluppate interessanti innovazioni. Ma la contestualizzazione termina qua, laddove Pica trova più produttivo per l’interpretazione far risaltare l’isolamento di Dossi (appunto, «caso letterario») per introdurlo, semmai, in un panorama europeo.

Le vicende editoriali dell’«ardimentoso e geniale scrittore»¹⁸⁰, che Pica conclude facendo presente che finalmente Dossi può leggersi anche per i tipi di Sommaruga (benché non si registri un mutamento nel «contegno del pubblico»), sono assurte a paradigma di un destino: edizioni di lusso per un creatore di «stravaganze» stilistiche, contenutistiche e strutturali. Gli ingredienti della scrittura dossiana sono ben individuati:

L’aristocratico dispregiatore della folla [...] si rivela sovra tutto nello stile aggomitolato, nervoso, pittorico, fitto di neologismi e di barbarismi, irto d’innovazioni ortografiche; uno stile denso di idee e di una potenza evocativa davvero meravigliosa, che da principio appare difficoltoso ed ostico, ma che a poco a poco seduce i raffinati e diventa infine gustosissimo¹⁸¹.

La contestualizzazione di Dossi fornita da Pica, come si può intuire dall’accento posto sulla «potenza evocativa», non è priva di interesse:

pur non derivando da nessuno [...] la sua spiccata e gagliarda originalità artistica, ha però una certa affinità d’ingegno da un lato con gli umoristi tedeschi ed inglesi, in specie con Richter e con Sterne, e da un altro lato con quella schiera di poeti e prosatori neo-bizantini della vicina Francia, come Villiers de l’Isle-Adam, Mallarmé, Verlaine, Huysmans ed altri, i quali si compiacciono in un ideale d’arte ultra-eccezionale e ultra-aristocratica, tale da non poter essere compresa e gustata che soltanto da un ristretto e scelto numero di lettori, i quali trovano una squisita voluttà nel diventare in certo modo i collaboratori dell’autore che leggono, che interpretano, che a volte

¹⁷⁹ Pica *Carlo Dossi*, cit., p. 437.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Ivi, pp. 439-40.

completano anche, poiché la sapiente suggestione di simili scritti lascia un certo margine alla loro fantasia ed alla loro sensibilità¹⁸².

Le affinità sono cercate con acume: Richter e Sterne, con un giudizio che Pica aveva espresso già al tempo dell'articolo sull'umorismo, e d'altro lato i «poeti e prosatori neo-bizantini», per la concezione aristocratica dell'arte. Conseguenza sia della letteratura umoristica, che spesso stravolge gli intrecci, che dell'arte "bizantina" è la necessaria collaborazione da parte del lettore. Seguendo le indicazioni di Pica, Dossi si collocherà allora all'opposto di Zola, il quale è maestro «nello scegliere a preferenza il luogo comune, perché è con esso che si riesce a dare l'idea esatta dei vizi, delle aberrazioni, delle malattie di tutta una società»¹⁸³; il lombardo assomiglia semmai ad autori come Goncourt e Daudet, che «ricercano quasi sempre l'eccezione».

Per quanto riguarda Dossi e il senso del reale, l'analisi di Pica non è meno penetrante: Dossi possiede il senso della realtà, ma essa gli appare per frammenti, poiché il suo sguardo non si propone la meta dell'oggettività, com'è per Zola, ma è condizionato dall'esigenza di testimoniare il proprio io, con individualistica parzialità.

Sì, il Dossi possiede quel senso possente del reale che a tanti altri è diniegato, ed egli a volte riproduce con esattezza e con vivacità di colore la vita vera, ma pur sempre frammentariamente, che l'osservarla con la sincerità oggettiva dello Zola gli è vietato dalla conformazione tutta propria del suo cervello di sottile ed ostinato sognatore, che lo costringe ad infondere il suo io in tutto quello che mira fuori di sé, od almeno a farsi giudice e quindi ad esaltare o fustigare con imparzialità per solito molto problematica¹⁸⁴.

Quell'individualismo esasperato che è alla base del bizantinismo provoca in Dossi l'emergere dell'umorismo, dato lo scontro tra il mondo come realtà e come sogno:

Un antitesi quindi si stabilisce tra il mondo come egli lo sogna ed il mondo quale è in realtà e quale ai suoi sensi si addimostra, e da quest'antitesi quasi perenne sgorga quell'umorismo ora feroce, ora sorridente, che pervade quasi tutti i libri del Dossi¹⁸⁵.

Con questa presentazione, Pica intende anche fornire a Dossi uno scudo contro le voci di disapprovazione che si erano levate contro la *Desinenza in A*, «che accanto a pagine stupende ne contiene parecchie puerili o triviali»¹⁸⁶ e gli ha provocato

¹⁸² Ivi, pp. 438-39.

¹⁸³ Pica, *La Joie de vivre*, cit., p. 147.

¹⁸⁴ Id., *Carlo Dossi*, cit., p. 441.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Ivi, p. 440.

l'appellativo (quanto mai vago, com'è noto) di "verista". Invece, se appellativo deve esserci, bisognerà propendere, come per Praga, per quello di «idealista»: «poiché difatti, per chi abbia la perspicacia di non arrestarsi alla superficie, egli apparirà sempre quale un sognatore ostinato, quale un sentimentale, quale un utopista»¹⁸⁷. Una delle qualità del «sentimentale» è poi appunto, secondo Pica, quella di mostrarsi «licenziosi nel linguaggio»¹⁸⁸ a misura della propria timidezza: «castissime tenerezze»¹⁸⁹ comporranno, infatti, gli *Amori*.

Il libro che Pica si appresta a presentare, *Amori*, è particolarmente in linea con i dettami dell'arte aristocratica, a partire dalla veste editoriale, con copertina e frontespizio di Conconi, e la tiratura limitata su carta giapponese: «è infine un vero gioiello del più raffinato giapponismo»¹⁹⁰. Il poemetto in prosa non viene evocato direttamente, tanto più che il saggio dossiano è di un anno precedente a quello dedicato al *poème en prose*; eppure, anche la veste elegante del volumetto richiama alla mente il progetto di Mallarmé per la pubblicazione dei propri poemetti in prosa, noto a Pica anche se mai portato a termine.

Quando si tratta di descrivere la prosa di *Amori*, ricompaiono gli aggettivi «suggestivo» e «indefinito», che, come si è visto, Pica attribuisce solitamente alla poesia e al poemetto in prosa. Lo stile è molto apprezzato da Pica, che riscontra un avanzamento laddove Dossi raggiunge «una limpidezza ed una luminosità mirabili»¹⁹¹, sopprimendo le troppo audaci innovazioni lessicali o ortografiche e lavorando a favore di una maggiore concisione raffinata della frase (assente, in effetti, dalla prosa esplosiva del primo Dossi): «si sentiva la necessità [...] che la frase fosse sveltita, sfrondata, sopprimendo gl'incisi ed i giuochi di parola superflui»¹⁹².

In *Amori* Dossi ha raccontato, secondo Pica, la «storia complessa e completa di un'anima», ma attraverso «tanti staccati episodî amorosi»¹⁹³, in una raffinata confezione all'insegna della *brevitas*. Dossi è riuscito a dare pieno sfogo al proprio «subiettivismo», non più frenato da un'arditezza affettata (*Desinenza in A*) o dalla necessità di contenersi per non perdere completamente il filo della verosimiglianza (come nella *Colonia felice*), perché l'unico soggetto sono, infine, «le sue benamate fantasime»: «Qui, trattandosi di autopsicologia, può a suo bell'agio fare sfoggio di quel subietti-

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Ivi, p. 441.

¹⁸⁹ Ivi, p. 444.

¹⁹⁰ Al giapponismo Pica aveva pagato anche un tributo giovanile, con la novella *Lo spettro di Fa-Ghoa-Ni* (in «Fantasio», I, 6, 25 ottobre 1881; ora in Id., «Arte aristocratica» e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892), cit., pp. 220-09).

¹⁹¹ Id., *Carlo Dossi*, cit., p. 446.

¹⁹² Ivi, p. 445.

¹⁹³ Ivi, p. 446.

vismo, che a stento raffrena negli altri suoi libri, ove sovente fa capolino fuori di proposito»¹⁹⁴. Così, se una critica si può muovere ad *Amori*, è solo per il difetto di un'«intonazione monocorda», necessario corollario dell'analisi di «un solo sentimento in una sola persona»¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Ivi, p. 445.

¹⁹⁵ Ivi, p. 447.

3. *Semiritmi* di Capuana e poemetti in prosa “al femminile”, tra «Fanfulla della Domenica» e «Marzocco»

3.1 «Dapprima per parodia», «e poi, sul serio»: i *Semiritmi*

Tra Ragusa Moleti, traduttore e serio imitatore dei modi baudelairiani, e Vittorio Pica, sempre in ambito meridionale incontriamo, ad incrociare la strada del poemetto in prosa, un Capuana poco noto, sperimentatore e ironico, consapevole delatore dello statuto convenzionale della letteratura. I primi sette *Semiritmi* furono editi nell'ottobre 1882 sul «Fanfulla della Domenica», come presunte traduzioni da un poeta danese dal nome impronunciabile, Gertzier; tre anni più tardi, il Capuana avrebbe dichiarato che si trattava una contraffazione. Sotto il segno del gioco e della falsificazione sembrano condotti i primi *Semiritmi*, per testimonianze disseminate dallo stesso autore o da suoi sodali. È Giuseppe Cimbali a ricordare la genesi quasi estemporanea dei *Semiritmi*: «Ricorda quella domenica, in cui io e lei eravamo tutti intenti a preparare per “Fanfulla” l'articolo burla sul “gran” poeta danese Getzieder?»¹. In realtà, Capuana troverà in qualche modo interessante questo suo esperimento, e vi tornerà sopra ampliandolo di molto. Eppure, ancora nel 1887, scrive al De Roberto vantandosi di un volume messo insieme «in due giorni»².

Nel 1882, i componimenti erano accompagnati da un saggio volto a presentare *Un poeta danese*³, che annunciava anche l'imminente traduzione italiana completa delle poesie. La forma del semiritmo veniva giustificata come esigenza di una traduzione concettualmente fedele: «Peccato che questi pregi non sia possibile riprodurli in una traduzione in prosa! Però il lettore può esser sicuro di trovarvi l'accento,

¹ Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 263.

² «In due giorni, ho messo insieme un volume che farà stupire il mondo, che metterà sossopra il regno barbarico delle Muse [...]» (cfr. *ivi*, p. 268).

³ G. P. [L. Capuana], *Un poeta danese*, «Fanfulla della Domenica», IV, 45, 5 novembre 1882; poi in L. Capuana, *Per l'arte*, Giannotta, Catania 1885, pp. 155-167; ora in *Id.*, *Semiritmi*, a c. di E. Ghidetti, Guida, Napoli 1972, pp. 41-50.

l'intonazione dell'originale: è qualche cosa»⁴. Il poeta è rappresentato come sapiente «assimilatore»:

Getziier è un poeta intimo: ma soprattutto, è un *assimilatore*, come si compiace di giudicarlo l'alta critica delle riviste letterarie danesi: «un poeta, che ha fatto davvero risuonare sotto il fosco cielo della Danimarca gli echi del mondo incivilito» (Windspiel). Infatti, ordinariamente, la sua poesia è impersonale. L'anima sua è come uno specchio dove ogni cosa esteriore si riflette nitidamente. L'arte antica, l'arte moderna di tutti i paesi vi hanno lasciato qualche cosa della loro particolare essenza, un balenio di luce, un profumo, un'impronta; ma quello che in ogni altro rimarrebbe allo stato di semplice imitazione, in lui si trasforma in una creazione geniale che ha tutto il sapore della originalità⁵.

Tale «imitazione» dell'arte antica e moderna che diventa «originalità» sembra il frutto di una considerazione abbastanza banale sulla poesia come equilibrio tra tradizione e originalità, ma, alla luce dell'operazione parodica intrapresa nei *Semiritmi*, assume un altro valore: questo sapiente imitatore potrebbe essere, in fin dei conti, il Capuana stesso.

Nel 1885, nell'ambito di *Per l'arte*, Capuana recuperò il profilo introduttivo avvertendo in nota che «questo scritto, pubblicato nel “Fanfulla della Domenica” firmato colle iniziali G. P., è semplicemente una parodia», a sommo scherno dei «tanti pretesi cultori di letterature straniere che in Italia traducono, o fingono di tradurre, da tutte le lingue europee moderne»⁶.

La formazione di Capuana è lontana dalle elaborazioni decadenti e simboliste della poesia francese, nonché sospettosa nei confronti di certe operazioni dannunziane e dal classicismo carducciano, ancora fiducioso in un alto magistero poetico; anche la data di nascita, 1839, lo allontana dalla formazione culturale delle generazioni degli anni '60 (Vittorio Pica) e '70 (Ricciotto Canudo). La storia stessa di Capuana poeta, tra l'interesse per i modi della poesia popolare, anch'essa imitata e contraffatta ad uso dell'allestimento della *Raccolta amplissima* di Leonardo Vigo⁷, e le parodie ai danni del Rapisardi⁸, porta le tracce di una concezione poco sacrale del mestiere poe-

⁴ Ivi, p. 48.

⁵ Ivi, p. 45.

⁶ Ivi, p. 50.

⁷ Cfr. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 255.

⁸ *Paralipomeni del Lucifero* di Mario Rapisardi, Zanichelli, Bologna 1878; *Giobbe. Frammenti d'un poema inedito*, Arte della Stampa, Firenze 1882 (precedentemente apparsi senza indicazione di editore nel luglio 1881); poi raccolti in L. Capuana, *Parodie: Giobbe, Lucifero*, con prefazione di G. Salvadori, Giannotta, Catania 1884 (cfr. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 261). Capuana ricorda come il Rapisardi si vendicò disprezzando i *Semiritmi*: «Il mio tentativo fu male accolto dai critici e dai poeti di allora. Uno di

tico: egli sembra attratto piuttosto dalla sperimentazione di vari tipi di *tèkne*, dal gusto di confezionare il prodotto che l'occasione richiede. Germi della modernità si nascondono in una tale concezione di poesia come *ludus*, gioco di nascondimento ai danni, magari, di un collega che ama prendersi troppo sul serio. D'altro lato, il gioco, più che *divertissement* puro a se stesso, finisce per esprimere una crisi a cui non si offrono risposte decise: la poesia si riduce forse ormai, come afferma Ghidetti, ad «un meccanismo che funziona a vuoto»⁹, imbrigliata al sublime e alle sue forme, che la sacrificano. In questo senso della crisi, di una poesia sconfitta non appena la si spoglia da una certa patina dorata decadente, Capuana richiama certe note stonate della lirica Scapigliata, che conosce e apprezza; si ricordi il gioco di Boito sulla rima in «iccio», quello di Praga sulla «rima in i»¹⁰.

Partendo probabilmente da una riflessione, in parte parodica, sulla mania delle traduzioni di poesia straniera, Capuana mette in pratica una sorta di verso libero, che denomina «semiritmo», ed ha come primo effetto quello di spiazzare il lettore, portandolo a riflettere sui meccanismi di creazione e sulla definizione della poesia. L'apostrofe d'apertura *Al sempre e sempre benevolo lettore* si pone questo obbiettivo, introducendo il sospetto che esista una distinzione tra «versi» e «poesia», come accadeva nell'ambito del poemetto in prosa:

E con un po' d'attenzione e di buon volontà, avrei potuto, anch'io, metter insieme dei *ritmi*, come tant'altri, e non sarebbe stato un miracolo. Ma ho detto: pubblicandosi tuttodi parecchi volumi di versi dove c'è poca o punta poesia, non sarebbe, per lo meno, una cosa bizzarra un volume di componimenti poetici con pochi o punti versi?¹¹

Il lettore dei *Semiritmi*, infatti, vive innanzitutto questo spiazzamento: è chiamato a verificare la tenuta della poesia a fronte di una dichiarata *contrainte*, l'utilizzo di «pochi o punti versi». «Sei dunque avvertito, benevolo lettore. E Dio ti conservi lieto e sano»: non spetta all'autore, che se ne guarda bene, il compito di giudicare il proprio risultato e, a ben vedere, dopo aver affermato che parecchi volumi di versi mancano di poesia, non dichiara, altrettanto fortemente, che la poesia si riscoprirà, rinfrancata, in un volume di semiritmi. Il lettore potrebbe essere chiamato a scoprire sia che la

questi mi scrisse sdegnosamente: «Assai meglio di me, tu conosci i tempi e il paese; e la ragione è tutta tua: a semiuomini, semiritmi» (*Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du futurisme*, par F. T. Marinetti, Éditions de «Poesia», Milano 1909, p. 39).

⁹ Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 264.

¹⁰ Cfr. A. Boito, *Liriche sparse*, in Id., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1375-76; E. Praga, *La libreria*, in Id., *Poesie*, cit., pp. 61-67.

¹¹ Capuana, *Semiritmi*, cit., p. 53.

poesia contemporanea rinasce proprio laddove viene liberata dai ritmi, sia che essa, privata dalla cassa di risonanza della metrica, è una vuota accozzaglia di temi poco interessanti.

Di qui nasce la difficoltà di lettura di un volume che suscita impressioni difformi, non pare essere strutturato da un ordine rilevante a livello tematico, e contiene, in realtà, conferme di entrambe queste possibilità: ci sono semiritmi in cui Capuana è terribilmente serio, attinge ad immagini che lo tormentano ed andranno a sostanziare pagine memorabili dei romanzi o delle novelle (è il caso, ad esempio, del Cristo in croce, poi emblema del tormento del marchese di Roccaverdina); d'altro lato, si riconoscono componimenti decisamente volti alla parodia, al disvelamento dei modi della poesia decadente, che egli stentava a comprendere e apprezzare; si sente, altrove, il gusto di provarsi in percorsi tematici di vario tipo, quasi ad esplorare fino in fondo i gusti dell'epoca per diventarne, per una volta, attore (non propriamente regista). In più, pesa sui *Semiritmi* il loro battesimo di burla ai danni dei tanti cultori di letterature straniere, che spinge il lettore a mantenere un atteggiamento vigile nei confronti dei componimenti attribuiti ad un poeta inesistente che, si suppone, l'autore avrebbe voluto *vertere* a favore dei critici del «Fanfulla».

Molti anni dopo, rispondendo al «referendum» marinettiano sul verso libero, Capuana sposta l'accento sull'innovazione ritmica dei propri esperimenti, pur protestando una scarsa competenza in materia, e ribadisce lo statuto ambiguo che aveva caratterizzato, fin dalla genesi, i *Semiritmi*:

Non mi riconosco molta competenza nell'apprezzare le recenti forme ritmiche e metriche introdotte nella nostra letteratura poetica, anche perché mi troverei nel caso di essere giudice e parte.

Ho fatto io, il primo in Italia, il tentativo d'introdurre il *semiritmo*, e senza nessun'intenzione d'imitazione straniera. Nel 1883, quando, dapprima per parodia, ne diedi un saggio nel «Fanfulla della Domenica» e poi, sul serio, m'indussi a pubblicarne un volumetto (Milano, Fratelli Treves, 1888) non si parlava ancora di *verso libero*, almeno tra noi.

La mia opinione è che esso, adoprato con abilità, può contribuire a dar sveltezza e libertà alla forma poetica. Il D'Annunzio ne ha pubblicato splendidi esempi¹².

Il primo componimento, *A Enotrio*, apre la raccolta nell'ottica della parodia e del dialogo a distanza con Carducci¹³, «Enotrio romano», e d'Annunzio, suo celebratore

¹² *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du futurisme*, cit., pp. 37-39.

¹³ Scriveva giustamente Flora che i *Semiritmi* «nascono in una esperienza opposta a quella del Carducci», aggiungendo che essi «precorrono perciò i versi liberi che dal futurismo e dalle influenze dirette di alcuni

(A *Enotrio romano autore delle «Odi barbare»*)¹⁴. L'ultima parte del semiritmo, in particolare, enuncia una sorta di poetica:

Io, qual faciullo che nei suoi giochi
tentando d'imitare gli ardui esercizi
d'un esperto guerriero, e foggiandosi
un'arundinea lancia,

o un bastone cavalcando (che nella di lui
vivace fantasia sbalza, nitrisce, s'aombra)
incalzi invisibili nemici e stragi meni
incruente nello spazio;

mi son foggiate anch'io un esile arco¹⁵.

Rispetto a chi può servirsi del «gran ritmico arco che vibra / frecce d'oro sonanti», il poeta si dipinge quale un fanciullo che gioca cavalcando un bastone e con armi spuntate, un Don Chisciotte smarrito in un universo letterario che lo impegna con drammatica serietà, mentre scaglia frecce con «corto volo e punta innocua».

Pure – o è inganno – l'aer freme ogni volta
ch'esse con piccoletta ala il fendono; pure –
o è inganno – vedendomi seriamente assorto
nel mio gioco infantile,

trattennero compiacenti le Muse
i lor passi leggieri [...] ¹⁶.

Un ragazzo «seriamente assorto» in un gioco infantile: questo è l'autore dei *Semiritmi*, o, forse, semplicemente, quel che resta di ogni poeta uscito dal «tempio dell'italica poesia».

Il componimento successivo, *Sub umbra* (II), già si presenta di ambigua interpretazione: nessun segnale palese di parodia, un tono potenzialmente serio, un idillio campestre. Però, se la corda dell'arco dell'autore è «di vile canape sottilissima»¹⁷,

scrittori stranieri son giunti alla più recente, e già stanca, maniera di versi senza schemi e senza rime» (F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, V, Mondadori, Milano 1966, p. 369).

¹⁴ Per precisi riferimenti e corrispondenze cfr. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., pp. 157-59.

¹⁵ Capuana, *Semiritmi*, cit., p. 55.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

com'era affermato in *A Enotrio*, dove si prendeva le distanze da quell'armamentario di «frecce d'oro», «polsi bronzei» e «aurei crini», risulta difficile ritenere del tutto seria una lirica dove ricorrono sintagmi quali «piovevano tremule falde d'oro», «cantavano, le divine cicade, le elleniche cicade»¹⁸. Se non bastasse, l'erba verde, i crisantemi e le argentee margherite «stupivano di quel canto, nuovo per loro»¹⁹: il componimento è disseminato di riferimenti a d'Annunzio, chiamato ad assistere all'allestimento di una scena di perfetto panismo, laddove «la parola tremava nella voce, tremava / come preghiera saliente dalle fonde / viscere della terra [...]»²⁰.

Una parodia dei modi della poesia contemporanea francese è rappresentata da *Poesia musicale* (VII), che giustamente Ghidetti ipotizza possa essere posta in relazione con la poetica di Verlaine; sulla “poetica della suggestione”, peraltro, Capuana aveva già espresso i propri dubbi e sull'argomento tornò con una novella ironica, *L'aggettivo*²¹. Mettono dunque in guardia i cenni al conflitto tra poeta e pubblico e alla concezione della parola come forma e limite dell'Idea:

Suona nei tuoi versi, o biondo poeta,
una musica troppo nuova pei duri orecchi
del nostro volgo. [...]

Parole, parole!... Oh velo che tutta avvolgi
La libera Idea nuotante nell'infinito!
Oh forma che la neghi! Oh fallace apparenza
Che ci dai l'illusione come realtà!²²

La stessa conclusione, ci mette in allarme di parodia:

La sillaba dalla sillaba riceve dilucidazione;
così dalle tue canzoni che più sembra nulla dicano
vena sgorga, o poeta, d'ineffabile poesia²³.

Similmente nell'*Aggettivo*, il culto eccessivo per la parola porterà alla pazzia il giovane poeta Jello Albulo («che, veramente, si chiamava Nino Bianchi, ma che aveva

¹⁸ Ivi, p. 56.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Ivi, p. 57.

²¹ Cfr. ivi, p. 162.

²² Ivi, p. 66.

²³ Ivi, p. 67.

firmato così due volumetti di versi, e non voleva essere chiamato altrimenti»²⁴, perso nella ricerca dell’«aggettivo raro, [...] pittoresco, impreveduto, comprensivo»²⁵:

E gesticolava, balbettando:

«L’aggettivo... comprensivo? No! L’aggettivo vergine!... Ecco il poema eterno, di cui esso è la pietra preziosa... legata nell’oro di quattro versi... eterni! Udite ... *Favete linguīs!*».

E declamava, anzi mugolava suoni incomposti, parole senza senso, povera vittima dell’aggettivo! –²⁶

L’intera novella è giocata su una mimesi ironica di modi decadenti, che impregnano l’ambientazione di profumi stordenti:

– Nello studio (dovrei dire nel santuario o nel cenacolo) – riprese il dottore – si soffocava. I profumi che bruciavano negli incensieri d’argento sospesi alla volta, il fumo delle sigarette consumate dal maestro e dal discepolo durante la lettura dell’*Idillio cromatico*, avevano già formato una densa nuvola che rendeva indistinti, nella penombra in cui era tenuta la stanza, le stoffe delle pareti, i quadri, gli oggetti di arte, gli armadi finamente intagliati in vecchio stile, e la coppa di cristallo opalino dove languivano in mucchio rose bianche, giacinti e alzalee senza nessuna foglia verde che ne menomasse il simbolico candore²⁷.

Candidamente, il narratore si dichiara incapace di comprendere: «Noi, gente poco spirituale, non possiamo intendere quali guasti sia capace di produrre nella mente di un artista raffinato una fissazione come quella che teneva continuamente alla tortura Jello Albulò»²⁸.

L’opinione di Capuana su tali questioni era emersa in parte anche nel saggio dedicato al *Canto novo* di d’Annunzio, dove scriveva a proposito degli artisti contemporanei:

Essi, poveri diavoli, non possono darci che quello che han dentro di loro, cioè: cose troppo elaborate, raffinate; cioè: sensazioni aggruppate, fantasmi che si aggrovigliano

²⁴ L. Capuana, *L’aggettivo*, in Id., *Il Decameroncino*, Salerno Editrice, Roma 1991, p. 28. Il *Decameroncino* fu edito nel 1901 a Catania, per i tipi di Giannotta.

²⁵ Ivi, pp. 28-29.

²⁶ Ivi, p. 34. Scrive il curatore Alberto Castelvechi che «ci troviamo immersi, con la seconda giornata, in un clima di nauseante vacuità dannunziana», con una «riduzione estrema del dannunzianesimo a estenuante gioco linguistico»; A. Castelvechi, *Introduzione*, ivi, p. 10. Per un più ampio commento si veda L. Capuana, *Racconti*, a c. di E. Ghidetti, Salerno Editrice, Roma 1974, II, pp. 257-327.

²⁷ Capuana, *L’aggettivo*, cit., p. 27.

²⁸ Ivi, p. 32.

e si divincolano agitati da nevrosi, sentimenti complessi che si possono appena dir tali, tanto la invadente riflessione gli ha compenetrati e trasformati. Che meraviglia dunque se la forma corrisponde al concetto?

Perciò essa diventa analitica, eccessivamente cesellata, spesso contorta; come se una convulsione la scuotesse tutta in quel suo avido inseguire il concetto per le mille sinuosità dov'esso si perde, in quell'intenso sforzo di afferrarne e di *renderne* le diverse gradazioni e le più piccole sfumature²⁹.

Serenata (IV)³⁰, facente parte dei primi semiritmi pubblicati, sembra mimare atteggiamenti decadenti eludendoli sottilmente; il paesaggio appare prossimo ad una rivelazione che solo agli iniziati è dato di comprendere, seppur guastata da scontati aulicismi:

Con la luna si destano
le aurette tra le fronde;
e pispigliano cose gentili,
non fatte per orecchio umano³¹.

Peccato che certe voci «non fatte per orecchio umano» rivelino, più avanti, la loro perfetta inutilità, visto che all'uomo solo è dato, finalmente, il dono della parola per la dichiarazione d'amore:

Pispigliate pure, o fronde,
le vostre cose gentili!
[...]
Io solo, io solo, io solo,
meglio di tutti voialtri,
io solo posso dirle:
t'amo, t'amo, t'amo³².

La fontana del Pascià (VIII)³³ appare come un esercizio parodico sul *topos* della fonte e del fiume, chiamati a rappresentare sofferenze, gioie e tempi umani, come mirabilmente accadeva con Carducci *Alle fonti del Clitumno*. Il lamento delle acque con cui si apre il semiritmo sembra già introdurre un tono semiserio: «Zampillo d'argento

²⁹ L. Capuana, *Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Per l'arte*, a c. di R. Scrivano, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994, pp. 68-69.

³⁰ Capuana, *Semiritmi*, cit., pp. 61-62.

³¹ Ivi, p. 61.

³² Ivi, p. 62.

³³ Ivi, p. 68.

che continuamente, / continuamente ti lamenti, somnesso». Il poeta si rivolge alla fontana per sapere il perché di tante proteste, visto che l'acqua è stata, con «arte industrie», portata via dalla «rozza grotta» e dalle «pianticine villane» dove era nata, per essere deviata ad un «gentile albergo di piante preziose». La fontana del Pascià risponde aspramente:

Avresti dovuto lasciarmi lontano,
nella rozza grotta [...]

Avrei continuato, nella natia ombra fresca,
il mio sonno di liquido argento.
Qui, trattovi a forza, che può importarmi
dei doni tuoi? E mi lamento, mi lamento!

È probabile, come afferma Ghidetti, avvertire un'ironia nei confronti dell'esotismo e della suggestione esercitata in Italia dalle Rubayyât di Omar Khayyâm³⁴. In più, quest'ingegnere che «con arte industrie» ha formato per le acque «una via facile, riparata da ogni insulto», «di marmo prezioso», potrebbe non essere altri che il poeta, il quale avrebbe costretto uno degli elementi della realtà naturale nella gabbia di una dorata e inappropriata raffigurazione. L'acqua si lamenta della fontana, dorata prigione dove non vive più la vita reale della «rozza grotta», ma è costretta a un corso artificiale «tra i profumi delle piante fiorite»: la realtà si ribella alle raffinatezze del poeta? È solo un esempio delle possibili interpretazioni che i *Semiritmi* sembrano incoraggiare, presentando al lettore una serie di testi che, come gli altri ma forse un po' più degli altri, si nutrono di una dimensione intertestuale e sospetta.

La fontana del Pascià appartiene al primo gruppo di sette semiritmi pubblicati nel 1882, nei quali in effetti l'intento parodico è predominante; tornando a riconsiderare i componimenti per ampliarli a volume, la gamma di toni e temi si amplia notevolmente. A questo punto Capuana, uomo e scrittore, mette in gioco il proprio immaginario: così *Ritratto fotografico* (IX)³⁵, come non manca di notare Ghidetti, è il sigillo dell'interesse maniacale di un «ottimo fotografo»³⁶, che scruta la personalità di una «gentile Amica», rubata da una «parlante imago». Si noti, a margine, che il poeta predilige, per sorprendere la compagna nei suoi modi più veri, la realtà fotografica rispetto alla una rielaborazione artistica:

Qui voi non passate attraverso l'accesa

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 162-63.

³⁵ *Ivi*, pp. 69-70.

³⁶ Cfr. *ivi*, p. 163.

fantasia d'un artista;
 egli non v'impresse il sigillo
 della sua forte interpretazione creatrice.

«L'accesa fantasia» e la «forte interpretazione creatrice» dell'artista non sono il filtro ideale per comprendere la realtà; *en passant*, al poeta è sfuggita un'altra dichiarazione di sfiducia nei confronti della poesia.

Dinanzi un Cristo dipinto (III)³⁷, in terza posizione nella raccolta, è un componimento assai interessante anche per i lettori del Capuana prosatore, e a ragione Ghidetti fa riferimento al *Marchese di Roccaverdina*, che, pubblicato nel 1901, veniva ideato intorno al 1881. Il poeta dialoga con un Cristo dipinto ritrovando se stesso in quelle sofferenze e auspicando alla propria salvezza³⁸; non si fatterà a ritrovare le movenze del Marchese di Roccaverdina, con lievi risposnde anche nel vocabolario tra semiritmo e romanzo: «coronato di spine, [...] la testa abbandonata sul destro omero»³⁹, «la testa coronata di spine e inchinata su una spalla»⁴⁰; «nel cielo livido, [...] le tue labbra scolorite»⁴¹, «le livide labbra contratte»⁴².

Il «turbamento così profondo»⁴³ espresso dal semiritmo ricorda la «paura di bambino» del Marchese, che «si riproduceva in lui ugualmente intensa, anzi raddoppiata»⁴⁴, e gli rimarrà accanto come monito minaccioso di punizione. Lo strazio del poeta è riprodotto nel Cristo dipinto, non necessariamente per immedesimazione di credente:

Sovente, più duro strazio sulla croce
 del pensiero, agonizza la mia ragione
 cui sfugge l'anelata
 verità; e nelle fitte tenebre non scende
 dai cieli dell'intelligenza alcuno, alcuno

³⁷ Ivi, pp. 58-60.

³⁸ Considerando che Capuana era stato lettore di Tarchetti (cfr. n. 50), andrà forse ricordato che, se in ambito scapigliato l'immagine della crocifissione compare spesso come concretizzazione di dualismo, in Tarchetti, in particolare, ricorre un'immagine molto simile a quella di cui stiamo trattando: «La notte è feconda di strane allucinazioni. Mi pareva che quel Cristo col capo così inclinato sull'omero destro mi accennasse di levargli dal capo al corona, e io sentiva le punture di quelle spine come fossero state confitte nella mia testa» (I. U. Tarchetti, *L'innamorato della montagna*, in Id., *Tutte le opere*, cit., II, p. 151).

³⁹ Ivi, p. 58.

⁴⁰ Si cita da L. Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, Garzanti, Milano 1995, cap. VIII, p. 57.

⁴¹ Id., *Semiritmi*, cit., p. 58.

⁴² Id., *Il marchese di Roccaverdina*, cit., cap. VIII, p. 58.

⁴³ Id., *Semiritmi*, cit., p. 58.

⁴⁴ Id., *Il marchese di Roccaverdina*, cit., cap. VIII, p. 57.

barlume consolante⁴⁵.

Capuana presta all'io poetico la voce di un personaggio in via di creazione, di cui sta sperimentando la psicologia; anche questo ben si addice ai semiritmi, in quanto contravviene a una delle norme diffuse della scrittura poetica post-romantica, ovvero l'identificazione tra voce parlante e poesia. In questo caso, Capuana ha tranquillamente dato voce ad un personaggio-io poetico, che non necessariamente gli corrisponde, senza però avvertire il lettore; un personaggio tale può parlare anche con la cadenza del convertito Verlaine di *Sagesse*⁴⁶ («Oh come ti sento nella povera carne, / oh come ti sento nel povero spirito»), con la differenza che, per Verlaine, parole simili volevano parere estremamente serie.

La serietà nell'attenzione alla psicologia e il tarlo dell'introspezione sono testimoniati anche da *Analisi* (XVIII)⁴⁷, dove si rivela un quadro di inquietudine disarmante:

Invece di gridar forte: soccorso, soccorso!
intanto mi compiaccio di analizzare
queste atroci impressioni ad una ad una,
come se punto non si trattasse di me.

È indifferenza? [...]

No. A furia di analizzare, di analizzare,
l'analisi già si rese un'abitudine spietata,
e, orrore! mi dibatto sotto il mio stesso scalpello.

Le esplorazioni di temi, moderni, antichi o galanti, sono poi molteplici, più o meno venate da ironia; veramente la nota che caratterizza la raccolta è, dopo tutto, quella che Salvadori, richiamato da Ghidetti, denominava la «momentanea metempsicosi artistica» di Capuana: una «singolar potenza d'intuizione, per cui un uomo riesce quando vuole a mettersi nei panni, larghi o stretti che siano, del primo che capita», dando vita a «serissimi esperimenti»⁴⁸. Un serio esperimento appare, ad esempio, *Dormire... sognar forse!...*⁴⁹, che riprende nei temi e nel linguaggio il Tarchetti dei

⁴⁵ Id., *Semiritmi*, cit., p. 59.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, pp. 160-61.

⁴⁷ *Ivi*, p. 84.

⁴⁸ Salvadori, *Scritti bizantini*, cit., pp. 68-69; cfr. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 262.

⁴⁹ Capuana, *Semiritmi*, cit., pp. 24-25.

Canti del cuore (*Forse nella tomba si sogna*), autore ben noto a Capuana⁵⁰: «Quando mi addormenterò, / nella pace profonda, / e sopra il mio disfatto / corpo cresceran le novelle / erbe e i precoci fiorellini / destati da questo solo siciliano, // quai sogni io sognerò / nella pace profonda?». Con il “canto del cuore”, e con la canzone popolare, il componimento condivide anche la struttura di ripetizioni (ogni strofa inizia chiedendosi «quai sogni io sognerò / nella pace profonda?»), per un tentativo di “metem-psicosi scapigliata”.

Salvadori non ha torto nemmeno quando afferma, a proposito delle *Parodie* di Capuana, che «il falsificatore compie il critico, come l'artista compie il falsificatore»: il critico incontra spesso l'autore dei *Semiritmi*. Ad esempio, *Cammeo* (V)⁵¹, neoclassica inquadatura su Diana e Endimione dormiente, va probabilmente messo in relazione con la lettura di *Émaux et Camées* di Gautier, al quale Capuana dedicò un saggio nel 1879, sottolineando che l'autore francese non regalava personaggi viventi ma sempre «quadri», ricchi semmai di «forma» e «colorito»⁵².

Davvero poi come poeta in semiritmi Capuana si sente libero di ampliare il raggio tematico⁵³: *Nella notte, per la foresta* (X)⁵⁴ racconta episodi di folklore popolare; *Intus* (XI)⁵⁵, ancora introspettiva, si interroga sugli sviluppi del senso del mistero nell'uomo, dalla religiosità pagana ad uno scientismo che non combatte «il profondo mistero delle cose», un infinito che «spaura» («Ma, tosto celebrati gl'infranti lacci, / la mia ragione non rivacilla com'ebbra?»)⁵⁶; *L'albergo del cuore* (XII)⁵⁷ si assesta sul gioco di un'ironica galanteria; *Saviezza* (XIII)⁵⁸ rinvia forse alla riconquistata *sagesse* di Verlaine; *Altitudo* (XIV)⁵⁹ tenta l'esperienza di un infinito rinnovato da una concezione atomistica della realtà; *Ad una barca* (XV)⁶⁰ testimonia letture catulliane e una

⁵⁰ Cfr. C. Di Blasi, *Luigi Capuana. Vita – Amicizie – Relazioni letterarie*, Edizione “Biblioteca Capuana”, Mineo 1954, pp. 139-41: «La figura dello scomparso [Tarchetti] attirava l'attenzione del Capuana, che pensa di scriverne la biografia e di esaminarne le opere» e, a tale fine, si mette in contatto con il Farina.

⁵¹ Capuana, *Semiritmi*, cit., p. 63.

⁵² Il saggio, pubblicato nel «Corriere della sera» del 25 agosto 1879 e raccolto nei primi *Studii sulla letteratura contemporanea*, è citato a questo proposito da Ghidetti (cfr. ivi, p. 160).

⁵³ Giustamente osserva Ghidetti che siamo di fronte ad una «sperimentazione *in vivo* di modelli di poesia»; «La conclusione, anziché approfondire i motivi essenziali di questa impossibilità della poesia, che avrebbe comportato uno scarto ideologico inconcepibile nel moderato Capuana, sarà la rivelazione, in chiave ludica, del meccanismo di questo fare poesia per dimostrarne, una volta accertata la sua riproducibilità all'infinito, l'assoluta inutilità» (Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., pp. 265-66).

⁵⁴ Capuana, *Semiritmi*, cit., p. 71.

⁵⁵ Ivi, pp. 72-74.

⁵⁶ Ivi, p. 74.

⁵⁷ Ivi, pp. 75-76.

⁵⁸ Ivi, p. 77; cfr. ivi, p. 166.

⁵⁹ Ivi, p. 78.

⁶⁰ Ivi, pp. 79-80.

volontà di imitazione non necessariamente parodica; *Per le nozze d'uno scienziato* (XVI)⁶¹ scherza su una figura destinata a riproporsi nelle novelle, come anche *Fasma* (XVII)⁶²; ? (XIX)⁶³ si chiede, questione cara al Capuana, cosa ne sia delle «anime trapassate»; *A Giannina* (XX)⁶⁴ affronta, nei confini piccolo-borghesi di una cameretta, il tema della morte delle speranze giovanili.

Infine, in chiusura del volume si leggono gli *Epigrammi* (XXI)⁶⁵, componimenti di gusto classicheggiante, una *Passio Domini nostri* (XXII)⁶⁶, che coincide con il gusto per il racconto popolare ma non disdegna l'imitazione di un autore amato come Shakespeare, con un Pilato novello Mercurio⁶⁷, e *Rospus*, «fiaba in un atto»⁶⁸, sorta di «libretto in prosa»⁶⁹ scritto per Giuseppe Perrotta. A monito del lettore, una «Nota» diffida dalle certezze dell'interpretazione, prendendo ad esempio proprio *Rospus*, per il quale ancora si ricorre ad una contraffazione, ad «un brano di articolo d'un critico tedesco»⁷⁰, che così conclude:

Noi qui ci fermiamo, abbandonando alla lucida mente del lettore una maggiore e più intima comprensione dell'alto poetico concetto di questo lavoro; non senza riconoscere che anche potrebbersi dare di esso una spiegazione perfettamente contraria a questa già da noi data e non meno, intanto, razionalmente adatta allo insieme e alle singole parti del fantastico dramma; [...] ⁷¹.

L'ultimo componimento, *Finis*⁷², ribadisce il carattere ludico dichiarato in apertura: è un «ibrido gioco» che rischia, insistendo, di diventare pericoloso, urtando con

⁶¹ Ivi, p. 81.

⁶² Ivi, pp. 82-83. Si vedano le novelle *Fasma* (*Profili di donne*) ed *Evoluzione* (*Le appassionate*); cfr. ivi, p. 167.

⁶³ Ivi, pp. 85-86.

⁶⁴ Ivi, pp. 87-88.

⁶⁵ Ivi, pp. 89-93.

⁶⁶ Ivi, pp. 94-100.

⁶⁷ «I sogni son cosa vana, / nebbia che fugge davanti il sole. // Immagini scappate / dalle case del cervello, / vanno attorno per la mente / mentre la ragione dorme. // O, forse, sono scherzi / degli umori caldi e freddi, / o capricci di spiriti / notturni perturbatori» (ivi, pp. 95-96); cfr. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, I, 4 (by J. L. Levenson, Oxford University Press, Oxford 2000, pp. 187-88): «True, I talk of dreams, / Which are the children of an idle brain, / Begot of nothing but vain fantasy, / Which is as thin of substance as the air / And more inconstant than the wind, who woos / Even now the frozen bosom of the north, / And, being angered, puffs away from thence, / Turning his face to the dew-dropping south».

⁶⁸ Capuana, *Semiritmi*, cit., p. 101.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Ivi, p. 125.

⁷¹ Ivi, p. 126.

⁷² Ivi, pp. 127-28.

concezioni ben più alte della poesia, mentre «non si scherza così colle cose sante», «profanamente»⁷³. L'augurio, in ultimo, è che a nessuno degli «scimmiottini dell'arte» venga in mente, infine, di «svagolarsi semiritmicamente»⁷⁴.

L'incontro di Capuana con il semiritmo, con quel movimento di frizione innovatrice tra prosa e poesia, appare precoce ed eccentrico rispetto ai tentati poemetti in prosa che si avrà modo di vedere in seguito. La metrica allusa, ancora presente, seppure conservata solo nell'intelaiatura, pone i *Semiritmi*, più legittimamente, nell'ambito della storia del verso libero, una vicenda indovinata da Capuana più a posteriori che *in fieri*, di fronte ad agguerriti futuristi in cerca di radici e preludi alla modernità. Eppure i *Semiritmi* sono un testo da non dimenticare anche dal nostro punto di vista, un libro sulla poesia, più che di poesia, che apre e non chiude molteplici interrogativi sulla poesia contemporanea e avvenire. È possibile sottrarre il metro alla poesia, ridefinendola per avvicinamento alla prosa? Di cosa, ancora, tratterà la poesia? Emergono, a riguardo, le idiosincrasie verso i "decadenti", con la predilezione per i suoni e le immagini a danno della vita reale, per i notturni lunari disabitati, per le fontane ambientate in bacini artificiali. Un sospetto, d'altra parte, sorge, nei *Semiritmi*, anche nei confronti del classicismo carducciano, chiuso in un mondo aulico pressoché deserto. A livello propositivo, però, non si contano grandi risultati.

La frontiera tra poesia e prosa viene sfruttata da Capuana principalmente come fonte di spiazzamento per il lettore, costretto a entrare nell'intertesto; non si tratta, invece, di allinearsi alle più moderne sperimentazioni europee. Il caso dei *Semiritmi*, però, in tempi di cambiamenti, non rimase sconosciuto, se addirittura ne troviamo testimonianza in una antologia di *Italian Lyrists of To-Day* del 1893⁷⁵, a cura di George Arthur Greene, il quale presenta così i *Semiritmi*:

A more serious contribution to poetical literature is his curious volume of "Semiritmi" (Milan, Treves, 1888), in which he makes essay of various rhythmical forms which approach the nature of measured prose, and remind the English reader of Walt Whitman, though without the American's author freedom and "verve"⁷⁶.

Il lettore anglofono può trovare interesse a sapere che anche in Italia si sperimenta qualcosa che ha a che vedere con la liberazione dei ritmi di Whitman; a tale scopo,

⁷³ Ivi, p. 127.

⁷⁴ Ivi, p. 128.

⁷⁵ *Italian Lyrists of To-Day. Translation from contemporary Italian poetry with biographical notices*, by G. A. Greene, Elkin Mathews and John Lane, London; Macmillan and Company, New York 1893. Il libro contiene traduzioni da D'Annunzio, Betteloni, Boito, Carducci, Chiarini, De Amicis, Fogazzaro, Graf, Milelli, Panzacchi, Pascoli, Stecchetti, e tra le autrici figurano Contessa Lara, Ada Negri, Annie Vivanti.

⁷⁶ Ivi, p. 53.

Greene traduce *Sub umbra*, cadendo nella trappola tesa da Capuana, se, come si è ipotizzato, il tema e il linguaggio avevano per l'autore dei *Semiritmi*, in larga misura, risvolti parodici ai danni di una poesia estetizzante alla moda. La misura dello scherzo, del distacco parodico non sono infatti affatto contemplati da Greene, nemmeno nella breve introduzione, che riporta le parole di Capuana sulla scelta del semiritmo («In these days when many volumes of verse are published in which there is little or no poetry [...]»)⁷⁷, ma non fa cenno all'ammissione della «parodia» ai danni dei «pretesi cultori di letterature straniere». Greene traduce poi *Cameo* (corrispondente a *Cammeo*) e *Passio domini nostri* (*Fragments of a Mystery*); di quest'ultimo, sceglie per l'appunto la *Scena XIII*, dove Capuana lettore di Shakespeare emerge più chiaramente, con un Pilato-Amleto tormentato dall'ingiusta esecuzione e in preda a sogni descritti alla maniera di Mercurio.

Tra coloro che riconobbero l'innovativa misura dei *Semiritmi* di Capuana non mancò Lucini, che in più sedi elargì riconoscimenti, mettendo da parte «la burla» e concentrandosi sull'esperimento:

fra tanto, e non per burla, intermezzava coi *Semiritmi*, che sono la prima prova stampata, il primo rude tentativo del verso libero italiano⁷⁸.

Ora più d'ogni altra sua cosa io apprezzo il tentativo dei *Semiritmi*, che primo, con ragione pura italiana e sentimento d'arte nazionale, mandò fuori, or saranno vent'anni, preconizzando il *verso libero*, contro l'indifferenza, le risate, li scherni dei barbassori della critica e della poesia italiana patentata⁷⁹.

Peraltro lo stesso Lucini, prima di adottare la designazione di “semiritmo”, nel 1888, e ben prima di volgersi definitivamente al verso libero, aveva letto e considerato il *petit poème en prose* come forma innovativa, a partire da Baudelaire⁸⁰; un tentativo in direzione del poemetto in prosa è rappresentato, secondo Viazzi, dai *Salmi della Elevazione*⁸¹, tre *pièces* facenti parte della prima stesura delle *Armonie sinfoniche*, scritte tra il 1885 e il 1888, dunque in contemporaneità con i *Semiritmi* di Capuana e con la “modellizzazione” di Pica.

È interessante rilevare che si tratta appunto di *Salmi*: Lucini ha intuito che un esempio di prosa tendente alla poesia è rappresentato, in una tradizione classica, dalla

⁷⁷ Ivi, pp. 53-54.

⁷⁸ Lucini, *Il verso libero*, cit., p. 112.

⁷⁹ Id., *Le novità del mese* [Rec. a L. Capuana, *Profumo*], «Giovane Italia», I, 2, febbraio 1909; citato in G. Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, Guida, Napoli 1972, p. 109.

⁸⁰ Cfr. ivi, p. 120.

⁸¹ Ivi, pp. 239-41.

salmistica (come affermerà polemicamente Pascoli discorrendo di metrica libera)⁸², e la piega ad immagini esoteriche; secondo Viazzi, si può ipotizzare che si tratti del «documento di rottura di Lucini con la prima esperienza naturalistica»⁸³.

I tre testi rappresentano una sorta di autobiografia simbolica, un itinerario di formazione che, nei suoi primi due movimenti, ricorda lontanamente l'esperienza dell'Islandese leopardiano. La prima presa di coscienza sembra riguardare la degenerazione incontrastabile dell'organismo umano; avendo creduto nella forza e nella bellezza, doni della giovinezza, come compagni migliori per il proprio viaggio, si trova presto solo e indifeso:

Egli credé nella sua forza e nella sua bellezza, poi che lungo era il viaggio, nuove ed avventurose le contrade per le quali doveva passare: e seppe che la forza vince li animali selvaggi e li uomini e la bellezza le vergini dalle trecce d'oro.

Ma egli ha perduto la forze e la bellezza ed un fanciullo inerme può rovesciarlo e li uomini ridono della sua miseria.

E pure traversò montagne scheggiate e scintillanti come argento eletto sul domo dei cieli [...].

E pure perdé la forza e la bellezza: né più vinse li animali selvaggi e li uomini né più lo guardarono le belle vergini dalle trecce d'oro⁸⁴.

La seconda disillusione giunge a proposito degli affetti e della vita sociale; non potendo essere autosufficiente, si è appoggiato all'amicizia e all'amore, ma ha presto gustato il sapore del tradimento:

Egli credé nell'affetto degli uomini e nell'amore delle femine: e disse che l'amicizia è come il bastone del viatore su cui si riposa durante il cammino e che l'ebrezza della voluttà sono i fiori dell'oasi nelle quali riprende forza e vigore per la via a venire.

[...]

E si ricredé e disse: «La mia via è lunga e faticosa e nel deserto l'oasi si essiccò al soffio del Simoùn e nulla vena d'acqua ristora il viandante assetato»⁸⁵.

⁸² Anche Pascoli, nella Lettera al Chiarini, lega la poesia in prosa al salmo: «Tempo prima del Whitman, in Italia usava questo genere di composizione e di metrica: il salmo» (G. Pascoli, *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, in *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzione e commento di C. Garboli, Mondadori, Milano 2002, II, p. 249).

⁸³ Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, cit., p. 121. Secondo il critico, in questo caso saremmo di fronte ad un «antecedente del sistema simbolista del Gian Pietro da Core» (i *Salmi* terminano in una sorta di «Idea che fatta muscoli e sangue travolge i monti»); cfr. *ivi*, p. 124 e p. 241.

⁸⁴ *Ivi*, p. 239.

⁸⁵ *Ivi*, pp. 240-41.

Il *Salmo terzo* presenta invece una risoluzione del tutto originale, opposta al materialismo leopardiano: abbandonate «le terre abitate», vivendo una vita selvaggia ed eremitica nel deserto, l'Io ha finalmente ragione della propria esistenza tramite «l'Idea», culmine di una sorta di percorso ascetico che si concretizza nelle forme di un *pantheon* politeista e di gusto esoterico (Baal, Moloch e così via):

Ora in quel punto, egli credé in un'altra forza e non errò, alla potentissima e santa, alla Idea che fatta muscoli e sangue sconvolge i mondi.

[...]

A questa eterna idea, la Sarah dell'Oûr, noi pure prostriamoci: i Celti dicono: «Nul existe que l'idéal»; Schahabarim insegna: «L'Idea è tutto: è il mondo e l'uomo; l'Idea sconvolge il mondo, uccide e fa rivivere l'uomo»⁸⁶.

La forma del salmo, rivisitata alla luce del poemetto in prosa, serve a Lucini per delineare la storia di un'evoluzione spirituale, proprio tramite una prosa breve, di sapore arcaico, indeterminata ed intessuta di ripetizioni che le conferiscono un'aura sacrale.

Il caso dei semiritmi sarà citato da Pascoli scorrendo, nel 1900, *Della metrica neoclassica*⁸⁷, a partire dal Tommaseo dei *Canti Illirici*: «versi, no, prosa, nemmeno. Forse l'uno e l'altro?»⁸⁸. A detta di Pascoli, le traduzioni in prosa di poesie straniere godono di un «ritmo riflesso», di una «doppia misura»:

Sotto gli occhi è la prosa; ma se la leggiamo, questa prosa, in quelle linee disuguali, ecco agli orecchi dell'anima risonare il verso. C'è insomma una doppia misura, per l'orecchio del corpo e per quello dell'anima, presente e assente, diretta e riflessa. E che questa doppia misura sia come in quelle stupende traduzioni del Tommaseo dall'illirico e dal greco, così in altre d'altri, non è certo un inganno del mio senso: un valentuomo da quest'indefinibile effetto ricavò una sua teorica e una sua prassi di *semiritmi*⁸⁹.

Il verso assente risuona nella prosa, in modo tale che Capuana avrebbe dovuto parlare, piuttosto che di semiritmo, di «doppio ritmo, come ho detto: il vicino e il lontano»: «il ritmo di prosa e il ritmo di verso dei così detti semiritmi è obietto di due facoltà diverse: dell'udito e dell'immaginazione»⁹⁰. Il semiritmo è legittimato, secondo Pascoli, dalla propria natura di traduzione supposta, di gioco episodico, che non esclude ma presuppone un'originaria poesia versificata, sia essa vera o immaginata.

⁸⁶ Ivi, pp. 241-42.

⁸⁷ Pascoli, *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, cit., pp. 201-270.

⁸⁸ Ivi, p. 240.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Ivi, p. 241.

Un gioco di «una volta» e di «un solo»⁹¹: Pascoli si trova d'accordo con Capuana nel deprecare eventuali imitazioni, ma non si trova affatto concorde con un'affermazione dello scrittore siciliano contro le «pastoie del ritmo» («Secondo me, il poeta ha fatto bene a sciogliersi dalle pastoie del ritmo, che non concede libera agilità neppure ai suoi più poderosi domatori»)⁹². Ma un'opposizione ancor più forte è riservata da Pascoli a Walt Whitman: «la poesia in prosa? Ma la poesia elementare ed essenziale è ritmo solo!»⁹³. Whitman e i suoi seguaci si vantano di rivoluzioni in realtà inesistenti: «come il Capuana trasse l'idea dei semiritmi dalle traduzioni interlineari del Tommaso, così Walt Whitman dedusse i suoi *versicles* dalla Bibbia, dal sacro libro che, tra i popoli anglosassoni e protestanti, è più sotto gli occhi e negli orecchi e nel cuore di tutti»⁹⁴. Pascoli ammonisce lo scrittore sui pericoli dell'abuso del ritmo riflesso e della suggestione, mettendo in guardia contro la richiesta di un'eccessiva «collaborazione»:

Meglio è la cosa che l'ombra, e meglio il ritmo proprio che il riflesso; e contar sul senso e sul suono di ciò che si dice, non sull'effetto di ciò che non si dice. Chi si affida alla suggestione, prende all'opera sua un collaboratore: un collaboratore che poi, allo spartire del merito e del premio, vuol tutto per sé. Pensateci!⁹⁵

Come già accennato, saranno i futuristi, ai quali Capuana guardava con interesse, ad annoverare i *Semiritmi* tra i precedenti del verso libero, e Marinetti inviterà il protagonista di tempi ormai trascorsi al tavolo della discussione sul *Vers libre*. Non a caso, dunque, alla scomparsa di Capuana, nel 1915, ancora uno scrittore di ambito futurista, Paolo Buzzi, ricorderà su «Aprutium» «il grande liberatore dei ritmi»⁹⁶. Contestualmente, anche Marinetti renderà omaggio all'autore dei *Semiritmi*: «Poeta audace e novatore, egli sentì per primo fra noi la necessità delle riforme metriche che ormai si impongono»⁹⁷. Sempre su «Aprutium», Giovanni Rabizzani ricordava i *Semiritmi* come «elaborazione di temi poetici all'infuori di ogni corrente poetica, senza rima, senza verso, quasi senza accenti, una prosa lirica divisa in membri ora lunghi ora corti»⁹⁸. Ricordando la genesi parodica, nota poi acutamente che essi «rappresen-

⁹¹ Ivi, p. 243.

⁹² Pascoli fa riferimento ad una «Cronaca letteraria» della Tribuna, 1899, n. 84» (ivi, p. 244).

⁹³ Ivi, p. 246.

⁹⁴ Ivi, p. 249.

⁹⁵ Ivi, p. 252.

⁹⁶ Cfr. *Pensieri, ricordi, rimpianti*, «Aprutium», IV, 12, dicembre 1915 (citato in Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., p. 278): «Piango il grande liberatore dei ritmi, il difensore delle audacie migliori del Futurismo». Il fascicolo è dedicato alla memoria di Capuana, con ampi interventi di Giovanni Alfredo Cesareo e Giovanni Rabizzani.

⁹⁷ *Pensieri, ricordi, rimpianti*, «Aprutium», IV, 12, dicembre 1915.

⁹⁸ G. Rabizzani, *Luigi Capuana critico*, «Aprutium», IV, 12, dicembre 1915.

tano uno stato intermedio tra la critica e la poesia»: «Tutto il volume è poesia potenziale, è una vittoria critica sui versificatori usuali. Del resto il Capuana volle fare un giuoco, che in alcuni momenti egli stesso prese sul serio»⁹⁹.

In conclusione, si può ricordare come il sintagma forgiato da Capuana rimanga nella memoria italiana, se anche Montale lo sceglierà, nel 1950, per definire la poesia di René Char: «René Char si serve di un verso-prosa, di semiritmi che attraverso Reverdy sembrano aspirare a una concentrazione esplosiva di tipo rimbaudiano»¹⁰⁰.

3.2 Pratiche per un apprendistato simbolista

Quel «genere di letteratura, che ha insieme della prosa e della poesia», presentato da Pica nel 1888, era stato oggetto di lettura, pochi anni prima, di Ragusa Moleti e non solo; interessi di vario tipo, legati anche a letture “traditrici”, avevano accompagnato la scoperta dei poemetti baudelairiani e suscitato appassionate imitazioni, come quelle, appunto, tentate nelle *Miniature e Filigrane*. La lettura pichiana del 1888 aveva contribuito, con la consueta chiarezza storicizzante, a chiarirne le origini e i caratteri precipui, mentre, al contempo, ne modificava anche la ricezione. L’attenzione del lettore veniva infatti spostata verso un poemuccio in prosa più tipicamente simbolista, raffinato nella fattura e nella delicatezza di immagini: un Mallarmé “edulcorato” di prose dal senso sfuggente ma intelligibile.

La lettura pichiana sembra incoraggiare la produzione di “piccole prose” o “poemetti in prosa”, a partire dalla stessa rivista in cui il fatidico saggio fu pubblicato nel 1888, «Il Fanfulla della Domenica», come ha rilevato acutamente Finotti¹⁰¹. L’altra rivista da tenere sott’occhio è il «Marzocco», dove nel gennaio 1897 Pica presentava Bertrand, e che accoglierà poemetti in prosa distinguendoli, a livello tipografico, tramite il corsivo.

Si possono anticipare alcuni caratteri di questi poemetti: sono spesso basati su di un simbolismo “debole”, non tendente all’oscurità, dai temi e le immagini pre-crepuscolari; a scriverli sono per lo più donne, magari esordienti, rappresentanti, insomma, di una condizione marginale nel panorama letterario; la sede in cui le *pièces* appaiono sono pubblicazioni periodiche, frutti di una collaborazione estemporanea. I nomi che si incontrano su questa strada sono quelli di Haydée (Ida Finzi), Deledda, Neera e Jolanda: donne che, in diversa maniera, raccontano, nella misura breve, lirica

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ E. Montale, *Dopo il surrealismo*, in Id., *Sulla poesia*, a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, p. 387 (l’articolo era stato pubblicato nel «Corriere della Sera» del 9 febbraio 1950).

¹⁰¹ A dare rilevanza alla questione è stato Finotti, con osservazioni poi riprese e sviluppate da Giusti; cfr. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell’Italia di fine ‘800*, cit., pp. 85-89.

ma non strettamente poetica, del poemetto in prosa, storie femminili di disillusioni, fallimenti amorosi e terribile immobilismo.

Sebbene si tratti di una produzione minore anche nell'ambito dell'opera di scrittrici destinate a ben altra fortuna, è interessante ripercorrere alcuni dei poemetti in prosa da loro pubblicati sul «Fanfulla della Domenica» e sul «Marzocco». La triestina Ida Finzi (1867-1946) pubblica i primi poemetti in prosa poco dopo l'articolo del Pica; tra prosa e poesia, la scrittura sembra propendere per la prima, e non si riscontrano particolari procedimenti volti a trasportare il lettore sulle ali della pichiana «suggestione»; a livello tematico, immagini di cose perdute, passate, morte e crepuscolari richiamano un simbolismo che potrebbe essere definito, con Finotti, «minimalista», in opposizione ad un tipo «forte», «teso ad una trasfigurazione dei dati della coscienza e spesso di contenuti onirici»¹⁰². Del resto, lo afferma Haydée stessa in uno dei poemetti in prosa: «Voi lo sapete, molte volte mi passano per il capo delle strane fantasie: io amo indovinare la storia delle cose che tanti credono così fredde e insensibili»¹⁰³.

La grande sventura, risalente al 1889¹⁰⁴, traccia il ritratto di quattro fanciulle: le prime tre ricordano le *Dame eleganti* di Praga (in particolare «la seconda fanciulla, sottile e bruna, dall'occhio di sultana, ardente e velato, pieno di lampi foschi») e le bellezze smorte di Tarchetti («la terza fanciulla, smorta e dolce come un fantasma sotto le molli trecce castane»), mentre la quarta, «immobile e muta», è bloccata nel dolore dell'impossibilità di amare, in un deserto di sentimenti: «in mezzo agli uomini che amano, sulla terra che frema in un continuo amplesso di nozze, sotto il cielo che è tutto un tremito d'astri palpitanti d'amore, io passo come una creatura maledetta, condannata a non amar mai». Deserto è, parimenti, il palazzo abbandonato di *Corde spezzate*:

Sugli anelli rugginosi i cortinaggi delle alte porte correvano a stento, come se dopo tanto tempo non sapessero più muoversi, come se non ricordassero più, gli alti specchi coperti di polvere riflettevano delle immagini velate, dei fantasmi di persone e di mobili avvolte come in una nebbia¹⁰⁵.

¹⁰² Ivi, p. 110.

¹⁰³ Haydée (Ida Finzi), *Poemetti in prosa. Corde spezzate* (Alla Signora M. G. de A), «Fanfulla della Domenica», XI, 46, 17 novembre 1889 (in calce: «Trieste, ottobre '89»). *Corde spezzate* è preceduto da un altro poemetto di Haydée, *Fra le rovine* (ivi). I primi poemetti in prosa di Haydée sul «Fanfulla» risalgono al 1888: *Poemetti in prosa. Le campane, L'apparizione della Morte, Il libro della bambina*, ivi, X, 46, 11 novembre 1888.

¹⁰⁴ Ead., *Poemetti in prosa. La grande sventura*, «Fanfulla della Domenica», XI, 9, 3 marzo 1889.

¹⁰⁵ Ead., *Poemetti in prosa. Corde spezzate*, cit.

Le immagini velate simili a fantasmi ricordano l'ultimo Praga e, ancor più, certe prose di Bazzero, ugualmente affascinato dai palazzi deserti nel loro sentore di passato spento, ossessivo e irrecuperabile: «la tastiera restò muta», le corde sono ormai spezzate e il pianoforte è il simulacro, vuoto, del tempo perduto.

Sempre con Bazzero Haydée sembrerebbe condividere idealmente un fascino per l'atmosfera del «crepuscolo cadente», con il suo «debole chiarore azzurrognolo»¹⁰⁶, che aveva ispirato, a suo tempo, l'autore di *Riflesso azzurro*, e pare rappresentare lo spegnersi di ogni passione, risucchiata nel passato: «Essi se ne stavano l'uno accanto all'altro nel crepuscolo cadente, dopo tanti anni di separazione, il grande poeta scettico e la bellissima donna che egli aveva amato un giorno e che non amava più»¹⁰⁷.

Nei *Due ascensori*¹⁰⁸ si legge, accanto al fascino esercitato dalla modernità del «veicolo strano», la separazione tra due bambini che, divisi dai vetri delle due cabine, si parlano senza intendersi. *Gli orologi*¹⁰⁹ vengono interrogati sul significato dello scorrere del tempo, e la risposta non è piacevole: «Io ho ragione di piangere. L'ora che passa è sempre triste per me. Che essa sia triste o lieta per gli altri, essa è un tarlo roditore che mi consuma, che smussa le punte delle mie routine e allenta l'elasticità delle mie molle. [...] Non v'è nessun dolore come questo, di dover guardar fisso l'abisso in cui si precipita: è questo il mio supplizio, il supplizio dei veggenti e dei saggi». La notte è foriera di tormento e di dubbio: «Per noi, i malati, i tormentati, i sofferenti, la notte non porta il riposo; tutti i dubbi, tutte le segrete torture, tutti i desiderii insoddisfatti che lacerano nascostamente le nostre anime, si fanno più acuti e più vivi allo spegnersi della luce»¹¹⁰.

Sempre sul «Fanfulla della Domenica», come segnala Finotti, si prestava attenzione al fenomeno del poemetto in prosa come significativo passaggio nella letteratura italiana:

le immagini sintetiche, quasi ieraticamente fissate nella compostezza metrica del verso, [...] hanno ceduto il luogo prima alla poetica ribelle dei romantici, poi a una forma più larga ma non più libera perché la mancanza del ritmo la costringe a una scelta forse più sottile della sua forma, e a tenersi egualmente lontana così dalla declamazione oratoria della poesia falsa, come dall'umiltà scritta della prosa comune¹¹¹.

¹⁰⁶ Ead., *Poemetti in prosa. Dall'alto*, «Fanfulla della Domenica», XIII, 33, 16 agosto 1891. Nello stesso numero si leggono anche i poemetti *La miniera d'oro* e *Alba* (vd. *infra*).

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ Ead., *Poemetti in prosa. I due ascensori*, «Fanfulla della Domenica», XI, 9, 3 marzo 1889.

¹⁰⁹ Ead., *Poemetti in prosa. Gli orologi*, *ivi*.

¹¹⁰ Ead., *Poemetti in prosa. Alba*, «Fanfulla della Domenica», XIII, 33, 16 agosto 1891.

¹¹¹ Silex, *Il libro della Chimera*, «Fanfulla della Domenica», XII, 46, 16 novembre 1890; l'articolo è citato in F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., pp. 87-88.

Queste parole, che si leggono nel quadro di una recensione al *Libro della Chimera* di Ernesto Morando, nel 1890, testimoniano una riflessione sul genere, che riconosce l'estrema difficoltà, a suo tempo già enunciata da Baudelaire, di comporre una prosa poetica al di là delle regole della poesia convenzionale. D'altra parte, il poemetto in prosa viene posto al vertice di un percorso di riforma letteraria che verrà occupato, successivamente, dal verso libero. Lo stesso Morando, poi, è autore di una prosa che porta, sul «Fanfulla», l'etichetta di poemetto in prosa, l' *Heautontimorumenos*, coacervo d'immagini d'immobilità e morte, giocato sull'iterazione:

Era seduto a' suoi piedi, ma senza un palpito dell'anima, senza un pensiero per lei nella mente. Ed ella, distratta, con gli occhi erranti tutto all'intorno sulle pareti del salotto, come se vi avesse letto per la prima volta qualche oscura e terrificante iscrizione – come se per la prima volta ne risentisse, dentro del suo essere, per tutte le sue fibre, la ghiacciata freddezza - distrattamente, con la pupilla semivelata, ma senza abbandono, senza desiderio alcuno, gli accarezzava ancora la densa e bruna capigliatura.

[...] Poi la mano ricadde inerte»¹¹².

Naturalmente, il «punitore di se stesso» è il poeta, conscio ma schiavo della «tortura che gelosamente alimento con tutto il fuoco delle mie facoltà»¹¹³.

Sempre sul «Fanfulla» era comparsa, nel 1892, oltre ad altri poemetti di Haydée¹¹⁴, una traduzione «dalle «Poesie in prosa» di Ivan Turghenieff», *S'impicchi!*, a firma di Nautilus¹¹⁵; il componimento, in realtà, appartiene a quella galleria di ritratti di popolani che più si allontanano dai modelli simbolisti, ricollegandosi piuttosto alla prosa del grande realismo russo; infatti essa non sembra avere particolari imitazioni nell'ambito della rivista. Eppure questa traduzione è il segnale di un interesse precipuo per un genere innovativo, praticato anche da un grande realista che, dopo aver esordito con la poesia, l'aveva abbandonata del tutto per riscoprirla, in stagione senile (il titolo della raccolta fu appunto *Senilia*), in una forma del tutto rinnovata; come sostiene Stefano Garzonio, si tratta, sia a livello formale che contenutistico, di un o-

¹¹² F. E. Morando, *Heautontimorumenos. Poemetto in prosa*, «Fanfulla della Domenica», XVI, 37, 16 settembre 1894.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Haydée, *Poemetti in prosa. La storia del fiore che volle diventar farfalla, A una stellina nuova, Nelle tenebre*, ivi, XIV, 10, 6 marzo 1892. Per il 1893 si registrano questi poemetti a firma di Haydée: *I poemetti del gatto*, ivi, XV, 12, 19 marzo 1893; *Poemetti in prosa. Mentre scende la neve, Spes, La rondinella*, ivi, XV, 52, 24 dicembre 1893.

¹¹⁵ Nautilus, *S'impicchi!* (dalle «Poesie in prosa» di Ivan Turghenieff), ivi, XIV, 5, 31 gennaio 1892.

rientamento verso elementi «neoromantici», che fecero di Turgenev «un antesignano delle nuove tendenze decadenti e simboliste verso il declinare del secolo»¹¹⁶.

Tra il lettori dei poemetti in prosa del Turgenev è da annoverare, peraltro, anche Italo Svevo, che aveva dedicato alle *Poesie in prosa di Iwan Turgenjeff* un articolo pubblicato sull'«Indipendente» di Trieste il 29 gennaio 1884¹¹⁷, avendo letto l'opera, molto probabilmente, in una delle quattro edizioni tedesche pubblicate nel 1883¹¹⁸. Svevo presenta le poesie in prosa non dimenticando di soffermarsi sull'eterogeneità dei contenuti, che richiedono una lettura frammentaria ed episodica, nonché sulla forma lirica e sintetica:

In una lettera al direttore di questa rivista, l'autore consiglia di non leggere queste poesie tutte di seguito, perché «la conseguenza ne sarebbe la noia [...]». Il consiglio merita di venire seguito; il contenuto del volumetto è tanto eterogeneo che, alla lettura di seguito, una sensazione scaccia l'altra. Sono allegorie, racconti e bozzetti che non hanno di comune che la forma alquanto lirica, forma marcatissima per la predilezione alla sintesi nei giudizi, e nella descrizione e nel racconto l'uso ed abuso di tratti rapidi, incompleti, tanto che talvolta la fantasia del lettore non riesce a ricostruire il fantasma che balenò alla mente dell'autore¹¹⁹.

Affiora la difficoltà di definire una scrittura varia, dall'allegoria al bozzetto, ma i tratti della poesia in prosa sono messi in luce ponendo l'accento sulla brevità e sull'incompletezza, che, anzi, Svevo lamenta come eccessivi: «in questo rapido apparire e sparire della disposizione nacquero queste poesie, di cui alcune frettolosamente concepite ti lasciano indifferente, altre ti chiamano alle labbra quel sorriso di compiacenza che non si ha che per le opere più raffinate dello spirito umano»¹²⁰.

¹¹⁶ S. Garzonio, *Introduzione*, in I. Turgenev, *Senilia. Poesie in prosa 1878-1882*, Marsilio, Venezia 1996, p. 12.

¹¹⁷ I. Svevo, *Poesie in prosa di Iwan Turgenjeff*, in Id., *Saggi e pagine sparse*, Mondadori, Milano 1954, pp. 31-34; ora in Id., *Tutte le opere*, edizione diretta da M. Lavagetto, *Teatro e saggi*, a c. di F. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, pp. 989-992. Si veda a proposito E. Saccone, *Dati per una storia del primo Svevo (1880-89)*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXVI (serie VII), 3, settembre-dicembre 1962, pp. 483-512.

¹¹⁸ Come ricorda Bertoni, era già disponibile anche un'edizione francese, dal 1882; la prima traduzione italiana comparirà, invece, nel 1907 (cfr. Bertoni, *Apparato genetico e commento*, ivi, p. 1792).

¹¹⁹ Svevo, *Poesie in prosa di Iwan Turgenjeff*, cit., p. 989. Svevo aveva colto nel segno individuando il minimo comune denominatore delle poesie in prosa nella sintesi e nella condensazione; qui il suo giudizio si incontra, ad esempio, con quello recente del traduttore italiano Garzonio: «Le *Poesie in prosa* di Turgenev si concentrano ognuna tematicamente su di una specifica questione dell'esistenza umana [...]. Tale impostazione spinge lo scrittore a una condensazione del testo portata al suo limite estremo» (Garzonio, *Introduzione*, cit., p. 20).

¹²⁰ Ivi, p. 990.

Le poesie in prosa interessano Svevo proprio perché non si tratta più del «Turgenjeff completo, l'autore del Nihilismo»¹²¹, ma di un autore «più rilassato», nel bene e nel male, eppure ancora capace di delineare con aspra precisione le contraddizioni del tessuto sociale umano: non per niente, viene tradotta da Svevo qualche frase dell'*Egoista* e, per intero, è presentata al lettore la conversazione *Gli operai e l'uomo dalle mani bianche*¹²². La prima lo interessa per l'acuta rappresentazione dell'"onesto egoismo" alla base della società contemporanea, la seconda aiuta a gettare luce sul discorso «partito politico» dell'autore russo, mettendo in scena il sacrificio, inutile, dell'intellettuale per il popolo irricoscente:

Nell'«uomo delle mani bianche» si scorge il modo di pensare di Turgenjeff stesso. Il quale sapeva quanto valeva il suo popolo e continuava ad amarlo; sapeva che le corde che servono ad uccidere i suoi eroi gli sono care perché apportano fortuna, e sapeva che esso vede con disgusto quei poltroni che fanno disordini, eppure non disprezzò gli uomini che si sacrificano e in questo modo provò non reputare inutile questo sacrificio.

È, con tutto il rispetto, in questo senso più conseguente, più umano, superiore ad Alfieri, il quale amava un popolo ideato a suo modo e quando dovette accorgersi che l'esistente era del tutto diverso, scriveva *Il Misogallo*¹²³.

Sono in gioco, dunque, nelle poesie in prosa di Turgenev, spesso giostrate tra il dialogo e il racconto breve, logiche diverse rispetto al tenue simbolismo degli oggetti quotidiani trasfigurati dei poemetti in prosa di Mallarmé pubblicizzati da Pica. Siamo, piuttosto, dalla parte di Baudelaire, nell'esplorazione disillusa ma continua di un'umanità allo sbando; sebbene Turgenev non vi abbia fatto riferimento diretto, si sa che l'opera di Baudelaire gli era nota tramite Flaubert, che parlò dei propri componimenti come «poesie senza rima e senza metro», e consonanze tematiche e formali sono state rilevate in varie sedi¹²⁴.

Sulla linea di demarcazione tra prosa e poesia si ponevano poi, sempre sul «Fanfulla», anche alcune traduzioni che assumevano i tratti del poemetto in prosa: si pensa, ad esempio, a *La pescatrice di Burano*, tratta dagli *Idilli* di Von Platen:

- Assidue al lavoro sorelle! La rete vo' darla oggi stesso
al mio diletto, e tosto che la sua vela ritorni.
Ma questa sera ei tarda! Perché? La laguna è tranquilla,

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Si possono leggere entrambe le prose, con i titoli di *Un egoista* e *Il manovale e il signorino* – *Conversazione*, in Turgenev, *Senilia. Poesie in prosa 1878-1882*, cit. (rispettivamente, pp. 119-21 e 107-09).

¹²³ Svevo, *Poesie in prosa di Iwan Turgenjeff*, cit., p. 992.

¹²⁴ Cfr. Garzonio, *Introduzione*, cit., p. 15.

ala non c'è di vento; i rossi vapor della sera,
come dall'onde usciti, r avvolgono Venezia lucente¹²⁵.

Lo stesso vale per il brano tratto dalla *Sensitiva* di Shelley, per traduzione di De Bosis, che adotta una sorta di verso lungo rimato:

Or la mala erba, imagine di viva morte, al primo
sopravvenir de' ghiacci, si rimpiaffò ne l'imo
suolo: subitamente, dal gel fuggendo, sparve
come via da li umani occhi dileguan le larve¹²⁶.

La produzione di poemetti in prosa coinvolge, tra le altre¹²⁷, anche gli esordi della Deledda (nata nel 1871, dunque più giovane di Haydée, Jolanda e Pica), che, come accennato, pubblica due *Piccoli poemi* sul «Fanfulla della Domenica del 1893, *La chicchera* e *Il libro d'oro*¹²⁸. La prima prosa si apre in uno stato di desolata solitudine crepuscolare:

Sentite, oh, sentite! Il freddo crepuscolo color di viola allaga la brughiera e una mandra attraversa il sentiero, una stupida mandra di pecore melanconiche che si allunga e si restringe, col muso in terra, che si allarga e si assottiglia, che si ferma e va secondo il volere della prima fila. E i sonagli singhiozzano nella tristezza della pianura¹²⁹.

La chicchera diventa il simbolo di un amore non consumato¹³⁰, e un sapiente tessuto di ripetizioni ne incornicia la fine:

¹²⁵ V. Richter, *La pescatrice di Burano*, dagli *Idilli* di August Von Platen, «Fanfulla della Domenica», XIV, 30, 24 luglio 1892.

¹²⁶ A. De Bosis, *Dalla «Sensitiva» di Percy Bysshe Shelley*, ivi, XIV, 32, 7 agosto 1892.

¹²⁷ Si troveranno, ad esempio, anche i poemetti in prosa di Sfinge [Eugenia Codronchi Angeli]: *Poemetti in prosa (Il trionfo, La preghiera, La follia, La ragione)*, «Fanfulla della Domenica», XIX, 1, 3 gennaio 1897.

¹²⁸ G. Deledda, *Piccoli poemi. La chicchera, Il libro d'oro*, «Fanfulla della Domenica», XV, 44, 29 ottobre 1893. I due poemetti sono citati nella bibliografia edita in Id., *Versi e prose giovanili* (nuova ed. riv. dalla figlia Carmen, a c. di A. Scano, Edizioni Virgilio, Milano 1972, p. 314), ma presumendo un'errata corrispondenza con due poemetti pubblicati sulla «Vita sarda» (II, 15, 21 agosto 1892) e riportati nel volume (pp. 177-78); inoltre si riportano titoli errati (*Piccoli poemi in prosa. È mattina; È sera*). In realtà si tratta di sei poemetti differenti: *La chicchera* e *Il libro d'oro*, sul «Fanfulla della Domenica»; quattro *Piccoli poemi*, su «Vita sarda», senza ulteriore titolo, anche se due di essi hanno come inizio «È mattina» ed «È sera». Ad essi, va aggiunto *Bambini (Dai piccoli poemi)*, «Vita Sarda», II, 14, 7 agosto 1892; si tratta però, in realtà, di un breve racconto, a testimonianza dell'uso molteplice della fluida nozione di «piccolo poema».

¹²⁹ Ead., *Piccoli poemi. La chicchera*, cit.

¹³⁰ «La chicchera di porcellana bianca scintillava tra le sue mani inguantate di nero, ed io mi vidi là dentro, la giù, là sù, riflessa nitidamente nelle arcate moresche piene di luce, mi vidi nel bagliore niveo della por-

Sapete voi le tristezze del tramonto e dell'agonia di un amore? Voi, pini altissimi, che guardate verso orizzonti lontani, voi che assistete ai dolorosi tramonti della landa, ai gialli tramonti invernali, sapete voi la tristezza di altri tramonti, di altre agonie?

Nel *Libro d'oro* è ancora protagonista un amore che finisce, lasciandosi dietro un sonno di aridità e morte:

Voi siete morto per me – e a poco a poco lo spirito mio sfumò coi sogni e con le lagrime e si nascose tra le pagine pallide del libro fatale; ora dorme laggiù il triste sonno dei viventi che è più amaro del sonno dei defunti...¹³¹.

Com'è stato da altri argomentato, le prime scritture della Deledda risentono proprio di un'indecisione tra poesia e prosa che porta a frequenti tentativi di commistione, sulla scia di un apprendistato tra tardo-romantico e decadente. Ad esempio, «non prosa e non versi tradizionali» definisce Eurialo De Michelis *L'incontro (Piccolo poema)*, risalente al 1896¹³². Tra le prose giovanili della Deledda, si trovano almeno¹³³ altri quattro componimenti ascrivibili al genere, contrassegnati dall'etichetta di *Piccoli poemi* («Vita sarda», II, 15, 21 agosto 1892)¹³⁴, a testimonianza di un tipo di scrittura diffuso in ambito femminile, per pubblicazioni su periodico e prime prove “poeti-

cellana, mi vidi, io vi dico che mi vidi tutta quanta. Con tutto lo strazio e la voluttà di quell'ora suprema, io mi vidi» (*ibid.*).

¹³¹ Ead., *Piccoli poemi. Il libro d'oro*, cit.

¹³² Ead., *L'incontro (Piccolo Poema)*, «Natura ed Arte», 1 gennaio 1896:

Vorrei incontrarti in una di queste sere d'autunno.

Dove? Lontano, anima, molto lontano.

Io ho veduto un altopiano meraviglioso
dove la luce del vespero folgorava ancora
mentre la valle era notte oscura.

Cfr. E. de Michelis, *Introduzione*, in G. Deledda, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1964, p. 13.

¹³³ Anche altre *pièces* sembrano ispirate al poemetto in prosa, come si può rilevare sfogliando le prose giovanili. A proposito della collaborazione a «Vita sarda», afferma Olga Lombardi: «La collaborazione a “Vita sarda” durerà fino al 1893, anno in cui la rivista cessò le pubblicazioni, non solo con racconti e versi ma anche con piccoli poemi in prosa, di cui abbonda la produzione deleddiana in quegli anni, nei quali si formava il gusto della scrittrice, attingendo a fonti diverse» (O. Lombardi, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, Mursia, Milano 1979, p. 20).

¹³⁴ Si fa riferimento ai *Piccoli poemi*, «Vita sarda», II, 15, 21 agosto 1892; poi in Deledda, *Versi e prose giovanili*, cit., pp. 177-78. A proposito di questi scrive Anna Dolfi, mettendo in luce la varietà delle sperimentazioni della giovane Deledda: «La descrizione e il tentativo documentario si alternano con la ricerca del *poème en prose* di marca baudelairiana, in sottolineatura decadente e vagamente simbolista, nell'apparizione del bianco spirito del bene che parla nella notte, in mezzo a dichiarazioni appassionate d'amore» (A. Dolfi, *Grazia Deledda*, Mursia, Milano 1979, p. 45).

che”. Tra l’altro, a «Vita sarda» collaboravano studiosi sardi e non, compreso Girolamo Ragusa Moleti, che vi pubblicava alcune *Miniature e Filigrane*, dove, come si è detto, egli si provava nell’imitazione dei *petits poèmes en prose* di Baudelaire¹³⁵. Le prose presentano qualche ripetizione, un’attenzione alla frammentazione del testo in paragrafi anche molto brevi, un tono enfatico ed esclamativo; fatti esteriori, piuttosto accidentali, di una scrittura immatura.

La prima coppia di poemetti descrive una variazione sentimentale tra alba e crepuscolo, dalla potente luce mattinata della speranza all’ombra languente del tramonto:

È mattina. Il sole, poco alto sul cielo ancora tinto dalla freschezza dell’alba, proietta i raggi obliqui nell’angolo del piccolo giardino, sotto il pergolato di passiflore, le cui foglie sembrano tante piccole mano verdi, di un verde opaco, tremanti per ignota commozione.

È sera! Lo stesso ambiente, la stessa personcina, come cambiati!

È forse l’ora della Natura che influisce sull’ora dell’Anima?

[...]

Nessuno splendore sotto i pergolati, dove anzi l’ombra invade melanconica: solo un riflesso vago, fuggente, azzurrino, sulle foglie nere, solo un barlume roseo intorno alle rose languenti¹³⁶.

Nella successiva coppia di poemi l’amore interviene a colmare le «deserte solitudini dello sconforto»:

Tu hai riempito il buio vuoto che mi stringeva, mi soffocava, nel mistero doloroso del nulla, e, dacché tu sei venuto, il mio spirito ha raggiunto l’atomo fuggente, dietro cui correva nell’angoscia dei sogni lunghi, ignei, dei sogni dell’idea e della fantasia¹³⁷.

Nel secondo poemetto, questo amore si definisce nei tratti evanescenti di una «mistica voce»:

Tu sei Ariel, il bianco spirito del bene, e passi soave nella mia vita come soffio di brezza serale su fiori languenti nel vespero misterioso. [...] Il bacio del tuo amore, la

¹³⁵ Cfr. G. Cerina, *Grazia Deledda e «Vita sarda». Tre anni di apprendistato*, in A. Prost (a cura di), *Rileggere Grazia Deledda* (Convegno del 22 marzo 1986, Cagliari), Quaderni della Cooperativa Teatro di Sardegna, Cagliari 1987, p. 15. Si trovano *Miniature e Filigrane* in «Vita sarda», III, 15, 20 agosto 1893; ivi, III, 16, 3 settembre 1893; ivi, III, 17, 17 settembre 1893.

¹³⁶ Deledda, *Piccoli poemi*, cit.

¹³⁷ Ead., *Versi e prose giovanili*, cit., p. 177.

mistica voce dell'anima tua, la tua carezza spirituale e aerea sussurrano, tra le foglie nere del fiore della mia vita, canti arcano che danno l'estasi e l'oblio al mio cuore [...].

Io ascolto il tuo simbolico linguaggio e taccio; taccio ai tuoi piedi, come le donne pie davanti all'infinito Iddio dei popoli, come i poeti davanti alla poesia dell'ignoto¹³⁸.

Sempre su «Vita sarda», nel 1893, Deledda pubblica *Fantasia grigia*¹³⁹, un poemetto ispirato all'Emilio Praga più intimista, citato in calce¹⁴⁰; la "fantasia" è carica di fiori appassiti e memorie perse nel «vaporoso spazio del tempo», irrecuperabili, tinte del classico binomio amore-morte.

Fra le vecchie pagine del mio libro di preghiere rilegato, tra le pagine che gemono le preghiere dei morti, ed a cui il tempo ha dato la tinta eburnea delle sere autunnali, io conservo una piccola viola del pensiero, appassita¹⁴¹.

Leopardianamente, di sogni e speranze rimane solo il ricordo, racchiuso nella viola appassita, mentre si attende il compimento dell'unica certezza e pace, la morte:

Tu mi ricordi il mio sogno perduto, o viola, il mio sogno morto, il mio sogno lontano, il primo, forse l'ultimo sogno della mia anima, perché tutti gli altri dileguarono, ideali abbattuti dal vento gelido del dolore, e tu sola mi resti, piccola viola, morta come il mio primo sogno d'amore.

Ma una voce che mi carezza l'anima, mi dice: «piccola amica, attendi. Dopo i sogni tormentosi della vita giunge per tutti la realtà del nulla e la dolce quiete del sepolcro».

¹³⁸ Ivi, p. 178.

¹³⁹ Ead., *Fantasia grigia (poemetto in prosa)*, «Vita sarda», III, 4, 19 marzo 1893. La stessa prosa, con diverse varianti e il titolo di *Due novembre (Fantasia grigia)*, è riportata in Ead., *Versi e prose giovanili*, cit., pp. 177-78; è fornita l'indicazione «Vita sarda», 2 novembre 1892, ma non sembra esistere un numero del 2 novembre, bensì dell'1, dove non vi si trova tale prosa (cfr. *Vita Sarda. Periodico quindicinale di scienze, lettere ed arti (1891-1893)*, con saggio introduttivo di A. Romagnino, Cagliari, Editrice Democratica Sarda, 1878). Non siamo riusciti a far chiarezza su questo piccolo mistero; inoltre, data la maggiore coincidenza in direzione poetica e l'eliminazione di materiale superfluo («mio libro di preghiere rilegato» > «mio libro di preghiere»; «il mio sogno morto» > «il mio morto sogno»; «il primo, forse l'ultimo sogno della mia anima» > «il primo, il sogno ultimo forse de lo spirito mio», ecc.) la versione riportata in volume, seppur datata al 1892, sembrerebbe posteriore a quella da noi rintracciata nel numero di «Vita Sarda» del 1893.

¹⁴⁰ Questa è la citazione praghiana, tratta dai *Tre amanti di Bella (XVII)* di *Fiabe e leggende*: «Genti pie che pregate quando la notte cade, / non pregate pei morti che bevon le rugiade, / che si mutano in foglie, che si mutano in fiori; / non pregate pei giunti, pregate pei viatori».

¹⁴¹ G. Deledda, *Fantasia grigia (poemetto in prosa)*, «Vita sarda», III, 4, 19 marzo 1893 (citiamo dalla versione in rivista piuttosto che da quella in volume, che pur sembra più raffinata, privilegiando la certezza della fonte).

La mia anima sorride, le labbra sussurrano le preghiere dei morti, ma lo spirito prega per i viandanti ne le lande della terra¹⁴².

Sfogliando il «Marzocco», stavolta sulla fine degli anni '90, si incontrano autrici di poemetti in prosa come Jolanda, dedicata a «Piccoli motivi poetici» poi raccolti in volume, e Neera (Anna Zuccari non fa parte della generazione degli anni '60, essendo nata nel 1846), che preferisce la categoria di «Piccole prose» (ne pubblica sei o sette tra il 1896 e il 1897)¹⁴³; anche in tal caso, la produzione viaggia parallelamente con l'analisi di Pica (testimone il carteggio tra i due), oltre a corrispondere, per la scrittrice nota per il realismo intimista, ad un periodo di evoluzione in senso simbolista¹⁴⁴. A prendere per buone le parole della stessa Neera, in *Ho rovesciato il mio paniere*, esse nascono da una sorta di *brainstorming* creativo destabilizzante: «i miei pensieri battono la campagna ben lungi dal calamaio, ben lungi dalla penna, sbrigliati, spostati, indomiti, senza speranza di poterne cavare né un romanzo, né un racconto, né la più piccola pagina d'album»¹⁴⁵.

Dato altrettanto interessante, Neera ripropose una di queste piccole prose, *La vecchia*, a «Poesia» di Marinetti, nel 1906, con il sottotitolo di *Poema in prosa*¹⁴⁶. *La vecchia* mette in scena il delirio notturno di un'anziana donna che, sentendo una musica lontana, non riesce a dormire, ripensando alla giovinezza ormai trascorsa nell'incubo della vecchiaia che avanza:

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Queste sono le sette *Piccole prose* di Neera: *La chiave*, «Il Marzocco», I, 11, 12 aprile 1896; *La malinconia della stella*, ivi, I, 17, 24 maggio 1896; *La vecchia*, ivi, I, 41, 8 novembre 1896; *La notte dei morti*, ivi, I, 47, 20 dicembre 1896; *Il fiore piange*, ivi, I, 49, 3 gennaio 1897; *Rosa nera*, *Ho rovesciato il mio paniere*, ivi, I, 51, 17 gennaio 1897. Esse sono citate in P. Zambon, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Dell'Orso, Alessandria 1993, p. 88, dove si riporta anche la definizione di Orvieto («soavi lirichette in prosa»), che si trova in una lettera del 25 maggio 1896. A questo elenco andrebbe però probabilmente sottratta, a rigor di logica, *La malinconia della stella*: al di là del fatto che questa prosa ha carattere più narrativo (come, del resto, *Rosa nera*), essa non si presenta in corsivo, patente di riconoscimento tipografico per le prose poetiche del «Marzocco».

¹⁴⁴ «Anna Zuccari, la donna che si firmava con tale *nom de plume*, di derivazione oraziana, nata a Milano nel 1846 e sempre vissutavi, fino al 1918, era all'aprirsi dell'ultimo decennio del secolo scrittrice di una certa fama [...]. Apprezzata negli anni Ottanta per quella lettura “femminile” del realismo [...], la scrittrice stava maturando nuove linee estetiche» (cfr. Zambon, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, cit., pp. 82-83).

¹⁴⁵ Neera, *Ho rovesciato il mio paniere*, cit.

¹⁴⁶ Ead., *La vecchia. Poema in prosa*, «Poesia», II, 9-12, ottobre 1906-gennaio 1907 (la si può leggere in A. Arslan, *Marinetti e Neera. Un curioso scambio di lettere*, «Forum italicum», XVI, 1-2, 1982).

Dice la musica: Bella è la vita quando sotto il cielo azzurro si snodano le trecce bionde, quando passeggiando in due accanto alle siepi si colgono i baci insieme alle rose.

Pensa la vecchia: Ahi! Come erano bianche le mie braccia, morbido il mio collo e la mia vita sottile!¹⁴⁷

Esaltazione dell'arte "aristocratica", teoria delle corrispondenze, capacità di ascultazione dei simboli da parte del poeta, immagini di forza accanto a tremori di fragilità e morte sono i temi che si alternano nelle prose, come si vede nella *Chiave*:

Videro gli uomini – quando dopo di avere contemplati gli splendori del cielo, della terra e la bellezza della donna, rivolsero gli occhi alle armonie interne – che una arcana corrispondenza si andava formando, per cui qualcuno di essi svelava agli altri i moti segreti dell'animo, mettendoli in relazione coi fenomeni della natura, d'onde una nuova bellezza sorse nel mondo e fu chiamata volta a volta arte, poesia, pensiero¹⁴⁸.

Immagini macabre cimiteriali, di gusto tardo-scapigliato, popolano *La notte dei morti*:

Ma nelle notti angosciate, nei pleniluni tragici, quando oscure minacce sconvolgono la terra e nuovi dolori e nuove lotte attendono i vivi, si schiudono lentamente le pietre dei sepolcri e le larve si chiamano ad una ad una in una loro incognita favella¹⁴⁹.

Solo a chi può comprendere l'autrice potrà svelare «il sogno di una bimba che rompeva per gioco un fiore», il cui «gemito» ancora la tormenta¹⁵⁰.

Compare, più episodicamente, anche qualche poemetto a firma maschile: tra il 1897 e il 1898 si trovano Roccatagliata-Ceccardi, con una *Piccola prosa di sogno*¹⁵¹,

¹⁴⁷ Neera, *La vecchia*, «Il Marzocco», I, 41, 8 novembre 1896.

¹⁴⁸ Ead., *La chiave*, cit.; la prosa è riportata in P. Zambon, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, cit., pp. 89-90.

¹⁴⁹ Ead., *La notte dei morti*, cit.

¹⁵⁰ Ead., *Il fiore piange*, cit.

¹⁵¹ C. Roccatagliata Ceccardi, *Piccola prosa di sogno*, «Il Marzocco», I, 53, 31 gennaio 1897 (dedicata «A colei che amerò»; in calce: «Nella mia villa d'Ortonovo, estate '96»). Si riporta una citazione come esempio: «Oh amarsi e ricordare; ricordare e non amarsi; lievi ricordi tra lievi ombre d'oro nella pace della notte estiva [...]. Amarsi e ricordare; non ricordare ed amarsi, lo stesso; lo stesso come le anime che non si amavano e che ricordano». Egli è appunto autore di un *Libro di frammenti*, che contiene poemetti in prosa propri e traduzioni (Id., *Il libro dei frammenti. Versi*, Aliprandi, Milano 1895).

Ricciotto Canudo in panni femminili e Flavio Arvalo con alcune *Piccole prose*¹⁵². La piccola prosa, però, si tinge più volentieri di rosa; Jolanda, in particolare, elaborerà un tipo di prosa breve che suggerirà anche a Canudo e, oltre le pagine della rivista, avrà ampio sviluppo in volume.

Maria Majocchi¹⁵³, cresciuta in una famiglia colta e prestigiosa, incoraggiata ad una collaborazione, con «Cordelia», che divenne un destino, aveva acquisito lo pseudonimo di Jolanda e aveva fatto, proprio sul periodico del De Gubernatis, le prime prove di scrittrice; soprattutto, si era lì inserita in un ambiente culturale che propugnava il modello di un «femminismo al tempo stesso “pratico” e intensamente religioso»¹⁵⁴, per certi versi contiguo agli obiettivi del “movimento neo-cristiano”¹⁵⁵.

Ricordiamo quel che scrive Simonetta Soldani a proposito del circolo che Ida Baccini aveva riunito intorno a «Cordelia»:

Ida Baccini «nel corso degli anni Novanta venne ospitando non occasionalmente su “Cordelia” non poche delle donne coinvolte nel progetto – da Luisa Anzoletti ad Antonietta Giacomelli fino alla stessa Jolanda-, esponenti di un “femminismo cristiano” che era in primo luogo adesione ai motivi di un risveglio religioso deciso a contrastare bizantinismi, formalismi e trasformismi di un’Italia che – almeno sul versante delle classi dirigenti – pareva diventata impermeabile alle ragioni dei grandi ideali»¹⁵⁶.

Il conservatorismo della Majocchi Plattis appare chiaro anche alla luce del fatto che, alla morte di Ida, l’editore preferì affidare «Cordelia» proprio a lei piuttosto che al figlio della Baccini, proprio per «mettere in sordina i “temi scabrosi” cari a Manfredo»¹⁵⁷, ovvero le questioni di più scottante attualità. Il femminismo moderato di Jolanda si concentra, in ultima analisi, su una difesa della donna letterata, dei suoi diritti di presentarsi da pari sul panorama artistico; una concezione che Jolanda pratica dedicandosi a vari generi letterari, ed escludendo di proposito la “minore” letteratura per l’infanzia.

¹⁵² F. Arvalo, *Piccole prose (Pensiero cinese, L’asino, Il baco, L’onda e lo scoglio)*, «Il Marzocco», II, 12, 24 aprile 1898.

¹⁵³ Maria Majocchi (poi in Plattis) era nata a Cento (Bologna) il 23 aprile 1864 da Antonio e Lavinia Agnoletti.

¹⁵⁴ Cfr. S. Soldani, *Donne educanti, donne da educare. Un profilo della stampa femminile toscana (1770-1945)*, in S. Franchini e S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Angeli, Milano 2004, p. 345.

¹⁵⁵ Si veda a proposito R. Fossati, *Élites e nuovi modelli religiosi nell’Italia tra Otto e Novecento*, Quattroventi, Urbino, 1997.

¹⁵⁶ Soldani, *Donne educanti, donne da educare*, cit., p. 344.

¹⁵⁷ Ivi, p. 347.

La concezione piuttosto fatalista e pessimistica che informa l'attività di Jolanda trova rifugio proprio nella letteratura, come ha rilevato Verdirame, con «la certezza che medicina al male di vivere sia la scrittura, sciamanica guaritrice: “Vengo al luogo del convegno, alla / piccola scrivania: / al porto donde tante volte salpai / incerta, trepida, faticando / per la terra delle Chimère” (si legge nei “piccoli motivi poetici” del *Rosario d'ametiste*)»¹⁵⁸. Questi, ancora secondo Verdirame, i temi prediletti da Jolanda:

La propensione di Jolanda per le tradizionali scorribande nei variopinti domini dell'amore, indagato nella sua fugace veemenza e nella gamma delle gradazioni ora drammatiche ora condite di malinconico *spleen* è sovrastata dalla coscienza di genere della narratrice, che la spinge alla trattazione di *fabulae* che investigano storie femminili di disillusioni e traumi emotivi¹⁵⁹.

La fiducia e il rifugio nella scrittura, unita alla volontà di sperimentare vari generi letterari, senza confinarsi nell'ambito femminile della letteratura per l'infanzia, spinge Jolanda ad aggiornarsi alle più moderne istanze letterarie, avvicinandosi dunque al poemetto in prosa. Nell'ambito del «Marzocco», Jolanda conia una formula che recupera almeno un tratto del poemetto in prosa: «Piccoli motivi poetici» sono denominate le piccole prose pubblicate in rivista dal 1896 in poi, evocando un rapporto con la poesia.

Un'indiretta informazione sulle letture e sui modelli della scrittrice è fornita dall'introduzione che ella fornì ad un libro di poemetti in prosa che si pubblicava nel 1898, l'esordio di un giovane scrittore che si era formato accanto a lei e nell'ideale di una scrittura femminile, tanto da assumere lo pseudonimo di Karola Edina. Secondo Dotoli, nel dicembre 1896 Ricciotto Canudo (nato nel 1877, dunque ben più giovane della sua “protettrice”) «risulta già legato a Jolanda Plattis Maiocchi [...] che lo aiuterà molto e di cui si innamorerà. I loro rapporti si interrompono alla fine del 1900»¹⁶⁰. L'introduzione di Jolanda alle *Piccole anime senza corpo*¹⁶¹, che contiene giudizi positivi e lievi critiche, finisce per delineare i tratti essenziali delle «brevi e poetiche prose», individuando le ascendenze di un genere che si propone come innovativo e non può non dialogare con i *Piccoli motivi poetici* che Jolanda andava pubblicando sul

¹⁵⁸ Jolanda, *La lettera non scritta*, in Id., *Il Rosario d'ametiste*, Cappelli, Rocca S. Casciano 1909, p. 61. Cfr. R. Verdirame, *Narratrici e lettrici (1850-1950). Le letture della nonna dalla Contessa Lara a Luciana Peverelli*, con testi rari e documenti inediti, Libreriauniversitaria.it, Limena 2009, p. 146.

¹⁵⁹ Ivi, p. 143.

¹⁶⁰ Cfr. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 28.

¹⁶¹ Cfr. più avanti il paragrafo II.4.2 (*Nel segno di Jolanda: «Qualche cosa di un po' insolito», ma nessuna «stravaganza» o «analisi del patologico»*), dedicato appunto a questa introduzione.

«Marzocco», dove peraltro Canudo anticipò, nell'agosto 1897, due poemetti della raccolta¹⁶².

Dall'introduzione si intuisce almeno un carattere significativo dei poemetti in prosa nello stile di Canudo e Jolanda: si tratta di una poetica delle piccole cose, che pone al centro di una prosa poetica «la materia più umile e inetta», trasformandola però «in lucente e prezioso oro». Vengono in mente *Une pendule* di Verlaine, tradotto da Pica nel 1885, oppure *Une pipe* di Mallarmé, presentato, insieme ad altri poemetti, nel 1888, esaltando l'autore come «osservatore minuzioso dei piccoli fatti della nostra esistenza quotidiana», capace di «esprimere la soave melanconia delle cose e le nostalgie indomabili, che esse risvegliano nell'anima»¹⁶³.

Così, i piccoli motivi poetici di Jolanda fanno riferimento ora ad un *Vecchio paravento*, ora ad una *Ciocca di capelli biondi*¹⁶⁴, a un *Ombrellino spezzato* o a un' *Àncora*. Sul «Marzocco», a partire dal 1896, Jolanda pubblicò vari *Piccoli motivi poetici*¹⁶⁵, poi raccolti nel volume *Il rosario d'ametiste. Piccoli motivi poetici*, pubblicato a Palermo nel 1901¹⁶⁶ e, in un'edizione più diffusa, nel 1909 da Cappelli¹⁶⁷. Il volumetto è composto da due parti, divise da un *Intermezzo*, e si conclude con un *Poemetto della spiaggia*. La prima parte, come poi la seconda, è formata da componimenti in prosa poetica ed è aperta da *Mano bianca e penna d'oro*, pubblicata nel «Marzocco» dell'8 maggio 1898, che inscena un dialogo tra la penna e la mano, volto a descrivere il mestiere di scrittrice, non senza rivelare le angustie di una condizione prettamente femminile:

- [...] Io sono stanca, ma tu dovresti essere più stanca di me. Per raccontare tante cose, per aver conosciuta tanta gente, tu devi aver vissute almeno dieci vite. Come hai fatto?
- Io non ho vissuto nemmeno una vita e non esco da queste pareti – disse la bianca mano.
- [...] Come hai tu potuto distillare tanta passione? Tu devi essere ammaestrata da cento amori e da cento cuori.

¹⁶² Per informazioni dettagliate si rimanda al paragrafo che tratta di Ricciotto Canudo (II.4).

¹⁶³ Pica, *Poemucci in prosa. Aloisius Bertrand, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé*, cit., p. 374.

¹⁶⁴ Jolanda, *Ad una ciocca di capelli biondi*, «Il Marzocco», II, 50, 15 gennaio 1899.

¹⁶⁵ Yolanda, *Piccoli motivi poetici. Il filo d'argento; Il vial; Il fiore eterno; L'Àncora; La pagina; L'ombrellino spezzato; Il sogno*, «Il Marzocco», I, 38, 18 ottobre 1896; Jolanda, *Le scarpine*, ivi, I, 52, 24 gennaio 1897.

¹⁶⁶ Jolanda, *Il rosario d'ametiste. Piccoli motivi poetici*, Palermo, Tip. F. Barravecchia & Figlio, 1901; non si è potuto controllare, però, la sussistenza e il contenuto preciso del volume.

¹⁶⁷ Ead., *Il rosario d'ametiste. Piccoli motivi poetici*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1909. Si trova anche una seconda edizione, sempre per Cappelli, 1918, e una terza, Bologna-Trieste 1921 (con ristampa nel 1931), a testimonianza della diffusione degli scritti di Jolanda.

- Da un piccolo e deserto cuore che per sé non ha un sogno – disse la mano¹⁶⁸.

Sovente si troverà il segnale di una mano femminile che testimonia un disagio dovuto anche alle rigide convenzioni sociali, a cui si risponde con l'arma della scrittura, capace di testimoniare una voce e di portare in un universo altro, tra la fantasia e i ricordi. Così accade in *Armonia*, pubblicata sul «Marzocco» il 27 giugno 1897¹⁶⁹, dove la scrittrice siede tra le sorelle, «nell'angolo più appartato della stanza»¹⁷⁰, ascoltando le suonare una musica che esprime l'indicibile: «aspirazioni occulte, ignote quasi a voi stesse – malinconie amare non confessate mai – ribellioni ed ire e stanchezze che mai vi uscirono in accenti dalle labbra, per tutto ciò che la giovinezza e la vita promisero e non concessero»¹⁷¹. Persino «la materia più umile e inetta» esprime, come Jolanda diceva per Canudo, «la soave melanconia delle cose e le nostalgie indomabili»: *Il vecchio paravento* (in «Marzocco», 8 agosto 1897), «memoria d'infanzia», nasconde in segreto «le speranze e le illusioni di tre sorelle», «le visioni di tre paesaggi di favola»¹⁷².

Se l'analisi non si sviluppa a partire da piccoli oggetti trasfigurati, sono in gioco immagini e sentimenti di un tenue romanticismo dai toni disperati: amore, morte, naufragio, speranze abbandonate¹⁷³. *Una speranza* (in «Marzocco», 13 ottobre 1896), ad esempio, descrive il mirabile circolo per cui la speranza rinasce ogni mattina, «così grande che pare una promessa», per richiudersi lentamente ogni sera, quando ormai «la solitudine vasta, il silenzio alto, l'hanno vinta»¹⁷⁴. A volte la prosa prende le mosse della narrazione breve, come per *La dormiente* («Il Marzocco», 26 giugno 1898), compresa nella seconda parte del volume: ad allineare un'altra figura di femminile immobilità, si ritrae una donna addormentata «da quattro secoli»¹⁷⁵, «chiusa ermeticamente nello stretto vano tra le pareti lapidee», ma con un sonno «trasparente

¹⁶⁸ Ead., *Mano bianca e penna d'oro*, «Il Marzocco», II, 14, 8 maggio 1898; poi in Ead., *Il rosario d'ametiste. Piccoli motivi poetici*, Cappelli, Rocca S. Casciano 1909, pp. 10-11.

¹⁶⁹ Ead., *Piccoli motivi poetici. Armonia*, «Il Marzocco», II, 21, 27 giugno 1897, poi in Ead., *Il rosario d'ametiste*, cit.

¹⁷⁰ Il sintagma è ripetuto; cfr. *ivi*, pp. 23-24.

¹⁷¹ *Ivi*, pp. 25-26.

¹⁷² Ead., *Il vecchio paravento*, «Marzocco», II, 27, 8 agosto 1897; poi in Ead., *Il rosario d'ametiste*, cit., pp. 37-38.

¹⁷³ È stata recentemente riportata all'attenzione anche la lettura, da parte di Jolanda, di Tasso e Leopardi; la considerazione verso «gli sventurati ingegni» testimonia di un «ideale romantico» che sopravvive, alle ultime battute dell'Ottocento, e presta le proprie immagini più cupe per tratteggiare, ancora, la sfiducia e la crisi contemporanee, vissute per lo più dallo svantaggiato «sesso debole». Cfr. G. Muscardini, *Gli "sventurati ingegni" . Ascendenze leopardiane e amore per il Tasso in Maria Majocchi in arte Jolanda (1864-1917)*, «Italianistica», 2005, 2, pp. 81-87.

¹⁷⁴ Jolanda, *Il rosario d'ametiste*, cit., p. 35.

¹⁷⁵ Ead., *La dormiente*, «Il Marzocco», II, 21, 26 giugno 1898; poi in Ead., *Il rosario d'ametiste*, cit., p. 76.

così da lasciarle udire tutto quello che accadeva nel luogo»¹⁷⁶. La prima e la seconda parte, che contengono per lo più le prose pubblicate sul «Marzocco», sono dunque legate ad una prosa poetica, chiamata «piccolo motivo poetico» piuttosto che poemetto in prosa, che corrisponde alla forma descritta in occasione dell'introduzione a Canudo; una forma minore, adatta ad una poesia appartata come quella femminile, esclusa dall'ufficialità del verso, ma ben accolta nella scrittura di prose di rivista e dintorni. La volontà di eversione è moderata, il modello baudelairiano è ormai citato quasi *pro forma*, anzi allontanato nella dirompenza, mentre la prosa poetica si assesta su una linea intimista minore, a vantaggio di uno spazio poetico femminile.

La parte dell'*Intermezzo (poesia libera)* contiene invece, come specifica il titolo, tentativi di poesia liberata dai ritmi; anche in questo caso, la prima prova, *L'ignaro*, risale al «Marzocco» («Il Marzocco», agosto 1898); in rivista l'indicazione di genere era «prosa poetica», poi meglio specificata in volume tenendo conto della forte frammentazione del verso:

Piccole onde
 d'un immenso dolore vennero a sciogliersi
 in fredde lacrime
 a te.
 E tu le deludesti, tu
 Le lasciasti sole sull'orme
 Tue...
 E tutto fu invano¹⁷⁷.

Non ha torto, dunque, Finotti, ad affermare che «il genere del “poema in prosa” era sempre più praticato e diveniva un punto di partenza o di passaggio quasi obbligato per giovani esordienti»¹⁷⁸, tanto più quando si trattava di giovani scrittrici. Le innovazioni diffuse per merito non secondario di Vittorio Pica venivano in qualche modo portate avanti, si trattasse di aprire spiragli a tematiche “decadenti”, o di ipotizzare la possibilità di un contatto tra poesia e prosa, che, specificamente, schiudeva a giovani autrici il mondo della lirica (non versificata).

¹⁷⁶ Ivi, p. 77.

¹⁷⁷ Ead., *L'ignaro (prosa poetica)* in «Il Marzocco», II, 27, 7 agosto 1898; poi solo come *L'ignaro*, in Ead., *Il rosario d'ametiste*, cit., p. 52.

¹⁷⁸ Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800*, cit., p. 88.

4. Ricciotto Canudo: *Piccole anime senza corpo*

4.1 L'esordio letterario, tra poesia e prosa (1895-1898)

Ricciotto nasce a Gioia del Colle nel 1877 e trascorre un'infanzia caratterizzata da frequenti spostamenti, nel sud d'Italia, dovuti al lavoro del padre, che svolgeva le mansioni di agente delle imposte dirette. Nel 1890 la famiglia si trasferisce a Palermo, dove Canudo si iscrive all'Istituto tecnico, sezione fisico-matematica, che prosegue poi a Messina a partire dal 1892. Conseguito il diploma nel 1895, si allontana dagli studi di ingegneria e diviene allievo ufficiale, prima a Palermo, poi, nel 1896, a Bari, nel 1897 a Potenza e infine a Padova (sicuramente almeno da gennaio a marzo; in questi mesi pubblica i primi scritti su «Cordelia» e alcune lettere alla «Scena illustrata» di Firenze); nel luglio del 1897 torna a Bari per la nomina a sottotenente, dove rimarrà fino all'agosto 1898. A partire da quella data, in congedo, Canudo si sposta, dopo un passaggio a Roma, a Firenze (in novembre): qui frequenta l'Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento, per i corsi di ebraico, cinese, storia e geografia dell'Estremo Oriente; segue anche i corsi di Mazzoni e Rajna. Ancora a Firenze nel 1899, accostatosi al protestantesimo entra nel Collegio luterano. A partire da luglio torna a Bari, spostandosi poi eventualmente a Firenze per gli esami di lingue orientali e a Roma, dove si trasferisce nel dicembre, partecipando attivamente alla vita universitaria e culturale della città. Abbandoniamo il percorso di Canudo nel 1901, anno in cui la vita del *barisien* ha una svolta significativa: il suo progetto di trasferimento a Parigi («Ah, se non mi sarà dato di andare a Parigi, io lo so bene, io lo so bene che Bari sarò la mia rovina»)¹ inizia a prendere forma: a giugno lo troviamo all'Hôtel de Cluny, rue Saint-Jacques, stessa sistemazione di Ardengo Soffici.

A ragione Finotti richiama l'attenzione sul fatto che la conoscenza del simbolismo da parte di Canudo avvenga in quell'ambiente siciliano, tra Palermo e Messina,

¹ Lettera al fratello Raimondo, 24 giugno 1899; cfr. Cfr. G. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, con prefazione di M. Décaudin, Schena, Fasano 1983, p. 29.

che lo aveva visto crescere appassionandosi alla letteratura². La Sicilia era territorio di Pica, con il tramite di Pipitone Federico, di Capuana, che vi dettava la poetica del verismo a cui aggiungeva l'episodio dei *Semiritmi*, e infine di Ragusa Moleti, che pubblicava dal 1897 una serie di articoli e traduzioni dai decadenti francesi, dopo aver contribuito a diffondere il Baudelaire dei poemetti in prosa.

Canudo esordì nel 1895, a diciotto anni, con tre poesie e una novella, introducendo praticamente fin da subito lo pseudonimo femminile di Kàrola Olga Edina. Come Sorrenti spiega, esso è «composto dai nomi di due sue intime amiche (Karola N. e Dina N.) e da O.L.G.A., cioè le iniziali di Onore, Lavoro, Gloria, Amore, che egli intuisce saranno la uniforme di tutta la sua vita»³. Il fatto che le prime prove dell'autore si muovano in direzione della poesia e della prosa breve è di per sé significativo, poiché verosimilmente è proprio attraverso una riflessione sugli espedienti espressivi dei due generi che Canudo approderà al poemetto in prosa. Le poesie andavano costituendo due raccolte, intitolate *Intima*, scritta nel 1894, e *Le Chimere dell'alba*, terminata nel 1898, e mai pubblicate⁴; in effetti, l'unico volume pubblicato in italiano da Canudo è appunto le *Piccole anime senza corpo*.

Il termine «anima», che a quest'altezza si alterna ancora, frequentemente, ad «alma», compare già nel titolo della prosa pubblicata sulla «Galleria letteraria illustrata» di Milano nel 1895⁵, *Brano di anima*. Il lacerto viene definito «brano di anima o documento umano – come direbbero i moderni», ed è presentato nella veste di «alcuni fogli da me trovati nella vecchia Bibbia di mio padre, tra molti appunti di viaggio»: proviene da «un ospizio di pazzi» ed è «espressione dolorosissima di mente malata». Si tratta di un racconto in prima persona: è una donna che parla, Agata, descrivendo la morte dell'amato Lucio, in un'atmosfera gotica, con visioni notturne, incubi e strane apparizioni; come spesso accade, il fantastico è giustificato dalla pazzia. Ci sono tuttavia alcune immagini interessanti, che ritroveremo nelle *Piccole anime*, seppur in contesti diversi, ovvero l'ossessiva comparizione del colore bianco, connesso al sogno e alla morte, e una diafana processione:

² «La conoscenza del simbolismo di Ricciotto Canudo si ricollegava a quell'ambiente palermitano che ne aveva segnato la formazione e la vocazione letteraria» (Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica - Neera*, cit., p. 89).

³ P. Sorrenti, R. C. (*le Barisien*) *fondatore dell'estetica cinematografica*, Laterza e Polo, Bari 1967, p. 12. Si tratta di Carola Novello, di cui Canudo si era innamorato nel 1894, e dell'amica Titina Zerbo.

⁴ Cfr. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 28.

⁵ Dotoli afferma: «impossibile conoscere il mese: copertine non conservate; forse novembre, come da lettera di Carola a C. del 27-11-1895» (Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 75). L'ipotesi di Dotoli è verosimile, visto che il racconto si trova a p. 325 del vol. che raccoglie le due annate 1895 e 1896, di 400 pagine ciascuna; si tratta della dispensa XLI su cinquanta pubblicate (formate da otto pagine ciascuna, come conferma la dichiarazione d'intenti contenuta nella copertina del primo numero, 17 febbraio 1895, conservata presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze).

Era l'alba (o il tramonto?). La camera di Lucio era tutta bianca. [...] A quell'ora la luce entrava assai blanda ne la camera, quasi ad affogare il bianco in una pallida tinta celeste. Era l'ora in cui mi ridestavo dal letargo in cui volli vincere il fascino che mi avvinceva e volli pensare che su quel piccolo letto basso, tutto candido, era l'amor mio che moriva. [...]

Era una processione di ombre bianche, salmodianti.

Fin dalla prima poesia, edita nel settembre del 1895 e intitolata *Intima*⁶, Canudo si inserisce in un clima tra tardo-romantico e decadente, come accenna giustamente la Mossetto Campra⁷ citando alcuni versi: «Perché vuol la mente scrutare / l'occulto, lo arcano, lo ignoto, / e vinta e rapita nei suoi strani deliri, / è mesta per quanto d'intorno le sta?». Tra i settenari della *Mattinata*⁸, pubblicata nel dicembre, non si troveranno particolari evoluzioni e la tematica sembra dettata da un'esercitazione non molto interessante su un tema tradizionale. Sarà da notare, semmai, l'immagine del fumo che sale verso l'alto, su cui l'attenzione si sofferma senza intenzioni mimetiche (non è chiaro se esso provenga dall'opificio o dal camino di qualche casa), ma per introdurre la verticalità e la leggerezza di qualcosa che «sale» verso l'alto. Il fumo verrà ripreso, insieme alla simbologia dell'ascensione, nelle *Piccole anime*, dove vi si accenna senza nominarlo («fondermi in quella magnifica essenza luminosa e salire, salire, salire!»)⁹, o collegandolo, appunto, al mattino («Nel mattino, anche il fumo azzurrognolo de' comignoli si fondeva, ed io vedevo un'immensa bragiera di olibano ardente, come in una adorazione»)¹⁰. Altri elementi della *Mattinata* riemergono nelle *Piccole anime* («l'onde», il «suono di campane»), a volte leggermente modificati (il lavoro dei campi si ripresenta sotto le spoglie di pagano rito sensuale), o del tutto rovesciati (i «passeri giulivi» divengono partecipi di un dolore universale), a testimoniare una maturazione.

Nel 1896 Edina pubblicò ancora tre poesie, in «Yorik» (Bari), «settimanale della domenica diretto dal fratello Raimondo»¹¹: *Il Canto del dolore*, *Il Fascino* e *La Bara*¹².

⁶ R. E. Canudo Stampacchia, *Intima*, «Fior di pietà», 20 settembre 1895. L'altra poesia edita in questo numero unico, redatto a beneficio degli istituti filantropici di Bari in occasione delle celebrazioni per l'Unità d'Italia, è *Roma tornò*, *ibid.* Cfr. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 75.

⁷ Cfr. A. P. Mossetto Campra, *Decadentismo e modernità nell'itinerario estetico di Ricciotto Canudo*, in M. Décaudin et al., *Canudo*, con presentazione di M. Décaudin, Bulzoni, Roma / Nizet, Paris 1976, p. 105.

⁸ K. O. Edina, *Mattinata*, «L'Arte illustrata», I, 12, dicembre 1895.

⁹ [R. Canudo], *Piccole anime senza corpo. Prose di Kàrola Olga Edina*, con prefazione di Jolanda, Amilcare Barboni, Castrocaro 1898, III, p. 4.

¹⁰ Ivi, XXXV, p. 36.

¹¹ Cfr. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 75.

Ma, fatto interessante e sfuggito al Dotoli, sempre nel 1896 Canudo proseguì la collaborazione con la «Galleria letteraria illustrata» di Milano, presentando stavolta una poesia, *Ne l'ora antelucana*¹³. La descrizione dell'apparire della luna, nei suoi giochi di luce, presenta qualche presagio delle *Piccole anime*: «Vanno i raggi lunari a scindere il tutto in un gioco / strano di luci e di ombre, che dona aspetti nòvi». Compaiono poi immagini di ascensione, che forniscono la semantica preponderante della lirica: «...Bianca luna, t'innalza ne 'l pallido cielo, / che ti segue lo ardente corso de' miei pensieri». Nelle altezze del cielo, il poeta abbandona «il cäos» del «mondo», ritrova «le larve de 'l passato», poi incontra le «bianche visioni de l'Arte». Sono presenti anche immagini che anticipano la folla e la carovana di alcuni poemetti in prosa: «S'odon echi lontani di gemiti fievoli, lunghi, / e di voci doloranti e di grida angosciate»; «e lungi comparisce candida, sterminata / carovana di spettri, fuggenti de 'l *simun* a l'ira / ne l'immenso deserto da l'infocate arene...».

Per il 1897 si rilevano sette poesie (una di esse già presentata due anni prima) pubblicate su «Cordelia», tre lettere pubblicate sulla «Scena illustrata» di Firenze e i primi lacerti delle *Piccole anime senza corpo* (sulla «Rivista romagnola di scienze, lettere ed arti» di Forlì e sul «Marzocco» di Firenze). La poesia *Il ritorno*¹⁴, in endecasillabi sciolti, dedicata «a mia madre», racconta il ritorno alla casa materna, funestato da immagini di morte che impregnano le pareti, aventi «il colore de' fiori disseccati e de l'edera morta», segno della disperazione dell'io poetico («Forse leggevi tu in me lontana, / ne l'alma mia, il triste impallidire / de la speranza, assai triste, continuo, / senza il sollievo d'una mano amica?»), fino al finale: «E' dunque ver che tutto muore / d'intorno a me, che tutto è morto, e sola, / come una larva solitaria io passo / tra le reliquie, come pregustando / a voluttà suprema del morire?». È da rimarcare la comparizione di frequenti interrogative, che diventerà tratto peculiare delle *Piccole anime*, e la ripetizione di due versi («Io più non voglio oltrepassar la soglia / de la mia stanza! Troppo essa mi opprime!»), che inaugura il gusto dell'iterazione.

Se *Motivi mattinali*¹⁵ riprende *Mattinata*, seppur con l'aggiunta di due strofe, *Vespertina*¹⁶ è dedicata al «vespero», introducendo un motivo caro ai poemetti in prosa; l'immagine del vespro non racchiude qui l'intera gamma di significati che verrà ad

¹² Rispett. in «Yorik», I, 2, 29 marzo 1896; ivi, I, 3, 5 aprile 1896; ivi, I, 8, 25 agosto 1896. *Il Canto del dolore* presenta alcuni versi di d'Annunzio nell'intestazione (cfr. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 75).

¹³ K. O. Edina, *Ne l'ora antelucana*, «Galleria letteraria illustrata», 1896, vol. II, p. 41 (come prima, difficile la datazione esatta: dovrebbe trattarsi però del sesto fascicolo e dovrebbe perciò risalire agli inizi del 1896).

¹⁴ Id., *Il ritorno*, «Cordelia», XVI, 18, 21 febbraio 1897.

¹⁵ Id., *Motivi mattinali*, ivi, XVI, 23, 28 marzo 1897.

¹⁶ Id., *Vespertina*, da «Le Chimere de l'alba», ivi, XVI, 26, 18 aprile 1897.

assumere in seguito, ma è più genericamente momento di «pace» (il termine è ripetuto più volte). È semmai da segnalare la presenza delle «paranze», che inaugurano il tema della nave-viaggio, pur ancora immerso in un'aura di speranza e possibilità: «Sul mar placido vagano / candide le paranze / - come vaghe speranze / ne l'alma appassionata - // e sembrano fantastiche / sognanti creature, / spinte da dolci cure / sovra il ceruleo piano». Compare anche un «melanconico canto» che proviene dalla campagna, destinato a ripresentarsi.

*La profonda stanchezza*¹⁷, che è divisa in due parti (*Malata, Convalescente*), tratta dello sfinimento fisico e morale dell'io poetico: va rilevata la presenza del tema dell'ascensione al monte, tentativo impossibile («[...] Più mai / io tenterò l'ascesa aspra del Monte») e, ancora, di «un canto soavissimo» proveniente dalla campagna che ispira pace. *Verso l'Ideale*¹⁸ permette di misurare la distanza che ancora separa le poesie dai poemetti in prosa, dove l'Ideale assume altre figurazioni e simbologie rispetto a questa breve lirica dal romanticismo nero: si incontra un «destriero» che «tronca» «la fatal corsa fremente» sull'orlo di un burrone che lo attira.

Le lettere pubblicate sulla «Scena illustrata» di Firenze presentano un qualche interesse, testimoniando come Canudo, assumendo un'identità di donna, si prendesse carico delle questioni che riguardavano il genere femminile e l'emancipazione. Si tratta, in particolare, della seconda e della terza lettera (1 marzo e 1 giugno 1897)¹⁹, indirizzate al direttore Pilade Pollazzi ed inserite nella rubrica «Buca delle lettere», che vertono su uno stesso tema e portano il comune titolo *Le Donne medichesse*, in risposta ad un articolo²⁰ in cui un certo Giangualiano si poneva varie domande a proposito della natura della donna e della sua possibilità di emanciparsi. Il Giangualiano non dimostrava una totale chiusura, criticava anzi lo «stato presente sociale in cui essa giace triste retaggio delle epoche precedenti» e sosteneva che ci fosse una possibilità, per la donna, di dedicarsi a varie «branche della medicina». In termini generali, però, l'inferiorità muliebre era fuori discussione: «*la capacità intellettuale della donna è eguale a quella dell'uomo?* Quando altri vuole appassionatamente sostenere la per-

¹⁷ Id., *La profonda stanchezza*, «dal III libro de *Le Chimere de l'Alba*», «a Jolanda», ivi, XVI, 32, 30 maggio 1897.

¹⁸ Id., *Verso l'Ideale*, «dal I libro de *Le Chimere de l'Alba*», ivi, XVI, 38, 11 luglio 1897.

¹⁹ La prima lettera, senza titolo (in «La Scena Illustrata», XXXIII, 3, 1 febbraio 1897), è da questo punto di vista meno interessante; Edina risponde ad una discussione sull'arte, e le si dà il primo spazio perché dimostra che «non l'ultimo bucato né l'ultimo figurino sono i soli argomenti che possano interessare anche il sesso muliebre». Di qualche interesse è solo il rapporto individuato da Edina tra Genio e popolo: «Ciò che era nella coscienza del Genio, non è forse nella coscienza del popolo?».

²⁰ N. Giangualiano, *La donna medichessa*, «La Scena Illustrata», XXXIII, 3, 1 febbraio 1897.

fetta eguaglianza, la risposta è naturalmente negativa»²¹. Insomma, la donna indossi pure i panni della lavoratrice, ma di gareggiare con l'uomo non se ne parla.

Nel primo intervento, Edina si dichiara completamente in disaccordo con la definizione del genere femminile sostenuta da Giugualano:

Ma – dite, in cortesia – appaga voi, gentiluomo intellettuale, quella che oggi (dico: fine del secolo XIX) può dare de le donne un signor medico, quando trascina le facoltà intellettive di esse sino all'espressione: *esigue*, e – come in una concessione magnanima – accorda loro solo un certo *tal quale addestramento intellettuale* unicamente per *raggiungere, in parte, il suo stato d'emancipazione, elevarsi?* Elevarsi? [...] O dove l'è, dunque, questa che ha bisogno di elevarsi? Alla fine della ricerca, mi sono accorta che essa era aldisopra de li uomini²².

Nel secondo, rispondendo ancora sulla questione, si scaglia contro la presunta scientificità con cui il medico sostiene l'inferiorità della donna; la breve lettera contiene considerazioni interessanti sull'educazione, che è unica ragione della condizione subalterna della donna e, insieme, mezzo per mantenerla:

Permettetemi che io – rappresentante de la donna di capacità intellettuale inferiore a quella del tipo comune di donna – inneggi a lo Scienziato Novissimo [...] capace [...] di olimpicamente sprezzare di mirare il cammino fatto da una creatura – che *era* a' piedi de l'uomo –, ora che vanno infrangendosi i ceppi di una educazione, altrettanto errata e sciocca, quanto secolare; i ceppi: unica cagione di una forse agognata ma inesistente inferiorità²³.

La posizione che emerge dalle lettere non è di secondaria importanza, se si tiene conto che il giovane *barisien* stava appunto lavorando a un libretto di poemetti in prosa che avrebbe presentato sotto uno pseudonimo femminile; lo stesso titolo è una scoperta citazione di ambito femminile, alludendo ad un libro di bozzetti della Serao, *Piccole anime*.

²¹ Le prove, per il Giugualano, sono evidenti a tutti: «Senza addurre in proposito le autorità tecniche di anatomi, fisiologi e psichiatri e ricorrere quindi all'anatomia, alla fisiologia, alla psichiatria, l'ingegno più volgare potrebbe trarre dalla vita pratica la nessuna perfetta eguaglianza di queste due capacità (quale sia la minore ben si capisce). Con ciò non vogliamo venire a quella maledetta conclusione che la missione della Donna quaggiù non debba comprendere le sue benché *esigue* facoltà intellettuali» (*ibid.*).

²² K. O. Edina, *Le donne medichesse*, «La Scena Illustrata», XXXIII, 5, 1 marzo 1897.

²³ Id., *Le donne medichesse*, ivi, XXXIII, 11, 1 giugno 1897.

Tra il 1897 e il 1898 Canudo pubblica i primi lacerti delle *Piccole anime senza corpo*, talvolta con l'indicazione «poemetti in prosa»²⁴. Sempre nel gennaio del 1898, vengono pubblicate, in «Per l'Arte (Parma giovine)», alcune poesie che testimoniano, almeno in parte, un cambiamento e si avvicinano alle tematiche dei poemetti in prosa. In uno dei *Rondels de le Stagioni, Inverno*²⁵, si presenta l'immagine della neve, che «co' l manto immenso e greve / tutto copre, silente», più volte ripresa nelle *Piccole anime*. Il *Canto degli annoiati*²⁶ è ancor più interessante, perché affronta il tema della noia, una sorta di «Morte» che elimina la percezione di ogni presente e futuro («[...] Ed è con noi / e in noi quel riso aperto su la Sorte / umana, e che il Presente sfida e il Poi»); il verso «mattoidi oggi, dimani forse eroi», ripetuto, apre un dialogo polemico con le categorie della scuola lombrosiana. Inoltre, la cadenza della poesia, che è ritmata dalla anafora di «Noi siamo» («li annoiati», «i fidanzati de la Morte», e così via), ricorda la lirica-manifesto di Emilio Praga, che esordisce proprio con il noto «Noi siamo i figli dei padri ammalati»; dettaglio non secondario, il poeta del *Preludio* cantava appunto la noia («O nemico lettor, canto la Noia, / l'eredità del dubbio e dell'ignoto»); peraltro immagini e lessico scapigliato registrano numerose occorrenze, dall'«Orrida [...] Vita» alla «smorfia d'un riso atra e infinita». L'altro modello, palesemente presente, è Baudelaire, con i *Fiori del male* ma anche con *Le Spleen de Paris* se, come sembra, il *Canto* echeggia l'*Étranger*. Alla domanda «Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère?», Canudo sembra voler rispondere a suo modo: «Un amore ? oh miseria per un core / che non lo sente e non lo può sentire. / E la gloria? Oh fantasma di dolore / che certe anime in sue tremende spire / attira e uccide. Oh tutto, tutto vano. / Tutto irrisorio e puerile / Ara, famiglia – il palese, l'arcano [...]». E ancora ricorda, come a chiosare Baudelaire: «Noi qui siamo stranieri. E non abbiamo / paese. E non abbiamo casa. [...]». A fronte dello scarso interesse artistico della lirica, *Il Canto degli annoiati* testimonia dunque un importante tappa: sappiamo già dalle *Piccole anime* edite in rivista (e la pubblicazione in volume è imminente) che, a quest'altezza cronologica, Canudo ha avuto modo di comprendere e abbracciare alcune tematiche baudelairiane, ma qui ne troviamo traccia anche nella lirica; inoltre, prende corpo l'ipotesi, molto plausibile, che tale imma-

²⁴ Il 30 giugno 1897 Edina pubblica sulla «Rivista romagnola di scienze, lettere ed arti» di Forlì due prose intitolate *Piccole anime senza corpo* (poemetti in prosa), che corrispondono alla I e alla III *pièces* del volume. Sulla stessa rivista si pubblicano, sotto il titolo di *Poemetti in prosa*, altri quattro frammenti, presentati in nota come estratti «Dal volume *Piccole anime senza corpo*, di prossima pubblicazione: Ed. A. Barboni, Castrocaro». Il 30 gennaio 1898 vengono pubblicati estratti da «*Piccole anime senza corpo*». *Prose di imminente pubblicazione* su «Cordelia» di Firenze.

²⁵ Id., *I Rondels de le Stagioni. Inverno*, «dal II libro de *Le Chimère de l'Alba*», «Per l'Arte (Parma giovine)», X, 2, 9 gennaio 1898.

²⁶ Id., *Il Canto degli annoiati*, ivi, X, 5, 30 gennaio 1898.

ginario fosse mediato con l'ausilio della poesia scapigliata, che era la prima ad aver introdotto, attraverso la lettura delle *Fleurs du Mal*, alcuni *topoi* baudelairiani.

Nel marzo 1898 viene infine pubblicato il volumetto²⁷; nel corso del 1899 e del 1900 vari poemetti in prosa vengono proposti sull'«Uovo di Colombo», testata diretta, a partire dal 7 maggio '99, dal fratello di Ricciotto, Raimondo. Riguardo a queste pubblicazioni in rivista, è da notare che alcune prose presentano un titolo esplicativo, che manca nel volume, e talvolta perfino un'indicazione del luogo di composizione²⁸, forse per analogia con le modalità tipiche di pubblicazione di racconti, poesie e bozzetti su periodico.

Al 1904 risale la pubblicazione di *Poèmes en prose* di K. O. Edina su «L'Europe artiste» (ns, I, 3, août 1904), tradotti in francese da Valentine de Saint-Point²⁹. È dunque lecito ipotizzare che Canudo guardasse ancora con interesse, sei anni dopo, pur essendo immerso ormai in tutt'altro ambiente culturale e dedito ad altri tipi di sperimentazione artistica, a quel libretto giovanile, rivendicandolo come innovazione che avesse il diritto di essere tradotta e presentata anche a Parigi. I poemetti ripresentati sono di varia tipologia, ma vi si possono trovare alcuni tra gli stilemi più diffusi della cultura *fin de siècle*: escursioni nel regno dell'Infinito, immagini di degenerazione nella storia dell'uomo (*La lotta de' Nani co' gli Dei*, XXIV), bagliori lunari mortiferi (XXXVI), crepuscoli, figurazioni di amore e morte (XXXIV)³⁰.

Alcune recensioni salutarono, positivamente, la pubblicazione delle *Piccole anime*, prima, nel 1898, in ambito meridionale («Gazzettino siciliano di lettere ed arti», Caltagirone, e «Psiche», Palermo), poi, nel 1899, in coincidenza con gli spostamenti dell'autore, anche nel nord («La Vita internazionale» di Milano)³¹. Questi interventi,

²⁷ Dotoli afferma che, malgrado altre due bibliografie canudiane riportino informazioni diverse, riferendosi ad edizioni precedenti (addirittura una Cappelli 1896), il volume risulta «senz'altro uscito nel marzo 1898» presso Castrocaro (Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, p. 78).

²⁸ *In una notte perduta nell'infinito*, in calce «Da Olevano Romano»; *A la vetta*; *Ossessione felina*, per XLVIII; *Nebbia* per XX e XLIX.

²⁹ Si tratta dei poemetti XII, XXII, XLIII, XXIV, XXXVI, XXXIII e XXXIV della raccolta. Secondo Dotoli, Canudo conosce Valentine tra il novembre e il dicembre 1903, «da Rodin, durante una seduta spiritica, oppure, secondo *Les Transpantés*, a teatro», e si lega a lei «fino al termine della prima guerra mondiale» (cfr. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 32).

³⁰ Sarà da notare che tra i poemetti scelti figura anche il XLIII, che svolge una tematica per il resto assente dalla raccolta, ovvero la «sublime voluttà del Distruggere»; può darsi che il testo sia stato selezionato proprio per un cambiamento nei gusti e nelle riflessioni dell'autore, che risulta, ad esempio, dai suoi componimenti poetici.

³¹ [Anonimo], *Cronaca letteraria*, «Gazzettino siciliano di lettere ed arti», 16 febbraio 1898; F. P. Mulé, *Poeti e prosatori. Kàrola Olga*, «Psiche», XV, 5, 1 marzo 1898; P. Baronchelli Grosson, *Kàrola Olga Edina. «Piccole anime senza corpo»*, «La Vita internazionale», II, 11, 5 giugno 1899; Id., *Kàrola Olga Edina. «Piccole anime senza corpo»*, «L'Uovo di Colombo», II, 26, 25 giugno 1899. A proposito della rivista «Psiche», si ricordi che aveva ospitato la traduzione dei *Paradisi artificiali* curata da Ragusa Moleti (G. Ragusa Mo-

che, tolto il primo (anonimo), vanno attribuiti rispettivamente a Francesco Paolo Mulé e a Paola Baronchelli Grosson, sottolineano l'originalità del volume e il rapporto con i *Poemetti in prosa* di Baudelaire (incalza il lettore, ad esempio, Mulé: «Non c'è qualcosa che ricorda i fascino sottili del Baudelaire?»), testimoniando una condivisione, tra autore e destinatario, riguardo all'orizzonte d'attesa legato al termine «poemetto in prosa»: «pagine piene di sentimenti, di poesia, talvolta di segni e di visioni, talvolta di filosofia»³²; «bozzettini, macchiette, impressioni»³³; «un seguito di quadretti, strani e possenti, misteriosi e delicati»³⁴. In teoria, dunque, parlando di «poemetti in prosa» di gusto baudelairiano ci si aspetta una commistione tra vari tipi di scrittura, come la poesia, lo schizzo («quadretti») «strano» e la prosa sapienziale («filosofia»). Per conoscere, in pratica, il risultato ottenuto da Canudo, conviene spostarsi all'analisi delle *Piccole anime*, non senza passare attraverso l'introduzione di Jolanda, portale utile, ancora una volta, per una definizione del genere, in dialettica con i *Petits poèmes en prose* di Baudelaire.

4.2 Qualche cosa di un po' insolito», ma nessuna «stravaganza» o «analisi del patologico»

È bene dirlo subito: chi apre questo libro dovrà prepararsi a qualche cosa di un po' insolito. Quantunque l'inesplorato sia oggi, nei regni dell'arte, un caso così raro da parere inverosimile, certi temperamenti originali e intuitivi lo trovano ancora, rilevando per mezzo della loro impressione personale un qualunque episodio che alla maggioranza presenta soltanto un carattere comune – mentre a questi privilegiati è fecondo di simboli, di suggestioni, di miraggi. Essi hanno il potere del re della favola: di trasformare in lucente e prezioso oro la materia più umile e più inetta³⁵.

Jolanda³⁶ presenta il volumetto di Canudo sotto il segno dell'«insolito» e dell'«inesplorato», risultanti di un «temperamento originale e intuitivo», e mette in

leti, *Dai Paradisi artificiali di C. Baudelaire. Il vino e l'haschisch*, «Psiche», VII, 2-3, 1891) e sei poesie dei *Fiori del male* tradotte da Gualtiero Petrucci (G. Petrucci, *Ombre e riflessi*, «Psiche», V, 29, 28 luglio 1889; Id., *Spleen e ideale (Da Baudelaire)*, ivi, V, 15, 31 marzo 1891). Petrucci fu forse autore di un libro dal titolo *Poemetti in prosa* (Palermo, 1890) andato perduto (la questione è trattata da Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, cit.); pubblicò invece sicuramente *Album*, con prefazione di E. Simonatti, Casa Editrice della Cronaca Rossa, Milano 1889, un libretto che mescola poesie, prose brevi, aforismi e traduzioni.

³² [Anonimo], *Cronaca letteraria*, cit.

³³ Mulé, *Poeti e prosatori. Kàrola Olga*, cit.

³⁴ Baronchelli Grosson, *Kàrola Olga Edina. «Piccole anime senza corpo»*, cit.

³⁵ Jolanda, *Prefazione*, in *Piccole anime senza corpo*, cit, p. VII.

³⁶ Secondo Dotoli, nel dic. 1896 «risulta già legato a Jolanda Plattis Malocchi [...] che lo aiuterà molto e di cui si innamorerà. I loro rapporti sin interrompono alla fine del 1900» (cfr. Dotoli, *Bibliografia critica di Riccio Canudo*, p. 28).

evidenza una sorta di “principio gnoseologico” su cui quest’arte si fonderebbe: occorre rilevare, con l’ausilio di un’acuta sensibilità personale, «un qualunque episodio» di «carattere comune» per svelarne la simbologia nascosta. È dunque una “poetica delle piccole cose”, ma di sapore lirico piuttosto che realistico, in quanto «la materia più umile e inetta» viene trasformata «in lucente e prezioso oro» tramite una pratica artistica di sapore lontanamente parnassiano. «Essi hanno il potere del re della favola»: sembrerebbe un’opposizione, più o meno conscia, con il poeta «triste alchimiste» di Baudelaire.

E così fiorisce l’arte superiore, l’arte aristocratica, l’arte compresa da pochi: quella che si compiace del tenue perché conosce in sé la rigogliosa forza di sollevarlo ad un’altezza luminosa e di coronarlo d’un nimbo indimenticabile; quella che suscita l’ammirazione nelle menti raffinate, e l’emozione nelle anime elette. Quell’arte che con diversi sistemi in Francia fu seguita da Pierre Loti, da Maupassant - da Maeterlinck; da Sully Prudhomme, da Alfredo de Musset, per dirne alla rinfusa alcuni, e fra i principali; l’arte della squisita Carmen Sylva, e da noi, in Italia, seguita e intesa così da pochi se togliamo fra i giovani il Roggero, il Giorgieri-Contri, l’Orvieto, e prima di tutti il Pascoli³⁷.

Si dichiara fin da subito l’appartenenza ad un’«arte aristocratica», riprendendo apertamente la formula utilizzata da Vittorio Pica³⁸, indirizzata ad un pubblico ristretto di iniziati, capaci di ammirare «il tenue», l’oggetto umile trasfigurato. Segue un’indicazione «alla rinfusa» dei modelli, appartenenti alla cultura *fin de siècle* francese, e dei compagni di strada italiani: accanto a Egisto Roggero³⁹, Cosimo Giorgieri-Contri⁴⁰ e Angiolo Orvieto⁴¹, spicca il nome del Pascoli, letto come poeta dalla sensi-

³⁷ Jolanda, *Prefazione*, in *Piccole anime senza corpo*, cit, pp. VII-VIII.

³⁸ Si ricordino ad esempio *Arte aristocratica*: conferenza letta li 3 aprile 1892 nel Circolo filologico di Napoli, o il vol. collettaneo *Arte aristocratica e altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo, 1881-1892*.

³⁹ Egisto Roggero (Genova 1867 - Milano 1930), scrittore dai molteplici interessi, si occupò di scienze, come divulgatore, filosofia, sociologia e teatro. Ha scritto libri per ragazzi e pubblicato molti racconti su riviste letterarie (come «Liguria», «Iride», «Marzocco»), poi raccolti in vari volumi; nel 1896 aveva pubblicato una raccolta dal titolo significativo, *I racconti della quiete* (Milano, Galli, 1896). Quando il «Fortunio» cominciò a pubblicare alcune traduzioni «dai *Poemucci in prosa* di Mallarmé» curate da Pica (prima nel 1888, poi nel 1890), fecero seguito, nel corso del 1890, prose di vari autori riconducibili all’etichetta di “poemetto in prosa”; tra queste, ne figurano alcune del Roggero (*Vergine*, «Fortunio», 10, 16 marzo 1890; *Storiella di primavera. Per l’album di Mimi...*, ivi, 19, 18 maggio; *Serenata*, ivi, 30, 3 agosto 1890). A tale proposito cfr. Giusti, *L’instaurazione del poemetto in prosa*, cit. Per le prime informazioni su Roggero si può consultare la voce a lui dedicata in D. Cinti, *Dizionario degli scrittori italiani classici, moderni e contemporanei*, Sonzogno, Milano 1939, p. 213.

⁴⁰ Nato a Lucca nel 1870, di famiglia aristocratica, esordì con la raccolta poetica *Versi tristi* (1887), dove già anticipava modi della successiva poesia crepuscolare, gettando le fondamenta di una poetica delle

bilità delicata e citato in funzione “anti-patologica”, come risulta immediatamente chiaro:

Il nuovo, l'inedito essi non cercano convulsamente nella stravaganza d'un soggetto o nell'analisi del patologico, ma lo guardano tranquillamente zampillare dall'anima loro delicata e profonda, che in tutto ciò che sperano, in tutto ciò che piangono, in tutto ciò che contemplano filtra l'incanto d'un profumo non mai respirato, d'un'armonia non mai intesa, d'una luce non mai veduta⁴².

Jolanda sottolinea dunque l'importanza di cercare «l'inedito» fuori dalla «stravaganza d'un soggetto» e dall'«analisi del patologico», plaudendo all'atmosfera delicata e rarefatta che presiede alla maggior parte delle *Piccole anime*. Questo tipo di simbolismo “sano”, antidecadente, sarà poi abbandonato da Canudo, che si avvicina a ben altre tematiche attraverso una solida ascendenza dannunziana e letture di ambito francese. Tra *eros*, morte e sadismo si muovono le poesie pubblicate tra il 1906 e il 1907 sulla marinettiana «Poesia», precisamente due gruppi di quattro sonetti, i *Sonetti dell'Androgine* e i *Sonetti fallici all'Androgine*, «più chiaramente simbolista il primo, con accentuazioni esasperate di sadismo, più decisamente erotico il secondo», a giudizio di Bàrberi Squarotti⁴³.

Si arriva poi alla presentazione dell'«autrice» delle *Piccole anime senza corpo* che, evidentemente, tra i «diversi sistemi» per «seguire» questo tipo di arte, ha scelto la via

«piccole cose» e di delicato intimismo. Subì poi l'influenza di Panzacchi, dei parnassiani e dei tardo-simbolisti francesi; nel 1894 pubblica la raccolta più nota, *Il convegno dei cipressi*, in seguito ampliata. A partire dal 1897 collabora assiduamente a varie riviste (tra le quali «Il Marzocco»). Per un primo ragguaglio sull'autore e sulla bibliografia si può consultare la voce curata da D. Proietti nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 55, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2000, pp. 328-31. Al Giorgieri-Contri è dedicata una scheda dal Lucini nell'ambito della rassegna di autori che conclude il *Verso libero*.

⁴¹ Angiolo Orvieto è il noto direttore del «Marzocco», periodico sul quale Canudo pubblicò alcuni lacerti delle *Piccole anime*.

⁴² Jolanda, *Prefazione*, in *Piccole anime senza corpo*, cit, p. VIII.

⁴³ G. Bàrberi Squarotti, *La poesia di Canudo*, in *Ricciotto Canudo 1877-1977. Atti del congresso internazionale nel centenario della nascita* (Bari-Gioia del Colle, 24-27 novembre 1977), a c. di G. Dotoli, Grafischena, Fasano 1978, p. 291. I *Sonetti* vanno considerati, secondo Bàrberi Squarotti, «un fatto poetico non proprio irrilevante nell'ambito di un periodo, qual è il primo decennio del novecento, pieno di tensioni, esperimenti, intenzioni, progetti diversi e anche estremamente contraddittori» (ivi, pp. 291-292). Si veda, ad esempio, *Le Metamorfosi* (in *Sonetti all'Androgine*): «Su le mie braccia tese in faccia al Sole / io reggo un corpo dalla testa mozza. / Gorgoglia rossa la recisa strozza / fiottando le sue ultime parole». Riguardo alla «frammentaria e dispersa scrittura in versi» di Canudo, Viazzi afferma: «la motivazione si sposterà verso l'erotico non più rimosso, assumendo il sessuale come strumento iniziatico di conoscenza, fino alle inerenze, e conseguenze, mistico-alchemiche del mito dell'androgine (magari con una intermediazione rosacruciana; Péladan) nel quale la furia fallica si risolverà» (*Dal simbolismo al Déco. Antologia poetica cronologicamente disposta*, a c. di G. Viazzi, Einaudi, Torino 1981, v. 1, p. 115).

delle «brevi e poetiche prose»⁴⁴. In corrispondenza con il titolo, l'anonima scrittrice viene tratteggiata attraverso l'immagine diafana della sua «anima», quale la si ricava dai suoi scritti:

traspare una mente agile e immaginosa, un'anima irrequieta e ardente, che, come le anime a lei simili, ripaga con altrettante lagrime, con altrettante lotte, con altrettanto soffrire, i suoi slanci e le sue ebbrezze nelle regioni abbaglianti del pensiero e del sogno. Ma appunto qui, in questa specie d'angoscia ch'ella pare trarre dalle sue stesse visioni leggiadre: in una specie di sbigottimento che sembra assalirla a certi *perché* a cui la sua folleggiante fantasia si arresta come all'orlo d'un abisso – appunto in quest'ansia e in questo scontento che mettono un fondo nero all'aurata e variopinta e ideale trama, sta il principio di forza e di superiorità di questo ingegno che non si appaga dei suoi limiti, né del cognito: che anela a salire, a indovinare ancora: che prova insieme la nostalgia e la vertigine dell'infinito⁴⁵.

Le «regioni» in cui Edina si spinge sono, a detta di Jolanda, quelle «del pensiero e del sogno», in una sorta di commistione tra visione e riflessione. Il mistero di una trascendenza indagata nelle forme areligiose dell'«infinito» provoca lo «sbigottimento» della «fantasia», che «si arresta come all'orlo d'un abisso». L'immagine presenta una chiara derivazione dall'*Infinito* di Leopardi, al cui nome sarà anche da riportare il «fondo nero» di queste «aurate» prose, l'«ansia» e lo «scontento» di un «ingegno che non si appaga dei suoi limiti, né del cognito», ed è volto verso «la nostalgia e la vertigine dell'infinito». Tra l'altro, ragionando di *Lettres italiennes* nell'omonima cronaca del «Mercure de France», Canudo ebbe ad affermare nel 1906, recensendo *L'Esposizione del Sistema filosofico di Giacomo Leopardi* di Pasquale Gatti, che Leopardi è, come chiosa Sergio Zoppi, «baluardo contro il sentimentalismo della vita e dell'arte»⁴⁶:

L'acuité de son analyse, la terrible logique de ses déductions jettent une lumière assez brutale sur la plupart des acceptions sentimentales de la vie de son temps et du nôtre [...] ⁴⁷.

Jolanda aveva definito le *Piccole anime* «brevi e poetiche prose»; avvicinandosi ai testi, li presenta come «carte» di un «colorito Albo di schizzi poetici»: l'incontro tra prosa e poesia è messo in rilievo, ma è accompagnato da un riferimento agli «schizzi»,

⁴⁴ Jolanda, *Prefazione*, in *Piccole anime senza corpo*, cit, p. VIII.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ S. Zoppi, *Ricciotto Canudo al «Mercure de France»*, in M. Décaudin et al., *Canudo*, cit., p. 206.

⁴⁷ R. Canudo, *Lettres italiennes*, «Mercure de France», 15 ottobre 1906, p. 625.

che rimanda ad una tradizione di bozzetti che aveva avuto fortuna nel nord “scapigliato” e nella Toscana macchiaiola. Gli oggetti di questa poesia in prosa sono elencati ponendo l’accento sulla loro trasfigurazione simbolica e riprendendo la comparazione con i sopraccennati Prudhomme (*La Voie lactée, Le vase brisé*), De Musset e Maeterlinck:

Mille volte noi abbiamo guardato dei ninnoli di vetro, delle legna da ardere, dei fiori sulle rocce, dei pali telegrafici attraversati da un frèmito, dei tramonti, delle fiamme di candela, delle navi all’orizzonte, dei lumi sulle montagne, ma non vedemmo in loro che delle forme, non ne divinammo il simbolo, non ne intendemmo la parola occulta, non ne comprendemmo la vera, la spirituale poesia. Infatti, quante centinaia di pupille si levarono al cielo stellato, si posarono sull’incrinatura d’un vaso di fiori, si abbassarono su tre gradini di marmo prima degli sguardi di quei veggenti che intesero e scrissero: *La voie lactée, Le vase brisé, Sur trois marches de marbre rose?* E quanti retori inneggiarono accademicamente al Silenzio! Ma chi lo senti e lo rese nella sua grandiosità severa e misteriosa, se non il solo Maeterlinck in un capitolo divino?⁴⁸.

Infine, specificando il «genere» delle *Piccole anime senza corpo*, si cita Baudelaire come grande modello di riferimento, nella «mano», nello «stile» e nella maniera di percepire la realtà («fantasia fusa all’osservazione»); per le tematiche e per una più generale visione del mondo e della poesia, rimane valido, implicitamente, il riferimento agli altri sovracitati “compagni di strada”:

Le «Piccole anime senza corpo» come volle intitolare sapientemente l’autrice le sue prose per avvertire che hanno uno sviluppo e una vita tutta spirituale – si collegano a quel genere che predilesse Baudelaire nei suoi Poemetti in prosa: genere che è privilegio di pochi, perché richiede una fantasia fusa all’osservazione nel medesimo grado, mano leggiera e sobria, stile agile, poetico e semplice insieme⁴⁹.

Il poemetto in prosa è caratterizzato dunque, secondo Jolanda, dall’attitudine verso un’arte aristocratica, nata dall’equilibrio tra «fantasia», termine che ricorda il sottotitolo del *Gaspard de la nuit*, e «osservazione», stile «poetico» ma «semplice».

Il difetto che l’autrice della *Prefazione* nota nelle prose di Edina è, ancora secondo un gusto parnassiano, la «mancanza di equilibrio»⁵⁰. Rapidi accenni mostrano a quali *poèmes* si accorda il maggior plauso: criticando i punti dove «la fantasia dilaga»⁵¹, do-

⁴⁸ Jolanda, *Prefazione*, in *Piccole anime senza corpo*, cit, p. IX.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Sono citati a proposito *La morte di re Thor* e *La lotta dei Nani con gli Dei*.

ve l'autrice si perde «un po' troppo nelle nebulosità del simbolo»⁵², «osserva solamente, e riesce un po' arida»⁵³ o trascura «la limpidezza della lingua e dello stile», Jolanda approva invece pienamente «quelle piccole gemme composte dal suo pensiero cesellatore»⁵⁴. Dalle critiche emerge, per contrasto, l'ideale poemetto in prosa secondo Jolanda: sapiente equilibrio tra fantasia e osservazione, rievocati attraverso un controllo stilistico «cesellatore». È una definizione che non si distanzia, sotto certi aspetti, da quella felice commistione tra «impressione» tratta dalla realtà e «rêverie», che, secondo Roumette, caratterizza, in termini generali, il *poème en prose*⁵⁵. Resta il fatto che la dirimpiente novità, per così dire, “contenutistica” di Baudelaire viene messa da parte, se non allontanata. Infine, le «mende» vengono attribuite a un'«inesperienza» di sapore giovanile; in toni leopardiani, Jolanda smussa il giudizio negativo prevedendo che presto «le ombre fredde della ragione» cancelleranno le «lucenti chimère dell'alba» di Kàrola Olga Edina, scrittrice con cui uno «spirito» eletto potrà entrare «subito in comunicazione»⁵⁶.

4.3 *Piccole anime senza corpo*

«Tu sei moribonda. [...] Finché mi seguirai vivrai». [...] Io la seguii febbrilmente, delirando: la seguo sempre, traverso ai precipizi immensurabili, ne l'aurora, nel sole, ne le tenebre...⁵⁷.

Il primo componimento delle *Piccole anime senza corpo* assume i caratteri di un preludio e presenta un titolo (inserito nel testo, in corsivo) significativo (*Rivelazione*); in esso, si impostano i termini di una mortifera predestinazione all'arte, che si declina in una sorta di patto con il diavolo. Quest'ossessione dell'arte rappresentata nelle vesti di un contatto con il diabolico ricorda le pagine che Bertrand aveva premesso al *Gaspard de la nuit*, dove il misterioso autore delle *fantasies* assumeva i connotati di un diabolico «rosacroce dell'arte»⁵⁸.

L'ultima prosa⁵⁹, che chiude circolarmente *Le piccole anime* a costruire una sorta di cornice (a differenza di ciò che era accaduto per i *Petits poèmes en prose*), riprende il primo componimento alludendo di nuovo al legame maledetto tra l'artista e la sua

⁵² Sono citate le prose XII, XIV, XX.

⁵³ Si fa riferimento alle prose VI, VIII, XVII.

⁵⁴ Jolanda, *Prefazione*, in *Piccole anime senza corpo*, cit., p. X.

⁵⁵ J. Roumette, *Les poèmes en prose*, Ellipses, Paris 2001, p. 11.

⁵⁶ Jolanda, *Prefazione*, in *Piccole anime senza corpo*, cit., p. XI.

⁵⁷ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., pp. 2-3.

⁵⁸ Bertrand, *Gaspard de la nuit. Fantasie alla maniera di Rembrandt e di Callot*, Introduzione, traduzione e note di L. Binni, cit., p. 14.

⁵⁹ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., LVI, pp. 62-63.

musica («l'orrida mia Sovrana»): pronto ad affrontare il proprio destino, il poeta inscena un vero e proprio martirio per l'arte («Ma vo' comporre una corona pel mio capo, e vo' stringere, con un serto, il mio seno»). L'esordio sembra rendere omaggio a *Les Fleurs du Mal* («Oh datemi, datemi i fiori più selvaggiamente odorosi, e le spine più acute de le siepi») e vi ricorrono i luoghi più percorsi nel libro (il vespro, il bianco/candido, la notte). La frase che apriva la prima prosa ed era ripetuta più volte («Oh la mia melanconia potrà ben rassegnarsi, ma non mai consolarsi») è variata in maniera significativa, segnalando un cambiamento nell'animo del poeta: «la mia melanconia opprimente, accasciante, nonché consolarsi, non può più rassegnarsi». Si tratta di una ribellione alla schiavitù dell'arte che determina la morte, «la fine agognata» dello «spirito» e, fuor di metafora, del libro.

Fin dal primo componimento, si trovano dichiarazioni di poetica simbolista («vita interiore» prima di tutto, indovinare il linguaggio delle cose):

Però che, come certi eremiti di un tempo lontano, io pure ho avuto, col nascere, il melanconico dono de la vita interiore trionfante su tutti gli spettacoli de la vita esterna.

Anche qui fanali, quelle esistenze pure, fatte di luce, di cui io indovinavo (per quale raffinatezza di percezione?) il linguaggio, lo spirito, anche quei fanali non erano per me ne la realtà, erano passati nel regno de la mia anima⁶⁰.

L'importanza del simbolo per Baudelaire, che, com'è noto, aveva dichiarato in una poesia dedicata a Hugo «tout pour moi devient allégorie»⁶¹, non manca di emergere nei *Petits poèmes en prose*, dove vale il principio secondo cui, per usare parole di Macchia, la realtà richiede «non la molle contemplazione, ma l'interpretazione agile e luminosa»⁶².

Dans certains états presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole⁶³.

⁶⁰ Ivi, I, pp. 1-2.

⁶¹ *Le Cygne*, in C. Baudelaire, *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, a cura di M. Colesanti, Newton & Compton, Roma 1998, p. 220. Macchia osserva: «A Voltaire, "le pauvre grand'homme", difettava quella cecità indispensabile per un poeta. Egli era l'antipoeta proprio in quanto non vedeva il buio in niente, mentre Hugo forse si salvava perché vedeva il mistero dovunque» (G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, ESI, Napoli 1961², p. 76).

⁶² Ivi, p. 72.

⁶³ C. Baudelaire, *Fusées*, XI, in Id., *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, cit., p. 896.

La difficoltà di una lettura profonda della teoria delle corrispondenze in territorio italiano è chiaramente rilevabile in Canudo, come si evince fin da una superficiale lettura di un poemetto come l'XI:

Vi è un palo telegrafico dinanzi alla mia finestra. [...]

Ne la notte silente e profonda, vive una strana vita, questo palo. La sua voce che si propaga unica, nel mistero della notte illune, sembra chiamare ad un misterioso appello: sembra che invochi, che implori, che gema. E niente altro veglia, fuor de l'anima mia. E solo la mia anima ode quella voce, e risponde invocando, implorando, gemendo⁶⁴.

In questo caso l'interpretazione simbolica si incontra con un oggetto della modernità, secondo una modalità che compare raramente nella raccolta. La comprensione del simbolo che solo al poeta è dato di cogliere non è univoca, ed esso rimane piuttosto vago, tra sentimenti di vita e di morte, in una successione incalzante di interrogative:

In questo istante – dite! – che cosa passa attraverso quei tentacoli? La voce del palo è cupa. Passa, forse, un pianto di vergine ferita, passa un singhiozzo di martire? passa una maledizione? passa una preghiera, una supplica o una minaccia? Che cosa passa? La voce del palo è sempre più cupa. Certo qualche cosa muore: un corpo, un'anima, un Sogno. Qualcosa muore. Ma dove? In una lontanissima regione? O vicino, vicino a me? [...]⁶⁵.

La difficoltà di interpretare una realtà parlante, coniugata alla modernità, si ripresenta nella prosa XXXVIII:

Forse la vaporiera conosce il mio strazio? [...]

Oppure il suo ritmo si accorda anche al riso dei gaudenti che mi circondano: si accorda al pianto e al riso, come la parola dei mostri umani che fingono? [...]

Non si saprà mai, dunque, la significazione reale di ciò che li occhi nostri vedono? quale aspetto, dunque, prenderebbero tutte le cose create se, per una sconfinata e rapida raffinatezza nostra, potessimo *vederle* nel loro aspetto intimo e ideale?⁶⁶

Al poeta è dato di approssimarsi alla dimensione «ideale», *noumenica*, dell'universo, senza però poterla cogliere con chiarezza, forse proprio per la mancanza, nella scrittura del giovane Canudo, di una «sconfinata e rapida raffinatezza». Così

⁶⁴ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XI, p.8.

⁶⁵ Ivi, p. 9.

⁶⁶ Ivi, XXXVIII, pp. 38-39.

la vista di uno scoglio che assomiglia alla pietrificazione di un mostro non si sviluppa oltre lo «spavento» di fronte ad una potenziale «vita fatale» (XLVI)⁶⁷, ben lontana da “emblematiche” pietrificazioni novecentesche di là da venire (si ricordi il Palinuro di Ungaretti: «Ma nelle vene già impietriva furia»⁶⁸). La simbologia è spesso troppo palese, dichiarata perfino attraverso l’uso del corsivo ed evidenziata dall’uso della similitudine: «Ho un ninnolo di cristallo sul tavolo [...] esso è il simbolo de la *perennità*» (II); «la mia anima è uguale a un uccello» (XII); «la tua anima è come una candela ardente» (XIX); «de le fronde altra non amo che quella dell’edera, [...] per la sua significazione profonda del *perenne*» (XX); «la mia anima è come la mia stanza» (XXVII); «io *vidi* il simbolo di quella notte [...]. Non forse quel monte raffigurava l’erta de l’Ideale sognato ne’ Sogni vasti di certe anime?» (XLI).

Ciononostante, la presenza del simbolo, unita alla necessità, per il poeta, di cogliere le segrete implicazioni delle cose, è il principio cardine che regge la raccolta, come notava già la Perrone, affermando che i poemetti canudiani sono «scritti in una prosa tipicamente simbolista, basata sulla tecnica espressiva delle *correspondances*»⁶⁹. Quello che manca nell’analisi della Perrone è, semmai, un rilevamento della precisa volontà di Canudo di allontanare alcuni cardini della poetica baudelaireana, ribaltando quell’interpretazione in chiave *maudit* dell’opera di Baudelaire che, nell’ambito della Scapigliatura, era stata difesa e tradotta in una pratica scrittoria, con l’intento di allontanarsi dai paludamenti del tardo-romanticismo nostrano. Jolanda, nell’*Introduzione*, dimostra proprio di apprezzare questa presa di distanza dai temi e dalla visione del mondo di un’arte “degenerata” (si ricordi il passo citato: «Il nuovo, l’inedito essi non cercano convulsamente nella stravaganza d’un soggetto o nell’analisi del patologico»). Uno dei componimenti delle *Piccole anime* è espressamente dedicato al caffè, bevanda più «generosa» di ogni «haschich», «oppio» o «vino», rimedio alla «prostrazione», alla «nausea de l’esistenza», capace di destare «i Sogni, le Immagini, le Idee»:

Ed io t’invoco, o caffè, o nero e magnifico caffè, più generoso dell’haschich, più generoso dell’oppio, più generoso del vino! più soave de’ baci! più dolce della gioia!

Quando m’invade la prostrazione più profonda, la più profonda nausea de l’esistenza, e ricorro a te, mio unico, mio fedele amico, e lo spirito tuo scende lungo i fili molli de’ miei nervi, come onda di linfa lungo le vene arse di una pianta, e corre e s’indugia ne’ solchi contorti e rosi – come strade di una città divorata da un incendio

⁶⁷ Ivi, XLVI, p. 47.

⁶⁸ G. Ungaretti, *Recitativo di Palinuro (La Terra Promessa)*, in Id., *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, a c. di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1992, p. 250-51.

⁶⁹ F. Perrone, *Ricciotto Canudo e il “poème en prose”*: «*Piccole anime senza corpo*», in *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., p. 277.

– del mio cervello; e sento la mia fronte, come attirata da un magnete invisibile, volgersi a l'Alto, ed il mio sguardo cercare, sfidandolo, il Sole; [...]»⁷⁰.

Il caffè permette all'io di indagare «esultante il caos, spingendomi ne le oscure bellezze e ne' neri splendori de l'Arcano», e rende la «scrittrice» «ebra»: potrebbe trattarsi di una parodia, se il tono non fosse così serio. Altre scoperte citazioni baudelairiane non approfondiscono particolarmente il rapporto con l'autore dello *Spleen*: «si stendono a' tuoi piedi i miei pensieri, come il gatto voluttuoso di Baudelaire a piedi de la sua signora, *lucenti de la tua luce*, anzi, *del riflesso de la tua luce*»⁷¹. Più interessante, semmai, può essere la ripresa del termine baudelairiano «*straniero*», sottolineata tramite il corsivo, che caratterizza il personaggio immaginato di un'opera d'arte, in cui l'io si identifica («Ho ritrovato la mia imagine [...]»):

Un uomo curvo sotto il peso immane de la decrepitezza e de la condanna implacabile, che si trascina da secoli, e per secoli, come l'Ebreo o come l'Olandese, traverso a la Vita in cui è *straniero*, cercando la morte che si nasconde ridendo [...]»⁷².

Il ruolo che Canudo scrittore ricava per se stesso, nelle *Piccole anime*, di fronte alla contemporaneità, è profondamente diverso da quello che emerge nei *Petits poèmes en prose*. Se per Baudelaire si può affermare, con Montesano, che «il tragico si avvia ormai ad essere leggibile solo come farsa»⁷³, con Canudo siamo piuttosto di fronte al «poeta che è entrato nel mondo per un “decreto delle supreme forze”, e che comprende “il linguaggio dei fiori e delle cose mute”»⁷⁴, insomma ad un artista non ancora dilaniato dal proprio doppio, il «vieux saltimbanque» coperto di stracci. Nello *Spleen de Paris* «lo sguardo in Baudelaire si fissava ormai al livello del marciapiede», da dove si muoveva in direzione di una «fantasticheria coatta»⁷⁵. Nelle *Piccole anime*, invece, la fantasticheria nasce ancora da una fiducia nel ruolo del poeta, vate e visionario, al di sopra della «bassura tenebrosa» della folla, come risulta chiaro in questa immagine:

⁷⁰ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XXXV, p. 24.

⁷¹ Ivi, IX, p. 7.

⁷² Ivi, XXVI, p. 26.

⁷³ G. Montesano, *Introduzione a Lo Spleen di Parigi*, in Ch. Baudelaire, *Opere*, Mondadori, Milano 1996, p. 384.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ «Il personaggio che si aggirava sotto diversi travestimenti nello *Spleen de Paris*, si identificava sempre di più con la figura del povero: e, attraverso di essa, oltre di essa, con quel vinto mai arreso che era il Satana rivoltoso di Milton e delle *Litanies de Satan*. Per questo disadattato sociale e metafisico la fuga era vietata dalla forma sociale subita, che lo spingeva verso una fantasticheria coatta» (ivi, p. 381).

Solo, dalla grande penombra emerge altiero e bellissimo – simile a uno spirito ribelle e sublime – il campanile del Duomo.

E il Sole lo avvolge in una gloria di luce, quasi a premiarlo.

... Così, come a gli Spiriti ribelli e sublimi, che si ergono dalla bassura tenebrosa del volgo⁷⁶.

Si noterà anche, a margine, che in queste poche righe ricorrono diversi termini tipicamente “scapigliati”, provenienti in origine da suggestioni baudelairiane: «penombra» (si ricordi il titolo della seconda raccolta di Praga), «altiero» (si vedano *Libertas* e *Nox di Penombre*)⁷⁷, «ribelle», «sublime». Il contrasto luce/tenebra è però risolto a favore di un sole che premia le ribellioni, chiudendo il poemetto con l'affermazione di una possibile rivalsa poetica sulla «tristezza», sulla «oppressione insopportabile» che apriva il componimento.

Queste prime prove letterarie di Canudo si inseriscono in quella «crepuscolarità» che egli stesso attribuiva al «primo quarto del nostro secolo», come rileva Dotoli facendo riferimento a uno scritto del 1908⁷⁸. Ma già nel 1904 Canudo descriveva così, in apertura della rubrica *Lettres italiennes* del «*Mercur de France*», l'«*homme crépusculaire*»:

Le poète ne souffre d'aucun mal, il ne fait à la vie aucun reproche. Tous le maux de l'«*homme crépusculaire*», l'homme qui meurt à sa religion et à son culte et ne voit pas l'aube d'un religion et d'un culte nouveau sont dans son cœur sans un nom précis⁷⁹.

In tale momento di transizione, occorre secondo Canudo che l'artista riaffermi la propria centralità, proponendosi come «colui che dà all'arte una nuova funzione mistica, una sorta di profeta del sogno e dell'azione, “*représentant pur de la puissance*»

⁷⁶ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XXX, p. 29.

⁷⁷ In *Nox*, si tratta di una connotazione dello stato di prepotente incertezza che assedia poeta: «torvo piantosi e altiero / il dubbio, in manto nero. / E da quel dì mi seguita, / mi seguita indefesso: [...]» (Praga, *Poesie*, cit., p. 128). In *Libertas*, è l'io poetico a dichiararsi «altiero» perché ribelle: «me libero, me forte e me guerriero / crebbe il genio materno, / e i passaporti sdegno, ospite altiero, / del padre eterno!» (ivi, p. 95).

⁷⁸ Si tratta di R. Canudo, *Littérateurs symphonistes*, «*Mercur musical*», 15 marzo 1908, p. 303; cfr. G. Dotoli, *Proposte di Ricciotto Canudo per un nuovo linguaggio poetico*, in Id., *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, Schena, Fasano 1986, p. 82: «Canudo sottolinea a più riprese la “crepuscolarità” del primo quarto del nostro secolo, intendendo per “crepuscolarità” la certezza della transizione, della mancanza di dogmi, della pluralità, della variabilità, in cui contorni, colori e forme non sono più netti, ma si confondono, si mescolano in un meraviglioso caleidoscopio da cui usciranno nuove tendenze».

⁷⁹ R. Canudo, *Lettres italiennes*, «*Mercur de France*», LII, dicembre 1904, p. 819.

animique du monde”⁸⁰; la costruzione di questa figura di poeta-vate inizia, a ben vedere, a partire dalle *Piccole anime*, dove l’io poetico porta già i segni di una geniale singolarità. Il poeta si pone tra gli spiriti che si sforzano di salire la china del monte, la quale simboleggia «l’erta de l’Ideale sognato ne’ Sogni vasti di certe anime», in contrapposizione alla folla «torbida» che vive nella valle:

Io *vidi*, nel fondo de la vallèa, miriadi di esseri agitantisi, palpitanti, e oscuri come onde torbide; e solo quelle luci sollevarsi, trionfare, e salire l’Erta, e tendere a la luminosa bianchissima Vetta⁸¹.

Scorrendo le *Piccole anime senza corpo*, ci si rende presto conto del fatto che, privo di una solida base estetico-letteraria, il giovane Canudo si ispira a Baudelaire stabilendosi, però, in un clima pre-baudelairiano, lungi dall’ammettere in territorio poetico «il brutto, il riso, il comico»⁸². Se la Scapigliatura aveva colto e ripreso il dualismo insanabile tra Reale e Ideale, oltre ad aver ampliato l’immaginario poetico quasi seguendo alla lettera i “precetti” dell’*Estetica del brutto* di Rosenkranz, Canudo taglia praticamente i ponti, con il plauso di Jolanda, con la «laideur morale et physique» contemporanea, complice il clima instaurato alla fine del secolo da *Degenerazione* di Nordau e simili pubblicazioni. Lontano dal comprendere l’«umanesimo malinconico»⁸³ di Baudelaire, l’autore delle *Piccole anime* rientra ancora nella schiera degli alchimisti che credono nella necessità e possibilità di trasformare il ferro in oro⁸⁴; come aveva rilevato, nell’*Introduzione*, Jolanda, «essi hanno il potere del re della favola: di trasformare in lucente e prezioso oro la materia più umile e più inetta».

⁸⁰ Dotoli, *Proposte di Ricciotto Canudo per un nuovo linguaggio poetico*, cit., p. 83; Dotoli fa riferimento a R. Canudo, *Essai sur la musique comme religion de l’avenir. Lettre aux “fidèles” de la musique*, «La Renaissance contemporaine», V, 22, 25 novembre 1911, p. 1361.

⁸¹ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XLI, p. 42.

⁸² Cfr. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, cit., p. 51.

⁸³ «Il vaso prezioso del Parnasse rivela nelle mani di Baudelaire profonde incrinature. Per la definizione dell’opera d’arte, i sostantivi dell’*Invitation au voyage* non bastano. Bisogna aggiungerne un altro, poco parnassiano» (ivi, p. 47). Così Macchia introduce l’analisi della «malinconia baudelairiana», «stato spirituale associato a questa condizione di non possesso, di inappagamento» che provocava l’ingresso dell’«imperfetto» «nel regno categorico della perfezione, nel regno della bellezza», sotto i nomi di «*étrangeté*, bizzarria, stravaganza» (ivi, p. 51). Macchia scrive anche riguardo all’umanesimo baudelairiano: «È l’essenza malinconica di codesto umanesimo, un umanesimo che non intende rinnovare con nuovi mezzi un processo antico, risuscitare una visione del mondo (l’umanesimo rinascimentale), ma è alleato fedele dell’idea di decadenza» (ivi, p. 98).

⁸⁴ Macchia afferma giustamente riguardo a Baudelaire: «Ma, al contrario di D’Annunzio, dei poeti panici, ottimisti e dei poeti parnassiani, quasi tutti dei piccoli Mida («le plus triste des alchimistes»), egli si mostrò pronto a mutare l’oro in ferro, e il paradiso in inferno: a scoprire nel cielo cadaveri e sarcofagi» (ivi, pp. 58-59).

Il legame di Baudelaire con la realtà si esprime spesso, nei *Petits poèmes en prose*, come coinvolgimento forte e diretto nelle scene rappresentate: come afferma Roumette, «l'ironie, la colère, l'ivresse sous-tendent la plupart des poèmes du *Spleen de Paris*»⁸⁵. Un tale sentimento di partecipazione è per lo più assente dalle *Piccole anime*, che fanno invece del distacco il proprio carattere dominante. Non è un caso che Canudo citi apertamente il Baudelaire di «Enivrez-vous» (XXXIII)⁸⁶: occorre ubriacarsi, ovvero distaccarsi dalla realtà per porsi dalla parte del sogno e della visione; poco interessato alla «muse citadine» de *Les Bons chiens*, il *barisien* è piuttosto attratto dalle possibilità della fantasticheria, cogliendo solo una delle strade percorse nello *Spleen de Paris*.

Tra le *rêveries* canudiane si troverà un tratto ricorrente, giustamente sottolineato dalla Perrone come indizio di «molteplicità espressiva, unità di ispirazione»: «l'aspirazione continua a superare i limiti di una condizione umana angusta, segnata dal tempo e dalla noia»⁸⁷. Questa poetica dell'ascesa si basa sulla contrapposizione, enunciata fin dal titolo, tra anima e corpo, a svantaggio del secondo e in direzione di una trascendentalità a cui occorre mirare, pur nell'impossibilità di raggiungerla; non è possibile attingere alla verità dei simboli, ma si può intuirne, attraverso una sensibilità speciale, alcune implicazioni. Si tratta, magari, di una fusione con il fumo che sale verso l'alto:

E penso: Fondermi anch'io, come un granello bruciante, in quella corsa vertiginosa
a l'alto, fondermi in quella magnifica essenza luminosa e salire, salire, salire!⁸⁸
L'immagine del monte da scalare, la cui vetta è in fondo irraggiungibile, è ricorrente:
Giunta al cùlmine, spinsi con un atto trionfante, lo sguardo innanzi, per scorgere la
vetta estrema.
O me! essa era tanto lontana!⁸⁹.

Si rintracceranno poi molteplici figure di pellegrini, o processioni che ricordano la carovana baudelairiana⁹⁰:

⁸⁵ Roumette, *Les poèmes en prose*, cit., p. 34.

⁸⁶ «Il faut être toujours ivre. Tout est là: c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous» (Baudelaire, *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, cit., p. 546).

⁸⁷ Perrone, *Ricciotto Canudo e il "poème en prose"*: «*Piccole anime senza corpo*», cit., p. 281.

⁸⁸ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., III, p. 4.

⁸⁹ Ivi, XLII, p. 43.

⁹⁰ «Quand vers toi mes désirs partent en caravane, / Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis» (*Sed non satiata*, XXVI, in Baudelaire, *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, cit., p. 106). Anche nella seconda *Dama elegante* (Praga, *Poesie*, cit., pp. 143-44) di Praga, la donna rappresenta la meta finale di tutti i desi-

Da la vallèa, seguiva il fascio delle strade, svelte e contorte come colùbri, slanciante-si a la Vetta. Spiccavano, in un bianco di latte, su le tinte scure de l'erta, e pareva che ad altro non anelassero che a l'alto, a la Vetta splendente.

[...] Ma avevano per me un aspetto così strano di dolore, ch'io le *vedevo* popolate da lunghe teorie di pellegrini, lunghe teorie perdute, ignote, remotissime, tendenti a l'alto, e in vano, come in una suprema e disperata aspirazione⁹¹.

Se l'ascesa non si presenta sotto le spoglie di una peregrinazione verso il monte, si tratta comunque di un percorso verso la «Purificazione» dell'anima, a discapito implicito dell'universo terreno del corpo:

E si presentava al mio cervello, calpestando le Memorie e i Sogni, la divina bianca figura de la Purificazione, verso cui tende e per cui piange, anche incoscientemente, la mia misera anima⁹².

Altrove, si tratta di processioni di vergini verso la Bellezza ideale:

Io vidi la lunga teoria delle vergini, che si estendeva su la pianura e saliva sul monte, lunghissima, come una striscia di neve, o come un filone di puro argento, irradiato da la Luna.

Io non so che cosa di fatale fosse in quella processione che sembrava senza termine, e che si allungava traverso i ginepri, a' rovi, a' tronchi, o tra le ginestre e le primule, sempre uguale, sempre uniforme, sempre monotona e fredda. [...]

- Noi siamo le vergini senza amore. E andiamo cercando l'erta de la Bellezza Perfetta -⁹³.

La ricerca ossessiva della Bellezza, con un fondo di imperitura fiducia nel ruolo dell'arte nella società, non è destinata a tramontare nel percorso artistico di Canudo;

deri, raffigurati da una carovana in eterno viaggio di ascesa, capitanata dalla noia, in un sistema lontanamente leopardiano (la noia genera desiderio, mai appagato, e viceversa) che si tinge dell'influsso baudelairiano: «La carovana dei desiri miei / verso di voi salia, donna divina, / come una fila di cammelli ebrei / al limitar di mistica piscina. // Oh se giungeva ad attaccar la briglia / alle fossette delle vostre spalle, / la noia, il condottier della famiglia, / si dipingea di ciel le guancie gialle». L'immagine della carovana viene accolta e ripresa da Camerana, che la offre a Boito quasi come simbolo del viaggio comune dei tre amici: «Su cavalli ponemmo e dromedari; / tu l'alte fantasie; / Praga le seti eccelse; io la speranza / e le lacrime mie» (cfr. G. Camerana, *Ad Arrigo Boito* in Id., *Poesie*, cit., pp. 83-85).

⁹¹ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., V, p. 5.

⁹² Ivi, XVII, p. 17.

⁹³ Ivi, XXXI, pp. 29-32.

non sarà un caso se, mezzo secolo dopo, André Billy lo ricorderà come «un des derniers adorateurs de la Beauté, avec un B majuscule»⁹⁴.

In un'altra prosa, il poeta tenta di sollevarsi, forse per amore, all'altezza di un «tu» che è simboleggiato dalla fiamma di una candela, pur essendo consapevole di vivere nella «bassura» dove le gocce di cera si mutano in «lacrime gelide»:

Però che nella bassura da cui vengo verso te, per te, la mia anima si leva, appena cadute, le tue lacrime cocenti, diventano gelide⁹⁵.

Le luci che sembrano ascendere verso la vetta della montagna corrispondono agli «Spiriti solinghi e grandi»:

Non pareva, forse, che quelle luci, come anime tendessero a l'alto, a quella vetta altissima e candida, a quella vetta che luceva unica e solenne ne la tenebra, e in cui sembrava concentrata tutta una vita superumana e grandiosa, tutta la bellezza misteriosa di una notte?

E pensai gli Spiriti solinghi e grandi, ardenti come fiamme, perenni come fiamme, di vergini lampadofole, che rompono la profonda tenebra che li avvolge, anelanti a l'alto, a l'alto, a l'alto, a una vetta di Luce intraveduta, in cui *vedono* concentrata tutta la bellezza, tutta la sola bellezza de la mistica notte in cui vivono⁹⁶.

La solitudine dell'io poetico attraversa l'intera raccolta, diventando un vero e proprio isolamento rispetto al mondo, che sembra ben corrispondere all'«elitarismo» che caratterizza, secondo Viazzi, una cospicua parte del simbolismo⁹⁷.

L'umanità si presenta, nelle *Piccole anime*, nelle vesti di una clamorosa assenza: non un componimento è dedicato a persone e a sentimenti che non coinvolgano di-

⁹⁴ A. Billy, *L'Epoque Contemporaine*, Tallandier, Paris 1956, p. 140; il passo è citato da Mossetto Campra, *Decadentismo e modernità nell'itinerario estetico di Ricciotto Canudo*, cit., p. 115.

⁹⁵ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XIX, pp. 18-19.

⁹⁶ Ivi, XLI, p. 42.

⁹⁷ «Essendosi ormai tramutato in “non-lettore” l'“ipocrita lettore simile e fratello”, il poeta, in quanto operatore culturale subisce, all'epoca della Rivoluzione industriale e del capitalismo avanzato, una vera e propria, e traumatica dimolto, crisi d'identità, per congiunta mancanza e di funzione e di interlocutore. Donde il tendere da un lato a sostituire il siffattamente sostituito funzionariato di classe con un ruolo profetico-sacerdotale, oppure, sull'opposto versante, l'annullamento, la accettata, anche voluta, riduzione a non-poeta, in entrambi i casi finendo con l'istituzionalizzare la non-comunicazione o meglio il non-scambio intenzionale, sia che si persegua l'elitarismo più estremo e severo, sia che si pratici il perdersi nel magma del demotico visto come equivalente del Tutto eppertanto della dimensione cosmico-sacrale (la calata agli inferi della quotidianità ovviamente coincidendo con l'ascesa all'empireo del sovrasensibile, come i mistici ben sanno)». Cfr. G. Viazzi, *Le Figurazioni (ideali) e le Imagini (terrene)*, in *Dal simbolismo al Déco*, cit., vol. I, p. XXVII.

rettamente l'io, che è il vero, unico protagonista e centro d'irradiazione dei poemetti. La folla appare qualche volta, nelle vesti di una massa minacciosa e inquietante, e, a ben vedere, non è composta da persone, ma da luci (forse case) o alberi mossi dal vento nella notte:

I mille lumi disseminati su la montagna, lucevano di una luce singolare: e pareva che in essi fosse concentrata – come in mille occhi – la vitalità conscia e terribile di una massa, inerte ed enorme, resa ancor più enorme dalla notte illune⁹⁸.

Tale massa conscia e terribile, enorme e inerte, dai mille occhi, sembra la figurazione di un rimosso terrore verso la folla delle città moderne.

Sotto a la montagna, sembrava si agitassero infinite Erinnidi, o irrompessero onde infinite, nel querceto che fremeva.

E allora si plasmò di una vita reale e profonda la parola de la mia anima: - Così, con occhi lucidi e terribili, guarda e attira l'Ignoto, mentre, ne la tenebra de la vallèa, si agitano, gridano, urlano, fremono, infiniti esseri!⁹⁹.

Il componimento termina nella riaffermazione dell'unicità e solitudine del poeta, che «guarda e attira l'Ignoto», contrapponendosi (il «mentre» avrà un valore oppositivo) ad una sorta di turba infernale che si agita nella «tenebra de la vallèa». Nella *Solitude (Le Spleen de Paris, XXIII)*¹⁰⁰, Baudelaire rivendicava il diritto alla solitudine contro una «prostitution que je pourrai appeller *fraternitaire*, si je voulais parler la belle langue de mon siècle», rispondendo a un «gazetier philanthrope». Ma nelle *Piccole anime* la solitudine è rivendicata in maniera meno pungente, ed è piuttosto legata ad una concezione quasi mistica del ruolo del poeta, che, esule forzato dalla società, trova riscatto in una sensibilità d'eccezione.

Nelle *Piccole anime* si intravedono diversi contatti con la pittura e la musica, primi segnali degli eclettici interessi canudiani, che, col passare del tempo, diventeranno sempre più dettati da una concezione di “arte totale”, nata da una fusione delle arti del tempo con quelle dello spazio, che poteva essere operata, secondo Canudo, dal cinema¹⁰¹. La musicalità, sotto forma di voci o suoni in lontananza che ricordano

⁹⁸ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., IV, p. 4.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Cfr. Baudelaire, *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, cit., pp. 512-14.

¹⁰¹ A questo proposito nota Rondolino: «In ogni caso, come ormai è accertato, non soltanto sulla base di uno scritto di Abel Gance Canudo definì “sesta arte” il cinematografo e in essa vide, fin dal 1911, la promessa di quella “grande conciliazione non solo fra la Scienza e l'Arte, ma fra i Ritmi del Tempo ed i Ritmi dello Spazio”, che costituiva per lui la generale tendenza dell'arte contemporanea» (G. Rondolino, *La teoria cinematografica di Ricciotto Canudo*, in M. Décaudin et al., *Canudo*, cit., p. 128).

la poetica leopardiana, suscita piacere potenziando la facoltà d'interpretazione simbolica; Canudo non sembra, semmai, sfruttare fino in fondo le risorse musicali per una tramatura fono-simbolica della prosa, che rimane per lo più legata a elementari procedimenti ritmici sottratti alla poesia (allitterazioni, assonanze, ripetizioni). Tuttavia l'attenzione alla musica e al suono rivela come l'autore avesse intuito una delle conquiste baudelairiane e poi, più latamente, simboliste, secondo quella predilezione per la musica che aveva probabilmente le sue radici nell'immagine del *poète-musicien* di Nerval¹⁰².

Si tratta, a volte, della canzone lontana che viene dai campi, ricca di reminescenze leopardiane; quando il poeta si avvicina, però, la scena che si presenta ai suoi occhi si colora di sensualismo dannunziano:

A un tratto, rompe il silenzio enorme che opprimeva l'anima di tutto il creato, una voce fresca di fanciulla. Io trasalii a quel canto. [...]

Poi, la voce tornò a svolgersi nel ritmo. Oh, era tanto triste quel ritmo! Io sentivo la voce di una fanciulla. Ma era tanto tanto stanca quella voce! Chi piangeva, e che cosa piangeva mai? De la canzone io non potevo percepire il linguaggio fatto di parole, ma percepivo solo quello fatto di suoni, e mi invadeva tutto il mistero – profondo come quello de la Vita – tutto il mistero non mai penetrato, e impenetrabile de la Musica.

A tratti, come in un ritornello, si levava la voce, assai più fresca, di un bambino, mentre l'altra taceva. Io non potevo scorgere i cantatori. Ed ancora mi opprimeva il Mistero.

Poi, a poco a poco, come la voce si avvicinava, io scorsi due esseri, una fanciulla e un ragazzo, curvi sul campo arato, a profondere il seme fecondatore¹⁰³.

Altrove, la musica è utilizzata per esprimere una «sensazione», quella di una «grande melanconia», che è veicolata da una notte di «plenilunio» come dal suono della «fanfara»; si noterà che, ancora una volta, il suono è caratterizzato da un leopardiana lontananza:

Io ho provato questa sensazione un giorno di Sole, ascoltando i suoni di una fanfara lontana.

In verità, non so precisamente perché i suoni di una fanfara mi riempiano di così grande melanconia. Dipende ciò, forse, da la povertà di quegli accordi, da l'assenza di

¹⁰² Cfr. G. Dotoli, *Proposte di Ricciotto Canudo per un nuovo linguaggio poetico*, in Id., *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, Schena, Fasano 1986, p. 94.

¹⁰³ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XXIII, pp. 21-22. Si noti il cambiamento rispetto all'immagine del lavoro dei campi che era presente nella poesia *Mattinata* («Chiede la vanga provvida / a la Gran Madre il pane»).

sfumature, di penombre, di tinte minime? Ed è pur questa la cagione de la mestizia di una notte lunare?¹⁰⁴

La musica viene anche accostata all'immagine del mare, riprendendo, seppur in maniera semplificata, una riflessione che Baudelaire aveva svolto nella lirica dedicata a *La musique* («La musique souvent me prend comme une mer»), nella quale, come rileva Macchia, «l'accostamento musica-mare illumina l'essenza spaziale, numerica, contenuta nel suono e moltiplicata all'infinito, sin a perdersi in un'instancabile generazione di orizzonti»¹⁰⁵:

In questo accingersi al sonno di tutte le cose la vita di tutte le cose sembra sospesa ne la meraviglia. E le campane vibrano come corde incitate da la mano di un musico sublime. Vibrano in un'armonia infinitamente vasta e semplice come il mare, in cui il mio cervello, quasi inconsciamente, fonde accordi infiniti, infiniti suoni, che sorgono dal ricordo, o da la sua sostanza¹⁰⁶.

«Un'armonia infinitamente vasta e semplice come il mare», «accordi infiniti, infiniti suoni» ricordano l'atmosfera della lirica baudelairiana; qui, però, la melodia si risolve essenzialmente in una semplice armonia della vita:

Oh, questa è la Vita, è la significazione de la Vita, in cui miriadi di azioni, ad ogni attimo, si fondono ne l'armonia (che possiamo ben intravedere, ma non mai determinare) immensa ed unica, de l'Universo¹⁰⁷.

Il confine labile tra le arti è apertamente dichiarato nella XXVIIª *pièce*: «Ho nella mente non so se un Poema o una Sinfonia, se una Statua o una Tela»; il soggetto della composizione, qualunque sia il mezzo espressivo, ha a che vedere con l'ignoto:

Il soggetto è opprimente come l'eternità, orrido e affascinante come l'ignoto. E ha tutte le attrattive terribili e tetre del dolore per un'anima esausta che tinge, goccia a goccia, del suo sangue, le punte aguzze del sentiero del Sogno¹⁰⁸.

¹⁰⁴ Ivi, XLIV, p. 45.

¹⁰⁵ Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, cit., p. 85.

¹⁰⁶ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., L, p. 53.

¹⁰⁷ *Ibid.* Sarà giusto accennare come il termine «armonia», più volte presente nelle *Piccole anime*, sia destinato a riempirsi di significazioni sempre più profonde per Canudo, che dalle colonne di «Europe artiste» dichiarerà, nel 1904, la necessità di «saisir le lien harmonieux de toutes les énormes et hideuses désharmonies de l'existence humaine», formulando poi la teoria dell'«Episynthèse» di tutti i sistemi di conoscenza (R. Canudo, *Ruit hora*, «Europe artiste», settembre 1904; cfr. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, cit., p. 90; a tale proposito cfr. Mossetto Campra, *Decadentismo e modernità nell'itinerario estetico di Ricciotto Canudo*, cit., p. 67).

Alla pittura Canudo guarda con eguale interesse che alla musica, utilizzando spesso i mezzi di un colorismo di sapore simbolista. Capita anche che pittura e musica si incontrino, nella rappresentazione di una sorgente che sembra alludere alla celebre *Ophelia* di Millais (1852):

La vena, sgorgando, aveva voci cupe, e disperate come un pianto di bimbo, e sommesse come un tacito pianto di vergine, e strazianti come un pianto di vecchio.

Io ascoltavo tutte quelle voci ritmiche come una musica, e vedevo tutti gli aspetti che assumeva la ghirlanda. Sembrava che un'armonia misteriosa tenesse quella piccola vasca, un'armonia di un significato profondo, ch'io *sentivo* ma che non arrivavo a comprendere.

D'improvviso, sorse nel mio cervello l'immagine di Ofelia pallida, impazzita di amore¹⁰⁹.

Un tramonto visto «in treno» su «una grande pianura» assume una significazione a partire dalle colorazioni del paesaggio, derivate dal «Sole calante»; gli alberi, protagonisti di questo “schizzo” antirealistico, sono tratteggiati a partire da un paragone con Rossetti, che fa da tramite per introdurre un interscambio tra «visione» e «realità»: «li alberi dritti e allineati, stranamente viventi, come certe figura di Dante Gabriele Rossetti, oscillanti tra la visione e la realtà»¹¹⁰. La luce del tramonto suggerisce un movimento di astrazione dalla materialità, con un bagno di colori preraffaelliti, mutando il paesaggio in «bassorilievo lavorato da un artefice meraviglioso e materiato di argento caldo, liquido, in un immenso bacino». Con la fine del tramonto e la scomparsa della luce solare, il nero diventa dominante, riportando gli alberi ad una simbologia di morte e «mestizia»: «la gran pianura vasta e unita come un mare, che aveva, per quegli alberi, figurazione di uno sterminato cimitero».

«Tinte» di vario tipo ricorrono nelle prose, variamente specificate: «le tinte divennero sempre più lievi, sempre più tenere» (XVI); «La neve ha una tinta cinerina. Tutte le tinte sono smorte» (XXXIX); «una polvere d'oro, fine e calda, involgeva le alture» (XLII). Si troverà anche una sorta di “ecfrasi” di un «antichissimo e anonimo dipinto», il quale è descritto con i toni di una tela preraffaellita:

La scena de l'antichissimo e anonimo dipinto, raffigurava una giovane donna, di una singolare bellezza, pallida, discinta e piangente a' piedi del catafalco, su cui giaceva un giovinetto estinto. E la coppia (di una essenza eterna e sublime) era attorniata

¹⁰⁸ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XXVII, p. 25.

¹⁰⁹ Ivi, XXXIV, p. 35.

¹¹⁰ Ivi, XIV, p. 14.

da fanciulle da' pepli lunghissimi e candidi e da' volti meravigliosamente belli nel dolor vago che le dominava; e da fanciulle abbrunate, livide, co' lo sguardo fisso nel cadavere, lo sguardo cupo, che dava una espressione di felicità amara a que' volti¹¹¹.

Oltre alla musica e alla pittura, fa una comparizione anche la fotografia, a testimoniare gli interessi molteplici di Canudo e la sua capacità di trarre riflessioni non scontate sull'arte «nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», come direbbe Benjamin. La prosa si presenta in una forma tra il *rêve* e il *conte fantastique*:

Ho sognato di un fotografo immaginario, piccolo, nervoso e misantropo, che possiede una sola macchina maledetta, e non ha clienti, e patisce la fame, la febbre e tutte le angosce possibili, perché nessuno vuol farsi ritrarre da quella sua macchina maledetta¹¹².

Ciò che suscita la curiosità del lettore moderno, certo ancor più dopo *La chambre claire*, è il modo in cui Canudo sembra aver colto un carattere inquietante dell'immagine fotografica, ovvero il suo potere di rappresentare qualcosa che, immediatamente dopo, non è più tale, e di produrre perciò immagini di morte¹¹³. In più, lungi dall'essere realistica, la fotografia di questo *maudit* si tinge di tonalità fantastiche, simboliche e misteriose, sia che si dedichi ai ritratti, sia che si rivolga ai paesaggi:

Su le lenti di quella macchina, grava una strana malia. Tutto ciò che passa traverso ad essa, si capovolge, perde le forme e le tinte primitive, ed assume un aspetto – sempre identico – di morte.

[...] Anche i più bei paesaggi, magnificati da la solitudine, hanno assunto, sul vetro di quella macchina, figurazioni strane, popolandosi di larve, di scheletri, di animali mostruosi, forse mai esistiti, di vegetazioni ignote a Linneo e che emanano profumi così acuti e così malefici, che danno le vertigini¹¹⁴.

Il pubblico lo condanna con timore e rifiuto («è sempre deriso e rifiutato»); infine, il fotografo dalla «macchina maledetta» viene identificato con l'anima del poeta:

¹¹¹ Ivi, XXXII, pp. 32-33.

¹¹² Ivi, XLV, p. 46.

¹¹³ «La pittura, dal canto suo, può simulare la realtà senza averla vista. [...] Nella Fotografia, contrariamente a quanto è per tali imitazioni, io non posso mai negare che *la cosa è stata là*. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il noema della Fotografia» (R. Barthes, *La camera chiara*, trad. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980, p. 78).

¹¹⁴ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XLV, p. 46.

«E la mia anima è come quel povero essere melanconico e torturato»¹¹⁵. Come il fotografo, il poeta dunque, attingendo le proprie figurazioni al di là del reale e cercando di fissare in immagini il mistero simbolico che è celato dalla realtà, “fissa” il referente in un’interpretazione statica, che diventa immagine di morte. In più, malinconia e morte sono i “pensieri dominanti” che condizionano il poeta: «a pena egli vi pone l’occhio ogni spettacolo di lietezza si trasforma in uno spettacolo così lugubre che uccide»¹¹⁶.

Il vespro è il momento preferito del poeta delle *Piccole anime*, in quanto la luce del crepuscolo ha il dono di rivelare aspetti nascosti della realtà, secondo una concezione che Canudo sembra aver derivato da Baudelaire, riguardo al quale afferma Macchia: «È poesia che non nasce a mezzogiorno, nel furente mezzogiorno che scopre le cose con fragore. Ama le ombre lunghe del crepuscolo, e le custodisce come memorie di un sole sfolgorante che già brillò al centro del cielo»¹¹⁷. Si ricordi anche *le coucher de soleil* descritto da Baudelaire ragionando di «*Littérature de décadence*» a proposito di Poe:

Ce soleil qui, il y a quelques heures, écrasait toutes choses de sa lumière droite et blanche, va bientôt inonder l’horizon occidental de couleurs variées. Dans les jeux de ce soleil agonisant, certains esprits poétiques trouveront des délices nouvelles, ils y découvriront des colonnades éblouissantes, des cascades de métal fondu, des paradis de feu, une splendeur triste, la volupté du regret, toutes les magies du rêve, tous les souvenirs de l’opium. Et le coucher du soleil leur apparaîtra en effet comme la merveilleuse allégorie d’une âme chargée de vie, qui descend derrière l’horizon avec une magnifique provision de pensées et de rêves¹¹⁸.

A confronto con questo celebre passo baudelairiano, riprendiamo, nelle *Piccole anime*, il sovracitato tramonto scorto dai finestrini di un treno, in una «grande pianura»¹¹⁹, e troveremo interessanti risponderne. Afferma Baudelaire, in questa pagina, che «le coucher de soleil» appare, a chi sa vedere, come la meravigliosa allegoria di un’anima carica di vita, di pensieri e di sogni; in Canudo la vista del tramonto suscita sensazioni simili e si candida a tempo della visione per eccellenza (insieme, per altri versi, alla notte):

¹¹⁵ Ivi, p. 47.

¹¹⁶ Ivi, p. 46.

¹¹⁷ Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, cit., p. 99.

¹¹⁸ Ch. Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, in *Curiosités esthétiques. L’Art Romantique et autres Œuvres critiques*, textes établis avec introduction, relevé de variantes, notes et sommaire biographique par H. Lemaitre, Classiques Garnier, Paris 1999, p. 620. Il testo delle *Notes* apparve nel marzo 1857 contestualmente alla traduzione delle *Nouvelles Histoires extraordinaires* di Poe.

¹¹⁹ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XIV, pp. 14-16.

Dapprima tutto il paesaggio, verso Ponente, era magnificato dalla luce bianca e luminosa del Sole calante, ma ancora alto. [...] e ai cùlmini de lo sfondo, nebbiati di bianco e di celeste tenerissimo, quella luce dava quasi l'aspetto di un bassorilievo lavorato da un artefice meraviglioso e materiato di argento caldo, liquido, in un immenso bacino.

Il mare, lontanissimo, presentava un'incantevole varietà di tinte, passando dal celeste de la riva al viola molle de l'orizzonte, per una gradazione mirabile di giallo e di turchino.

E l'incanto era suscitato dal Sole, il gran Divo celeste, che sfiorava, con un velo soavissima mante roseo, certi cùlmini, certi alberi, certe erbe, certe case ne' cui vetri concentrava una tinta di fuoco vivo. [...]

Oh, non mai la vista de la Natura mi ha suscitato, come in quel momento mi suscitò, sensazione più profonda di mestizia.

La «luce bianca e luminosa» si trasforma in «un'incantevole varietà di tinte», come la «*lumière droite et blanche*» si muta in «*couleurs variées*»; «*des cascades de métal fondu*» si riversano in «argento caldo, liquido»; ai «*paradis de feu*» sembra corrispondere «una tinta di fuoco vivo»; «*une splendeur triste, la volupté du regret*» si incontrano con la «sensazione più profonda di mestizia». Altrove, un simile colorismo vespertino prepara un'apparizione simbolica: tra «le nubi distese come lingue di fiamma a lunghe strisce di oro caldo» (ancora metallo fuso), il verde e l'azzurro si presenta «la bianca figura de la Purificazione»¹²⁰.

Il crepuscolo è più volte presentato come un momento in cui la realtà, sospesa in una luce che la rende irreali («si sospende»), quasi impalpabile e prossima a scivolare nell'oscurità e nel nulla della notte, sembra rivelare il proprio segreto, suscitando una meraviglia contemplativa («solennità», «solenne», «contemplazione estatica»), pur nell'impossibilità di comprendere fino in fondo il senso di tale disvelamento:

Oh, non mai hanno un aspetto più bello, più mirabile, le stelle, di quello senza troppo fulgore, che dà loro un limpido vespero.

È in quest'ora che sfoggiano tutto l'incanto sovrano, inestinguibile, eterno, de le cose nascoste¹²¹.

Era un crepuscolo. L'ora in cui tutta la vita si sospende come in una contemplazione estatica, come per un avvenimento di cui si *sente* la solennità; o come sommersa nel vapore azzurro e quasi sensibile al tatto, che scende da l'etere¹²².

¹²⁰ Ivi, XVII, p. 17.

¹²¹ Ivi, XVI, p. 17.

¹²² Ivi, XXXIII, p. 34.

È l'ora solenne in cui li Elementi ci parlano e si uniscono a noi in miriadi di fila. La neve ha una tinta cinerina. Tutte le tinte sono smorte. È l'ora solenne in cui le cose create comunicano tra loro. Ed io invano tendo l'orecchio, assuefatto a le più complesse armonie. L'armonia di quest'ora io non posso comprenderla? Che cosa mi rivelerebbe essa? Non, forse, se giungessi a percepirla, saprei tutto il mistero della creazione? E chi potrà, chi potrà, nel tempo, *comprendere* questa voce?

È l'ora solenne in cui li Elementi si uniscono a noi in miriadi di fila, come svelare *tutto*. E noi non siamo ancor atti a intenderli¹²³.

«L'armonia di quest'ora io non posso comprenderla?»: ci vorrà un più solido bagaglio poetico-filosofico per scoprire quel che il mistero dell'ora solenne comunica. Per le *Piccole anime*, si rilevi l'intuizione che la «sospensione» vespertina della realtà sarà uno dei momenti in cui, nella poesia successiva, cercare una risposta sull'essenza del finito e dell'infinito. In questo senso il «vespero» è contrapposto a volte alla sera, intesa come momento in cui il buio è già calato sulle cose, eliminando lo sguardo privilegiato del tramonto.

Poi, quando la Sera salì da la Vallèa, tutto finì. [...] quando salì la sera, serrando solennemente tutte le cose create nel suo nero mantello, tutto il meraviglioso mondo, che il vespero benigno mi aveva mostrato, scomparve¹²⁴.

Talvolta può capitare che al poeta sembri di comprendere la significazione insita nell'«accingersi al sonno di tutte le cose», relativa la momento in cui «la vita di tutte le cose sembra sospesa ne la meraviglia»; ma il senso non va oltre al riconoscimento dell'«armonia» dell'«Universo»:

È sera. Le campane che suonano la preghiera pe' fedeli, il monito pe' gaudenti, e l'inizio de l'estati pe' poeti, rompono l'aria tranquillissima in un ritmo armonico e soave.

In questo accingersi al sonno di tutte le cose la vita di tutte le cose sembra sospesa ne la meraviglia. E le campane vibrano come corde incitate da la mano di un musico sublime. Vibrano in un'armonia infinitamente vasta e semplice come il mare, in cui il mio cervello, quasi inconsciamente, fonde accordi infiniti, infiniti suoni, che sorgono dal ricordo, o da la sua sostanza.

Oh, questa è la Vita, è la significazione de la Vita, in cui miriadi di azioni, ad ogni attimo si fondono ne l'armonia (che possiamo ben intravedere, ma non mai determinare) immensa ed unica, de l'Universo¹²⁵.

¹²³ Ivi, XXXIX, p. 39.

¹²⁴ Ivi, XLIX, p. 52.

Canudo, pur cogliendo alcuni risvolti della simbologia del crepuscolo e pur prendendo in prestito alcuni tratti figurativi di Baudelaire, non sa ben difendersi dalla «tristezza dolciastra così insidiosamente legata a simili spettacoli», da cui, afferma Macchia, l'autore delle *Fleurs* ben si tutela ponendosi «dietro “la muraille immense de brouillard”», dietro la compattezza di un paesaggio di cenere e di fango»¹²⁶.

Altro momento d'elezione del poeta delle *Piccole anime* è la notte, la piena oscurità rischiarata eventualmente dalla luna e dalle stelle. *Promeneur* notturno alla maniera romantica, Canudo non si aggira per i vicoli malfamati della «ville tentaculaire» come Baudelaire; benché si trovi qualche traccia di passeggiate notturne, la notte è preminentemente lo spazio del *rêve* e della *rêverie*:

Non c'è cosa che mi irriti più di un meriggio di Sole. Non c'è cosa ch'io odi più de' fiori. [...] Amo il Sole a l'alba e al tramonto, perché allora sorge da la tenèbra o si dona a la tenèbra. Imperocché io cerco la tenèbra, in cui la mia anima può fingere di essere in un universo plasmato a suo piacimento

[...] E solo m'inebrio nel Sogno in una tenebra senza fine¹²⁷.

Perché [queste statue] si trasformano ne le tenebre? È dunque vero che si deve maledire il Sole che svela tutta la povertà nostra?¹²⁸.

La contemplazione notturna trova una soglia tra l'io e il mondo, come in Baudelaire, nella finestra:

È notte. La mia stanza è illuminata. E non posso distinguere nulla traverso a la mia finestra, fuori de la mia finestra. Questa finestra sembra aperta, in verità, su le tenebre de l'Universo.

La mia candela muore. E la mia stanza è invasa da le tenebre. Come per uno strano e rapido irradiazione, fuori l'oscurità si rompe. Ed io posso scorgere la cima de li alberi e il cielo luminoso di miriadi di occhi lucenti¹²⁹.

Alla dimensione notturna andranno accostate, come diverse declinazioni di uno stesso tema, anche la neve e la nebbia, figure di un annientamento che introduce nel paesaggio una nota d'immobilità, di smemoramento e di contatto con l'infinito.

¹²⁵ Ivi, L, p. 53. Si noti che in questo caso il temine «sera» non designa un momento di buio già completo come in XLIX, bensì il vespro (ricorre infatti la “sospensione” della realtà).

¹²⁶ Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, cit., p. 119.

¹²⁷ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., LII, pp. 54-55.

¹²⁸ Ivi, LIII, p. 56.

¹²⁹ Ivi, XXVIII, p. 27.

Ho sempre avuto l'ansia di perdermi in un giorno di fitta nebbia, ne la nebbia.

Oh, sentire ogni romore e non *vederne* la cagione, e non *vedere* nemmeno la cagione di nulla, e non vedere nulla, né persona, né cosa, e non sentire nemmeno l'anima delle cose. Sentirsi sola e perduta, come nel fondo di un mare. E non saper la vita che si svolge a dieci passi da me, né quella che si svolge sul mio capo. E camminare lungamente, infinitamente, sempre in mezzo a la nebbia, sempre sola. Poi, popolare a poco a poco, di fantasime candidissime e silenti, il cammino, fantasime dai pepli assai lunghi e pioventi rose bianche, mammole bianche e gigli sul sentiero. E non sentire nulla, nemmeno la voce de la propria anima; obliare tutto, cose e sensazioni, tutto, tutto, in un regno di profondo silenzio, e trascinarsi, così, da l'Infinito, a l'Infinito...¹³⁰.

Il nulla della nebbia, come il nero della notte, può essere "popolato" di «fantasime»; d'altro canto, il «profondo silenzio», l'assenza di ogni voce e segno (dunque anche la fine della poesia) può condurre all'«Infinito», che è appunto raggiungibile solo nel momento in cui si smette di nominarlo e ci si "perde".

All'infinito si può ricongiungersi infatti solo con la morte, come suggerisce l'immagine della campagna, della città e del monte innevati: «Cade la neve. Ed oltre il viale del giardino tutto è involto dal candore, tutto è affogato, tutto è sopito nel candore enorme: il cielo, le campagne, il monte su cui giace la piccola città. Tutto!»¹³¹. Lo spazio e il tempo sono i primi a subire una sospensione, un «dissolvimento»: «Cade la neve. Da un'ora, da un mese, da un anno, cade? da un tempo immemorabile? io non so»¹³². Un tale annullamento suggerisce l'immagine dell'infinito e di una «purificazione» dopo la morte:

Non avete mai provato il sentimento di una nostalgia profonda fatta di lacrime, (la nostalgia di qualcosa d'ignoto e di puro, che ora tiene la mia anima) quando ci circonda un candore, come questo, senza fine?

Tutto bianco! Sembra estinto il gran Tutto, estinto completamente e completamente purificato. È, forse, un avvertimento? Sarà così di noi, dopo la morte? Tutte le forme, le tinte, tutto ciò che distingue la nostra sostanza, e la sostanza di tutte le cose, si fonderà così, dopo la morte, purificato, in un candore senza fine?¹³³

Il caso in cui la neve è portatrice di visioni fantastiche sembra verificarsi soprattutto quando il poeta si concentra sulla natura luminosa del bianco:

¹³⁰ Ivi, XXII, pp. 20-21.

¹³¹ Ivi, XXIX, p. 28.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

La neve, sul culmine più alto del monte, figurava un grande concentrazione di bianchissima luce. Ne la penombra de la cupa giornata jemale, era l'unica nota vivente de la Natura. Però che tutto sembrava sopito, in un sopore profondo, come annientato.

Da la vallèa, saliva il fascio de le strade, svelte e contorte come colùbri, slanciantesi a la Vetta. Spiccavano, in un bianco di latte, su le tinte scure de l'erta, e pareva che ad altro non anelassero che a l'alto, a la Vetta splendente. [...]

E ripensai a certi sogni de l'adolescenza, tendenti in vano a una Vetta intraveduta, splendente in un concentrazione vasto di bianchissima luce¹³⁴.

Capita anche che la nebbia si distanzi dalla notte, diventando tema distinto e apportando immagini differenti:

Questa mattina jemale è assai triste. È triste, perocché una nebbia pesante, biancastra, opprime le cose. Pare che trionfi ancora la notte, tanto la Luce è vinta. Ma ne la tenebra notturna sorgono e vagano a torme i Sogni, mentre, in questa penombra, l'anima si accascia e si lamenta, come per una delusione grande, la delusione del Sole che doveva scaldarla e avviarla.

E i Sogni sono assenti. Domina solo una tristezza, una oppressura insopportabile, come derivante da la nostalgia¹³⁵.

In questo caso, la nebbia non è regno del sogno e della fantasticheria, ma «penombra» in cui l'anima «si accascia», in una «oppressura insopportabile, come derivante da la nostalgia»: siamo di fronte a una definizione della noia, che ha qualcosa in comune con quelle leopardiane. Questa nebbia dalle «spire fumose e soffocanti», opprimente, «pesante», «letale e orribile», condivide alcuni caratteri con il tedio leopardiano, se si pensa che, come è specificato, essa sembra derivare dalla «nostalgia», ovvero da un rimpianto inguaribile verso un rapporto attivo con la realtà. Al contrario di quel che Leopardi arrivò, abbastanza presto, a sostenere (l'impossibilità, in tempi moderni, di svincolarsi dalla noia), «gli Spiriti ribelli e sublimi», rappresentati dal «campanile del Duomo», possono affrancarsi, secondo Canudo, da un tale stato di abbruttimento.

Il nome di Leopardi non appare improprio per le *Piccole anime*, che sembrano riprendere immagini dal poeta dei *Canti*, a volte sfruttate per costruire un universo semantico diverso da quello del recanatese. Un ricordo della ginestra sembra suggerire l'immagine del fiore che è cresciuto sulla roccia più impervia: «Su la roccia che si levava vasta e piana come un muro, a specchio del mare, sorgeva una sola pianta con

¹³⁴ Ivi, V, pp. 4-5.

¹³⁵ Ivi, XXX, p. 29.

un sol fiore»; «il fiore era la sola nota vivente di quella roccia austera»¹³⁶. Pur identificando la propria condizione umana nel fiore nato sulla pietra, l'io poetico si lascia poi andare a riflessioni di natura opposta rispetto a quelle della *Ginestra*, per cui la solitudine viene rivendicata come posizione di forza dell'animo grande, non mitigata dalla «social catena»:

Verso quel fiore protesa l'anima mia, mi assalse la poesia magnifica de la solitudine.
Ne l'alto di una roccia colossale e inaccessibile, a specchio del mare. Su la Forza, al
conpetto de la Forza! E sola, sola, sola!¹³⁷

Gli uccelli, che avevano mosso la fantasia leopardiana a poetiche ed aspre riflessioni, sono oggetto di numerose prose, dove diventano i rappresentanti di uno stato di dolore:

La mia anima è uguale a un uccello, pigro, triste, che, chiuse le ali, si abbandona,
senza speranza di sollievo, indolentemente, a la monotonia lenta e tormentosa del
Tempo, appollajato in alto de l'albero maestro di una nave¹³⁸.

A gli animali fortunati, la Natura, nel donare ciò che v'ha di più bello donando le
ali per sollevarsi, non ha dato anche, come prima cagione di ogni dolore, la Vita? [...]
Di nuovo pensai allora: la Morte è la Liberazione da la miseria umana!¹³⁹

Leopardianamente, l'alba è foriera del triste inizio di un nuovo giorno:

Era l'alba. Un'alba troppo calma per la mia anima martirizzata da la insonnia.
Un'alba che strappò da le mie labbra l'anatema al Giorno, che fuggava le care immagini
intravedete ne le tenebre¹⁴⁰.

Alcune prose sono impregnate, come si è già rilevato, da una sensazione di profondo tedio, di cui si può dare un altro esempio:

Né saprei dire se sia il giorno o la notte eterna che qui regni. Però che la luce pallida,
opaca, monotona, diffusa, non cangia mai. Né so se questa piovra da l'alto o salga
da l'orizzonte, poiché essa è uniforme dovunque¹⁴¹.

¹³⁶ Ivi, VII, p. 6.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Ivi, XII, p. 10.

¹³⁹ Ivi, XXXIII, p. 35. Si noti il cambiamento rispetto alla poesia del 1895, *Mattinata*, in cui si parlava di «passeri giulivi».

¹⁴⁰ Ivi, XLVII, p. 48.

Come si è accennato, Canudo prende le distanze, sulla scia di Jolanda, da atteggiamenti “decadenti” o “degenerati”; si dovranno però rilevare alcune piccole falle nell’impianto di “sanità” delle *Piccole anime*. Capita infatti di intravedere un fascino per la violenza intesa come purificazione e di imbattersi in un episodio di “necrofilia”. Si tratta, in un caso, della forza devastatrice di una valanga che sradica «gli alberi vetusti» (in una sorta di preludio all’anatema contro il «passatismo»), ed è salutata con esaltazione dall’io poetico:

La valanga precipita, e squassa gli alberi vetusti e divelle le piante, come un mostro bianco e invincibile. [...]

Io grido esaltata: O valanga! o Simbolo de la Forza veemente e invincibile, vorrei venirmene a perdermi con te! provare con te l’acre e sublime voluttà del Distruggere, l’acre e sublime voluttà del sentire tutto piegarsi sotto di me, e gli umani implorare pietà de la loro miseria, e gli Elementi incitarci, cantando l’inno de la nostra corsa tri- onfante! Vorrei, o sublime valanga!¹⁴².

La stessa «acre e sublime voluttà del Distruggere» anima il protagonista della prosa LIV, che si presenta sotto la forma di un dialogo tra l’autrice e un uomo condannato a morte per «l’incendio de l’opificio meccanico Plink», che si dice aver provocato più di cinquanta vittime. L’«incendiario» racconta «l’orgia di fuoco» con «volutezza», dichiarandosi sostenitore di una teoria della Purificazione:

«Oh quella notte, io non potrò più mai scordarla. È stata la notte più bella de la mia vita. E tutta la voluttà pensata io volli assaporarla, *gustarla* lentamente, sino a la sposatezza, sino al languore. L’orgia si svolse con tutti i dettagli da me preveduti, e non poteva essere più bella. Le lingue di fiamma gigantesche, indomabili, il torrente caldo e luminosissimo che calava incessante da la cereria, le grida, gli urla, gli strilli acutissimi, *musicali*, come suono di una fanfare oltreumana, il fragore sordo, a tratti, di qualche pezzo de l’edificio che diroccava, l’odore acre e’l fumo delle cose brucianti, che inebriavano come l’onda di certi vini dall’odore troppo acuto; e poi il rombo solenne, inarrivabilmente magnifico, sublime, de le caldaje, ne lo scoppio; [...].

Io avevo ben serrato tutte le uscite, però che ben sapevo come questi miserabili si ostinano a bera a la fonte unica di ambascie, a la Vita, ed io volevo offrirli *tutti* a la Purificazione. [...]

Ed ora, quando io me ne sarò andato, vi prego, cancellate voi il puerile punto d’interrogazione che è nel cervello di chi si è occupato di me. Potete dire così: che se

¹⁴¹ Ivi, XII, p. 11.

¹⁴² Ivi, XLIII, pp. 44-45.

essi non riescono a godere del godimento ideato e procurato da me, essi sono da me indietro ancora di parecchi Secoli»¹⁴³.

Insieme al «palo del telegrafo», l'opificio rappresenta un'apertura sulla modernità dai toni futuristi *ante litteram*; a livello contenutistico, ci sono corrispondenze con alcune voci di quell'eterogeneo futurismo che fu presentato da Marinetti nell'*Antologia* del 1912, in parte legato a un'adesione esteriore a tematiche "antipassatiste"; si pensi ai titoli delle liriche dello stesso Luciano Folgore, come *Incendio all'opificio* o *Elettricità* (tra l'altro, in quest'ultima ricorre, come per il telegrafo di Canudo, l'immagine dei «tentacoli»¹⁴⁴). Con ciò, non si vuole certo affermare che Canudo presentasse, all'altezza delle *Piccole anime*, la contestazione tematica di un certo futurismo, ma rilevare come il giovane autore fosse in grado di raccogliere influenze svariate in direzione di una letteratura «originale» e «aristocratica».

Infine, si ricorderà un episodio di amore e morte di cui l'io poetico si rende protagonista:

E ancora: adorarlo morto, intero, intero, come non posso adorarlo in Vita! –

Io ti comporrei sul mio letto. E tutte le sere e tutte le mattine coprerei di baci e di lacrime le tue mani, né tu potresti un solo istante ribellarti a le mie carezze; *né una sola idea* potrebbe nascondersi nel tuo cervello. Io ti saprei mio, mio, mio, in ogni più recondita cellula, e ti adorerei sempre, con una voluttà di trionfo e di conquista¹⁴⁵.

Si tratta di avvisaglie di una modalità che Canudo svolgerà, qualche anno dopo, nell'ambito della poesia, dove darà sfogo, secondo Viazzi, ad un «erotico non più rimosso»¹⁴⁶. Si veda, ad esempio, come cambia la figura della nave nel passaggio dalle *Piccole anime* alle poesie. La barca, immagine del viaggio e dunque della vita, compare più volte nei poemetti in prosa; nella prosa XV, ad esempio, la nave-anima viaggia in una «notte illune», su un mare «infestato di Najadi e di Mostri atroci»¹⁴⁷. Nella prosa XXI, a metafora identica corrisponde alla possibilità di porsi nel punto «limite» in cui l'incontro, all'orizzonte, tra cielo e mare, trasporta la barca nel dominio

¹⁴³ Ivi, LIV, pp. 60-61.

¹⁴⁴ «Festoni di sole polverizzanti le ombre. / Tentacoli violetti / solcanti il catrame dei cieli» (L. Folgore, *L'Elettricità*, in *I poeti futuristi*, con un proclama di F. T. Marinetti e uno studio sul verso libero di P. Buzzi, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano 1912). Si ricordi che, più avanti, Canudo seguì con attenzione la poesia futurista e dedicò l'intera cronaca *Lettres italiennes* all'antologia dei poeti futuristi curata da Marinetti (in «Mercure de France», 16 dicembre 1912, pp. 857-863); si veda F. Livi, *Canudo e i poeti futuristi*, in *Ricciotto Canudo 1877-1977*, cit., pp. 424-38.

¹⁴⁵ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XXXII, pp. 33-34.

¹⁴⁶ Viazzi, *Dal simbolismo al Déco*, I, cit., p. 115.

¹⁴⁷ Ivi, XV, pp. 16-17.

dell'infinito, con qualche richiamo alla «petite voile frissonnante» del baudelairiano *Confiteur de l'artiste*:

Il mare, a l'estremo limite, sembra fondersi nel cielo, e 'l cielo nel mare. Un gran velo cilestre e tenerissimo è disteso su essi. E quella nave, il solo punto vivente de l'infinito, mi sembrava sospesa in mezzo a quel velo, come uno strano fermaglio o un arabesco bizzarro. E per un attimo, io ho trasportato l'anima mia in quel punto nero, obliando, sognando, inebriata da l'etere celeste¹⁴⁸.

Nella XII^a *pièce*, si tratta della navigazione lungo un percorso sconosciuto, che il poeta osserva come «uccello» dall'«albero maestro», sospeso in un tempo e in uno spazio che sembrano bloccati, «uniformi», ma sono «ritmicamente» scanditi dalle azioni che si ripetono («le catene che si svolgono e si avvolgono»):

La nave è tutta nera, ed ha nere anche le vele. E le vele sono spiegate e gonfie, ma io non so da qual vento, perché la mia anima non percepisce spiro di vento, su la glauca intensità che l'attornia. Ed io non so nemmeno se sia di acqua o di etere, questa immensità che la nave che io chiamerò la *mia* nave, attraversa da anni (o da secoli?). [...]

Tutto è ignoto. Anche gli abitatori de la mia nave sono ignoti a la mia anima. Però che il Silenzio impera su la tolda, ne le vele, ne' cordami, ne le catene che si svolgono e si avvolgono, ritmicamente nel tempo; e si estende su tutto lo spazio, perennemente uniforme, di cui la mia nave e la mia anima sono perennemente il centro.

Il primo dei *Sonetti dell'Androgine*, intitolato *Fallico* («ma che non ha proprio nessun rapporto se non nel titolo con il secondo gruppo»)¹⁴⁹, riprende la figura della nave, con un'aumentata carica simbolista e sadica, che si accompagna ad un'«esasperazione della spettacolarità»¹⁵⁰: la «nave nera» diventa «nave fiorita picciola e lucente»; le tonalità scure del poemetto in prosa si colorano di riflessi dorati («La sabbia molle è tutta d'oro e ardente»); «la luce pallida e opaca, monotona, diffusa», che «non cangia mai» («Né saprei dire se sia il giorno o la notte eterna»), si muta in

¹⁴⁸ Ivi, XXI, p. 20. Cfr. *Le Confiteur de l'artiste*, in Baudelaire, *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, cit., p. 466: «Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur! une petite voile frissonnante à l'horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite!); elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions».

¹⁴⁹ Bàrberi Squarotti, *La poesia di Canudo*, cit., p. 292.

¹⁵⁰ Ivi, p. 294.

«ansietà vespertina», che «vibra ed è silente»¹⁵¹. Nella prosa si trattava di oggettivare lo stato di permanente immobilità di cui è prigioniera l'anima del poeta («come un uccello pigro e triste che ha chiuse, nella stanchezza, le ali»), solo a momenti interrotto dalla «musica magnifica e solenne» di una processione di «figure incorporee». Nella poesia, invece, l'immagine della nave, che si accompagna a quella della sabbia e dell'acqua, si presenta come «scenario di un'apparizione»¹⁵², che consisterà in «un nodo umano» che «torce sulla sabbia la sua duplice carne», «le carni accende alla luce che fugge / e lancia un alto grido al Sol che muore»: come chiosa giustamente Bàrberi Squarotti, si tratta di «amore e morte, cioè l'archetipo romantico risolto in spettacolo»¹⁵³.

4.4 Visioni, oggetti-simbolo e paesaggi trasfigurati

La *varietas* che presiede ai *Petits poèmes en prose* è richiamata quasi sempre dalla critica e tende a porre non poche difficoltà a chi si propone una definizione del genere “inaugurato” da Baudelaire cercandone le costanti, come sottolinea Steinmets nell'introduzione allo *Spleen de Paris*¹⁵⁴. La Perrone si richiama a quest'impianto mutevole per sottolineare la «fisionomia complessa delle *Piccole anime*»¹⁵⁵; in effetti si può notare come la forma del poemetto in prosa venga svolta in maniere differenti, benché una più limitata consapevolezza stilistica e una minore profondità di pensiero non permettano a Canudo di esplorare le molteplici direzioni baudelaيرية.

¹⁵¹ «Nave fiorita picciola e lucente / su le acque tramanti il Sol trascina. / Non è il vespero, eppure è vespertina / quell'ansietà che vibra ed è silente. / La sabbia molle è tutta d'oro e ardente / qual di un tempio di luce ampia rovina, / l'acqua ora lontana ora vicina / tocca la terra col suo molle dente». Cfr. *ivi*, p. 292.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ «Un nodo umano torce sulla sabbia / la sua duplice carne, e colla rabbia / della sua fiera voluttà che rugge / stringe tutta la vita, e in grande ardore / le carni accende alla luce che fugge / e lancia un alto grido al Sol che muore». Cfr. *ivi*, p. 293.

¹⁵⁴ «Nombreux sont les critiques qui se sont empressés d'anatomiser le poème en prose (unité, densité, gratuité), avec l'illusion de pouvoir en déduire des règles et des invariants, alors que s'impose en pareil case (je veux dire, pour ce qui regarde Baudelaire) une variabilité remarquable contredisant toute visée unitaire (celle que soit l'unité finale obtenue sous le titre de *Spleen de Paris*)» (J.-L. Steinmets, *Préface*, in Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, Librairie Générale Française, Paris 2003, p. 23).

¹⁵⁵ Scrive la Perrone: «accanto a componimenti brevissimi, che sembrano illuminazioni istantanee, schizzi rapidissimi (ad es. le prose IX, XVI, XVIII, dove le frasi, ridotte all'essenziale, raggruppate in due blocchi simili a strofe, sono coestensive alla momentaneità dell'impressione, della sensazione, della visione, o fissano un attimo di vita spirituale), ve ne sono di più estesi, in cui il discorso si fa più meditativo, accompagna le divagazioni della mente, segue le costruzioni della fantasia, indugia nelle pieghe più nascoste di quelle piccole anime» (Perrone, *Ricciotto Canudo e il "poème en prose": «Piccole anime senza corpo»*, cit., p. 280).

Le modalità praticate nelle *Piccole anime* possono essere ricondotte ad alcune categorie. La prima di esse, presentata nel componimento d'esordio, può essere indicata con il termine di «visione», utilizzato talvolta dallo stesso Canudo¹⁵⁶, e potrebbe avere qualche corrispondenza con la *rêverie* di ambito francese. Lo scrittore fornisce ridotte coordinate spazio-temporali, indicando, solitamente, il momento del giorno (alba, meriggio, vespero, notte) e una vaga ambientazione (città, campagna, mare, montagna), per poi raccontare ciò che, con gli occhi della «vista interiore», gli è capitato di percepire: si tratta solitamente di figure simboliche, o, per usare un termine caro a Lucini e utilizzato anche nelle *Piccole anime*, di «figurazioni»¹⁵⁷ dal significato a volte ignoto o molteplice (I: «la figura di donna, alta, bellissima, tutta bianca, che io avevo sognato tante notti»; IV: «infinite Erinnidi»; V: «pellegrini»; VI: «una bianca e atletica figura»; X: «la imagine pallida e sovrana di Ugo Foscolo»; XII: «una schiera lunghissima di figure incorporate»; XIV: «giganti», «scheletri»; XXXIV: «l'immagine di Ofelia»; XLI: «miriadi di esseri agitantisi»). La visione è introdotta dai verbi «vedere» (I, XIV, XXXI, XLI: «vidi»; V, XXXIV, «vedevo»), «sembrare» o «parere» (IV: «pareva», «sembrava»; VII: «parevano»; XIV, «pareva») e, a volte, «pensare», usato però come verbo di percezione (VI, «pensai una bianca figura»; XLI: «pensai gli Spiriti solinghi e grandi»; anche XXXIV: «sorse nel mio cervello l'immagine di Ofelia»).

Come sottocategoria della «visione», più che come gruppo autonomo di prose, andranno segnalate quelle *pièces* in cui l'io, piuttosto che guardare ed essere testimone di un'apparizione simbolica, è protagonista di un fatto irreal e insolito, come accade nei sogni: si potrebbe parlare di «fantasticherie». In X, ad esempio, l'io è vittima di un'allucinazione uditiva; in XXXII, si tratta di una fantasticheria macabra, riconoscibile anche dall'uso del condizionale («ti comporrei [...] coprirei di baci [...] né tu potresti», e così via); in XLII, l'io poetico è attore di un'ascesa fantasiosa («mi accinsi a salire quelle rampe enormi e fantastiche, di una enorme, fantastica scala»); in XLVIII, si presta ascolto al racconto di un'amica, pazza.

La seconda tipologia di poemetto in prosa è invece legata al comparire di un «oggetto-simbolo», che è latore di una qualche riflessione dell'autore, istituendo paragoni più o meno usuali, scontati o bizzarri: il «ninnolo di cristallo», «così fragile e pur perenne» (II); il focolare in «corsa vertiginosa a l'alto» (III); la «sola pianta con un sol fiore», «poesia magnifica de la solitudine» (VII); il «palo telegrafico» (XI); «la vela de la piccola paranza», come «il Sogno eretto su la mia Anima» (XV); «la candela»

¹⁵⁶ Cfr. ad es. VIII e XIV. «E alla pianura co' li alberi dritti e allineati, stranamente viventi, come certe figure di Dante Gabriele Rossetti, oscillanti tra la *visione* e la realtà [...]»; «quelle voci fragorose [...] continuarono la mia *visione* tormentata e funesta» ([Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., XIV, pp. 14-16; corsivi nostri).

¹⁵⁷ «Quall'era il significato velato di questa figurazione?» (ivi, XIV, p. 15).

(XIX); l'«edera», «significazione profonda del perenne» (XX); la «nave», «solo punto vivente de l'infinito» (XXI); il caffè (XXV); la «stanza», figura della «mia anima» (XXVIII); «la vaporiera» (XXXVIII); «la valanga» (XLIII); il suono della fanfara, «misterioso» (XLIV); le campane, «armonia» (L).

Una terza categoria di componimenti può essere compresa sotto l'etichetta di «paesaggi trasfigurati»: in essi la componente del paesaggio, presente in parte, ovviamente, anche nelle prime due, diventa preponderante e suggerisce direttamente, senza l'intermediazione di una visione o di un oggetto-simbolo, ma piuttosto attraverso variazioni di luce e di colore, un significato simbolico. Il paesaggio atto a comunicare segrete corrispondenze è solitamente naturale, raramente cittadino, ed è legato ad alcune immagini ricorrenti: la montagna, spesso innevata (XXXV, XXXIX), la campagna (XXXIII; in XXIII compaiono anche l'immagine domestica di una gallina con i pulcini e il campo arato), il mare (XXVI; XLVI; XLVII; XLIX), la pianura (XVII), lo stagno (XVI), la città (in particolare, Padova in LI e in LIII). Spesso sono gli elementi presenti nel paesaggio, visti in un momento particolare o sotto una luce singolare, a perdere la loro materialità (anch'esse anime, appunto, «senza corpo») e ad assumere la natura di «visione»: «In fondo, le bellissime cupole di S. Giustina e del Santo, completamente avvolte ne la nebbia azzurrognola, quasi bianca, sembrano visioni sorte ad un tratto, che ad un tratto dovranno scomparire»¹⁵⁸. In generale, il paesaggio è stilizzato in una o più figure, che spesso si mescolano o funzionano come coppie oppostive (il monte e la città, la città e la campagna, e così via), tanto da rendere impensabile una collocazione spaziale precisa (ad esclusione di Padova o delle coste dell'Adriatico che si affacciano sulla Dalmazia); all'autore interessa cogliere, soprattutto, le variazioni di luce e di colore (legate al calare o al sorgere del sole, alla presenza della neve o della nebbia), che suscitano sensazioni e pensieri. A rendere l'idea, basterà qualche esempio:

I grandi pini che si ergevano in lunga fila, congiungendo in alto le chiome sempre verdi, davano l'immagine di una galleria interminata e strana, sorretta da pilastri di un marmo rarissimo.

Ne l'enorme silenzio de la campagna in cui io m'indugiai, assalita dal languore che mi uccide, io non volevo vedere altro che quella verde galleria che sembrava attirarmi [...]¹⁵⁹.

Nel mattino, anche il fumo azzurrognolo de' comignoli si fondeva, ed io vedevo un'immensa bragiera di olibano ardente, come in una adorazione.

E divenni triste¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Ivi, LI, p. 54.

¹⁵⁹ Ivi, XXXIII, p. 34.

Il mare non aveva in tutta la sua estensione che una chiazza lucida e scintillante, in cui le paranze passavano bianchissime, come trasfigurate. Pareva fossero concentrate in quella chiazza tutte le vite invisibili de l'Oceano dormiente¹⁶¹.

Infine, vanno citate a parte, come propone anche la Perrone¹⁶², le prose che si presentano sotto forma di breve narrazione, che portano solitamente un titolo e sono dedicate a personaggi della storia o del mito: *La morte di re Thor* (XIII), racconto di una tremenda agonia da romanticismo nero; *La lotta de' Nani co' gli Dei* (XXIV), favola moralistica con ovvio apologo (secondo una sfiducia nelle «magnifiche sorti e progressive» già presentita nell'ambito della Scapigliatura: «lunge, lunge dai ruderi romani, / o progenie di nani»¹⁶³); *Matelda* (XL), canto fortemente ritmato; in LIV, l'incontro con un condannato a morte (quest'ultima prosa, infatti, fu pubblicata sull'«Uovo di Colombo» nel 1899 con il titolo significativo di *La Novella dell'incendiario*¹⁶⁴, riconoscendo la predominante natura narrativa della *pièce*).

Per quanto riguarda un'analisi delle *Piccole anime* dal punto di vista tecnico-stilistico, le prime ricognizioni si trovano nella Perrone, che rileva un impianto compositivo simile a quello dei *Petits poèmes en prose* nell'assenza di «successione spaziale o logica» e nella *varietas* che ne deriva¹⁶⁵. La studiosa ha rilevato giustamente «l'organizzazione delle frasi, per lo più brevi, in strutture ellittiche, in periodi somiglianti a strofe o versetti», la frequenza di interrogazioni ed esclamazioni, «l'uso fre-

¹⁶⁰ Ivi, XXXV, p. 36.

¹⁶¹ Ivi, XLVII, p. 48.

¹⁶² Nota giustamente la Perrone: «altri ancora, i più estesi, sono dei veri e propri racconti e hanno un titolo [...]. Mai però la descrizione, l'aneddoto o la narrazione sono fini a se stessi, ma sono incorporati nell'universo del poema, hanno anch'essi una funzione simbolica» (Perrone, *Ricciotto Canudo e il "poème en prose"*: «*Piccole anime senza corpo*», cit., p. 281).

¹⁶³ E. Praga, *Il tempio romano* (XI, *Tavolozza*), in Id., *Poesie*, cit., pp. 28-30; si veda anche *Spes unica* di *Penombre*: «E a noi mutar coi secoli / è legge e forma e ingegno; / or giganti magnanimi, / or fantocci di legno; / poch'anzi io stesso un angelo, / presto un verme dormente / una preda del niente / un uom che vaneggiò!» (ivi, pp. 180-84).

¹⁶⁴ K. O. Edina, *La Novella dell'incendiario*, «L'Uovo di Colombo», II, 36, 3 settembre 1899.

¹⁶⁵ «Già l'impianto architettonico sembra rispondere al criterio compositivo che Baudelaire indica nella «lettre-préface» attraverso la nota immagine delle vertebre del serpente [...] La numerazione, anche qui in cifre romane, ha solo una funzione di praticità, non risponde a un criterio di successione spaziale o logica. Ogni brano può essere avulso dal tutto [...] Da qui anche la fisionomia complessa delle *Piccole anime*: accanto a componimenti brevissimi, che sembrano illuminazioni istantanee, schizzi rapidissimi (ad es. le prose IX, XVI, XVIII, dove le frasi, ridotte all'essenziale, raggruppate in due blocchi simili a strofe, sono coestensive alla momentaneità dell'impressione, della sensazione, della visione, o fissano un attimo di vita spirituale), ve ne sono di più estesi, in cui il discorso si fa più meditativo, Accompanya le divagazioni della mente, segue le costruzioni della fantasia, indugia nelle pieghe più nascoste di quelle piccole anime» (Perrone, *Ricciotto Canudo e il "poème en prose"*: «*Piccole anime senza corpo*», cit., p. 280).

quentissimo di ripetizioni, nella forma di refrains ripresi, identici o appena variati, [...] oppure nella forma di simmetrie tematiche, sintattiche, lessicali, di simmetrie logiche o ritmiche, oppure ancora nella forma di semplice ritorno di immagini, espressioni, parole, nella ripresa di assonanze, di allitterazioni che accentuano l'andamento ritmico del linguaggio»¹⁶⁶.

La struttura del singolo testo in paragrafi che sembrano strofe, quale procedimento cardine, e tutto sommato facilmente attuabile nella sua forma più semplice, caratterizza in effetti, fin da una prima occhiata, le *Piccole anime*. Al tessuto ritmico-tematico della raccolta contribuiscono a volte anche la ripetizione di *refrains*, identici o lievemente variati. La più evidente realizzazione di una tale modalità andrà notata nella ripetizione di una formula che, dalla prosa I^a, giunge alla XXV^a, ossia alla metà quasi esatta del libro, per approdare infine all'ultimo componimento (LVI), quasi a proporsi ad epigrafe del libro:

Oh la mia melanconia potrà ben rassegnarsi, ma non mai consolarsi!¹⁶⁷

[...] la mia melanconia opprimente, accasciante, nonché consolarsi, non può più rassegnarsi¹⁶⁸.

In alcuni casi, l'uso della ripetizione corrisponde ad un tentativo di sovrapporre proficuamente il tessuto stilistico alla trama simbolica della prosa; ciò avviene, ad esempio, nella prosa V¹⁶⁹: ci troviamo immersi in una giornata invernale, dominata dalla «penombra» e dal senso di annientamento veicolato dalla luce «cupa»; unico punto di luce è la vetta innevata del monte, simbolo di un'altezza a cui perfino le strade sembrano tendere, «perennemente» e «in vano». La ripetizione dell'ambientazione («ne la penombra de la cupa giornata jemale»), due volte opposta alla vetta («concentramento di bianchissima luce») sembrano suggerire il perpetuarsi di questa condizione di ascesa impossibile, poi esplicitata dall'avverbio «perennemente»; la presenza ripetuta del termine «in vano» suggerisce ancora l'invarianza di questa immagine simbolica, che assedia l'io poetico nel presente come lo tormentava nel passato («E ripensai a certi sogni de l'adolescenza»).

In generale, si noterà poi che la ripetizione di uno o più termini all'interno di una prosa (o anche, per dilatazione, ad altre) è legata alla sua estensione semantica in senso simbolico: ad esempio, nella prosa VII¹⁷⁰, il termine «sola» viene reiterato in modo

¹⁶⁶ Ivi, p. 282.

¹⁶⁷ [Canudo], *Piccole anime senza corpo*, cit., I, p. 1; XXV, p. 24.

¹⁶⁸ Ivi, LVI, p. 63.

¹⁶⁹ Ivi, V, pp. 4-5.

¹⁷⁰ Ivi, VII, p. 6.

da contagiare il fiore, il suo riflesso e infine la condizione del poeta: «Su la roccia [...] sorgeva una sola pianta con un sol fiore»; «il riflesso di quel fiore» era «la sola nota vivente di quell'acqua solitaria e cinerea»; «Verso quel fiore protesa l'anima mia, mi assalse la poesia magnifica de la solitudine»; «Su la Forza, al cospetto de la Forza! e sola, sola, sola!».

L'uso frequente dell'interrogazione introduce una sospensione, senza rendere però il dettato particolarmente franto; la prosa di Canudo rimane infatti, tendenzialmente, musicale, fluida e lenta, più che nervosa e scattosa; la brevità folgorante non le appartiene, anche per una deficienza nella teoria dei simboli che vi è contenuta, ben lontana da certe elaborazioni d'oltralpe. L'uso delle interrogative è piuttosto legata all'intuizione che il «mistero», ovvero la valenza profonda dei simboli, non si può attingere: dunque, la questione incalzante permette di “nominare” il mistero senza tradirlo, prospettando una molteplicità di risposte che è impossibile, spesso, risolvere in maniera univoca. Si veda, ad esempio, la prosa X: «Ho ne gli orecchi un interminato e vasto gorgheggio di uccelli. [...] Oh cosa è mai? Di dove mi vengono queste voci? Sono, forse, nel mio cervello? dentro al mio cervello? È forse l'eco di un'armonia lontanissima che io *non posso comprendere?*». Infatti un altro stilema delle *Piccole anime*, corrispondente, nella funzione, all'interrogazione, è il «non so», che ricorre all'interno di numerose prose, come emblema di una posizione gnoseologica fondata sull'incertezza.

Altrove l'iterazione contribuisce a comunicare un senso di oppressione, come avviene per quest'immagine del telegrafo, che, “tentacolare”, avvolge «la notte silente e profonda»: «Tutto dorme. Veglio io solo. E veglio su l'anima palpitante de l'uomo, tendendo, da un capo a l'altro del mondo, i miei tentacoli che stringono, che avvincano, [...]. Passa nei miei tentacoli tutta la loro vita, [...] ed io in quei tentacoli li allaccio»¹⁷¹. La ripetizione può avvolgere una singola prosa, creando una struttura ad anello che contribuisce a mimare l'incedere, o meglio l'immobilità, del tempo e dello spazio del poeta; è il caso, ad esempio, della prosa XII¹⁷², che si apre e si chiude in un senso di tremenda noia e fissità, con lievi variazioni, o della prosa XXV¹⁷³, che è incastonata nell'immagine della melanconia sconsolata.

¹⁷¹ Ivi, XI, p. 9.

¹⁷² Ivi, XII, pp. 10-11.

¹⁷³ Cfr. ivi, XXV, pp. 24-25:

«La mia anima è uguale a un uccello, pigro, triste, che, chiuse le ali, si abbandona, senza speranza di sollievo, indolentemente, a la monotonia lenta e tormentosa del Tempo, appollajato in alto de l'albero maestro di una nave. [...]

E la mia anima, come un uccello pigro e triste che ha chiuse, ne la stanchezza, le ali, si posa da un tempo incalcolabile, per un tempo incalcolabile, in alto de l'albero maestro di una nave, ricca soltanto di mistero.

Un altro stilema che si ripresenta più volte nel corso della raccolta è «a poco a poco»: spesso in apertura di paragrafo (XIV), se non proprio all'esordio della *pièce* (XVI), l'espressione diventa un modo per caratterizzare la vista d'eccezione propria dell'io poetico, che è in grado di cogliere minime variazioni nei suoni e nei colori e la graduale trasfigurazione simbolica degli oggetti: «A poco a poco, poi, verso l'orizzonte, ai lati, gli alberi si agitavano, diventavano giganti»¹⁷⁴; «A poco a poco, le tinte diventarono sempre più lievi, sempre più tenere»¹⁷⁵; «Poi, popolare a poco a poco, di fantasime candidissime e silenti il cammino»¹⁷⁶. Al *fil rouge* della vista d'eccezione, si contrappone una percezione della vanità di ogni azione umana, veicolata attraverso la reiterazione di «in vano», che segna molte prose (dalla già citata V fino alle XXXV, XL, XLV).

La ripetizione assume poi spesso il ruolo di introdurre un ritmo cadenzato di continuità: «Camminavamo sempre, senza soffermarci un istante [...] Camminavamo sempre, senza soffermarci un istante»¹⁷⁷; «Cade la neve [...] Cade la neve [...] questa neve che cade»¹⁷⁸. Il verbo pensare è oggetto di particolare reiterazione, indicando l'angoscioso e martellante lavoro della mente, che non implica un ragionamento di tipo logico-razionale, ma piuttosto immaginativo («Pensai intere storie di amore tessute tra quelle ramaglie; pensai che là dentro si era agitata, o forse si agitava, tutta una vita [...]») ¹⁷⁹.

Una scrittura particolarmente cadenzata viene adottata quando si immagina il canto di Matelda, che, alla stregua di una canzone popolare, è ricca di riprese e di *refrains*:

Canta: «Astretta a vagare, da tempo antico, perduto nel mare de' Secoli, smarrito da la memoria de li uomini! astretta a vagare in eterno, in eterno, senza posa, senza tregua, senza un attimo di tregua, in vano esprimendo il mio lamento che nessuno ode, nemmeno lo scarafaggio nero e ributtante, nemmeno la fronda, nemmeno la roccia che il mare bacia! nulla che sia della terra ode: però che su la terra tutto è amore, ed io sono la pallida Matelda, vissuta senza amore. [...]».

Oh, la mia melanconia potrà ben rassegnarsi, ma non mai consolarsi!

[...] inviti alla rassegnazione la mia anima, che non potrà mai consolarsi».

¹⁷⁴ Ivi, XIV, p. 15.

¹⁷⁵ Ivi, XVI, p. 17.

¹⁷⁶ Ivi, XXII, p. 21.

¹⁷⁷ Ivi, XXVIII, p. 31.

¹⁷⁸ Ivi, XXIX, p. 28.

¹⁷⁹ Ivi, XXXIII, p. 34.

Il tono di leggenda sembra autorizzare, in questo caso, un ricorso ai modelli della trasmissione orale. In generale, si potrà notare come Canudo non ricerchi lo stridore dei toni, ma piuttosto un'armonica fluidità, e dunque, ad esempio, preferisca il parallelismo alla *variatio*; si troveranno allora serie consecutive come questa: «La vena, sgorgando, aveva voci cupe, e disperate come un pianto di bimbo, e sommesse come un tacito pianto di vergine, e strazianti come un pianto di vecchio»¹⁸⁰. Il linguaggio è dominato, nonostante gli intenti simbolico-allegorici, da una tendenza alla specificazione piuttosto che all'allusività; infatti ricorre spesso la similitudine, piuttosto che la metafora. Non mancano certo le frasi frantumate e i costrutti sintattici ellittici, che intendono avvicinare la prosa ai modi della poesia; fin dalle prime pagine del libro, infatti, ci si imbatte in frasi nominali dove, con il verbo, sono eliminati azioni e movimenti, instaurando un clima che favorisce l'apparizione («Una notte assi mite: una tenera luce di luna, ed un odore di ginestra nell'aria. Uno schianto di vinto morituro ne l'anima»)¹⁸¹. Se sono i verbi, invece, a prevalere, si tratta di azioni metaforiche, di ascese o fusioni di sapore panico: «Fondermi anch'io [...], fondermi un quella magnifica essenza luminosa e salire, salire, salire»¹⁸².

In conclusione, l'impressione generale che si ricava dalla lettura delle *Piccole anime* può essere in parte comparata alla reazione che i lettori di *poèmes en prose* più o meno recenti (Bernard e Roumette concordano) hanno avuto di fronte all'evoluzione del genere in ambito simbolista, ovvero nelle mani di autori che, nell'ultimo quindicennio dell'Ottocento, hanno ripreso i caratteri più esteriori di una forma innovativa non riempiendola, in effetti, di una ricerca formale e contenutistica di valore compiuto: «le poème en prose littéraire est prêt à se figer, à se dessécher, coupé de ses racines vivantes qui étaient la révolte, la recherche, l'esprit d'aventure»¹⁸³.

¹⁸⁰ Ivi, XXXIV, p. 35.

¹⁸¹ Ivi, I, p. 1.

¹⁸² Ivi, III, p. 4.

¹⁸³ Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., p. 482.

Parte terza

Per un'indagine sullo «scritto vociano»: «La Voce» 1908-1913

1. Primi passi verso il “frammento vociano” (1908-1911)

1.1 Una rivista non letteraria, con collaboratori «sciaguratamente artisti»

Il *petit poème en prose* è frutto di forti esigenze di rinnovamento di temi e forme della letteratura; Susanne Bernard non manca di notare come esso rimanga, in ambito francese, sostanzialmente legato ad esperienze d'avanguardia, fino a René Char e Saint-John Perse. In Italia, seguendo le tracce dello sperimentalismo che caratterizza gli ultimi decenni dell'Ottocento, si è visto lo sviluppo del gusto della poesia in prosa: più o meno timide aperture verso Baudelaire, alcuni tentativi autonomi di rottura delle consuetudini poetiche, la ricezione di un “simbolismo debole” attraverso il Mallarmé dei *petits poèmes en prose* e l'introduzione di temi e modi “simbolisti” proprio per mezzo di una prosa breve tendente alla poesia. Agli albori del primo Novecento, nell'ambito della «Voce» di Prezzolini, tali tensioni di rinnovamento tematico e formale esplodono in maniera forte e multiforme, contribuendo a modificare, stavolta radicalmente e senza mezze misure, la concezione della prosa, della poesia e della loro frontiera.

La prima risultante della pressione innovatrice esercitata dalla «Voce» prezzoliniana è proprio la «Voce» di De Robertis, nell'ambito della quale il “frammento” viene definendosi per caratteri intrinseci. De Michelis, nel 1938 (in occasione dei *Capitoli* di Falqui), leggeva in questi termini l'evoluzione dalla «Voce» alla «Ronda»: i «nuovi frammentisti» avevano svolto quell'«abbozzo, o appunto, o parte incompiuta [...] con finitezza e preziosità, non più come frammento di un'altra forma spezzata, ma come nuova forma compiuta e perfetta in sé»; avevano preso «coscienza di quell'attimo di sensazione o di brivido che i vociani avevano salvato, sotto forma esplicita di frammento, dal rovinio di un'architettura diventata macchinosa ed esterna»¹. Ferrata individua un analogo passaggio tra la «Voce» prezzoliniana e quella de-robertisiana: «il *frammento* in prosa lirica maturava ormai come genere letterario riproducendosi per energia - anche - di elementi formali»². Lo stesso Donato Valli, che

¹ E. De Michelis, *Falqui e il frammentismo* (1938), in Id., *Narratori al quadrato*, Nistri-Lischi, Pisa 1962, pp. 44-45.

² G. Ferrata, *Prefazione*, in *La Voce 1908-1916*, Landi, Roma 1961, pp. 52-53.

ad un tentativo di definizione del “frammento” ha dedicato uno studio, riprende tale distinzione e sceglie di delimitare l’ambito di ricerca alla seconda «Voce», madrina di scritture più pacate e preziose.

Si ricordi però che la «Voce» bianca, se rappresenta un atto di fede nella letteratura in tempi di guerra e confusione, forse non corrisponde pienamente al progetto di riforma morale e culturale del vocianesimo, ma è il risultato dell’orientamento in una diversa direzione³. Per questo percorso abbiamo prediletto un’indagine sulla prima «Voce», ricercando la gestazione di un frammentismo disomogeneo, praticato raramente ed episodicamente nell’ambito della rivista, eppure in un certo senso radicato nelle discussioni che, su quella testata, si andavano facendo. Analizzando qualche testo, con l’esigenza di una scelta, di alcuni tra gli autori “vociani”, è possibile vedere se l’opzione di una scrittura frammentaria abbia radice in riflessioni comuni o comparabili e come ognuno abbia indirizzato i propri tentativi in direzione di una “poesia in prosa”. Un’ampia «libertà di movimenti e di indirizzi» caratterizzò, secondo Anna Nozzoli, almeno gli anni 1908-1911, per i quali si rilevano forti differenze rispetto a esperienze contigue o simili, nonché l’insufficienza della formula continiana di “espressionismo vociano”⁴.

Rileggere le annate della «Voce» interrogandosi sulla gestazione di una o più poetiche del “frammento”, sull’idea di letteratura che, nel clima di riforma generale, ci si proponeva, può apparire una pratica, se non inutile, per lo meno secondaria. Come è stato più volte detto, e recentemente ripetuto nel Convegno che ha ricordato, a Firenze, il centenario della nascita della rivista, il fulcro attivo dell’esperienza vociana sta nelle questioni civili e politiche, in quel progetto di «primato politico degli intellettuali», più che nelle “prove letterarie” dei singoli, poi ampiamente studiate, appunto, per personalità distinte⁵. È il motivo per cui, ancora oggi, si apprezza e si legge volentieri, tra tutte, l’antologia di Romanò, che aveva individuato con sicura orientazione

³ Cfr. E. Ghidetti, «La Voce» bianca: vita breve di una rivista letteraria, «La Voce» 1908-2008 (Atti del Convegno internazionale di Studi, Firenze, 5-6 dicembre 2008), a c. di S. Gentili, Morlacchi, Perugia 2010, p. 139.

⁴ Cfr. A. Nozzoli, *Forme e generi delle scritture vociane*, in «La Voce» 1908-2008, cit., p. 499: «Ma se quella del Dacci oggi la nostra poesia quotidiana o quella che Giovanni Boine designerà con supremo fastidio come “La Civiltà cattolica dell’idealismo italiano” saranno inseparabili dall’impronta dei rispettivi direttori, altro discorso sembra convenire alla Voce degli anni 1908-1911 [...]».

⁵ Cfr. la relazione d’apertura di Umberto Carpi: «Né la “Voce” di Prezzolini, lo dico una volta per tutte, rappresentò mai un gran caso letterario: fu sempre, da subito, un controverso caso politico» (U. Carpi, «La Voce» nel dibattito culturale del Novecento, in «La Voce» 1908-2008, cit., p. 18).

le linee più progressiste della rivista e dava, per lacerti, testimonianza di una «radice della cultura democratica»⁶ del primo Novecento.

Eppure se quell'esperienza comune, al crocevia tra personalità così diverse, vale ancora per le “questioni”⁷ che era riuscita a porre ad una classe media italiana, aveva forse rappresentato anche un luogo d'incontro dove, discutendo di riforme sociali e culturali, si sottintendeva che ad esse si sarebbe accompagnata una revisione delle idee intorno alla letteratura. In quel progetto di riforma, che Prezzolini si ostinava ad allontanare da esigenze poetico-letterarie, in realtà rientrava ampiamente anche una “questione letteraria”; anzi, proprio per aver sottovalutato i contrasti e le ideologie che si andavano creando anche attraverso la letteratura, Prezzolini si ritroverà nel 1912, esploso l'esaurimento nervoso, sbalzato fuori dalla cabina di comando.

C'era, nel rifiuto iniziale di ospitare ampiamente la letteratura, una rigidità che proveniva dal piglio serio e autocosciente con cui si tendeva ad affrontare ogni questione e, insieme, un sospetto verso la “debolezza” del contemporaneo, che era sostenuto anche da Emilio Cecchi, ed è oggetto di una lettera di Prezzolini a Papini del 1909:

Non è possibile mettere cose artistiche nella *Voce*, perché non ci sono. Non ci sono tali da giustificarci con la maniera critica con la quale trattiamo gente come Pascoli d'Annunzio Beltramelli ecc. Siamo, siete ancora immaturi o altro, ma non avete ancora un'opera *grande*, tale da poter sopportare la critica che movete agli altri⁸.

Eppure lo stesso titolo, prediletto dopo lunga selezione, aveva in sé, come considera Prezzolini a posteriori, il sentore di una romantica esigenza poetica e filosofica a cui occorreva dar seguito:

La Voce è il titolo di un capitolo de *Il Sarto Spirituale* di Prezzolini e vi stava a significare, in modo un po' troppo letterario per dei futuri «vociani», quella *ispirazione* poetica o filosofica che è una *incomoda compagna* degli uomini segnati dal destino a

⁶ Ivi, p. 34; «ne risultava una “Voce” sorprendentemente posta all'origine della successiva cultura democratica ed antifascista, con un suggerimento di lettura della rivista come suscitatrice di problemi politici e culturali, di indagini ed inchieste sociali ed amministrative, di dibattiti etici ed estetici» (*ibid.*).

⁷ Si osservi che il termine “questione” fu proprio «parola vociana (poi gramsciana)», come nota Biondi, emblema del problematismo implicito alla rivista (M. Biondi, «Non è la nostra una rivista di lucro o di vanità». *Appunti su voci e versioni della critica nella «Voce»*, in «*La Voce*» 1908-2008, cit., p. 129).

⁸ Prezzolini a Papini, 24 ottobre 1909, in G. Papini, G. Prezzolini, *Carteggio*, II, 1908-1915, *Dalla nascita della «Voce» alla fine di «Lacerba»*, a c. di S. Gentili e G. Manghetti, Edizioni di Storia e Letteratura, Biblioteca Cantonale Lugano Archivio Prezzolini, Roma 2008, cit., pp. 300-01.

tormentarsi per la libertà, il sogno, la lotta, la gloria, lo scavo interiore e per altre diavolerie romantiche dello stesso genere⁹.

L'ostinazione di Prezzolini nell'ordinare le tensioni centrifughe della «Voce» sotto un'egida anti-letteraria ha allora forse, come accenna Ghidetti, il sapore di un'occasione perduta:

il Prezzolini della «Voce», pur nel suo intellettualistico svariare, aveva individuato nel *patronage* idealistico una prospettiva di orientamento e controllo, un ancoraggio per la grande riforma morale e culturale che aveva in mente, senza peraltro riuscire a ottenere il consenso dai compagni di avventura, per aver sottovalutato, se non l'alta caratura letteraria del loro contributo, la funzione che la letteratura avrebbe potuto svolgere nella realizzazione di quel progetto [...] ¹⁰.

Ricostruire dunque la storia dell'affacciarsi della letteratura sulla «Voce», per individuare luoghi d'incontro o di totale diffrazione tra i collaboratori, può forse avere ancora un senso. In più, partire dalle colonne della rivista è forse l'unico modo per ricomporre il retroterra culturale del "frammento" vociano, le ragioni comuni di poetica per cui i collaboratori, «sciaguratamente artisti»¹¹, si trovarono a condividere idee simili sulla letteratura, prima che le strade si dividessero in maniere magari opposte. Prezzolini stesso manifestò l'esigenza, a posteriori, in sedi di bilancio non scevre da polemiche con la «Voce» di De Robertis (poco più di uno studente, che aveva ricevuto un bel «regalo»), di rivendicare un primato anche letterario alla propria rivista, insistendo su tre ordini di considerazioni: l'importanza dell'esperienza in rivista per gli autori veramente "vociani" («molti furono trasformati dal clima che trovarono [...]. Pigliate gli scritti di Slataper nel "Palvese" a Trieste [...]. Confrontate gli scritti di Soffici nella "Plume" o in altre rivistine francesi [...])¹²; la corrispondenza tra l'esperienza vociana e il loro apice letterario («la "Voce" n. 1 rappresentò per quegli scrittori, anche dal punto di vista artistico, si noti bene! il *climax* della loro potenza»)¹³; il compito di "rivelazione" di talenti della prima «Voce» («Le scoperte della

⁹ G. Prezzolini, *Cronaca de «La Voce»*, in Id., *La Voce 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, con la coll. di E. Gentile e di V. Scheiwiller, Rusconi, Milano 1974, p. 44.

¹⁰ Ghidetti, «*La Voce*» bianca: vita breve di una rivista letteraria, cit., p. 525. Più duro il giudizio di Jahier, nelle *Contromemorie*, sull'«intransigenza» di Prezzolini: «Tu volevi essere unicamente "riformatore" della vita e del costume italiano, ed è risaputo che tutti i riformatori, da Platone a Mussolini, diffidano a buon diritto di arte ed artisti, amenoché questi non consentano a farsi *instrumenta regni*» (P. Jahier, *Contromemorie vociane*, in Id., *Con me*, a c. di O. Cecchi e E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 262).

¹¹ *Ibid.*

¹² G. Prezzolini, *L'italiano inutile*, Rusconi, Milano 1983, p. 141.

¹³ *Ibid.*

“Voce” n. 1 si chiamano Slataper, Jahier, Boine, Rebor, Sbarbaro, Serra ecc»¹⁴. Se la prima affermazione di Prezzolini sembra avere un indubbio contenuto di verità, la seconda e la terza si prestano a ragionevoli obiezioni. Rimane, come dato significativo, il senso di una rivendicazione “letteraria” di chi, ripensando ad un’esperienza lontana, vi scorge anche un’urgenza creativa che in passato scoraggiava e, anche nel presente, ritiene di per sé “incompleta”¹⁵, ma che va recuperata per non perderne lo spirito più autentico: l’esigenza di verità, coniugata, secondo Prezzolini, nella formula dell’autobiografismo.

1.2 Alcune definizioni per lo “scritto vociano”

Per “scritto” o “frammento vociano” si intende solitamente un brano d’invenzione, o al limite all’incrocio tra la comunicazione giornalistica e l’espressione letteraria, che è identificato innanzi tutto proprio dalla sua collocazione: si tratta degli scritti pubblicati sulle colonne della «Voce», e, per estensione, delle pubblicazioni dei «Quaderni», dove, la dimensione del frammento non è più connessa alla misura dell’intervento giornalistico, ma assume caratteri sostanziali. Allo “scritto vociano” appartiene però, come al termine “vocianesimo”, un’assenza di precise frontiere che rischia di essere disarmante: se al secondo sono stati ascritti intellettuali e scrittori che ebbero ben pochi rapporti tangibili con la rivista o che non vi pubblicarono mai nemmeno una riga, il primo non presenta problemi minori, primo fra tutti quell’interscambio con la «Riviera ligure» per cui, spesso, collaboratori che si occupavano di questioni pratiche sulla «Voce» (in linea con il rigorismo antiletterario della “creatura prezzoliniana”) riservavano i propri scritti d’arte alla rivista di Mario Novaro¹⁶. Si scopre così che un vocianesimo inteso come maniera di interpretare la realtà e l’arte tende a tralignare l’insieme dei collaboratori *stricto sensu*, e che i frammenti vociani andrebbero cercati anche “nei dintorni” della «Voce».

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ «L’arte ha qualche aspetto di verità, ma si direbbe meglio che è una quasi-verità, se non altro per distinguerla dalla verità della filosofia o della scienza o della religione...» (ivi, p. 138).

¹⁶ Osserva anche la Martignoni, giustamente: «per avere un quadro della produzione letteraria vociana non basta scandagliare le annate della rivista e i relativi e paralleli “Quaderni” della Libreria, ma occorre anche tenere ben aperta sul tavolo la solida e tranquilla “Riviera Ligure”, nonché la dissidente e libertaria “Lacerba”» (C. Martignoni, *Sulla letteratura vociana: la riforma dei generi e dello stile*, «Strumenti critici», VIII (n.s.), 72(2), maggio 1993, pp. 192-93). Rammenta la questione anche Jahier dialogando con Prezzolini: «La conversione al mondo reale, si era in te compiuta con tanta teologica intransigenza che, per tuo volere, anche l’arte fu bandita da quella prima “Voce” [...] e i tuoi collaboratori, sciaguratamente artisti, dovettero rifugiarsi nell’ospitale “Riviera Ligure” di Mario Novaro» (Jahier, *Contromemorie vociane*, cit., p. 262).

Ciononostante, varie volte nel corso del tempo è emersa la volontà di definire i tratti fondamentali di uno “scritto vociano”, proprio a partire dalla rivista che, bene o male, fu il fulcro di quell’esperienza, tra il 1909 e il 1913: se è vero che uno dei lasciti più importanti, *malgré lui*, di una «Voce» che aveva quasi bandito la letteratura, sono le opere letterarie nate nell’ambito di quel progetto di revisione della cultura, non è di secondaria importanza capire come e se fosse nata una scrittura con alcuni caratteri comuni.

Occorre prima di tutto interpellare sull’argomento i tre antologisti della «Voce», che si sono interrogati, quando non proprio sulla nozione di “scritto vociano”, sui rapporti tra la rivista e la letteratura proprio a partire dagli interventi dei collaboratori. La prima opinione che occorre vagliare, sempre con uno sguardo alle questioni letterarie, è quella di Angelo Romanò, il quale afferma che, sebbene la «Voce» non nasca come rivista di sperimentazione letteraria, «l’esigenza di una rinnovata moralità, mutuata da Croce», si accompagna al «consenso critico e psicologico ai testi della poesia europea fondata essenzialmente su una peculiare attenzione alla vita individuale e interiore»¹⁷, per cui non esiste un vero contrasto tra problema culturale, ideologico e letterario. Romanò esclude che possa essere produttivo un ragionamento troppo inclusivo alla ricerca del gruppo («Asserire [...] che [...] sorga la possibilità di delineare i connotati di una civiltà letteraria è cosa non vera»)¹⁸, eppure non rinuncia ad un tentativo di individuazione dei “vociani” in letteratura (ipotizza che solo per Boine, Jahier, Reborà, Sbarbaro sia «legittimo parlare, e sia pure con le dovute cautele, di letteratura vociana»)¹⁹. Il critico, dunque, indica una linea ideale di ricerca: occorre verificare i contatti tra questione culturale, letteraria e politica nei collaboratori “letterati”, ricordando che le poche prose d’invenzione pubblicate in rivista siano proprio il frutto di questa concatenazione di elementi.

Un’altra definizione della prosa vociana arriva da Giansiro Ferrara, ripreso poi anche da Prezzolini antologista:

Fresca immediatezza nel sentire, e motivi critici, spesso, associati a simile freschezza; lingua in grande arricchimento dalle fonti più diverse; relazione od osmosi frequente tra poesia e prosa, sono alcuni caratteri propri a questa nuova letteratura che andò poi sotto il segno del *frammentismo*²⁰.

A ragione Ferrara afferma che, sulla rivista, «quando gli elementi spirituali e morali seguono un ritmo inquieto di ispirazione, le parentele con la letteratura sono eviden-

¹⁷ A. Romanò, *Introduzione*, in «La Voce» (1908-1914), a c. di A. Romanò, Einaudi, Torino 1960, p. 23.

¹⁸ Ivi, p. 70.

¹⁹ Ivi, p. 71.

²⁰ G. Ferrara, *Prefazione*, in *La Voce 1908-1916*, cit., p. 35.

ti». I caratteri dello scritto vociano stanno dunque nella, vera o pretesa, «immediatezza» di sentimento, nella ricerca linguistica, nell'osmosi innovativa tra poesia e prosa. L'antologista fa poi riferimento alla già accennata distinzione tra il frammentismo della prima e della seconda «Voce»²¹.

Lo stesso Prezzolini, all'epoca sostenitore del basso tenore di sincerità e utilità della letteratura, non tralascia di rivendicare, a posteriori, il merito della prima «Voce» in ambito letterario e tenta, nel 1974, una definizione dello “scritto vociano”:

Che cosa poi voglia dire uno scritto «vociano» è difficile definire. È un componimento, prima di tutto ben concepito ed organico, con un suo tono da principio fino in fondo, esaltazione di qualche momento di libertà o di satira o di comunicazione con gli uomini o con la natura dove idee, non espresse in forma filosofiche e tuttavia frutto di una visione generale della vita, si sentono aver trovato una veste d'entusiasmo poetico che convenientemente al contenuto le copre e le rivela nello stesso tempo²².

La definizione merita attenzione per aver colto alcuni tratti che effettivamente pongono sotto un comune denominatore gli scritti d'invenzione dei collaboratori, come la riflessione e l'esposizione di idee, per una letteratura non prettamente filosofica ma frutto di una “visione” sulla vita dell'uomo; in altri termini si potrebbe appunto dire che si tratta di “pensieri” appartenenti all'ambito della filosofia morale, dove la veste poetica è importante quanto l'oggetto della meditazione. La definizione di Prezzolini sembra tralasciare volutamente notazioni di tipo stilistico, puntando invece all'individuazione degli elementi di una “riforma contenutistica” dello scritto vociano, corrispondente nel porre al centro dell'arte una riflessione “filosofica”. In tal modo, Prezzolini sembra voler sgombrare il campo dalla percezione che lo scritto vociano sia essenzialmente un episodio di “arte per l'arte”, un esercizio di bravura o un capriccio stilistico, affermando che esso origina dalla necessità di scolpire un'idea.

Gli esempi di “scritti vociani” citati sembrano voler corrispondere ai “toni” indicati, i quali in effetti individuano immediatamente, per il lettore della «Voce», firme e titoli diversi: «qualche momento di libertà» (si ricordi che *Primavera* si apre con una fuga dalla redazione), «satira» (si pensa subito al *Lattaio e la cavalla* di Agnoletti),

²¹ Ivi, p. 52-53: «Dove stava la novità? In un distacco dal gusto sperimentale e liberamente (licenziosamente, spesso) diaristico della poesia vicina alla prosa, della prosa vicina alla poesia negli anni precedenti; il *frammento* in prosa lirica maturava ormai come genere letterario riproducendosi per energia – anche - di elementi formali, mentre la lirica in versi fitta di contenuto intellettuale e d'immediata sensibilità, veniva decidendo a sua volta una misura espressiva, una coscienza, un rigore prima sconosciuti».

²² Prezzolini, *Cronaca de «La Voce»*, cit., p. 53.

«comunicazione con gli uomini» (sovengono i Valdesi di Jahier, gli olivi liguri di Boine) «o con la natura» (Slataper, oppure Soffici).

Le parole impiegate da Prezzolini per definire, invece, i libri vociani, sono poche e non particolarmente discriminanti, come lamenta la Martignoni:

confessioni, aperture di orizzonte, eccitamenti all'azione, fatterelli sentiti e allargati a simbolo di vita indipendente, e un misto di ragione e di fantasia, di realtà e di immaginazione, il tutto scelto con energia, semplicità, chiarezza, spontaneità, pulitezza e con uno zinzino di sorriso e di corbellatura, di compassione e di fratellanza, e magari, per giunta, di grazia²³.

La rosa dei testi contemplati include i classici *Il mio carso*, *Ragazzo*, *Frammenti lirici*, *Un uomo finito*.

Un maggiore approfondimento si troverà però nei paragrafi che riguardano *Le dottrine letterarie dei "vociani"* e *Il frammentismo*; sincerità, esame di coscienza e ricerca di una lingua "volgare e sublime" sono allora individuati quali tratti comuni del vocianesimo letterario:

Rinnovarsi attraverso la sincerità, esaminare la propria coscienza (Serra), trovare il nuovo linguaggio degli incolti (Soffici), rifarsi ignoranti come montanari e ricordarsi della Bibbia letta da piccini (Jahier), ecco vie per far crescere una lingua aristocratica che non fosse artificialmente tratta dai dizionari (D'Annunzio), o che non paresse cinguettare come un bambino (Pascoli)²⁴.

La misura del frammento è riportata ad una concezione di tipo crociano dell'ispirazione e della poesia, con l'accento non secondario a Leopardi²⁵, il quale, specialmente con uno sguardo retrospettivo, non poteva che apparire a Prezzolini come perno fondamentale per la prosa, eminentemente non romanzesca, della prima metà del Novecento:

²³ Ivi, p. 54.

²⁴ Ivi, p. 106.

²⁵ Sarebbe interessante sapere se, al di là di questo sguardo retrospettivo, il Leopardi che diventerà modello di prosa per la «Ronda» fosse già considerato come uno tra i punti di partenza per una nuova letteratura in ambito vociano; in quella sorta di rilettura della «Voce» *sub specie litterarum* che seguirà, tenteremo di carpire segnali di letture leopardiane nell'ambito di articoli di varia paternità. Nel frattempo, la lettura di Leopardi si diffondeva anche in ambito europeo e specificamente francese, fenomeno al quale la stessa «Voce» presta attenzione; oltre al giudizio di Barbey d'Aureville, sul quale si esprime in modo sufficientemente negativo Soffici (in «La Voce», I, 3, 3 gennaio 1909), è da rammentare la segnalazione del *Leopardi* di Paul Hazard, ben diversamente apprezzato (G. Muoni, Rec. a P. Hazard, *Leopardi*, Bloud, Paris 1913, ivi, V, 31, 31 luglio 1913, p. 1132).

Il gusto del «frammento», da molti critici giudicato tipico del gruppo de *La Voce*, che cos'è altro se non il riconoscimento che un'ispirazione artistica non dura per molto tempo? Questo principio fu avvertito dal Leopardi, e messo in pratica dal Croce [...].

Fedel[i] a questa iniziale verità, piccola ma immediata, i principali «vociani» cercarono nell'autobiografia o nel frammento la forma più adatta alla loro vocazione: dove trovare una verità più autentica che nel proprio intimo per poco momento?²⁶

Un «verismo interiore e analitico» è, in conclusione, secondo Prezzolini, la misura del frammento nei volumetti vociani.

Pare poi necessario ricordare un altro intervento di Prezzolini dedicato al “frammentismo” vociano, contenuto nell'*Italiano inutile* ed intitolato, in maniera significativa, *Sentimento della verità*. A Prezzolini, com'è noto, preme separare la “ventura” della propria rivista da quella della «Voce» di De Robertis:

Una rivista che aveva intenti di rinnovamento morale e sociale, e che voleva afferinarsi in Italia con riforme, di cui studiava i piani, e non si contentava di scrivere il bel «pezzo», appare diversa da una che s'impegnava soltanto in una bella scrittura, che quasi sempre ha un carattere puramente descrittivo. Tutte e due sono state belle e importanti riviste ma ciascuna a suo modo²⁷.

La differenziazione degli intenti gli preme tanto da tagliare i confini anche troppo bruscamente, ad esempio prendendo le distanze da una modifica nella maniera di “fare critica” che già in qualche modo si andava compiendo (ed era un merito) sulla prima «Voce»²⁸.

Prezzolini si interroga sulla categoria di “frammentismo”, per lo più adottata per designare la pratica letteraria degli autori legati alla «Voce» 1908-1913, riconoscendone la valenza, ed anzi spiegandola con ragioni di estetica (crociana):

Molti di noi consideravano l'arte come uno sforzo lirico; e ci pareva che uno sforzo lirico non potesse durare a lungo, anzi che non fosse mai durato a lungo in nessuna delle cosiddette opere d'arte del passato; ci pareva di seguire una delle direttive più chiare e suscitatrici del Croce, in questo: andavamo alla ricerca dei «brani» o dei «momenti» lirici di un autore, considerando il resto come un tessuto connettivo [...]²⁹.

²⁶ Prezzolini, *Cronaca de «La Voce»*, cit., p. 107.

²⁷ Id., *L'italiano inutile*, cit., p. 142.

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 138-39.

²⁹ *Ivi*, p. 144.

Per contro, Prezzolini si dissocia dal corollario spesso implicito a tali considerazioni; molti ne deducono che il «tentativo di ridurre l'ispirazione poetica ad un momento di "purezza", in cui non ci sia mescolanza di morale o di praticità o di eloquenza» sia il tratto caratterizzante dell'esperienza letteraria vociana: «Ora, riguardando indietro, non ritengo che questo sia interamente esatto»³⁰.

Per l'ex-direttore, questa valutazione deriva, in realtà, da un'impropria estensione della poetica della seconda «Voce» a quella della prima: «il frammentismo venne dopo, quando il Serra incominciò ad avere influenza e la "Voce" fu regalata a De Robertis»³¹. Il termine "frammento" è connesso da Prezzolini alla "bella scrittura", e punta il dito sui caratteri "formali" dell'esperienza, assurti invece a principi guida solo dopo il 1914: «Il culto del "frammento" e della "bella scrittura" o "d'impegno" verrà dopo, dimenticando la verità e l'autobiografia».

La prima «Voce» puntava, invece, sul «sentimento della verità», in tutti gli ambiti, che conduceva, in letteratura, all'autobiografia:

Ora, letterariamente parlando, questo sentimento della verità condusse quelli che erano tra noi degli scrittori ad una forma d'arte che non si può chiudere nel frammentismo. [...] nei primi anni, il culto della verità ad ogni costo mi pare che portasse piuttosto ad un indirizzo differente, ossia all'*autobiografia*. [...] Perché? Ma è naturale. Dove si può trovare maggior verità nell'arte, se non raccontando di se stessi? Quale materia, quale sensibilità più vicina, quali esperienze più dirette e più vere di quelle della propria vita? [...] Non erano «frammenti» pubblicati come belle scritture. Non erano «pezzi». Erano «verità»³².

L'etichetta di autobiografia si basa sull'intento di accentuare, come carattere sostanziale dell'esperienza vociana, la ricerca della verità: se essa prende le forme del "frammento", non è quest'elemento che permette di "storicizzare" in modo corretto l'esperienza letteraria della prima «Voce»; né è lecito demandare, secondo Prezzolini, interamente alla seconda «Voce» il compito di dare il senso delle poetiche "vociane" *tout court*. Occorre separare, proprio al livello letterario, che è quello dove ha propriamente agito la rivista di De Robertis, la poetica della prima «Voce» da quella della seconda. Al di là delle rivendicazioni di Prezzolini a favore della propria direzione, alcune osservazioni andrebbero forse riprese in esame; è una realtà, quella di Prezzolini, forse parziale (questa ricerca della verità, questa «obiettività», che era la sua ban-

³⁰ *Ibid.*

³¹ Ivi, p. 146.

³² *Ibid.*

diera, non fu quella di altri importanti collaboratori), ma che merita una riconsiderazione.

Del resto anche chi legga il paragrafo dedicato, trattando di narrativa novecentesca, da Giorgio Luti a *Frammento, prosa d'arte e nuova struttura del romanzo* troverà che, a caratterizzare la prosa vociana, si preferisce in realtà porre l'accento sulla «configurazione autobiografica», sulla «necessità della confessione e dello sfogo» intesa come esigenza di rinnovamento³³, individuando nel “frammento” piuttosto un “approdo” consequenziale. Riguardo all'autobiografismo vociano sarà da tener conto, come nota Paolo Briganti, una semplice ma interessante considerazione, che avremo modo di verificare in seguito: stesa a trent'anni, essa «non può avere il carattere definitivo del bilancio consuntivo [...], ma piuttosto quello transitorio di tappa. Forse anche per questo [...] il carattere dominante appare l'intento di ri-costruzione, l'intento del riconoscimento morale (metafisico) della personalità, del carattere, dell'io»³⁴.

Ampliando l'orizzonte al di là delle antologie, pur non avendo la pretesa di vagliare in questa sede tutte le voci disponibili, è interessante ricordare, tra le molte, l'opinione di Arnaldo Bocelli; il critico aveva tentato, in una voce per l'*Enciclopedia italiana* del 1938, di definire e riconoscere l'importanza del frammentismo vociano nella letteratura italiana, individuando in esso il risultato di attitudini contrapposte elaborate nel corso del Romanticismo e del Decadentismo: «la tendenza a considerare l'arte come effusione del proprio io, e quindi la lirica come il “genere” per eccellenza», e «la tendenza a risolvere la lirica in prosa», come dimostravano mirabilmente i poemetti in prosa di Baudelaire, secondo un'esigenza di «affrancare la poesia dal linguaggio “poetico”»³⁵. Bocelli avverte il tentativo di trovare un «tono medio» tra «il fasto di D'Annunzio» e «la sciatteria di certa narrativa veristica», elevando la prosa all'intensità e al tono della poesia senza sconfinare nel «troppo poetico»: proprio in questa ricerca, per Bocelli, il frammentismo vociano assume «nel quadro del deca-

³³ «Nasce così, con l'affermazione del “vocianesimo”, intorno agli anni Dieci, la configurazione autobiografica della nuova prosa italiana, la necessità della confessione e dello sfogo in prima persona a cui lo scrittore dei primi anni del secolo affida la divulgazione del nuovo “verbo”, il bisogno di un rinnovamento totale in sede sociale, politica e culturale. [...] Lo spazio narrativo si riduce notevolmente fino ad approdare alla prosa lirica, alla bella pagina antologica, al frammento come testimonianza della nuova poetica» (G. Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1985, p. 46). Naturalmente, va considerata la distinzione di Paolo Briganti: se le «“scritture autobiografiche” sono innumeri in questo arco primonovecentesco, quelle che forse davvero si possono chiamare *strictu sensu* autobiografie sono – mi pare – ben poche» (P. Briganti, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, «Quaderni di retorica e poetica», II, 1, 1986, p. 165).

³⁴ Ivi, pp. 173-74.

³⁵ A. Bocelli, *Il «frammentismo»* (1938), in *Novecento*, ideazione e direzione di G. Grana, II, Marzorati, Milano 1982, p. 1243.

dentismo europeo una fisionomia inconfondibile»³⁶. Quest'accento posto sul "tono medio" è passibile di sviluppi interessanti, e potrebbe meglio restituire il quadro delle prime annate vociane, laddove la formula di espressionismo non sembra poter essere utilizzata con grande vantaggio per individuare i tratti degli articoli vociani. Una tale scrittura, per Bocelli, è affascinata dal gusto della parola, ma la sottomette ad una ricerca di tipo umanistico piuttosto che edonistico; l'«esigenza di superare il proprio atomismo spirituale in una ordinata visione morale» è indicata come tratto comune dell'esperienza del frammentismo vociano.

A questa lettura si potrebbe affiancare, per passare al dibattito critico contemporaneo, l'elaborazione di Clelia Martignoni, che ha così riassunto, appoggiandosi a Gianfranco Contini per quanto riguarda la definizione di "autobiografia metafisica vociana" e a Romano Luperini per l'inserimento del vocianesimo nell'espressionismo storico europeo, «i principi costitutivi della riforma stilistica vociana»: «autobiografismo generale e tenacissimo; frammentismo altrettanto persistente; equivalenza, rivoluzionaria, dei registri di prosa e poesia; rinnovamento delle strutture linguistiche (difforme variamente inteso a seconda degli autori)»³⁷. La schematizzazione nasce però da una considerazione rivolta alle «varie scritture vociane in volume tra il '12 e il '16»³⁸; è dunque interessante domandarsi, più dettagliatamente, se e come le prose d'invenzione pubblicate nella rivista prezzoliniana si vanno orientando verso qualcuno di quei «principi».

Chi ha tentato di enucleare i caratteri del "frammento" vociano ha spesso sovrapposto, affiancato le due riviste o prediletto la seconda, in quanto esperienza letteraria³⁹. Le categorie che tendono a definire il movimento letterario vociano in genere provengono in gran parte, e non a torto, dalla lettura comparata dei volumi degli scrittori o da un'analisi della «Voce» derobertisiana; eppure la "gestazione" del frammento vociano avviene, in teoria e in pratica (seppur con poche prove), nell'ambito della «Voce» di Prezzolini, dal primo numero in poi. Vale la pena, dunque, rileggere le annate di una rivista fondamentale per il Novecento, anche letterario, alla ricerca di dichiarazioni di poetica e prose d'invenzione, per verificare, ad esempio, l'eventuale coesistenza di una tendenza espressionista e di un "rivoluzionario" tono medio, o per vagliare l'emergere dell'elemento autobiografico (come convinta messa in gioco di sincerità e immediatezza), o per vedere dove le strade dei collabora-

³⁶ Di questa fisionomia risentì anche il d'Annunzio stesso, se è vero che «il cesellatore raffinato della prosa poetica nei suoi romanzi, accanto alla magniloquenza di questa prosa, presenta i modi semplificati e abbreviati [...] delle sue "faville"» (ivi, p. 1244).

³⁷ Martignoni, *Sulla letteratura vociana: la riforma dei generi e dello stile*, cit., p. 193.

³⁸ Ivi, p. 199.

³⁹ Si veda in particolare lo studio di Donato Valli, *Vita e morte del "frammento" in Italia* (Milella, Lecce 1980) con cui ci si confronterà in seguito.

tori convergano in elementi di poetica e dove, in letteratura e ideologia, divergano fatalmente.

1.3 La letteratura, nel «senso dispregiativo che basta pienamente ad esprimere quella ch'essa è in Italia»

Tra le molteplici direzioni di ricerca che una rilettura della «Voce» prezzoliniana può offrire oggi, agli albori del secolo successivo, l'indagine letteraria non è, a prima vista, delle più esaltanti: com'è noto, la «Voce» non nasce come rivista di sperimentazione letteraria e, con parole di Croce riprese da Romanò, si può affermare che fosse in gioco non «un'arte a preferenza di un'altra», ma «una realtà morale a preferenza di un'altra»⁴⁰. Ma essa non esclude, anzi comprende e prelude ad una riforma anche letteraria; come avrebbe detto Gramsci la «lotta per una nuova cultura» avrebbe prodotto necessariamente «una nuova arte»:

Il movimento della «Voce» non poteva creare artisti, *ut sic*, è evidente; ma lottando per una nuova cultura, per un nuovo modo di vivere, indirettamente promuoveva anche la formazione di temperamenti artistici originali, poiché nella vita c'è anche l'arte⁴¹.

Queste riflessioni di Gramsci prendono le mosse da una riconsiderazione dell'attività di De Sanctis, suscitata da un intervento di Gentile («Cosa significa e cosa può e dovrebbe significare la parola d'ordine di Giovanni Gentile: "Torniamo al De Sanctis!"?»); in pratica, suggerisce Gramsci, De Sanctis offre «il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi»: «in essa devono fondersi la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo con la critica estetica o puramente artistica». Da questo quadro sull'attività desanctisiana, il passaggio al concetto di "critica" nella «Voce» è quasi naturale («In un tempo recente alla fase De Sanctis ha corrisposto, su un piano subalterno, la fase della "Voce"»): il risultato dell'attività vociana corrisponde, secondo Gramsci, a una «divulgazione» di cultura «in uno strato intermedio», a una pratica di civiltà estesa «agli ufficiali subalterni»; a livello letterario, la rivista fiorentina «suscitò correnti artistiche, nel senso che aiutò molti a ritrovare se stessi, suscitò un maggior bisogno di interiorità e di espressione sincera di essa, anche se dal movimento non fu espresso nessun grande artista».

⁴⁰ Romanò, *Introduzione*, cit., p. 22.

⁴¹ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950, p. 9.

Il vocianesimo ben si prestava a esemplificare una riflessione che Gramsci svolge qualche riga dopo, appunto a proposito di «Arte e cultura»:

Arte e cultura. Che si debba parlare, per essere esatti, di lotta per una «nuova cultura» e non per una «nuova arte» (in senso immediato) pare evidente. Forse non si può neanche dire, per essere esatti, che si lotta per un nuovo contenuto dell'arte, perché questo non può essere pensato astrattamente, separato dalla forma. Lottare per una nuova arte significherebbe lottare per creare nuovi artisti individuali, ciò che è assurdo, poiché non si possono creare artificiosamente gli artisti. Si deve parlare di lotta per una nuova cultura, cioè per una nuova vita morale che non può non essere intimamente legata a una nuova intuizione della vita, fino a che essa diventi un nuovo modo di sentire e di vedere la realtà e quindi mondo intimamente connaturato con gli «artisti possibili» e con le «opere d'arte possibili»⁴².

La «lotta per una nuova cultura», «per una nuova vita morale», fu all'apice delle preoccupazioni di Prezzolini, che si apprestava ad inaugurare l'esperienza della «Voce», e figura tra i principi fondativi della rivista; si potrebbe però affermare che, nell'esigenza di allontanare lo spettro di «artisti individuali» (di valore magari discutibile), la letteratura fosse fin troppo separata da questo progetto di creazione e diffusione di cultura civile.

Non c'è un vero contrasto tra “questione letteraria” e “questione morale”, ma di certo si tratta, per così dire, di priorità; per scongiurare il prevalere della prima, il direttore sembra volerla tenere fin troppo ai margini. Davvero la letteratura è confinata a pochi interventi, di critica come di scrittura artistica, soprattutto (ma non solo) fino al 1911-12⁴³. A ben vedere, si incontrerà anzi, perfino negli interventi meno letterari, un ripetitivo uso negativo del termine “letteratura”, da parte di collaboratori vari. Da una parte si tratta di un'accusa scagliata contro certi vizi tipicamente italiani, dall'altra ci si chiede invece proprio come sarebbe possibile rifondare l'universo letterario.

Prezzolini, con l'autorità della direzione, non nasconde il proprio sospetto nei confronti della letteratura, sempre perdente a paragone dell'attività “pratica”; è una

⁴² *Ibid.*

⁴³ Come è rifiutata sulla «Voce», la letteratura è spesso praticata dai vociani nell'ambito della «Riviera ligure» di Mario Novaro, a proposito della quale si trova scritto, alla fine del 1911: «il criterio è: libertà, e il mezzo è: pagare subito gli articoli; due cose che si escludono troppo spesso. Molti di noi ci collaborano: Papini, Soffici, Cecchi, Slataper, Jahier [...]. Ma insomma la *Riviera* è oggi l'unica rivista d'Italia in cui un giovane sia accolto con affetto, e senza obblighi o di castrazione o di programma, e senza arie di degnazione o di pietosa accondiscendenza» (cfr. «La Voce», III, 50, 14 dicembre 1911, p. 708). Le citazioni dalla «Voce» si intendono tratte, qui e per tutta questa terza parte, dalla ristampa anastatica procurata dall'editore Forni (Bologna 1985).

questione che gli preme ribadire, mettendosi «una mano sul cuore», «dopo quasi dieci numeri» della rivista di via della Robbia 42⁴⁴:

Ci si propone qui di trattare tutte le questioni pratiche che hanno riflessi nel mondo intellettuale e religioso ed artistico; di reagire alla retorica degli italiani obbligandoli a veder da vicino la loro realtà sociale; di educarci a risolvere le piccole questioni e i piccoli problemi, per trovarci più preparati un giorno a quelli grandi; di migliorare il terreno dove deve vivere e fiorire la vita dello spirito. O bravi ragazzi che mi spedite versi in vario metro, o piccoli omiciattoli che mi invitate con gran sfoggio di parole e scarsezza di fatti ad attaccare questo o quel piccolo personaggio della vostra vita locale, decidetevi a ripulir la vostra mente dalle gonfiezze e il vostro cuore dagli odi personali, e lavorate con noi, perché spesso non vi manca l'ingegno ma soltanto una buona volontà⁴⁵.

Questo noto programma dell'11 febbraio 1909 ribadisce le finalità della «Voce», sottolineando la guerra aperta alla «retorica degli italiani», e scoraggia con decisione e studiata noncuranza i giovani autori di «versi in vario metro», accostandoli agli «omiciattoli» che propongono sterili polemiche personali «con gran sfoggio di parole e scarsezza di fatti». Agli uni e agli altri Prezzolini consiglia di ripulire la mente «dalle gonfiezze», per allontanare il pericolo di creare un'«Accademia spirituale», «regni perfetti nelle nuvole»: per favorire «un momento di altezza della coscienza italiana», la letteratura non serve ed è anzi, potenzialmente, dannosa. Quanto di retorico ci fosse anche in questa professione di praticità sottolinea, ironicamente, Jahier in sede di *Contromemorie*, rammentando «la rubrica alfabetica dei sottoscrittori alla "Libreria", lorda di inchiostro da non capirci più nulla»⁴⁶.

La *Relazione del primo anno* conferma, a scampo di equivoci, una scelta opposta alla «scioperataggine letteraria», nell'esigenza di seguire una «via» «razionale e pratica», abbandonando le questioni di «gusto»⁴⁷:

⁴⁴ «Tre stanze con cucina (ed un'oscura anticameretta)», «sedici rampe di, credo, ottanta scalini in tutto» e il «sistema del panierino che si calava dalla finestra», strumento prezioso di un «movimento internazionale di posta e di persone» (Prezzolini, *L'italiano inutile*, cit., pp. 129-30).

⁴⁵ g. pr. [ezzolini], *Al lettore*, «La Voce», I, 9, 11 febbraio 1909, p. 33.

⁴⁶ «Pratici, ci dicevamo, perché pratico si era detto il cipresso di guida. La pratica, è risaputo, si acquista facendo. [...] E praticissimo poi, doveva essere quel gerente che si era presentato con umiltà, attratto dall'atmosfera spirituale nuova, nascondendo nella bolgetta la poesia, sotto il panino gravido. Anche se qualche dubbio gli si era destato, quando il cipresso guida, che non sapeva più dove battere il capo, con tutta quella carne la fuoco, gli aveva consegnato la rubrica alfabetica dei sottoscrittori alla "Liberia", lorda di inchiostro da non capirci più nulla (Fortuna che liquidar cottimi a fornitori e fucinatori aveva insegnato qualcosa)» (Jahier, *Contromemorie vociane*, cit., p. 279).

⁴⁷ Si ricordi quanto scrisse Prezzolini, in conflitto con Papini e con altri collaboratori, nel luglio 1909, in sede privata: «Abbiamo un concetto molto diverso del giornale: per voi è un'opera arbitraria e poetica –

Ho escluso, anzitutto, ogni scritto puramente artistico, e alle questioni letterarie in genere ho dato un posto secondario, rompendola così con l'abitudine di tutti i settimanali che sorgevano e sorgono in Italia⁴⁸.

Avrebbero concordato pienamente, Prezzolini ed altri collaboratori della «Voce», a quest'altezza cronologica, con le parole scritte dal Manzoni al giovane Marco Coen quasi un secolo prima, che senz'altro, benché note, è interessante riascoltare in questa circostanza:

Ma che lettere son codeste, che non lasciano aver bene un uomo nell'adempimento del suo dovere, e in una occupazione che ha uno scopo utile, e che presta pure un continuo esercizio alla riflessione ed alla sagacità dell'ingegno? Sono elle le buone lettere? Le cose buone e vere si amano con un ardore tranquillo e paziente; non portano a non volere, se non ciò che è incompatibile con esse, né ad abborrire così fortemente, se non il loro contrario, cioè le cose false e malvagie. Io temo che codeste lettere, di cui Ella è tanto accesa, sien quelle appunto che vivono di sé e da sé e non veggono che ci sia qualcosa da fare per loro, dove non si tratti di giocare colla fantasia; temo, anzi credo, che codesta tanto violenta avversione al commercio sia cagionata in Lei, per gran parte, dalle impressioni che Le hanno fatta quelle massime, quelle dottrine che esaltano, consacrano certi esercizi della intelligenza e della attività umana, e ne sviliscono altri, senza tener conto della ragion delle cose, del sentimento comune degli uomini, e delle condizioni essenziali della società. Ma si franchi un momento da queste dottrine, ne esca, e le guardi dal di fuori; e pensi di che sarebbe più impacciato il mondo, del trovarsi senza banchieri o senza poeti; quali di queste due professioni serva di più, non dico al comodo, ma alla coltura dell'umanità⁴⁹.

Nel 1909 Slataper, rivolgendosi *Ai giovani intelligenti d'Italia*⁵⁰ e rispondendo all'intervento di Papini intitolato *La campagna* (tra i primi a rivelare connotazione artistica), ribadisce una critica nei confronti della poesia:

per me è razionale e pratica. Finché si combacia, e in tante cose si combacia, va bene; ma poi io seguo la mia via, e voi il vostro gusto. Bisogna che voi vi rassegnate a essere urtati da certe cose, e io mi rassegni ai vostri lamenti, e io mi rasseggerò forse più tardi di voi, perché ho più simpatia per il vostro arbitrio di quel che voi non abbiate per la mia ragione» (Prezzolini a Papini, 25 luglio 1909, in G. Papini, G. Prezzolini, *Carteggio*, II, 1908-1915, *Dalla nascita della «Voce» alla fine di «Lacerba»*, a c. di S. Gentili e G. Manghetti, Biblioteca Cantonale Lugano Archivio Prezzolini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2008, p. 261).

⁴⁸ G. Prezzolini, *Relazione del primo anno della «Voce»*, «La Voce», I, 48, 11 novembre 1909, p. 201.

⁴⁹ A. Manzoni, *Lettera a M. Coen*, Milano, 2 giugno 1832, in Id., *Lettere*, a c. di C. Arieti, Mondadori, Milano 1970, I, pp. 666-67.

⁵⁰ S. Slataper, *Ai giovani intelligenti d'Italia*, «La Voce», I, 37, 26 agosto 1909, p. 149.

Cotesta, che il verso o in generale la letteratura *spontanea* sia la parola propria della gioventù come il pappo e i dindi dell'infanzia, è un'apparenza di verità incoronata della dignità assiomatica dall'interesse nostro e dei vecchi: noi pensiamo a scusare il pubblicaturo, essi il pubblicato.

La scrittura va praticata, prima di tutto, «per noi e per i compagni», non va pubblicata, perché «la poesia dei vent'anni non fa vibrar nessuno»; occorrerà frequentare, in privato, un'«arte intima» per migliorare se stessi, e intanto pubblicare articoli d'attualità per denunciare e cambiare la realtà:

O allora? Scriviamo ma per far chiaro dentro di noi. E poiché pubblicare e farsi conoscere è più necessario del pane per noi giovani, a lato di quest'arte nostra, intima, che noi soli conosciamo e gustiamo come stimolo a miglioramento, facciamo dell'opera pratica.

Ho appena pronunciato la parola «pratica» che già sento un rimescolio collettivo di stomaci: [...]. È strano, parrebbe che la giovane Italia sia una generazione di mercanti di nuvole e solidificatori del vuoto!⁵¹

Questa esortazione del giovane triestino, richiamo alla disciplina rivolto *in primis* a se stesso, potrebbe racchiudere la modalità con cui viene gestita la «Voce» almeno fino agli albori del 1912: la rivista si propone di affrontare i problemi di un'Italia da riformare, mentre scorre e si prepara parallelamente, sotterranea, una letteratura che, in questo articolo, ha già uno dei caratteri della scrittura "vociana": «arte intima», scritta per se stessi prima di tutto, con una forte potenzialità moralistica («come stimolo a miglioramento»). La rivista è il terreno, collettivo (ma basato su amicizie che difficilmente sconfinano su un piano davvero intimo e personale), dove si intende combattere una battaglia per riformare l'Italia; nella letteratura, invece, si gioca la partita di una rivoluzione etica, personale, di una riflessione che coinvolge i sentimenti e le angosce più intime. Il «mercante di nuvole» di baudelairiana memoria, lungi dall'essere poeticamente recuperato (come faceva Ragusa Moleti, a suggello delle sue *Miniature*), è drasticamente invitato a "mangiare la sua zuppa"; certo, però, sarà sottinteso, senza diventare un uomo «incapace di gustare altro che la zuppa quotidiana»⁵². È necessario, se non stravolgere, ironizza Slataper, almeno intaccare «la no-

⁵¹ Il ritratto del «solidificatore del vuoto» era già stato presentato da Slataper (*Ritratti. Il solidificatore del vuoto*, ivi, I, 14, 18 marzo 1909, p. 55).

⁵² Quando si tratta, però, di difendere Baudelaire, Soffici si scaglia così contro Faguet: «È la solita scappatoia di chiunque incapace di gustare altro che la zuppa quotidiana, taccia di perversione chi ha un più fine palato del suo» (A. Soffici, *Faguet contro Baudelaire*, ivi, II, 55, 29 dicembre 1910, p. 475).

stra qualità di letteratucci, cioè di persone viventi in un mondo speciale d'idee che – bisogna dirlo – comincia a puzzare».

La campagna assurge a simbolo del ritiro individuale e dell'«arte intima» che ne deriva, ma la città deve essere il luogo dell'azione «pratica», necessaria alla completezza dell'uomo; come emerge in questo passo, il rapporto campagna-città è già impostato da Slataper in maniera non dissimile dal *Mio Carso*:

La campagna è il concentrarsi in sé, certo: ma come preparazione, bagno: al contatto delle cose primitive rinselvaticarsi, noi gattini di cucina o di sofà. Per sentire veramente con senso di stupore, di rabbia, di venerazione, di *amore*, la vita di oggi.

L'arte, svincolata da condizioni esteriori ed elaborata in una dimensione totalmente intima, dovrebbe, finalmente, essere “sincera”:

Ma anche l'arte ha una moralità tutta sua, specifica, al di sopra della morale umana, perché la supera, e la precede: sincerità, liberazione dello spirito di tutti i giudizi morali del suo tempo, espansione dell'inconscio, come vapore soprariscaldato, contro l'attorcigliamento ostacolante delle necessità materiali, dei criteri-bavagli, della smania individuale di grandi baldorie ebbre d'incenso e di oro.

«Essere moderni!», esclama Slataper, richiamando l'affermazione dell'*Adieu* di Rimbaud; in cosa consisterebbe questa modernità? La risposta si trova forse in quella stessa *pièce* della *Saison*: «Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre! Paysan!»; tale affermazione, se intesa come discesa dagli elisi della letteratura al «suolo» della realtà «pratica», poteva ben avere un senso anche per *I giovani intelligenti d'Italia*.

Nel corso del 1909, 1910 e 1911 il binomio tra letteratura e tronfia retorica è riproposto più volte, assumendo i tratti di un luogo comune. Prezzolini, presentando «un altro numero doppio» dedicato «alla questione della scuola media», afferma incidentalmente: «chi non ha voglia di imparare, chi cerca roba da digerir leggermente, chi ama le cose vaghe eteree dei letterati, ha il cinematografo da cinquanta, da venticinque e da dieci centesimi»⁵³. Angelo Vivante dimostra come Trieste sia «legata a paesi slavi e tedeschi assai più che ad italiani», adducendo prove storiche che dimostrano la loro validità proprio in contrasto con ogni «tesi artistico-letteraria» o «volata retorico-sentimentale». Contro retori ed esteti, si chiede in conclusione se un certo «irredentismo parolaio» non serva solo a «circonfonder di poesia l'aumento delle spe-

⁵³ g. pr.[ezzolini], *Per il Congresso dei Professori*, ivi, I, 41, 23 settembre 1909, p. 165.

se militari e gli affari di qualche gruppo di politicanti»⁵⁴. Mario Girardon, concludendo il secondo *reportage* su *Venezia povera*⁵⁵ non manca di scagliarsi contro la «Venezia nel sogno dei poeti», «l'isola incantata dove si naviga con angeli d'oro», dove, al colmo del paradosso, la povertà sarebbe «necessaria»: contro «fantasie di marmi rosa», propone piuttosto dati storici ed economici. La letteratura, per lo stesso potere di propaganda e contraffazione che è proprio della parola, è il simbolo di una mancata considerazione analitica e razionale dei problemi.

Nel 1911, da posizioni pro e contro l'impresa tripolina si attacca la «retorica» di Corradini, con un utilizzo sempre negativo del termine letteratura. Prezzolini intende dimostrare, con un lungo articolo del maggio 1911, che *L'illusione tripolina*⁵⁶ ha senso solo nell'ambito della letteratura: «Quanto a prove il poetico Corradini non ha bisogno di molto e a proposito della Cirenaica di oggi, "la parte più feconda della regione", cita il motto erodoteo: "Quelli di Cirene per tre stagioni non fanno che raccogliere"». Contro le fole di Erodoto, viene citata un'inchiesta compiuta dalla Jewish territorial organization, che dipinge una situazione ben diversa. Scarsa nozione della realtà e cattiva letteratura vanno insomma di pari passo: «Ma per un nazionalista che cosa è la nazione, se non un pretesto per far della letteratura?». Il concetto è ribadito nel novembre⁵⁷, quando la «Voce» si scaglia contro «quella marmaglia di scribacchiatori incoscienti e ignoranti», plaudendo invece al «giovane letterato» che sceglie, tra i mestieri possibili, «quello del giornalista d'opposizione» ed ancora resiste. Boine, rispondendo a Prezzolini con *Che fare?*, si interroga, tra le altre cose, sul vero valore del nazionalismo francese dei *Cahiers*, auspicando un'interpretazione assennata della letteratura di ambito peguyano: «non è, in Romain Rolland che viene fuori dal gruppo umanitario dei *Cahiers* peguyani, un incitamento alla guerra, è una controprova per così dire, è un incitamento a prender coscienza di quella profonda unità di tradizione, di quell'organica anima che permane vigorosa e viva, sotto la frammentarietà egoistica della superficie»⁵⁸.

Anche Papini, favorevole all'impresa di Tripoli, si scontra con «il mito della guerra vittoriosa di Corradini», eroica, di popolo, «educatrice e risvegliatrice»; la proliferazione di «aquile romane» e «glorie di Cirene» sulle testate giornalistiche non aiuta l'Italia a liberarsi del suo peggior malanno, tutto "letterario":

⁵⁴ A. Vivante, *Il fattore economico e l'irredentismo triestino*, ivi, II, 52, 8 dicembre 1910, pp. 452-54.

⁵⁵ M. Girardon, *Venezia povera*, ivi, III, 29, 20 luglio 1911, pp. 612-13.

⁵⁶ La voce, *L'illusione tripolina*, ivi, III, 20, 18 maggio 1911, p. 574.

⁵⁷ Ead., *Gli arabi ci aspettano...*, ivi, III, 44, 2 novembre 1911, p. 679.

⁵⁸ G. Boine, *Che fare?*, ivi, II, 37, 25 agosto 1910, pp. 383-84.

Mai come questa volta s'è vista a nudo la malattia nazionale italiana che non è né il colera né la camorra né la questione meridionale, ma l'infatuazione, la mascheratura letteraria, l'intrapolatura poeticante⁵⁹.

Già nel 1909 Papini aveva stigmatizzato, tra i vari tipi di nazionalismo, «quello dei letterati che, contaminando Giulio Cesare e Maurizio Barrès, un mezzo verso latino e un ritornello francese, spronano l'Italia alla conquista della Tripolitania»⁶⁰. E alla fine del 1910, nell'ambito di un numero dedicato all'irredentismo, chiede, «prima della guerra vittoriosa contro l'Austria», «un eccellente libro sull'Austria», al fine di sfatare facili miti nazionalisti e conoscere «fatti», «cifre», «informazioni»⁶¹.

Nel novembre del 1911, quando ormai la rottura con Salvemini è consumata (e, si badi, con «dolore infinito») ⁶², Prezzolini descriverà *La politica de «La Voce»*⁶³ auspicando una riconciliazione, già altrove indicata, tra politica e cultura, deprecando una «separazione che appare veramente strana quando si pensa alla parte che la cultura, e la stessa letteratura, hanno avuto nel far risorgere l'Italia».

La politica infatti, quando non vi aliti dentro lo spirito della nazione ricco di tutte quelle orientazioni ideali che si chiamano cultura, diventa una mediocre faccenda composta di piccole cose quotidiane – più vicina assai alla pratica minuta degli affari di un mercante che non alla complessità vasta e concitata della storia. E la cultura, segregata dalla politica, - e in generale dalla vita vissuta, immiserisce nella «letteratura»: usiamo questa parola nel senso dispregiativo che basta pienamente ad esprimere quella ch'essa è in Italia. E così, da un lato vi sono i politicanti della giornata spicciola, ignoranti, grossolani e prosaici; dall'altra i letterati melensi ed inutili, giustamente privi di qualsiasi autorità morale e civile, e tutti intenti a ricamare la piccola bugiola della loro vita verseggiata, - che emigra talvolta dai volumetti di sciocchezze poetiche e va ad alimentare la retorica gialla di certi quotidiani.

Se la politica è dipinta, con parole che non esigono commenti o esemplificazioni per il lettore odierno, come una «mediocre faccenda» simile alla pratica «degli affari di un mercante», la letteratura appare come il frutto cattivo di una cultura che ha perso la propria dimensione umanistica più profonda. Quei letterati, «melensi ed inutili», sono «giustamente privi di qualsiasi autorità morale e civile» e risultano forse meno dannosi nei loro «volumetti di sciocchezze poetiche» che non negli articoli diffusi tramite «certi quotidiani».

⁵⁹ G. Papini, *La guerra vittoriosa*, ivi, II, 42, 19 ottobre 1911, p. 669.

⁶⁰ Id., *Nazionalismo*, ivi, I, 19, 22 aprile 1909, p. 73.

⁶¹ Id., *Un libro su l'Austria*, ivi, II, 53, 15 dicembre 1910, p. 462.

⁶² Così scrive Salvemini a Prezzolini il 6 ottobre 1911.

⁶³ La Voce, *La politica de «La Voce»*, «La Voce», II, 48, 30 novembre 1911, p. 697.

Se il direttore della «Voce» sembra riferirsi spesso, nei suoi interventi, a quelle "lettere" che, manzonianamente, «vivon di sé e da sé e non veggono che ci sia qualcosa da fare per loro, dove non si tratti di giocare colla fantasia», egli non appare, però, mai particolarmente interessato a rifondare la letteratura stessa su presupposti diversi (quali quelli indicati, ad esempio, da Slataper); gli preme invece, con forza, additare una nuova direzione per l'intellettuale nella società. Come suggerisce l'ironica immagine fornita rievocando la nascita della «Voce» (in cammino tra la Consuma e la Verina, con il pittore Ghiglia), la sua natura era quella del "camminatore", ostile a certe *inventiones* artistiche come ad una sosta o un ritardo sulla tabella di marcia: «Io ero un esatto ed esigente camminatore; avevo la responsabilità di arrivare per la sera alla Consuma, dove la mia Dolores mi aspettava e sarebbe stata in pensiero; sicché fui senza pietà, e probabilmente interruppi un magnifico soggetto di invenzioni pittoriche, che non sarà ritrovato mai più»⁶⁴.

Questa necessità, condivisa, seppur in maniere diverse, da molti dei collaboratori, si sposava in uno Slataper o in un Papini anche nell'esigenza di lavorare ad una nuova letteratura, con un bisogno che mantenne sempre, tra loro e Prezzolini, una certa distanza, e condusse al progetto di una pubblicazione letteraria parallela, «Lirica», che, rivista mancata, rimane il segno di un contrasto profondo. Come nota Romanò, si fa sentire fin dal principio «la sfiducia personale del Prezzolini nella letteratura in se stessa, e nell'opportunità e utilità di una coltivazione e sperimentazione diretta dei linguaggi letterari»⁶⁵; il pericolo era, con parole di Ghidetti, «una regressione verso quella formula "antologica" che aveva caratterizzato il giornalismo letterario tra Otto e Novecento fino a costituire il precedente più significativo della *Ronda*»⁶⁶. La difficoltà di trovare i modelli di riferimento della «Voce», oltre che nell'ambito dei periodici italiani, tra quelli francesi, è legata a questo rifiuto; così, come ha rilevato François Livi, la scelta cadrà piuttosto sui «Cahiers de la Quinzaine» di Péguy, che, «aperti ai problemi sociali, politici e culturali della Francia dell'epoca, [...] sono, se non la negazione, il superamento della letteratura per la letteratura»⁶⁷.

⁶⁴ Prezzolini, *L'italiano inutile*, cit., p. 121. L'antefatto è costituito da una sosta del Ghiglia, dovuta in teoria ad una elucubrazione artistica, in pratica, secondo Prezzolini, a stanchezza: «Il Ghiglia, da pittore qual era, si mostrava ancor miglior scopritore di me, ma a un certo punto dovetti accorgermi che l'eloquenza del mio amico non era del tutto disinteressata; e fu quando, in un'ora delle più canicolari, giunto sotto un ombroso quercione, di quelli che tanto si fan desiderare quando si cammina sotto il sole, volle fermarmi oer mostrarmi le bellezze d'uno sterco di vacca. [...] Però lo interruppi quando capii ch'egli voleva schivare un poco il solleone, anche a costo di ritardare il ritorno» (*ibid.*).

⁶⁵ Romanò, *Introduzione*, cit., p. 49.

⁶⁶ Ghidetti, «La Voce» bianca: vita breve di una rivista letteraria, in «La Voce» 1908-2008, cit., p. 525.

⁶⁷ Livi, *I Francesi nella «Voce»*, ivi, p. 537.

1.4 L'anno 1909

Interessato a combattere quel «particolare carattere della vita italiana» che consiste nella «poca influenza esercitata dagli ambienti colti sullo svolgimento della politica nazionale», Prezzolini contribuisce comunque a diffondere un nuovo tipo di scrittura, che si realizza appunto sulle colonne della «Voce» fin dagli esordi: un giornalismo dai toni pratici, contro la retorica alla Corradini, ma spesso caratterizzato da una commistione tra dati reali e poetici, sul modello di Péguy; qui davvero, come ha sostenuto Anna Nozzoli, vediamo in opera un “frammento” giornalistico di tipo nuovo, con le sue regole, condivise dai vari collaboratori, che contribuiscono in varia misura alla «codificazione della forma saggio»⁶⁸. Una prova della diffusione di una tale scrittura giornalistica nell'ambito della rivista è costituita, ad esempio, dal Salvemini di *Cocò all'Università di Napoli o la scuola della malavita*⁶⁹, un articolo ironico e feroce, pubblicato peraltro in un momento assolutamente tragico, dopo «la catastrofe di Messina» a cui l'autore dell'articolo poteva non essere sopravvissuto. La veste leggera delle avventure di Cocò, che si lascia inghiottire nelle sabbie mobili del Meridione, tende a sposare dati reali e letteratura; se è concesso utilizzare un'immagine di Cecchi, il personaggio entra «discretamente per una porticciucola che si schiude sul vicolo della vita comune. Il vicolo della prosa quotidiana»⁷⁰. Non è questo l'articolo più rappresentativo di una forma “saggio” elaborata nella «Voce», ma è indicativo per rilevare come questo tipo di scrittura coinvolgesse, fin dal principio, anche collaboratori “non artisti”, come Salvemini.

Soprattutto gli interventi dei primi tre anni, si avvicinano molto alla forma “saggio” delineata da Cecchi a partire da Montaigne: una commistione tra «appunti di letture» e improvvise aperture su «visuali lontanissime di paesaggi d'anima»⁷¹, una fusione tra idea e immagine, dove «la cucitura [...] è fatta così addentro che non la si scorge»⁷². A proposito di Montaigne si trattava, secondo Cecchi, di una prosa in cui, ad un certo punto, si levava una «fulminea energia» quasi destinata a far parte di «esempi creati addirittura apposta per il primo capitolo dello pseudo-Longino; dove si tocca dello stacco e divario da persuasione ad estasi, ed appunto di “una sublimità che

⁶⁸ Nozzoli, *Forme e generi delle scritture vociane*, cit., p. 505: «dopo avere accuratamente distinto Prezzolini e Salvemini da Boine, andrà detto che le prove degli uni e dell'altro trovano poi un punto di unificazione non estrinseco in quello che a me sembra sul terreno stilistico l'aspetto decisivo della *Voce*-rivista (anche letteraria): la codificazione della forma saggio».

⁶⁹ In «La Voce», I, 3, 3 gennaio 1909, p. 9.

⁷⁰ E. Cecchi, «Saggio» e «prosa d'arte», in Id., *Corse al trotto e altre cose*, Firenze, Sansoni, 1952, p. 334.

⁷¹ Ivi, p. 330.

⁷² Ivi, p. 331.

si accende come il guizzo d'un lampo, e rivela d'un tratto nella sua pienezza la forza dell'oratore»⁷³.

A queste forme di “saggio”, vanno affiancati gli interventi di altri protagonisti dell'esperienza vociana, che rivelano un sotterraneo lavoro letterario, spesso mascherato proprio dall'adesione ad uno degli spazi offerti dal “saggio” vociano; così la “lettera dalla provincia” può diventare (ad esempio, con il Jahier dei *Valdesi*), “frammento” non privo di “velleità letterarie”. Una carrellata sul primo anno della «Voce» potrà fornire esempi e verifiche anche in tal senso.

Oltre al citato intervento di Slataper, occorre soffermarsi dunque su un articolo di Papini, *La campagna*⁷⁴, pubblicato nel 1909 in agosto, quasi a sfruttare un mese di pausa e relativa calma in ambito socio-politico per introdursi diversamente nella rivista. Nel corso del 1909 Papini si era occupato sulla «Voce» di letteratura e, in senso lato, di cultura, misurando apporti e rapporti con le culture straniere (a partire dal primo numero, con *L'Italia risponde*, poi con *Complimenti agli italiani*), soppesando il valore poetico e civile di un grande scomparso (Il *carduccianismo*)⁷⁵, valutando il problema dell'arte in stretta connessione con la realtà pratica del sostentamento e dell'editoria (*Il giovane scrittore italiano*⁷⁶, *Lo Stato editore*⁷⁷), intervenendo sulle questioni d'attualità (*Nazionalismo*⁷⁸, *E la scuola elementare*⁷⁹), difendendo l'operato della «Voce» (*Noi troppo odiammo...*⁸⁰, *Noi, gli ingiuratori*⁸¹) e condividendone gli intenti (*Il Risorgimento*)⁸². In più, recensiva volumi appena usciti riflettendo sulle

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ G. Papini, *La campagna*, «La Voce», I, 34, 5 agosto 1909, p. 137.

⁷⁵ Ivi, I, 14, 18 marzo 1909, p. 53. Scrive Papini su Carducci: «Il suo valore, cioè, appare a me più morale che letterario, e mi piace di vederlo piuttosto in aspetto di involontario apostolo di virilità che in quello di poeta fazioso e amoroso. Non è che io non riconosca nel Carducci un artista superiore a tutti i suoi contemporanei. Tre o quattro delle sue poesie, anche se aspre e poco leccate, son piene del respiro di una poesia più potente di quel che non si senta ansimare in tutti i volumi di D'Annunzio o di Pascoli; e certe pagine della sua prosa, che spesso è accademica composta e ad effetto più del bisogno, sono dei capolavori di semplicità espressiva e di forza appena rattenuta dall'ironia». Conclude ponendosi sulla linea del magistero carducciano: «noi soltanto, forse, tentiamo di continuare per altre vie, lo spirito carducciano e cerchiamo di collaborare col morto al suo ideale più caro, alla resurrezione della cultura e dell'anima italiana».

⁷⁶ Ivi, I, 10, 18 febbraio 1909, p. 37.

⁷⁷ Ivi, I, 30, 8 luglio 1909, p. 122.

⁷⁸ Ivi, I, 19, 22 aprile 1909, p. 73.

⁷⁹ Ivi, I, 25, 3 giugno 1909, p. 101.

⁸⁰ Ivi, I, 6, 21 gennaio 1909, p. 21; qui Papini difende i vociani dall'accusa di essere «malcontenti incontentabili».

⁸¹ Ivi, I, 27, 17 giugno 1909, p. 109.

⁸² Ivi, I, 29, 1 luglio 1909, p. 117; si legge nell'articolo, che propone una valutazione problematica del Risorgimento italiano e della sua eredità: «Ma la più grave e dolorosa eredità del Risorgimento è ch'esso non

mode artistico-culturali (*L'ignoranza degli specialisti, Inchieste sulla religione, Carducciani traditori, Edgar Poe*).

Papini aveva però anche trovato occasione per rivendicare, appellandosi a Baudelaire, la solitudine del genio in contrasto con i mestieranti della penna.

E allora? moriremo di fame? E si muoia pure! Non sapete che il genio è, per sua natura, una vittima offerta all'appetito dell'enorme bestialità, perché questa, ingoiandola, diventi, di secolo in secolo meno bestiale? La vita del grande dev'essere un martirio – bisogna pagare la grandezza interna e la gloria eterna con la miseria esterna. Eppure uno di voi altri, Baudelaire, vi disse quali maledizioni son pronunziate quando nasce un poeta⁸³.

La visione quasi cristologica dell'artista, appoggiata all'idea baudelairiana dell'arte come maledizione (ripresa, in ambito italiano, da Emilio Praga e qualche altro), è piuttosto vaga e ben poco "pratica". Questo articolo rivela come, accanto al proposito di considerare la cultura calata nella società e la letteratura nel suo valore sociale, Papini mantenga anche una visione di radicale scollamento tra lo scrittore e la realtà contemporanea (la direttrice educativa è valida, ma per un futuro), che non è esente da elementi in contrasto con la visione propugnata da Prezzolini sulla rivista. Nella *Promessa* del dicembre 1908, il direttore aveva scommesso su «carattere», «sincerità», «apertezza», «serietà», non su «intelligenza» e «spirito», allontanando un culto del genio diffuso tra i leonardiani.

Tale contrasto riemerge proprio con l'articolo di agosto, *La campagna*, il quale si apre con la constatazione piuttosto pacifica che «qua dentro, nei giornali e nelle città, si stianta, si soffoca, si affoga e si muore dal caldo»; d'altra parte, si capisce subito che l'afa cittadina non è data solamente dai calori agostani. La fuga in campagna è proposta infatti come risoluzione a «tutto questo armeggio di macchine e di teorie, questo bollore di cervelli e di chiacchiere», come pausa salutare alla furia di «riformare l'Italia» che vizia l'aria delle redazioni: parole più antivociane non si potevano trovare. L'accusa stessa, che Papini immagina gli verrebbe rivolta da «qualche imbecille» («Séguita la tua sonatine, rancido scrittore, ma finiscila presto»), ha qualcosa di quell'avversione per una letteratura "inutile" che si respirava nella rivista.

è stato compiuto [...]. L'unità d'Italia aveva nelle menti di Gioberti e di Mazzini la sua giustificazione in una missione di civiltà e di cultura che il nostro paese doveva avere nel mondo. [...] La parte più nobile del programma nazionale fu messa in disparte e a noi tocca oggi riprendere l'opera lasciata in tronco».

⁸³ G. Papini, *Il genio alla fiera*, ivi, I, 17, 8 aprile 1909, p. 65. Sull'argomento Papini tornerà con *L'Anima in poltrona*, ivi, I, 39, 9 settembre 1909, p. 157.

Sgombrato il campo dall'immaginario della campagna come villeggiatura da «titolati e non titolati borghesucci e borghesoni», Papini delinea la propria idea di campagna:

Quando io parlo di campagna intendo un'altra cosa; intendo il rituffamento, sia pur di un momento, nella natura e nella poesia; un abbandono, sia pur soltanto ideale, delle abitudini e delle concezioni cittadinesche e cerebrali, dei libri e dei concetti, e delle polemiche e delle discussioni, delle arie catoniane, censorie, puritane e rivoluzionarie, per tornare, come bambini, a stendersi in terra senza pensieri, a guardare il grande cielo sereno con serenità, ad ascoltare con amore il rosignuolo che ripete la sua frase amorosa e melodiosa, a voler bene al pulcino senza coda che becca e si prova a cantare, alla lucertola che scodinzola sui sassi, al ciuco che gira gli occhi neri ed alla lucertola che scodinzola sui sassi, al ciuco che gira gli occhi neri ed enormi e seguita il suo paziente cammino, a tutte le cose più antiche, più semplici, più care e più riposanti dei sistemi e delle frasi.

La campagna è «natura» e «poesia», tornare «come bambini» per godere di un universo incontaminato di animali e piante piuttosto banalmente delineato (qui il pulcino, la lucertola, il ciuco, più avanti pecore, boschi e torrenti). Il concetto, però, è dirompente: in opposizione alla città, alla «Voce» delle «polemiche» e delle «discussioni», si rivendica una posizione già "irrazionalistica", nel fastidio dei «concetti», scalzati da una sensibilità intuitiva e poetica: «Ma qui non si tratta di *sapere*: si tratta di sentire, di intuire, di godere, di amare».

La conseguenza di questo ritorno alla campagna ricade prima di tutto sulla scrittura: non si tratta di «rinnovare l'articolo d'attualità» (secondo la probabile accusa dell'«imbecille»); la lezione della campagna, intesa come «contravveleno» all'«artificio», al «linguaggio castrato e purgato» e anche alle «finzioni letterarie», porta con sé una concezione del mondo più autentica e, di conseguenza, conduce forse a un nuovo tipo di poesia, come afferma Papini con malcelata civetteria:

Mi pareva che in tutti ci fosse una gran pesantezza, una gran secchezza oppure quel dolciume o tenerume infioccato e guarnito che oggi forma la materia prima di gran parte della nostra letteratura. O non potrebbe darsi che baciando un parto umido o facendosi arruffare i capelli da un fiato di vento o arrampicandosi a forza di lividi su per una montagnaccia, rifacessero un po' di sangue e di muscolo e tornassero più freschi e meno effeminati all'usate faccende? Questo pensavo e penso anche ora. Però, scrivendo queste cose, m'accorgo che anch'esse son poesia e che forse la mia idea della campagna è un concetto fantastico e la mia speranza una pia e lirica aspirazione.

L'articolo stesso si propone, diversamente dai precedenti di Papini che rientravano, semmai, in quell'innovativa scrittura giornalistica che si propagava dalla «Voce» nelle

forme del “saggio”, come una prosa lirica volta a esplorare le implicazioni di un *topos* letterario, l’opposizione campagna-città, in modo nuovo.

La già citata risposta di Slataper, seppur in polemica con Papini nel rovesciare la medaglia a favore della città come luogo della vita «pratica», con una difesa della morale vociana, dimostra con *La campagna* almeno due affinità. Da un lato emerge una concezione simile di letteratura che, se proprio deve essere praticata, dovrà essere un’«arte intima», dall’altro anche il triestino non manca di dare spazio ad una prosa poetica; si legga questo accumulato serrato di immagini della modernità:

Essere moderni!: comprendere in sé le forme vitali proprie del nostro tempo: cioè – non torcete il bocchino, coetanei cari – un tipo neutro di donna che si schifa al contatto dell’uomo; un operaio che estrae dalla sua miseria esasperata un nuovo mito feroce, un’idealità di violenza; un prete che la vita nostra ha percorso a sangue, lui infagottato di stole e pianete e trapunte d’oro dal passato e dai secoli rosicchiate; una nazione, un’altra, un’altra che si levano al sole; corrusche di angoscia e di anelito due popoli che tentan reciprocamente di buttarsi giù dal trono della terra a forza di sprangate di ferro e palate di carbone; [...] e anche noi, sì, noi, ritorno alla purità dell’assoluto, alla brutalità campagnola per fuggire questa tragedia di case che s’oscurano il sole a vicenda, e aspettarlo fra i roveri perché il nostro spirito scintilli come quell’aratro lucido che sta per intaccare il novale⁸⁴.

Il «ritorno alla purità dell’assoluto, alla brutalità campagnola» caratterizza la campagna di Slataper, che appare, similmente a quella di Papini, come un mondo disabitato, una sorta di deserto adatto al ritiro dell’asceta in meditazione; essa è una preparazione, però, all’esigenza di «sentire la vita di oggi».

È questa la prima volta che Slataper si espone direttamente su questioni letterarie. Fino ad allora con le *Lettere triestine* aveva praticato il ruolo “vociano” del corrispondente da varie parti d’Italia e non solo (Boine aveva scritto da Ginevra)⁸⁵, che confezionava articoli volti a presentare, tra dati sensibili e godibile veste letteraria, città e regioni lontane, per metterle in comunicazione con il centro fiorentino che invocava una nuova unità nazionale. Oltre ad alcune recensioni, sono suoi diversi ritratti, dove già Slataper può mettere in pratica una scrittura ironica e moralista contro i “tipi” contemporanei.

⁸⁴ Slataper, *Ai giovani intelligenti d’Italia*, cit.

⁸⁵ G. Boine, *Lettere ginevrine. Ginevra e l’Italia*, ivi, I, 10, 18 febbraio 1909, p. 39; è questo l’unico intervento di Boine sulla «Voce» nel primo anno della rivista. Riguardo alle corrispondenze dalle varie realtà regionali d’Italia cfr. G. Prezzolini, *Regioni e città d’Italia*, ivi, I, 42, 30 settembre 1909, p. 173 e, per quanto dichiara in seguito Prezzolini nella *Cronaca de La Voce*, cit., p. 80.

Per quanto concerne Soffici, la sua sigla compare il 20 dicembre 1908 sotto una recensione ai *Racconti di Tournebroche* di Anatole France; essa rivela un gusto letterario che, in accordo con la linea della rivista, è contrario alla «rettorica» che non ha «il sangue e l'ossa»⁸⁶; nel gennaio, espone le sue riserve su *Barbey d'Aureilly critico* citando, per il lettore italiano, un impresentabile giudizio su Leopardi⁸⁷; *Consigli benevoli*⁸⁸ testimoniano, con la scusa di Luisa Giaconi, della distanza dal «Marzocco». Come Papini, e in linea con le riflessioni della rivista, Soffici si interroga sulle figure di "letterato" che la contemporaneità offre, escludendo innanzi tutto modelli più che obsoleti, come la *Bohème dorata*⁸⁹: si fanno i conti la *vie bohémienne*, esplosa in Italia con la Scapigliatura, oggetto di discussione fino alla fine dell'Ottocento, come hanno dimostrato gli interventi di Ragusa Moleti e Pica, per aprire giustamente un'altra pagina della vita intellettuale.

Il *bohème* è una specie di verme umano [...]; fannullone e impotente, un cialtrone che passa le sue giornate fantasticucchiando e fumendo e che s'ubriaca di parole. Torpido d'intelletto non è ancora riuscito a rendersi conto che l'arte è vita e – ignorandolo – resta ancora aggrappato ai vecchi pregiudizi scolastici delle vecchie accademie pur dicendosi rivoluzionario. [...] È un martire buffo dell'anacronismo⁹⁰.

Contro il piglio falsamente e forzatamente rivoluzionario in arte, Soffici sembra schierarsi, anche a proposito di Medardo Rosso⁹¹, apprezzando proprio il felice connubio tra tradizione, ricerca intima e modernità: «è arrivato a risolvere naturalmente uno dei più complicati problemi estetici, e cioè a ricollegarsi alla tradizione a forza di sincerità».

Accanto al «solidificatore del vuoto» di Slataper, troviamo *Il bel tenebroso*⁹² di Soffici, relativista in tutto e in preda alla noia, a cui si risponde, con un'immagine a sua volta ripresa da Slataper⁹³: « - Impiccati! – o lavora, mercante di nuvole!». Si di-

⁸⁶ A. Soffici, *I racconti di Tournebroche*, «La Voce», I, 1, 20 dicembre 1908, p. 3: «Quando in un libro si cercano i belletti, le ciprie, i ricami e i fiorellini d'una rettorica rimessa a nuovo piuttosto che il sangue e l'ossa, e il pensiero compresso come l'aria in un esplosivo, le scritture simili a quelle di questo francese piacciono».

⁸⁷ Ivi, I, 3, 3 gennaio 1909, p. 11: «questo elegiaco artificiale [Leopardi], dalla disperazione moscia e opaca, ripugnava al popolo italiano, innamorato di concetti e di parole tonanti...».

⁸⁸ Ivi, I, 11, 25 febbraio 1909, p. 43.

⁸⁹ Ivi, p. 44.

⁹⁰ Ancor più degno di riprovazione è, per Soffici, il «*bohème* ricco», «un essere ambiguo, repellente, orribile» (*ibid.*).

⁹¹ A. Soffici, *Italiani all'Estero. Medardo Rosso*, ivi, I, 12, 4 marzo 1909, p. 47.

⁹² Ivi, I, 14, 18 marzo 1909, p. 55.

⁹³ Cfr. *Ai giovani intelligenti d'Italia*, cit.

rebbe che ci sia una piena condivisione, da parte di Soffici, della linea della rivista, almeno sulla distruzione dei cattivi maestri della letteratura⁹⁴, che continua con gli agguerriti e celebri *Caratteri* della penultima pagina (*Il giornalista re*, *La ricetta di Ribi buffone*, *Il puro Poeta*⁹⁵; *Il Quidlibetario*⁹⁶; *Il soliloquio di don Abbondio*⁹⁷; *Narsete scrittore*⁹⁸). La forma del “carattere”, aspra ed ironica, ricorda, in ambito toscano, una tradizione di poesia civile e satirica che ha il suo più insigne rappresentante ottocentesco in Giusti. Anche questo è un tipo di articolo caratteristico della «Voce», volto al disvelamento divertente e mordace dei falsi miti contemporanei, con riferimenti generici o chiaramente personali. Rispetto a Boine e Jahier⁹⁹, Papini, Slataper e Soffici hanno già detto qualcosa, riguardo alla letteratura, nel primo anno di vita della rivista fiorentina.

1.5 L'anno 1910

Indagando l'anno 1910, troviamo il celebre intervento di Jahier dal titolo *I Valdesi nelle valli*¹⁰⁰, dove la dimensione poetico-letteraria si mescola con l'analisi, in prospettiva storica, della vita e delle prospettive di una minoranza italiana dimenticata, creando una prosa diversa, ad esempio, da quella del successivo *I protestanti in Italia*¹⁰¹. “Vociano” per la “praticità” di una relazione che mira a far luce su un popolo conosciuto dai fiorentini, magari, solo attraverso quei pastori che «vengono a fare gli studi» alla Scuola di teologia, ma «hanno più il carattere di funzionari che di consiglieri», l'articolo parla attraverso uno stile poetico, nel presentimento di certe immagini di *Conversione al mondo* e di *Ragazzo*¹⁰².

La prima parte, separata tipograficamente dal resto, non nasconde una componente autobiografica: l'autore parla in prima persona («Barba Barthélemy viene a prendermi») per partecipare al ritrovo collettivo della domenica. Qui l'ingrediente

⁹⁴ Soffici non dipinge però solo «caratteri» letterari; si pensi, ad esempio, al *Sobillatore* (6 maggio 1909), all'*Arrivato* (28 ottobre 1909) e ad altri.

⁹⁵ Ivi, I, 16, 1 aprile 1909, p. 63.

⁹⁶ Ivi, I, 18, 15 aprile 1909, p. 71.

⁹⁷ Ivi, I, 19, 22 aprile 1909, p. 75.

⁹⁸ Ivi, I, 29, 1 luglio 1909, p. 119.

⁹⁹ Per il 1909, la collaborazione Jahier è ridotta a *Quel che rimane di Calvino* (ivi, I, 35, 12 agosto 1909).

¹⁰⁰ P. Jahier, *I Valdesi nelle valli*, ivi, II, 8, 3 febbraio 1910, pp. 255-56.

¹⁰¹ Id., *I protestanti in Italia*, ivi, II, 28, 23 giugno 1910, pp. 344-45.

¹⁰² Francesca Petrocchi, ricostruendo l'iter germinativo di *Ragazzo*, mette in luce come «l'inchiesta di Jahier si offra ad essere considerata come una non sfocata premessa della storia dell'io di *Conversione al mondo*», com'è «ben testimoniato dalla presenza di due personaggi chiave», il bambino e l'oncle Barthélemy (F. Petrocchi, *Conversione al mondo. Studi su Piero Jahier*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, p. 18).

«informativo» è quasi assente, mentre ritratti, luci e colori intessono una prosa lirica, che procede tramite frasi nominali, fermando in un'istantanea un quadro fuori dal tempo:

Gli uomini alti, traversi, colla andatura lunga dei montanari che non flettono mai le ginocchia, parchi di parole e di atti, ma arguti come il vinetto aspro delle loro colline ventose. Le ragazze coi capelli tirati sotto la cuffietta nera da cui sfugge qualche ricciolo e qualche ciuffo ribelle, il corpo stretto nelle vesti sguarnite e nude, colla vita subito sotto il piccolo seno, uno scialletto vivace sopra, la gonna lunga e schioccante.

I ragazzi già vestiti da uomo, col corpetto attaccato alle trombe dei calzoni tutti lunghi o stretti fino a mezza gamba e i grossi calzerotti di lana filata in casa¹⁰³.

A paragrafi ampi si alternano capoversi di brevità fulminea: «Ascoltano, raccolti; accordano semplicemente le loro anime schiette al ritmo di quell'arpa infinita».

La seconda parte dell'articolo, con il passaggio ad un tono più impersonale («questa gente»), contiene invece informazioni sulla terra e sul popolo valdese nel tempo, dall'«Editto di emancipazione del Re Carlo Alberto», agli aiuti di Svizzera e Inghilterra, all'emigrazione in Uruguay, senza abbandonare però il linguaggio poetico evocativo:

Un paese aspro e severo il loro: tre vallate strette, solcate profondamente da torrenti impetuosi che rodono i fianchi dei monti incombenti; una terra sorrisa al basso di prati irrigui, di frutteti dai meli ricurvi sotto il carico dei frutti odorosi, vigilata da una folta corona di castagni, ma più in alto magra, arida e pietrosa, con alcuni grami campielli in pendio che si vestono appena dei fiori violacei della patata e nutrono scarsamente il granetto saraceno dalle spighe avere; terra che chiede più che non renda e concede solo quello che vuole; le alte erbe ondanti docili alla frullana corrusca e la forza viva delle sue acque¹⁰⁴.

Il gusto per il ritratto si realizza, ancora, nell'incontro con «la padrona di casa, rimasta zitella», emblema di «una vita mista di occupazioni agricole e di abitudini borghesi». Il profilo della comunità valdese qui tratteggiato si smarca volutamente dal capitolo di De Amicis in *Alle porte d'Italia*, «brillante e superficiale»: attraverso personaggi e paesaggi Jahier intende andare più in profondità, rivelando anche i difetti di una gente orfana, troppo tardi riconosciuta dall'Italia che se, vocianamente, è ancora da

¹⁰³ Jahier, *I Valdesi nelle valli*, cit.

¹⁰⁴ *Ibid.* Sarà superfluo notare che le costruzioni sintattiche e il lessico (si notino, ad esempio, la «terra sorrisa al basso di prati», le erbe «ondanti docili alla frullana corrusca») innalzano la resa minuta dell'ambiente al di là di una prosa semplicemente realistico-descrittiva.

farsi, dovrà pensare ad un modo per sostenere «il piccolo popolo valdese», che rischia di disperdersi in forzate emigrazioni e di perdere le proprie radici.

Del resto, proprio in ambito vociano potevano suscitare simpatia quei contadini «incapaci di industrializzare quella poca produzione che hanno e lanciarla sul mercato delle menzogne commerciali». A Jahier preme denunciare le mancanze dimostrate da questa amata comunità («I Valdesi non si sono rinnovati») e dalla sua classe dirigente, colpevole di non aver compreso che «l'avvenire dei Valdesi [...] era lì nelle valli». Sulle pagine della «Voce», Jahier ha voluto dare testimonianza di un'esperienza dal forte carattere morale, non nascondendo la propria partecipazione, raccontando una spiritualità intesa come viaggio interiore attraverso immagini a forte connotazione letteraria: «Le pareti sono un po' anguste, lo so; e le finestre piccole e scardinate; ma, se le tocchi appena, un cielo senza fine entrerà in te con tutte le sue ombre, con tutte le sue luci»¹⁰⁵. La forma "saggio" ha già ospitato ampi lacerti (soprattutto, l'intera prima parte) indirizzati ad un tipo di prosa lirica che mette in gioco gli elementi del cosiddetto "frammentismo" vociano, dall'autobiografia alla tensione della prosa in direzione della poesia.

Un articolo del marzo 1910, seppur dedicato specificamente al ritratto del «ribelle» *Augusto Forel*¹⁰⁶, e dunque privo di quel substrato memoriale che aveva informato l'articolo sui valdesi, fornisce ancora la prova di una tendenza a piegare l'impegno documentario ad elementi letterari, nonché a rivelare il primo nucleo di problematiche proprie dell'autore. La grandezza del personaggio si palesa, come nel ritratto dell'*oncle*, fin dalla salda apparenza nella figura: «Di ribelle egli ha anche la figura: la persona eretta ed aitante, il petto ampio, le spalle robuste, l'occhio vigile e scrutatore»¹⁰⁷. «Le mani pulite e il cuore saldo»: la prima operazione intellettuale che va riconosciuta al Forel, e che tanto conterà anche per il Jahier di *Ragazzo*, è l'abbandono della propria educazione pregressa, in un superamento continuo di se stessi:

semplificarsi scrollando dietro le spalle forti il carico di quello che si è ricevuto e creduto, cercare un nuovo affiatamento colle cose e colle creature, una comunione più intima col reale e poi spezzare coll'azione creatrice la prigione costruita dalle nostre mani¹⁰⁸.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Id., *Augusto Forel*, ivi, II, 12, 3 marzo 1910, pp. 276-77. Di Augusto Forel furono tradotti tra il 1909 e il 1910 *Etica sessuale* (F.lli Bocca, Torino 1909) e *L'Unione libera (Libero amore) dal punto di vista della morale sociale e del diritto* (Coscienza Nuova, Milano 1910).

¹⁰⁷ Jahier, *Augusto Forel*, cit., p. 276.

¹⁰⁸ *Ibid.*

Il ritratto indugia anche sull’aneddoto, che non è fine a se stesso ma intende dimostrare, per dare «un’idea chiara della fisionomia morale di Forel», la vita anticonvenzionale, mai per esibizione, che lo studioso si trova a condurre:

Convenienze, riguardi, abitudini non esistono allora per lui. Un amico ricorda di averlo veduto, studente, scendere dal treno tornando per le vacanze in abito da fatica, calzato di pesanti scarponi chiodati, ma colla tuba in testa (se ne scusava dicendo che era ridicolo pretendere di metterla nella valigia); sotto il braccio un enorme fagotto rinvoltato in una veste da camera e legato collo spago¹⁰⁹.

L’amore per la vita “pratica”, magari in mezzo alla popolazione della terra vinicola svizzera, colpita dalla piaga dell’alcoolismo, si concretizza in una lapidaria notazione di Jahier, già carica di presagi: «Studiare non basta, scrivere non basta, vivere bisogna»¹¹⁰. Ancora, il letterato, nella veste di «facile umanista», viene citato a modello negativo:

Mi par di vedere il risolino, a fior di labbra, del facile umanista [...] e udirlo centellinare la sua rotonda eloquenza sul valore morale della passione e dei dissidi interni [...]. Oh! la lumaca che sorte dal buco e si azzarda a far capolino dal guscio, per sbavare la sua argentea contemplazione sull’albero schiantato dal fulmine! Ci vuol altro¹¹¹.

Occorre piuttosto, afferma Jahier su pretesto di Forel, «ritrovare la freschezza di una coscienza sotto i molti strati di vernice individuale e sociale».

Nel corso del 1910, incontriamo un intervento di Slataper¹¹², in apertura del primo numero di marzo, che ha qualcosa di simile alla fuga in campagna di Papini. Anche questa prosa è condotta all’insegna di una doppia evasione, che combina la fuga materiale dalla città e dalla redazione («qui tu non respiri») all’abbandono momentaneo della scrittura giornalistica («LO SVILUPPO DI UN’ANIMA A TRIESTE. Comincio a scrivere; lacero; di nuovo; e altro strappo»), a vantaggio di qualcosa di diverso: *Sul Secchieta c’è la neve*¹¹³. I caratteri principali del “frammento” vociano vi sono già e-

¹⁰⁹ Ivi, p. 277.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Tra l’altro, Slataper dichiara la propria simpatia per Jahier in una lettera a Prezzolini del marzo 1910, la stessa in cui esprime apprezzamento per *Primavera* di Soffici: «Domenica sono stato a pranzo da Jahier: caro e forte ragazzo con cui ce l’intendiamo bene» (Slataper a Prezzolini, Firenze, senza data [ma fa seguito alla precedente del 10 marzo 1910], in S. Slataper, *Epistolario*, a c. di G. Stuparich, Mondadori, Milano 1950, p. 195).

¹¹³ In «La Voce», II, 12, 3 marzo 1910, p. 275.

semplificati: si tratta di un'esperienza personale che non ha valore di testimonianza "pratica", come hanno ad esempio le *Lettere triestine*, quanto, piuttosto, di documento intimo, autobiografico, riflessivo, che richiama l'universo simbolico dell'ascesa al monte e dell'immersione nella natura; ingredienti di forte letterarietà condizionano il dettato e il loro utilizzo non è volto a rendere lo schizzo di un "carattere" più avvincente o un quadro triestino più vivo. Si percepisce un'attenzione al ritmo (con figure della ripetizione) e un gusto dell'immagine che denotano la messa in campo di procedimenti studiati in un "laboratorio d'artista", con quel «turbini di poesia, intimo, che traluce nelle sue continue immagini»¹¹⁴, come scrisse Prezzolini.

E lassù – non sai dove, perché forse tu non cammini verso la cima reale, delle carte geografiche – e il tuo lassù è greve di nebbia, forse; onde tu raggiuntolo, non vedrai più niente: non gli Appennini indorarsi come giovane carne sotto il sole, né la neve immensa che accende i colori, né lontano, in basso, Firenze. Ma tu, amico mio, ti sei levato da tavolino per salire sul Secchietta; e s'anche tutte le opinioni della strada, che ti si son infiltrate nell'orecchio, dalla finestra, col frastuono dei barrocci scampanelanti e le canzoni sporche di vino non digerito, s'anche tutta la vita degli altri è presente in te anche ora e tenta, come una ventata polverosa, di storcerti il collo verso quello che hai già superato, a rimirarlo, e accosciarti, tra l'alto e il basso, sulle tue gambe stanche – niente, non importa: tu vai in su: questo solo è vero; tu devi: questo solo è bello¹¹⁵.

Questa prosa, per la sua letterarietà, si discosta dalla linea del direttore; in più, in quell'oscillazione tra campagna e città, natura e civiltà, già espressa in occasione dell'articolo di Papini, siamo di fronte ad un movimento opposto a quello di *Ai giovani intelligenti d'Italia*. Qui ci si allontana dal frastuono e dalle «canzoni sporche di vino» (forse allusione ad un facile maledettismo), per un'esperienza di solitudine che ha i tratti di una strenua educazione morale: «pianta dritte le pedate»; «tutto è pura sensazione di ostacolo che bisogna vincere»; «non devo esser che io, in vetta»; «tutte le cose indispensabili tentan d'impedirti ciò che devi; agguanta coi denti la lingua che vorrebbe imprecare, e cammina».

La ripetizione della domanda «Stanco?» suggerisce che la fuga sia legata alla stanchezza psicologica dell'attività in rivista; per ritrovare la verità dello «spirito» («Che ha da fare con la vita dello spirito cotesta improvvisa scampagnata?») occorre forse ritirarsi, da soli, a contatto con la natura, con la propria umanità primigenia: «Scendo dal treno: e sono un animale irrazionale. Scampagnata, gita, fuga, pazzia, sciocchezza; non so: so che vado sul Secchietta dove c'è la neve». Può darsi anche che,

¹¹⁴ G. Prezzolini, *Amici*, Vallecchi, Firenze 1922, p. 139.

¹¹⁵ Slataper, *Sul Secchietta c'è la neve*, cit.

su questa vetta da raggiungere, s'incontri, alla fine, l'umiltà, se è vero che, impuntandosi di superare un dirupo nevoso senza deviazioni, si "ruzzola" sotto la madonnina. Resta il fatto che questo scritto "vociano", punta dell'iceberg letterario sommerso, testimonia il lavoro di Slataper su una scrittura che va acquisendo temi e caratteri propri, parallela e convivente, come egli aveva già auspicato in *Ai giovani intelligenti d'Italia*, con l'attività "pratica", di cui dà prova anche nel medesimo numero¹¹⁶. Al contrario, chiedendosi *Che fare*, Prezzolini avrebbe ribadito, di lì a poco, la scelta dei «solitari» come opzione rinunciataria: «starsene solitari: ma allora è una purezza acquistata troppo facilmente»¹¹⁷.

Per quanto riguarda Slataper critico, sarà da segnalare l'articolo breve e mordace indirizzato ai futuristi, che sottolinea l'eterogeneità di un gruppo sconnesso, uniti da «un lusso di letterati»¹¹⁸. Slataper non vi trova «una visione intima» né un'interpretazione nuova della «realtà presente» (si ricordi che lui stesso auspicava: «Essere moderni!»), ridotta piuttosto alla «sua apparenza esteriore»¹¹⁹. Pur concorde con un «presupposto critico diffuso», secondo cui in Italia mancano «le opere liberatrici, che spalancano l'anima intarmolita e ingrommata», il triestino condanna «il movimento di Marinetti» perché non vi trova quella «visione intima» che tanto gli preme: «Ma i futuristi di Marinetti non si rendono affatto conto del dramma interiore; anzi per non sentirlo, urlano». Con atteggiamento simile si pone Soffici, al momento di prendere le distanze dal gruppo marinettiano: «A me pare, in sostanza, che la loro smania di novità e di modernità sia piuttosto un atteggiamento esteriore che un bisogno profondo del loro spirito ansioso d'incarnarsi in creazioni originali»¹²⁰. Nelle critiche si legge, al contrario, l'emergere dell'esigenza di portare alla luce il «dramma interiore» in letteratura.

¹¹⁶ Nello stesso numero Slataper firma *Il giornalista da Gemito e Bianca Segantini*. È da ricordare che sempre nel numero 12, Cecchi indicava ai "vociani", *en passant*, ragionando di "Forse che sì forse che no" di d'Annunzio, che occorreva rileggere Leopardi, anche alla luce degli *Scritti vari inediti* editi nel 1906, perché si sarebbe potuto scoprire «un Leopardi nuovo, un Leopardi che tende la mano alla lirica più naturalisticamente moderna che poeta abbia mai immaginato» (E. Cecchi, "Forse che sì forse che no", «La Voce», II, 12, 3 marzo 1910, p. 275).

¹¹⁷ G. Prezzolini, *Che fare*, ivi, II, 28, 23 giugno 1910, pp. 343-44.

¹¹⁸ S. S.[lataper], *Il futurismo*, ivi, II, 16, 31 marzo 1910, p. 295: «Ma in realtà solo la comune copertina sa metter assieme un tisichino spirituale, come per esempio il Palazzeschi, con il Buzzi, per esempio, giovane dai polmoni tanto sani che si sforza a tutti i costi di guastarsi tirando fiate più larghe del petto».

¹¹⁹ «Il loro mondo storico è in fondo estetismo tumefatto a bubbone con poco opportune, frequentissime, iniezioni di formule francesi che in Francia son coronamenti teorici di edifici già da lungo esistenti. Ridotta a sincerità, ad arte, la loro arte sarebbe intrisa d'un sentimento nostalgico a terre lontane, dove son possibili le avventure di terra e di mare: un romanticismo decadente. L'amore da loro professato per la realtà moderna non è che un tentar di soffocare cotesto contenuto che sentono sorpassato buttandogli addosso automobili, aeroplani, torpediniere» (*Ibid.*).

¹²⁰ A. Soffici, *Risposta ai futuristi*, ivi, II, 23, 19 maggio 1910, p. 324.

Nel corso del 1910, Slataper si occupa poi, in particolare, di Friedrich Hebbel, inteso come «il presupposto critico e drammatico di Nietzsche, e il punto dove s'annoda il romanticismo, filtrato traverso Goethe, con lo spirito d'oggi»¹²¹. Il percorso artistico di Hebbel (1813-1863) è descritto nei termini di una tormentata ricerca, per una vita non dissimile da quella abbozzata in *Sul Secchieta*, come ascesa faticosa e solitaria:

La natura di Hebbel è dura, tormentata, inquietante. È uno di quegli uomini che sforzano la vita a inasprirsi e acuminarsi di continui ostacoli, perché ogni loro passo avanti debba essere una conquista contro sé e contro tutto il mondo¹²².

Non c'è dubbio che Slataper ritrovi, con fervore giovanile, alcuni dei propri nodi irrisolti in questo profeta del “pantragismo”; si pensi, ad esempio, ai molteplici conflitti, tra istinto e morale (già emerso nel contrasto città/campagna), tra il sé e l'altro, tra forma e contenuto:

In «Golo» (nella tragedia *Genoveffa*) è confessata questa disperazione tragica nelle sue forze morali, che spinta fino all'ultimo diventa affermazione e quasi autorizzazione al comportamento istintivo¹²³. [...]

Per lui il concetto di «facoltà» è uguale a quello di «forza», e forza significa capacità di lotta. La vita è un saccheggio dell'uomo interno. L'amore è u conquistarsi in altrui. La soddisfazione dà disgusto: la voluttà è solo nella tensione e nello sforzo. C'è perfino conflitto tra forma e contenuto: e il bello non ne è la pace, ma l'armistizio. [...] La forza umana esiste solo per combattere non per vincere. Ma no; probabilmente c'è una vittoria: lo sviluppo dell'individuo¹²⁴.

La durezza (definita “calvinistica”) del mondo tragico di Hebbel richiama a Slataper l'immagine del Carso, con il suo «impietramento» raramente interrotto da subitanee dolcezze:

Il suo è un mondo di durezza calvinistica. [...] E quando un soffio di dolce amore alita su cotesto impietramento, scoppia al sole una parola semplice e meravigliosa come una genziana dal Carso: [...]¹²⁵.

¹²¹ S. Slataper, *Friedrich Hebbel*, ivi, II, 44, 13 ottobre 1910, pp. 411-12. Su Hebbel, Slataper ritorna a proposito di Giuditta (Id., «*Giuditta*» di F. Hebbel, ivi, II, 50, 24 novembre 1910, p. 442).

¹²² Id., *Friedrich Hebbel*, cit., p. 411.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Ivi, pp. 411-12.

¹²⁵ Ivi, p. 412.

È qui che si affaccia, per la prima volta, l'immagine del Carso come correlativo poetico ed esistenziale.

Sempre nel marzo 1910, compare uno scritto di Soffici che rientra, anch'esso, nella definizione di “vociano” data da Prezzolini nel 1974, *Primavera*¹²⁶. Afa d'agosto, neve ed ora primavera: sembra che gli spiragli per una “prosa d'arte” si aprano sulla «Voce» in corrispondenza di “variazioni climatiche”, che determinano l'uscita dalle redazioni per riflessioni *en plein air*. L'articolo piacque, chiaramente, a Slataper: «Bello bello l'articolo di Soffici! M'ho preso ossigeno per tutta la corsa oltre il deserto calabrese»¹²⁷. Per sapere di cosa si tratti, si può interrogare lo stesso Soffici, che scrive rispondendo alle lodi di Prezzolini: «la mia intenzione sarebbe di scriverne una ogni anno a mo' di bilancio lirico-spirituale»¹²⁸. Questo carattere “lirico-spirituale”, ben rappresentato dal moto di fuga e d'ascesa che dà inizio alla prosa («Via su per i poggi»), apparenta l'articolo a quello di Slataper; si tratta di un momento di felicità, nella solitudine, di «Menalio, il disgraziato dalle tre tragedie – filosofica, sentimentale e finanziaria».

Il paesaggio che si offre alla vista del sole non ha la densità rappresentativa delle montagne e delle valli di Jahier, degna sede del popolo valdese¹²⁹, ma nemmeno la insistita carica simbolica del Secchietta di Slataper, che accompagna l'io nell'ascesa; la mano di Soffici sembra piuttosto farsi guidare dalle impressioni che gli offre la primavera:

Ho visto la margherita bianca sullo stelo tremante, il giallo pisciacane fra il paleo secco, e per tutto, fra le zolle, fra' sassi e fra' pruni, questo odoroso fiore paonazzo dal nome sconosciuto. Ho visto anche qualche violammammola metter fuori, zitta zitta,

¹²⁶ A. Soffici, *Primavera*, ivi, II, 14, 17 marzo 1910, p. 285. Tra gli altri scritti comparsi nel 1910 a firma di Soffici andranno citati *Gioventù* (compresa nei *Caratteri*, ivi, II, 6, 20 gennaio 1910, p. 248), dove si tratteggia il «lercio ragazzotto che faceva scandali letterari»; *Lettera a un giovane pittore* (ivi, II, 7, 27 gennaio 1910, pp. 251-52), dove si esprime una necessità di rinnovamento per l'arte valida anche per la letteratura («Son cose che accadono ai pittori come ai poeti. Guarda Carducci, D'Annunzio e Pascoli quando non sono grandi e fanno [...] il greco, il latino o il medioevale!»); *Scritti e lettere di Giovanni Segantini*, (ivi, II, 11, 24 febbraio 1910, pp. 271-72), dove si auspica, tra l'altro, la pubblicazione di epistolari e scritti teorici di artisti come impegno “pratico” nella critica d'arte.

¹²⁷ Slataper a Prezzolini, Firenze, senza data [ma fa seguito alla precedente del 10 marzo 1910], cit.. All'articolo di Soffici seguiva l'articolo di Guglielmo Zagari intitolato *La Calabria*, accompagnato da una nota, siglata «S. S.», che esprimeva disaccordo su alcune questioni.

¹²⁸ Soffici a Prezzolini, lett. in., 23 maggio 1910, in Prezzolini, *La Voce 1908-1913*, cit., p. 323.

¹²⁹ Anche lo sguardo sui lavoratori dei campi è per Soffici intriso di «tenerezza fraterna», ma non c'è l'attenzione al lavoro come emblema di una condizione socio-economica che si trovava, invece, nei valdesi di Jahier: «Io guardo il nonno, il nipote e i cinque uomini affaticarsi in un lavoro magnifico e sento il mio cuore struggersi di tenerezza fraterna» (Soffici, *Primavera*, cit.).

la testolina terrosa, e la foglia del narciso selvatico è tutta filante di vischio se tu la strappi.

A confronto con la serietà con cui sono trattati animali, persone e cose della campagna, la «tragedia filosofica» e quella «sentimentale» dell'uomo sono attaccate invece dal pungolo dell'ironia:

Ma, obbietavo io, se l'essere e il non essere si risolvono nel divenire, che cos'è questa individualità di cui mi si parla? Un'individualità che *diviene* e che quindi non è, o non è di già più quando si afferma!

Ero arrivato a negare me stesso quando andai a letto.

Ora mi ritrovo.

Ora il capanno è vuoto; ma ci sono ancora le quattro pietre dove i giovanotti si sedettero per l'ultima partita, e su l'una d'esse qualcuno (un ladro? un fanciullo?) ha fatto qualcosa che non sa d'ambra. [...] Dio mio! perché far lo schizzinoso? uno di questi giorni puzzeremo anche noi: anche tu, Arianna, che amo e che mi fai tanto aspettare e soffrire!..

Alle domande sull'«essere» e sull'amore, la natura e la vita sono le più serie risposte; la conclusione più degna della riflessione è, per Soffici, un riconoscimento della crisi di ogni certezza per affrontare la «tragedia» dell'uomo contemporaneo, in un solitario squilibrio che non tende tanto all'umiltà, quanto a forme nietzscheane di solitaria grandezza o pazzia:

Gli altri uomini hanno sempre avuto bisogno, per vivere ed essere grandi, di appoggiarsi a qualche cosa che fosse ferma e stabile. Gli uni si sono appoggiati a Dio, gli altri alla Ragione che è un'altra sorta di Dio, altri infine al dovere sociale. Io do un calcio a tutte le basi, butto via tutti i puntelli e resto solo, in bilico sur un filo di ragno, sopra un abisso buio. È la nuova grandezza? è la pazzia che viene? – È la novissima tragedia.

È interessante notare come, ancora una volta, il carattere letterario dell'articolo si accompagna all'espressione di convinzioni piuttosto eversive rispetto alla linea dominante della rivista, secondo la quale il «dovere sociale» fa parte dei compiti del nuovo intellettuale in formazione. Inoltre, il rapporto tra l'io e il mondo si risolve, nel rifiuto di ogni «sistema», in un individualismo marcato:

Come l'essere e il non essere si risolvono nel divenire, tutte queste cose lontane, dissimili e opposte si risolvono in me in un'ebbra melodia, in un flusso rapace di gioia, che monta e scende, s'allarga e si restringe; tocca il cielo ed è tutto e io non son più; mi ripiomba nel cuore e non c'è nulla al di fuori di me.

Tra le segnalazioni letterarie di Soffici, spicca la *Nota per un libro di versi*, dedicata a Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, per la pubblicazione di *Sonetti e poemi (1898-1909)*: pur con le dovute riserve, Soffici esprime, provocatoriamente, la propria «simpatia per questo bohème delle lettere»:

In Italia dove si mettono ai sette cieli i peggiori rettoricumi mitologici del D'Annunzio, i Poemi conviviali e le Canzoni di re Enzo e del Carroccio del Pascoli [...] non deve, se si vuol essere onesti, restare ignoto chi come Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi ha, come ho detto in principio, oltre agli altri molti meriti, quello rarissimo fra noi, d'esser sincero¹³⁰.

Ceccardo stesso si dipingeva, scrivendo a Prezzolini nel 1912, come «un povero uomo triste malato disperato»¹³¹; questa sincera *bohème*, condotta quasi fino all'autodistruzione, non dissimile dalla commistione tra arte e vita consumata nella Milano della Scapigliatura, poteva suscitare ammirazione proprio nell'ambito della rivista che aveva condannato le pose dei letterati di professione. Citando alcune poesie a sostegno della propria tesi, Soffici sceglie i primi versi della lunga poesia *Il viandante*, dedicati all'esplorazione primaverile della campagna, al tempo monotono del ripetersi delle stagioni, disegnato attraverso il recupero di immagini leopardiane e pascoliane, «luoghi comuni [...] nutriti di nuova realtà e rinsanguati»: «O Primavera, gli alberi dell'orto / pendevano origliando a la finestra, / ne l'umida quiete de la sera / lusingatrice di melanconia»¹³². Questa «sincerità», dunque, ha una qualche parentela con la vena impressionistica e campagnola del toscano Ardengo, coniugata ad un recupero dei *topoi* della tradizione italiana, pretesto per nuove riflessioni esistenziali¹³³.

Spostandosi ad altro ambito, la sincerità di sentimento nel porsi di fronte alla realtà sembra essere per Soffici il punto di leva per presentare al pubblico l'arte di Henry Rousseau:

¹³⁰ Id., *Nota per un libro di versi* [Rec. a Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, *Sonetti e poemi (1898-1909)*, Società ligure-apuana, 1910], «La Voce», II, 31, 14 luglio 1910, p. 359.

¹³¹ Cartolina postale illustrata, datata La Spezia Li 12 dic. 1912, citata in C. Roccatagliata Ceccardi, *Tutte le poesie (1891-1919)*, a c. di F. Corvi, De Ferrari, Genova 2005, p. 9. Dalla recensione di Soffici non si può evincere una sua conoscenza della prima raccolta di Ceccardo, il *Libro dei Frammenti*, che pur conteneva, tra l'altro, riprese e traduzioni da Rimbaud e Verlaine (secondo Francesca Corvi, Soffici «sembrava non conoscere» quella prima raccolta; cfr. *ivi*, p. 14).

¹³² Soffici, *Nota per un libro di versi*, cit. *Il viandante* si può leggere, con le altre poesie di Ceccardo, in Roccatagliata Ceccardi, *Tutte le poesie (1891-1919)*, cit., pp. 185-204.

¹³³ Così avviene anche per la figura stessa del viandante, per le soste ai «cimiteri in sui remoti varchi d'Appennino», per la fratellanza del poeta con i «piccoli re di macchia», i «reatini».

Ed è giustappunto questa potenza di sentimento, malgrado tutto, (cosciente o casuale, che importa?) che conta per me. Io trovo in tali opere l'espressione nuda e cruda di un'anima disadorna ma sincera, priva di armonia ma penetrata di realtà e – come ho detto – le adoro¹³⁴.

A giugno, in concomitanza con la questione sessuale (si veda l'articolo di Prezzolini che apre questo numero), compare come collaboratore Carlo Dossi, con la *Ricetta per farsi illustri*¹³⁵, estrapolata dai *Ritratti umani (Campionario)*, pubblicati, insieme a Perelli, nel 1885 a Milano presso i fratelli Dumolard, per interessamento di Cameroni¹³⁶. Nel 1965, Angelini scriverà a Prezzolini di aver notato e apprezzato la segnalazione delle *Note azzurre* sul «Borghese», ricordandogli quella collaborazione dossiana alla «Voce»¹³⁷. L'ammirazione di Prezzolini verso Dossi era ancora salda:

Caro Angelini,
grazie per il testo della commemorazione del Dossi, per il quale noi della Voce fummo legati da viva simpatia, ma non soltanto per il suo stile, bensì per le sue idee originali, per il suo carattere indipendente, per la sua ricerca personale e impopolare¹³⁸.

Originalità nello stile e, soprattutto, nelle idee, indipendenza di giudizio e impopolarità: questi i pregi di Dossi in ambiente «vociano», a detta di Prezzolini, meriti che possiamo verificare direttamente con una lettura della *Ricetta*. La comparsa di questo scritto dossiano sulla «Voce» del 1910, non meglio chiarita dai ricordi prezzoliniani, è piuttosto importante, a cominciare dall'anomalia che essa rappresenta: su questa rivista «non letteraria» non si pubblicano, praticamente mai, lacerti di opere letterarie appena uscite, magari di importanza e rilevanza «mediatica» ben maggiore

¹³⁴ A. Soffici, *Henry Rousseau*, «La Voce», II, 40, 15 settembre 1910, p. 395.

¹³⁵ C. Dossi, *Ricetta per farsi illustri* (dai *Ritratti umani*), ivi, II, 26, 9 giugno 1910, p. 337.

¹³⁶ Cfr. D. Isella, *Note ai testi*, in Dossi, *Opere*, cit., p. 1507-1511. Il titolo nel *Campionario* è *Ricetta per farsi illustre*; la *pièce* era apparsa sulla «Riforma» del 23 agosto 1884.

¹³⁷ Angelini a Prezzolini, 1 aprile 1965, in G. Prezzolini, C. Angelini, *Carteggio 1919-1976*, a c. di M. Marchione e G. Mussini, prefazione di G. Prezzolini, in appendice scritti su R. Serra di Angelini e Prezzolini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1983, p. 106. Prezzolini risponde in modo piuttosto vago: «Caro Angelini, tu conosci la Voce meglio di me! M'ero proprio dimenticato che avevamo pubblicato un brano del Dossi dalla sua ristampa del 1910! E chi lo sa? Probabilmente col suo consenso. O per mezzo del Linati? Chi lo sa? Non trovo traccia di lettere sue nel mio «archivio» – la sola cosa che sia riuscito a salvare da tante peregrinazioni» (Prezzolini a Angelini, 8 aprile 1965, ivi, pp. 106-07).

¹³⁸ Prezzolini a Angelini, [Lugano], 6 aprile 1970, ivi, pp. 199-200. Angelini aveva parlato di Dossi all'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere nel 1970 e aveva perciò ricontattato Prezzolini (Angelini a Prezzolini, 19 gennaio 1970, ivi, p. 188). Come ricordano in nota i curatori del carteggio, un capitolo dossiano è presente anche nelle *Cronachette di letteratura contemporanea* dell'Angelini (Boni, Bologna 1971, pp. 211-29).

(ad esse si riservano, invece, le letture mordaci di un Cecchi). Dossi è inoltre uno dei pochi autori di prosa essenzialmente ottocenteschi a cui sia dedicata attenzione, complice la nuova edizione delle opere¹³⁹; una nota spiega: «Dai *Ritratti umani* di Alberto Pisani (Carlo Dossi) riproduciamo questa pagina, in segno di stima e di ammirazione»¹⁴⁰.

Le ragioni sono rintracciabili nel testo, che assomiglia, sotto molti aspetti, ai «Caratteri» sui quali si andavano esercitando i vociani, che, coniugando satira sociale, moralismo e vena artistica, confezionavano prodotti a volte degni di una spiritosa “prosa d’arte”. La *Ricetta per farsi illustri* si coniuga poi perfettamente con le riflessioni vociane sull’artista nella società, e sulla necessità di estirpare quella categoria di pseudo-intellettuali disposti a scrivere di tutto, su libri e riviste, pur di acquisire un po’ di notorietà e agiatezza. «Persecuzione, fame, ospedale, ecco il terno de’ condannati alla gloria. Colla riputazione, invece, la tua vanità avrà scappellate, la tua gola tartufi, il tuo sedere càtredre», scrive Dossi; Papini si era preoccupato più volte, in termini simili, della questione, con i citati *Il genio alla fiera*, *L’Anima in poltrona*. Anche la condanna verso il gusto della polemica sterile, tanto più su questioni letterarie, apparenta questo scritto dossiano alla linea della «Voce»; a chi va in cerca di riputazione Dossi consiglia, ad esempio, di coltivare discussioni futili e «qualche pettegolezzo politico»:

Se qualche sconclusionata polemica, qualche isterismo di letteratura balocca l’ozio del pubblico, come avvenne jer l’altro, quando in lingua italiana si disputava se Italia possedesse una lingua, o come avviene oggi tra questi gatti idealisti miagolanti dai i tetti ad una luna dipinta e bòtoli realisti che fiutano estasiati, quali rose, lo sterco, - e tu compila il tuo opuscolo, toscasineggia, caccia fuori il tuo «grido»: dieci cattivi sonetti ti daranno buon nome¹⁴¹.

Il ritratto è completo di consigli su come vestire e portarsi in pubblico, ricordando il *bohème* di Soffici:

¹³⁹ Si ricordi, ad esempio, la nota *Agli editori* pubblicata sulla «Voce» il 24 marzo 1910 (II, 15, p. 292): «Agli editori preghiamo ancora una volta di non mandarci quei soliti romanzi e libri di versi di cui – ormai devono comprendere – noi non ci occuperemo mai mai mai, finché mondo sarà mondo e noi saremo noi. [...] Ci mandino gli editori poco, pochissimo ma buono [...]. Di cose buone, anche se non recenti, noi siamo pronti a parlare molto volentieri».

¹⁴⁰ Vi si legge anche: «Le opere di questo scrittore dimenticate da tanti anni – ma abbastanza conosciute verso l’80 – sono ora introvabili e si ristampano presso i F.lli Treves (I volume, Milano, 1909, L. 5.00). Abbiamo rispettato interamente la punteggiatura voluta dal Dossi, per la quale si vedano le ragioni esposte nella *Nota grammaticale* che segue a *La Colonia Felice* (Roma, Sommaruga, 1883)» (Dossi, *Ricetta per farsi illustri*, cit.).

¹⁴¹ *Ibid.*

Una barba non pettinata, degli occhialacci, vesti e unghie nere, sostituiscono a sufficienza un diploma. Bada di camminare con gravità, un fascio di carte sotto le ascelle, intervieni ai sotterramenti degli altri chiarissimi, massime se ti furono avversi, massime se desti loro in capo la zappa, nel qual caso ti attaccherai ad un fiocco della lor bara e ne dirai lacrimando l'elogio [...] ¹⁴².

Scrittore in controtendenza già nel tardo Ottocento, Dossi continuava ad essere, soprattutto in alcuni dei più riusciti *Ritratti umani*, un castigatore dei cattivi *mores* contemporanei; la prosa piuttosto carica di ingredienti difformi si poteva accordare con il tentativo di espressività presente anche nei *Caratteri* "vociani".

Ancora nel 1910, compare sulla «Voce» un articolo che ripercorre *La fortuna del Dossi*¹⁴³, citando i giudizi tardo-ottocenteschi, il pregiudizio carducciano, il riconoscimento di Capuana, e facendo riferimento alla radice lombarda della «forma concentrata» e della «ingegnosa oscurità» dossiane. È importante segnalare come il bollettino bibliografico vociano invitasse alla lettura di questo autore isolato, confidando nel giudizio crociano sulle prime opere ma avvisando anche che «gli intelligenti mal si adatteranno [...] a non rilegger i libri della seconda giovinezza e della maturità».

Uno scrittore formatosi in ambito vociano, Boine, si occuperà di Dossi nel 1914, recensendo il terzo volume delle *Opere*¹⁴⁴ pubblicate da Treves, rendendo i dovuti omaggi a chi «ci riviene a far visita»: «ammucchio in un canto la suddetta immondizia perché... entra un signore»¹⁴⁵. Il giudizio sui *Ritratti umani* è però abbastanza duro, trattandosi (Boine non ha del tutto torto) di esercitazioni su temi satirici di tutti i tempi svolti in uno stile ostentatamente bizzarro:

Specie *Ritratti umani*: esercitazioni satiriche in bizzaria di stile. Non dicono molti di nuovo né di acuto; rispecchiano una tal quale bonaria sanità morale all'antica in un caracollio pittoresco di fraseggiare tra lo strano e il lombardo, un poco ostentato¹⁴⁶.

La preferenza viene accordata senza tentennamenti alla *Desinenza in a*, «curioso intreccio di gustosissime scene», dove lo stilismo si coniuga, per Boine, ad un umorismo davvero riuscito:

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ A. C., *La fortuna del Dossi*, ivi, II, 54, 22 dicembre 1910, pp. 471-72.

¹⁴⁴ G. Boine, Rec. a C. Dossi, *Opere*, III vol. (*Ritratti umani. Desinenza in a*), Treves 1914, «La Riviera Ligure», aprile 1914; poi in Id., *Plausi e botte*, Ed. della «Voce», Firenze 1918, pp. 85-87. Si cita da Id., *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a c. di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983, pp. 89-90.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 89.

¹⁴⁶ *Ibid.*

Sono scene staccate in cui i personaggi che tornan qua e là, ed un unico tono, fan da cemento; scene, ambienti, personaggi che nessuno scorda più [...] – Qui lo strano, il pittoresco stilismo dei *Ritratti* diventa fusa originalità, intensità d'espressione, vivacità, violenza, realistica comicità d'immagine, umorismo crudo da maschio, scandito in un curioso martellamento di ritmi appena celati. Porcherie della vita descritte senza compiacimenti e senza sentimentalismi: né amarezze né fatalismi rassegnati¹⁴⁷.

Non sarà un caso se la comprensione e l'apprezzamento dell'architettura frammentaria del libro dossiano, scandita da stacchi, ritorni, ritmi appena celati e una, a volte fastidiosa, intonazione monocorde («un unico tono») vengono proprio da Boine, che, anche tramite la «Voce», aveva avuto modo di riflettere sui vantaggi dei libri di frammenti in confronto ai romanzi dalla solida impalcatura.

È da rilevare anche che Boine apprezzi il modo aggressivo di affrontare la realtà, «senza compiacimenti e senza sentimentalismi», ma anche privo di fatalismo rassegnato; il lettore è positivamente impressionato dal moralismo tagliente dossiano, senza veli, ai danni della donna, che, se non fa «buona figura» (attaccata con un accanimento perlopiù sospetto), è però anche sottratta a certe figurazioni romantiche e decadenti (Boine cita, appunto, la «sfrenata Messalina romantica [...] che da ultimo si fa bigotta e guardiana dell'altrui moralità»)¹⁴⁸. Quel che lascia Boine dubbioso, fatto che va ancora a testimonianza del suo acume critico, è un punto non ulteriormente sviluppato: «ma v'è in Dossi un bizzarro contrasto tra la sostanza e la forma; tra la crudezza quasi dolorosa delle cose dette e la fantasiosa stranezza quasi allegra con cui sono dette»¹⁴⁹. Boine coglie qui un elemento che risulta per lui spiazzante: il moralismo dossiano, dalla sostanza cruda e dolorosa, si combina in modo inedito con l'allegria dello stile, con una «fantasiosa stranezza» che supera l'intento moralistico ponendo al centro della prosa, spesse volte, la sperimentazione formale. Questo oblio del nucleo doloroso dei fatti nella fantasticheria dello stile non potrebbe trovare concorde l'autore dei *Frammenti lirici* e di *Peccato*, che tende invece ad affrontare di petto, sulla scia delle esperienze del "moralismo vociano", questo fondo tragico della realtà.

¹⁴⁷ Ivi, p. 90.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Tale «bizzarro contrasto» è spiegato da Boine tramite la presenza di tradizioni molteplici, da quella moralistica e dialettale milanese, a quella tragica e "romantica" scapigliata, alla reazione "antiromantica" di Carducci (a rigore, successiva alla prima produzione dossiana): « – Tuttociò analizzato nei suoi ingredienti storici lascia intravedere, un po' cozzanti fra loro a metterli in carta la tradizione milanese del Porta, del Raiberti, del Rovani; il romanticismo magico-tragico del Boito; ed infine la stessa reazione antiromantica a cui appartiene l'*intermezzo* del Carducci» (*ibid.*).

È chiaro il limite, dunque, oltre il quale il frammento dossiano non può parlare agli uomini della «Voce»: esso risulta adeguato finché, come in *Ricetta per farsi illustri*, si tratta di castigare i difetti di un'Italia da rifondare tramite una satira ben scritta, ma non va oltre un «orizzonte [...] un po' fissato per sempre», «un po' stretto»¹⁵⁰, sia a livello morale che letterario. La componente stilistica diventa, nei *Ritratti* e nella *Desinenza in a*, il corrispettivo di una dichiarazione dell'impossibilità di cambiare il mondo e la natura umana, con un fondo di acuto pessimismo che si traduce in forte conservatorismo. I «moralisti vociani», invece, sostengono la necessità di un'azione nella realtà, pur tenendosi lontani dagli imbrogli della politica ufficiale, e la possibilità di una letteratura che indaghi la realtà a partire dall'orizzonte della propria coscienza per cambiare, prima di tutto, se stessi. È interessante accennare, a margine, che, a ben vedere, è il primo volume della ristampa di Treves (pubblicato nel 1909) che potrebbe presentare punti di contatto con la ricerca vociana: *L'Altrieri* e la *Vita di Alberto Pisani* sono libri di (pseudo) autobiografia per frammenti, dove l'infanzia e l'adolescenza vengono poste al centro di un racconto anomalo, ben diverso dai toni di *Cuore*. Purtroppo, i pochi dati in nostro possesso non permettono di indicare con precisione un interesse verso queste prime opere dossiane; rimane il fatto che, molto probabilmente, vari autori che gravitavano intorno alla «Voce» si trovarono a scorrere i volumi dell'edizione Treves segnalati dalla rivista.

Papini interviene con diversi articoli nel 1910, ma la sua sperimentazione letteraria stenta ad emergere sulla «Voce», mentre risulta chiaro che sono in atto letture e riletture filosofiche (ma non solo), visti gli articoli dedicati a Nietzsche, William James, Galilei e Leone Tolstoj¹⁵¹. L'avvicinamento a Nietzsche, autore da riconsiderare e meditare proprio dopo gli schiamazzi della moda, è indice di una modalità di lettura volta a superare gli aspetti più esteriori di un estetismo decadente, a favore di «un'anima malata da nutrire e da salvare»:

Prima, anni fa, mille vespe pettegole ballavano intorno al dolce paralitico di Weimar e quando un raggio di sole faceva scintillar loro le ali esse dicevano d'esser diventate d'oro e che il mondo s'è rovesciato e che il cielo era disceso all'inferno perché l'uomo aveva finalmente rubate agli arcangeli le chiavi del Paradiso terrestre. Allora, no, non era da gentiluomini trovarsi in simile compagnia¹⁵².

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ G. Papini, *William James*, «La Voce», II, 39, 8 settembre 1910; Id., *Studi galileiani*, ivi, II, 48, 10 novembre 1910; Id., *Pregghiera per Leone Tolstoj (prima della morte)*, ivi, II, 50, 24 novembre 1910, p. 441.

¹⁵² Id., *Pregghiera per Nietzsche*, ivi, II, 6, 20 gennaio 1910, p. 247.

Di letteratura Papini parlerà, oltre che in *Le querce e i funghi*¹⁵³, in *Miele e pietra*, tacciando di “femminilità” (intendendo «la mollezza, la dolcezza, la voluttuosità blanda, il tono minore, le lacrime facili, il pettegolio spiritosetto e la musicalità svaniente ed estenuante»)¹⁵⁴ gran parte della produzione italiana contemporanea. Si rimpiangono «le corde aspre e forti» del Dante petroso o del Petrarca che parla «in rim’aspre», mentre si condanna una prosa che, tra Manzoni e d’Annunzio, stenta a rinnovarsi:

La prosa loro è tutta pregna ed unta di balsami e aromi odorosi e di sapori profumati, e si spappola e sminuzzola appena qualcuno vi si accosta non colla mano aperta alla carezza ma col pugno chiuso alla percossa [...]. Sospiri e non tuoni; minuetti e non sarabande; sfumature e non colori; toni bassi e dolci ma non gravi ed acuti. [...] Dalla prosettuccia lemme lemme e slombata e appiccicosa degli arfasatti manzoniani siamo sdruciolati nell’armonioso eloquio dannunziano, in quella prosa tutta carne morbida, senza muscoli e senz’ossi [...].¹⁵⁵

Se a Carducci riconosce il merito di aver dato «alcuni buoni esempi di prosa italiana schietta e baliosa, viva di scorci spiritosi e di mosse gagliarde», Papini indica come miglior rimedio a simile situazione un cambiamento nell’«animo» e nella «vita» dell’intellettuale, per «una vita in maggior comunione con le cose semplici, forti, dure, interne». La vita “interna”, dunque, deve soccorrere ai difetti di stile, ribadendo uno dei principi cardine di una “letteratura vociana” *in fieri*; inoltre, Papini sostiene ancora, liricamente, la necessità della fuga espressa nella *Campagna*:

E andate un po’ in alto, scappate dalle città e dalle colline, riconciliatevi colla gran madre terra, battete il crudo sasso de’ monti col tacco e il bastone ferrato, abbracciate i vecchi cerri nodosi mentre il vento montagnolo vi soffia sul viso e vi fischia agli orecchi e la solitudine del crepuscolo par fatta sacra dal suono lento delle campane e dei campani¹⁵⁶.

Tra gli articoli citati come “vociani” da Prezzolini, nel 1974, figura anche *Il lattaiolo e la cavalla*¹⁵⁷ di Fernando Agnoletti, collaboratore saltuario ma, a detta di Prezzolini, con «il suo speciale profumo», che scriveva «con incisiva e nervosa chiarezza»¹⁵⁸. Frammento autobiografico, il suo articolo racconta con tono ironico il giro mattinie-

¹⁵³ Id., *Le querce e i funghi*, ivi, II, 43, 6 ottobre 1910, pp. 407-08.

¹⁵⁴ Id., *Miele e pietra*, ivi, II, 35, 11 agosto 1910, p. 373.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ F. Agnoletti, *Il lattaiolo e la cavalla*, II, 48, 10 novembre 1910, pp. 429-30.

¹⁵⁸ G. Prezzolini, *Il tempo della Voce*, Longanesi, Milano; Vallecchi, Firenze 1960, p. 199.

ro di un lattaio che rivendica il proprio mestiere pratico: «Spremer le mucche è fatica; ma mungersi il cervello per campar di parole era peggio». La sua prosa racconta un episodio di realtà vissuta e una scelta di vita, che si augura in chiusura anche al figlio: «Dei della stirpe catarrosa, possa egli amare e disprezzare. [...] Col callo alle mani e con l'anima alata». È superfluo sottolineare la differenza dagli articoli d'impronta letteraria degli altri autori citati; Agnoletti non perde di vista quella realtà "pratica" a cui Prezzolini sembrava voler indirizzare la «Voce». Infatti, l'articolo potrebbe essere accostato a *Ventiquattrore in Italia* di Prezzolini (come sembra proposto nell'antologia del 1974), racconto «tipografico ed esatto»¹⁵⁹ di una giornata passata sui mezzi di trasporto italiani, piuttosto che ad ipotetiche "primavere".

Per concludere una panoramica sul 1910, volta a rintracciare "indizi" di letteratura, pur circoscrivendo il campo ad alcune firme, è d'obbligo la citazione di un articolo di Renato Serra, che, com'è noto, manteneva le debite distanze dall'esperienza fiorentina, movendo in direzione ostinatamente solitaria i propri passi. L'esigua quantità dei suoi interventi sulla «Voce» è riscattata dalla qualità di una penna che, appena si impegna, affronta, da un punto di vista originale, questioni scottanti quali *Carducci e Croce*¹⁶⁰. Di questo intervento ci preme segnalare in particolare alcune parti; intanto, si veda la "scelta" a favore di Carducci:

Non si tratta di un maestro, che potevamo anche non avere o di un libro che potevamo anche non leggere. Ma io mi rifiuto di abbandonare insieme con lui la ragione più profonda del mio sentire, la comunione col passato e la conversazione con tutti i grandi e cari e umani spiriti, e il culto della loro parola cara al mio cuore sopra tutte le cose. Io voglio sapere che c'è nella mia adorazione qualche cosa di vano; che l'amore delle belle parole, con tutto quel che reca di sacrificio nel cercarle e nel custodirle e nell'imitarle, è vano; [...] voglio saper tutto questo per avere la gioia di affrontare con occhi aperti il pericolo mio dolce.

Passano i giorni e scema la luce e il tempo dell'amore se n'è andato e l'ombra si avvicina a noi lunga e nera. Noi facciamo dei libri. Anzi non ne facciamo nemmeno; ci contentiamo di leggere e di fare qualche segno sui margini. Ma questo basta, e la compagnia dei nostri padri e fratelli¹⁶¹.

Attraverso Carducci, Serra difende il «culto» della letteratura, come baluardo esistenziale e colloquio con la parte migliore dell'uomo; nella consapevolezza della sua intrinseca vanità, la letteratura ha il valore di un mezzo per affrontare, «ad occhi aperti», le esperienze della vita fino alla frontiera ultima. La preferenza accordata a Car-

¹⁵⁹ Id., *Ventiquattrore in Italia*, ivi, II, 38, 1 settembre 1910, p. 385.

¹⁶⁰ R. Serra, *Carducci e Croce*, ivi, II, 54, 22 dicembre 1910, p. 467-68.

¹⁶¹ Ivi, p. 468.

ducci, ai danni di De Sanctis, si ritroverà, tra l'altro, anche in De Robertis; è dunque indizio non secondario di una strategia critica che «affondava le sue radici nel purismo ottocentesco»¹⁶².

Questa è la figura di critico tratteggiata da Serra attraverso Carducci, carica di prospettive se si pensa alla «Voce» derobertisiana:

Spesso non sa criticare; ma sa leggere, sempre. Il punto di vista da cui egli muove verso un libro è il più giusto. Poiché non è quello dello storico o del descrittore di inventari o del defintore di giudizi; ma è quello proprio dell'uomo dell'arte. Io penso a quest'uomo come fu in realtà; a questo professore, che ha passato tutta la vita sua in mezzo ai libri e che solo dalle finestre del suo studio ha potuto vedere gli uomini e le donne e l'universo¹⁶³.

Il «saper leggere» trova qui le sue origini¹⁶⁴, fondate nell'umiltà di chi non posa «da eroe o da vate», ma ama «i libri» e si sente di «fare della loro consuetudine la consolazione e il fine della vita».

L'ultimo numero del 1910 merita di essere ricordato almeno per l'articolo di Soffici contro Faguet, o, per meglio dire, in difesa di Baudelaire¹⁶⁵. Nel corso dei lunghi scambi epistolari, Soffici aveva già dichiarato a Papini la propria predilezione per Baudelaire, ed aveva promesso di difenderlo «a spada tratta» non solo con l'amico, ma, alla buona occasione, pubblicamente: «e se avessimo una buona rivista, sarebbe una bella allegrezza per me potere scodellare in diversi articoli tutta questa mia svi-scerata ammirazione»¹⁶⁶. Il progetto si realizza in occasione di un intervento di Emile Faguet «contro Baudelaire», pubblicato in Francia il 1 settembre 1910 in seguito

¹⁶² Cfr. Ghidetti, «*La Voce*» bianca: vita breve di una rivista letteraria, cit., pp. 530-31.

¹⁶³ Serra, *Carducci e Croce*, cit., p. 468.

¹⁶⁴ Infatti Antonicelli, trattando del *Carducci* di Tommaso Parodi, faceva riferimento, per distinzione, anche a questo articolo di Serra, riconoscendone il valore di "ritratto" ma non di "analisi" critica: «Ma che cosa era questo confronto? Un segno dell'anima certo, un modo di distinguere significativo, quasi simbolico, e di ritrovare le affinità, le alleanze, ma, o fondo, non più che una patetica confessione sentimentale [...]. Ma [...] le pagine del Serra [...] riescono, radunate di qua e di là, a un ritratto psicologico dei più belli e dei più suggestivi: non saprei realmente immaginarmi un'analisi storico-estetica dell'opera carducciana da parte di chi, così sottilmente e sensualmente umanista, derivava certo nelle sue linee generali, di gusto e d'impostazione, (il famoso saper leggere!) dal carduccianesimo, ma, come fu detto bene, da un carduccianesimo pascolinizzato» (F. Antonicelli, *Prefazione*, in T. Parodi, *Giosuè Carducci e la letteratura della nuova Italia*, saggi raccolti da F. Antonicelli, Einaudi, Torino 1939, p. XV).

¹⁶⁵ A. Soffici, *Faguet contro Baudelaire*, «*La Voce*», II, 55, 29 dicembre 1910, p. 475.

¹⁶⁶ Soffici a Papini, 8 agosto 1908, Poggio a Caiano, in G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, I, 1903-08, *Dal «Leonardo» alla «Voce»*, a c. di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1991, p. 287.

all'uscita di «un libretto» di Alphonse Séché e Jules Bertaut¹⁶⁷. Ad introdurre tale polemica, Soffici schizza un quadro della ricezione francese di Baudelaire, con cui intende già gettare i ponti per una reinterpretazione:

No, ché anzi se Baudelaire è mal compreso un pò [*sic*] dappertutto, in Francia è capito per avventura ancor meno; e il solo associare che si fa al suo nome, da parte di scrittori francesi, delle idee di decadentismo, di satanismo, di dandysmo, di morbosità, di nevrosi, d'isteria e d'altrettali frottole, quando si dovrebbe invece parlare unicamente di austerità, di salute spirituale e di genio, lo prova¹⁶⁸.

Si respira dunque, dalle pagine della «Voce», l'aria di un'inversione di tendenza che, se era in parte iniziata con la diffusione dello *Spleen de Paris*, è arrivata adesso alla sua piena realizzazione: occorre non dimenticare la personalità che ha traghettato il Romanticismo francese nel Decadentismo, ma farne una rilettura «austera», sulle tracce del «genio». Ciò implica una rimozione di quelle «frottole» critiche che hanno finito per nascondere il poeta, «fermandosi alle false apparenze, alla maschera che lo stesso poeta si compiacque a volte di mettersi sul viso per nascondere agli occhi del borghese odiato il suo essere profondo e la sua tragedia».

La «salute spirituale» con la quale Baudelaire ha indagato gli abissi della coscienza moderna potrà essere dunque un modello non trascurabile per il presente; obliterando gli aspetti più eclatanti del *maudit*, si troverà una letteratura che incontra la filosofia (proprio in questo articolo Soffici avvisa Faguet che «non si può far critica seria se non si possiede una certa attitudine filosofica», affermazione che vale reciprocamente: l'artista è anche filosofo) ed è necessariamente «espressionista»:

poiché un accoppiamento ortodosso, ragionevole, naturale, ordinario di parole non renderebbe la profondità e il carattere irragionevoli, straordinari della visione innaturale, egli si sforza di suggerire con un urto, con una stortura, con una risa del verbo, la risonanza ineffabile, lo sprazzo abbacinante che l'ha colpito.

Le principali argomentazioni di Faguet vengono puntualmente smentite da Soffici, che propone tra le righe la propria lettura di Baudelaire: contro l'affermazione che il poeta francese è privo di *imagination*, Soffici sostiene il «realismo» di Baudelaire, che «sentiva e rendeva i suoi particolari stati d'animo», accostandosi alle cose non come «meri riflessi o simboli di un'Idea trascendente, immagini apparenti di una verità fuori dello spirito umano»:

¹⁶⁷ A. Séché, J. Bertaut, *La vie anecdotique et pittoresque des grands écrivains. Charles Baudelaire*, Michaud, Paris 1910.

¹⁶⁸ Soffici, *Faguet contro Baudelaire*, cit., p. 475.

Tutta la sua opera è una dissezione della realtà, un assalto incessante al vero per succhiare il midollo sostanzioso, un abbrancar sanguinante del fatto interno e esterno a fine di penetrarne e farne penetrare agli altri l'immarcescibile bellezza, grandezza e tragicità.

Dove Faguet afferma che Baudelaire non è affatto *novateur*, Soffici ribatte che il poeta non è un marinista suscitatore di “meraviglia”, ma ritorna anzi sui «luoghi comuni» dell'umanità, che «consistono in tante verità eterne, radicate nel più profondo dell'anima umana», essendo «la materia esclusiva di ogni poesia lirica». Anche quella di Baudelaire, a ben vedere, è un’“arte interna”, tesa allo scandaglio dell’«inferno dei nostri cuori moderni» (laddove, oltre a Dante, viene in mente la *Saison* rimbaudiana):

se aveste potuto comprendere che la grandezza di Baudelaire consiste invece nell'essersi tuffato, fino a toccarne il fondo, nel gorgo misterioso della vita, nell'aver tradotto in forma di bellezza la particolare angoscia dei nostri tempi, nell'aver, come Dante l'inferno cattolico, visitato e descritto l'inferno dei nostri cuori moderni, coi loro dubbi, con le loro grandi domande senza risposta, con le loro passioni e la loro ironia; e se nello steso tempo aveste potuto intravedere anche per un attimo che «le goût du néant» non è l'appannaggio dei nevrastenici, non sareste stato un così cattivo profeta e oggi non vi meraviglireste di vedere ancor vivo uno che non morirà mai.

Soffici risulta appassionato lettore di Baudelaire anche dalle occasioni imprevedute in cui lo cita a sostegno delle proprie tesi, come nella recensione al volume di un professore siciliano dedicato a Carducci:

Oh! che non ha egli pensato, prima di accingersi a un'impresa tanto pericolosa, a queste parole di Baudelaire: «Una stroncatura fallita è un accidente deplorabile; è una freccia che si rivolta o per lo meno vi scortica la mano partendo, una palla il cui ritorno può uccidervi»¹⁶⁹.

Inoltre, Soffici è ammiratore del Baudelaire critico d'arte, e lo ricorda infatti parlando di *Gustave Courbet*¹⁷⁰, davvero Baudelaire sembra essere per lui la pietra di paragone della modernità, e i suoi versi sovengono anche quando si tratta di descrivere le nature morte e i «paesaggi granitici» di Picasso, quel «terribile paysage, / que jamais œil mortel ne vit»¹⁷¹. Altrove, Soffici avrà modo di osservare, *en passant*, che, se «i lettera-

¹⁶⁹ Id., Giosuè Carducci, «La Voce», II, 54, 22 dicembre 1910, p. 471.

¹⁷⁰ Id., *Gustave Courbet*, ivi, III, 20, 18 maggio 1911, p. 572.

¹⁷¹ Id., *Picasso e Braque*, ivi, III, 34, 24 agosto 1911, p. 637; la citazione baudelairena proviene da *Rêve parisien (Fleurs du Mal, Tableaux parisiens)*.

ti non capiscono nulla delle arti figurative», ci sono mirabili eccezioni, come Laforgue e Baudelaire, «gli unici scrittori d'arte competenti che mi conosca io fra i moderni»¹⁷². Infine, in occasione di un intervento su Renoir, Soffici cita Baudelaire definendosi «ultimo ed indegno discepolo suo»¹⁷³.

Del resto, era arrivato il momento di rivedere le teorie di Lombroso, portate agli eccessi tramite Nordau, sulla corrispondenza tra genio e follia; sulla «Voce» Alberto Vedrani si sofferma a più puntate sul padre della “Nuova Scuola”¹⁷⁴, affermando l'infondatezza di certi giudizi, non ultimo in campo artistico: «Applicazioni meno utili, ma più innocenti, meno tragiche, ma più comiche ha avuto la *Nuova Scienza*, voi avete capito che intendo accennare a la cosiddetta *critica psicoantropologica* applicata a la letteratura»¹⁷⁵. Soffici stesso, recensendo il libro che raccontava *Les dernier jours de Paul Verlaine*, allontana d'un colpo ogni pregiudizio moralistico su una vita sregolata:

Siamo dunque, o specchi di virtù, ancora a questi ferri, che chi, per celebrar la sua gioia o affogar la sua pena, beve [...] debba esser detto per forza una canaglia, un brutto tipo, una specie di delinquente, un essere insomma che il ciarlatano, ebreo, tedesco Max Nordau si crede in diritto di definire «uno spaventoso degenerato, un vagabondo impulsivo, un dipsomane, un ringiucchito»?¹⁷⁶

Nell'occasione, Soffici propone il proprio giudizio su Verlaine: «fu soprattutto un poeta dall'anima infantile e un pover uomo».

La disputa senza punti d'incontro consumatasi epistolarmente nell'agosto 1908 con Papini proprio riguardo a Baudelaire, contribuisce a spiegare l'interpretazione di Soffici, ad esempio riguardo al significato di “satanismo”:

Io per satanismo intendo quella specie di zibaldone mistico-occultistico – simbolico-stregonesco e sadico di cui sono esempio, per il vulgo, i romanzi di Huysmans, per l'élite le novelle di Barbey d'Aurevilly e certe buffonate di Péladan – e, con un altro spirito, la letteratura Swenderborghiana a uso Strindberg etc. – e di questo non trovo nessuna traccia in Baudelaire.

Quello che ci trovo [...] è la concezione *pessimistica* che Baudelaire ha del mondo e della vita [...]. Charles Baudelaire crede, secondo me e secondo appare da molti suoi

¹⁷² Id., *El Greco (Divagazione)*, ivi, III, 38, 21 settembre 1911, p. 654. Alle eccezioni non appartiene invece Barrès, aspramente criticato per il suo libro su El Greco.

¹⁷³ Id., *Auguste Renoir*, ivi, IV, 7, 15 febbraio 1912, p. 755.

¹⁷⁴ A. Vedrani, *Cesare Lombroso III*, ivi, II, 2, 23 dicembre 1909, pp. 230-31.

¹⁷⁵ Ivi, p. 230.

¹⁷⁶ A. Soffici, *Verlaine* [Rec. a F.-A. Cazals - G. Le Rouge, *Les dernier jours de Paul Verlaine*, Paris, Société du «Mercure de France»], ivi, III, 52, 28 dicembre 1911, p. 724.

versi e poemi, che l’universo vivente, il movimento, la successione del tempo e la variabilità dei fenomeni sono l’opera del Diavolo, vale a dire di una forza ribelle che si oppone a Dio il quale viene concepito dal poeta come l’assoluta pace e l’eterna immobilità. Questa concezione, come sai, circola per l’anima di certuni, ed è per via di questa che si giunge facilmente a pensare e a sentire che il mondo è retto dal male, e tanto più lo sentono i grandi e i buoni – quelli cioè che hanno dentro di loro come un presentimento e un sentore della perfezione del Nulla eterno¹⁷⁷.

Baudelaire è riportato ad un pessimismo cosmico che si ribalta nella concezione che il mondo sia retto dalle potenze del Male piuttosto che dal Bene, una percezione che accompagna «i grandi e i buoni»; e chissà che Soffici non alluda, apostrofando Papini con un «come sai»¹⁷⁸, ad un riferimento italiano a Leopardi, il cui nome ricorre più volte tra le letture dei due amici. Tanto più che, poco più avanti, Soffici suggerisce apertamente questo parallelo, a proposito dell’umorismo tragico di Baudelaire:

La sproporzione fra la tua aspirazione e l’attitudine del tuo prossimo a fronte di quella crea il comico e dà il senso della caricatura; ma di una caricatura punto allegra. Capisci cosa voglio dire? Nei *Fleurs du Mal* ci sono molte tracce di questa buffoneria – tragica che gli inglesi specialmente posseggono e comprendono e che in Italia, tranne forse Carducci e un po’ Leopardi, nessuno mi pare abbia capita e praticata¹⁷⁹.

Riguardo alle letture leopardiane, proprio la lettera successiva di Papini lo ritrae con gli occhi chini sulle «prose del Leopardi»¹⁸⁰, anzi desideroso di leggere con l’amico «quel meraviglioso Elogio degli Uccelli»; per tutta risposta, Soffici «avvisa», due lettere dopo, di aver risposto alla lettera papiniana del 16 agosto «dopo la lettura dell’*Elogio degli uccelli di Leopardi*»¹⁸¹ e la stessa lettera è ricca di stilemi leopardiani (ad esempio: «E sì che dovrei esser guarito da un pezzo di questo balordo “falso immaginar”»)»¹⁸². Al di là delle coincidenze, forse non è un caso che sul tavolo dei due toscani si trovino, in concomitanza, Baudelaire e il Leopardi delle «prose», anzi quello dell’*Elogio degli uccelli*, che è poi una delle *Operette morali* più assimilabili ad una innovativa commistione di poesia e prosa.

¹⁷⁷ Soffici a Papini, Poggio a Caiano, 16 agosto 1908, in Papini, Soffici, *Carteggio*, I, cit., p. 297-98.

¹⁷⁸ Più avanti Soffici specifica parzialmente il riferimento facendo il nome di Shakespeare, lasciando però nell’ombra i nomi dei “poeti del sud”: «se si dovesse dir satanico [...] chiunque parla di diavolo, vede la vita come un frutto del male, o rappresenta Diavoli, bisognerebbe appiccicare questo epiteto a quasi tutti i poeti del nord primo fra i quali Shakespeare, e a moltissimi, e fra i migliori del sud» (ivi, p. 308).

¹⁷⁹ Ivi, p. 306.

¹⁸⁰ Papini a Soffici, Pieve S. Stefano, 16 agosto 1908, ivi, p. 311.

¹⁸¹ Soffici a Papini, Poggio a Caiano, 23 agosto 1908, ivi, p. 321.

¹⁸² Ivi, p. 323.

La disputa Soffici-Papini su Baudelaire sembra, dalle lettere che preludono all'esperienza vociana, profonda e irrisolta; negli anni vociani, il nome di Baudelaire compare ancora tra gli scambi epistolari degli amici, ma non in termini che possano indicare un cambiamento delle reciproche posizioni. Sarà Papini però a rileggere Baudelaire in una maniera più vicina a Soffici, forse già prima di quella definizione nel *Dizionario dell'Omo Salvatico*¹⁸³, se, come suggerisce Richter, si potrebbe vedere, in quella dichiarazione di completa solitudine in conclusione dell'*Uomo finito*, un'eco del poemetto in prosa *L'Etranger*¹⁸⁴. A partire dagli anni '20, poi, come testimonia l'epistolario, i due toscani si erano ormai accordati su una rimozione concorde dei modelli francesi, in nome di un'autarchia culturale italiana, trovandosi piuttosto consenzienti sul rilancio del neoclassico e toscano Carducci¹⁸⁵. Ai tempi della «Voce», però, proprio Soffici, come afferma Livi, era stato tra i portatori della «“linea alta” del simbolismo francese, pietra di paragone della modernità della poesia europea: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, senza trascurare l'aureo saggio su Moréas e i riferimenti a Mallarmé»¹⁸⁶; lettura che si opponevano a quella “linea bassa”, rappresentata ad esempio da Jammes, che aveva invece conquistato Jahier.

1.6 L'anno 1911

Il 1911 si inaugura, per Papini, con un articolo ben confacente alle esigenze della rivista disegnata da Prezolini: si tratta infatti di cultura “in pratica”, in due delle sue istituzioni più importanti e bistrattate, *Università e Biblioteche*¹⁸⁷, la cui sfortuna è analizzata con impeto riformatore. Entrambe dovrebbero essere modificate con l'“eccitazione dell'attività personale”: «far lavorare i giovani da sé», caricando sulle loro spalle la responsabilità ma anche la soddisfazione del «lavoro personale, *aiutato* dai più competenti»¹⁸⁸. Ciascuno può misurare la differenza rispetto al grido iconoclasta che inciterà a distruggere le vecchie case del sapere. Alle biblioteche è dedicato

¹⁸³ «Gli scrivanelli tardioli che scorrazzano su per le gazzette sono rimasti ancora all'idea di Baudelaire satanista e satanico, infernale giardiniere dei *Fiori del male*» (D. Giuliotti, G. Papini, *Dizionario dell'Omo Salvatico*, I, Vallecchi, Firenze 1923, p. 357).

¹⁸⁴ Cfr. M. Richter, *Introduzione*, in G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, II, 1909-15, Da «La Voce» a «Lacerba», a c. di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1999, p. 27.

¹⁸⁵ Cfr. M. Richter, *Introduzione*, in G. Papini, A. Soffici, *Carteggio*, IV, 1919-56, *Dal primo al secondo dopoguerra*, a c. di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, p. 20.

¹⁸⁶ Livi, *I Francesi nella «Voce»*, cit., p. 564. A proposito di Rimbaud, Soffici interviene sempre per difendere il poeta da un cattivo critico, il cognato Berrichon, «essere piccolo e meschino», incapace di comprendere la personalità dello scomparso (A. S[offici], *Rimbaud* [Rec. a P. Berrichon, *Jean Arthur Rimbaud – Le Poète*, «Mercure de France»], «La Voce», IV, 35, 29 agosto 1912, p. 884).

¹⁸⁷ G. Papini, *Università e Biblioteche*, ivi, III, 19 gennaio 1911, p. 487-88.

¹⁸⁸ Ivi, p. 488.

un articolo anche da Boine¹⁸⁹, che lamenta l'insufficienza di fondi e la mancanza di un'adeguata legislazione; l'intervento è arricchito dai ricordi di liceale, testimonianza di una cultura da autodidatta, favorita dall'indipendenza nelle letture.

Sempre Papini noterà, in concordanza con lo spirito riformatore vociano, come la degenerazione degli intenti progressisti nella società abbia portato a discussioni su temi quali la riforma del “qu”: «Nei tempi antichi si cercava di riformare le anime – dopo si vollero riformare le idee – e poscia lo stile in cui si debbono esprimere le idee – e indi le parole – e finalmente il modo col quale si debbono scrivere le parole...»¹⁹⁰. Papini è poi il lettore onnivoro di letteratura non solo italiana; in *Amore di Spagna lontana*¹⁹¹ suggerisce letture spagnole in lingua, facendosi promotore dello spirito internazionalista vociano, rivolto a coloro a cui «preme un arricchimento della loro anima mediante un'altra lingua, un'altra cultura, e un'altra letteratura»¹⁹².

La rubrica delle *Delizie indigene* si sviluppa con varie firme; Soffici racconta un'epopea in tramvai, con un accento al costume italiano disordinato e disorganizzato¹⁹³; la mancanza di ogni tipo di disciplina, ma anche di patriottismo popolare è stigmatizzata da Jahier nei *Quattro torti del Circo straniero*¹⁹⁴; ancora Jahier descrive con toni poco lusinghieri e decisamente sarcastici *Il pubblico edificio*¹⁹⁵; Slataper accenna alla mania dei piccoli furti, segno di un basso tenore di civiltà¹⁹⁶, e alle polemiche giornalistiche¹⁹⁷.

Due toni informano la scrittura del giovane Slataper vociano: quello ironico, volto al disamine moralistico del mondo esterno, nell'auspicio di un cambiamento del malcostume italico, e quello serio, poetico, diretto all'esame della propria coscienza, per una progressione morale dell'io a vantaggio di se stessi e, poi, della collettività. Una delle “delizie” di Slataper¹⁹⁸ è emblematica di questa doppia misura: il vento gelido invernale, che smonta ogni mito dell'Italia “paese degli aranci” tutto l'anno, può essere la traduzione “reale” di una sfida personale al proprio superamento; se, invece,

¹⁸⁹ G. Boine, *Un ostacolo alle Biblioteche*, ivi, III, 2 febbraio 1911, p. 499.

¹⁹⁰ G. Papini, *La riforma del “qu”*, ivi, III, 8, 23 febbraio 1911, p. 513.

¹⁹¹ Id., *Amore di Spagna lontana*, ivi, III, 45, 9 novembre 1911, pp. 685-86.

¹⁹² Papini enuclea tre aspetti che rendono la Spagna degna di approfondimento: la mistica («v'è un misticismo sensuale, ma intimo e forsennato»), il teatro («ha un colore tutto suo; con fantasia e *humour* e carattere») e il romanzo picaresco («la vita dei disgraziati e degli allucinati in tutta la sua crudezza, senza “moralità” e senza truccature tradizionaliste») (ivi, p. 685).

¹⁹³ A. S[offici]., *Delizie indigene. T. F.*, «La Voce», III, 4, 26 gennaio 1911, pp. 493-94.

¹⁹⁴ P. J[ahier]., *Delizie indigene. I quattro torti del Circo straniero*, ivi, III, 5, 2 febbraio 1911, p. 499. Il “quarto torto” è appunto «un torto patriottico».

¹⁹⁵ Id., *Delizie indigene. Il pubblico edificio*, ivi, III, 14, 6 aprile 1911, p. 548.

¹⁹⁶ S. S[lataper]., *Delizie indigene. In caffè, dal barbiere, a casa*, ivi, III, 6, 9 febbraio 1911, p. 504.

¹⁹⁷ Id., *Delizie indigene. L'aggressione e i giornali*, ivi, III, 12, 23 marzo 1911, p. 539.

¹⁹⁸ Id., *Delizie indigene. Nel paese degli aranci*, ivi, III, 7, 16 febbraio 1911, pp. 509-10.

si guarda il problema dal punto di vista pratico, ci si imbatte nella carenza di stufe e camini:

Giù per le colline «piene di rose» scivola la tramontanina. Dà una secca frustata nei tronchi ischeletriti dei pioppi, si butta fischiando, stridendo, urlando sulla città dei fiori e la riempie di ansimante furia polverosa. La tramontanina è la sorella minore della mia nativa bora. Io voglio bene alla lor famiglia purificatrice. Amo vivere nel poderoso respiro del vento che insatanassa il mare e le foreste, e mi obbliga a conquistarmi duramente il diritto d'ogni mio passo.

[...] Il carbone costerebbe di meno, ma non ho mai visto ancora una stufa per carbone in tutte le camere affittabili che ho visitate. E così per tirare in lungo i soldi delle lezioni mi riscaldavo quotidianamente due ore per gelarmi quattordici¹⁹⁹.

Anche un bollettino bibliografico siglato da Slataper risulta interessante, perché è dedicato alla collezione della Biblioteca dei popoli, edita da Sandron e diretta da Pascoli²⁰⁰. Innanzitutto, per Slataper l'operazione fa pensare subito a Herder, «il caro spirito passionale che dedicò tutta la sua vita a scoprire e a diffondere la poesia dei popoli»; in Italia, si sottintende, è mancato un simile recupero della poesia popolare nei suoi caratteri più autentici, tanto che, con una sentenza lapidaria che suona più provocatoria che condivisibile, afferma: «Quando si dice Herder, il manuale di letteratura italiana contrappone subito Cesarotti. No, no, per l'amor di Ossian! L'Herder italiano è Tommaseo». Il romanticismo italiano, insomma, avrebbe mancato l'appuntamento con Ossian, che, tradotto in versi dal Cesarotti, aveva visto stravolta la natura originaria di prosa ritmica; questa collezione offre all'Italia una seconda occasione. Che l'uso della prosa poetica, in sostituzione del verso, sia elemento discriminante viene ribadito più avanti, attribuendo a Tommaseo, in relazione ad essa, la patente di «vero romantico»:

La traduzione ritmica del Tommaseo è l'unica possibile. Il Tommaseo è un traduttore e postillatore meraviglioso. Vero «romantico» afferra e lascia e penetra con passione, anche se solo apparentemente non indaga e scruta. Ma di ciò prima o poi bisognerà parlare più a lungo²⁰¹.

L'articolo si propone di definire, in termini generali, che si suppongono validi per i canti illirici come per quelli indiani, pregi e limiti della poesia popolare: il canto po-

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Id.*, *Biblioteca dei popoli* (diretta da G. Pascoli; ed. Sandron), ivi, p. 495.

²⁰¹ *Ibid.* Dal Tommaseo viene riportato il passo della morte di Marco, segnalato anche da Pascoli nella Lettera a Chiarini (cfr. Pascoli, *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*, cit., p. 240).

polare è «semplice, vissuto, meraviglioso»²⁰². “Semplice” e “vissuto” sono, in particolare, i termini chiave della “poetica popolare”, che possono significare qualcosa anche per la poetica slataperiana *in fieri*: la semplicità sta nelle connessioni spontanee (ep-pure poetiche) di realtà distinte ma coincidenti (a creare un’«aria di movimento», contribuiscono sia le donne che si recano alla fontana con il compito pratico dell’acqua, sia «il volo disinteressato degli uccelli»); il “vissuto” è ben rappresentato dal “gelsomino potato”, dove «il luogo comune s’è sciolto nella realtà»²⁰³. Nella letteratura popolare, la possibilità di un fruttuoso incontro tra gli archetipi profondi dell’umanità e la realtà quotidiana affascina Slataper. Per contro, lo disturbano i contatti con la letteratura («occhi-fonti di pianto»), il momento in cui il mito diventa *topos* («Ho detto luogo comune: cioè volgarità e bruttezza: cioè letteratura»): «la passione che vorrebbe placare l’universo, s’immiserisce e s’appiatta in una esagerazione *subita* che fa ridere»²⁰⁴.

È da segnalare che anche Prezolini sottolineerà il valore della letteratura popolare, discorrendo di Berchet, riconoscendovi un «patrimonio di libertà» ed anche un punto di discriminazione tra romanticismo italiano e tedesco:

In un bel libretto, che uscì press’a poco quando noi iniziammo *La Voce*, una signorina [G. Martegiani] osò dire che il *Romanticismo italiano non esiste*²⁰⁵, e difatti esisté assai poco, se lo si intende, come si deve, a modo dei primi tedeschi che lo concepirono, degli Schlegel giovani, dei Novalis, dei Fichte. In Italia un di quei che meglio lo capì fu il Berchet, sia pur temperandolo, anzi perché lo temperò, di buon senso italiano²⁰⁶.

La letteratura popolare nasconde una semplicità che è spesso più apprezzabile dell’artificio contemporaneo, nei temi e nella forma.

La letterarietà disturba Slataper lettore delle poesie di Saba, da lui recensite per la «Voce»²⁰⁷ («la parecchia letteratura evidente o, più spesso, dissimulata – con sapiente

²⁰² La categoria di “spontaneo” non è invece, secondo Slataper, adeguata, perché in realtà il popolare è frutto di una «civiltà raffinatissima» e, in più, “limato” attraverso le correzioni apportate nel corso della tradizione orale.

²⁰³ S. S.[lataper], *Biblioteca dei popoli*, cit.

²⁰⁴ *Ibid.* Tra i volumi ricordati, c’è anche la traduzione delle *Foglie d’Erba* di Whitman, curata da Luigi Gamberale, non accompagnata però da particolari commenti; viene invece citato un passo del *Canto divino* tradotto da Oreste Nazari (tratto dal *Mahâbhârata*), ed è messo in rilievo lo «scatenarsi bestiale di vendetta» in cui culmina il poema.

²⁰⁵ Cfr. G. R., Rec. a *Il romanticismo italiano non esiste*, Seeber, Firenze 1908, «La Voce», I, 1, p. 3.

²⁰⁶ G. Prezolini, *Giovanni Berchet*, ivi, III, 46, 16 novembre 1911, p. 691.

²⁰⁷ S. S.[lataper], Rec. a Umberto Saba, *Poesie*, con prefaz. di S. Benco. Firenze, Casa ed. ital., ivi, III, 4, 26 gennaio 1911, pp. 495-96.

umiltà di poverello francescano»), accanto a «quella stanchezza che *moralmente* ci repugna», in una nostalgia insistita che ha qualcosa di fastidiosamente «borghese»²⁰⁸. Sempre per un bollettino bibliografico, Slataper recensisce *Insaniapoli* di Enrico Ruta; pur affermando, in conclusione, che «del suo libro ciò che veramente resta sono due novelle», non è priva di interesse la notazione sulla corrispondenza tra cose e parole che emerge, laddove, trattandosi di lessico, compare il nome del Dossi, già noto alla rivista: «Parole? velleità artificiose? E allora dove mettete il Dossi, il Cattaneo, il Tommaseo – Dante? Ogni poeta rivoluzionando il mondo sentimentale e visivo deve per forza rivoluzionare le espressioni»²⁰⁹.

Slataper sembra impegnato a fare i conti con l'eredità letteraria immediatamente precedente, e trova occasione, ad esempio, per un bilancio, poco lusinghiero, della *Cronaca bizantina*²¹⁰: «una geniale mondanità, un diletterismo sensuale, un'eleganza da belle annoiate»²¹¹. Il risultato parrebbe un coacervo di provincialismo truccato da «Louvre parigino», sotto le insegne del Carducci: Dossi con «il suo meneghino», Verga, la Serao, d'Annunzio «risciacquato» nel Tevere. Come risultato, rimane alla fine solo d'Annunzio, che si è salvato «perché almeno credeva in se stesso», per l'«egoismo rapace» e la «sete di fama»²¹². Alla «Voce», a chi si occupa di letteratura, toccherà il compito di «correggere l'eredità bizantina»²¹³.

La letteratura che interessa Slataper è al momento tragica, come conferma l'articolo su *Brand*²¹⁴, dove ci si occupa di Ibsen in comparazione con Hebbel, sullo sfondo di Amleto e Faust. L'interesse per l'arte di Ibsen è dovuto, si capisce subito, a quel «bisogno d'afferrare più violentemente e più immediatamente il proprio mondo morale»²¹⁵. La lezione di Brand concerne l'accettazione della «realtà quotidiana» con «rinuncia»; il modello è Hebbel, che ha fornito «una soluzione di razza alla tragedia individuale»: «L'eroe patisce e muore; ma l'umanità per questo suo patimento procede»; «esiste, per la prima volta coscientemente nell'arte, il contatto dell'individuo con l'umanità»²¹⁶. Al di là del giudizio sulla singola opera teatrale, si capisce come l'interesse sia legato alle concezioni poetiche che Slataper va elaborando, con predile-

²⁰⁸ Ivi, p. 496.

²⁰⁹ Id., *Insaniapoli* [Rec. a E. Ruta, *Insaniapoli*, Napoli, Ricciardi], «La Voce», III, 14, 6 aprile 1911, p. 549. Di Enrico Ruta verrà pubblicato un articolo nel numero dell'8 giugno, dal titolo *L'utopia nella realtà. Il tramonto del mito*.

²¹⁰ S. Slataper, *Quando Roma era Bisanzio*, ivi, III, 16, 20 aprile 1911, pp. 553-54.

²¹¹ Ivi, p. 553.

²¹² Ivi, p. 554.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Id., *Brand*, «La Voce», III, 27, 6 luglio 1911, pp. 603-04.

²¹⁵ Ivi, p. 603.

²¹⁶ *Ibid.*

zione per un rigorismo moralistico di stampo quasi protestante e per l'esistenza tragica dell'individuo tra bene e male.

Sulla rivista si trova testimonianza anche di una rilettura slataperiana di Fichte, del quale vengono tradotti alcuni frammenti; la presenza, sulla «Voce», del filosofo romantico che aveva fatto del “frammento” un veicolo privilegiato per l'espressione della verità è degno di segnalazione. Tra l'altro, la scelta di Slataper è indicativa, trattandosi di aforismi dedicati alla libertà, alla morale e all'atteggiamento dell'intellettuale di fronte al mondo:

L'uomo colto deve essere l'uomo moralmente ottimo della sua età.

Non bisogna dare assolutamente un<'>*insegnamento* religioso, ma invece sviluppare la naturale coscienza religiosa.

Mostrami ciò che tu veramente ami, ciò che tu cerchi e tendi con tutto il tuo desiderio quando speri di trovare il vero godimento di te stesso – e m'hai significato con ciò la tua vita. Tu vivi in ciò che tu ami. [...] E che molti uomini non sappiano facilmente rispondere alla domanda proposta loro, non sapendo essi affatto *ciò* che amano, dimostra soltanto ch'essi propriamente non amano nulla, e appunto perciò anche non vivono, perché non amano²¹⁷.

Nell'ottobre, il giovane triestino si occupa di Carducci²¹⁸, spezzando una lancia a favore delle *Rime nuove*, a conferma di una tendenza diffusa tra i vociani in questo periodo: la ricerca di modelli nella letteratura italiana dell'immediato passato piuttosto che tra i contemporanei.

Carducci ci ha accompagnati fin qui senza interruzione (non per tutti d'Annunzio fu più che un poeta), maestro, vate, amico; e probabilmente ci accompagnerà ancora un tratto, perché Pascoli aedo e i Gozzano e i Moretti, anche se costringendoci alla più pura umiltà critica li riconosciamo poeti, ci fan risbalzare avidamente alla prima origine della nostra letteratura contemporanea²¹⁹.

A Carducci va attribuita forse, incalza Slataper, anche la rivalutazione dei due giganti dell'Ottocento (conta, in questa sede, sapere che questa “scoperta” ci sia stata): «non

²¹⁷ *Pensieri di Fichte*, trad. di S. S[lataper], «La Voce», III, 30, 27 luglio 1911, p. 617.

²¹⁸ S. Slataper, *E i cipressi di San Guido?*, ivi, III, 40, 5 ottobre 1911, pp. 661-62. L'articolo, pubblicato «in piena campagna antilibica», aveva provocato «i giusti sdegni» di Salvemini (secondo la valutazione a posteriori di Jahier nelle *Contromemorie vociane*, in Jahier, *Con me*, cit., p. 275): ancora una volta emerge il difficile rapporto tra la rivista e la letteratura, anche nelle sue valutazioni postume.

²¹⁹ Slataper, *E i cipressi di San Guido?*, cit., p. 661.

so [...] se perché c'è stato lui noi ci siamo trovati un bel giorno a scoprire con occhi attoniti Manzoni e Leopardi». Ma occorre, per Slataper, riconsiderare l'interpretazione "risorgimentale" di Carducci poeta della patria, da lui stesso suffragata («Ora è naturale che bisogna andar molto cauti [...]. Carducci amava d'essere il poeta della "bandiera garibaldina", il poeta della terza Italia, il poeta della patria»), nonché la vulgata della scuola, dove si insegna Carducci "classico"; né è produttiva una lettura del «poeta ribelle» dell'*Inno a Satana*, o un'esaltazione del «poeta della natura», prefiguratore di atmosfere dannunziane. Carducci va riletto, forse, proprio per quei cipressi che sono il simbolo di nostalgia e mestizia, di un poeta rivolto al proprio mondo interiore: «E voi dovete pensare subito subito a tutte le sue molte liriche che hanno questa intonazione di nostalgia verso l'infanzia, i toscani colli, la Maremma, la terra libera, al pensiero di morte che rampolla dalla stessa estasi vitale [...]»²²⁰. La lezione più attuale del poeta, secondo Slataper, che si svincola da ogni criterio di "oggettività" (sottolinea di non volersi vantare «d'aver scoperto un altro punto centrale della personalità di Carducci»), risiede dunque in una poesia legata alla propria terra, all'infanzia, alla memoria.

Disapprovazione diffusa, sulla «Voce», riceve invece l'opera di Fogazzaro, a cui Slataper dedica un articolo in occasione della morte, prendendo spunto da *Miranda*²²¹: dietro la maschera dell'«eroismo spirituale» si nasconde «il corrompersi oscuro, per lo più, d'un dramma puramente sensuale». «Non c'è una vera lotta»: per uno Slataper che concepisce l'arte come lotta con se stessi e come tragedia, questo è abbastanza per relegare Fogazzaro alla «storia sociale d'Italia»²²². In questa occasione, Slataper fornisce anche una definizione di "arte morale", intesa come arte purificata dagli elementi accidentali delle vicende umane, che produce sul lettore non un ritorno di "elementi pratici", ma, si sottintende, una sorta di purificazione "ascetica":

La vera arte è sempre morale perché in lei è superato ogni elemento pratico, e soltanto uno spirito impuro ne sa trarre eccitamenti e atteggiamenti per la vita. Ma l'arte falsa, la non arte, attraendo appunto con l'apparenza intuitiva, riversa nell'anima del lettore non intelligente, non critico, la sua scoria di sentimentalismo, erotismo, satanismo o che si sia, tutti gli elementi pratici insomma che in essa non si sono organizzati ed espressi. Una opera d'arte mancata è, socialmente, un'opera immorale. E in questo senso De Amicis, *Giocosa* (della prima maniera), Fogazzaro sono molto spesso immorali.

²²⁰ Ivi, p. 662.

²²¹ Id., *Miranda*, «La Voce», III, numero unico (supp. al n. 26), giugno 1911.

²²² «Cosicché nella storia sociale d'Italia Fogazzaro rappresenterà certo qualche cosa, ma nella letteratura è presumibile che conterà assai poco» (*ibid.*).

Con più interesse Slataper si volge alla poesia dei crepuscolari²²³, che vengono inquadrati, storicamente, come successori timidi della «falsa magniloquenza fastosa di Carducci e d'Annunzio». Il loro sentimento di perplessità appartiene al contemporaneo («Vita nostra, la perplessità»), ma ciò che disturba il triestino critico è la mancanza del «dramma»²²⁴; i crepuscolari sembrerebbero condividere, dunque, un difetto con i lontanissimi futuristi, ovvero l'assenza del tragico. A Gozzano Slataper guarda con maggiore interesse, perché intravede in lui anche una «speranza»: «la rassegnazione a venticinqu'anni, nei non tiscici è probabile che sia molto formale»²²⁵.

Fare i conti con la letteratura contemporanea, consapevoli delle civiltà letterarie del passato, è l'intento che si propone anche un articolo di Cecchi, che sembra continuare la riflessione di Slataper sulla *Cronaca bizantina*²²⁶. Cecchi esordisce descrivendo l'impressione in lui prodotta da una rilettura dei *Canti* di Leopardi e dei *Sepolcri* di Foscolo:

E voi restate stupiti, in mezzo a quella squallidezza che vi inamora, in mezzo a quella nudità che vi conquista; inebbrati di eternità da quell'odore di morte: ma un tempo nuovamente innamorati della vita, perché, certo, nessuno amò la vita più di questi poeti che non sapevan ancora come ella fosse *terribile dono di un dio, e centaurea veste, e face ruggente*, e non cantavano, anzi, che la morte e le tombe: le tombe dei loro affetti, dei loro ideali, delle memorie loro e della patria, e vivevan di una ideal vita prodigiosa, soltanto per cantare le tombe²²⁷.

Sulle pagine della «Voce», dunque, ecco un programma per lasciarsi alle spalle «lo strepito, la confusione, il tumulto, l'ostentazione, l'offerta di sé»; Foscolo e Leopardi offrono pagine che hanno «un che di trasparente e di imperituro», non all'insegna di un classicismo purista dello stile, ma, prima di tutto, di un umanesimo dignitoso: «vi par di sentire in modo diverso la vostra umanità, se non forse di sentirla ora, la prima volta»; «gli affetti non sono esasperati, nè assurdi: umili anzi»²²⁸.

Con l'acume che gli è proprio, Cecchi legge però anche i contemporanei e cerca di definire l'orizzonte comune delle opere che va sfogliando, con quella celebre analisi che chiede di essere ricordata:

²²³ Id., *Perplessità crepuscolare (A proposito di G. Gozzano)*, ivi, 46, 16 novembre 1911, pp. 689-90; i «sei fratellini», discendenti «malaticci, tischino, rachitici, ansiosi, prudenti, diffidenti» di padri vigorosi, sono Corazzini, Gozzano, Saba, Moretti, Palazzeschi, F. M. Martini.

²²⁴ Ivi, p. 689: «Ma questi sono perplessi senza dramma, come dopo una nottata di vino e di donne l'uomo non sa se si vada a casa scantonando a destra, o a sinistra».

²²⁵ Ivi, p. 690.

²²⁶ E. Cecchi, *Arte provvisoria*, «La Voce», III, 17, 27 aprile 1911, pp. 557-58.

²²⁷ Ivi, p. 557.

²²⁸ *Ibid.*

Ma un'età approssimativa, provvisoria come la nostra, un'età di transizione nella quale tutti gli atteggiamenti ideali, nel volger di pochi anni, hanno potuto successivamente, sembrar assoluti, non poteva aver che un'arte approssimativa, provvisoria; *provvisoria*, anche se, di qui a duemila anni, generazioni di studiosi del nostro momento storico saranno liete di incanutir nel suo esame, cercando di comprenderne la fisionomia sfuggente, di scoprire, nel suo intricato travaglio, un fermo aspetto di bellezza²²⁹.

L'assenza di un "centro" e l'intercambiabilità tra le varie parti dell'opera sono duramente criticate come costituenti, in ultima analisi, «la prova più marcata del carattere accidentale di tanti momenti di quest'arte»²³⁰. La provvisorietà si accompagna al frammentismo, che nelle parole del critico non è tanto forma, quanto sostanza: Cecchi non fa riferimento a forme frammentarie di prosa poetica (ancora di là da venire), quanto ad una precarietà ermeneutica che, davvero, entro pochi anni porterà a una teoria e ad una pratica dell'arte frammentaria, soprattutto con la «Voce» di De Robertis. La sferzante analisi di Cecchi è diretta, prima di tutto, a Pascoli e d'Annunzio, citati apertamente anche in questo articolo; questo è il suo ammonimento, da lui stesso percepito come inattuale²³¹ eppure necessario: cercare «la vita poetica» italiana in «quelle opere che stanno in disparte, tranquille e silenziose».

All'altezza del 1911, quest'analisi non si pone tanto in contrasto con le elaborazioni dei "letterati vociani", ma appartiene anzi al lavoro di allontanamento dei modelli più vicini nella cultura italiana e di riavvicinamento, almeno per alcuni, di esempi tratti da un panorama europeo. Già nel saggio dedicato a Pascoli nel 1909 Cecchi aveva spiegato la "frammentarietà", sua e di d'Annunzio, con una incapacità di «una vasta sintesi», di «una graduale ascensione verso una sommità dalla quale, di sul pinnacolo di un'arte sempre più perfetta, traverso l'aere di una forma sempre più diafana, essi guardino, con occhio che tutto abbraccia e comprende, sull'intero spettacolo della vita»; ciò che rimane è un'«affermazione immediata di dolore o di gioia»²³².

L'esperienza della prima «Voce» è tesa, invece, al recupero dell'«umanità», degli «affetti umili», alla riconquista faticosa di una «placida altura», simile a quella su cui campeggiano Foscolo o Leopardi. Giustamente è stato detto che l'adesione al fram-

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Ivi, p. 558.

²³¹ Non per nulla, si legge: «siete costretti a ritornare».

²³² E. Cecchi, *Giovanni Pascoli. I*, ivi, I, 39, 9 settembre 1909, p. 159. Anche la definizione di «poeta delle piccole cose» per Pascoli è valida, secondo Cecchi, come constatazione di frammentismo, «non perché abbia cantato cose umili [...], ma perché, meno pochi casi, egli è costretto da un'intima contraddizione ad astrarle dal tutto, o a farci altrimenti sentire come riuscì vano il suo sforzo, dove volle legarle insieme in una trama che non era intessuta del puro filo d'oro della poesia» (*ibid.*).

mentismo è sentita, in questo momento, da molti “vociani”, «più come una fatalistica necessità che come una scelta»²³³, e non è tesa ad un abbandono di ogni “centro” e tensione conoscitiva, ma anzi alla faticosa riconquista dei mezzi per una interpretazione della realtà, personale e collettiva.

Sempre Cecchi, nel mese di marzo, aveva recensito *Forse che si forse che no* di d’Annunzio, il romanzo che segna «un preciso discrimine», per Luti, nella narrativa dell’autore, per il coraggio di “liquidare” «la propria vocazione alto-retorica» (salvo riassumerla in occasione della guerra) e di inaugurare, con «pagine così frante e dissociate»²³⁴, un’apertura lirico-narrativa. Cecchi era appunto impressionato da questa novità di stile, dall’esigenza dannunziana di raccontare in maniera frammentaria, rivedendo la forma e il contenuto dei propri miti nietzscheani.

Sul bollettino bibliografico del 1911 compare anche la firma di Umberto Saba, che, già recensito con poco candore sulle colonne della rivista, si dedica a presentare le poesie di Marino Moretti, vincendo la ritrosia nei confronti di «recensioni» e «riviste»²³⁵. Quel che può interessare, nell’ambito di questa «lode condizionata», frutto di un’attenta lettura della poesia crepuscolare, è il difetto principe individuato nelle *Poesie di tutti i giorni*: «manca a Marino Moretti quell’appassionato tentativo di riforma interiore, quel doloroso travaglio verso la religione dell’indomani che la fanno degna di lirica altissima». L’esigenza di «riforma interiore» trova il proprio spazio sui fogli della «Voce», e qui Saba sembra delineare, inconsapevolmente, il punto di frizione tra la poetica crepuscolare e le concezioni artistiche che si vanno formando nell’ambito della «Voce»: il «bisogno di semplicità, di umiltà, di raccoglimento, di nessuna gonfiatura per darla da bere a se stesso o al lettore» si debbono accompagnare, per fondare un’arte nuova, ad «una più vasta o più nuova visione della vita».

Jahier, nel frattempo, non perde di vista la propria vocazione pratica, legata anche al mestiere di ferroviere: non a caso, è sua la recensione ad uno studio dedicato alla riforma ferroviaria (con introduzione di Turati), che egli ritiene emblematico di quei problemi nazionali che «voglion le spalle di una generazione»²³⁶. L’autore ci appare, nel ritratto di Jahier, in consonanza con il ferroviere che conosciamo:

²³³ E. Pellegrini, «*La Voce*» e *i Vociani*, in *Il Novecento*, a c. di G. Luti, I, Vallardi, Milano 1989, p. 564. Afferma, portando l’esempio di Slataper, Ernestina Pellegrini: «Il “Vorrei dirvi”, che apre l’opera del triestino [...] rivela la presenza di un messaggio, la tensione positiva a comunicare qualcosa, e non certo ad abbandonarsi a fantasticherie estetizzanti o a compiaciute estroversioni fine a se stesse» (*ibid.*).

²³⁴ Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 47.

²³⁵ U. Saba, *Marino Moretti* [Rec. a M. Moretti, *Poesie di tutti i giorni*, Ricciardi, Napoli], «*La Voce*», III, 20, 18 maggio 1911, p. 575.

²³⁶ P. J[ahier], *Per la riforma ferroviaria* [rec. allo *Studio* di Gino Baglioni, con introd. di Filippo Turati. Edizione della «*Critica sociale*» 1910], *ivi*, III, 4, 26 gennaio 1911, p. 496.

Ha fatto dura pratica nello squallore delle stazioni e invece di sospirare a Cloe tra un treno e l'altro ha osservato e studiato. Fare qualcosa nell'ambiente che a ciascuno è caduto in sorte, non accettare vita passiva, ecco la regola d'oro.

Se il segreto è «non accettare vita passiva», è pur vero che l'occupazione impiegatizia rischia di distruggere le aspirazioni dell'uomo, come emerge dai *Mantenuti dello Stato*²³⁷. Questo articolo ha molti elementi della prosa d'invenzione, a carattere autobiografico, nello sfondo però finalizzata a dare testimonianza di una condizione di vita che diventa inettitudine morale e civile. Alla professione impiegatizia si indirizzano varie tipologie sociali, come rivelano ritratti a confronto: il signor Galli, che si è impiegato «per rimediare alla magrezza delle rendite di que' due poderi»; il «signorino» che viene arruolato «tra i volontari delle emorroidi» perché non guasti, per incompetenza, la fortuna del padre; infine, il ragazzo povero. Riguardo al primo tipo, spicca la descrizione del «salotto bono», sempre chiuso, degno di certi quadretti anti-borghesi di Dossi (lì da parte, però, aristocratica):

Sta sempre chiuso il salotto bono, tutto sanguigno di cinabrese, colla sua consolle panciuta e sopra gli altarini variopinti; nel mezzo oscilla la lampada velata di tulle con un giro di candele mezze strutte penzolari; le mosche si appendono dappertutto colle zampine rattratte e la pancia bianca scaciata, come voti²³⁸.

Tragico, invece, il tono con cui è descritto il destino del ragazzo povero:

Al tavolo accanto troverà l'orfano striminzito nelle reliquie del vestiario paterno. Cultura classica. Gran fitta di dover finire così. Ma gli stenti inaspriscono: la famiglia stremata, numerosa, affettuosa anche come spesso le famiglie numerose, leva di tra il suo silenzio il grido egoistico della conservazione.

Guadagnare è la libertà; scegliere sta bene, ma per i signori.

Quando il fratellino tremava senti che la cultura era un lusso. La portiera verde silenziosa richiude il mondo dietro di lui²³⁹.

Accanto alla coloritura letteraria, non manca mai il piglio dell'analisi, che si propone *in primis* di enucleare le ragioni per cui lo Stato dovrebbe favorire la formazione di questa "classe-cuscinetto" di «mantenuti»: la soddisfazione dei bisogni di sopravvivenza e oltre («insegna agli operai a portar gli anelli») assicura «la pace sociale», assecondando un immobilismo fondato sulla mancanza di aspirazione al cambiamento

²³⁷ P. Jahier, *I mantenuti dello Stato*, ivi, III, 6, 9 febbraio 1911, pp. 503-04.

²³⁸ Ivi, p. 503.

²³⁹ *Ibid.*

(«Perché la classe politica vi vuol bene, ma è diffidente») e sull'assenza di una prospettiva sociale generale.

Vietato avere uno sguardo d'insieme; [...] i servizi pubblici, come la scuola, debbon esser neutrali; perché tutto vada bene basta perfezionare la controlleria del controllo. Sopprimete quella inventività pericolosa che nasce dalla costrizione, dal bisogno. Forse che il buon impiegato è un uomo? Perciò i giorni vostri saranno uguali tutti, contatti tutti, separati uno dall'altro come le perle che un avaro sfila da un vezzo. Basta a ciascun giorno il suo male. La trama della coscienza è inquietante; come una catena s'allunga coi giorni, rallenta il passo e a volte trascina²⁴⁰.

La visione del mondo dell'impiegato è già delineata: «Il mondo è una grande amministrazione cui sovrintendono, capi d'ufficio, gli uomini politici, i finanziari, i funzionari»²⁴¹. La sua riduzione ad un'esistenza brutale, il cui piacere principale parrebbe essere il cibo, sembra proiettare sull'impiegato la condizione dell'operaio secondo Marx: «Pensate: mangiare tutta la vita, filtrare pallottole di cibo biascicato appunto, garantito per tutta la vita, che oasi per un budello!»²⁴².

Se occorre, dunque, come suddetto, «fare qualcosa nell'ambiente che a ciascuno è caduto in sorte», è bene non dimenticarsi di guardare, da lontano, quel *milieu* nei suoi caratteri più nascosti e insidiosi: «la burocrazia senza ideali, di fronte ad uno Stato senza ideali»²⁴³. Bisogna allora raccontare la realtà, non solo con un'analisi puntuale e tecnica, ma attraverso l'invenzione letteraria, strumento che forse assicura ancora la libertà di uno «sguardo d'insieme» e la possibilità di abbandonare una neutralità tutt'altro che imparziale. Occorre raccontare se stessi in quell'ambiente, mettere in scena la «trama inquietante» della «coscienza», per spezzarla nella condivisione di un “me” che si offre, senza vanità di soggetto, agli altri. L'esigenza del racconto sembra essere presente e operante già in Jahier nel 1911: la sua «inventività pericolosa» sembra proprio affacciarsi da questo articolo, che si muove tra “saggio” e “frammento” a carattere letterario, come alcune delle sue *Delizie indigene*.

Si legga, ad esempio, *Vietato fumare e altre cose*, per ritrovare quella commistione tra elementi pratici, ironicamente esposti, e sensibilità al paesaggio (urbano, in questo caso), recante tracce d'umanità:

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ivi*, p. 504.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.* Della questione Jahier continuerà ad occuparsi, ad esempio in occasione di una pubblicazione ufficiale (*Ruoli organici degli impiegati dello Stato*), dimostrando una conoscenza aggiornata di dati e problemi del mondo impiegatizio (cfr. *Id.*, *Freni burocratici*, *ivi*, III, 42, 19 ottobre 1911, p. 672).

Alba cristallina: strade squallide; case cieche sbarrate come prigioni- Ognuna ha vomitato la sera tardi, ma il mucchietto delle spazzature lì fuori è spanto: la prima scelta la fecero i gatti spartendo con le zampe di velluto; un cane rognoso ci arrotondò le buche dei fianchi e poi annaffiò l'insalata: ora i passerotti si becchettano le briciole. Poi verrà l'uomo. Ecco la stazione²⁴⁴.

Il quadro di desolata decadenza prelude, come la descrizione delle valli ai Valdesi, al racconto di un episodio di ordinario malfunzionamento della cosa pubblica (in particolare, la gestione di stazioni e treni).

Le *Delizie indigene* di Jahier non dimenticano mai, trattando di questioni di malcostume italiano, di riservare uno spazio ai meno fortunati; vi ricorre la figura del ragazzo povero, costretto ad apprendere presto l'arte del faticoso risparmio e a rendersi conto che, di certe disonestà, è il più sfortunato a far le spese. In questo ragazzo, si sa, c'è l'autore stesso, come si intuirà in questa prosa dove l'iterazione, sommata alla brevità dei capoversi, imposta già una personale musicalità:

Un ragazzo, tra molti fratelli, in un casa dove quando s'imburra una fetta di pane c'era sempre una sorella che, ripassandoci sopra il coltello, ce ne faceva uscire un'altra.

Tutti i giorni c'era il pane e tutti conoscevano il pane, c'era anche il desinare da inghiottire in silenzio, ma il denaro si conosceva appena, come una cosa dei grandi, una cosa tremenda.

Ora quando il ragazzo imparò che il denaro contiene tutte le cose e gli venne voglia di tastare il mondo, inventò un titolo di credito e fu il componimento per i signorini delle buone famiglie che giocano al biliardo²⁴⁵.

Il "paese" è l'altro protagonista delle *Delizie* di Jahier, anche quando si tratta di stigmatizzare l'uso del "metter su banda"²⁴⁶, lusso che stride con la vita spartana e con le economie forzate della famiglia numerosa. Lo "stile semplice" di questo Jahier fa intuire la ragione del suo interesse, tanti anni dopo, per la prosa di Pavese, che con lui si incontra sulla ripresa di certe cadenze del parlato volte a mettere in scena la mentalità popolare:

C'era stato di gran progetti in famiglia e decisioni: prima che venga l'alido a dar un'altra stratta a que' cretti nel muro, dove il viscido s'ingora. Prima che rinfreschi, che non si può più far fuori.

E rialzar con un vespaio la stanza a terreno per via dell'umido.

²⁴⁴ P. J[ahier], *Delizie indigene. Vietato fumare e altre cose*, ivi, III, 10, 9 marzo 1911, p. 524.

²⁴⁵ Id., *Delizie indigene. Prezzi fissi*, ivi, III, 16, 20 aprile 1911, p. 556.

²⁴⁶ Id., *Delizie indigene. La banda*, ivi, III, 22, 1 giugno 1911, pp. 583-84.

La famiglia povera è il tema che anima anche i *Conforti*²⁴⁷, una sorta di riparazione ai ritratti scuri delle *Delizie*, a testimoniare che c'è ancora qualche virtuoso in Italia, e va cercato nelle file del popolo lavoratore: «abbiamo dei conforti, stringiamo delle mani pulite, conosciamo delle virtù appiattate sotto il letame della vita pubblica come radici gonfie di sugo che debbon rompere la crosta della terra». Ancora è da notare uno stile semplice, secco e insieme lirico, che si adatti ai gesti mattutini del muratore:

Il muratore che si desta alla stess'ora in punto, senza sveglia sul comodino, si chiama il Gallo, perché riscuote i compagni dal sonno, battendo alle porte lungo lo stradale.

[...] A regola non si infilerebbe neanche gli scarponi bruciacchiati dal grassello: si va bene nella polvere fresca che incipria il piede con una carezza; sul lavoro ritroverebbe le ciantelle riparate da una smotta di terra. Ma hanno sparso la breccia puntuta che cilindra le strade, che rifà il colmo alle strade – e morde le piante coi suoi denti di sasso. Così ricovera i piedoni nella ruvida matrice di cuoio²⁴⁸.

Il muratore «lascia a casa la nidiata da sistemare»: nei numeri («cinque vestiti e cinque paia di scarpe e cinque colazioni») si nasconde l'affettuosa preoccupazione del padre, che vuole garantire la scuola ai figli («filano delle aste così commoventi, la sera, sugli scartafacci a quadratini»)²⁴⁹. Il «conforto» sta nell'esperienza della solidarietà tra compagni di lavoro: «quello che la sera rimane a custodia del cantiere» ha cominciato a fare l'orto per tutti, e «curva la sua schiena paziente al lavoro gratuito per gli altri»²⁵⁰.

Jahier si distingue anche sulla pagina del *Bollettino bibliografico*, recensendo *Il poeta degli insetti*²⁵¹. Giovanni Enrico Fabre, che ha inseguito la propria vocazione nata nell'ambito di una famiglia povera, merita di essere ricordato, secondo Jahier, per aver conciliato almeno due doti, quella di scienziato e quella di scrittore. Poesia e verità si fondono in lui mirabilmente:

Ma in Maeterlinck la ricerca sta a sé ed è quasi un pretesto per l'esaltamento poetico. Qui invece vi è una fusione mirabile dei due momenti. La poesia è nella ricerca ap-

²⁴⁷ Id., *Conforti*, ivi, III, 35, 31 agosto 1911, pp. 641-42.

²⁴⁸ Ivi, p. 641.

²⁴⁹ Ivi, p. 642.

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ P. Jahier, *Il poeta degli insetti* [Rec. a J.-H. Fabre, *Vie des insectes – Moeurs des insectes*, Paris, Ch. Delagrave, 1911], ivi, III, 30, 27 luglio 1911, p. 619.

passionata che ci comunica un'ansia indicibile, è nella trasposizione di tutta la vita sensitiva umana in quella dell'insetto che se ne colorisce e se ne intensifica.

L'umiltà di questo lavoratore paziente («armato di una pazienza che ha del prodigio») conferisce una tale dignità ai suoi *Souvenirs* che «veramente chi gli si accosta sente di allargare la sua umanità».

Tra le righe delle recensioni di Jahier si trova spesso qualche nota interessante, che rivela qualcosa dell'appassionato di letteratura ma anche dell'osservatore del mondo; lodando la *Paura d'amare* di Carla Prospero²⁵² come «cosa semplice, onesta, seria», ne riconosce il merito nella rappresentazione di un'esistenza al femminile: «è una vita di donna: con un bagliore di sole in principio, una ventata fresca e ossigenata; e poi tristezza e decadenza». Ma, nella storia, Jahier individua una corrispondenza con gli ostacoli vissuti dalla gioventù tutta, «in un tempo, come il nostro, né grande né piccolissimo, dove la religione sta per finire e una nuova scintilla di vita non c'è; dove cessa il rispetto sacro dei vecchi ordini e i nuovi sono da coloro stessi che li iniziano, sofferti anziché animati». Ciò che il recensore apprezza nel romanzo della Prospero è, evidentemente, la rappresentazione di una vita anti-eccezionale, di segno contrario a quella auspicata nelle *Speranze di un disperato* di Papini: «una vita come tante, una vita com'è; senza abbellirla, senza concluderla; con la morte che rapisce innanzi tempo, con il male che pare scaturire dal bene e dalla verità».

Un ampio articolo da prima pagina è dedicato da Jahier a *Francis Jammes*²⁵³, autore nel quale, innanzitutto, si ravvisa una poesia interna che ha qualcosa in comune con la riforma letteraria che scorre sotterranea in ambito vociano: «Le poesie seguitano una incessante conversazione interna, di rado la concentrano». Lo stile bilancia due elementi fondamentali anche nella poetica di Jahier, la «pulsazione individuale» e l'attenzione alla vita dei semplici; la commistione tra poesia e prosa è immediatamente rivelata come generatrice di un ritmo senza eguali. Il discorso appare ricalcato sulla «intuizione immediata», perciò frammentaria, e ciò produce, a livello della ricezione, quel meccanismo della suggestione di cui Pica aveva parlato proprio a proposito del *poème en prose*:

Eppure hanno un ritmo, una pulsazione individuale, una misura tutta loro, zoppicante e musicale come un discorso parlato (Jammes è forse più intero nella prosa che nel verso) come un discorso calcato sulla intuizione immediata, disuguale, frammen-

²⁵² P. [Jahier], *Romanzi di donne* [Rec. a C. Prospero, *La paura d'amare*, Torino, Lattes, 1911; K. Michaelis, *L'età pericolosa*, Milano, Società editrice del Secolo, 1911], ivi, III, 43, 26 ottobre 1911, p. 678.

²⁵³ P. Jahier, *Francis Jammes*, III, 47, 23 novembre 1911, pp. 693-94.

taria che bisogna completare del vostro, aggiungendo a quello che esprime quello che suggerisce²⁵⁴.

Il mondo di Jammes è animato da parole vive e fresche, non letterarie:

ma la sua verità e la sua probità stanno appunto in questo rifiuto costante di servirsi di un linguaggio che non sia sbocciato vivo e fresco colla sua sensazione – in questo sdegno di spicciolare la fantasia in parole letterarie, congelate, utilitarie che lo fa sì ricorrere a dei bamboleggianti sotterfugi di circonlocuzioni stucchevoli, ma che è anche il segreto delle sue cose più belle²⁵⁵.

Sarà da notare, *en passant*, che anche Jammes è presentato attraverso il suo “paese”, determinazione necessaria, secondo Jahier, per capire l'uomo:

È nato nella vecchia casa di famiglia, odorosa di bucato, annerita dall'ombra del noce sul tetto, è nato al giorno divino in un paese d'acque e di monti, mentre per le scabre balze del torrente azzurro i pastori conducevano lentamente verso i cieli gli asini nodosi e gli agnelli belanti²⁵⁶.

Ed infatti, quel che in lui è più profondo, più robusto, è la sua comunione con la natura, che si accompagna al recupero del «realismo ingenuo del bambino», ad una recuperata «innocenza artistica»:

C'è in Jammes qualcosa di più profondo, di più intimo, di più robusto. È la sua comunione colla natura, il suo amore unanime per le cose, per gli animali, per le pietre. [...] La terra, cioè la campagna che vuole tanta fatica dell'uomo e non vuol essere contrariata²⁵⁷.

Jammes è comparato a Fabre nella qualità che più sembra colpire Jahier in una personalità di artista, ovvero un'umiltà che fa scendere l'intellettuale al livello del popolo, l'uomo al livello degli animali più meschini, permettendogli poi di innalzare un canto non più individuale, ma collettivo:

Davanti a questi spettacoli, davanti a queste creature egli si china tutto in umiltà e raccoglimento; il suo petto si gonfia, il suo respiro si allarga; non balbetta più; canta;

²⁵⁴ Ivi, p. 693.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

la fatica indurata testardamente sotto il sole e il suo canto ha degli accenti di solennità religiosa. [...]

Ma nella rappresentazione degli animali si palesa soprattutto quel senso, tutto moderno, di fraternità, di comprensione delle vite più umili che ha avuto in Fabre un così meraviglioso profeta²⁵⁸.

Jahier vede, in Jammes, un'immersione nella natura che è «annientamento», «smarrimento della sua individualità nel gorgo profondo della vita universale»; non si tratta di porre l'io al centro di tutti i fenomeni, oggetto di una fusione panica o catalizzatore di *correspondances*, ma di mettersi da parte e dare spazio alle cose («Je ne puis plus parler, je ne suis que des choses»).

Nel 1911, Jahier inizierà a lavorare, con grande entusiasmo, come gerente della Libreria della «Voce» di piazza Davanzati, materialmente presentata ai lettori il 2 novembre 1911 con due foto e informazioni pratiche²⁵⁹. Jahier dà alla Libreria la dignità di un lavoro indispensabile per la formazione culturale italiana e, nel frattempo, delinea i compiti degli “intellettuali” per la contemporaneità, sgomberando il campo da qualsiasi rimpianto di vita *bohémienne* o di eroismo d'altri tempi:

La nostra generazione non è venuta su in un momento che chieda la consacrazione alla morte, un giorno supremo di passione e di sacrificio. Lo sentiamo, a volte, quanto è difficile metter della grandezza a morir tutti i giorni! Tuttavia essa ha il compito di raccoglimento, di formazione, di diffusione della cultura. Un apostolato civile, un apostolato religioso dei valori spirituali in questo momento di fiacchezza, di disgregazione, di mercantilismo, ha pure la sua dignità²⁶⁰.

La libreria si prefigge un compito morale, costruendo un'isola di cultura al di fuori del “mercantilismo”:

Non facendo del puro commercio a scopo di lucro, non possiamo adattare la nostra Libreria ai gusti del pubblico per sussistere (sarebbe forse possibile). Il giorno in cui ci mancaste, in cui dovessimo mancare al nostro fine di educazione spirituale, l'opera nostra diventerebbe un esercizio di rivendita di libri come ce ne sono tanti. Cioè non lo diventerà mai perché ce ne ritireremo prima.

Se dovessimo fallire, ricordatevelo bene, sarà un fallimento morale²⁶¹.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ Delle due foto, una è «presa dal Palazzo della Posta ora in costruzione», l'altra, scattata al livello della strada, ritrae le due porte a vetri con su scritto «La Voce».

²⁶⁰ P. Jahier, *Le cose nostre*, ivi, III, 44, 2 novembre 1911, pp. 683-84.

²⁶¹ Ivi, p. 684.

Di Boine, la «Voce» pubblica nel 1911 *La ferita non chiusa*, estratto dalla prefazione ad una traduzione del *Monologio* di S. Anselmo²⁶²; il testo non manca di essere significativo della riflessione di Boine sulla coscienza individuale, divisa tra il mito della Ragione e quello della Fede, che sono entrambe «ingannevoli paci»: «Ma al di fuori dei miraggi e dei miti o troppo semplici o troppo lieti, la realtà nuda è un inesauroibile dissidio, necessario in perpetuo nello spirito nostro». La riflessione di Boine sulla realtà economica e sociale italiana è racchiusa, invece, dal celebre, ampio intervento dal titolo *La crisi degli olivi in Liguria*²⁶³, che contiene gli elementi fondamentali della riflessione di un intellettuale conservatore, favorevole ad una «politica di conservazione della Terra» che veramente è, per lui, «religiosa», racchiudendo in effetti i cardini di un'ideologia che è stata ben sviscerata da Carpi. Non si può evitare però di soffermarsi su quella commistione tra dati pratici, quasi statistici, ed elementi poetici, memoriali, personali, che caratterizza l'articolo di Boine. I procedimenti di partenza sono simili a quelli adottati da Jahier per i *Valdesi nelle valli*, a partire dallo scivolamento autobiografico della prosa, che comporta un'astrazione lirica dal dato reale secco e preciso:

Si vende, qui su in vallata, a dieci chilometri dal mare, sopra Porto Maurizio, la casa di mio nonno. Casa fra gli ulivi, con vigna ed orto, casa a due piani, a mezza collina, con loggiati, con terrazze, (oh i meriggi di quand'ero ragazzo e seccavano sul parapetto al sole, i fichi neri, bianchi carnosì, polposi, gravemente odoranti e goccianti di miele gommoso! [...])²⁶⁴.

Ad una lunga parentesi, come per segnalare la natura superflua e personale delle notazioni, è affidata la rievocazione dell'infanzia, tratteggiata nel ritmo dei rumori e delle cantilene della casa e della campagna.

Sempre a scusarsi di queste coordinate autobiografiche, l'autore conferma l'esemplarità della propria storia:

Storia arida per sé, arida e breve sebben io, da ragazzo (tornavo ogni anno per le vacanze e trovavo il nonno più zitto e più curvo e la casa più vuota) da ragazzo ne fossi commosso e fantasticassi; mi pare di farne un romanzo; ma pur storia non mia a

²⁶² G. Boine, *La ferita non chiusa*, ivi, III, 12, 23 marzo 1911, p. 537; il libro sarà recensito da Arrigo Levasti sulla «Voce» nel 1913 (S. Anselmo, [Rec. a S. Anselmo, *Monologio*, con *Prefazione* di G. Boine, Lancia- no, Barabba, 1912], in *Bollettino bibliografico*, 2, ivi, V, 10, 6 marzo 1913, p. 1032), con ampi stralci dalla *Prefazione* e questo giudizio: «mi sembra una meditazione fatta in una cappella romanica di Lucca tra il sanguigno dei mattoni il silenzio il deserto l'ombra mentre il suo essere lacerato spogliandosi di tutti i dannosi veli, e ripiegandosi su se stesso, mira una dolorosa sconcertante ma eterna verità».

²⁶³ G. Boine, *La crisi degli olivi in Liguria*, ivi, III, 27, 6 luglio 1911, pp. 604-06.

²⁶⁴ Ivi, p. 604.

guardarla fino in fondo, storia di molti, storia economica in verità non complicata da vent'anni a questa parte, di tutte queste nostre vallate²⁶⁵.

Questa realtà ligure è “arida e breve”, perfino “semplice” nella sua trama di ragioni economiche; i sentimenti commossi sembrano essere ricondotti al “ragazzo” che Boine non è più. Eppure, dal congiuntivo imperfetto («fossi commosso», «fantasticassi») si passa ancora al presente: all'adulto «pare» ancora «di farne un romanzo»; si tratta, è chiaro, di un romanzo autobiografico, che, messo da parte, si intrufola ancora, per frammenti, nel discorso-saggio attraverso le parentesi.

La “gente” di Boine è simile al popolo dei Valdesi di Jahier, almeno nella tenacia con cui ha modellato un ambiente ostile, rendendosi protagonista di un'epica del lavoro e del sacrificio; la terra è lo specchio della generosità dei padri:

Terreno avaro, terreno insufficiente su roccia a strapiombo, terreno che franerebbe a valle e che l'uom tien su con grand'opera di muraglie e terrazze. Terrazze e muraglie fin su dove non cominci il bosco [...]. Non ci han lasciato palazzi i nostri padri, non han pensato alle chiese, non ci han lasciata la gloria delle architetture composte: hanno tenacemente, hanno faticosamente, hanno religiosamente costruito dei muri, dei muri a secco come templi ciclopici, dei muri ferrigni a migliaia, dal mare fin in su alla montagna²⁶⁶.

La storia è semplice, ma a questo destino collettivo Boine appare voler dare una sicura dignità artistica; così l'aridità (attributo della storia e del terreno) è resa attraverso un tessuto linguistico liricamente aspro («stile teso e commovente» lo definirà Agnoletti, riprendendo la discussione sul protezionismo)²⁶⁷. Anche nella seconda parte, che si apre con un «Parliamo preciso», combina informazioni e immagini fulminee, i «parassiti con nomi difficili» e la «tristezza delle confraternite»²⁶⁸. Boine stesso confessa il forte legame che lo unisce alle vicende del suo territorio, che l'«uomo d'intelletto» ha il dovere di «ricercare» e «definire»: «Le vicende locali del mio paese ch'io più volte ed a lungo pensai di narrare (oh ormai impossibile fatica al mio corpo malato!)»²⁶⁹. È questo dovere di testimoniare la realtà che Boine sembra voler assolvere con questo articolo, messe da parte le velleità di storico («Dirò dello storico e della fragilità dell'opera sua in un'altra occasione»). La terza e la quarta parte dell'articolo

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ F. Agnoletti, *La morale a chi tocca*, ivi, III, 30, 27 luglio 1911, p. 615.

²⁶⁸ Boine, *La crisi degli olivi in Liguria*, cit., p. 604.

²⁶⁹ Ivi, p. 605.

sono infatti diretti ad un'analisi più strettamente ideologica, ed alla proposta di rilanciare una "sana politica della terra" in Italia.

Un altro ampio intervento di Boine è dedicato, in agosto, alle «pagine mistiche» di Gallarati Scotti²⁷⁰, recensite positivamente da Murri il mese precedente; la discussione si amplia ben oltre il testo dello Scotti, toccando problemi di fede, morale e arte. In particolare è interessante rilevare in Boine il lettore (ammirato, eppure quanto distante) di Huysmans:

Ma chi *vuole* far l'arte religiosa, chi fa dell'arte religiosa per imitazione, chi non è attualmente religioso [...] non avrà mai in ciò che dice l'immediatezza, la semplicità rude e magra di coloro che la vita religiosa realmente vivono e per cui l'arte religiosa è necessaria espressione. E descriverà per es. come Huysmans (pigliamo Huysmans a nobile ed a tipico esempio) delle mistiche complicatezze di sentimento a cui l'uomo religioso non pensa, o più spesso, (osservazione di Remy de Gourmont) farà dell'archeologia, della erudizione religiosa [...]. Che se v'è della sincerità in Huysmans, colla religione non ha troppo da fare: è sincerità tra sessuale e morale che ha la religione per sfondo, o per orlo e per fregio²⁷¹.

L'avvertimento di Boine, che sconsiglia di fare dell'arte a partire da qualcosa che non riguarda l'uomo-autore fino in fondo, è probabilmente applicato prima di tutto a se stesso, che si occuperà di sentimento religioso in maniera del tutto personale, nel *Pecato*. Il rimprovero parla chiaro: «Non c'è la vita, non c'è la muscolosità sanguigna, la nervosità scattante e dolorosa della vita»²⁷².

Soffici si dedica al *Moréas minimo*²⁷³, approfondendo «il Moréas prosatore e lirico, diciamo così, quotidiano» (*Paysages et Sentiments, Feuilles, Voyage de Grèce*)²⁷⁴, colpito dall'«accento di assoluta sincerità». In questo Moréas, Soffici coglie un distacco dalla tradizione precedente che lo interessa, probabilmente, anche per il tipo di prosa a cui lui stesso va pensando: «Non più smorfie simboliste o decadenti, arzigolature raffinate di versi e di strofe, e soprattutto non più drappeggiamenti eroici così poco emotivi ai nostri tempi, quando non sono addirittura ridicoli». In quelle che Soffici chiama «divagazioni liriche», definizione che si adatterebbe anche a certe sue prose di *Arlecchino* o del *Giornale di bordo*, Moréas ha condensato «i segreti in-

²⁷⁰ Id., *Di certe pagine mistiche*, ivi, III, 33, 17 agosto 1911, pp. 632-34.

²⁷¹ Ivi, p. 633.

²⁷² *Ibid.* Non sono molti gli interventi di Boine sulla «Voce» nel 1911; un ultimo è dedicato alla recensione di un testo sugli Umiliati: G. Boine, *Gli Umiliati* [Rec. a L. Zanoni, *Gli umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria ed i comuni nei secc. XII e XIII*, Hoepli, Milano 1911], ivi, III, 52, 28 dicembre 1911, pp. 723-24.

²⁷³ A. Soffici, *Moréas minimo*, ivi, III, 15, 13 aprile 1911, pp. 549bis-50bis.

²⁷⁴ I tre testi erano stati ripresentati in *Esquisses et Souvenirs* nel 1908 per i tipi del «Mercure de France».

canti della natura» e «i moti più leggeri del suo spirito». Il ritratto di questa «serenità dell'animo», difesa perfino nella giornaliera frequentazione della bolgia dei caffè del quartiere latino, ha qualcosa in comune con quella dimensione intima, a contatto con la natura, che verrà invocata da Soffici stesso nella seconda *Primavera*, risalente appunto a questo anno: «E il saggio si scomoderà per essi o perderà una sola carezza del tramonto rosato?»²⁷⁵. La scelta nel campo delle «innovazioni estetiche» di Moréas sembra poter insegnare qualcosa anche ai giovani della «Voce», ovvero l'arte del «giornale psicologico»:

Dove sono il simbolismo, l'arcaismo, il classicismo, i significati riposti e la scelta scrupolosa dei soggetti? Abbandonate tutte queste preoccupazioni, le quali non sono altro in fondo che un resto svisato della eterna rettorica, Moréas osserva, vive, e marca in queste note di viaggio, in questi giornali psicologici, ciò che vede, ciò che sente e ciò che si ricorda²⁷⁶.

Questa prosa non disdegna il bagliore aforistico:

Più spesso ancora sono, disseminate fra gli schizzi e i ricordi, delle brevi sentenze che sotto l'apparenza della bonomia e dell'arguzia contengono in poche parole la somma di mille esperienze²⁷⁷.

Ad onta della frammentarietà, e forse proprio attraverso di essa, necessaria forma di percezione della realtà, Moréas va oltre lo schizzo impressionista («non sempre si tratta di forme e colori puri e semplici assemblati in mazzi come fiori colti in un campo»), diretto a cogliere una morfologia della realtà e della vita:

E in ciò consiste l'innovazione di Jean Moréas. Aver fatto sì che dei frammenti, delle impressioni, dei semplici appunti assurgessero, ognuno per sé e tutti insieme, vincolati come sono da un unico ritmo, che è poi quello stesso della sua anima, a una vasta configurazione della realtà e della vita²⁷⁸.

Tra elegia e filosofia, tra realismo e lirismo, queste prose hanno come modello, per Soffici, i migliori componimenti (e qui s'intenderà anche *poèmes en prose*) di Baudelaire e di Verlaine: «e per la loro semplicità e armonia, e per il loro colore, e per il loro

²⁷⁵ Soffici, *Moréas minimo*, cit., p. 549bis.

²⁷⁶ Ivi, p. 550bis.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

realismo e soprattutto per il loro lirismo tra elegiaco, filosofico, e castamente voluttuoso».

Annunciata a Prezzolini l'anno precedente, la seconda *Primavera* di Soffici, stavolta parigina, viene pubblicata nel giugno del 1911²⁷⁹. La dualità tra artificio e natura si ricrea all'interno della metropoli, dove l'azzurro artificiale dietro le *affiches* si sposa con il turchese del cielo, che si mescola in basso alla Senna specchiante «il chiarore del pomeriggio». Distogliendo presto lo sguardo dalle «barche cariche d'uomini e di carbone», Soffici si volge ai giardini, spazi abitati da bambini, balie ed uccelli. Come l'anno precedente, la primavera è un rito di passaggio che finisce per coinvolgere l'io nella rinascita: «Oggi tu m'entri nell'anima e la penetri tutta di tenerezza insieme e di forza. E sì che la mia anima era ben chiusa e aggrondata!». Le questioni che lo tormentavano sono, primieramente, "filosofiche": considerare il mondo «come una creazione del mio spirito», e dunque vivere «senza leggi né freni», in un trionfo d'egoismo («senz'altro ritmo che quello inerente al mio essere solitario, unico»), oppure imporsi una qualche forma di «coscienza»? Le due possibilità assomigliano a quelle prospettate a Baudelaire, secondo una vulgata ripresa in ambito italiano da Ragusa Moleti (partendo da una posizione di scetticismo, il poeta avrebbe potuto diventare «monaco» o «rompicollo»)²⁸⁰: «Allegra pazzia, o saggezza rigorosa? Libertà infinita, o severo, tragico eroismo?». Si tratta di una questione che, dalla morale, incontra l'estetica: «E la bellezza, [...] la riconosceremo per tutto dove la sensazione s'incarna con l'accento della barbarie e dell'anarchia, o la vorremo vestita d'intelligenza e di volontà?».

La soluzione ai dilemmi ricalca, in panni francesi, quella della precedente primavera toscana; si tratta di cambiare prospettiva, di sciogliere il proprio canto a partire dalle radici, ovvero dall'infanzia trascorsa sulle colline, di "conoscere se stessi" in una dimensione memoriale e ancestrale, rispecchiandosi nella natura:

Menalio, comincio a dirmi il mio demone, Menalio, vedi il tuo pericolo, pensa alla tua salvezza! Fuggi gli abissi attiranti ma nel cui fondo nero dorme il nulla infinito, il caos sempiterno, e conosci invece te stesso: tu non sei un figliolo del tenebroso norde e la tua infanzia è trascorsa a piè delle colline dorate di Fiesole, incoronate di rose e violammammole: non tradire il tuo cuore e cerca anche qui la tua patria. Apri gli occhi: guarda la terra e il cielo; vedi come son sereni, come semplicemente si formano, splendono e si dileguan le nuvole, e con che meraviglia s'aprono anche quest'anno foglie nuove.

²⁷⁹ Id., *Primavera*, «La Voce», III, 22, 1 giugno 1911, p. 581.

²⁸⁰ Ragusa Moleti, C. *Baudelaire*, cit., p. 11.

Questa “guarigione” ha qualcosa di “vociano”, basandosi sull'imperativo di indagare se stessi; l'esistenza è qua concepita in termini tragici (come per Slataper), ma alla coscienza resta una parte da giocare, sia pur quella di coro: «Che cosa parlavo di follia e di saggezza? Parole! Ciò che importa è il sapere che la vita è una tragedia sublime di passioni scatenate ma dove la nostra coscienza fa la parte necessaria di coro». Tale presa di coscienza, ha una conseguenza sull'arte, che, ancora in termini vociani, è condannata quale “passatempo”, esaltata come incontro tra istinto e intelletto: «l'arte non è che uno sciaurato passatempo ove non rifletta un possente istinto sorvegliato, epurato e sublimato da un intelletto lucido e fermo...».

Raggiunta questa coscienza, l'io è pronto per l'ultimo passaggio che, come indicava Slataper ai *Giovani intelligenti*, si concretizza in un ritorno nella città e nella moltitudine, mentre dalla luce siamo scivolati nel buio, dalla solitudine pacifica del giardino si passa al «cuore infiammato di Parigi»: «sarà investito, avvolto, trascinato da questa folla sconosciuta». A ben vedere manca però, in questo ritorno tra gli uomini, quel senso morale del lavoro tipicamente vociano, mentre, anzi, l'io, in una dimensione individuale, sembra aver trovato l'imperturbabilità di un asceta, nella coscienza del ritorno delle stagioni, della natura che ha visto, fin da bambino, nascere e morire: «Saldo come un cipresso del mio paese posso abbandonarmi sicuro a tutti i venti. Né gli uomini né le cose posson turbarmi più».

A questa *Primavera* può convenire accostare un intervento di Prezzolini apparentemente assai distante, *Agli amici de «La Voce»*²⁸¹, pubblicato nel corso dello stesso mese; in esso, il direttore ringrazia della solidarietà fornita a lui e alla rivista in occasione del processo e riconferma la volontà di continuare il «programma di rinnovamento morale degli italiani», anche attraverso quella libreria a cui «oggi conviene rivolgere tutti i nostri sforzi». L'apertura dell'articolo appare però come un controcanto alle campagne e primavere di Soffici²⁸², condotta con uno stile spezzato e lirico, inteso di ripetizioni, soprattutto la prima colonna ha i caratteri di quella prosa d'invenzione diffusa dai «tanti» che, si schernisce il direttore, lo superano «di forza inventiva» e «di stile»:

Vorrei scrivervi da una campagna. Dalla terrazza aperta, udrei sbatter pel vento la tenda, riparo dal sole: e a traverso la finestra, vedrei sotto gli olivi riposare un gruppo di donne, vestite da paesane, macchie rosse, bianche, lilla, con un bimbo per mano: tutto bianco. Un cane che grufola nel mucchio di fieno; un villano che passa; un

²⁸¹ G. Prezzolini, *Agli amici de «La Voce»*, «La Voce», III, 25, 22 giugno 1911, p. 595.

²⁸² Del resto, in occasione dell'aggressione futurista a Soffici per il suo articolo sulla pittura, Prezzolini puntualizza anche: «Io e Soffici siamo agli antipodi. [...] Concezioni di vita assolutamente diverse, logica la mia, fantastica la sua, d'osservazione al dovere e di lavoro sociale la mia, di arbitrio e di anarchia la sua» (Id., *Avviso a chi tocca*, ivi, III, 27, 6 luglio 1911, p. 606).

mimmo che frigna; questi rumori salirebbero a ondate nel torpore silenzioso del pomeriggio fino alla stanza e riempirebbero tutta la coscienza, atona, passiva, rassegnata, a riposo.

La campagna, riposo ed evasione (forse letteraria?), è comparata alla distrazione che offrono le macchie di verde in città, così significative per la Parigi primaverile che rivelava Soffici a se stesso:

Vorrei scrivervi da un luogo di riposo. Se dessi retta al mio gusto, al mio piacere, ai miei nervi, ai miei muscoli, ai miei occhi, vi scriverei da una campagna. Quando prendo un tramvai, appena tra le case nuove e bianche scoppia una nota di verde e di azzurro, giardino e cielo, siepe, collina, boschetto e cielo, muricciolo a seco, balzo coperto d'edera e cielo, sento come dessi un tuffo nell'acqua fresca; stendo il braccio, stendo l'anima, tutto il mio essere corre via dal mio corpo e si sprofonda, si sparpaglia, si profonde su tutto quello spazio, aperto come una mano tesa, enorme, per sostenere e portarmi e cullarmi. Dico male tutto questo, ma mi capite.

In pratica, Prezzolini sta rifiutando di accettare i «sette mesi di riposo» consigliati dalla magistratura, ma si sta anche smarcando dal ruolo di "artista" che altri auspicano a ricoprire, una funzione che non è la sua e francamente appare, nei panni di una fuga nella natura, come accessoria piuttosto che necessaria. Delle timide apparizioni della letteratura nella rivista Prezzolini ha evinto, all'altezza del 1911, queste conclusioni: la formazione di uno stile innovativo gli interessa in quanto è "utile" ad un giornalismo più incisivo, non come sperimentazione inventiva; intervento di carattere letterario significa evasione in un impressionismo "riposante", che risolve, magari, i dissidi dell'io in una fusione con i ritmi della natura. Il direttore aveva ben diritto di rivendicare il proprio ruolo e di differenziarsi dai collaboratori, ponendosi umilmente come «un uomo che ha un po' di tempo a sua disposizione e certa conoscenza del meccanismo editoriale e librario». D'altra parte, però, questo suo intervento conferma ciò che si è accennato, in principio, con Ghidetti: lungi dall'interessarsi ad una riforma letteraria, auspicata dai collaboratori, che avrebbe potuto sostenere e accompagnare il programma vociano di «rinnovamento morale», il direttore tende a lasciare in disparte la letteratura; finiva così per aderire, indirettamente, a quel moto che tendeva ad astrarre l'arte dalla realtà e dalla morale.

Quando la riflessione papiniana si fa costruttiva, vediamo apparire *Le speranze di un disperato*²⁸³, dove, rimossi d'un colpo d'Annunzio, Pascoli e «guidogozzano», indica la via di un possibile «risorgimento». È qui che viene enunciata compiutamente, per la prima volta sulla «Voce», una poetica che si nutre delle riflessioni della *koinè*

²⁸³ G. Papini, *Le speranze di un disperato*, ivi, III, 24, 15 giugno 1911, pp. 589-90.

vociana in campo artistico, imboccando però una direzione diversa da quella intrapresa, ad esempio, da Jahier. L'esigenza di un superamento della stagione "decadente" è, sulla «Voce», pressoché unanime, come anche un certo sospetto nei confronti della poesia crepuscolare (qui tradotto in insofferenza), nonché un'opposizione radicale alla teorica futurista. Altro elemento appartenente ad una linea comune è l'esigenza di virare in direzione dell'interiorità, di ripartire dall'esame di se stessi per una nuova arte:

L'arte, finora, ha espresso quasi sempre i sentimenti e i fatti più comuni e universali degli uomini [...]. Descrizioni di cose *esterne*, a proposito di cose *esterne*, a proposito di stati di coscienza *ordinari*. Ora l'arte dovrebbe riferirsi, secondo me, più all'*interno*, interiorizzarsi più che non abbia fatto finora [...].

Papini riconosce che l'esigenza di riflessione dovrà essere fondamentale, non per un'arte filosofica che intenda riportare in poesia la fredda certezza delle teorie, ma per una poesia che ospiti «*gli uomini pensanti*»: «un'idea generale di per sé presa non può essere poetica, ma un uomo che vien divorato da un'idea e che lavora e si tormenta intorno a un'idea, sì». Il lettore di Leopardi potrebbe trovare, in questa dichiarazione d'intenti, un'analogia con queste affermazioni di Papini: in fondo la linea di sviluppo maggiore della prosa e della poesia leopardiane si pone forse nell'ambito della letteratura sapienziale, sviluppando riflessioni di filosofia morale basate non tanto su costruzioni filosofiche sistematiche, quanto sulla propria esperienza di uomo.

«Di questa *arte interna*», dice Papini, «abbiamo pochi esempi»: quelli che lui ci fornisce sono, per lo più, modelli in negativo: «è il rovescio della grande arte decorativa, artistica, esteriore, sensuale e *troppo umana*, anche sotto i panneggiamenti dei broccati e degli arazzi, del D'Annunzio». Certo è che i propositi sviluppati all'interno della «Voce» sono stati rielaborati da Papini, che ne esaspera, già in questo articolo, alcuni caratteri: l'indagine dell'interiorità, che dovrebbe preludere ad un più fecondo incontro con il mondo e ad un cambiamento di se stessi al fine di intervenire sulla realtà, è già divenuta fine a stessa. L'esame di coscienza, lungi dal proiettare i suoi risultati sulla realtà, sembra destinato a rimanere in sé, autoalimentandosi: «Io vorrei, insomma, che si capisse come le vicende spirituali, cerebrali, intellettuali di un uomo [...] possono esser materia d'arte». Allontanandosi dall'umiltà – che Papini, in effetti, non ha mai individuato come carattere necessario all'artista o all'uomo morale – caldeggiata dagli interventi di altri vociani, egli esalta l'eccezionalità dell'artista, dovuta appunto a questa speciale vita interna:

Vorrei far capire come questa vita più profonda e misteriosa dello spirito, questa vita fatta di idee assurde, di problemi insolubili, di dubbi straordinari o di certezze ine-

splicate, questa vita che non è di tutti, ma ch'è più intensa e più alta di quella di tutti, questa vita che par così fredda e silenziosa può esser tutta pervasa di passione e d'eroico furore [...] ²⁸⁴.

Una vita «più intensa e più alta di quella di tutti»: vita e arte aristocratiche, dunque, basate sulla genialità del singolo; non certo «analisi» alla Zola, ma nemmeno ritratti psicologici alla Bourget, perché occorre spostarsi «dal normale verso l'eccezionale». L'orizzonte di Papini, pur nel tentativo, tipicamente vociano, di smarcarsi dalla letteratura “decadente”, non si sposta in realtà da un binomio tra arte e vita “d'eccezione”.

²⁸⁴ Ivi, p. 589.

2. Linee per un primo bilancio

2.1 Una riforma interiore per cambiare il mondo: pericoli e virtù della poetica vociana

Terminata una carrellata sulle prime tre annate sulla «Voce», si dovrà prima di tutto notare che, in una rivista non letteraria, emergono tuttavia voci interessate alla letteratura da un punto di vista critico (Cecchi e Serra in particolare), ma anche collaboratori che si giostrano tra articoli d'attualità sugli argomenti più scottanti (la guerra, il nazionalismo), critica letteraria (anche solo nella forma di bollettino bibliografico) e riflessioni sullo statuto della letteratura contemporanea, con la finalità di dare spazio a nuove poetiche *in fieri* (in particolare Slataper, Jahier, Papini, Soffici e Boine). Idee per una nuova letteratura vanno nascendo proprio all'interno di questa «Voce», e prima del 1912, come parte di una riflessione generale sui vari aspetti dell'attività umana; non è del tutto vero, dunque, che le meditazioni sull'arte deriverebbero, in ciascun autore, da altre esperienze, e sarebbero per lo più irrelate dall'attività in rivista. Si potrebbe anzi dire, a ben vedere, che il clima comune di riformismo morale abbia condizionato, in vario modo, un po' tutti i citati collaboratori nel loro rapporto con la letteratura.

Si possono individuare infatti concezioni comuni, una condivisione di immagini simboliche, idee simili per uno svecchiamento della letteratura come parte di una riforma più ampia. La natura di questa riforma potrebbe essere espressa con parole, più tarde, di Prezzolini, il quale la descrive in opposizione all'esperienza del «Leonardo» nell'*Italiano inutile*:

Il «Leonardo» era stato uno sforzo di educazione personale, fondato sopra un principio di diletterantismo, attuato con ricerche anarchiche, che avevan mendicato al cattolicesimo e perfino al magismo una soluzione, senza trovarla, perché sempre individuale. Ci voleva, ora, qualche cosa che passasse i nostri individui e toccasse la società e, in un certo senso, s'innestasse con la storia. Chi lo sapeva? Forse modernisti, sindacalisti, leonardiano, crociati, ricercatori di nuovi doveri della scuola, socialisti stanchi del marxismo, repubblicani annoiati del mazzinianesimo, monarchici che ambivano a una attività sociale e politica più viva del grande istituto ereditario rappresentante la Na-

zione, minoranza di tutte le maggioranze soddisfatte e stanche, non avrebbero potuto riunirsi e dire e dare all'Italia una parola e un'azione?¹

In modo simile, Hermet propone di individuare le esperienze del «Leonardo» e della «Voce» con sentenze contrapposte: «Chi è proceduto più oltre? perché io voglio procedere ancora più oltre» (Whitman, ripreso da Papini); «Chi è salito più in alto? perché io voglio scendere quanto è salito» (Jahier, *Ritratto dell'uomo più libero*)².

La «Voce», dunque, sarebbe stato un moto dall'individuo alla società, alla storia, un percorso incoraggiato dalle minoranze (geografiche, storiche, di pensiero) alla ricerca di spazi di parola e d'azione. Uno «sforzo» diretto solo all'«educazione personale», all'individuo, era già «fallito»; è questa una delle ragioni per cui Prezzolini diffidava, tra tutte le scienze, di quella letteraria, che nasce da riflessioni individuali e, spesso, in una dimensione intima e individuale si ferma.

La «parola» e l'«azione» della «Voce» derivavano, come afferma ancora Prezzolini, da una ricerca di autenticità e sincerità prima di tutto, da un'onestà individuale; sorgeva l'esigenza di una riforma morale e interiore del singolo, preliminare ad ogni «azione» in ambito sociale e collettivo. Come aveva già notato Guido Di Pino, tra i primi ad occuparsi di letteratura vociana sotto il segno dell'autobiografismo, «i vociani sanno che parlare di se stessi non è tutto, come poteva essere per i romantici puri»; si trattava piuttosto di offrire una «testimonianza», personale e «disinteressata», «alla storia del proprio tempo»³. L'esigenza di un mutamento profondo nella coscienza del singolo, preparatorio ad una revisione degli statuti più arretrati della società, ha però in sé, se mal diretta, alcuni germi di pericoloso immobilismo e conservatorismo. Si prenda, per esempio, la questione del voto alle donne, parte di quel grumo irrisolto che è, per i giovani vociani, il rapporto con l'altro sesso, nonché di quel capitolo di storia della rivista da intitolare a «*La Voce e le donne*», come ha proposto Anna Nozzoli⁴, indicando fin da subito quanto le posizioni siano «fortemente mescolate» (impossibile una spartizione tra «destra» e «sinistra»). Un articolo pubblicato il 26 giugno 1913 e firmato dal collettivo «La Voce» dà la misura del pericolo insito nella convinzione ostinata della necessità di una riforma dello spirito di fronte a questioni di immediato ordine pratico.

¹ Prezzolini, *L'italiano inutile*, cit., p. 122.

² Cfr. A. Hermet, *La ventura delle riviste*, a c. di M. Biondi, Vallecchi, Firenze 1987, p. 78.

³ G. Di Pino, *Memorialisti italiani del Novecento*, Peloritana, Messina 1966, p. 10.

⁴ Cfr. A. Nozzoli, «*La Voce e le donne*», in Ead., *Voci di un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 97-116 (precedentemente in *Les femmes-écrivains en Italie (1870-1920): ordres et libertés*, Atti del Convegno (Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 26-27 maggio 1994), «Chroniques italiennes», 39-40, 1994, pp. 207-222).

Prima di porre il problema presentato nel titolo (*Il voto alle donne*)⁵, l'intervento si concentra sull'arretratezza della mentalità italiana di fronte ai diritti delle donne, vessate ancora da leggi e consuetudini patriarcali:

La donna è considerata ancora nella pubblica coscienza come una suppellettile casalinga, un oggetto di proprietà, un arredo forse sacro ma arredo, che si può comprare, rubare, vendere ed impegnare a vita: un bicchiere che si deve rompere quando non ci si può più bere. Non già qualcosa che abbia volontà, libertà, che sia un «essere».

La condizione subordinata della donna trova il suo apice nell'«uccisione della moglie infedele», che resiste come «una specie di istituzione nazionale, morale e giusta».

Ne consegue, però, una sorprendente posizione nei confronti del voto alle donne, teoricamente progressista, ma di fatto, nell'attualità, conservatrice: occorre promuovere un cambiamento nella coscienza collettiva del paese, che comincia, appunto, dalla coscienza del singolo; finché questo mutamento non sia avvenuto, sembra inutile parlare di voto, divorzio o unione libera:

Ora in queste condizioni le donne che chiedono il voto in Italia ci sembran persone che domandino le paste non avendo il pane. Prima che cittadina, la donna occorre che sia donna; prima del voto, occorre il rispetto; prima della politica, la morale. Finché la donna sarà un oggetto di caccia per le strade, un oggetto di vendita nel fidanzamento, un oggetto di proprietà nel matrimonio, non le varrà nulla essere elettrice od eletta.

Divorzio, dunque?

Divorzio, anche. Ma che cosa conta il divorzio se non è accompagnato da uno stato di spirito che sanzioni la libertà della donna?

Nessuna persona di buon senso, ad oggi, vorrebbe sconfessare quelle battaglie civili che hanno contribuito, se non ad una soluzione della "questione femminile", alla conquista di importanti diritti che hanno aperto alcune porte per l'emancipazione. La posizione della «Voce», qui espressa da Prezzolini, si attestava insomma su un'esigenza di rinnovamento spirituale che, essendo di lunga e difficile attuazione (come si può constatare ancor oggi), si traduceva di fatto in un'assenza (o nel mancato appoggio) di proposte concrete per migliorare la condizione delle donne.

⁵ La Voce, *Il voto alle donne*, «La Voce», V, 26, 26 giugno 1913, p. 1105. Si sceglie un estratto del 1913, pur trovandosi in sede di bilancio dei primi anni della rivista: una piccola eccezione che permette però di individuare un atteggiamento diffuso e significativo.

L'educazione morale della coscienza è, secondo i vociani, l'unica maniera per comprendere e appoggiare lo spirito della legge («l'importante è che l'animo che usa di queste istituzioni presenti e future sia cambiato»); si comprende però che, di fronte ad una consapevolezza individuale non raggiunta e di difficile conseguimento, la posizione riformista della «Voce» appare in questo caso viziata da un immobilismo scarsamente produttivo⁶.

L'esigenza di serietà, educazione morale, esame di coscienza perde, a volte, il proprio valore proprio nello scontro con le questioni poste in agenda dalla realtà politica, sociale e civile, nella quale occorre agire con misure anche «esteriori» e immediate. Essa era invece, senza dubbio, una carta vincente in ambito letterario, quale antidoto a un bagaglio di stilemi ereditati da un tardo Ottocento contro cui si voleva decisamente presentarsi armati di nuovi strumenti: altro motivo per cui la poesia e la prosa vociane, che si andavano sviluppando parallelamente alla rivista, avrebbero potuto forse comunicare un'"autenticità" e un "impegno" (per il miglioramento, almeno, di se stessi, preliminarmente ad una crescita collettiva) maggiori di quanto il direttore riuscisse ad immaginare.

Il manifesto della concezione letteraria di questi primi vociani potrebbe ben essere indicato in quel precoce intervento slataperiano, *Ai giovani intelligenti d'Italia*: «Scriviamo ma per far chiaro dentro di noi. [...] a lato di quest'arte nostra, intima, che noi soli conosciamo e gustiamo come stimolo a miglioramento, facciamo dell'opera pratica». La rivista deve dunque esistere come strumento di riforma sociale e culturale, di esposizione pubblica, e la letteratura, prima di tutto, deve scorrere sotterranea come mezzo per una crescita morale, come scrittura intima, quasi diaristica (solo dopo, semmai, pubblicazione).

Sul carattere "intimo" della letteratura, intesa come "riforma mentale", concordano gli interventi di pressoché tutti i collaboratori; si tratta di un atteggiamento che potrebbe essere descritto come il lato migliore dell'individualismo alla Barrès:

Un état d'esprit, non des lois, voilà ce que réclame le monde; une réforme mentale plus qu'une réforme matérielle. Il ne faut pas rêver d'installer les hommes dans une règle qui leur impose le bonheur, mais de leur suggérer un état d'esprit qui comporte le bonheur⁷.

⁶ Si confronti la posizione espressa il 14 agosto da Agnoletti, che si schiera a favore del voto alle donne: «Per farsi vedere pratici gli uomini si buttano agli indovinelli: "Che ne farà la donna del voto? Quanti preti eleggerà? Quanta libertà rimarrà per noi?". Secondo loro queste dubbiezze giustificano l'ingiustizia di mantenere schiavo metà del genere umano» (F. Agnoletti, *Il voto alle donne*, ivi, V, 33, 14 agosto 1913, p. 1137).

⁷ M. Barrès, *L'Ennemi des lois*, Librairie Académique Didier, Perrin et C., Paris 1893, p. 230.

Occorre, insomma, partire da una riforma interiore, morale, del singolo, come punto di avvio per una riconquista del benessere collettivo: questa potrebbe essere la funzione di una nuova letteratura, all'insegna, come è stato spesso detto, dell'"esame di coscienza", per una conciliazione dell'individuo con la società. Come ha sintetizzato Cristina Benussi, si ha il diritto di «tornare alla realtà solo dopo aver compiuto un duro sondaggio interiore privo di risposte definitive»⁸.

Se la linea emergente negli anni Dieci è dettata dal "romanzo vociano", si tratta di linea prima di tutto autobiografica, dove fare i conti con se stessi è passo preliminare ad un confronto con il mondo: a ragione Luti afferma che la "narrativa vociana" «vuol demistificare il pubblico nella testimonianza privata, sovrapporre l'autobiografia alla società, fondere la parola singola al discorso comune nel tentativo di creare la piattaforma ideale per una nuova cultura»⁹. Infatti l'autobiografismo vociano, come nota Briganti, non si appunta sul «bilancio consuntivo» tipico dell'età avanzata, sulla «raccolta-documentazione dei fatti in funzione memoriale o testimoniale»: l'attenzione è puntata sulla «ri-costruzione»¹⁰. In questo interscambio tra io e società, che smaschera il lettore stesso, costretto a testimoniare sull'autore e su di sé, sta il lascito migliore del moralismo vociano.

Allo stesso modo che nelle questioni "pratiche", però, anche in letteratura gli sviluppi di questa tensione interiore morale poteva sortire differenti sviluppi, a seconda che si mantenesse lo sguardo puntato sulla realtà e sulla società, o che si tornasse, alla fine, ad uno spirito già leonardiano, ad una ricerca che inizia e finisce nell'individuo, portandolo in primo piano e sfocando, sempre più, i contorni dello sfondo. C'era però, inizialmente e almeno in alcuni, l'esigenza di conciliare vita pratica e attività letteraria, battaglia polemica su questioni d'attualità e trasformazione interiore, di se stessi e dei lettori; è vero che «alla iniziale volontà di partecipazione attiva ai problemi del paese, sopravvenne un ripiegamento verso un'arte che sia aspirazione alla totalità o comunque ricerca di una chiarificazione interiore più che proposta di obiettivi concreti»¹¹: ma parte dell'utopia dei letterati vociani consisteva, appunto, nella conciliazione tra l'attività dello scrittore e quella dell'intellettuale, almeno nella prima «Voce».

L'esigenza di fare i conti con gli aspetti più scomodi della realtà si proietta, in ambito letterario, in una critica serrata dei rappresentanti di una cattiva letteratura;

⁸ C. Benussi, *Il romanzo vociano*, in G. Petronio, U. Schulz-Buschhaus (a cura di), *I canoni letterari. Storia e dinamica*, LINT, Trieste 1981, p. 211.

⁹ Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 51.

¹⁰ Briganti, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, cit., pp. 173-74. Potremmo aggiungere che la storia renderà queste scritture, talvolta, davvero bilanci di una vita conclusa, come accade per l'*Esame* di Serra.

¹¹ Benussi, *Il romanzo vociano*, cit., p. 211.

tra gli autori criticati e messi da parte ricorrono, da un articolo all'altro, gli stessi nomi e accuse somiglianti. Pascoli e d'Annunzio appartengono in modi diversi a un'arte insincera, estetizzante, i futuristi mancano di un «dramma interiore», i crepuscolari non convincono. Ma l'esigenza di una riforma di se stessi prima di tutto agisce anche sulla lettura: perfino la critica letteraria è intesa, su questa scia, come uno dei tanti piani in cui si esercitano i «conti con se stessi»; per questo all'indifferenza positivistica ed erudita dell'Istituto di Studi Superiori si pensa di sostituire, come afferma Biondi, «una critica in cui sia coinvolta la persona nella sua interezza, senza spartizioni specialistiche, in cui ci sia con il cervello il cuore, la responsabilità, l'impegno, la passione»¹².

Una critica, dunque, deve coinvolgere la persona tutta, senza essere guidata da particolari interessi: in fondo il fare «segni sui margini», serriano richiamo all'etica del lavoro intellettuale, implica anche la necessità di mettere in gioco la propria soggettività, i propri «segni» e non altri, con una scelta che non pare guidata da una presunta oggettività ma, anzi, dal gusto. Il fascino di quest'idea della critica come esercizio di ricerca di sé appare piuttosto diffuso in ambito vociano se perfino Prezzolini, il meno «letterato», sembra esserne ammaliato, a quanto s'intende dalla recensione ai *Marges* di Eugène Montfort: «Margini. Dice già il titolo l'indole e il tono; quello delle note in margine, che un lettore di gusto e di pazienza e non costretto dal guadagno né attirato dalla celebrità, fa intorno agli autori ed ai libri; egli nota le cose più belle e le sciocchezze più grosse, e scrive i paragoni e le riflessioni ironiche od ostili od ammirative che la letteratura gli suggerisce»¹³.

2.2 Fronti comuni, battaglie divergenti

Tenendo conto di queste contraddizioni implicite già nel progetto primo della rivista, ripercorriamo i passaggi salienti dell'attività dei vociani letterati che abbiamo seguito tra il 1908 e il 1911. «Sul piano delle lettere la nuova generazione vociana parte in negativo», inaugurando la «stagione del diluvio»¹⁴: l'affermazione di Luti sembra ben consonante con gli interventi di questi primi anni. Ognuno cerca di portare sulla «Voce» un'idea della letteratura radicalmente diversa dal passato, tramite autori di

¹² Biondi, «Non è la nostra una rivista di lucro o di vanità». *Appunti su voci e versioni della critica nella «Voce»*, cit., p. 118. Più avanti si legge: «Ogni parola, ogni frase urtava contro una materia che opponeva resistenza, la scrittura era uno scavo in se stessi (l'esame di coscienza), o uno scavo nel dolore degli altri che il critico sceglieva per affinità non per il mestiere delle recensioni o dei soffietti» (ivi, pp. 124-25).

¹³ g. pr[ezolini]., Rec. a E. Montfort, *Les Marges* (1903-1908), Paris, Bibliothèque des Marges, 1913, in *Bollettino bibliografico*, 7, «La Voce», V, 31, 31 luglio 1913, p. 1132. Da notare anche l'apprezzamento per il «ritorno al classicismo che minaccia oggi di cadere al livello delle mode».

¹⁴ Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 51.

vario tipo e nazionalità, in occasione di volumi da recensire, morti o anniversari. Per Slataper si tratterà allora del tragico nordico, tra Hebbel e Ibsen, ma anche di una letteratura popolare che, per l'appunto, scavalca tramite il ritmo le distinzioni tra poesia e prosa; *en passant*, traduce Fichte, traghettatore di una filosofia espressa in frammenti. Soffici, critico d'arte e acuto frequentatore del panorama francese, dissemina nei propri scritti citazioni da Baudelaire, che appare come il suo "classico", e accorda le proprie preferenze al Moréas "minimo" delle prose intime e del piglio aforistico, oppure ritrova in Ceccardi una «sincerità» dalle note impressionistiche. Papini rilegge la filosofia, convinto che un'arte nuova debba essere filosofica, ossia debba fondarsi su una riflessione sull'uomo. Jahier coniuga, anche quando si tratta di recensioni, la scrittura con il lavoro e con un'azione pratica nel mondo, e scopre con Jammes la necessità dell'«intuizione immediata», perciò «frammentaria»; con Forel, afferma che «studiare non basta, scrivere non basta, vivere bisogna».

Un fronte sul quale i vociani giocano una partita comune è quello della critica, morale e sociale, di alcuni vizi del bel paese, spesso stigmatizzati nella rubrica *Caratteri*; in questi articoli, si pratica un tono condiviso, l'ironia e il ritratto beffardo. Su questa frontiera dell'inciviltà combattono le voci più svariate, recuperando una tradizione comico-satirica spesso obliterata in Italia, convinti che «il ver convien pur dir, quand'e'bisogna» (come afferma Papini, consigliando di leggere il Pulci)¹⁵. Si ricordi che uno dei ritratti umani del Dossi, scrittore umoristico, moralista e frammentario dell'Ottocento, si affianca mirabilmente ai *Caratteri* vociani.

Le poche prose d'invenzione e gli articoli che mescolano caratteri informativi e letterari nella forma del saggio hanno il colore dell'esperienza personale, si propongono come documenti intimi: Papini e la campagna, Slataper sul Secchieta, le primavere di Soffici, i Valdesi di Jahier, gli olivi di Boine prendono le mosse da una memoria personale, da un "io" che poi, magari, lascia spazio all'impersonalità dell'informazione. Tutti richiedono a se stessi, in qualche modo, il coraggio di affrontare questioni personali irrisolte. C'è anche una rete di temi e immagini che si trasmettono da un autore all'altro: il contrasto campagna-città, natura-civiltà; la distinzione tra animalità/istinto e umanità/intelletto; l'opposizione alto/basso e il tentativo di ascesa, per poi magari ridiscendere; l'insistenza sul "rito di passaggio" (sia esso la primavera, la campagna, la montagna). Nella percezione della natura, ad esempio, si può intravedere un retroterra comune nell'opposizione compatta al mondo naturale di d'Annunzio o Pascoli, com'era descritta da Cecchi proprio sulle pagine della «Voce»:

¹⁵ Cfr. G. Papini, *La guerra vittoriosa*, «La Voce», III, 42, 19 ottobre 1911, p. 670.

E noi li vediamo richiamarsi alla natura, come a quella che, meglio di ogni altra cosa, può contenere e rappresentare la loro inquietudine. In certi suoi canti, il Carducci (cfr. il *Canto di Marzo*) ci aveva dato scorci di poesia naturale, come dicono; tutta cose. Ma il suo naturalismo si risolveva poi sempre in un'esaltazione umana [...].

Ditirambicamente l'uno, idillicamente l'altro, questi nuovi poeti, dal loro vacuo intimo errore si rifugeranno, si riverseranno continuamente, invece, in un naturalismo senza sfondo¹⁶.

La natura è quasi sempre presente nelle prose d'invenzione vociane, in rivista, e sembra volersi offrire come specchio di un'umanità morale: in Jahier o in Boine è specchio della vita di una comunità, in Slataper può essere contatto con il primitivo, che non vale, però, di per sé (com'è invece, secondo Cecchi, per Pascoli e d'Annunzio: «un modo d'essere primitivo, ove la calma della natura li adagia») ma come momento di educazione morale; in Papini e in Soffici essa significa una personale sincerità ritrovata (con forti componenti d'individualismo).

C'è una diffusa volontà di recuperare un rapporto virtuoso con la tradizione italiana, che va rivista e interpretata in maniera anche personale (spesso si insiste sulla necessità di una formazione non scolastica, di una libertà nella lettura che università e biblioteche dovrebbero promuovere), magari a partire da Carducci, Leopardi e Manzoni; l'artista moderno potrebbe essere descritto con le parole dedicate da Soffici a Medardo Rosso: «è arrivato a risolvere naturalmente uno dei più complicati problemi estetici, e cioè a ricollegarsi alla tradizione a forza di sincerità».

Lo sguardo puntato verso l'interno, che può sconfinare nell'autobiografia, perché prima di tutto occorre dare ragione dei propri percorsi morali, e una concezione di letteratura come impegno nella realtà accomunano gli interventi dei vari autori nell'individuazione di un'idea dell'intellettuale. Con una condivisione d'intenti, i vociani scartano le figure di scrittore da rigettare *in toto*: i "solidificatore del vuoto" di Slataper, il "bel tenebroso" di Soffici, la "Bohème dorata", oppure l'incensatore dei gusti del pubblico di Papini (*Il genio alla fiera*), il "facile umanista" di Jahier; agli inizi del 1912, l'antidannunzianesimo sfocerà in una satira collettiva del Vate. Emergono, per opposizione, alcuni tratti dell'uomo di lettere secondo i "vociani": la fedeltà alle proprie idee e l'incorruttibilità morale si concretizzano tanto nella figura dell'artista "martire" della società di Papini, quanto nella caparbia scalata al monte di Slataper, o nella dura educazione al lavoro di Jahier. È pur vero, però, che la visione mistica dell'artista nella sua grandezza solitaria propugnata da Papini tende a sganciarsi dalla figura di intellettuale impegnato che Slataper, Jahier o Boine tendono a far aderire

¹⁶ E. Cecchi, *Giovanni Pascoli I*, ivi, I, 39, 9 settembre 1909, p. 159.

alla figura dello scrittore. «La vita del grande dev'essere un martirio»: Papini è già tentato da un individualismo prepotente.

Nella rete degli scritti pubblicati in rivista, si sono ritrovati giudizi emblematici, che permettono di misurare, anche attraverso valutazioni rivolte ad altri, quali elementi vengano caricati di maggior peso per una nuova idea di letteratura. Jahier apprezza che il lettore «senta di allargare la sua umanità», preferisce leggere il racconto di «una vita come tante, una vita com'è», anti-eccezionale, e una poesia dove l'io, davanti alla natura, «si china tutto in umiltà», e perciò «canta»; sulla propria generazione, sente gravare il compito di «un apostolato civile». Boine parte dall'affermazione che «al di fuori dei miraggi e dei miti o troppo semplici o troppo lieti, la realtà nuda è un inesauribile dissidio», che l'«uomo d'intelletto» ha il dovere di «ricercare» e «definire»; l'arte non può che partire dal nucleo più autentico di un uomo-autore, per avere «immediatezza», «semplicità rude e magra». Slataper intravede nella tragedia un fruttuoso «contatto dell'individuo con l'umanità» («L'eroe patisce e muore; ma l'umanità per questo suo patimento procede»).

Per Soffici, l'arte, che assume con Moréas i caratteri delle «note di viaggio» e del «giornale psicologico», permette di indagare le proprie radici, in un equilibrio fruttuoso tra «possente istinto» e «intelletto lucido»; il percorso è diretto ad una riconquista della propria dimensione individuale, sganciata dalla realtà («Né gli uomini né le cose posson turbarmi più»). Papini afferma la necessità di un'«arte interna», che esprima la riflessione di «uomini pensanti»; come per Soffici, il percorso si volge ad una forte individualità, verso una «vita che non è di tutti, ma ch'è più intensa e più alta di quella di tutti», pervasa di «eroico furore».

Ricordando i caratteri della riforma letteraria vociana secondo la Martignoni, si può affermare che sono due gli elementi che dominano ed accomunano le riflessioni dei vociani sull'arte in queste tre prime annate: la frammentarietà e l'esigenza di un'arte intima. L'autobiografismo è inteso come necessaria tappa di un percorso di formazione di sé; si ricordino le osservazioni di Papini a favore di un'arte riferita «all'interno», quelle di Soffici sul «giornale psicologico» (e il suo «bilancio lirico-spirituale», la *Primavera*), l'esigenza di Boine di raccontare una storia «mia» e insieme «di molti», la notazione di Jahier sulla necessità di «ritrovare la freschezza di una coscienza sotto i molti strati di vernice individuale e sociale», il «dramma interiore» a cui occorre dar voce per Slataper. Il frammentismo si affaccia nelle prose d'invenzione non tanto come brevità delle *pièces* (peraltro richiesta dalla rivista), ma per la tendenza a frammentare il discorso, a frantumarlo in nuclei semantici significativi, a isolare i periodi con l'uso del capoverso. Inoltre, Jahier intravede in Jammes «un discorso calcato sulla intuizione immediata, disuguale, frammentaria», che richiede una collaborazione nuova del lettore; Soffici vede in Moréas la possibilità di costruire «una vasta configurazione della realtà e della vita» proprio attraverso «dei

frammenti, delle impressioni, dei semplici appunti»; Slataper guarda con interesse alla frammentarietà di Fichte.

Per parlare di un rinnovamento delle strutture linguistiche (come fa la Martignoni) occorre attendere prove più ampie e più sicure, anche se ogni autore va formando alcuni nuclei tematici e stilistici significativi: si pensi all'importanza del contatto con la natura e al toscanesimo di Soffici e Papini, all'immaginario del monte da scalare e della durezza del Carso di Slataper («impietramento», raramente interrotto dalla dolcezza di una «genziana»), all'attenzione umana di Jahier, coniugata in paesaggi che raccontano il contatto tra l'uomo e la natura, o nelle figure del «ragazzo» (povero) e del «paese». Sicuramente, i frammenti di prosa creativa sono percorsi da tensioni liriche, anche se non si potrà parlare, in generale, di equivalenza dei registri di prosa e poesia. Una tensione «rivoluzionaria», però, attraversa l'idea di letteratura, per una «rivoluzione» in sordina, non basata sugli atteggiamenti forti del romanticismo europeo, ma su una dimensione di pacato sviluppo; come afferma Slataper a proposito di Hebbel, i moderni debbono continuare la rivoluzione iniziata dai romantici, abbandonando urla e strepiti: «realizzare senz'urli questa vendetta può essere la nostra eredità»¹⁷. Come in un passato non troppo lontano (considerando il fatto che la valenza innovativa del *poème en prose* di Baudelaire e poi Rimbaud veniva compresa in Italia proprio agli inizi del Novecento), a questa rivoluzione letteraria viene chiamato a partecipare il poemetto in prosa, simbolo di una rottura delle frontiere tradizionali, necessaria per ripensare la letteratura nei propri scopi e strumenti.

In sintesi, nel tentativo di individuare i caratteri comuni degli scritti vociani comparsi in rivista tra il 1908/09 e il 1911, potremmo elencare questi punti di stile e contenuto: la ricerca di un «tono medio», che trova le proprie soluzioni nel toscanesimo di Soffici e Papini (questi si era espresso appunto contro «il linguaggio castrato e purgato»), nel discorso secco e misurato di Jahier, che lavora intorno al sublime dei nomi comuni (il ragazzo, il paese, la famiglia, il pane), con la ripetuta consapevolezza che un nuovo stile deriva da una nuova concezione del mondo¹⁸; l'introduzione di una poeticità nella prosa attraverso figure della ripetizione, spezzature sintattiche, uso sapiente del capoverso; l'intervento di elementi di autobiografia, supportati da una concezione per cui il racconto di sé ha sempre un marchio di sincerità; l'intento filosofico-moralistico della letteratura, praticata «come stimolo a miglioramento»; una presenza rinnovata della natura, che sembra volersi opporre alla natura di d'Annunzio o Pascoli, almeno nei termini in cui veniva concepita e descritta da Cec-

¹⁷ S. Slataper, «*Giuditta* di F. Hebbel», «La Voce», II, 50, 24 novembre 1910, p. 442.

¹⁸ Anche Papini, ad esempio, in un passo già citato di *Miele e pietra* indica che per avviare all'«armonioso eloquio dannunziano» bisogna ricercare «una vita in maggior comunione con le cose semplici, forti, dure, interne» (cfr. G. Papini, *Miele e pietra*, ivi, II, 35, 11 agosto 1910, p. 373).

chi proprio sulle pagine della «Voce»; tono severo e grave nelle prose d'invenzione, che lascia il posto all'ironia solo in determinate sedi (per lo più, *Caratteri, Delizie indigene*; si ricordi, a proposito, l'incomprensione di Boine verso quel «bizzarro contrasto tra la sostanza e la forma» in Dossi).

D'altro lato, elementi comuni di una "poetica vociana" sono affiorati da una lettura degli articoli di critica comparsi in rivista a firma di scrittori: sfiducia nel romanzo, ma anche nella lirica "troppo poetica"; critica serrata alle figure abusate dei «letteratucci», *bohémiens* quanto serve, «mercanti di nuvole e solidificatori del vuoto»; esaltazione di semplicità, immediatezza, sincerità, nel contenuto e nello stile; ricerca di un recupero della tradizione in senso nuovo; concezione della scrittura come confessione o racconto di sé prima di tutto, conti con se stesso e «bilancio lirico-spirituale»; infine, non mancano alcune prime, fondamentali osservazioni a favore della frammentarietà.

A fronte del panorama comune, vanno poi sottolineate alcune differenze fondamentali, che prefigurano già sviluppi successivi. La concezione riformista della rivista spingerebbe a considerare l'analisi di sé, delle proprie appartenenze e radici come punto di passaggio per una migliore "pratica" a favore della collettività: Slataper sembra proporsi di affrontare un'arte come diario e come lotta solitaria contro sé stesso con il timone puntato sulla "città", luogo dell'interazione sociale; Jahier dalla società non è mai "uscito", vivendo a contatto con la più trita quotidianità impiegatizia, e non perde affatto di vista la reciprocità tra piano privato e pubblico; Boine mescola memoria personale e destino collettivo della Liguria. In Papini e in Soffici, però, la misura del documento intimo assume una funzione leggermente diversa; quell'«ebbrezza da scomparsa dell'oggetto» che si respirava in ambito leonardiano ed implicava la pretesa di cambiare la realtà, «ma dentro il soggetto, il proprietario stirneriano del mondo»¹⁹, sembra ancora l'immagine più adatta a comprendere questi autori, seppur traghettati ormai nell'esperienza vociana che, di fatto, rappresentava un "ritorno all'oggettività". Per Papini occorre sentire, intuire come nell'infanzia, tornare a un'arte che sia riflessione sull'uomo, ma questo ripiegamento interno, piuttosto che umiliazione del sé, attiva un percorso di esaltazione dell'io, inteso come coacervo di esperienze d'eccezione. In Soffici si respira, in modo analogo, un forte individualismo con ascendenze nietzschiane: l'ingresso nella folla parigina non corrisponde all'esaltazione del lavoro nella compagine sociale, ma a una difesa dell'io, facente leva su una sorta di capacità (già baudelairiana) di convertire a propria discrezione i termini "solitudine" e "moltitudine".

¹⁹ Biondi, «Non è la nostra una rivista di lucro o di vanità». *Appunti su voci e versioni della critica nella «Voce»*, cit., p. 107.

Si è delineata insomma, proprio nelle prose creative e saggistiche, una distinzione fondamentale, a seconda che prevalga l'esaltazione dell'io come soluzione di una poetica da rifondare, oppure al contrario l'umiliazione dell'io in un "me", che si propone di accompagnare gli altri nel viaggio della propria coscienza come primo passo, che solo la letteratura può compiere, per una riforma dell'uomo, anche come "animale sociale". A ben vedere, ci troviamo di fronte ad una manifestazione di quella «dicotomia» che, secondo Luti, fissa «i termini del percorso culturale e artistico del primo Novecento europeo»: «ignorare la crisi, o meglio mistificarne gli esiti nell'illusione di un destino di superiorità e di potenza, oppure accettarne i risultati, precipitare nella crisi fino alle conseguenze estreme, cercandone le ragioni e sviscerandone i connotati»²⁰. Si avverte, un articolo dopo l'altro, un'oscillazione tra diverse risultanti, raggruppabili in due atteggiamenti non molto conciliabili verso l'arte, intesa come luogo di solitaria grandezza, altura da cui profeticamente parlare agli altri (letteratura dell'"io"), o come esame rigoroso di sé a vantaggio di un miglioramento personale e collettivo (letteratura "con me", prendendo in prestito un titolo emblematico di Jahier)²¹.

Non è detto che un autore non possa condividere caratteri dell'una e dell'altra tipologia: tra i vociani intervenuti nei primi tre anni, Slataper è sicuramente un carattere non esente da ambiguità, con l'oscillazione vera e propria tra esaltazione e mortificazione dell'io; razionalmente si sceglie la seconda, ma il vitalismo, che trasuda dalle scalate al Secchieta o dalle recensioni appassionate degli eroi di tragedie nordiche, rappresentano incursioni fruttuose verso la prima soluzione. Né questa distinzione vuol essere utile a dare un giudizio di valore estetico (le migliori opere apparterrebbero all'uno o all'altro gruppo?), o vuol misurare il grado di umanesimo di uno scrittore rispetto agli altri (c'è più sofferta umanità nel Gino Bianchi o, poniamo, nei *Canti Orfici*?); si tratta di individuare, *in fieri*, una pluralità di atteggiamenti che negli anni e nei numeri della «Voce» si vanno formando e specificando.

²⁰ G. Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1985, p. 41.

²¹ Il titolo *Con me*, attribuito in principio ai frammenti pubblicati sulla «Voce» e sulla «Riviera ligure» tra il 1915 e il 1916, fu eletto a titolo del quarto e ultimo volume delle *Opere*, rimasto inedito fino all'edizione curata da Ottavio Cecchi ed Enrico Ghidetti (Editori riuniti, Roma 1983). Sulla pregnanza di tale sintagma si sono espressi in maniera esauritiva Briganti, che segnalava l'inedito nel 1976, e Ghidetti: «*Con me* [...] vuol dire, nell'uso iterato lungo la produzione jahieriana, l'aspirazione dell'Autore, anzi la sua necessità d'intrattenere un colloquio intimo, un rapporto sincero, rivelatore d'anime (per dirla vocianamente)» (Briganti, *Piero Jahier*, cit., p. 104); «*Con me* è titolo eminentemente "vociano", [...] ma è soprattutto araldica insegna della poetica dello scrittore, il segnale dimesso eppur perentorio di un ininterrotto monologo, di uno strenuo esame di coscienza recitato in pubblico, secondo la consuetudine degli antichi cristiani: all'io protagonista della mitografia del decadentismo, subentra quindi il me, voce di "casi obliqui"» (E. Ghidetti, *Postfazione*, in *Jahier, Con me*, cit., p. 340).

In ultimo, una sintesi non dovrà dimenticare quei fecondi rapporti con il mondo letterario francese, di cui sono emersi, da questa rilettura, almeno alcuni indizi; in particolare, avendo seguito la ricezione di Baudelaire in relazione a “esperimenti” di poemetto in prosa a fine Ottocento, si potranno fare alcune considerazioni. È Soffici ad apparire come il lettore più informato di Baudelaire e delle interpretazioni critiche, di ambito francese, che lo riguardano, e si è formato opinioni ben salde e innovative, in orizzonte italiano, sul poeta: mettendo da parte le maschere del *maudit*, si concentra su austerità, salute spirituale e genio; apprezza la «dissezione della realtà» di Baudelaire, ed insieme gli riconosce la capacità di aver «visitato e descritto l'inferno dei nostri cuori moderni».

Nella sua ricostruzione delle traduzioni italiane di Baudelaire, Bernardelli vede proprio nelle concezioni espresse da Soffici un preludio di quell'inversione di tendenza che è destinata a realizzarsi soprattutto negli anni '20, grazie alla ripubblicazione di *Mon coeur mis à nu* e dei *Journaux intimes*, tradotti anche in Italia: si leggono allora le «pagine brevi» e le «notazioni fuggevoli», dove il poeta, come scrive Sorani sul «Marzocco», «rivela tutta intera la sua angoscia e la sua pena»²². Con l'articolo contro Faguet, Soffici rilancia Baudelaire non come poeta maledetto, ma come «grande romantico e grande stoico ad un tempo», suggerendo sulla «Voce» una rilettura che poteva sposarsi con quell'arte intima, di sofferenze e dissidi affrontati “ad occhi aperti”, che si andava proponendo sulla rivista. Anche Papini è lettore vociano di Baudelaire (si ricordi: «Eppure uno di voi altri, Baudelaire, vi disse quali maledizioni son pronunziate quando nasce un poeta»), ma Bernardelli ricorda giustamente il disaccordo tra i due toscani sull'interpretazione del poeta francese²³; ed è significativo che più tardi, scrivendo la voce «Baudelaire» per il *Dizionario dell'Omo Salvatico*, Papini dimostri invece di aver cambiato rotta²⁴.

C'è poi un discorso che, più in generale, riguarda la letteratura francese sulla «Voce», e comincia già a delinearci in questi primi anni, anche se non sfocia in scontri diretti: c'è chi legge Jammes, come Jahier, o dichiara piena approvazione verso Péguy e Rolland; altri, e Soffici in particolare, si volgono piuttosto ad una “linea alta” del

²² A. Sorani, *L'angoscia di Baudelaire*, «Il Marzocco», 5 settembre 1920, citato in Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, cit., p. 362.

²³ Cfr. in particolare Soffici a Papini, Poggio a Caiano, 8 agosto 1908 e 16 agosto 1908, in Papini, Soffici, *Carteggio*, I, cit., pp. 286-91 e 297-311; l'8 agosto Soffici scriveva: «Dove non siamo affatto d'accordo è su Baudelaire. È un'opinione comune che egli si compiaccia negli artifizi e nello stile e che faccia sfoggio di satanismo e simili coglionerie; ma per me queste sono tutte frottole e, salvo forse una ventina di versi, il suo libro mi pare uno di quei pochi che appartengono alla letteratura mondiale i cui capi sono Dante, Omero, Shakespeare, Cervantes e compagnia bellissima» (ivi, p. 286).

²⁴ Cfr. Giuliotti, Papini, *Dizionario dell'Omo Salvatico*, cit., p. 357.

simbolismo, che per il toscano viene a significare profonda ricerca d'arte sganciata dalla morale, secondo una concezione che porterà, nel 1912, a scontri aperti.

3. L'anno 1912

3.1 Da gennaio a marzo: poetiche in formazione e l'estetica dell'«ignoto»

Come un segno del destino, il numero d'esordio dell'anno quarto della «Voce» dedica la prima pagina alla letteratura e porta la firma di colui che diverrà direttore di una «Voce» più letteraria. Papini realizza un'intenzione esibita alla fine del 1911: fare i conti con la “tradizione italiana”, tramite un percorso di individuazione della/e tradizione/i¹. Nelle *Due tradizioni letterarie*², egli sviluppa un concetto già emerso in *Miele e pietra*, sulla scorta dell'opposizione Dante/Petrarca:

Io raffiguro benissimo, in tutta la storia di questi sette secoli, due grandi dinastie (razze, famiglie), che mi piace chiamare, dai nomi de' primi padri poetici, la stirpe dantesca e la stirpe petrarchesca. Nella prima metto tutto quel che di rozzo, di pietroso, di duro, di atroce, di franco, di solido, di concreto, di plebeo c'è nella letteratura italiana – nell'altra tutto quel che v'è di molle, di elegante, di musicale, di armonioso, di decorativo, di convenzionale, di letterario, di vuoto³.

L'individuazione delle due scuole di pensiero, spesso compresenti nello stesso autore, è funzionale ad un'esaltazione del “dantismo”, in opposizione all'«arcade innamorato che ti trovi tra i piedi in tutti i secoli», «dai siciliani del dugento ai dannunziani del novecento»⁴. La «durezza» nello stile, che corrisponde spesso all'uso di un linguaggio popolare e predilige, all'astratto, il concreto, condannando il lemma letterario a favore di espressioni quotidiane, è il corrispettivo di un riconoscimento della presenza del

¹ G. Papini, *La tradizione italiana*, «La Voce», III, 50, 14 dicembre 1911, pp. 707-08.

² Id., *Le due tradizioni letterarie*, ivi, IV, 1, 4 gennaio 1912, pp. 727-28.

³ Ivi, p. 727.

⁴ Si ricordi che proprio nel 1912, qualche numero dopo, «La Voce» firmerà un articolo collettivo intitolato *Il Vate* e diretto contro d'Annunzio, emblema in negativo: «Ma c'è un italiano che non sta zitto; che non medita, che non fa esami di coscienza né conti di cassa... per non turbare la pace dell'anima, che se non dorme sta per dormire; e quest'italiano canta e chiacchiera, e quel ch'è più cerca di far chiacchierare su di sé [...]» (ivi, IV, 5, 1 febbraio 1912, p. 745).

male nel mondo: «è un mondo dove il male e il dolore, come nella vita, hanno pieno diritto di cittadinanza».

La preferenza accordata da Papini alla tradizione dantesca indica una strada che ben si adatta alle idee vociane sul rapporto tra letteratura e verità: nessun travestimento “retorico”, nessuna fuga nella bellezza delle Grazie foscoliane intesa come ultimo baluardo di civiltà, ma aggressione della dura scorza di una realtà di dolore. Anche riguardo allo stile, la «stirpe dantesca» si basa su questo punto comune: la sostanza tragica dell’io e del mondo richiede uno stile aspro piuttosto che dolce, rinnovato attraverso l’inserimento di termini che provengono da un tessuto popolare o dialettale (o che, in qualche modo, celano la loro letterarietà sotto quello schermo). La distinzione delle due tradizioni ha insomma, per Papini, un valore critico e fattuale, in quanto si propone di indicare, proprio sulla «Voce», una direzione di lavoro per il presente e l’avvenire; il fatto non dovette sfuggire ai lettori, se Marino Graziussi si lamentava, qualche numero dopo, che la ripartizione papiniana assumesse «carattere di valutazione estetica»⁵.

I grandi, com’è noto, sfuggono ancor più dei minori all’esigenza di classificazione, perciò Papini rileva come esista anche un Dante “petrarchista” («le smancerie preraffaellite della *Vita Nuova*», «parti allegoriche del *Paradiso*, forti anticipi di cattivo gusto dannunziano») e un Petrarca che parla «in rim’aspre». Non è un caso che, però, la personalità che più sfugge a questa classificazione sia, per Papini, Leopardi, “petrarchesco” per educazione, scelta delle parole e delle immagini, ma assai diverso altrove: «poi vi sono quei suoi canti più divini dove il suo prometeico dolore s’esprime con una così semplice e portentosa sublimità che si dimentica la fraseologia accademica». Quel felice incontro di Classicismo e Romanticismo in Leopardi, che ancor oggi fa discutere, fu di difficile comprensione per i contemporanei; questa indecisione di Papini, che si basa sul riconoscimento del leopardiano semplice sublime del dolore, indica che è in atto una rilettura del poeta, e che nei *Canti* e nelle *Operette* si vanno trovando, probabilmente, inaspettati indizi di modernità⁶.

⁵ M. Graziussi, *A proposito di due tradizioni letterarie*, ivi, IV, 4, 25 gennaio 1912, p. 742.

⁶ Questa papiniana è una delle tracce di una rilettura di Leopardi, anche se sicuramente una riflessione compiuta, in tal senso, non fu portata a termine. Probabilmente, proprio in ambito vociano quell’incontro tra indagine dell’io e percezione tragica del mondo, quell’idea di letteratura come riflessione di filosofia morale, quello stile di poesia e di prosa che coniugava tradizione e modernità (allontanando i termini iperletterari, favorendo uno stile semplice e misurato) potevano fare di Leopardi un punto di riferimento. Di certo, anche in questo caso la «Voce» bianca sviluppò un suggerimento già in qualche modo presente; si trattò però di uno sviluppo parziale, basato sul “saper leggere”, che favorì un recupero stilistico del Leopardi ma, talvolta, lasciò da parte quella commistione tra filosofia e letteratura, volta a una comprensione “morale” del mondo, che gli era stata congeniale.

Poetiche in formazione si sono andate specificando e, nel 1912, si può registrare una presenza ancora maggiore di elementi individuali di riflessione letteraria; così accade che, recensendo la monografia su Dostoevskij di André Suarès⁷, peraltro fondamentale per letture posteriori (da Gide a Proust), Soffici finisca per donare una propria interpretazione dell'autore russo nell'ottica di una personale poetica. Di Suarès, Soffici disapprova il «commento lussuoso e declamatorio» e lo «stile fiorito» che gli ricorda d'Annunzio, nella convinzione che l'autore dei Karamazov, «tutto sincerità dolorosa», sprezzi «chi gli si avvicina con un sottinteso estetico». *En passant*, il critico dichiara il proprio credo, basato su un'arte che racconti dissidi interiori, al di là del compiacimento estetico: «Se c'è dell'arte nei suoi libri, è soltanto perché l'arte è per tutto dove un'anima si mostra a nudo manifestando agli altri il suo ardore, le sue miserie, i suoi slanci».

Riconosciuta la grandezza di Dostoevskij, nell'aver portato a galla il lato più «sinistro» e «disperato» del reale, secondo Soffici «la sua comprensione personale del mondo» si avvia già ad essere superata tramite la filosofia di Nietzsche. Rilevando quel che manca in Dostoevskij, Soffici parla di un'arte che ha, come punto di riferimento, il filosofo tedesco:

Gli è che a Dostojevski profundato tutto nell'esame dell'anima umana, era negato questo miracoloso nepente che dopo i dubbi, le amarezze della fede perduta, le disastrose conclusioni di tutte le filosofie, corrobora le generazioni venute dopo di lui, rende loro un'altra gioventù – l'amore della natura. Se ripenso al mondo di Dostojevski esso mi appare un po' come quello pittorico di Michelangelo tutto nudità e contorsioni, ma senza un cantuccio di terra verdeggiante ove riposarsi e dimenticar tutto e goder l'ebbrezza del caldo sole e delle nuvole che viaggiano per il mondo sempre fresco, nuovo e gioioso.

I riferimenti alla natura, al «riposarsi e dimenticar tutto», riportano alla mente la *Primavera* parigina di Soffici; già lì, dunque, si tentava di «colmare il vuoto» lasciato da Dostoevskij, aiutati da una percezione felice della natura.

Anche Jahier recensisce, all'inizio del 1912, un testo che rispecchia, in un certo senso, i suoi interessi e le sue riflessioni, *Luttes et problèmes* di Daniel Halévy⁸; interessato alla storia e alla società, egli si occupa di un libro nato sulle pagine dei «Cahiers» di Péguy, che documenta, tramite «uno studio storico, un racconto, una specie di favola allegorica», il periodo della «rivoluzione dreyfusiana». *L'affaire* aveva cata-

⁷ A. Soffici, Rec. a Suarès, *Dostojevski*, Cahiers de la Quinzaine, Paris, in *Bollettino bibliografico*, I, «La Voce», IV, 4, 25 gennaio 1912, p. 743.

⁸ P. J[ahier], *Halévy* [Rec. a Daniel Halévy, *Luttes et problèmes*, Paris, 1911], *ibid.*

lizzato le energie migliori del paese, in una modalità che vorrebbe essere, per Jahier, il modello per la generazione vociana:

Storia di una generazione che «in questa Europa gerarchizzata dalla supremazia tacitamente acquisita ai finanziari e agli industriali» combatté per salvare un ideale di umanità; che si riunì, anzi, in classe sociale, senza fondamento di interessi; si costituì in classe morale, classe per la giustizia.

«La rivelazione del popolo, della nazione operaia» da parte di Halévy doveva poi interessare non poco il vociano che dedicava più di tutti attenzione, sulla “testata degli intellettuali”, alla vita dura e dignitosa degli umili. A testimoniare della preoccupazione sociale di Jahier, si ricorderà che egli si occupa anche di letteratura per l’infanzia, consigliando «il mondo gioioso di Kipling» ed altri volumi, non senza dimenticare l’auspicio di edizioni più economiche, accessibili ai più⁹.

Boine pubblica invece quella «specie di testamento letterario» di *Un ignoto*¹⁰ che indica «cose, a proposito d’arte, in fondo giudiziose»; ma le pagine di Boino finiscono per analizzare la fitta rete di risponderne tra critica, letteratura e realtà. Gli argomenti trattati sono noti, a cominciare dalla «critica per le grandi opere d’arte»; la concezione aristocratica che l’ignoto ha dell’arte finisce per escludere la necessità dell’analisi di un’opera “grande”, che si proporrebbe di «convitare tutta quanta la plebe al banchetto» dell’interpretazione, e richiede, invece, lettura religiosamente solitaria:

egli stava per un assorbimento immediatamente estatico dell’essenza di bellezza e di vita che è nell’opera d’arte [...] è il precedente tuo sforzo di umana ascesi, la tua preparazione vitale, il lungo accumulamento di sapida sapienza dentro il tuo cuore che ti solleva all’opera d’arte. Essa allora ti esprime, essa ti rivela allora a te stesso¹¹.

L’arte, contenitore prezioso di esperienze di vita e di pensiero, ha il suo valore nella capacità di rivelare l’uomo a se stesso, in accordo con la necessità morale e interiore della letteratura emersa in ambito vociano. A ben vedere, l’ignoto sembra considerare che la moralità dell’arte, e della cultura in genere, stia proprio nel rivelare agli uomini «una sfera dello spirito nella quale quando si è giunti si è tutti su per giù d’accordo»:

⁹ Id., *Per i nostri figlioli*, in *Bollettino bibliografico*, 2-3, ivi, IV, 9, 29 febbraio 1912, p. 768: «Li riguardo questi libri e rimpiango solo una cosa. Perché costano dunque tanto? I nostri figlioli ci hanno diritto – e non solo i nostri, caro Novaro. – Vorrei che potessero arrivare fino a quel ragazzo che compita col dito, al notte, in una casa cantoniera, “l’orribile fatto di sangue” dell’ultima edizione».

¹⁰ G. Boino, *Un ignoto*, ivi, IV, 6, 8 febbraio 1912, pp. 750-52.

¹¹ Ivi, p. 750.

Rotta la crosta, [due uomini colti] ha le stesse idee sull'uomo e la sua natura, sulla società sui valori della vita ecc. ecc., le stesse generali idee quindi in politica [...]. La coltura è una sola perché la storia è una sola. Esser colti vuol dire aver abbracciata disinteressatamente, com'è, senza tesi e preconcetti, la necessaria storia del mondo¹².

La cultura ha una moralità proprio perché, quasi in maniera illuminista, chi conosce il bene non può che praticarlo, ovvero non può che avere «le stesse idee sull'uomo», la «società», la «politica»¹³. Di certo, come afferma Boine, si tratta di uno scossone al «mio sicuro sistema dell'arte mondo a sé, dell'arte ben definito ed a sé stante grado dello spirito». Naturalmente la valenza umanistica della cultura non è però democratica, non avendo a che fare con quella tendenza opposta di cui farebbero parte il suffragio universale e la diffusione delle «diverse terra terra filosofie alla portata di tutti».

Boine sostiene che, per meglio comprendere il punto di vista dell'ignoto, occorre ricorrere ad una distinzione tra due estetiche, «una per quelli che non creano ed una per quelli che creano». Detto questo, passa all'esposizione dell'estetica dell'ignoto, che, prendendo le distanze da ogni «campagna» di verso libero o da qualche nuovo simbolismo, afferma però l'insufficienza delle forme letterarie della tradizione, in particolare del romanzo, il quale è aggredito come visione del mondo: esso costringe a vedere la realtà «a idilli», ossia «a disegnetti ordinati»¹⁴.

Il romanzo è un'interpretazione del mondo, organizzata in «una successione ordinata di cose, di pensieri, di oggetti, di azioni con conclusioni finali», che si svolge «nello spazio e nel tempo»¹⁵. All'ignoto preme invece restituire il senso del reale nella sua simultaneità di «cento miliardi di variissime vite armonicamente viventi e presenti», irriducibili ad una, ad uno spazio predeterminato e ad un tempo stabilito. Al centro della scrittura sarà la vita interiore («io sono il centro vivo del mondo»), la quale non è rappresentabile dalle vecchie categorie: «come staccare dal lontano il vicino, come strappare dal passato il presente?»¹⁶. L'esempio e modello, in tal senso, è Walt Whitman, nei cui canti spesso «la novità è lo sforzo di render questa molteplicità simultanea della vita interiore»¹⁷.

¹² *Ibid.*

¹³ Di un simile «illuminismo» vociano si trova testimonianza anche nelle *Contromemorie vociane*, a proposito della Libreria: «I libri per noi erano bobine elettriche che polarizzano e riformano le anime. Credevamo, sinceramente, di poter riformare la società, con la taumaturgica diffusione di buoni libri» (P. Jahier, *Contromemorie vociane*, in Id., *Con me*, cit., p. 274).

¹⁴ Boine, *Un ignoto*, cit., p. 751.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

Partendo dalla constatazione che la vita è un «amalgama» di «pensiero» e di «immagine», ovvero di riflessione filosofica dettata dalla *ratio* e di intuizione lirica per immagini, l'arte deve poter rendere entrambe:

Filosofia che sia arte, arte che sia filosofare: io non posso accontentarmi di una parnassiana rappresentazione di obiettivi idilli, ma nemmeno m'appaga l'individuale impeto lirico. [...] Voglio che la mia lirica sia travata di obiettività, e la mia obiettività sia tutta intimamente tramenante di liricità, e voglio esprimermi intero¹⁸.

La compenetrazione tra arte e filosofia¹⁹ sembra essere dunque un dato fondamentale per la letteratura in ambito vociano, nella direzione del saggio (obiettività pervasa di liricità) e del «frammento» (lirica «travata di obiettività», non più attestata, romanticamente, sull'«impeto lirico»).

Di una connessione di dati e letteratura, di cui si è già dato prova nella *Crisi degli olivi in Liguria*, Boine dà ancora un lacerto, con il passaggio dalle informazioni alle «parentesi» di immagini liriche:

Ha eco in me la guerra africana con ogni vicenda sua di morte e di attesa: e l'annata qui delle olive che è buona e fa pacificamente liete di canti e tramestate di moto (bacche lucide nere rigonfie nel verdore dell'erba, bacche rigonfie sulla umidità delle zolle e coglitrici accosciate con rapide dita, con nervose dita per terrazze alberate, e sacchi riuniti, sacchi goccianti e sonagliere di muli, lieto andirivieni di muli per valli fatte vive qui intorno)²⁰.

Il romanzo, in particolare «la narrazione ordinata in terza persona», rappresenta un'«artificialità» dichiarata, in quanto è una trasposizione di idee (tant'è che «l'arte nostra è tutta più o meno simbolica anche quando fa del verismo»), una «proiezione» «da un mondo ad un altro». L'idea di Boine è invece che esista una libertà d'espressione in cui questa distanza tra pensiero e sua espressione artistica possa essere eliminata, o meglio ridotta ai minimi termini; ciò può realizzarsi in un pensiero di tipo aforistico, che non viene «sistemato» artificialmente:

Io non difendo il pensiero aforistico: ho delle idee che esporrò, sul pensiero aforistico. Ma se uno pensasse a scatti, gli scoppiassero dentro cose profonde come lampi senza alone, senza riverbero logico, senza echeggiamenti di concatenamenti sillogistici, farebbe male a non darci come gli viene il pensiero suo, a scatti, a guizzi, a motti senza

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ L'incontro tra letteratura e filosofia era stato auspicato già da Papini nelle *Speranze di un disperato*, come esigenza di un'arte che non sia «lirica», superfluo abbellimento di concetti.

²⁰ *Ibid.*

mettere tra l'un motto e l'altro un artificiale lavoro di apparente sistemazione. Vogliamo l'aforisma vivo non il rabberciamento di facciata secondo le regole solite; l'improvviso bagliore non un annegamento diluito secondo i bisogni correnti del raziocinare comune²¹.

L'improvviso bagliore contro una sistemazione legata al «raziocinare comune»: illogicità e irrazionalismo sono dunque preferibili ad un ordine che, secondo l'ignoto, è inutile copertura di una percezione comunque frammentaria e momentanea²²:

Brevità d'espressione per una brevità abitudinaria di spirito. La complessità libera e nuova dello spirito nuovo dovrà dunque crearsi la libertà delle forme²³.

In conclusione, Boine apparenta il testamento spirituale dell'Ignoto al «proclama d'una rivoluzione nuova dopo la romantica (epigoni compresi) specie francese», caratterizzata da una libertà comparabile a quella della *Prefazione* del *Cromwell*, ma «più spirituale»²⁴.

Un'altra pietra miliare della presenza di Boine nel 1912 è costituita dal *Ragionamento al sole*²⁵, che può essere considerato come simbolo dell'«ideologia proprietaria»²⁶ dello scrittore ligure. Boine ribadisce il proprio rapporto con la letteratura, distante dal crocianesimo come dalle elaborazioni «estetizzanti», e dunque basato su un «sistema» che sia, prima di tutto, nato dall'io, individuale, un sistema morale (perciò non estetizzante né anarchico), ma personale:

Ecco qui appunto, ch'io uomo al sole con un brusio d'api intorno e di grilli e con un senso di sano crescere dentro la carne e nell'anima, ecco che io ho ripugnanza per i si-

²¹ *Ibid.*

²² Certo, rimane, nell'argomentazione, un punto debole: se sia più «sincera» l'arte che dichiara il proprio artificio (il romanzo), o quella che si sforza di ridurre al minimo la trasposizione quando, però, eliminare la forbice tra la realtà e la sua resa letteraria è, forse, umanamente impossibile.

²³ *Ibid.* In un articolo successivo, recensione di prima pagina all'*Immolé* di Emile Baumann²³, affiorano, tra le parole di disapprovazione per tale romanzo cattolico, alcuni procedimenti cari all'arte di scrivere secondo Boine: rielaborare «in lirica sintesi» le proprie idee, non presentare «una troppo fedele fotografia di qualcosa», che occorre invece «intensificare e musicalmente riassumere» (cfr. G. Boine, *L'Immolé*, ivi, IV, 10, 7 marzo 1912, p. 771: «il difetto del libro [...] è quello di non essere una rielaborazione in lirica sintesi di una praticata religione [...]. Di essere una troppo fedele fotografia di qualcosa che per essere arte bisognava intensificare e musicalmente riassumere»).

²⁴ Boine, *Un ignoto*, cit., p. 752. Come già in Slataper, ricorre l'idea che la nuova letteratura sarà il risultato di una piena realizzazione dell'agitazione romantica.

²⁵ Id., *Ragionamento al sole*, «La Voce», IV, 40, 3 ottobre 1912, pp. 903-04.

²⁶ Cfr. U. Carpi, *Ideologia proprietaria e letteratura religiosa in Boine*, in Id., «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, De Donato, Bari 1975, pp. 135-97.

stemi del mondo su carta. Non sfarfallerò mica antintellettualisticamente o da estetizzante, ma il sistema lo voglio in me, più cieco, più spontaneo, più modesto anche (sistema materiato-carnale, sistema sentimentale-pratico); lo voglio nello spirito mio individuale prima che nello spirito con S maiuscolo e filosofico significato annesso²⁷.

Questa libertà prima di tutto individuale si traduce in un «sogno» sociale di retroguardia, nella difesa di un'organizzazione sociale aristocratica favorevole all'intellettuale, escluso dai meccanismi produttivi e libero nella propria attività: «nell'economia dello spirito c'è bisogno di ricchi, di signori, di liberi (e di inutili), come c'è (se c'è)! nell'economia del danaro»²⁸. La separazione tra vita dello spirito e vita del danaro è solo teorica, in quanto lo stesso Boine si accorge che il sogno dell'aristocrazia dello spirito si sposa con un'ideologia sociale ben precisa, il «mito» del «proprietario di terre»²⁹. Il «ragionamento» comincia e finisce su immagini liriche, nelle quali infine si risolvono le problematiche poste dall'io, in favore di una interpretazione poetica del reale: «Ecco ch'io allargo le braccia disteso in gran croce e spalanco gli occhi e la bocca a un gran riso: io sono, sono «proprietario» di cieli»³⁰. La «terra del tuo paese», di cui si è proprietari per tradizione di famiglia, rappresenta per Boine un nucleo di partenza per l'interpretazione del reale e motivo lirico primitivo, emblema di poesia intesa come libertà di guardare al mondo senza essere «ai servigi del mondo».

Dossi compare ancora, in questi primi mesi del 1912, a testimonianza di un interesse non sopito per un autore di cui si sono ripubblicate da poco le opere; Alberto Spaini recensisce, in questo caso, *L'ora topica di Carlo Dossi*, fornendo indicazioni importanti per l'autore della *Vita di Alberto Pisani* quanto per Gian Pietro Lucini³¹. Su quest'ultimo si tenta di richiamare l'attenzione: «L. è uno dei nostri più dimenticati; e più a torto dimenticato. Eppure è il più personale [...], ed uno dei migliori poeti, e dei più eruditi e geniali critici». Con acume Spaini riconduce il ritratto di Dossi fornito nell'*Ora topica* a quello di Lucini stesso, avvertendo il lettore della continua sovrapposizione («più autocritica e autobiografia, dunque, che critica e biografia altrui»), e consigliando la lettura del testo luciniano non solo come opera critica, ma piuttosto come «creazione originale».

²⁷ Boine, *Ragionamento al sole*, cit., p. 903.

²⁸ Ivi, p. 904.

²⁹ «Sognerò ingenuamente (creerò un mito; potrà servire)! sognerò di farmi poniamo proprietario di terre. Ed è possibile dunque esser uomini senza della terra che sia tua, terra di tuo padre e di tuo nonno, terra dei tuoi figlioli, terra che tu ami e che ari, e che sorvegli e che domini? Terra per la quale, della quale tu vivi» (*ibid.*).

³⁰ *Ibid.*

³¹ A. Spaini, *Dossi* [Rec. a G. P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi*. Saggio di critica integrale, Nicola, Varese], in *Bollettino bibliografico*, 2-3, «La Voce», IV, 9, 29 febbraio 1912, p. 767.

Lucini verrà recensito anche nell'ottobre 1912, rivendicando la necessità di strappare il suo nome all'oblio del disinteresse generale; dalla presentazione che Renzo Boccardi dedica a *Le notti ed i vasi*³² emerge una figura di scrittore che «sconcerta», prodigando robusto pensiero «con un gesto che pare disordine per la troppo rapida ideazione». Gli elementi di originalità e audacia sono messi in rilievo dal recensore, come ad esempio l'utilizzo ironico e consapevole del paratesto (il volume «è suggellato da una vera vertigine di note [...] filologie e lessicografie arcidotte con che il bizzarro autore ironizza archeologi, papirologi, gramatici») o la volontà di proporsi come una sorta di «passatismo di un futurista». Fatto non privo d'interesse in ambito vociano, il libro in questione è condotto all'insegna della frammentarietà: sono «frammenti inutili di alessandrini» di un autore che si fa interprete della «decadenza», «bocca anonima di una civiltà matura che nella sua letteratura tutta si spoglia, ingenua ed impudica, efeba e saffica e tumultuante».

3.2 «Dacci oggi la nostra poesia quotidiana»: questioni letterarie e lacerti di opere prime

«Un esaurimento nervoso manifestatosi l'estate scorsa e non mai curato, mi costringe ad abbandonare»³³: il 4 aprile del 1912, in neanche una quindicina di righe, Prezzolini si dichiara forzato a lasciare «occupazioni» e «preoccupazioni» di direzione, quasi che le tendenze centrifughe sempre più presenti nella rivista fossero esplose, alla fine, in un suo crollo psicologico. In realtà la direzione della «Voce» era già passata, provvisoriamente, a Slataper, nei primi mesi dell'anno; ma adesso comincia un periodo nuovo, in quanto, benché Papini assicuri l'intenzione di lavorare in continuità, l'articolo che occupa la prima pagina e parte della seconda (*Dacci oggi la nostra poesia quotidiana*)³⁴ è piuttosto il segnale di una virata.

Indipendentemente dai risultati, la rivista si è concentrata, per Papini, sul «miglioramento materiale» degli uomini, sulla «vita collettiva del paese»; esiste, però, una questione di «miglioramento morale, anche, ed intellettuale», che è racchiusa nella poesia. «Ognuno di noi è poeta o può essere poeta», afferma Papini, se la poesia è un modo di vedere il mondo:

Significa poter godere senza pensieri della bellezza del mondo; e saper vedere la bellezza anche di quel che sembra più meschino, più brutto, più orrido; significa cogliere relazioni, armonie che non siano i soliti rapporti di causa e di effetto, di utilità o noci-

³² R. Boccardi, *Le notti ed i vasi*, in *Bollettino Bibliografico*, 10, ivi, IV, 44, 31 ottobre 1912, p. 923.

³³ In «La Voce», IV, 14, 4 aprile 1912, p. 787.

³⁴ G. Papini, *Dacci oggi la nostra poesia quotidiana*, ivi, pp. 787-88.

vità, attraverso i quali vediamo continuamente la realtà per i nostri bisogni pratici; significa, insomma, distendersi, riposarsi, allargarsi³⁵.

La visione poetica è dunque contraria a quei legami di spazio e tempo deplorati anche da Boine; d'altro lato, però, non sembra contenere quella tragica tensione alla ricerca della verità che essa ha in Boine stesso, o in Slataper, ma è anzi «riposo» nella bellezza. Recuperando quella convivenza, tipicamente vociana, tra vita pratica e spirituale («Io non chiedo che tutta la nostra vita sia fatta di poesia»), Papini auspica però quotidiani momenti di pausa dal lavoro, da dedicare alla poesia, che va cercata nella natura («v'è il sole sopra le nostre teste», «sulle montagne v'è ancora la neve bianca e granulosa come nel primo anno della terra», ecc.)³⁶ o negli angoli più derelitti delle città, invocati attraverso Baudelaire ma con accento sulle «macchie di colore» («anche nelle più fetide strade della città il povero colla sua giubba verde rivoltata, che traballa per vino o per paralisi ti dà nello stesso tempo una macchia di colore e un senso d'inutile tristezza; il gatto nero e baudelairiano si distende sulla soglia della porta e riflette il cielo nei suoi occhi spianti; [...]»)³⁷. Il richiamo di Papini al «lavoro dello spirito», ad una poeticità diffusa e non ben definita, diventa in realtà il simbolo dell'auspicio, per la «Voce», ad un'apertura maggiore alla letteratura, accolta da più parti con un sospiro di sollievo³⁸. Sennonché, entro poco tempo si capisce che l'aspirazione poetica, di Papini ed altri rimane, soffocata nella «Voce» e che una «trasformazione lirica» della rivista non ha, in fondo, molto senso³⁹.

A cambio di direzione avvenuto, Jahier continua la propria funzione di aggiornamento sulla cultura contemporanea e critica dei cattivi costumi italiani. In questi mesi erompe sulla «Voce» la sua passione per «la figura pietrigna di Claudel», a cui è

³⁵ Ivi, p. 787.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 788.

³⁸ Ad esempio, Jahier comunicava a Soffici l'avvenuto cambiamento con queste parole: «dal prossimo numero Direttore è Papini e quindi io credo che possa riprender fiato, farsi un po' + lirica e interessante e perciò ti prego di aiutarci» (Jahier a Soffici, [Firenze, 4 aprile 1912], in *Resultanze in merito alla vita e all'opera di Piero Jahier. Saggi e materiali inediti*, a c. di F. Giaccone, Olschki, Firenze 2007, p. 281).

³⁹ Preziosa, anche in questo caso, la testimonianza di Jahier in una lettera a Soffici del 2 maggio: «Siamo sfiduciosi noi, la Voce perde ogni giorno di interesse e di valore; non per mancanza di buona volontà di Papini ma perché egli non è adatto a continuarla legato dai precedenti e lo fa con manifesto sacrificio non potendoci mettere tutta la sua anima lirica. [...] Avevo accennato anche con Papini a una possibile trasformazione critica della Voce, oggi come oggi questa costosissima settimanalità non ha neanche più scopo. Ma penso che sia + onesto e serio che la Voce muoia così com'è e nasca la rivista nuova senza equivoci trapassi. Quando, come? Non più tardi di gennaio prossimo per sopperire al vuoto, oltre tutto» (Jahier a Soffici, [Firenze], 2 maggio [1]912, ivi, p. 290).

dedicato un ampio intervento⁴⁰; tralasciando un'accurata analisi dell'interpretazione di Jahier, è utile focalizzare l'attenzione su alcuni caratteri che rendono per lui imprescindibile l'opera di Claudel, e che finiscono per individuare alcune idee più generali sull'arte. Innanzitutto, Claudel incoraggia all'«esame di coscienza», che è rappresentato come una strenua lotta con l'angelo:

questo era il segno della sua forza, [...] questa era la cintura della sua verità: di obbligarli a un esame di coscienza affrontandomi come l'angelo di Giacobbe e non dandomi posa.

Que celui qui entend ma parole
Rentre chez lui inquiet et lourd⁴¹.

Di conseguenza, la trama dei fatti è sopraffatta dalla vita interna dei personaggi: «le loro parole ci sono confessioni, apertura di coscienze, visione d'umanità».

È altrettanto interessante il modo in cui Jahier riconosce e commenta lo stile di Claudel, stile semplice basato su una poeticità originaria, biblica, su una «misura nuova»:

La misura nuova, la misura del verso respiratorio;
[quand'ero un poeta tra gli uomini / Inventai quel verso che non aveva né rima né metro, / E lo definivo nel segreto del mio cuore quella funzione duplice e reciproca / Per la quale l'uomo assorbe la vita e restituisce, nell'atto supremo dell'espiazione, / Una parola intelligibile]

le rotture, le pause, gli a capo dei versetti, rotture, pause, a capo intimi, interiori, poiché il poema non è come un sacco di parole ma è veramente esso stesso un segno, un atto immaginario creante il tempo necessario alla sua risoluzione e al di sopra del tempo accidentale, utilitario, oratorio, scola il tempo reale, il tempo lirico, il tempo della poesia.

I raggruppamenti di frasi che «sboccano nel bianco e nel silenzio» senza consustanziarsi nel verbo, tremanti ancora delle atroci perplessità dello spirito⁴².

Il verso senza rima né metro permette di riportare a pieno il senso di un'intima rielaborazione della vita («l'uomo assorbe la vita» e la «restituisce»); la frammentazione del discorso corrisponde ad una mimesi dell'interiorità («a capi intimi, interiori»), la durata del verso e del poema non deve trovare la propria misura in un tempo «acci-

⁴⁰ P. Jahier, *Paul Claudel*, «La Voce», IV, 15, 11 aprile 1912, pp. 791-92. Si ricordi che a Claudel è dedicato un intervento anche a proposito di *Partage de Midi* (P. J[ahier], *Partage de Midi*, ivi, IV, 24, 13 giugno 1912, p. 834).

⁴¹ Ivi, p. 791.

⁴² *Ibid.*

dentale» o «oratorio», bensì in un ritmo lirico intimo e personale. Il «bianco» e il «silenzio» hanno un peso ancor maggiore che nella poesia tradizionale.

Riguardo alla nuova arte poetica, Jahier individua il ruolo fondamentale della metafora, non come procedimento estetico ma noetico, in grado di mettere a nudo i rapporti tra l'uomo e la natura, quasi con nuove *corrispondences*:

La nuova Arte poetica dell'Universo è una nuova logica. L'antica aveva per organo il sillogismo, questa ha la metafora, la nuova parola, l'operazione che risulta dalla sola esistenza congiunta e simultanea di due cose differenti⁴³.

Il rapporto tra coscienza individuale e coscienza collettiva in Claudel interessa probabilmente Jahier come testimonianza di una possibile conciliazione, nell'opera d'arte, tra l'indagine dell'individuo (personale "lotta con l'angelo", confessione) e la rappresentazione di istanze morali collettive:

Quella enorme aspirazione verso la totalità che è la ragione della sua grandezza, che ci autorizza a chiamare la sua arte veramente religiosa (re-ligo) lo porta a ricercare e ad esprimere nell'individuale quel che vi è di più profondo, a isolare nei suoi personaggi il segreto centrale dell'anima. Per bocca di ognuno di loro migliaia di voci parlano [...]. Sono dunque degli esseri simbolici portanti il peso di una coscienza collettiva, nei quali è onnipresente la storia umana. Il poeta si confessa per mezzo di essi⁴⁴.

Mettendosi da parte come «umile presentatore» piuttosto che «critico», Jahier conclude l'articolo ricordando la necessità di un rapporto proficuo tra arte e verità, con un'accusa ripetuta che sembra un monito: «O noi, tutti artisti, scrittori di bozzetti, titolari della forma».

La rubrica dedicata ai *Caratteri* langue, quasi che le migliori energie creative non avessero più il tempo di dedicarsi al ritratto puntuto che mette in difficoltà categorie più o meno rispettabili; potrebbe in fondo trattarsi di un segnale dell'abbassamento dell'impegno civile di alcuni collaboratori, che prima conciliavano così prosa d'invenzione e "militanza moralistica". In controtendenza, è da segnalare che Slataper continua ad occuparsi dell'irredentismo triestino⁴⁵, saldo sul tema d'attualità che gli è

⁴³ Ivi, p. 792. All'ultimo stadio di questi rapporti metaforici sta un'unità, un «accordo esplicativo e totale» che è assicurato dall'«immobilità di Dio».

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Di Trieste si occupa anche Saba: il suo nome compare per un articolo tratto «da un libro di prossima pubblicazione sugli Ebrei», che rientra proprio nella natura della «Voce», come una sorta di relazione volta ad approfondire la presenza degli ebrei a Trieste (U. Saba, *Il Ghetto di Trieste verso il 1860*, ivi, IV, 20, 16 maggio 1912, p. 818).

più caro, mentre Jahier porta avanti anche i *Caratteri*, con *L'articolista*⁴⁶, graffiante schizzo di chi, piuttosto che interpretare il proprio mestiere come sfida del nuovo, procede cautamente in salvaguardia di sé. Né Jahier si disinteressa di questioni di fede, come certifica la *Lettera all'apostata*⁴⁷, comparsa tra i *Caratteri* prima del cambio di direzione, e della quale almeno due elementi vanno messi in luce: l'incontro tra il genere della "lettera" e una scrittura franta, quasi salmodiante; l'affermazione che non si possono cancellare, come vorrebbe il sacerdote interpellato, gli anni passati «come una partita saldata», ma ricordarsi che qualcuno ne chiederà il conto. Compare anche un'altra prosa di Jahier, *Il figlio di famiglia*⁴⁸, della serie *Conforti*: ancora l'attenzione è volta al ragazzo povero, che mette «tutto il guadagno in casa». Ancora la famiglia povera e lavoratrice attira lo sguardo di Jahier, che vi trova, nel sacrificio, una purezza morale poco diffusa in ambienti piccolo-borghesi⁴⁹.

In maniera breve e volutamente sbrigativa, il direttore dà notizia della morte di Pascoli, nell'esigenza di ribadire una distanza che si esprime, ancora una volta, nei termini della «campagna», termometro su cui misurare la poetica di un autore:

Georgico era ma con troppa cultura e letteratura di mezzo. Georgico dell'orto più che del campo; campagnuolo di paesetto più che di casolare. La sua è una campagna di collina, ben lavorata, coi contadini che sanno leggere e cogli uccelli quasi domestici. Manca l'asprezza nuda delle solitudini (le sole che dian diritto a parlar di *natura*, di vera natura in contrapposto a *cultura*) ma c'è la dolcezza di Virgilio un po' immalinconita da Leopardi⁵⁰.

Nella contrapposizione tra natura e cultura Pascoli tende alla seconda, la quale maschera certa «forza nativa» del poeta; è da notare che, al polo della malinconia della natura, appartiene invece Leopardi, citato come un classico accanto a Virgilio, ma portatore di una percezione dolorosa del reale che è simbolo di modernità.

Papini prosegue poi, anche nel 1912, una discussione sulla funzione dell'*homme des lettres*, attraverso la figura del *Buffone*, *pièce* tra letteraria e polemica che denuncia chi «vive per stuzzicare l'immaginazione degli uomini», vendendo finzioni «con l'idea che prima di tutto bisogna distrarre gli uomini e tenerli allegri». L'arte, anche «grandissima», che porta i lettori «fuor della loro piccola vita personale, uggiosa, vile e

⁴⁶ P. J[ahier], *L'articolista*, ivi, IV, 25, 20 giugno 1912, p. 840.

⁴⁷ Id., *Caratteri. Lettera all'apostata*, ivi, IV, 8, 22 febbraio 1912, p. 761.

⁴⁸ Id., *Conforti. Il figlio di famiglia*, ivi, IV, 31, 1 agosto 1912, p. 866.

⁴⁹ «Quel che mi ha preso, dunque, è che il figlio metta tutto il guadagno in casa e che bisogna salir al popolo per trovar l'ultima famiglia dove sia solenne come un ingresso nel mondo il primo giorno del guadagno» (*ibid.*).

⁵⁰ G. P[apini], *Giovanni Pascoli è morto*, ivi, IV, 15, 11 aprile 1912, p. 794.

umiliante», è condannata senz'appello, quale panacea ai mali dell'uomo. Quale sia la letteratura che invece milita per il risveglio dell'umanità non appare molto chiaro, ma essa viene espressa in termini di rivolgimento violento:

più bello e pericoloso sarebbe svegliarli a forza d'urli, metterli in faccia al buio, farli spenzolare col capo giù nell'abisso e forzarli così a rialzarsi, a scoprirsi, a farsi più dolorosi ma più alti davanti all'universo che ora appena li sopporta⁵¹.

Contro l'invenzione di caratteri o la ricostruzione storica («ridar vita a chi fu nel passato oppur non fu mai»), si dovrà occuparsi di «dolori dello spirito», non facendo dimenticare ma «ricordare», con l'auspicio di una vita spirituale che fa pensare ai propositi del *Lemmonio* di Soffici.

Il discorso continua e si amplia con *Diventar genio*⁵², in cui Papini riprende una discussione sul genio iniziata già nel 1909; la visione dell'artista come martire si ripropone, se «il genio è, in senso assoluto, il redentore degli uomini, colui che li salva e l'illumina a prezzo di dolori e tormenti tutti suoi». La moralità del genio consiste nel suo strenuo lavoro solitario, non nella sua vita:

Loro soli son capaci di morale, anche se la loro vita è qualche volta colpevole; loro soli sono, nel senso spirituale della parole, «animali eretti»; loro soli posson dare alla realtà la bellezza e alla vita un significato⁵³.

Come già nel 1909, Baudelaire è richiamato quale punto di riferimento di una genialità consumata fino in fondo, senza compromessi, rappresentata dal motto «Vouloir tous les jours être le plus grand des hommes». Afferma Papini che la genialità si basa, innanzitutto, sull'«umiliazione» e sulla «vergogna»: una dichiarazione di umiltà che sembra però scontrarsi con la contestuale retorica della grandezza. L'augurio di un'«umanità dove i geni siano moltitudine e non più eccezione» e di una società meno basata sul principio della produttività conclude l'articolo con una nota utopica⁵⁴.

Il numero del 18 aprile potrebbe essere preso a simbolo di una resa dei conti non più procrastinabile riguardo ai fatti di letteratura; le idee su cosa sia l'arte discusse sulla «Voce» si sono andate specificando e stanno trovando sbocco nell'ambito dei «Quaderni». In questo numero si pubblica un lacerto del *Lemmonio Boreo* di Soffici,

⁵¹ G. Papini, *Il buffone*, ivi, IV, 22, 30 maggio 1912, p. 823.

⁵² Id., *Diventar genio*, ivi, IV, 41, 10 ottobre 1912, p. 907.

⁵³ Poco prima Papini aveva affermato: «La psicologia del genio non è ancora fatta né la cercheremo fra le compartiste diagnosi di Moreau de Tours, di Lombroso o di Moebius» (*ibid.*).

⁵⁴ «Gli uomini produrranno di meno ma vorranno e potranno anche rinunziare, nello stesso tempo, a moltissimo» (*ibid.*).

preceduto dalla discussione sull'effettivo valore del libro, che vede Boine e Papini su posizioni radicalmente differenti; segue un estratto dall'*Uomo finito*, che affianca così le pagine dei due autori forse più simili nelle file vociane.

L'articolo di Boine⁵⁵ apre le danze, denunciando con piglio polemico l'«amalgama volutamente ingenuo» tra «Don Chisciotte in Toscana e Jean Christophe in Italia», che sconta i danni di una malcelata «disonestà». Dietro al giudizio di Lemmonio, che condanna *in toto* la cultura italiana, dopo dieci giorni di letture d'aggiornamento sia in ambito letterario che filosofico, si nasconde, secondo Boine, una superficialità che porta l'autore dritto “tra le braccia di Mefistofele”:

Perché nella teoria è la legge e il dovere, (è la tragica universalità non mia e non tua: - esco, per la *teoria*, da me vile e piccino), e nella vita (par più polposa nevrero?) è il commedievole egoismo, è il bambagino calduccio della mia e della tua assetata di piacevole libertà animella individua.

Lemmonio rappresenta per Boine il dissidio tra pensiero, concetto (anche inteso come interrogazione serrata sull'uomo e sulla sua realtà) e «nostalgia», «aspirazioni»; il romanzo di Soffici rappresenta una fuga, su basi piuttosto superficiali, dalla realtà, non un approfondimento coraggioso del reale, ed è questo che lo condanna agli occhi del critico. «Non sai bene dove vada a battere questo cicaleccio vagabondo»: la mancanza di prospettiva e l'assenza di una visione d'insieme rendono il *Lemmonio* non molto migliore di quell'Italia da lui condannata, «rotta a frammenti», «persa nei suoi mille particolari interessi», «sogghignante e meschina».

Quel che rimane di quest'operetta, riconsiderata al bisturi di Boine, sono i singoli quadretti, le impressioni, degne di un poeta-pittore, le ricerche linguistiche di sapore toscano, frammenti godibili senza un orizzonte comune:

Non sai dove vada a battere, ma l'estate c'è, e la Toscana anche, mi pare. E quindi leggi e ti par d'esserci lì dove il carrettiere picchia il suo asino e Lemmonio picchia il carrettiere; [...]. Già: - quadretti finiti, acquarelli, idilli, schizzi vivi che non ti dimentichi più. Il glutine, il reale legame manca; ma anche se l'interesse morale non è suscitato e se le cose dipinte sono strambe un poco, la viva pittura c'è.

Si può preferire questa «elementare spiritualità idillico-sacchetiana-campestre», dotata di una lingua che ha «qualcosa di gaiamente oggettivo in ristretto orizzonte di borgo», all'«intreccio amoroso solito», ma non ritenerla un contributo al recupero di una «spiritualità» per la letteratura italiana.

⁵⁵ G. Boine, *Don Chisciotte in Toscana*, «La Voce», IV, 16, 18 aprile 1912, p. 795.

Il fatto che si sia giunti, ormai, ad una resa dei conti, appare chiaro da un'accennata critica di Boine a una corrente vociana che ha appunto sviluppato questo tipo di "impressionismo" per lo più idillico:

(già: ora la si diffonde una certa ingenuità semplicistica, - qui è idillismo, in altri luoghi è altro, - che pare un lavacro fresco sulla psicologica decrepitudine del secolo nostro. Desiderio di semplicità rozza, di elementarità gustosa. Richiamo dalle astratte complicatezze alla evidente particolarità delle cose etc. È uno dei toni della predicazione vociana ad es. Ma io ho roba da dire, la dirò su ciò).

Accanto alla recensione poco favorevole di Boine, compare un articolo difensivo di Papini⁵⁶, il quale non si propone di smontare l'interpretazione boiniana, ma di ribaltarne la valenza: se anche il giudizio di Lemmonio sulla cultura italiana fosse esagerato, «che vuol dir questo per il valore puramente artistico del libro?»⁵⁷.

S'è veramente arte non basta a sé stessa? E se piace come arte (in questo caso: come rappresentazione del reale, come scrittura) e ci diverte, non basta?⁵⁸

La ricezione di un testo deve essere "disinteressata", "libera" («anche dalle illusioni»); Papini pone l'accento sulla necessità di una lettura "non ideologica", senza però andare a fondo, in realtà, nella poetica e nelle ideologie proposte dal *Lemmonio*.

Infine, si propone un estratto dall'oggetto della contesa, *Canto I. Dell'entusiasmo di Lemmonio Boreo*⁵⁹; tra l'altro, il brano si apre con il solito movimento d'ascesa («sceglieva sempre il ramo di strada che montava di più»), che aveva accompagnato gli interventi creativi di vari autori sulla «Voce». A questa salita su monti toscani corrisponde il consueto elevamento spirituale del protagonista («anche il suo spirito s'innalzava»); tale innalzamento, però, non trova riscontro in una strenua educazione morale, ai conti con se stesso, ma piuttosto in un nucleo tipico del vociano Soffici: il ritorno alla natale campagna toscana come riconquista, momentanea, di un mondo cordiale, semplice. Dopo aver vagato per «città sterminate e feroci», il «suo paese» gli presenta, finalmente in modo chiaro, una visione di sanità e di forza.

Che questo idillio di campagna fosse scevro dall'ideologia che Boine vi andava cercando, e che andasse riportato ad un ambito poetico *tout court*, come desiderava Papini, non era forse vero, come si può evincere già da questo brano. Il paese, intanto, assume le fattezze di una «razza» («la sua, intatta da migliaia e migliaia d'anni»), di

⁵⁶ G. Papini, *Le Moine Bourreau*, ivi, pp. 795-96.

⁵⁷ Ivi, p. 795.

⁵⁸ Ivi, p. 796.

⁵⁹ A. Soffici, *Dal Lemmonio Boreo*, ivi, pp. 796-97.

cui l'umanità è debitrice per i grandi ingegni nati nel corso del tempo, e sulla quale «si poteva sempre contare ogni volta si avesse da edificare o da distruggere»⁶⁰. Inoltre, «la vigoria» di questo popolo è tale proprio perché «simile a quella dei terreni incolti»; nessun populismo alla Jahier contagia Lemmonio, il quale ribadisce il proprio sospetto di fronte alla «plebe» («sapeva benissimo che dove non c'è coscienza non c'è né merito né virtù vera»).

Al passo tratto dal *Lemmonio* segue un brano dell'*Uomo finito* di Papini (cap. XIV e XV)⁶¹, connesso al precedente per il dichiarato donchisciottismo: «siamo [...] per i cavalieri erranti che cercavano le avventure di spada», «Don Chisciotte è il nostro patrono». *Ribollimento* (cap. XIV in vol.) si propone di rappresentare gli albori della generazione da cui nacquero prima il «Leonardo», poi la «Voce», una gioventù inquieta che sente «il diritto di cancellare i ricordi e la forza di ritessere la realtà su nuove trame e con nuovi disegni», armandosi innanzitutto di una nuova rivista. Il ritratto del giovane ribelle contiene in sé tratti vociani e leonardiani, tra progetti di “lavoro” e violenza distruttrice: «bravi ragazzi, che abbiamo voglia di lavorare», ma anche «sguardi di attaccabrighe, mosse da villani». Le intenzioni sono poco rassicuranti:

Non ci vorremmo mettere addosso, per tutti i libri del mondo, la giubba del fantacchino, ma la guerra è il nostro ossigeno e ogni assedio è una festa e vorremmo che ogni parola fosse una fucilata a bruciapelo e ogni idea un'infalibile bomba da fortezza. [...] Che diavolo fate voi altri qui intorno? Camminate più presto se non volete esser pestati – suicidatevi se non volete esser sparati. Noi andiamo avanti – dobbiamo andare avanti!⁶²

Ancora, il *topos* della salita al monte è rivelatore delle diffrazioni vociane⁶³; qua si tratta di conquistare una posizione di superiorità dalla quale poter disprezzare gli altri, ammaestrarli attraverso la paura guidandoli verso «liberazione» e «gioia»:

necessità di salire, di abitare sui monti, di vedersi le città sotto ai piedi, di poter disprezzare gli uomini da lontano.

⁶⁰ Ivi, p. 796.

⁶¹ G. Papini, *Dall'Uomo finito*, ivi, pp. 797-98.

⁶² Ivi, p. 797.

⁶³ Non si può comunque negare il legame tra il romanzo di Papini e la sua attività nella «Voce»; afferma giustamente Biondi che «non fu il vocianesimo la conclusione per Papini, ma uno dei veicoli trainanti la stesura del suo “romanzo interno”» (Biondi, «Non è la nostra una rivista di lucro o di vanità». *Appunti su voci e versioni della critica nella «Voce»*, cit., p. 90).

Disprezzarli ed anche odiarli e ammazzarli. Ma in fondo: amarli! Tutto quel che facciamo è per loro. [...] Noi facciamo la guerra per renderli migliori, urliamo perché non si dimentichino, li impauriamo perché pensino ai casi loro⁶⁴.

Il discorso notturno, poi, ben rappresenta l'individualismo eroico papiniano, che rivive la propria centralità nell'esperienza del «Leonardo», quale guida spirituale, “apostolo”, “avventuriero”; l'enfasi violenta del linguaggio ancora piega il testo ad uno stile lontano dalle elaborazioni “vociane”, che lavoravano per la conquista di una misura, per un attacco sottile piuttosto che brutale di una tradizione da svecchiare. Così, la foga del rinnovamento letterario si traduce in un incendio pubblico dei libri “idioti” e “mediocri”, sinistra prefigurazione di immagini del Novecento più tragico: «I manoscritti mediocri e i libri idioti si sarebbero bruciati ogni settimana, sopra una piazza, in un falò di gioia».

A luglio, Jahier pubblica un breve articolo intitolato *La salute*⁶⁵, che ha i tratti di una prosa poetica che, seppur non legandosi in alcun modo alle discussioni dell'aprile sul *Lemmonio*, sembra far sentire la propria voce nella *querelle* letteraria che stava prendendo piede; l'appello iniziale sembra chiamare a raccolta i vociani: «Se abbiamo una parola comune con questa generazione». E la parola d'ordine, per quanto è concesso all'arbitrio umano, è “salute”, “sanità”, la quale nasce da una «coscienza di ciò che manca». Jahier rivendica l'attitudine “religiosa” della propria generazione, intesa non tanto come fede salda («portiamo fedelmente il lutto alla religione»), ma come continuo esame di se stessi («Egli misura la terra col suo passo e le sue viscere sono in travaglio d'ansietà»).

Giunti all'arte, Jahier dichiara che essa ha senso se non è tratta «in disparte», se non si chiude in estetismi sterili:

Questo monumento in disparte che avete eretto all'arte è monumento di dispregio.

Perché: abbracciamenti di donne, attenzione alle cose come utilizzabili esteticamente [o «tremenda attenzione dell'arte»] e il mondo come una stanza di esperimento (escluso dove vuota le sue fogne), ecco il posto che riservate all'arte. Credete voi di aver ancora a che fare con la generazione dannunziana?

Chi di noi, dunque, si accosta alla poesia se non abbia potuto dire amen alla sua coscienza? Anzi siamo legati alla corta catena dei doveri comuni e non reputiamo buoni tutti i sapori della terra.

⁶⁴ Papini, *Dall'Uomo finito*, cit., p. 797.

⁶⁵ P. J[ahier], *La salute*, «La Voce», IV, 30, 25 luglio 1912, p. 861; non a caso, l'articolo è presente nell'antologia di Romanò.

La nostra arte è autobiografia: essendo fermi a un bivio, pieni di solitudine e di aspettazione per colui che forse cammina tra noi e svelerà la sua faccia nel suo momento.

Proprio per un'arte morale, in accordo con la coscienza, né separata dai «doveri comuni», occorrerà scrivere sotto forma di «autobiografia», intesa non tanto come «genere», ma come atteggiamento nei confronti dell'arte.

Il numero del 4 luglio, dopo l'apertura di Anzillotti dedicata a «tradizione» e «nazionalismo», è occupato ancora da importanti questioni letterarie: il lacerto di un'opera pubblicata dai Quaderni, a firma di Slataper, e la terza parte dell'ampio intervento di Delahaye su Rimbaud. Tra i «brani *staccati* dall'autobiografica lirica *Il mio carso*»⁶⁶, il primo potrebbe portare il titolo di «primavera», e la scelta potrebbe essere caduta su di esso proprio per un confronto diretto con brani simili di Soffici e di Papini. Una segreta corrispondenza lega l'io, che parla in prima persona, alla terra, quasi un ritorno al selvaggio, con una figurazione emblematica nel «cane in traccia», che porta con sé un lessico di forte connotazione animale (dalle dita «artigliate» all'«annusando»)⁶⁷. Una sorta di fraternità nella tristezza colpisce chi conosce, da attore, la vita violenta della natura («seducevo la formica carica a salir su una larga foglia di platano per deporla certamente al di là dell'alpe»; «squarciavo a sassate le biscie»).

Il frammento successivo (tratto dalla parte seconda del libro) delinea un'*impasse* esistenziale, nelle forme di una leopardiana «noia infinita», che «dilaga» nella camera e lascia, come unico desiderio, la notte; il terzo brano, riallacciandosi al primo, riporta l'io all'esterno e al sole, mettendogli accanto un'altra persona, almeno nella forma di desinenze plurali («andiamo», «stretti»). Con il quarto e quinto brano si ripiomba invece, ancora, nella noia, che è inutile ostacolare, a meno che non si voglia agitarsi e «patire»⁶⁸; il desiderio della notte si è realizzato, se l'io cammina con la propria ombra

⁶⁶ S. Slataper, *Dal "Mio carso"*, ivi, IV, 27, 4 luglio 1912, p. 846.

⁶⁷ «Scivolando negli arbusti, tenendomi agganciato al masso dirupante con due dita artigliate in una ferita muscosa della pietra, palpeggiando e sguazzacchiando con la palma aperta sull'orlo degli stagni, andavo spiando la nascita della primavera. Nel nascondiglio più benigno del boschetto, in un calduccio umido di seccume, ancora ancora quasi riscaldato dal sonno d'una lepre, io frugando trovavo la prima primola, il primo raggio di sole! l'occhio stupito della piccola primavera svegliata! E seguivo l'ondeggiar lieve del suo passo, annusando come cane in traccia, fra radici gonfie e germogli diafani [...]» (*ibid.*).

⁶⁸ «Dentro di noi s'accumulano molte nausee e schifi, e un giorno escono e ci appestano l'aria che respiriamo. Secca assai vestirsi, mangiare, alzarsi dalla sedia, ed è inutile; ma è meglio non turbare le abitudini e mettere un piede davanti all'altro perché ci hanno insegnato a camminare. Soltanto non porre ostacoli alla noia, perché allora il pensiero s'agita e fa patire; ma se no, la vita procede calma, senza scosse né susurri» (*ibid.*).

nel buio della città; di giorno, ancora in camera, sopporta l'allungarsi «eguale e infinito» delle ore.

Se, da questi frammenti, l'autobiografia pare impostata su una serie di movimenti che si ripetono in cerca di risoluzione, l'ultimo di essi è, con ritorno al primo, dedicato alla natura del Carso, che sembra racchiudere un senso dell'esistere come "resistenza":

Il carso è un paese di calcari e di ginepri. Un grido terribile, impietrito. Macigni grigi di piovra e di licheni, scontorti, fenduti, aguzzi. Ginepri aridi.

[...]

Ma se una parola deve nascere da te - bacia i timi selvaggi che spremono la vita dal sasso! Qui è pietrame e morte. Ma quando una genziana riesce ad alzare il capo e fiore, è raccolto in lei tutto il cielo profondo della primavera⁶⁹.

Così delineato, il percorso del *Mio Carso* non è estraneo ad alcuni tratti del pensiero leopardiano: l'immagine della noia dilagante, la genziana che fiorisce tra «pietrame e morte» come una sorta di ginestra. Certo, il fiore del Carso trova in sé la forza di alzare il capo, in una strenua resistenza, tutta individuale, implicita alla stessa natura; il brano conclusivo rafforza questa impressione: il «silenzio» e la «solitudine» possono essere la dimensione dove cercare la propria forza. La citazione di brani molto brevi (a fronte, invece, dei capitoletti proposti dal *Lemmonio* e dall'*Uomo finito*) suggerisce che la frammentarietà sia uno dei tratti caratterizzanti dell'autobiografia slataperiana; inoltre, il loro procedere sembra già indicare quale percorso di formazione sia in atto.

La presentazione del nuovo libro di Slataper non è accompagnata, sulla «Voce», da recensioni immediate; bisognerà attendere Riccardo Bacchelli, più di un mese dopo, per un'interpretazione ampia e problematica di quell'autobiografia⁷⁰. Il nucleo irrisolto su cui si appunta immediatamente l'attenzione del critico è quella coesistenza tra «accenni di vita egotistica, i quali se intesi come espansione di salute e d'esuberanza nulla farebbero eccepire, ma che anche possono indicare quello che si

⁶⁹ *Ibid.* Nessuna variante rispetto al vol.; si noti solamente che il penultimo brano («Ma se una parola [...] non parlare») è staccato tipograficamente dal precedente («Il carso è un paese [...] centomila»), mentre si presenta come un unico paragrafo in vol.

⁷⁰ R. Bacchelli, «*Il mio carso* di Scipio Slataper, «La Voce», IV, 35, 29 agosto 1912, pp. 879-80. Si ricordi quanto afferma Prezzolini a posteriori: «La nostra ingenua moralità era tale che quando cominciammo a pubblicare dei libri che portavano l'insegna della "Voce" (con disegno di Soffici da uno dei bassorilievi di Giotto nel campanile di Firenze) ci domandammo se fosse lecito far uscire recensione di essi, e soltanto dopo molte esitazioni e discussioni ci si decise a farlo, ma quasi a malincuore, e insomma per poco non avremmo parlato del *Mio Carso* di Slataper, soltanto perché di nostra edizione; il quale, per altro, s'ebbe una recensione piuttosto freddina» (Prezzolini, *L'italiano inutile*, cit., p. 124).

chiama l'uomo esteta», e, d'altra parte, «il proposito di esprimere qualcosa che trascenda la concezione estetica della vita»⁷¹.

Una delle prime questioni da sciogliere è una definizione del “panteismo” e del rapporto di Slataper con esso: i panteisti «hanno una vasta e fine sensibilità panica», e, incapaci «d'altro», danno ai loro sensi un valore di rivelazione, mentre, secondo Bacchelli, Slataper non dà mai tale peso al suo senso vitalistico della natura. Eppure, «*Il mio carso*» non è un libro né «perfetto di sola sensualità», né «di una completa organizzazione morale». Gli «atteggiamenti estetizzanti si contengono alla fine della prima parte e nella seconda», ma il libro si salva per un loro allontanamento nel passato, che, lamenta Bacchelli, potrebbe anche essere più chiaro, in nome di un necessario superamento⁷². La chiarezza, però, non è l'intento principale di questa «autobiografia di scorcio», le cui caratteristiche vengono individuate con acume: narrazione non ordinata ma «palpitante», con continui scambi tra presente e passato; libro «compiuto nello stile, non come costruzione»; risoluzione dei conflitti dell'io nella «lirica»⁷³.

Nella terza parte del libro, infine, Slataper mette in scena, secondo Bacchelli, una «giustificazione»⁷⁴, laddove «la morte gli ha dato un dolore davanti al quale non è più possibile sfuggire» con il tramite della «materia sensuale»: di fronte alla morte, l'unica possibilità è tornare alla vita «rassegnati e muti», con la consapevolezza della vanità del dolore e della gioia, agire «con coscienza e fede», ricordandosi degli uomini e della patria. Non ignaro delle falle che la concezione architettonica presenta («non mi nascondo che questa crisi (salutare in fondo) è più subita che accettata»), Bacchelli conclude la propria recensione con una nota positiva, manifestando la propria fiducia nei confronti del finale slataperiano: «Questo libro non si vede più adesso come un'ammirazione e un'espressione di se stesso, ma una forza che cerca l'impiego che le sia adatto, libro di sforzo e di volontà»⁷⁵.

Riguardo agli interventi su Rimbaud, non è questa la sede per ripercorrere interamente l'informata ricostruzione delle coordinate culturali del poeta francese compiuta da Delahaye. C'è forse però proprio un passaggio, l'ultimo, di questo saggio tradotto da Soffici che sembra utile ricordare:

⁷¹ Bacchelli, “*Il mio carso*” di Scipio Slataper, cit., p. 879.

⁷² «Ma difetto di chiarezza artistica e partecipazione vivacissima a questo io passato, fanno che a certi sfoghi si resti un momento incerti se non sian dati con fede attuale del poeta, cosa di cui sarebbero indegni» (*ibid.*).

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ivi*, p. 880.

⁷⁵ *Ibid.*

Come le giovani generazioni, abitualmente infatuate dalle seduzioni letterarie unicamente perché nuove, sono tuttavia colpite dalle sonorità del *Bateau ivre* con una vaga nozione delle bellezze più antiche di cui quest'arte magnifica è un'eco, così il fatto che Rimbaud si rifugiò nell'umile lavoro e consentì all'innocente vita oscura agisce sulle «élites» le più turbolente, sui più ambiziosi faccendieri, sui sociologi più tartufi, come un esempio ironico ma benefico, come una promessa che l'umanità orgogliosa e folle d'oggi potrà un giorno chiedere, essa pure, «perdono per essersi nutrita di menzogne»⁷⁶.

Rimbaud, in conclusione, affascina per quell'arte che coniuga antico e moderno e, insieme, per averla abbandonata in favore dell'«umile lavoro» e dell'«innocente vita oscura», per aver richiesto «perdono» per un'arte di «menzogne»: quest'umiltà e discesa nel lavoro dalle altezze della poesia potevano assomigliare a certi atteggiamenti vociani, e non è detto che non abbiano agito proprio nello Slataper del *Mio Carso*, l'autore dell'articolo *Ai giovani intelligenti d'Italia* che già lì invitava, in termini rimbaudiani, ad «essere moderni».

A inizio settembre, è Jahier a presentare una prosa d'invenzione che non è estratta da un lavoro appena pubblicato, ma da un'opera *in fieri* che, in effetti, sarà edita diverso tempo dopo: *Il paese morale*⁷⁷, ovvero una casa perduta, un paese «nella piega della montagna» che è pur sempre «minima patria», a cui si ritorna, un «paese mutato» ma mai dimenticato:

Tuttavia ti saluto dal profondo del cuore, paese mutato, paese non più sufficiente all'uomo cittadino, perché mi hai dato un paese morale da accordare a quel gran paese morale ch'è la terra⁷⁸.

I tasselli tematici e stilistici che compongono questa prosa di Jahier sono noti, dalle figure della ripetizione, alle spezzature liriche, agli inserimenti di francese. Solo l'ultimo periodo allenta la tensione lirica e autobiografica della prosa, con una caduta di tono che deriva dall'esigenza di esplicitare il valore di una comunità di cui Jahier si pone come difensore «apostata».

Il paese morale si definisce sulla «Voce» anche per similarità ed opposizioni rispetto a paese, natura e radici delineati da Slataper nei brani del *Mio Carso* e da Soffici nella citazione da *Lemmonio Boreo*. L'intreccio tra radici, memoria e paese (opposto alla città), che implica lo scivolamento immediato nella notazione autobiografica, permette di accostare i tre scrittori. Inoltre, si possono isolare, anche nella prosa di

⁷⁶ E. Delahaye, *Rimbaud. L'artista e l'essere morale*. IV, «La Voce», IV, 31, 1 agosto 1912, p. 866.

⁷⁷ P. Jahier, *Il paese morale*, ivi, IV, 36, 5 settembre 1912, pp. 885-86.

⁷⁸ Ivi, p. 885.

Jahier, momenti di confronto solitario tra l'io e la natura, con una sorta di dialogo privilegiato e quasi fusione panica:

Levatomi anzigiorno valico le arature fonde della montagna e i massi scarniti, inorecchito al gemito della polla nascosta. E il sole mi raggiunge dove il monte china la sua groppa per lasciarmi passare; mi raggiunge il sole al ginocchio e correndo a braccia aperte mi tuffo nel bagno della nativa aria solare inebriato come l'apollo sullo spazzolino mieloso del cardo selvatico⁷⁹.

Questo, tra l'altro, è un momento di ricerca del selvaggio, di là dal terreno terrazzato, sulle costole aride e secche abitate dai cardi e dalle farfalle nei giorni di sole.

D'altro lato, però, il paese di Jahier è fortemente determinato dalla presenza dell'uomo, dagli «uomini e le opere»; anzi, dopo un po', il desiderio di «camminare immerso nel cielo dal capo alle piante» viene in qualche modo redarguito: «camminare tra gli uomini bisogna». Non è tanto il selvaggio, l'irrazionale a fare del paese elemento di sfida con se stesso, com'è per il Carso in Slataper, e non è nemmeno la brutalità istintiva della campagna di Soffici, quanto l'interazione tra presenza umana e montagna, i quali si rispecchiano a vicenda in una durezza puritana che ha condizionato lo stesso io parlante:

Oh! paese morale onnipresente!

Dono preziosissimo fatto all'ingrato!

E si ch'era dura, era inesorabile questa educazione puritana, nel seno della piccola minoranza Valdese. No ammetteva collaborazione, non faceva della psicologia; comandava con sicurezza in nome d'una legge rivelata, redarguiva senza attenuanti⁸⁰.

Il paese, nel rivederlo, è la «rivelazione della paternità» («Riconosco che i tuoi uomini han lavorato per me e sono morti per me»), fatta però all'io che si definisce «apostata», l'«ormai uomo cittadino», con le unghie bianche, esule volontario da quel mondo e dalla sua stessa educazione morale, aspramente criticata come «tetra e dura». Nel paese aleggia la pesantezza che era tratto peculiare di quell'educazione: «Nulla era leggero per noi». Soprattutto il bambino, «il ragazzo», è troppo oppresso da leggi che non sono fatte a misura d'infanzia:

Com'era amara e senza misericordia! Pretendeva che perfino l'infanzia imparasse a contare i suoi giorni, l'infanzia che ha così tanti giorni! E punendo come cosciente

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

anche la menzogna fantastica infantile, quasi la suggeriva cosciente. Quasi pareva invitasse a peccare purché fosse sostituita la coscienza all'istinto⁸¹.

Il passaggio dal paese è una tappa obbligata di una sorta di resa dei conti con se stessi, dove occorre chiedere senza sosta, al ricordo e al presente, il senso di un'esperienza di vita, distinguendo tra quel che è da salvare («il paese morale», «la necessità eterna dell'educazione») e quel che è invece, criticamente, da allontanare (la durezza, la pesantezza, più tardi definite come il «pauroso calvinismo paterno»)⁸². E, a livello di scrittura, se da salvare è il senso dell'etica, occorre forse anche aprire le porte all'«istinto», che permette di entrare nel «parco proibito» dei ritmi della poesia, come non accadeva agli scolari lettori di Catullo:

Ma Orazio era seriamente esaminato come un maestro di costume, volevamo renderci conto della coscienza etica di Catullo, [penso a Gian Giacomo travagliato di calvinismo indigesto che prestava delle ragioni all'istinto, come se l'istinto avesse bisogno di ragioni!] e se la musica e la sostanza ben lievitata e tersa di quella poesia ci prendevano, essa rimaneva fuori della nostra esistenza, come un parco proibito⁸³.

A fronte delle esperienze letterarie del 1912, possiamo forse notare che quella sostanza di “pensiero” che aveva trovato la prima espressione, sulla «Voce», nella “forma-saggio”, si va decisamente orientando, a partire dal 1912, nella forma, più interamente “creativa”, del “frammento” (magari già organizzato in volume: Soffici, Papini, Slataper) a carattere autobiografico. L'intervento degli artisti si era incanalato, sulla «Voce», inizialmente, nella forma del “saggio” che, con Cecchi, potremmo definire nei termini di una «impostazione e soluzione classica» al problema dell'«espressione letteraria», fondata su «premesse intellettualistiche francamente esibite»⁸⁴, per una «cucitura dell'idea con l'immagine»⁸⁵. Intorno al 1912, con una cronologia che varia da un autore all'altro, «la prosa poetica» inizia a prevalere, favorendo «la soluzione romantica» di quello stesso problema⁸⁶, con una tendenza a mettere in gioco quel “tono del sublime” da pseudo-Longino (sempre per usare parole di Cecchi), prima conciliato ad un tono più medio e riflessivo: «tutta la struttura ideologica e formale è originariamente e segretamente poetizzata, liricizzata»⁸⁷.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² P. Jahier, *Contromemorie vociane*, in Id., *Con me*, cit., p. 276.

⁸³ Id., *Il paese morale*, cit., p. 886.

⁸⁴ Cecchi, «Saggio» e «prosa d'arte», cit., pp. 339-40.

⁸⁵ Ivi, p. 331.

⁸⁶ Ivi, p. 339.

⁸⁷ Ivi, p. 334. Cecchi gravava, in conseguenza di questo ragionamento, sulla prosa poetica una sorta di “peccato originale”: «Il peccato originale della prosa poetica, non esclusi completamente i *Petits poèmes*,

3.3 Letteratura *in fieri*: arte interna, frammentarietà, carattere filosofico

Di letteratura si discorre nell'ultimo numero del giugno 1912, con due articoli volti a rintracciare i caratteri della poesia contemporanea; il primo, firmato da Gerolamo Lazzeri, individua nel *Semplicismo*⁸⁸ una tendenza diffusa e dannosa. Si tratta di uno sguardo, sulla natura e sulle cose, tanto "semplice" da rivelare un colpevole oblio della tradizione letteraria e linguistica d'Italia, nonché l'assenza di alte aspirazioni:

Così ti vien fatto di veder e di sentir questi giovincelli entusiasarsi di fronte a quelle bellezze della natura, che non hanno mai gustato o che hanno più luridamente finto di contemplare in qualche passeggiata nei dintorni della città in cui abitano, fatta non per soddisfare un intimo bisogno del cuore e dello spirito [...]»⁸⁹.

Gli esempi portano immediatamente all'ambito crepuscolare, con la consueta cautela nei confronti di Gozzano, a fronte della decisa stroncatura di Moretti o altri; l'accusa di insincerità è in particolare legata al debito che essi avrebbero contratto con la letteratura d'oltralpe, come, ad esempio, con Jammes. Per contro, si accenna ad un'idea di letteratura che corrisponde a quella professata e praticata in ambito vociano, basata sull'interiorità:

Herder lo disse da tempo: «Eterno argomento di poesia lirica sono gli *aspetti della natura e la vita interna dello spirito*». Ma gli aspetti della natura si debbon guardare co' propri occhi e sotto l'influenza del nostro spirito; e se una poesia rinnovata dovrà sorgere non potrà essere che una poesia tutta interiorità, una poesia della vita intima dello spirito, la qual non può essere certamente l'insincerità dei Gozzani e C.i.⁹⁰.

Se un consiglio si può dare ai giovani, è il seguente: «guardino in se stessi e pensino alla loro vita interna»; «un bel giorno i giovani che avranno qualcosa da dire penseranno a narrare la storia della loro vita intima»⁹¹. La «semplicità e scheletricità di stile» che accompagnano il "semplicista" non sono però giudicati negativamente in sé; antidoto al dannunzianesimo, se ben utilizzati possono dare risultati di sincerità, come in Panzini e Soffici. *En passant*, Lazzeri ha dunque dichiarato la propria ammira-

sta in una certa unificazione del tono; in una chiaroscurale fusione e sfumatura dei passaggi e degli effetti; diciamo più genericamente, in un amalgama di poesia ed eloquenza, del quale in realtà la prima fa le spese» (ivi, pp. 341-42). Ne consegue «una impercettibile ma ineliminabile febbricità del tono, un che di cantato con eccitazione e sordità quasi di falsetto» (ivi, p. 42).

⁸⁸ G. Lazzeri, *Semplicismo*, «La Voce», IV, 26, 27 giugno 1912, pp. 843-44.

⁸⁹ Ivi, p. 843.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Ivi, p. 844.

zione per il *Lemmonio Boreo*, per un rapporto tra natura, semplicità e interiorità che gli appare proficuo; la letteratura vociana, che trova spiragli sulla rivista e realizzazione nei Quaderni, comincia a poter essere citata ad esempio di una nuova idea di letteratura, basata innanzitutto sulla «vita interna».

Il secondo intervento, firmato dal Tommaso Parodi⁹², riguarda ancora la letteratura di fine Ottocento e contemporanea: secondo il critico, essa andrebbe riconsiderata alla luce di una frammentarietà insita nell'opera e necessaria per il fruitore. Per trovare la "poesia", non bisogna aspettarsi che essa dimori «con potenziata sintesi in un'opera compattamente salda e organicamente intera», ma che si sparga in singole immagini «per lo più baluginanti ed evanescenti»: «troviamo dei bei frammenti, ma l'insieme a volta a volta ci sembra per vari rispetti difettoso». Questa tendenza, che dimora nell'opera degli autori quanto nella ricezione, viene spiegata nei termini di un quadro impressionista, dove manca, appunto, la «concezione intensamente sintetica».

Quella poesia che ha abbracciato «la mediocre umiltà della quotidiana vita» ha ampliato il campo poetico ma senza fonderlo in un'opera «unica durabile e mirabile»; per contro, il romanzo non resiste al tempo, se ne salvano «squarci» e «bei bozzetti». L'artista si guarda intorno, non necessariamente affetto da «dilettantismo sensuale», ma della realtà non ha, alla fine, «una figurazione completa»: manca «la visione complessiva che condensi e costruisca un insieme compatto di struttura semplice e potente». Queste osservazioni hanno qualche somiglianza con quelle portate da Cecchi discorrendo di arte contemporanea; il "frammentismo" in questo caso è una conseguenza della mancanza di una prospettiva olistica sul reale da parte degli autori, e, d'altronde, una scelta obbligata del lettore, che si sente in diritto di prediligere, di fronte a edifici cadenti, le parti in cui «l'attimo sublime fuggente» sia solidamente rappresentato⁹³.

L'auspicio di Parodi potrebbe ben corrispondere ad una regola elaborata anche dagli scrittori vociani; mancando, al momento, la possibilità di una visione d'insieme, di un'interpretazione salda del reale come si poteva sperare in Dante piuttosto che nella grande stagione del romanzo ottocentesco, meglio denunciarla e ripartire da una percezione frammentaria ma autentica:

⁹² T. Parodi, *Poesia frammentaria*, «La Voce», IV, 26, 27 giugno 1912, p. 844.

⁹³ Si potrebbe trarre spunto da questo intervento di Parodi per prendere in considerazione l'idea che la predilezione per il frammento si sia sviluppata, in ambito vociano, da una stessa attività di "lettura discontinua" necessaria ai giovani per recuperare la tradizione in senso produttivo: un certo Pascoli, un certo Carducci, e così via, spesso proprio in controcorrente con l'architettura generale della produzione degli autori stessi; anche, ad esempio, un certo Baudelaire, magari quello dei *Diari* e dei *Poemetti in prosa*, piuttosto che il *maudit* più esteriormente polemico.

Perciò della maggior parte dei moderni scrittori non si può parlare che come d'autori di frammenti. Il difetto a quasi tutti comune è sempre nei tentativi di varcare i propri angusti limiti, di voler far opera maggiore, opera grande e complessa, che riesce disorganica, invece che le piccole strofe e i brevi capitoli d'impressioni di vita intima e di natura splendente⁹⁴.

Un proficuo incontro tra letteratura e filosofia, in una sorta di "poesia di pensiero" poco praticata in Italia, era un'altra esigenza emersa, da più parti, in ambito vociano; si è già notato come Boine auspicasse un fondo riflessivo nell'arte che non trovava nel *Lemmonio Boreo*, ed anche Papini tratta il tema facendone elemento di poetica con *Il fiume*⁹⁵, articolo suddiviso in due parti, un intervento polemico-critico e una prosa d'invenzione. Inizialmente, Papini attacca, «sfrontato e impaziente», l'«immaginario nemico»: si chiede perché «l'articolo» debba trattare necessariamente dei temi «forniti dalla letteratura, dall'arte, dalla filosofia, dalla politica e dalle varie e tante "logie"» e non, ad esempio, delle «stelle», o di un «fiume». Dunque si pone, innanzitutto, una questione di oggetto: piuttosto che «un volume sopra un poeta», meglio scrivere di «una bella giornata di settembre, [...] più significativa e più colma d'insegnamenti di tutte le teorie estetiche»⁹⁶. Poi, Papini solleva un problema di metodo: ammesso che si possa parlare di un fiume, sostiene di non voler adottare né gli occhiali dello scienziato, né quelli del poeta (ovvero «esprime liricamente i sentimenti che v'ispira» l'oggetto naturale):

Il mondo può ispirare a qualcuno riflessioni e meditazioni che non siano né fisiche né liriche, né filosofiche né poetiche. Potrebbero essere, che so io?, riflessioni idiosincratice sul significato di certe parti del reale o modi particolari per comprenderne i caratteri attraverso i sentimenti dell'uomo. [...] Non sarebbe poesia perché poesia è visione; non scienza perché scienza è previsione. Sarebbe una glossa intellettuale e passionata delle cose esterne, al di fuori degli schemi disegnati e approvati dagli agrimen-sori dello spirito⁹⁷.

«Glossa intellettuale» delle «cose esterne», «riflessione» sul reale «attraverso i sentimenti dell'uomo»: il programma non sarà soddisfacente per chiarezza e sobrietà, ma contiene un elemento importante, la «riflessione», che presuppone una commistione tra letteratura e filosofia (per quanto qui Papini sia portato ad allontanarle entrambe, per sovrabbondanza polemica), già emersa altrove, e sembra in fondo la condizione

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ G. Papini, *Il fiume*, «La Voce», IV, 39, 26 settembre 1912, pp. 897-98.

⁹⁶ *Ivi*, p. 897.

⁹⁷ *Ibid.*

prima di quel progetto destinato a realizzarsi con le *Cento pagine di poesia*: una percezione della realtà per frammenti, i quali suscitano riflessioni sentimentali dell'io. Ed infatti, la prosa *Il fiume* (con l'aggiunta di un «mio»), viene a far parte proprio di quel progetto, portato avanti per diversi anni e infine compiuto con la pubblicazione nel 1915.

Il presupposto che permette la nascita di una di queste «riflessioni idiosincratichette» è quello già esposto all'epoca della *Campagna*: la fuga dalle librerie («fuori dei fogli e dei libri»), dalle redazioni, dalle teorie intese come sistemi, per un «bagno di realtà». Ed infatti con il fiume si raggiunge, se non proprio la campagna, uno degli ultimi baluardi della natura in città, a dispetto degli alberi che assomigliano a «quelli che si vedono sulle quinte dei teatri»: «il solo pezzo di natura naturale che ci sia rimasto è il fiume». Questo sopravvissuto della natura, benché sottoposto a «offese e castrature e insudiciature», «è sempre un fiume», e l'Arno esercita su Papini il fascino della violenza senza controllo:

Incassatelo pure fra le vostre pareti di muratura ma quando arriva, dopo le piogge furibonde, la piena veloce e senza misericordia, tutta pesante di terra rubata ai campi, fragorosa e ondata come il mare, sballottandosi dietro, tra i flutti gialli, tronchi d'alberi sbarbati e seggiole e cassettoni di case spazzate, e l'acqua gonfia e schiumosa riempie a poco a poco gli archi dei ponti e sembra che voglia scavalcare i muriccioli dei parapetti, e traboccare di fuori, verso le strade, per inondare e sommergere tutta la maledetta città carceriera, allora anche i cittadini si affacciano, un po' turbati [...]⁹⁸.

Non sono i frequentatori del giorno ad interessare Papini («brutte lavandaie cittadine»), quanto la notte con i suoi «meditatori rivieraschi», i «contemplatori dell'eterno fuggente fluviale». Al cospetto dello spettacolo naturale, anche il ragazzo poco istruito può comprendere più del maestro: «Il ragazzo che butta i sassi nell'acqua e sta a guardare le tremanti ruote finché la corrente le vince la sa più lunga del pedagogo che lo chiama fannullone». Uno dei segreti di queste «riflessioni idiosincratichette» sembra essere, dunque, la possibilità di farsi comprendere e di generare nella mente di chiunque, uomo semplice o istruito, purché sia dotato di attitudine filosofica. Papini, l'acculturato, carica sul fiume le proprie letture, da Eraclito a James:

Il sempre nuovo fiume di Eraclito, la riviera mirabile di Dante, la *mind stream* di James son teorie ed immagini nate dinanzi ad acque in perpetuo cammino. Il passaggio delle cose, la ripetizione del mondo, la creazione del diverso sotto l'apparenza

⁹⁸ *Ibid.*

dell'omogeneo, il fluire infinito del tempo, il ritmo eguale dell'eternità son idee o sentimenti ideologici che sorgono nelle anime solitarie al cospetto di un fiume⁹⁹.

«La creazione del diverso sotto l'apparenza dell'omogeneo» e, d'altro lato, «l'eterno ritorno» simboleggiato dallo «scambio millenario» di pioggia, fiume e mare sono le verità racchiuse, con semplicità, dal fiume, «figlio del sempre e non dell'oggi», emblema dell'«infinito».

Letteratura e filosofia, letteratura di pensiero: questo binomio si presenta, lo stesso 26 settembre, in altra sede, ovvero nella recensione di Slataper dedicata al primo volume degli *Scritti* di Michelstaedter¹⁰⁰, il cui nome, solitamente associato alla «Voce», compare qua, postumo, per la prima volta. Slataper propone ai lettori la poesia *Dicembre*, «dove la visione filosofica s'identifica senza sforzo e senza residuo con l'immagine»; per l'incontro tra letteratura e filosofia morale e per l'esigenza di «eroismo», Michelstaedter viene subito avvicinato a Leopardi¹⁰¹.

Un rapporto tra letteratura e pensiero rientra anche nell'interesse di Boine per *Murmuri ed echi* di Mario Novaro¹⁰², recensito sempre nel *Bollettino bibliografico* di settembre; è difficile incontrare nella recente poesia, afferma Boine, «il senso dell'universale», ovvero «anima, pensiero, tormento, sodezza fonda», tanto che per trovare questo fondo di riflessione ci si deve rivolgere, magari, a Pirandello. Partendo da un'osservazione di Thovez, che «voleva che i versi si potessero tradurre ed aver sugo ancora» (laddove per «tradurre» si intende, prima di tutto, «mettere in prosa»), sorge una domanda provocatoria:

E quant'è il sugo che resta se spremi in prosa o traduci in linguaggio povero l'arte nostra contemporanea? Quant'è il profondo, l'universale?

La domanda ha una discreta somiglianza con quella che si era posto, qualche tempo prima, il Capuana mettendo in campo i *Semiritmi*.

Il libro di Novaro ha, per Boine, il pregio di resistere alla prova del fuoco: «l'universale, il pensiero c'è qui dentro e nel pensiero il canto...». L'incomprensione che ha accompagnato quel libro è legata allora ad una cattiva interpretazione dei let-

⁹⁹ Ivi, p. 898. Nelle *Cento pagine di poesia* del 1915 si trova una variante che alleggerisce il discorso: invece di «son idee o sentimenti ideologici che sorgono», si legge «son pensieri che sorgono».

¹⁰⁰ S. S[lataper], *Scritti di Michelstaedter* [Rec. a C. Michelstaedter, *I. Dialogo della salute*, Poesie, Genova, Formiggiani, 1912], in *Bollettino bibliografico*, 9, «La Voce», IV, 39, 26 settembre 1912, p. 901.

¹⁰¹ «Più di tutto, se si può far paragoni, egli è parente ai filosofi eraclei (ch'egli cita e interpreta continuamente) e a Leopardi» (*ibid.*).

¹⁰² G. Boine, *Mario Novaro* [Rec. a M. Novaro, *Murmuri ed echi*, Ricciardi, Napoli], in *Bollettino bibliografico*, 9, «La Voce», IV, 39, 26 settembre 1912, p. 901.

tori, che hanno creduto esagerata la «cognizione filosofica», o ad un'idea di letteratura, tipica di «estetisti», che non sopporta forme strutturate di pensiero:

Ora, da una parte, per una assai lata categoria di estetisti si capisce che un sillogismo in un ritmo, od un nome (anche fuori dal ritmo!) che richiami un sistema tecnicamente definito, è certo il colmo dell'incomprensibile. (Walt Whitman e le sue filastrocche di storia della filosofia son tollerate, dico, da costoro, forse perché han l'aspetto di tutte le altre sue un po' torrenziali enumerazioni)¹⁰³.

Il binomio tra letteratura e filosofia morale, dunque, è una pratica letteraria minoritaria nei confronti della quale Boine esprime vivo interesse; a patto, però, che la riflessione sia colonna portante, e non episodico ingrediente letterario, come sarebbe in Whitman.

Nonostante ci siano parti più e meno convincenti, Boine mette l'accento sulla frizione tra «logica comprensione del mondo» e «sentimentali sconfinamenti»:

Mi ha colpito l'intrinseca poeticità del congegno, questo scattar di gioia e di fede ogni momento su di colpo dal peso immobile e fondo di una rassegnata scienza senza speranza, come da grave selce scintille.

E non sarà un caso che la forma prescelta da Novaro passi attraverso una messa in dubbio dei confini tra poesia e prosa, sostanziandosi in «prosa ritmata, versi veri e versi liberi secondo che capita».

Nello stesso bollettino bibliografico, tra l'altro, Soffici segnala l'uscita del secondo volume delle *Opere* di Berchet¹⁰⁴ (del primo si era occupato Prezzolini), dedicato alle prose; questo Berchet non è tanto illustrato nella sua funzione storico-letteraria, ma è presentato e consigliato per la prosa «agile, sciolta, varia, pura di qualunque miscela di pedanteria», ricca di «ironia», che non si ritrova all'epoca se non nel Foscolo "minore". Come esempio, viene citata una «elegia comico-seria ed in prosa» dov'è messo in scena uno scontro tra vecchie e nuove forme di elegia, che occorrerà ricordare:

Vieni colla querula lira, o bionda Elegia; e sparsa di lagrime sciogli le chiome...

- No, no; questa prosa somiglia troppo i soliti versi: cominciamo di nuovo.

Fa la *toilette* una volta, o vecchia Elegia, se ti restano chiome.

¹⁰³ *Ibid.* A proposito di questo, si ricordi come Soffici stesso affermasse che di Whitman amava la poesia al di là dei riferimenti filosofici.

¹⁰⁴ A. S[offici], *La prosa di Berchet* [Rec. a G. Berchet, *Opere*, II, *Scritti lirici e letterari*, a c. di E. Bellorini, Laterza, Bari 1912], in *Bollettino bibliografico*, 9, cit., p. 901.

E se, dai mille anni in poi che tu spandi i torrenti delle tue lagrime sulle arcadiche cetre, ancora te ne rimane una stilla, vieni, o pietosa, nel caffè di Demetrio ad imprestartmela per tante disgrazie.

Di questa “elegia” Soffici, che aveva rinnegato la poesia di Berchet («non vale nulla») apprezza proprio la forma prosastica, ed afferma: «Qui il Berchet è anche poeta». Di nuovo, ad interessare il recensore è un superamento, attraverso il comico, della distinzione tra poesia e prosa¹⁰⁵, percepito come elemento d'attualità del volume di Berchet.

3. 4 Le prime rese dei conti: «claudellismo» e «lemmonismo»

Tra le letterarie “rese dei conti” che sembrano consumarsi nel 1912, è da segnalare la disputa tra Jahier e Soffici a proposito di Claudel, la quale assume il peso di un'agguerrita presa di posizione sul valore e sulla funzione dell'arte. L'accusa vicendevole di prediligere Claudel o Rimbaud non sono aspetti parziali del problema, e sono riconducibili agli “schieramenti” che si erano andati costituendo anche in ambito di letture francesi, concretandosi in «due concezioni differenti della letteratura», come sottolinea Livi, tra chi si volge a «modelli vivi di intellettuali, di impegno nei problemi e nelle vicende della società», e chi si impegna per tracciare «una genealogia e una cartografia del simbolismo e del postsimbolismo [...] in funzione di una modernità che si identifica con l'avanguardia»¹⁰⁶.

Se Jahier aveva pubblicato l'articolo di “presentazione” di un autore da lui stesso tradotto¹⁰⁷, Slataper aveva dedicato attenzione partecipata proprio a *Partage de Midi*¹⁰⁸, dando valore soprattutto alla cifra morale¹⁰⁹ e autobiografica del dramma di

¹⁰⁵ «È una cosa che fa meraviglia, nonché piacere, di trovare in questo volume, e basterebbe da sola a farci ringraziare chi ce l'ha rimessa sotto gli occhi» (*ibid.*).

¹⁰⁶ Cfr. Livi, *I Francesi nella «Voce»*, cit., p. 565: «Péguy, Romain Rolland, Claudel, da una parte; Baudelaire, Corbière, Verlaine, Rimbaud dall'altra: due modi complementari d'accostarsi alla letteratura d'oltralpe, in nome di due concezioni differenti della letteratura, che non si possono ridurre alla distinzione schematica e alquanto manichea tra “moralisti” e “artisti” della «Voce». Prezzolini, Jahier, Slataper propongono in Péguy, Romain Rolland, Claudel, modelli vivi di intellettuali, di impegno nei problemi e nelle vicende della società. Soffici e Papini propongono autorevoli e mitici autori morti, per indicare una genealogia e una cartografia del simbolismo e del postsimbolismo, fundamentalmente concepiti in chiave poetica e in funzione di una modernità che si identifica con l'avanguardia».

¹⁰⁷ P. Claudel, *Partage de Midi*, trad. di P. Jahier, Libreria della Voce, Firenze 1912.

¹⁰⁸ S. Slataper, *Partage de Midi*, «La Voce», IV, 37, 12 settembre 1912, pp. 889-90.

¹⁰⁹ Cfr. *ivi*, p. 889: «e soltanto la falsa considerazione della morale come verità precettista, per cui un atto è buono o cattivo in sé e non in rapporto a una coscienza, ci ha fatto sbandire l'arte dal regno dell'etica».

Claudiel, rimuovendo ancor più il problema della “rappresentabilità”¹¹⁰. La polemica nasce nell’ottobre dalla stroncatura provocatoria di Claudel da parte di Soffici, *Il claudellismo*¹¹¹; l’articolo, che si propone di dir «due parole» nella dimessa veste della quarta pagina, sembra originare da un fastidio per la predilezione accordata da alcuni “vociani” ad autori moralisti e religiosi, tant’è che Soffici si dichiara immediatamente «ateo in religione, e scettico ed epicureo in filosofia», inadatto ad occuparsi del Claudel cattolico, e si scusa «con il buon traduttore e gli altri amici entusiasti, se ce ne sono».

Come fa spesso, Soffici fa leva sulla propria conoscenza del panorama culturale francese per dimostrare che la fama di Claudel è ormai in calo anche in patria: decidere di seguire le sue orme artistiche sarebbe dunque una scelta piuttosto inattuale o, come chiosa Livi, «acritica e provinciale». «Il posto che gli compete» è «assai lontano, per esempio, da Baudelaire, da Verlaine, e anche da Jean Moréas», e, come si afferma più avanti, certi errori lo allontanano dall’ammirato Rimbaud: il contrasto tra simbolismo “alto” e “basso” è già delineato. «Arcaismo» (o meglio, «sconcordanza tra la materia trattata e lo stile»), e forzosa sublimazione dei toni sono le accuse principali mosse da Soffici ad un autore che potrebbe essere accostato al «d’Annunzio inferiore», nonché ricondotto ad una «miscela di withmanismo, di decadentismo simbolista e di bibbia». Il consiglio dato agli ammiratori di Claudel, affinché rivedano le proprie posizioni, suona in termini quasi parodici rispetto a quelli di Jahier: se questi derivava da Claudel l’obbligo dell’«esame di coscienza», Soffici suggerisce «un esame di coscienza artistica in chi stesse per lanciarsi dietro a un profeta assai discutibile, per pigliare, insomma, come si dice, una cantonata».

La risposta di Jahier¹¹², direttamente indirizzata, come lettera, a Soffici, porta proprio traccia di una divergente ricezione della letteratura francese e, se non rivela certo quell’informata conoscenza delle cose di Francia che poteva vantare il toscano, è ben cosciente che sono in gioco due concezioni della letteratura. Punto nel vivo, Jahier non esita a dichiarare la propria antipatia per il Lemmonio, che, nella sua «diletta parlata», è incapace di «dire una sua verità [...] senza trattar male qualcuno»; né maschera il disinteresse (se non peggio) per quei «cinque o quindici (tanto insomma) articoli su Rimbaud qui e Rimbaud là» che, a rigore, avrebbero dovuto far parlare di «Rimbaudisti». Per quanto riguarda la cultura francese contemporanea, per Jahier

¹¹⁰ «A me non m’interessa in arte, come non a Jahier, se il dramma sia rappresentabile o no. Io credo anzi che sia rappresentabilissimo davanti a un pubblico che non pretenda cinematografie» (ivi, p. 890). Tra l’altro, la strutturazione del dramma («parabola montante, culminante, discendente – preparazione, riconoscimento, soluzione») viene riconosciuta come «lo schema architettonico» di ogni espressione lirica, con un’affermazione che si potrebbe riportare allo stesso Slataper (ivi, p. 889).

¹¹¹ A. Soffici, *Il claudellismo*, ivi, IV, 41, 10 ottobre 1912, p. 910.

¹¹² P. J.[ahier], *Claudellismo e Lemmonismo*, ivi, IV, 42, 17 ottobre 1912, p. 914.

Soffici «è ancora in piena bufera satanista-impressionista e non riconosce la Francia d'oggi, la Francia di Claudel, di Péguy, di Rolland». A rigor di logica, Jahier non ha torto nell'accusare Soffici di essere lontano dalla Francia contemporanea, se si considera che le sue preferenze andavano proprio a Baudelaire o a Rimbaud; ma i padri del simbolismo, non ancora recepiti in Italia, effettivamente stavano conoscendo in Francia rinnovata fortuna¹¹³.

Alla base delle critiche di Jahier stanno l'obliterazione della religione e della tragedia, segnali di una concezione non morale dell'arte piuttosto che di una praticabile scelta critica: «E il perché Lemmonio ve lo confessa: è un perché morale, una ragione di parte [...]. (Ah! birbo d'un Lemmonio che volevi darci a bere sul serio di voler riformare il mondo!)»; la replica non lascia dubbi: «mi è stomachevole questo ostentato immoralismo estetizzante».

C'è in te, Soffici, l'idea che per essere poeta, bisogna aver fatto repulisti della propria coscienza sociale, della solidarietà umana; essere uomini di questo ventesimo secolo e non di veti secoli di storia umana; e questa affermazione così com'è fatta è espressione pregiudiziale di un temperamento e nulla più; potrà magari tradursi in una bella lirica, ma così com'è posta è piuttosto un impaccio alla comprensione e al giudizio critico.

Soffici replica puntualmente¹¹⁴, stavolta diretto a Jahier, condannando ancora l'arte di Claudel in nome di autonomia e purezza dell'arte. Di nuovo, due culture francesi si confrontano: Soffici afferma che l'accusa di rimbaudismo non gli farebbe torto, considerato quale positiva influenza «potrebbe avere un genio di prim'ordine come il Rimbaud» sull'Italia dei giovani autori; riguardo all'essere aggiornati sulla civiltà letteraria d'oltralpe, taglia corto ricordando i propri trascorsi parigini («basta a-

¹¹³ Cfr. Livi, *I Francesi nella «Voce»*, cit., p. 558: «Che si tratti di articoli, di note di lettura, di saggi critici, gli interventi di Soffici sulla letteratura francese sono segnati da un'innegabile coerenza, giacché sono volti a delineare una "linea alta" del Simbolismo – Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé – che sta progressivamente emergendo e imponendosi in Francia, sostituendosi a una "linea bassa" – i belgi Maeterlinck e Rodenbach, Jammes, Samain – considerata tale solo dopo il primo quindicennio dello scorso secolo».

¹¹⁴ A. S[offici], *Claudellismo ancora*, «La Voce», IV, 43, 24 ottobre 1912, p. 916-18. Delle tensioni tra Jahier e Soffici si trova traccia in una lettera e in una cartolina di Jahier al letterato toscano: «Quanto all'arte mi fai passare per un cozzone che vuol la predica mentre io credo che proprio quel che manca al tuo epicureismo è la profonda coscienza individuale epicurea. Ha l'aria d'un capriccio individuale» (Jahier a Soffici, [Firenze], 23 ottobre [1]912, in *Resultanze in merito alla vita e all'opera di Piero Jahier*, cit., p. 297). Questa polemica sembra segnare distanze e reciproche posizioni, confermate da Jahier in una lettera del 1913, nonostante le professioni di amicizia: «Anche lontano come sono da *Lacerba* ti ho serbato nel mio cuore lo stesso posto come ad amico leale e la stessa stima non solo al talento ma alla nobiltà e purezza della tua vita artistica» (Jahier a Soffici, Firenze, 1 luglio 1913, ivi, p. 300).

ver fiuto e conoscenza dell'ambiente»)¹¹⁵. Uno per uno, allontana gli autori di Jahier (Clandel, Péguy, «questo talentoso pirotecnico sinonimista», e Rolland), in nome dell'«Arte» e dello «stile»¹¹⁶.

Su un piano più personale, riguardo alle proprie convinzioni e a quelle di Lemmonio, Soffici dà ragione a Jahier, o meglio si trae fuori da un equivoco, relativo al suo personaggio, nato proprio in ambito vociano. Chi rischiava di vedere in Lemmonio un “rivoluzionario”, come Jahier paventava, erano appunto i vociani stessi, che potevano giustificare il sovversivismo del giovane toscano come estrema conseguenza di quell'atteggiamento di critica e riforma della realtà che permeava la rivista. Ma, da questo malinteso, anche a Soffici preme prendere le distanze:

Tu l'accusi d'aver voluto farsi gabellare per un riformatore del mondo. Gesummaria! E dire che il disgraziato, non idealista, e pertanto non munito di modelli perfetti da proporre, non aveva mai pensato a riformare neanche l'Italia, nonché il mondo, neppure la Toscana, nemmeno il Poggio a Caiano! Impulsivo, gli avviene di lasciarsi trasportare dalla passione, di biasimare in buona fede ciò che non gli piace, d'irritarsi contro chi lo disgusta e di cercar di darle a chi gli pare che se le meriti. Non sa se per il ben comune o per un bisogno elementare della sua natura¹¹⁷.

L'esibita assenza di principi-guida della coscienza viene estesa dal personaggio all'autore: «gli è che Lemmonio o il suo autore [...] non è un essere religioso, né filosofico, né sociale». «L'io, residuo irriducibile della critica e della negazione», è l'unico punto d'arrivo della distruzione delle certezze:

È quanto dire che la morale, il dovere sociale, queste conclusioni naturali, inevitabili di ogni sistema, sono per me sur un piano definitivo – che è insomma quello della poesia – delle parole senza costrutto, assolutamente prive di rispondenza con qualcosa di necessario, e pertanto rigettabili o trascurabili¹¹⁸.

Giunto al «piano definitivo dello scetticismo», inteso come «non adesione a sistemi o postulati trascendenti», che è poi «il piano dell'arte, mera espressione dell'io», Soffici afferma che la presenza di motivi sociali, o della «solidarietà umana», nell'arte

¹¹⁵ Ivi, p. 916.

¹¹⁶ Cfr. ivi, p. 917: «quel che mi ributta da codesti autori e dai loro simili [...] non è tanto la mania predicatrice, contraria sempre allo spirito poetico, o il sottinteso morale, o sociale, o politico che hanno in corpo, quanto il loro stile scialbo, dinervato, impersonale o artefatto e magari ridicolo».

¹¹⁷ *Ibid.* Continua più avanti: «Così, la sua giustizia, è piuttosto quella del popolo, quella detta sommaria, che risulta direttamente dal sentimento, non si riferisce che ad esso e non ha altra giustificazione».

¹¹⁸ *Ibid.*

è per lui assolutamente accidentale¹¹⁹; un tema vale l'altro, nell'«approfondimento di una realtà qualunque essa sia, fino a coglierne il carattere folgorante ed emotivo»: è possibile «non vedere differenza di potenza suggestiva poetica o musicale fra un mazzo di tulipani e tutta una civilizzazione», in nome di un «domma genuinamente artistico»¹²⁰. L'arte, per Soffici, non deve basarsi su «altre misure e valori che i suoi propri»; per Jahier, la pratica poetica si basa invece sul ricordo continuo della «coscienza sociale» e della «solidarietà umana», e, in generale, c'è interscambio fruttuoso con quei fatti che Soffici reputa «esterni» alla sfera pura dell'arte, siano essi di carattere morale, filosofico, politico o religioso. Il percorso dei collaboratori della «Voce» in ambito letterario, condotto per lo più nei sotterranei, si è andato assai diversificando.

I protagonisti di questa rottura, che, nel 1912, si va facendo veramente esplicita, sono innanzi tutto i collaboratori di più vecchia data, quali Soffici, Papini, Jahier, Boine, Slataper. Per comprenderla occorre forse riconsiderare, dimenticando le suddivisioni tra «artisti» e «non», «sinistra» e «destra», in che misura il percorso «vociano» di collaborazione con la rivista fu incisivo e fondamentale per alcuni piuttosto che per altri. A ben vedere, Soffici e Papini affrontavano l'esperienza fiorentina con un bagaglio culturale già orientato (maturato peraltro in uno dei centri culturali italiani), che emergeva, infatti, sulla «Voce», spesso in disaccordo con i principi a cui essa si appellava. L'esperienza di Slataper era invece ridotta, e davvero aperta alle sollecitazioni della rivista e della città che lo accoglieva; il suo contributo personale si concretizza, inizialmente, nelle rubriche triestine, ha un valore di testimonianza, non ha il peso di un gusto già prepotentemente formato. Allo stesso modo, Jahier trova nella «Voce» un'occasione di crescita, «un'atmosfera ed un luogo ove poter coltivare» una «segreta vocazione»¹²¹; Boine ha già alle sue spalle un'esperienza di dibattito religioso, ma anche per lui si tratta di verificare e sviluppare la propria personalità¹²².

¹¹⁹ Su questa base vengono interpretati anche, ad esempio, Whitman e Rimbaud: «quando dunque W. Whitman s'impregna tutto di codesta coscienza sociale, di codesta solidarietà umana, e se ne fa uno stimolo per la sua esaltazione lirica, e la canta – come canterebbe il contrario, veh! - ; quando Rimbaud, maestro del tuo autore, conclude la sua stagione infernale col rinato amore per gli uomini; quando, in una parola, la poesia afferra e solleva la cosa nel suo regno di passione spassionata, al disopra delle contingenze e delle tendenziosità; ammiro e applaudo» (*ibid.*).

¹²⁰ L'assenza di oggettività vale anche per la critica: «Dimenticavo. In un punto ti cedo. Là dove neghi la mia attitudine a fare il critico. [...] la mia critica è senza pretese. Un esercizio dell'io che si compiace di rendersi chiaro a se stesso e vede la verità più nel modo di dirla che in se stessa» (ivi, p. 918).

¹²¹ Ghidetti, *Postfazione*, in Jahier, *Con me*, cit., p. 342.

¹²² Afferma Romanò riguardo a Boine e Jahier: «se essi arrivano alla “Voce” con un'apersonalità morale già adulta, soprattutto nel caso di Boine che ha alle spalle l'esperienza modernista, tuttavia il contatto col clima problematico, col moralismo civile e storicistico della “Voce” favorisce l'affinamento di una coscienza culturale e letteraria che il D'Annunzio, il Croce e il rapporto critico e di gusto con la letteratura tardo-ottocentesca non bastano a spiegare» (Romanò, *Introduzione*, cit., p. 71).

L'intento moralistico e riformatore della rivista si sposava al retroterra personale di alcuni collaboratori e andava formando, indirizzando o confermando anche la loro idea di letteratura e le loro poetiche in formazione, come si può evincere dalle recensioni e dagli articoli che si tramutano in prose d'invenzione. Nonostante le differenze, si può forse affermare che proprio sulla «Voce» si fosse formata la convinzione dell'importanza di uno scambio tra mondo dell'arte e fatti ad essa "esterni" come elementi di morale individuale e collettiva (divenuti elementi di poetica); che poi si trattasse di basare la propria poetica su riflessioni di tipo religioso, morale o sociale, si trattava di scelte individuali.

Dal canto loro, Papini e Soffici avevano elaborato, già nell'ambito di esperienze precedenti, una concezione dell'autonomia del fatto d'arte che li preservava da influenze di questo tipo, se non li poneva, anzi, in contrasto fin dal principio¹²³. Non solo Papini aveva mantenuto, dopo un distacco traumatico, un fondo intatto di leonardismo, ma, a detta di Biondi, stentava anche a concepire «la critica come servizio», quando «a interessarlo era la critica come esperienza di ricerca, di confronto»¹²⁴; la «Voce», invece, chiedeva in linea di massima di mettersi da parte e al servizio, appunto, di una critica illuministica da esercitare sulle questioni del paese. In Soffici e in Papini la consonanza con temi e modalità vociane riguarda, per l'ambito letterario, la *vis* polemica riservata alla letteratura coeva e precedente, agli *ismi* contemporanei o a una concezione di "artista" o "letterato" viziata, ad esempio, dalla maschera tumefatta del *bohème* o del "vate"; può perfino capitare che ci sia un'unione d'intenti su questioni di stile (l'insofferenza per certi romanzi, la predilezione per il frammento, il fastidio per un dettato aulico o troppo scialbo e l'inclinazione verso una prosa "media"). D'altro lato, però, non appare che l'autonomia del fatto d'arte sia mai, negli interventi di Soffici e Papini, in discussione e in essi, davvero, c'è meno ambiguità che in scritti di Slataper o di Boine, dove può capitare che si oscilli tra posizioni diverse.

In pratica, il 1912 conferma come nella «Voce» si sia sviluppato un "frammento" che ha alcune coordinate stilistiche e tematiche comuni (dalla tendenza a innalzare liricamente il dettato alla predilezione per l'indagine dell'io), ma, oltre alle differenze

¹²³ Romanò sottolinea giustamente come la collaborazione saggistica di Papini alla «Voce» sia legata alle «suggerzioni delle filosofie irrazionalistiche di cui si è nutrito» (ivi, p. 52) e pone l'accento su una sorta di «accesa resistenza anticrociana», in conseguenza della quale Papini «concepisce la letteratura come uno stato permanente di eccitazione psichica, stimolata dalla condensazione delle cariche soggettive, autonoma, insofferente di condizionamenti dall'esterno» (ivi, pp. 52-53). Più recentemente, Gentili ha ricostruito il traumatico distacco di Papini dal «Leonardo» (S. Gentili, *Introduzione*, in Papini, Prezzolini, *Carteggio*, II, cit., p. XIII) e Biondi ha sottolineato che il "vociano" Papini «era rimasto al fondo leonardiano, individualista, artista, se vogliamo anche venturiero» (Biondi, «Non è la nostra una rivista di lucro o di vanità». *Appunti su voci e versioni della critica nella «Voce»*, in «La Voce» 1908-2008, cit., p. 85).

¹²⁴ Ivi, p. 86.

tra i singoli autori (peraltro fondamentali), si basa su concezioni della letteratura differenti, riconducibili a due atteggiamenti: da un lato l'esame di coscienza, sofferente, alle radici dell'io, con la prospettiva che un miglioramento sociale e civile possa nascere anche dall'individuo e da ciò che l'arte racconta di esso; dall'altro la concezione del fatto d'arte come racchiuso in sé, autoriflessivo, che esaurisca in sé e nell'individuo la sua gittata rivoluzionaria.

La seconda idea, inneggiante all'autonomia del fatto artistico, emerge forse con più forza e chiarezza dell'altra, in un punto d'incontro ideale tra articoli di critica e produzione artistica (sfociata, nel 1912, nei due volumi di Papini e Soffici), tant'è che, in fondo, è questa la radice su cui s'innesterà il "frammento" cristallizzandosi in elementi formali ricorrenti nella «Voce» di De Robertis. La prima concezione, che meglio corrisponde alla formula del "moralismo vociano", era in realtà piena di contraddizioni di difficile soluzione, alla fine delle quali rimaneva, comune a tutti, la "moralità" come una sorta di idea a cui tendere, seppur irraggiungibile. Così Slataper non convince, né in rivista né con in volume, come ben rileva Bacchelli, domandandosi dove comincia e dove finisce «l'uomo esteta»; Boine, con *l'Estetica dell'ignoto*, non è poi così lontano da certe argomentazioni di Papini contro Jahier, sostenendo, come poi il toscano, «il metodo soggettivo» dell'«estetica dei creatori»¹²⁵. Ed è pur vero che i letterati toscani detenevano un primato nelle battaglie "d'avanguardia", e, caso emblematico, rilanciavano gli autori di una "linea alta" del simbolismo europeo, forse troppo poco letti, invece, da chi propendeva per Péguy, Claudel o Jammes.

Questa concezione "impura" di letteratura "come protesta di civiltà", che si era sviluppata da un incontro tra le istanze di singole personalità e il progetto collettivo della «Voce», aveva però un valore, ed era indissolubilmente legato all'idea dell'*homme des lettres* come intellettuale in qualche modo *engagé* nella società, impegnato in battaglie civili, politiche o religiose che si potevano combattere proprio a partire dalle colonne della stampa periodica. Quell'eredità fu raccolta solo in parte dalla «Voce» bianca, che affinò gli strumenti di una letteratura intesa quasi come religione, pratica unica in sé conclusa, o meglio racchiusa nella sfera dello spirito, indipendente da ogni attività "pratica". Ma anche l'altra è un'eredità che rimase in qualche modo viva, pronta a riemergere ogni volta che si parlasse appunto di letteratura e cultura, magari con l'idea di dar vita ad una rivista capace di coniugare l'una e l'altra. Tanto più che un altro aspetto andrà considerato: certe posizioni sull'arte che si vantavano di essere autonome da concezioni sociali, religiose o politiche, non erano per questo più autentiche; poteva darsi che celassero un'ideologia, come nel caso di Soffi-

¹²⁵ Ancora Romanò non manca di notare la contraddizione: «Nell'atto di teorizzarsi, di costituirsi in estetica e in poetica, la posizione del Boine, così come quella dello Slataper, non si distingue a prima vista da quella del Papini e del Soffici» (Romanò, *Introduzione*, cit., p. 65).

ci, molto poco estranea al mondo e destinata, presto, ad incontrarsi e invischiarsi con pericolosi sommovimenti assai reali.

4. L'anno 1913

4.1 Segnali di cambiamento

La direzione di Papini aveva esibito, nel 1912, la prima grande frattura creatasi nella «Voce», con l'esondazione delle tensioni centrifughe che Prezzolini aveva cessato di tenere insieme. Eppure alcuni elementi di continuità con quell'indagine critica sull'attualità tipica della «Voce» erano assicurati da Prezzolini stesso, il quale, a proposito della guerra di Tripoli, ribadisce orgogliosamente la linea vociana, dipinta nelle parole di Pierre de Quirielle nel «Journal des Débats»: prima la «Voce» era stata contraria, protagonista di una campagna volta a smontare la retorica della «facilité de l'entreprise» e dei «profits immédiats»; poi, a conflitto iniziato, ebbe «une attitude correcte et digne d'observation patriotique sur une guerre si intéressante et révélatrice pour l'état morale et psychologique de l'Italie»¹. Mantenendo le forti perplessità sui vantaggi materiali dell'impresa, Prezzolini ne riconosce anche l'effetto positivo in termini di «unità»; siamo ancora distanti da un atteggiamento di esaltazione della guerra per se stessa.

Già il 7 novembre 1912, però, giorno del recupero della direzione, Prezzolini commenta positivamente «le sorprese della storia», ossia gli effetti della guerra, mescolando valutazioni di ordine politico ad ambigue dichiarazioni a favore della «grandezza della guerra» in sé². Proprio a quest'articolo, infatti, risponde Alberto Vedrani³ palesando le proprie perplessità, anzi comparando «il riconoscimento del valore della guerra» ad una «illusione o fisima o infatuazione» e ribattendo: «Altre elevazioni nella psiche collettiva non ne vedo. O forse una: l'elevazione dei sentimenti crudeli»; «il mondo non fu mai tanto noioso come da un anno a questa parte: con questa festa condita e profumata dal sangue, che diverte tanto la vostra generazione».

¹ G. Prezzolini, *Dopo un anno*, «La Voce», IV, 40, 3 ottobre 1912, p. 903.

² «E la guerra eleva tutti i cuori! Non si può fare a meno, in questi giorni, di sentire la grandezza della guerra. Come sono lieto di esser nato con una generazione che per la prima respinse i luoghi comuni del pacifismo, quando parlare del valore della guerra sembrava ed era eresia» (g. pr[ezzoloni]., *Impressioni. Le sorprese della storia*, ivi, IV, 45, 7 novembre 1912, p. 928).

³ A. Vedrani, *Voce di un uomo dell'altra generazione*, ivi, IV, 47, 21 novembre 1912, p. 939.

Sono timidi segnali di una revisione del concetto di guerra e di violenza, o, meglio, dell'abbandono di quella veste critica e storicizzante con cui la «Voce» si era protetta agli albori dell'impresa libica; tale ricollocamento delle "questioni" in ambito sentimentale e quasi istintivo, per attrazione di un «attivismo indistinto», porterà a quella radicale presa di posizione a favore della guerra nel 1914, discesa necessaria «nella barbarie per rinvigorirsi»⁴. Emblematico è l'ideale accostamento, nelle parole di Prezzolini, di Marx e Sorel (il Sorel autore delle *Riflessioni sulla violenza*)⁵ in nome di un comune richiamo alla "violenza" («"la violenza è la matrice delle nuove società" disse Marx, e il culto della violenza ci è stato insegnato da Sorel»)⁶, quasi obliterando quella differenza fra *mito sociale* e *utopia* che contraddistingueva, invece, due ben diverse posizioni. La violenza (in particolare lo sciopero generale) non è intesa da Sorel come strumento necessario per raggiungere un risultato, ma come *mito sociale*, espressione della volontà piuttosto che dell'intelletto, e mezzo per promuovere l'azione: «un complesso di immagini capace di evocare con la forza dell'istinto tutti i sentimenti che corrispondono alle diverse manifestazioni della guerra ingaggiata dal socialismo contro la società moderna»⁷.

Di questa evocazione dell'istinto, chiamato a sostenere una guerra contro la società italiana moderna, sono vittime e partecipi, in diversa misura, un po' tutti i collaboratori che rimangono fedeli alla «Voce». L'utopia di una "partecipazione" dell'intellettuale, roccaforte di una volontà illuministica, onesta e analiticamente preparata, si è scontrata con il proprio fallimento; piuttosto che vedere il muro dove l'aspirazione si è infranta, si sogna di farsi mentori (pare che il vate, cacciato dalla porta, rischi di rientrare dalla finestra) di un'azione guidata dalla volontà e dall'istinto, trovando più facile e popolare evocare sentimenti piuttosto che analisi e trovare, nella retorica che il *mito* propone e favorisce, un riconoscimento al proprio ruolo "attivo". Alla posizione "laterale" di critica e di esame di coscienza (dell'individuo e della collettività), si sostituisce gradualmente un ruolo di fosco protagonismo offerto dall'evoluzione inarrestabile dei processi storici⁸.

⁴ G. Prezzolini, *Collaborazione al mondo*, ivi, VI, 8, 28 aprile 1914, pp. 2-6.

⁵ Al contrario dei suoi "seguaci", Sorel si era distanziato dalle proprie posizioni, si era avvicinato alla destra dell'«Action française» e aveva condannato la partecipazione della Francia alla prima guerra mondiale.

⁶ G. Prezzolini, *Sciopero giolittiano*, «La Voce», VI, 12, 28 giugno 1914, pp. 2-12.

⁷ Cfr. F. Della Peruta, *Storia dell'Ottocento. Dalla Restaurazione alla "belle époque"*, Le Monnier, Firenze 1992, p. 311.

⁸ È noto come nella prima guerra mondiale «il vocianesimo entrò quasi a vele spiegate come nel tempio finale del sacrificio ascetico (Jahier, Slataper, Serra)»; «come se la storia, nella sua epifania bellica, non potesse che avere la meglio su ogni razionalità analitica, fosse più forte e decisiva di ogni attendismo critico, di ogni atteggiamento dell'intelletto critico» (Biondi, «Non è la nostra una rivista di lucro o di vanità». *Appunti su voci e versioni della critica nella «Voce»*, cit., pp. 93 e 117).

Nel 1913 la «Voce» va modificando i propri intenti e punti di riferimento anche nella figura del direttore, Prezzolini, come ben dimostra il numero unico dedicato alla Filosofia contemporanea, esemplare per quel noto passaggio “da Croce a Gentile” (come anche, in seguito, le *Parole d'un uomo moderno*)⁹. Non convincono le nuove tendenze di Prezzolini e della «Voce» secondo Boine, il quale è la figura di scrittore e critico che si oppone apertamente, forte del proprio bagaglio teorico, a certe posizioni dell'«uomo moderno», tacciate di pericolosa «ambiguità»¹⁰, inaugurando una diatriba destinata a completa deflagrazione nel 1914; per il resto, Boine si tiene molto ai margini dell'attività vociana, firmando solo due articoli ad essa destinati¹¹.

Spesso non si ricorda che, accanto alla risposta di Boine, è da considerare anche quella, più breve ma significativa, di Rebora, da leggere a fianco delle proclamazioni di Papini e Prezzolini su “genio” e “imbecille”. La «Voce» del 27 marzo si apre con un articolo di Papini, *Preghiera per l'Imbecille*¹², che interviene, in maniera polemica e ideologica, vagamente *bohémienne*, sulla questione del “genio” a confronto con gli altri “strati dell'intelligenza”, in generale riconducibili a due categorie: gli «ignoranti, quelli che nulla pensano e fanno onestamente la loro parte nella terrestre officina», e i più dannosi «imbecilli», che «sono il pericoloso ponte di passaggio tra il bruto e il genio e si occupano di tutto, ma più spesso e volentieri di “arte e letteratura”». In pace con se stessi e con gli altri, gli «imbecilli» sono i «felici», ignari che possa esistere altro godimento che una «soddisfazione infingarda», un «sano equilibrio intellettuale»; a loro è diretta l'antifrastica dichiarazione d'amore e di pietà di Papini, il quale vede in essi «il sottosuolo della nostra grandezza» (“umilmente” ponendosi dalla parte della genialità):

Io so che quattro, cinque, dieci idee vi bastano per tutta la vita, vi servono per tutti gli usi quotidiani, per il giorno e per la notte, per l'amante e per il parrucchiere, per parlare e per scrivere, per alzarvi la mattina e per andare a letto la sera e che nel vostro

⁹ Si tratta di una serie di articoli di Prezzolini dedicati a fornire un quadro generale su varie questioni, quali la religione, il male, la storia, la giustizia, la disciplina.

¹⁰ G. Boine, *Parole d'un uomo moderno*, «La Voce», V, 18, 1 maggio 1913, pp. 1065-67.

¹¹ Il nome di Boine verrà chiamato in causa da Cecchi recensore della *Colline inspirée* di Barrès, come pietra di paragone in positivo: «Il “pathos” del libro dovrebbe, dunque, risultare principalmente dal contrasto, tragico e necessario, della rivoluzionaria religiosità mistica con la storia e la stabilità della legge», ma, a detta del critico, Barrès non arriva a tale obbiettivo, al contrario di «certi abbozzi mitici (cfr. *La città*) troppo poco noti, del nostro Boine» (E. Cecchi, *Barrès* [Rec. a M. Barrès, *La colline inspirée*, Paris, Emile-Paul, 1913], in *Bollettino bibliografico*, 4, ivi, V, 17, 24 aprile 1913, p. 1063).

¹² G. Papini, *Preghiera per l'Imbecille*, ivi, V, 13, 27 marzo 1913, pp. 1041-42.

cervello senza finestre dalla parte del cielo non hanno diritto d'ingresso che le verità diventate luoghi comuni e l'idee che a forza d'uso son fatte imbecillità¹³.

La vita anonima e superficiale dei molti rivela, per opposizione, lo «sforzo verso la grandezza» del genio, di nuovo rappresentato nei panni del martire («invochiamo le vostre ferite come pegni di redenzione»).

Prezzolini, sulle orme papiniane, disconosce, poco dopo, i “buoni ragazzi” a favore dei “birbanti”, perché i primi sono in fondo «buoni a nulla», mentre i secondi sono «i chiari, i confessati, gli aperti, i cinici»:

Ebbene, no, per dio, non sono un «buon ragazzo», non mi sento un «buon ragazzo» perché ho voglia di agire, dovessi anche schiacciare, invece delle formiche, anche cento «buoni ragazzi» fannulloni come voi.

E mi trovo molto bene con i birbanti¹⁴.

Sembra di leggere, in queste righe, anche una presa di distanza dalle affermazioni fatte nel 1912 riguardo all'insegnamento “democratico” di Croce («devo al Croce [...] il valore dell'uomo di genio, ma anche il valore dell'imbecille»)¹⁵. Inoltre, la professione di simpatia per chi si mostra apertamente (al contrario, «con i “buoni ragazzi” si va alla guerra e si crede d'andare in pace») diventa un po' meno scontata e condivisibile nel momento in cui assume i colori di una palingenesi violenta: «Che sotto ci siano cadaveri, che i corpi e le anime si sian logorate, non importa, che grondi sangue, che costi follia, non conta; [...] ciò che conta è che noi abbiamo fatto, concluso, lasciato la nostra impronta quaggiù».

Non è escluso che il “buon ragazzo”, teso a «conservare la sua integrità e la sua purezza», adombri, esagerandolo, qualche tratto dello stesso collaboratore vociano (nonché del direttore) dei primi anni, votato ad un'attività “pratica” magari ignota ed oscura, quasi sacrificato a fatiche senza gloria. Adesso invece, di fronte ad un ipotetico giudizio, ciò che non verrà perdonato sarà «il non fare, il non agire, il non concludere, fosse anche per il motivo più buono, più onesto, più puro, più cristiano che ci sia».

¹³ Ivi, p. 1041. Il tono della prosa di Papini rimanda ad una tradizione satirica che per la veemenza polemica fa pensare a Giovenale, per la pulizia dello stile ad Orazio, ricordando poi il gusto del ritratto-carattere coltivato nel primo tempo della stessa «Voce», assimilabile alla poesia civile di Giusti da parte toscana, all'estro stilistico mordace di Dossi da parte lombarda.

¹⁴ G. Prezzolini, *Parole d'un uomo moderno. Il male*, ivi, V, 17, 24 aprile 1913, p. 1059.

¹⁵ Id., *Io devo...*, ivi, IV, 7, 15 febbraio 1912, p. 756.

La dimessa replica di Reborà¹⁶ rappresenta allora l'altro lato della tradizione vociana, quello di un lavoro umile piuttosto che grande, ordinario più che geniale:

Oh, fra tanti uomini che concludono, che fan presto, che non s'inteneriscono uccidendo formiche (e anche animali più notevoli) sul loro passaggio; non meditativi perché devono agire, senza scrupoli perché forti; fra tanti borsaioli della coltura e della politica, che hanno il monopolio del dover esser moderno, che han segnato – *més-sisi* dov'erano i *leones* e *ursi* – i limiti esatti dell'imbecillità e del genio, del bene e del male; [...] oh quasi gioiosa sanità raccolta, oh sentirsi *buoni ragazzi*, modesti, rispettosi, inconcludenti, senza speranza d'assoluzione [...]!¹⁷

Gli articoli di Papini e Prezzolini, con il loro fastidio verso l'"imbecille" e il "buon ragazzo", vengono accostati in una comune critica, in nome della «forza del sacrificio e del tirarsi indietro e del risolver come si può, senza smargiassate»:

Io per me, quando voglio ritemperarmi nell'attività, negli affari, nelle cose che concludono tic e tac, io vado dagli incoscienti inseguitori del proprio interesse, da chi sgobba e mangia e procrea perché non ne può fare a meno: da chi calpesta e stronca per davvero, per giungere alla possibilità e al diritto di essere un *buon ragazzo*¹⁸.

In maniera simile a Jahier, dunque, Reborà si propone come difensore di una praticità quotidiana che tende a ridurre il peso relativo di programmi e dichiarazioni d'intenti, avvertiti per lo più come vuoti e ideologici.

4.2 La «creazione artistica», tra letteratura e filosofia, tra poesia e prosa

Dopo l'annuncio del 31 ottobre¹⁹, il 7 novembre 1912 Prezzolini dichiara di aver ripreso la direzione della «Voce» e tenta di tracciare un programma per l'anno venturo, rimarcando il merito, tutto vociano, di aver sempre lavorato per «una educazione integrale dell'uomo». La novità è che «ogni manifestazione spirituale» che vada in quella direzione sarà accolta, con ampia e dichiarata apertura alla «creazione artistica» dei collaboratori, senza condizioni²⁰: «non soltanto novelle, racconti, versi, non soltanto

¹⁶ C. Reborà, *Bontà, ragazzi e «Voce»* (Risposta a nessuna domanda), ivi, V, 19, 8 maggio 1913, pp. 1073-74.

¹⁷ Ivi, p. 1073.

¹⁸ Ivi, p. 1074.

¹⁹ G. Prezzolini, *Caro Papini* [Ringraziamento a Papini], ivi, IV, 44, 31 ottobre 1912, p. 919; contestualmente, si annuncia lo spostamento della Libreria della Voce e dell'«ufficio del giornale» in «via Cavour, 48, di faccia alla Biblioteca Marucelliana».

²⁰ «Classica o romantica, verista o futurista o cubista, nella (così detta dal volgo) forma – sia nel (così detto dal volgo) soggetto, immorale o morale, cattolica od atea – abbia forma di tragedia o verseggi libera-

disegni originali e riproduzioni di quadri o di sculture, ma ogni forma di lirica, dal diario al frammento, dallo schizzo alla impressione. Purché ci sia vita»²¹. Per la prima volta, dunque, si riconosce apertamente l'esistenza di una «lirica» indipendente dalla forma, che può concretizzarsi in diario, frammento, schizzo o impressione, quasi a riassumere le tipologie sperimentate sulle colonne della «Voce». D'altro lato, l'estrema libertà che pare offerta («purché ci sia vita») sembra allontanare l'idea che possa esistere una poetica vociana che, per temi e forme, dovrebbe trovare ancor più spazio sulla «Voce» dell'anno nuovo; richiamare interventi artistici senza distinzioni sembra, in ultimo, ancora indebolire l'idea che, proprio attraverso la rivista, potesse formarsi una nuova poetica. Intanto, Prezzolini sembra rinunciare al proprio ruolo di mediatore dei contrasti espliciti o impliciti che attraversano la rivista, assestandosi su una posizione che si esplicita nelle parole tratte da *L'Argent* di Péguy, citate appunto sulla «Voce»: «Una rivista non è viva che se essa scontenta ogni volta un buon quinto dei suoi abbonati. La giustizia consiste soltanto in questo che non sian sempre gli stessi ad esser compresi in quel quinto»²².

L'anno quinto, che davvero si può dire idealmente iniziato dal novembre 1912, e su cui Prezzolini impone, nel 1974, l'immagine della decadenza, è invece ricco di poesia di qualità e segna l'entrata, dall'ingresso principale, non più dalle porte di servizio delle recensioni o degli interventi non letterari, di grandi personalità artistiche. Ha ragione Romanò, d'altra parte, quando nota che «asserire tuttavia che [...] sorga la possibilità di delineare i connotati di una civiltà letteraria è asserire cosa non vera»²³. Per meglio dire, gli interventi artistici sulla «Voce» del 1913 mescolano personalità differenti²⁴, che potrebbero essere suddivise, per agevolezza, in tre gruppi: collaboratori di vecchia data della rivista; scrittori che si erano formati in esperienze e ambienti diversi e mai avevano collaborato ad essa, oppure vi erano intervenuti ma davvero saltuariamente; poeti che esordiscono proprio in questo periodo sulla «Voce», in nome di una consonanza avvertita con le questioni culturali e morali della rivista. Tra i primi troviamo senza dubbio Soffici, Papini, Agnoletti, Jahier, Boine; tra i secondi si potrebbero annoverare Panzini, Govoni, Palazzeschi, Folgore, Cesarina Rossi, Sibilla Aleramo, Saba, Lucini; il terzo gruppo conterrebbe essenzialmente Rebora e Sbarba-

mente – presenti gli dei dell'Olimpo o le femmine di via Nova – lasceremo che gli artisti si accapiglino per queste differenze; noi non domanderemo che vita» (G. Prezzolini, *Come faremo «La Voce»*, ivi, IV, 45, 7 novembre 1912, p. 925).

²¹ *Ibid.*

²² Ch. Péguy, *L'argent* [citazione], ivi, V, 9, 27 febbraio 1913, p. 1025.

²³ Romanò, *Introduzione*, cit., p. 70.

²⁴ Si fa riferimento agli scrittori italiani; tra i nomi stranieri intervenuti, si ricorderanno A. Gide, *Un plagiaro ostinato* (in «La Voce», 16, 17 aprile); V. Brussow, *Le tre sorelle* (25, 19 giugno); P. Claudel, *Saint Nicolas* (38, 18 settembre); P. Fort, *Ballades françaises* (*ibid.*).

ro. È importante distinguere questi ultimi dai secondi, per i quali la collaborazione è caratterizzata da una maggiore estemporaneità; sorge la tentazione di vedere elementi di “poetica vociana” anche in questi interventi di “non vociani”: la critica della bassezza morale della borghesia, l'esigenza autobiografica, l'opposizione campagna-città e, nella forma, il debole confine tra prosa e verso²⁵. Probabilmente, era Prezzolini stesso che, con calcolati rifiuti, manteneva una “linea” vociana, controllando, più di quanto volesse far intendere, la libertà espressa dal «purché ci sia vita»²⁶.

Per l'individuazione del frammento vociano, è soprattutto ai primi che occorre prestare attenzione e, d'altra parte, ai terzi, che proseguono e raccolgono le istanze “moralistiche” sviluppatesi proprio in ambito vociano. Alle nuove leve corrispondono gli abbandoni²⁷; si ricordino il distacco di Slataper²⁸ e di Cecchi, nonché la nascita

²⁵ Rammentiamo i principali contributi letterari di alcuni autori del secondo gruppo sulla «Voce» del 1913, riportando numero e data: U. Saba, *Valeriano Rode* (3, 16 gennaio); C. Govoni, *La casa paterna* (30, 24 luglio); A. Palazzeschi, *Monastero di Maria Riparatrice* (34, 21 agosto); C. Rossi, *A mosca cieca* (39, 25 settembre); S. Aleramo, *Senza motivo* (45, 6 novembre); L. Folgore, *L'uomo da nulla* (47, 20 novembre). Trattati di “poetica vociana” si rintracciano, ad esempio, nell'*Uomo da nulla* di Folgore, comparabile al Reborra che critica la realtà prosaica dell'economia («L'uomo più curvo, sotto / la brezza dell'autunno, / per le piazze, per i vicoli, / nel suo conto interminabile / delle porte, delle vetrine, dei palazzi / di tutto e di tutti»; ivi, p. 1200). Sovviene anche la *Casa paterna* di Govoni, scampolo di un volume che verrà pubblicato nel 1915 proprio per i tipi della «Voce» (*L'inaugurazione della primavera*), che condivide con le scritture dei collaboratori vociani la propensione al ricordo e all'autobiografia, per un'indagine di se stessi e del proprio “paese” d'origine: la casa, fuori dalla casa i poveri con le loro «preghiere così sbagliate», la campagna con il suo ritmo scandito dalle stagioni, gli zingari nei sogni del bambino, la città «mistero impenetrabile». Sibilla Aleramo stessa descrive *Senza motivo* come «brano d'autobiografia, ricordi d'infanzia» (Aleramo a Campana, 24 luglio 1916, in S. Aleramo, D. Campana, *Un viaggio chiamato amore. Lettere 1916-1918*, a c. di B. Conti, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 44-45). Infine il *Monastero di Maria Riparatrice* Palazzeschi, per la dolorosa analisi di se stesso, ad occhi aperti, a differenza delle suore: «Oh! Viver come voi in una finzione! / Come voi, povere suore, / annientare, schiacciare, soffocare / giorno per giorno con dolore / il proprio io, come voi fate, / com'io giorno per giorno con dolore / lo vado a scavare / per metterlo alla luce». Il componimento si dimostra, infatti, «adatto alla destinazione», come chiosa Adele Dei (per la storia testuale del componimento e le informazioni sull'«avvenuta riconciliazione con Prezzolini dopo i dissapori seguiti al suo rifiuto dei Fiori», cfr. A. Dei, *Notizie e note sui testi*, in A. Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a c. e con un saggio introduttivo di A. Dei, Mondadori, Milano 2002, pp. 1110-11).

²⁶ Si rammenti il documentato caso dei Fiori di Palazzeschi (cfr. ivi, pp. 1106-08); il rifiuto di Prezzolini coinvolge, nella «vivace reazione» palazzeschiana, Papini («tu ài insistito fino all'ultimo momento») e Soffici («Chi vuole essere mio amico bisogna che mi pigli come sono») e la poesia verrà poi pubblicata su «Lacerba».

²⁷ Un segnale di cambiamento proviene dal resoconto dell'Assemblea dei soci pubblicato il 27 febbraio: «L'Assemblea ordinaria dei soci radunatasi il 23 corr. nei locali della Biblioteca filosofica (gentilmente concessi) [...] in sostituzione dei consiglieri dimissionari Riccardo Bacchelli, Piero Jahier, Scipio Slataper, ha nominato i sigg. Donato Fattore, Giovanni Papini, Carlo Pellegrini» (in «La Voce», V, 9, 27 febbraio 1913, p. 1026). Nel numero successivo, dedicato alle relazioni del Consiglio e dei Sindaci della «Voce», compare, in quarta pagina, un altro segnale di incidenti e distacchi: Prezzolini e Papini si rivolgono all'«Idea Nazionale» smentendo il «fallimento» della «Voce» e dei suoi protagonisti lì sbandierato.

di «Lacerba», che assorbe le energie di Papini e Soffici, avvicinandoli ad un futurismo per il quale Prezzolini non dimostrerà molta simpatia²⁹.

Lo stesso numero del 7 novembre 1912 mantiene le intenzioni del nuovo programma in ambito letterario, pubblicando *La guerra delle due Rive* di Rolland³⁰, ma soprattutto un racconto di Soffici (*Una serata in famiglia*) e tre poesie di Saba³¹. Il racconto di Soffici è scandito da un dialogo familiare, dove emergono le terribili disgrazie di una famiglia “per bene” e il nichilismo del giovane io narrante. Il numero del 14 novembre porta in prima pagina un articolo dedicato alla *Lotta antialcoolista in Italia* accanto ai *Sonetti plebei* di Papini («plebei di spiriti e di forme»)³². Contestualmente, Jahier dà il magro segnale di un lavoro diverso, ancora simile a quello degli anni precedenti, volto a portare testimonianze scomode dei dolori della società più umile. La sua breve prosa, *Alla guardia medica*³³, si pone all’incrocio tra l’articolo di cronaca (con cui condivide lo stile secco e freddo) e il racconto (a cui rimandano l’affabulazione e la mancanza di riferimenti precisi di tempo e di luogo): il soggetto è la vita del soldato e il suo divertimento domenicale, che sovente costa il concepimento di un bambino non voluto³⁴.

D'altronde, non può che emergere una frattura sulla partecipazione di Papini al «raid» futurista di Roma (G. Prezzolini, G. Papini, *All'«Idea Nazionale»*, ivi, V, 10, 6 marzo 1913, p. 1030). Un chiarimento sulla «Voce» e «Lacerba» si trova anche in calce al numero 23, a firma di Prezzolini, in risposta alle «insistenti preghiere da parte di alcuni amici perché io separi la responsabilità della Voce e della «Libreria della Voce» da quella della rivista Lacerba»: «è [...] evidente, a chiunque abbia seguito la Voce, come la collaborazione di Papini e di Soffici vi è ristretta a quegli argomenti per i quali la loro attività rientra, come rientrò nel passato, nei fini che ci proponiamo» (G. Prezzolini, «La Voce» e «Lacerba», ivi, V, 23, 5 giugno 1913, p. 1094).

²⁸ Slataper partecipa ancora, a fine 1912, con un intervento dedicato a Hebbel e un articolo di attualità; riproponendo Hebbel alla vigilia del centenario della sua nascita, il triestino intende sottolineare il valore dell’opera di traduzione della letteratura tedesca, ma anche ribadire il proprio giudizio in contrasto con quello di Cecchi, che sulla «Tribuna» non aveva dimostrato per Hebbel particolare apprezzamento (S. Slataper, *Hebbel*, in *Bollettino bibliografico*, 11, «La Voce», IV, 48, 28 novembre 1912, p. 945).

²⁹ L’antipatia è diretta, spesso, contro la personalità di Marinetti; si pensi a *Ho scritto a Marinetti* di Prezzolini (ivi, V, 28, 10 luglio 1913, p. 1117).

³⁰ Tra le collaborazioni artistiche andranno contate, già dal novembre 1912, anche quelle di autori stranieri, come Rolland, Péguy, Claudel e Stanislas Przybyszewsky (*De profundis*).

³¹ U. Saba, *Coi miei occhi (Tre vie, Il maiale, Il fanciullo appassionato)*, «La Voce», IV, 45, 7 novembre 1912, p. 928.

³² G. Papini, *Sonetti plebei* (1. *il contadino*; 2. *primavera vera*; 3. *incontadinamento*; 4. *la Toscana*), ivi, IV, 46, 14 novembre 1912, p. 931.

³³ P. Jahier, *Alla guardia medica*, ivi, 46, 14 novembre 1912, p. 932.

³⁴ Con una sorta di verismo lirico si racconta, senza giudizio, la tristezza dell’uno (la cui vita scorre «dopo aver zoppicato sei giorni spasimando alle fitte delle galle, e ingozzato sei giorni gavettate di rancio gommoso, e fatto solo il comandato») e i problemi delle altre, madri precoci («il bambino rassegnato, nelle sue bende settimanali annerite, e tre maledizioni ferme nei torbidi occhi materni»).

Il 19 dicembre 1912 la «Voce» dedica un intero numero alla «Filosofia contemporanea in Italia»: non manca chi intervenga su questioni di letteratura, Tommaso Parodi, il quale tenta un'interpretazione delle tendenze contemporanee del pensiero³⁵, partendo dall'idea che, se di filosofia vera e propria non si tratta, «l'anima filosofica, ossia la cultura spirituale d'una data epoca», va cercata anche nella «più tenue e quasi ingenua filosofia» dei letterati³⁶, pur rilevando la mancanza, nella tradizione italiana, di una «poesia propriamente filosofica». Parodi tenta dunque di delineare i tratti di una recente storia dello spirito attraverso il «procedere dell'arte»; una storia che riflette un po' eccessivamente di presupposti religiosi e di una implicita condanna ad ogni professione di ateismo, cosicché Leopardi, «irridente ai progressi della società», appare come «soffocato», nella «coscienza dello spirito», dal «sensismo», mentre Carducci, «nemico d'ogni trascendenza», è vagamente recuperato per l'«idealismo» poetico³⁷. Il positivismo e il verismo italiano sono criticati per la ristrettezza di prospettive («prosaicità della vita vissuta», «volgarità e brutture quotidiane») e per la traduzione del «metodo scientifico positivo» in una «falsa impersonalità (oggettività materialistica)».

Ampio spazio è dedicato anche ad autori della Scapigliatura, rappresentanti di «un'ultima ripercussione romantica»: Tarchetti, «meditabondo filosofo malato, non scettico ancora e vaneggiante in un idealismo ch'è nevropatico», Camerana, «che vivamente sente la violenza tragica della natura», e Praga, carduccianamente relegato alla sostanza di «tranquillo bozzettista impressionista»³⁸. In Boito si riconosce il valore di un'«antitesi morale e mitica» di sapore shakespeariano, pur notando la risoluzione del dramma in una «certa bizzaria umoristica». A Boito è accostato Dossi, che, fatto nuovo e degno d'interesse, è riletto con un tentativo di ricostruzione del pensiero attraverso lo zibaldone delle *Note azzurre*, finalmente pubblicate proprio in quell'anno nella versione ordinata dalla vedova. Emerge il quadro di un autore «sedotto dal positivismo scientifico», eppure sempre portato ad una «inclinazione ingenua idealistica» (l'umorismo non era «il suo genio», ma «la sua fissazione»), come dimostrerebbero, in conclusione, gli *Amori*. D'Annunzio e Pascoli sono trattati in

³⁵ T. Parodi, *La filosofia nella letteratura contemporanea*, «La Voce», IV, 51, 19 dicembre 1912 («dedicato alla Filosofia contemporanea in Italia»), pp. 967-69.

³⁶ «E val la pena dunque, sia pure in rapido esame, di ricercar le principali correnti e tendenze di pensiero nei poeti e scrittori dell'ultima età e della presente, non già colla pretesa d'aggiungere un qualsiasi valor metafisico a quello artistico che la critica indaga, né con la speranza di poter additare nuove scaturigini segrete di pensiero agli assetati di novità vergini, ma per un'indagine soprattutto di cultura diffusa, oltre che per l'interesse delle proprie, per quanto rudimentali, intuizioni degli spiriti emergenti» (ivi, p. 967).

³⁷ Ivi, p. 968.

³⁸ «Nutrito di romanticismo era anche il Praga, ateo, satanico, che sotto tanta fanfaroneria baudelairiana si scopre un tranquillo bozzettista impressionista» (*ibid.*).

maniera piuttosto sbrigativa, per il loro mancato approfondimento di questioni di pensiero, per arrivare agli «albori del giovane nostro secolo».

Riguardo all'arte degli ultimi decenni, Parodi osserva che una propensione alla riflessione intima e filosofica la caratterizza (oltre alla frammentarietà, già messa in luce in altra occasione) ed attribuisce alle riviste di inizio Novecento, il «Leonardo» e la «Critica», pur diversissime, il merito di aver ridestato, tra Firenze e Napoli, «l'amore anche nei letterati per la filosofia»:

Quindi il comune soddisfacimento per i sollevati studi filosofici si rivela naturalmente nella letteratura, si rispecchia nella poesia, che da un quasi religioso brivido che la pervade, con sempre maggior simpatia riflessiva per la vita interna, chiusa, segreta, umile, acquista un senso di più profonda intimità e di raccolta concentrazione³⁹.

Termini come «riflessione» e «vita interna» suggeriscono che il pensiero di Parodi vada proprio al Papini⁴⁰ vociano, che infatti è apertamente richiamato per il progetto di una letteratura che abbia la «meditazione» per argomento, una «prosa-poesia» per forma:

E sentiamo il Papini dichiarare di aver in testa già il sogno di una letteratura di viso nuovo, non indifferente alle analisi speculative, che sposti il suo centro verso il filosofico, non già filosofia in versi, ma prosa-poesia pervasa di idee, di riflessioni, di meditazioni, che prenda a narrare le vicende spirituali invece delle solite banalità amorose⁴¹.

La predilezione per la riflessione intesa come esame di coscienza condiziona poi le simpatie di Parodi, che vede così suddiviso il canone dei nuovi autori: da una parte gli «estranei alla generale corrente, edonisti ed estetizzanti egoistici o qualche ultimo proselite dell'utilitarismo positivo», come Soffici e Lucini; dall'altro, i «non ignari di filosofiche preoccupazioni», quali Papini, Panzini, Gozzano o Novaro. Parodi conclude ricordando che l'impulso filosofico non può dare, da solo, valore ad un'opera

³⁹ Ivi, p. 969. In effetti, è nota quell'«assimilazione dei fondamenti delle poetiche europee decadenti» riconosciuto anche da Binni in relazione allo *Sturm und Drang* del «Leonardo» nel suo «concreto valore spirituale» (W. Binni, *Importanza del movimento della «Voce»*, «Il Campano», XIII, 3-4, maggio giugno 1935, p. 28).

⁴⁰ Altrove, Parodi non era stato affatto tenero con Papini, trattandosi di questioni filologiche: aveva affermato ad esempio che l'autore di una ristampa delle *Poesie* di Campanella, «ch'è della scapigliatura, e improvvisatore un po' in tutto», aveva presentato un'edizione «fuor di modo sciatta e niente affatto, come si vanta «prima edizione veramente critica»» (cfr. F. Antonicelli, *Prefazione*, in Parodi, *Giosuè Carducci e la letteratura della nuova Italia*, cit., p. XII).

⁴¹ Parodi, *La filosofia nella letteratura contemporanea*, cit., p. 969.

d'arte, ma che la «sottile investigazione interna» può portare, altresì, ad una «più squisita e profonda intensità umana e delicatezza spirituale».

In seguito, nel 1913, Parodi interviene su questioni di letteratura, pubblicando nel settembre un intervento dal titolo *Dopo il Carducci*⁴² che tenta ancora un'interpretazione della letteratura contemporanea in una prospettiva storico-critica idealistica, ma non completamente in linea con il crocianesimo. Parodi si propone di tracciare «i fondamentali caratteri che improntano nella sua generale spiritualità questo periodo artistico fra il secolo XIX e il XX», delineando preliminarmente quella «resurrezione nazionale delle lettere» che si è compiuta in Italia a partire dal Parini: «serietà e profondità», «dignità civile», «pienezza dell'io» sono i caratteri sviluppatisi, in vario modo e misura, da Alfieri, a Leopardi, a Giusti. La grandezza di quest'età è posta in relazione non solo alla poesia civile *stricto sensu*, ma, anzi, all'arte «che sgorga da più intimo sfogo, che dà alle passioni anche egoistiche una terribilità tragica non prima sospettata»; Carducci è posto sul crinale di «due fasi spirituali della vita italiana», contenendo in sé sia «l'uomo battagliante», sia «l'artista che si può chiamare puro». Il «naturalismo positivistico» studia l'uomo nei limiti di un'«oggettiva figurazione», con il «panteismo orgiastico d'annunziano» e con la «primitività sensitiva pascoliana» il poeta è «inebriato o meravigliato dal mondo, canta la vita fuori d'ogni pratico interesse sociale». Il futurismo, pur visto con sospetto per il «grossolano materialismo estetico meccanicista», ha però delle carte da giocare: «tenta e potrà forse tradurre in immagini e in ritmi» la «moderna civiltà».

Le nuove tendenze hanno in comune un'idea dell'«arte come suprema sublimazione dell'attività lirica» e pretendono un'evoluzione della critica, una revisione dei parametri di De Sanctis, visto che «nuovi impulsi spirituali oggi ci sospingono, nuove curiosità di visione ci attraggono»:

Il vivo gusto e la profonda penetrazione estetica del De-Sanctis soprattutto si esercita nella visione integrale del procedere della civiltà della patria, s'inquadra nella storia generale dello spirito nazionale [...]. Ma oggi noi sentiamo mutarsi, con in parte diversa considerazione estetica, anche il problema fondamentale della nostra storia artistica, che va ricongiunta più al mondo teoretico che al pratico, con interesse che più s'afferma ingenuamente umano, nella comprensione dell'uomo per sé nella sua immediatezza al cospetto dell'universo.

Alla presa di distanza da De Sanctis, segue una cauta messa in dubbio anche dell'estetica crociana, che dà la misura del coinvolgimento di Parodi nella riforma letteraria che si va compiendo, nel primo Novecento, proprio in ambito vociano:

⁴² Id., *Dopo il Carducci*, «La Voce», V, 36, 4 settembre 1913, p. 1149.

La natura nelle sue elementari forze, la verginità selvaggia delle anime innanzi al loro destino, tutto ciò interessa nell'arte come problema eterno, pura visione intuitiva ed effusione lirica. Secondo l'estetica crociana l'arte è palpazione di vita pratica nella forma teoretica dell'intuizione: ma le nuove tendenze sempre più cercano affermare il momento dell'ingenuità rivelatrice, che è soluzione primordiale ed intima del problema dell'io e del mondo, coincidenza immediata d'anima e natura, come esperienza della realtà. E ciò non dico che sia più esatto, dico che è più modernamente significativo.

Alla generazione vociana Parodi apparteneva anagraficamente (1886-1914) e con parte dei vociani condivise un destino di precoce scomparsa. Non a caso, dunque, Antonicelli si trova ad accennare, presentando una raccolta dei saggi del critico, al suo apprendistato crociano (a cui va il plauso, soprattutto in relazione al saggio su Carducci), ma anche alla «diffusa aspirazione a uscire da quegli schemi irrigiditi non tanto dal Croce, quanto dai ripetitori inerti», attribuita, in termini assai vociani, ad una «inquietudine spirituale». L'esigenza della nuova critica, sviluppatasi poi nel «saper leggere» derobertisiano, appariva già chiara nel 1914, in alcuni suoi indizi, a Parodi, come questione di «sensibilità», non di «teorie e coerenza di pensiero»:

E la sensibilità artistica è venuta in verità raffinandosi ognora più delicata, s'è acuitizzato il gusto fino alla più squisita penetrazione e compenetrazione, con sottilità meravigliosa nell'indagine del verso e dell'immagine, con quasi morbosa finezza di mania estetica nel rilevare l'ineffabile nella più fuggevole accentuazione e per raggiungere la pura gioia della più immediata aderenza alla creazione, onde scaturisce la scintilla che dà l'attimo sublime al critico nell'aver vissuto nell'oblioso sogno dell'artista. E il Croce può ben apparire un punto sorpassato per i giovani esploratori, che forse ne sentono, nella lor delicatissima vibratilità sensitiva, un po' massiccio lo spirito, troppo tranquillamente equilibrato il gusto e freddamente organizzato il pensiero, il quale ad essi non importa neppure interamente conquistare, che non gioverebbe alla loro esperienza in profondità⁴³.

⁴³ Il ragionamento termina con queste parole: «Il Croce s'appella al nome del De Sanctis e ne suggella l'opera e il metodo glorioso legiferando d'estetica. Ma un sistema arriva sempre tardi per parlare a coloro che oscuramente sentono germogliare gl' indizi d'una nuova fecondità di vita nel loro essere intimo. E d'altra parte è assai faticosamente che si giunge ai primi bagliori d'alba, né sempre è desta e attenta la coscienza ai primi crepuscoli d'avvenire» (T. Parodi, *Osservazioni postume* (in calce: «Febbraio 1914»), in Id., *Poesia e letteratura. Conquista di anime e studi di critica*, opera postuma a c. di B. Croce, Laterza, Bari 1916, p. 414).

4.3 Papini, Soffici e il punto di vista di Boine

Per quanto riguarda il 1913, basta dare un'occhiata alla tipologia di articoli firmati dagli scrittori che più interessano il nostro percorso per fare qualche considerazione generale. Jahier sembra ostinato a portare avanti la funzione civile della rivista (così interviene sulla «riforma burocratica»), mentre, accogliendo l'apertura letteraria, offre indimenticabili prove di “frammento” come “poesia in prosa”. Il lacerbiano Papini, pur allentando la frequenza degli articoli, interviene ancora su questioni culturali e, soprattutto, pubblica sulle colonne della rivista altre «riflessioni idiosincratice» sull'esempio del *Fiume*; il suo collega Soffici riserba alla «Voce» qualche riflessione d'arte e di letteratura. Sbarbaro e Rebora pubblicano scampoli della loro attività poetica, con l'aggiunta, per il secondo, di una testimonianza della propria attività nella scuola, che lo iscrive in quel programma critico e riformista proprio della prima «Voce». In generale, sembra allentarsi quella commistione tra esigenza di testimonianza e riforma che aveva caratterizzato le prime collaborazioni alla rivista, mentre crescono i contributi di tipo artistico, prima pressoché esclusi. La nuova impostazione della «Voce» sembra aver esaurito la capacità di sollevare problematiche nei vari ambiti e nelle diverse regioni d'Italia e i collaboratori, riconosciutisi come artisti proprio pubblicando sui Quaderni, sembrano dedicarsi preferibilmente alla letteratura: alcuni proiettano in essa le proprie istanze di rinnovamento morale, movendosi proprio nelle direzioni riconosciute da Parodi, verso commistioni tra poesia e prosa, tra lirica e filosofia.

Il 1913 si apre con un numero che si pone nella più classica tradizione vociana, occupandosi del Congresso nazionalista, dell'Università italiana a Trieste, di cultura e di modernismo. Nel secondo numero, invece, emergono questioni letterarie: Papini⁴⁴ pare intervenire, a distanza, nella polemica sul claudellismo, dichiarandosi, in maniera provocatoria, sfavorevole ad una letteratura europea, e in particolare francese, troppo condizionata dalla religione; pur distanziandosi dagli anticlericali, biasima dunque lo spazio concesso dalla stessa «Voce» a «le tappezzerie di Giovanna d'Arco e l'inno a San Bartolommeo»⁴⁵. La disputa tra le due tradizioni del simbolismo francese, quella “alta” e quella “bassa”, ha assunto i connotati di un'opposizione tra l'arte per l'arte (Baudelaire, Rimbaud) e l'arte con finalità religiose-moralistiche («Claudel e soci»)⁴⁶:

⁴⁴ G. Papini, *Puzzo di cristianucci*, «La Voce», V, 2, 9 gennaio 1913, pp. 987-88.

⁴⁵ *Ivi*, p. 987.

⁴⁶ *Ibid.*

ti voglion fare ingozzare ogni cosa col pretesto della moralità superiore, della purezza, dell'idealismo e di altri ingredienti di moda (a discorsi) che saranno bellissime e utilissime cose ma non hanno niente a che vedere coll'arte⁴⁷.

Il terzo numero presenta invece ricchezza di interventi letterari, a partire da *Elettra* di Soffici, sorta di frammento autobiografico-lirico dedicato alla ragazza di campagna che «è fatta come un angiolo – e la sua voce non mi piace». La prosa era stata scartata, per consiglio di Papini, dalla neonata «Lacerba», in quanto, seppur «cosa buonissima e riuscitissima», non aveva il carattere della riflessione filosofica:

Ci sono delle cose artistiche che hanno il valore d'idee (dialoghi, allegorie – ad es. quella della vacca mi parrebbe adattata [sic: leggi *adatta*]) perché suggeriscono giudizi sulla vita ecc. ecc. ma *Elettra* è una rappresentazione sensuale, buonissima come arte ma che sarebbe fuor di posto nel *Lacerba*⁴⁸.

L'affermazione di Papini, oltre a gettare ancora luce sul tipo di prosa da lui prediletta nelle pagine che andranno poi a comporre le *Cento pagine di poesia*, imposta così un rapporto tra «Lacerba» e la «Voce» secondo cui alla prima vanno riservate le «idee», mentre per la seconda vanno benissimo anche prose come *Elettra*, «puramente artistica e descrittiva»⁴⁹ (estrema conseguenza del «purché ci sia vita»). L'apertura artistica della «Voce» si misura nella varietà dei materiali di questo numero, tra vecchi e nuovi collaboratori: seguono un racconto di Saba, *Valeriano Rode*, due poesie di Sbarbaro, una «corrispondenza» da Vienna di Agnoletti⁵⁰; tra le voci che appaiono nel gennaio 1913 è da annoverare anche quella di Lucini, levatasi in occasione della morte di Cameroni⁵¹.

Soffici unisce alla collaborazione artistica quella critica, con l'articolo su Anna Gerebzoza⁵², che prende le mosse da una revisione del rapporto tra arte e donne: è necessario che alle donne sia riservato un posto nel campo dell'arte, purché sia «arte femminile»; infatti proprio «indisciplinatezza, istintività e anarchia» sono, oltre che qualità femminili, gli attributi fondamentali del «genio».

⁴⁷ Ivi, p. 988.

⁴⁸ Papini a Soffici, Firenze, 15 dicembre 1912, in Papini, Soffici, *Carteggio*, II, cit., p. 324.

⁴⁹ *Ibid.* *Elettra*, come anche le due *Primavera*, *Una serata in famiglia* (già citate) e *Appunti di viaggio* (in «La Voce», V, 9) passeranno poi in «ambito lacerbiano», essendo compresi nel vol. *Arlecchino*, pubblicato da «Lacerba» nel 1914.

⁵⁰ U. Saba, *Valeriano Rode*, «La Voce», V, 3, 16 gennaio 1913, pp. 991-93; C. Sbarbaro, *L'attesa; Il canto degli ubbriachi*, ivi, p. 992; F. Agnoletti, *Una città*, ivi, p. 993.

⁵¹ G. P. Lucini, *Felice Cameroni (Ricordi e confidenze)*, ivi, V, 4, 23 gennaio 1913, pp. 995-96.

⁵² A. Soffici, *Anna Gerebzoza*, ivi, V, 5, 30 gennaio 1913, pp. 1000-02.

Per il resto, una scrittura diaristica, impressionistica, novellistica e toscaneggiante caratterizza, essenzialmente, il contributo di Soffici per il 1913. Il toscano pubblica alcuni *Appunti di viaggio*⁵³, risalenti all'esperienza parigina, dando l'assaggio di un altro genere di scrittura breve e per "frammenti" sulla «Voce», che si riallaccia agli "schizzi a penna" di pittori-poeti e letterati in giro per l'Italia e l'Europa di fine Ottocento, toscani e non solo (si ricordi la fortuna dello "schizzo" tra Scapigliatura e dintorni). Quasi ad accordarsi con quell'accento di toscanismo che va prendendo il posto di uno sguardo internazionale puntato sulla Francia, gli appunti riguardano la tratta italiana del viaggio verso Parigi, lungo la porrettana, attraverso il bolognese e la pianura padana⁵⁴. Esempio assai riuscito dell'impressionismo di Soffici, la costruzione diaristico-descrittiva della prosa potrebbe essere esemplificata da queste parole: «Noto che nessuno ammira e nemmeno vede tutte queste belle cose. Sono rari, aveva ragione Gautier, coloro per i quali il mondo visibile esiste»⁵⁵. Agli *Appunti* si può estendere la caratterizzazione data da Papini per *Elettra*: «fusione di realismo solido e d'ironia amara e sentimentale», prosa «artistica e descrittiva»⁵⁶.

In ottobre, Soffici pubblica *La vita degli uomini (Immagini popolari)*⁵⁷, quattro brevi prose aneddotiche, esercizi di toscanismo poco esaltante, quadri di vita popolare sulla scia del bozzetto di tradizione toscana, nei panni di Giulio pescatore:

Giulio pescatore mi racconta uno dei suoi amori.

- Una sera avevo un po' bevuto e passeggiavo in su e in giù per il Poggio; e ogni volta che incontravo codesta ragazza, la stuzzicavo, come dire, gli davo una gomitata, gli dicevo qualcosa.

Del resto, l'epigrafe è significativa: «L'idylle volontier[s] patoise. V. Hugo»; il termine *patois* individua appunto una parlata locale, generalmente rurale, indice di basso livello di cultura⁵⁸.

⁵³ Id., *Firenze-Parigi (Appunti di viaggio)*, ivi, V, 9, 27 febbraio 1913, pp. 1023-25.

⁵⁴ La rivendicazione dell'italianità si avverte in passi come il seguente: «Pochi hanno notato la grandissima differenza che c'è tra il viso di un italiano e quello di un uomo di un qualunque altro popolo. [...] Il viso di un italiano può esser brutto, ignobile, sinistro; ma studiatelo bene e lo troverete sempre stampato di un forte carattere. E le mani! Quelle dell'italiano son mani di una razza spirituale e aristocratica. Le mani degli ebrei sono generalmente orribili. Il dorso lungo e i diti corti e dinoccolati, rammentano quelle delle scimmie, e gli oncini» (ivi, p. 1025).

⁵⁵ Ivi, p. 1024.

⁵⁶ Papini a Soffici, Firenze, 15 dicembre 1912, cit.

⁵⁷ A. Soffici, *La vita degli uomini (Immagini popolari)*, «La Voce», V, 42, 16 ottobre 1913, p. 1179.

⁵⁸ Per una definizione, si può rivolgersi al Robert: «Parler local employé par une population généralement peu nombreuse, souvent rurale, dont la culture, le niveau de civilisation sont inférieurs à ceux du milieu

Diversamente da quanto va consigliando a Soffici, per parte sua Papini sceglie di esibire sulla «Voce» “frammenti” caratterizzati da elementi di riflessione, come *I miei amici*⁵⁹: una testimonianza amara e ironica di solitudine, tradotta in un personale e indifendibile “bestiario”, che sfida polemicamente ogni teoria di umana solidarietà.

Cogli uomini non c'è da far bene. Alla mia età, col mio pessimo naturale, coi vizi che non riesco a levarmi di dosso, col gusto che c'è al giorno d'oggi per i latticini e il tabacco leggero, non mi salvo. Mi tocca a star solo.

Una scelta scevra da ogni moralismo e «sanfrancescheria»: «le bestie che mi vanno a genio non sono commestibili e neppure convertibili».

Le lezioni impartite all'uomo dalle «bestie semplici e selvatiche», solitarie «come i più ragguardevoli filosofi di Laerzio», riguardano innanzitutto l'assenza di quel servilismo che avvelena i rapporti sociali: il rospo beneficato dall'acqua gettata intorno al suo covo «accetta il mio regalo senz'ombra di servilità». Il secondo *exemplum* ha a che vedere con il «rispetto», che governa i rapporti tra l'autore e il «frustone» (o «biscia»), entrambi appassionati di «sole» e «brezza salutare»; anche il terzo, l'amicizia con lo scorpione, è simile («Suppongo volentieri che lo scorpione, come certi scrittori maledetti, valga assai più dei suoi detrattori»). La ghiandaia assomiglia allo scrittore quando, dopo essersi saziata, si mette sull'alto di un albero e osserva il mondo sotto di lei. Ma questi amici sono gli abitanti del giorno; per la notte, «un amico mi rimane, che non è né bestiale né umano e neppure divino»:

In queste nottate che la luna si leva tardi o non c'è, il cielo è pieno di stelle fino agli estremi dell'orizzonte. Non ne avevo mai viste tante [...]. Io mi stendo sull'erba e m'inebrio con loro di spazio, di silenzio e di solitudine. E sento più che mai d'esser solo e abbandonato sulla terra come la terra è sola e abbandonata in questa lontana moltitudine dell'universo. A forza di fissare in alto mi sembra che a poco a poco le stelle si moltiplichino e si stringano assieme e che tutto il cielo non sia più che un gran velo ardente, più chiaro del giorno; un infinito fremito luminoso; un oceano tranquillo ondeggiante di lampi e di luci senza confine; un diamante unico, calmo nei suoi mille fuochi.

Il rovescio estremo della solitudine è una leopardiana scoperta dell'infinito, dove il pensiero che annega è richiamato dall'immagine dell'«oceano tranquillo»; l'alba è, ancora forse su suggestione leopardiana, «la vera notte», l'inizio di un altro giorno

environnant (qui emploie la langue commune)» (P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, V, Société du Nouveau Littré, Paris 1962, p. 188).

⁵⁹ G. Papini, *I miei amici*, «La Voce», V, 32, 7 agosto 1913, p. 1133.

destinato a deludere speranze e immagini formulate, magari, durante la notte. Eliminata quella componente di analisi e testimonianza di una realtà civile e politica, Papini coniuga il suo "essere vociano", in letteratura, con la necessità di incrociare filosofia e arte, riflessione sull'uomo e poesia, nonché poesia e prosa. Ne risulta un quadro amaro della condizione umana, vincolata, proprio quando più cosciente, a una solitudine tremendamente cercata, voluta e subita allo stesso tempo, osservatorio privilegiato della società e dell'animo umani.

In ottobre, Papini continua la serie di poesie in prosa con *La mia strada*⁶⁰, dove non si trova lo stesso piglio di riflessione e filosofia, quanto un impressionistico viaggio su una strada abituale, che finisce per dipingere personaggi, luoghi e caratteri dell'io stesso. Le strade hanno un po' il valore degli orologi che si ammirano in vetrina, a cui si può accordare una preferenza a proprio piacere: «I mille orologi esposti in fila segnano tutti un'ora diversa per far capire che son adatti a tutte le vite e che ognuno può scegliere la sua ora». L'ora scelta da Papini è la sera, con i suoi giochi di luce elettriche che accendono di riflessi gli ori e le pietre degli orefici, in un trionfo di luce: il contrario, per intendersi, dei quartieri bui e malfamati di Jahier; compare, al massimo, il buio come distanza nel tempo («si precipita improvvisamente nelle tenebre della storia»). Né si può dire che la strada sia abitata da persone, ma, piuttosto, da personaggi («l'eterno amputato», Flavia «specie di ninfa autunnale») e, talvolta, anche da animali (il canarino in gabbia); l'uomo che attira l'attenzione è la figura quotidiana dal mistero non svelato («Neppure stasera manca l'uomo che non abbandona mai la mia strada»).

A ben vedere, della strada attira quel che è meno chiaro, ancora sconosciuto, forse misterioso: «Ecco la bottega del tappezziere che ricuce le materasse in silenzio, collo sguardo turbato, come se nella lana fosse nascosto il cadavere d'un assassinato». La casa, meta ultima della strada, è, a sorpresa, come la gabbia per il canarino: «Sono arrivato a casa – entro nella prigione che mi chiuderà tutta la notte»; ancora una volta, la fraternità più profonda è espressa nei confronti di una piccola "bestia", soffocata da inutili ed eccessivi ripari che ne impediscono il volo.

Altri non disdegnano invece anche la pubblicazione di racconti, come *Compero...* (Novella) di Boine⁶¹, narrazione condotta in prima persona, disincantata disamina di una tragedia familiare (ma «in verità dov'è mai la tragedia?»), esempio di quelle storie di ordinaria follia che si consumano ogni giorno per ignoranza e doveri disattesi, tra dovere e "peccato" (la moglie ha tradito il marito, lui l'ha colpita con un coltello).

⁶⁰ Id., *La mia strada*, ivi, V, 43, 23 ottobre 1913, p. 1181.

⁶¹ G. Boine, *Compero...* (Novella), ivi, V, 29, 17 luglio 1913, pp. 1121-22.

Soprattutto, di Boine occorre rileggere a fondo la corposa *Epistola al «Tribunale»*⁶², che introduce nuovi elementi per comprendere le reciproche posizioni all'interno della «Voce», tenuto conto dell'intervenuta fondazione di «Lacerba». Qualificandosi come uno di quei «lettori provinciali», «spettatori curiosi» delle baruffe cittadine, Boine ricostruisce l'eco del «processo di «Lacerba»»⁶³ da un punto di vista volutamente periferico, «in disparte», da vecchi, lenti, passatisti. La posizione di Boine è, a riguardo, in controtendenza, sottolineando il richiamo all'ordine che le leggi hanno il dovere di garantire: «cosa pretendete dunque? che la Società butti a mare le sue leggi [...]?»; «la Società ha i suoi diritti. Se tu li rompi è giusto pagare»; «La Società non la muti: sta in cospetto, sta per definizione di contro all'intimità libera e viva dell'individuo, come un vestito sulle membra mie o come sull'anima il corpo»⁶⁴.

Per meglio entrare nello spirito delle incomprensioni del «Tribunale», Boine si dedica ad un'analisi degli aspetti salienti delle due personalità che animano «Lacerba», Soffici e Papini, l'uno ridimensionato nelle lodi troppo trasversali, l'altro salvato dalla ferocia di un pubblico che, disturbato, non lo legge a fondo. Soffici «ha un suo gusto ben definito che vuole imporre e ciò è moralmente laudabile»; pochi tratti intendono dipingerne la personalità, tra zone d'ombra e di luce: «ha scritta, due anni fa, [...] una *Primavera* come si deve», ma il suo «piglio donchisciottesco» è «un po' monotono», ha difeso in Italia artisti degni di questo nome, anche se altre sue opinioni sono discutibili. Sulla scrittura frammentaria praticata su «Lacerba» da Soffici, il giudizio è piuttosto sbrigativo: «di tutti questi diari e “giornali di bordo” [...] resta una tenue lode alla pittura futurista, non convinta e pressoché in contrasto col suo idillismo impressionista [...] ed una serie di epigrammi contro Croce»⁶⁵. Soffici è, a detta di Boine, in odor di anarchia ma non di solida costruzione anticrociana, e come «Lacerba» stampa «cose belle», ma non crea «un reale polposo modo nuovo di sentire e di vivere».

⁶² Id., *Epistola al «Tribunale»*, ivi, V, 34, 21 agosto 1913, pp. 1141-43.

⁶³ «Il procuratore del Re ti sottometta a processo per un tuo articolo, come cittadino e come scrittore dico che mi sento offeso nel principale dei diritti, la libertà di pensare» (G. Prezzolini, *Il processo a «Lacerba»*, ivi, V, 27, 3 luglio 1913, p. 1114).

⁶⁴ Boine, *Epistola al «Tribunale»*, cit., p. 1141.

⁶⁵ Mai il giudizio di Boine si fa univoco e ideologico (ad esempio, le sue doti di raffinato lettore gli fanno notare come, contro Claudel, Soffici dicesse anche delle cose giuste); le note diaristiche di Soffici gli appaiono però solo superficialmente filosofiche, un po' «inutili divagazioni», e la «filosofia» di Soffici riducibile ad una non molto ricca sostanza: «Filosofia che partirebbe da una terribile disperazione metafisico-morale, dal nulla, dall'abisso del niente a cui irrimediabilmente arrivi dopo aver a fondo lottato con tutti i sistemi, e ci consiglia d'aggrapparci come vien viene, qui, là alla vita, di viverla, di cantarla; di farla col canto reale e, s'intende, senza mai scordarci che siamo malgrado tutto dei definitivi disperati» (ivi, p. 1142).

Un'opinione ben precisa, e nel complesso più lusinghiera, Boine mostra nei confronti di Papini, il quale «urta» il «mondo di ben ordinati concetti», «tenta romper fuori strapparsi alla vostra moralistica compostezza di quintessenziali borghesi»: il fatto è che, con lui, si vede «come ad un sistema di concetti si possa opporre una viva persona». Il mondo vivo e irriducibile ad ordine dell'onnivoro Papini suscita dunque attrazione e repulsione, vivo interesse. Boine è attento a suggerire l'idea che l'uomo non sia fondatore di un sistema convincente di idee, riconoscendo che il valore delle sue bizzarrie ha un carattere di estemporaneità: «Non gli riconosco un'idea che valga, oltre il riluccichio del momento [...]; non ha dietro di sé un concetto che resti, che sia fecondo, che apra una strada»⁶⁶.

Se «Lacerba» è l'emanazione, in un certo senso, di *Un uomo finito*, Boine si domanda quali siano qualità e limiti di quest'opera papiniana; la critica ha biasimato «arbitrio esageratore», «aridità artificiosa e disumana», «infantile smania della grandezza» nell'*Uomo finito*, criticando la mancanza di un «ripensamento» e di un «conclusivo giudizio» sulla propria storia. A questo proposito, Boine si dichiara però in forte disaccordo:

Non sempre si scrive per superarsi e concludere [...]. Voi volete una specie di conclusione morale una obiettivazione della materia come di chi ora ne sia fuori e la giudichi; voi volete l'opera d'arte per se stessa finita, e volete la riflessa compostezza interiore. Ma costui non è di natura composto e ha espressa la vita che vive tuttora: costui ha detta la pena che soffre tuttora ed ha gettato un grido⁶⁷.

La solidarietà espressa a Papini è grande, soprattutto contro ogni lezione fatta «dall'assoluto dell'etica», tanto che il toscano poteva ben dirsene contento (nella corrispondenza privata, nei termini di un «vero piacere» e di una profonda comprensione)⁶⁸: «Io dico che non c'è meta, che artisticamente non c'è ragione di chiederla». Si

⁶⁶ *En passant*, Boine si smarca da ogni facile identificazione: «io non son qui per dir bene dell'idee di Papini né tanto meno per dir male di quelle di Croce. Accade forse che io non sia d'accordo né con l'uno né con l'altro a giudicarlo da ciò che l'altro e l'uno han detto di me, già che l'uno ha scritto qui su ch'io sono un "mistico" alias un imbroglione e l'altro un "boia"». Una lettura attenta non si nega a nessuno: «E compratami una lente lessi attento ogni quindici giorni *Lacerba*» (*ibid.*).

⁶⁷ *Ivi*, pp. 1142-43.

⁶⁸ «L'articolo di Boine – per quel che mi riguarda – è il più profondo e forse il più giusto che sia stato scritto sul mio libro e lo preferisco, un po' aspro di tono com'è, a molte effusioni d'ingenuità ammiratrice. Naturalmente non sono d'accordo con Boine per quel che dice di *Lacerba* in generale e di Soffici ma i periodi su me e sull'*Uomo finito* mi hanno fatto un vero piacere» (Papini a Prezzolini, 26 agosto 1913, in G. Papini, G. Prezzolini, *Storia di un'amicizia 1900-1924*, Vallecchi, Firenze 1966, p. 283). Ma Papini scrive anche a Boine: «Noi non ci somigliamo troppo, probabilmente, e batteremo strade diverse ma son contento che in un momento almeno della vita, sui piani dell'arte, ci si trovi vicini di quella vicinanza che dà

azzarda poi l'ipotesi che, guardando oltre «l'egotismo, l'elefantiasi nietzscheana, la smania di grandezza» possa trovarsi «la superficie di una sanissima ribellione morale, la dolorosa fenomenologia di una spirituale liberazione», dovuta all'aria oppressiva che capita spesso di respirare: «C'è sopra noi nella nostra vita e nella nostra coltura qualcosa di pesante come un cielo di piombo» (e qui si ha l'impressione che Boine parli un po' per se stesso). Resta saldo che, per liberarsi da questo cielo di piombo, Papini ha indossato una maschera di scetticismo distruttivo che gli impedisce di battersi per «un'idea che valga».

Questa “difesa” dell'*Uomo finito* si pone nei termini della discussione, iniziata ai tempi dell'«estetica dell'ignoto», su quali debbano essere gli oggetti e le forme dell'arte, quali l'etica dell'artista e del critico. Boine mantiene un'autonomia che caratterizza l'originalità e la profondità del suo pensiero, smarcandolo dai difensori di Claudel a tutti i costi (si dà ragione ad alcune critiche di Soffici, allontanandosi, implicitamente, da Jahier), sia da certi eccessi pseudo-filosofici di Soffici e di «Lacerba». L'idea di letteratura che emerge è frutto di riflessioni coraggiose e personali: l'etica dell'arte sembra allora albergare in un'autentica resa dell'interiorità, in una presa di coscienza di quello che si è (magari, esseri immorali); spesso, accade che in questo processo sia sacrificata la possibilità di ricostruire un percorso logicamente concluso, ma il “frammento” è il prezzo (o il dono) di una maggiore sincerità.

4.4 Reborà, Sbarbaro e Jahier

La partecipazione di Clemente Reborà all'esperienza vociana si apre nel febbraio 1913, basandosi su una condivisione dell'idea di rivista come luogo di “testimonianza della società civile”. Egli interviene infatti su questioni legate alla scuola; *La rettorica di un umorista*⁶⁹, suddiviso in due parti, contiene un «preambolo-soliloquio, divagazione sinfonica» diretta a chi ha insegnato «materie letterarie» nelle «scuole tecniche», in particolare «quelle delle grandi città, massime industriali», ed ha dunque sentito il frustrante suggerimento che viene da «governo, giudici di concorso, non pochi colleghi»: «qui sei pedagogo tra bambini, e illusione superba impraticità è la tua; se vuoi, fa il mestiere o drappeggiati come richiede il galateo didattico; altrimenti, fuori dai piedi: o meglio, restaci tollerato, perché non sapremmo che gonzi pigliare, se te ne vai»⁷⁰. Va rimarcata anche la freschezza stilistica di cui Reborà si fa portatore già in questo “preambolo”, laddove ad un tono umoristico coniuga una ricerca del termine

l'intelligenza se non l'amore» (G. Boine, *Carteggio*, IV, G. Boine-Amici della «Voce»-Vari, 1904-1917, a c. di M. Marchione e S. E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1979, pp. 336-37).

⁶⁹ C. Reborà, *La rettorica di un umorista*, «La Voce», V, 9, 27 febbraio 1913, pp. 1025-26.

⁷⁰ Ivi, p. 1025.

inusitato o colloquiale che innalzi la prosa su una linea di espressivismo (si pensi al «vigente sistema rimpinzastecchi», o al «superinvertitore dei valori»). In accordo con la tradizione “pratica” vociana, Rebora invita ad una maggiore adesione alla realtà chi usa ragionare per «fulminea vertigine»:

Ma io vorrei che mutasse l'orientamento, il movimento e l'espressione della cosa, come è di tutto ciò che ha realtà soda e perenne; e vorrei che coloro, i quali sono abituati a stringer le visioni i giudizi dalla soffice noia del loro spirito automobilistico, in una fulminea vertigine che par sintesi alta, vero del certo, ed è spessissimo svariato disperso del niente, camminassero a piedi a veder cosa c'è di nuovo con quieta attenzione acuta senza complimenti; anche a costo d'impolverare o impillaccherar il terso specchio delle loro scarpe forgiate per i pavimenti lucidi o d'immiserire il loro passo fatto per le settemila leghe⁷¹.

La seconda parte dell'articolo è dedicata al manuale di retorica per le scuole tecniche appena pubblicato da Alfredo Panzini, compagno d'insegnamento, che è riuscito, in maniera semplice, ma senza obliterare un «sentimento di complessità, e qualche volta di contraddizione», a rendere le problematiche connesse al buon uso della lingua italiana (senza dimenticare, ad esempio, che non vanno disprezzati i dialetti); è segnalato inoltre il tentativo lodevole di «toglierci dall'isolamento mummificato dei generi letterari italiani», fatto «citando autori anche stranieri», con l'inclusione di «quelle forme che non sono arte in modo assoluto [...] (dal telegramma all'articolo del giornale)»⁷².

Sempre relativo all'esperienza della scuola è un lungo intervento di luglio (*La vita che va a scuola e viceversa*)⁷³, una vera e propria “relazione”, in senso vociano, da una “periferia dell'insegnamento”, le scuole serali di Milano; piuttosto che rendere conto dell'«incomodo e disadatto organismo della scuola media», si punta l'attenzione su quelle isole di impegno e di consapevolezza che sono le «scuole serali superiori municipali». Nonostante la difficoltà di adattare i programmi a quell'«educazione materializzata di cose», il quadro di questa “scuola degli ultimi” è, per il professore, assai gratificante: «è un calore di vita che si sprigiona dalla giornata stanca di ognuno, in queste ore sacrificate, sotto le lampadine serie di un'aula, per un interesse concreto». L'analisi delle classi (composte da ragazzi di varie età ed estrazione sociale, «dalla plebe alla piccola borghesia») e del maggiore o minor profitto genera riflessioni di carattere sociale: sono «le classi industriali (operaie)» ad offrire i risultati migliori in termini di «capacità» e «rigore intimo», «un tono più elevato, sebbene attraverso rozzez-

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ivi*, p. 1026.

⁷³ C. Rèbora, *La vita che va a scuola e viceversa*, *ivi*, V, 31, 31 luglio 1913, p. 1127.

ze e grossezze»; le «classi commerciali», invece, abitate dall'«impiegato minuto», si distinguono per «una mentalità più arida e superficiale, un'angustia di voleri e di aspirazioni, sebbene attraverso ripoliture eleganti»; tra gli operai, migliore è «l'elemento appena inurbato».

Similmente a Jahier, il lavoro quotidiano a contatto con la realtà porta Rebora a prediligere il popolo nei suoi strati più bassi, per la genuina spinta alla sopravvivenza e, poi, all'emancipazione che li guida con un esemplare «rigore intimo». L'insegnamento, in tali condizioni, si propone come baluardo di una civiltà che è possibile, in maniera non nozionistica ma vissuta, tentare di trasmettere:

Ma un sapore di verità c'è. Mi appello a chi abbia tentato d'insegnar con intenzioni non consuetudinarie, con sforzo indagatore, la storia e (meglio ancora) l'italiano, che hanno anche il compito di *educare* una scuola prevalentemente *tecnica* [...]. L'anima di chi insegna può vivere nell'aria rarefatta: ma, al contatto di questa scuola, se ne vergogna quasi e schifa di apparirlo; nelle nozioni pratiche soltanto, nelle idee sepolte fra cose, o meglio, nei fatti, trova una giustificazione al proprio tendere in alto, un pertugio d'intesa.

«Aria rarefatta» in opposizione allo sforzo di scoprire le «idee sepolte fra cose», nell'esigenza di trovare un contatto tra l'alto e il basso, la giustificazione della propria posizione: così Rebora dà prova di partecipare allo spirito «pratico» ed etico della migliore tradizione vociana.

Altri interventi di Rebora sono di carattere poetico: come Sbarbaro, egli impone alle colonne della «Voce» la necessità del *vertere*, dell'«andare a capo», raramente inclusa in rivista attraverso Saba o, al massimo, il Papini di *Sonetti plebei*. I *Frammenti lirici* di Rebora, di cui si annuncia la pubblicazione per i tipi della «Voce», aggiungono la dirompente novità della dichiarazione, fin dal titolo, di una frammentarietà che intende anteporsi alla natura metrica del testo, la quale subisce una presa di distanza significativa: «Si cade sempre e sempre nei versi, dirai: e in che non-versi! Non so che farci: ma è forse anche per *odio* alla *poesia* che ho poetato, o mi sono illuso di qualcosa di simile»⁷⁴.

A giugno, Rebora pubblica dunque quattro estratti dai *Frammenti lirici*⁷⁵, componimenti che, alla frontiera tra poesia e prosa, propongono immagini di dolore e incertezza, sulla scia di un'ideale tradizione leopardiana, indizi di morte e dualismo di

⁷⁴ Queste le parole con cui Rebora si rivolge a Prezzolini il 31 gennaio 1913 a proposito dei *Frammenti lirici* (C. Rebora, *Lettere I (1893-1930)*, a c. di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976, p. 147).

⁷⁵ *Dai Frammenti lirici di C. Rebora*, «La Voce», V, 12 giugno 1913, p. 1096: si tratta di XI (*Oh carro vuoto...*), XVII (*Da tutto l'orizzonte...*), XXI (*È primavera...*); XXIV (*Sui fianchi...*).

origine scapigliata, un innovativo espressivismo linguistico che, nell'asprezza realistica, potrebbe essere preso a simbolo del dantismo infernale primonovecentesco.

Un esempio è offerto da *Oh carro vuoto sul binario morto*, che colpisce per la concretezza (vociana, verrebbe da dire) con cui si tenta di rappresentare l'esistenza umana, con metafore che potrebbero essere nate negli occhi di un operaio o di un contadino di fronte alla ferrovia, al binario morto e al treno merci, e si snodano in un dettato espressivista, intriso di materialità. Al «carro» cielo e terra, richiesta di verità e sua assenza, si svelano, in un dualismo irrisolto e sofferto, forse debitore, in ambito lombardo, della migliore poesia scapigliata, che pare assai significativa per comprendere il primo Reborà⁷⁶. Una sorta di grido volontaristico ed eroico si scaglia dalla terra al cielo tramite le ultime parole, che ricordano quasi la denuncia scagliata dal Bruto leopardiano al Fato indegno: «[...] la terra gli [al cielo] chiede il suo verbo, / E appassionata nel volere acerbo / Paga col sangue, sola, la sua fede»⁷⁷.

Anche un altro frammento pubblicato (*Sui fianchi ondano avvinti*) sembra avere qualche ascendenza leopardiana; è dedicato ad una sera estiva che vede il poeta solo, escluso dagli amori furtivi degli «amatori in bisbiglio»; egli si trova così solidalmente unito alle donne, che più soffrono di una mancanza d'amore, perché educate a riconoscere solo nell'amore la realizzazione di sé («Ché nulla ad esse, tranne amor, par vita»). Lo scrittore dà voce a chi non ne ha, eppure soffre: «Il fato di ciascun è dentro al mio, / Come nell'occhio lo sguardo». Se al giorno non restano che il sogno e la speranza vana, alla notte sia almeno concesso il riposo di una «piccola morte»: «O stanchi di sognar, oggi dormite: / Tutto, domani, ricomincerà».

Degno di un riferimento è anche il frammento dedicato alla primavera (*È primavera, questo accasciamento*), che pare ormai *topos* ricorrente tra le prose d'invenzione vociane; la primavera, cittadina, non trasmette un senso di vita rinnovata, ma di noia: «Forse altrove sei bella, o primavera», ma «qui» domina la noia, «con nausea intorno alle cose». Immagini di morte, quasi di gusto e violenza scapigliati, occupano il finale: «All'anima maliarda / Di noi vili eterni / Tu scavi tediata la fossa»; «Ma giù gli sguardi con terrore, voi / Tronfi bastardi della primavera, / Civil risma di eroi / E giù il cappello!».

⁷⁶ Cfr. ad esempio M. Dell'Aquila, *Il primo Reborà: dai Frammenti lirici ai Canti anonimi*, in *Clemente Reborà: l'ansia dell'eterno*. Atti del Seminario di Studio (Assisi, 1996), a c. di P. Tusciano, Cittadella editrice, Assisi 1996, pp. 80-99 (in particolare le pp. 92-94).

⁷⁷ Leopardiane sono anche le immagini per cui il cielo provoca le idee dell'eternità e dell'amore contro il sentimento di noia e lo scorrere senza interruzione del tempo («[...] il ciel che balzano / Nel labirinto dei giorni / Nel bivio delle stagioni / contro la Noia sguinzaglia l'eterno, / verso l'amore pertugia l'esteso»), il senso oppressivo della vita come percorso da cui non si devia («incatenato nel gregge»).

Rebora pubblica poi, il 6 novembre, *Il ritmo della campagna in città*⁷⁸, proponendo una commistione tra poesia e andamento prosastico, unita ad un incontro espressivista di lingua e dialetto: la campagna, portata in città dal mercato domenicale, ritrova il sapore e le voci del dialetto nel cittadino «agosto senz'alberi». In effetti, tutto appare come non è in realtà, in una magia che rapisce il poeta e il lettore: il «lezzo degli asfalti» è coperto dal «ristoro» offerto dai fruttivendoli, il «corsetto» smagrito ritrova il corposo «dialetto». Il poeta, che attento si «schioccola i raspi», si lascia infine trascinare in una folla allegra e chiassosa:

Mentre il fiotto si stipa e s'alterna
 Per la via sbarazzina
 Che dal battibaleno del corso
 Rifluisce fra strie di sole
 Con rintonanti parole
 In gibigianna di diavolerie.

Con questo frammento, Rebora interviene su un altro tema a più riprese discusso sulla «Voce», spesso con prose d'invenzione o con polemiche prese di posizione (su tutti, Prezzolini che dichiara di preferire l'attività frenetica offerta dalle grandi città al riposo della campagna). La riflessione poetica di Rebora ripropone certo «un luogo letterario», come afferma Fortini⁷⁹, ancora passibile di trasformazioni e chiarimenti proficui nella carriera dello scrittore, ma lo fa in modo assolutamente non banale, anche proprio in relazione alle dichiarazioni d'amore per la campagna come fuga, istinto e naturalezza che si erano lette sulla «Voce» a firma di Slataper, Papini, Soffici (e, nella misura di una difesa di un mondo in via d'estinzione, di Boine).

La città è lo spazio del commercio, che mescola orizzontalmente ogni cosa e idea sul piano neutro della vendita e della pubblicità, dal rosolio alla guerra di Tripoli⁸⁰: approccio palazzeschiiano nella sostanza e nella forma, se si pensa, ad esempio, alla

⁷⁸ C. Rèbora, *Il ritmo della campagna in città*, «La Voce», V, 45, 6 novembre 1913, p. 1192.

⁷⁹ Fortini accenna a questo componimento trattando dell'opposizione campagna-città: «Il conflitto città-campagna non era un luogo letterario, come è ancora nella prima lirica dei *Canti anonimi*, *Il ritmo della campagna in città*, esibizione cruschevole ispirata ad una tradizione antica quanto la nostra letteratura, di imitazione delle voci di mercato; ha a che fare semmai con la imponente trasformazione sociale nel primo decennio del secolo [...]» (F. Fortini, «*Frammenti lirici*» di *Clemente Rebora*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, IV.1, Einaudi, Torino 1995, p. 246).

⁸⁰ «La conclamata e clamorosa commedia del commercio al minuto subisce l'interruzione grottesca del verso della canzone della guerra di Libia, già di per sé, del resto, degradante e involgarante rispetto alla società della guerra stessa, ridotta al livello dello spettacolo di *café-chantant*» (G. Barberi Squarotti, *La città di Rebora*, in *Atti del cenacolo. Clemente Rebora, Cesare Pavese, Edoardo Calandra, Giacomo Leopardi*, a c. di M. Masoero, Cenacolo Clemente Rebora, Savigliano 2007, p. 28).

Passeggiata. La campagna, da parte sua, è, in città, il veicolo di un inganno, che passa attraverso «gli scaltri riquadri / ambigui di prezzo e di vista», o l'«uomo da vino e da cicca» che «con mano cisposa mi froda / la scelta sulla stadera». Eppure si forzerebbe il testo cercandovi una presa di posizione o una simbolica opposizione positivo/negativo: l'impressione che il testo suscita è, sul tipo «palazzeschi», quella di un divertimento rivelatore. La città vuole essere, in ultima analisi, ingannata dal ritmo della campagna, distratta ad opera degli «scaltri riquadri» che «invitano al ristoro chi respira / nel lezzo degli asfalti»; al lettore, divertito nel turbinio degli oggetti, «in gibigianna di diavolerie», si propone di distrarsi, assaporando le parole come «la gola beata riceve il frutto che spappola e cola», ricordandosi poi, forse, cosa resta quando si placano le «rintronanti parole».

A gennaio, Sbarbaro aveva già pubblicato lacerti del proprio lavoro di poeta⁸¹ e, come Rebora, dà testimonianza di una poesia libera, prosastica, incentrata su una umana riflessione dolorosa: uno dei modelli che si individuano immediatamente (e sarà Boine, infatti, a metterlo subito in luce)⁸² è Leopardi. *L'attesa* sembra riportare il senso di dolorosa solitudine sperimentato da Recanati alla città baudelairiana, con un comparabile risultato, un senso di morte e degenerazione: «Come l'albero ignudo a mezzo inverno / che s'attriste nella deserta corte / io non credo di mettere più foglie / e dubito d'averle messe mai». Nonostante una residua capacità di commozione per gli eventi esterni, il tedio ha invaso ogni spazio dell'anima, che attende la sera per stendersi nel letto, «come in una bara». Ancor più significativa per il leopardismo di Sbarbaro è *Il canto degli ubbriachi*, dove il ricordo dell'infanzia, età delle illusioni, si scontra con il triste vero della maturità, la coscienza del dolore; è quasi un ritorno dall'ebbrezza del maledettismo alla leopardiana consapevolezza del dolore: «Adesso quell'inganno anche è caduto, / ora so quanto amara sia la bocca / che canta spalancata verso il cielo». Accanto alle poesie, Sbarbaro pubblica un racconto, *Tom*⁸³, che condivide con le poesie il fondo nero e sconsolato e ricorda certi poemetti in prosa di Baudelaire dal carattere più narrativo.

Quel che è interessante rimarcare, come fatto comune alle personalità di Rebora e Sbarbaro, almeno in questa prima presentazione poetica di sé sulla «Voce», è la loro introduzione di alcuni elementi di poetica: un frammentismo più o meno dichiarato, decisamente lirico; la propensione ad una poesia filosofica, volta ad affrontare, attraverso il ricordo, o la metafora intrisa di materialità, i nodi irrisolti di una dolorosa umanità; l'individuazione di un modello, accennato ma mai apertamente ripreso sulla

⁸¹ C. Sbarbaro, *L'attesa; Il canto degli ubbriachi*, «La Voce», V, 3, 16 gennaio 1913, p. 992.

⁸² Cfr. G. Boine, Rec. a Sbarbaro, *Pianissimo*, ed. Libreria della Voce, 1914, in Id., *Plausi e botte*, con Invito alla lettura di G. Pampaloni, Vallecchi, Firenze 1978, pp. 63-67.

⁸³ C. Sbarbaro, *Tom*, «La Voce», V, 26, 26 giugno 1913, p. 1105.

«Voce», in Giacomo Leopardi, richiamato non tanto nella ricerca stilistica (lontano l'espressivismo di Rebora, ma distante anche l'asprezza di Sbarbaro), quanto nel "sistema" filosofico espresso in *topoi* quali l'illusione, il ricordo, la noia, la morte. Il leopardismo⁸⁴ più amaro e sconsolato fa insomma parte, a tutti gli effetti, del bagaglio letterario dei giovani poeti; la «Voce», pur avendo solo timidamente, tramite alcune istanze, richiamato l'autore dei *Canti* e delle *Operette* a proprio *phare*, si trova, forse non a caso, ad accogliere personalità che, nella sofferta indagine della coscienza, a quel poeta si rivolgono. Se il leopardismo non è stato sbandierato dagli autori formati sulla «Voce», gli scrittori che hanno guardato all'esperienza vociana come ad una delle migliori tensioni intellettuali primonovecentesche, si sono diretti, nell'esigenza di sposare filosofia e poesia per una riflessione sulla natura umana, anche al modello leopardiano.

Nel frattempo, i vecchi collaboratori usano ancora, talvolta, lavorare su quella commistione tipica dello "scritto vociano" tra dati (magari intervento polemico su un tema discusso in rivista, a testimonianza di un pezzo costruito per l'occasione) e prosa d'invenzione; è quel che si riscontra nella *Primavera d'estate* di Agnoletti⁸⁵, che riannoda il filo con il «barroccino» del *Lattaio e la cavalla*, parlando di sé, delle proprie esperienze ed intervenendo, implicitamente, su quella questione legata alla liceità-necessità dell'attività pratica. La prosa è percorsa dalla consueta ironia, da ricordi e riflessioni sul presente, suscitate dal figlio.

Anche Jahier perpetua il proprio lavoro di vociano continuando a rendere conto di quelle questioni impiegate che lo avevano fin dall'inizio introdotto nello spirito "pratico" della rivista: nella *Riforma burocratica*⁸⁶ racconta genesi, progetto e attuazione della «riforma ferroviaria inevitabile», adottando una forma mista tra la relazione e il racconto:

Ecco: filavano in colonna sull'orlo della collina, respingenti a bocca baciata, i trenta pezzi etichettati rigurgitanti di mercanzia, quando li raggiunse la passata d'acqua di stravento: e quella tastò nell'imperiale fessure e vi stabilì stillicidi micidiali ai sacchi di farina che s'appallottola e lievita; fece borsa e laghetto specchia-nuvole del copertone anziano, con emissario fermentatore sul caldo fieno maggengo; traverso i respiratori dei carri refrigeranti impoltigliò e ingiulebbò sacchi interi di zucchero, e, slittando le ruote in manovre a spinta complicate, per cattivare il convoglio, portò discordia di urti e di rovesciamenti fin nell'intimo buio delle pareti.

⁸⁴ Si ricordi che il giovane Rebora era intervenuto su Leopardi nel 1910: *Per un Leopardi mal noto*, «Rivista d'Italia», XIII, 9, sett. 1910, pp. 373-449; il testo è stato più volte ripubblicato in miscellanea e, separatamente, per la cura di Laura Barile (Scheiwiller, Milano 1992).

⁸⁵ F. Agnoletti, *Primavera d'estate*, «La Voce», V, 28, 10 luglio 1913, pp. 1115-16.

⁸⁶ P. Jahier, *Riforma burocratica*, ivi, V, 40, 2 ottobre 1913, pp. 1168bis-69.

Al disastro d'effetti concatenati provocato da una semplice pioggia corrisponde uno stile espressivista, teso a rendere l'assurda sequela di incidenti dovuti alle cattive condizioni dei trasporti ferroviari; il periodo è stranamente lungo, turbinante come gli eventi, ricordando quasi certe sequenze dossiane di subordinate. L'umorismo dossiano è rammentato anche dall'amara ironia che inquadra la scena, con finale sguardo sul «roseo suino reduce dall'Esposizione, *recordman* del peso, gloria nazionale», «irreparabilmente accasciato in fondo al vagone». Obliterate le concause (il fatto che «le locomotive abbiano una vita media» e che «i veicoli debbano fare quel tanto di moto al giorno per non essere a carico»), la *vox populi* ha reclamato una, pur necessaria, «riforma» e ognuno ha rivelato «un metodo infallibile per assicurare il regolare funzionamento dell'Azienda ferroviaria». Ma la riforma si è poi scontrata con l'immobilismo conservatore implicito nella condizione impiegatizia, per cui gli impiegati, «clienti durevoli» per i «bottegai» nonché per i politici locali, sono stati, più che traslocati, «ritraslocati»⁸⁷.

Gli apporti più significativi, però, interessano le incursioni di Jahier nel territorio del poemetto in prosa e del frammento. Nel 1913 Jahier pubblica un lungo testo dal titolo *Visita al paese*⁸⁸, nucleo consistente dell'ultima parte del futuro *Ragazzo*⁸⁹, prosa lirica e memoriale, nettamente autobiografica, ideale compendio delle esigenze tematiche emerse nel corso degli anni attraverso gli interventi in rivista: il paese, il ragazzo, la comunità valdese, le montagne. Il ritorno al paese (un indizio temporale parla di «sedici anni d'attesa») è un tentativo di fare i conti con la propria identità, racchiusa in un passato personale e collettivo, entro una geografia da riscoprire («Com'era il paese, com'era?»). Il passato riemerge a scene, come un racconto da lanterna magica, ed è predominio del ragazzo, abile a lavorare e ad arrampicarsi come i paesani, dubbioso e ricalcitante di fronte ai precetti, con la testa piena di grandi e piccoli pensieri (la morte, il bacio). L'eroe del mondo del ragazzo è l'*oncle* Barthélemy dal «grande corpo», «che vede paesi e avventure, conosce i mestieri degli uomini sulla

⁸⁷ *Dulcis in fundo*, l'introduzione dello straordinario, conteggiato «sotto forma di presenza», ha permesso nuovi sviluppi: l'impiegato «poté aggiungere alle cose che debbono entrare in servizio la più delicata operazione», ovvero la rasatura.

⁸⁸ P. Jahier, *Visita al paese*, «La Voce», V, 12, 20 marzo 1913, pp. 1037-38.

⁸⁹ Occorre tener conto che, come afferma Benevento, le prime opere di Jahier «sono pressoché contemporanee e quasi si intersecano nelle laboriose fasi della composizione»: questa è forse la migliore risposta alle ipotetiche «collocazioni» di *Ragazzo*. Infatti, da una parte «la tentazione [...] di vedere in *Ragazzo* il primo libro di Jahier non è priva di fondamento», ed esso ha davvero «l'acerba freschezza dell'opera prima e insieme la consapevolezza artistica del capolavoro»; d'altronde, «la tradizione critica che ha considerato le *Resultanze* il primo libro di Jahier viene ad essere confermata dalla volontà stessa dell'autore, che nell'edizione definitiva delle opere ha voluto collocare *Ragazzo* tra le *Resultanze* e *Con me e con gli alpini*» (A. Benevento, *Studi su Piero Jahier*, Le Monnier, Firenze 1972, pp. 68-69).

terra, e quando parla dà dei pareri»⁹⁰: «chi gli siede accanto sul baroccino» impara, attinge ad una conoscenza che deriva dal viaggio e dall'esperienza del diverso.

Il presente, però, non può che rivelare l'artificialità del paese ricostruito a partire dai ricordi: «Ma non è questo, da lanterna magica, il paese sotto gli occhi, dove arrivo nel tremito di sedici anni d'attesa»⁹¹; nel presente, «la vecchina» tratta l'adulto come fosse «un villeggiante». Più a suo agio si trova il protagonista accanto a quelle figure, come il cugino, che lo salutano in neutra continuità («come se continuassimo vita comune da ieri»). Il cugino stesso è, con gli anni, cresciuto, quasi identificandosi gradualmente con le valli: «simile a un albero che cammini, mi si accosta»; «ora scopro la sua mascella implacabile, simile a quella del suo mulo e la stretta fronte di cozzatore». La storia del cugino-ragazzo è racchiusa in una parentesi, nota dolente di un passato lontano, di un Leopardi comprato «con un componimento d'esame», della sveglia «fatta di versioni greche». Ad attendere il ragazzo povero c'è un futuro di duro lavoro che, non si nasconde, ha dei tratti di animalità. Proprio il cugino rassicura però il protagonista in ciò che va cercando, le radici di un'identità: «tu as connu le sang des Giaïe».

La cena presso «la parente che dicono tanto ricca e severa» è l'occasione di un'ulteriore resa dei conti con il tempo: Robert, altro “ragazzo”, «il miglior compagno», non fa risuonare di «voce ridente»⁹² la casa silenziosa; partito, pare che il destino l'abbia condotto in *Brésil*. C'è un segreto, i cui «documenti son dentro suggellati», che riguarda l'io e il suo abbandono delle valli, e la domanda inevasa della parente agita oscure questioni che paiono riempire quei sedici anni: proveniente da una famiglia di pastori, non ha seguito le orme del padre. Chi non chiederà «spiegazione», ma darà conforto, sarà l'*Oncle*, alla cui apparizione prelude un'immagine di forza e stabilità, «la groppa immensa del noce»; ma, proprio colui che possiede più conoscenza e sensibilità, per esse va perdendo la forza, sconvolto da un avvenimento così pesante e appena accennato, la morte del padre. Tocca al protagonista il compito delle consolazioni («vane»), per un vecchio dalla «camicia pulciosa sbottonata», il «viso terrigno», «due occhi allucinati», pronti ancora, però, a trasformarsi in «occhi paterni».

La conclusione, dove ancor più il dettato si piega a una scarna prosa lirica, è la presa di coscienza dell'impossibilità di un ritorno, dello sconsolato scorrere del tempo che ha cambiato tutti, profondamente, non ultimo il protagonista, forse non più in grado di attingere all'infinità immobilità selvaggia delle montagne:

Nulla, nulla rimasto fermo secondo il cuore – se non forse le grandi montagne.

⁹⁰ Jahier, *Visita al paese*, cit., p. 1037.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Ivi, p. 1038.

Salirò dunque alle grandi montagne; il loro tempo non è quello degli uomini.

[...]

Ma di me non voglion sapere, mi respingono le grandi montagne deridendo la sua che sdruciola agli scalini delle mulattiere, soffiandomi contro il vento nuvoloso che agghiaccia la debole camicia estiva⁹³.

La frantumazione del periodo permette di scorgere un'anticipazione a quella poesia in prosa che apparirà sempre sulla «Voce» qualche mese dopo.

In settembre Jahier pubblica *Quartiere povero*⁹⁴, dove un tema già caduto sotto l'attenzione dello scrittore si presenta per la prima volta in una forma che si pone chiaramente sulla scia di una poesia in prosa, o meglio del *petit poème en prose*, come testimoniano periodi brevi, cadenzati da assonanze e consonanze, struttura ad anello con *refrain* (essendo il paragrafo d'apertura anche cerniera di chiusura, in una sorta di litania popolareggiante).

Per carità non vi lasciate persuadere dal tristo quartiere, colle sue stradine-budelli viscide e nere – Soffocate le ondate di mestizia premicuoere – credete nelle colline rinfrescanti – nelle quiete case pulite credete – non vi fermate –

Com'è usuale, una geografia umana, stavolta cittadina, dà le coordinate di un'esistenza; inoltre, la prosa d'invenzione interagisce con la rivista di cui l'autore si sente parte e il "voi" a cui si fa riferimento appare dunque come il pubblico della «Voce», uno strato di media borghesia dalle «quiete case pulite», dalle gite sulle «colline rinfrescanti»; un insieme di lettori che è invitato, polemicamente, a non soffermarsi sul «tristo quartiere», e, dunque, anche a voltare gli occhi da queste righe scritte chi, evidentemente, si è invece soffermato nelle «stradine-budelli». Come Jahier ricorderà con orgoglio, il gerente della Libreria «proveniva dall'Oltrarno buio degli artigiani restauratori ricostruttori»⁹⁵.

Una prima "strofe" contiene una sorta di "canto dell'arte del recupero": come riutilizzare ogni cosa nella logica che «tutto è ancora servibile quello che già ha servito», nei bassifondi olezzanti della città⁹⁶. Un secondo movimento delinea un infernale quadro di precarie condizioni igieniche, con un accostamento metaforico che acco-

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Id., *Quartiere povero*, «La Voce», V, 36, 4 settembre 1913, p. 1150.

⁹⁵ P. Jahier, *Contromemorie vociane*, in Id., *Con me*, cit., p. 275.

⁹⁶ Sempre nelle *Contromemorie* si legge: «Nel quartiere di San Frediano, coi figlioli di quegli artigiani aveva ammucchiato in falò all'aperto i barattoli delle conserve dei signori per estrarne le gocce di stagno da convertire in qualche moneta» (*ibid.*).

muna immediatamente bestie e «sciame infantile»⁹⁷; i tenui propositi di progresso intrapresi dal mondo civile falliscono («il terzo tentativo di alberi municipali, slabbranti nomi di ganze, abortisce»). Cinque brevi capoversi descrivono poi un episodio che si ripete ogni sera, tra la casa e la strada, quando, in cerca di aria fresca, la gente si amucchia come animali «bisticciando il cantuccio di marciapiede»: non c'è aria sana per queste famiglie «nel soffochio agostano».

Il *Canto del camminatore*, suddiviso in sei movimenti e pubblicato in due tempi, mette in gioco ancora la poesia in prosa di Jahier sulla «Voce»: oltre che in parti, il Canto è suddiviso in paragrafi brevi, sorta di versi lunghi. Nel primo movimento, il Camminatore esprime la profonda insofferenza contro la «gente cotidiana», «quelli cui unica gioia esser scampati da molte malattie»: «Tirare vorrebbero il sole come un aquilone, mettere il vento a catena. Più bisogno sulla terra di gente che muore». L'unico desiderio diventa, per loro, «continuare», in una brutta logica di autoconservazione, l'unica aspirazione rimasta all'uomo «alienato». Il Camminatore («Come ho potuto allogarmi, giornaliero a scrivania, io che lavoro camminando come un cavallo») conosce la necessità di accordare la propria anima al lavoro quotidiano, che è fonte di benefica umiliazione:

Radicato al posto di fatica crescerò concentrico come l'albero derelitto schiantamuro, consumando in piedi il mio proprio succo.

Accordando l'anima mia affinché renda un suono giusto e forte e non tema di scendere nell'umiliazione dei viventi⁹⁸.

Eppure, chiede «un giorno almeno» di cammino «digiuno», di oblio del sempre rinnovato desiderio di conservazione, alla ricerca delle «stazioni della mia identità» e delle «ancore del mio destino»: la poesia è ricerca di se stessi, che può domandare di essere praticata proprio e, forse, solo in ragione di uno scavo interiore, autobiografico.

Il secondo movimento esprime l'esigenza di esercitare ancora la forza con la privazione, di mantenere «sano» il corpo e, s'intende, pronto per «camminare». La terza parte, infatti, è una camminata «nell'infinito di queste cose viventi», dalla poesia del cielo alla più prosaica terra («la focaccia-ciambella, richiamo alle mosche da dieci miglia, verdiblù»), nei panni di «una cosa estatica giacente», per giungere, forse, ad una

⁹⁷ «Perlustrazioni di cani fiutoli, leccatori incaloriti testa a coda, sperimentando l'un l'altro a montarsi. E lo scalzo sciame infantile in vitina, allineato a portar la portata del pipino contro il muro di cinta, dove il terzo tentativo di alberi municipali, slabbranti nomi di ganze, abortisce» (Id., *Quartiere povero*, cit., p. 1150).

⁹⁸ Id., *Canto del camminatore*, «La Voce», V, 42, 16 ottobre 1913, p. 1178.

serena verità (pacificata anche con le verità della scienza, che confinano la terra nel suo «cielo scarso»):

Certo – se nasce l'insetto contemporaneo alla fioritura del timo,
 Se torna il pianeta puntuale, se rincrocia il suo fuoco nel cielo scarso terrestre,
 Certo - è giusta la mia collocazione in vita.
 Uniche mie, le compagne pellegrinanti anime, cose, necessarie alla mia accensione.
 Persevera dunque, come il derelitto albero schiantamuro.
 Riprendi a vangar la tua terra, scassando più profondamente.
 Forse renderà pane per molte bocche, e ancora, chicchi per gli uccelli del cielo, e
 ancora,
 strizzando il tuo cuore, un germoglio di santa poesia come un bastone che fiorisce⁹⁹.

Tra le «cose viventi», più che tra gli uomini tesi all'unica verità della continuazione della specie, si potrà trovare forse la propria ragione d'essere.

Il quarto e il quinto movimento (pubblicati in dicembre) corrispondono a un cambiamento di prospettiva; chi parla, stavolta, è qualcun altro, la gente comune, i «colleghi», che rivendicano l'appartenenza del poeta alla loro schiatta, ad un comune destino di pasti «senza fame», di letto «quando è l'ora»: «Sei nostro, poeta. Lo stesso padrone anonimo ti nutre, e accatti cibo stabile senza fatica. [...] Siamo tutti uguali, insieme, - *colleghi*. Perché distinguerti solo?».

Sei nostro, poeta. Astro dispeptico, abbandona il tuo alone di silenzio.
 Convertiti al ruolo paga: smetti: di chiuder gli occhi per nasconderti, come un bambino.
 Liberaci dal tuo silenzio e ringraziaci piuttosto di aver preparato: organico regolizzato, alloggio indennizzato, straordinario compensato¹⁰⁰.

Occorre chiudere o aprire gli occhi, guardare alla prosaica realtà del lavoro o alla sognante vita della poesia, perché i due universi sono, ormai, inconciliabili; e non è da disprezzare l'ordine di un mondo di lavoro e famiglia.

Nel sesto movimento il poeta, nel dolore di una continua ricerca («Sempre al di là della vita vera da raggiungere / Sempre strozzata in gola voce che vuol alzarsi»), riprende la parola, rivolgendosi alla propria «anima», senza proporre soluzioni certe: «come spenderemo questa piccola eternità, nostro solo giorno arabile, senz'altra leg-

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Id.*, *Canto del camminatore*, ivi, V, 52, 25 dicembre 1913, p. 1227.

ge, che statuti spurgati d'un dio provvisorio?». Un movimento d'ascesa, o di discesa nel profondo, è l'unico che valga la pena di proporre:

Ti ho ancora, anima mia, ti possiedo.
Cogli fiore di gioia nel luogo inaccessibile.
Indura, come il sasso, patimento indicibile.

Dolori ti siano moltiplicati,
Allenamento di umiliazione.

Ti ho ancora, anima mia, ti possiedo.
Se parlerai con lacrime intenderanno.
Se passerai nella morte sorridendo come chi depone un carico¹⁰¹.

A conclusione del 1913, l'esperienza vociana di Jahier, svelatasi esperienza poetica, di poeta in prosa che parla un linguaggio dalla fascinazione biblica ma dalla sostanza laica, si declina ancora sulle linee portanti della rivista: la poesia è ricerca della gioia «nel luogo inaccessibile», sostanzia l'«anima» in parole di pietra («patimento indicibile»), si allena nell'umiliazione ed ha la speranza di vedersi ascoltata, a condizione di parlare del dolore apertamente («se parlerai con lacrime»), di affrontare senza rimozioni la soglia ultima («se passerai nella morte sorridendo»). Questa sembra essere la risposta alla voce dei «colleghi»; aprire gli occhi sull'anima, dunque, è la poesia, non chiuderli in un riposante sogno di bambino:

Riprendi, dunque, a vangare il tuo palmo
Scassando più profondamente.
Forse renderà pane per molte bocche
E chicchi per gli uccelli del cielo
E ancora, strizzando il tuo cuore,
un germoglio di santa poesia,
come un bastone che fiorisse!¹⁰²

4.5 Un vociano *ad honorem*: Gian Pietro Lucini

Agli albori del 1913, il Futurismo, volontariamente lasciato fuori dalla porta dalla redazione della «Voce» quando si trattava di rendere conto delle imprese di Marinetti, comincia ad affacciarsi ripetutamente sulla quarta pagina e non solo, complice

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

«l'entrata di Papini e Soffici [...] tra i simpatizzanti del futurismo, che – a detta di Prezzolini – potrebbe preludere allo sviluppo del futurismo per l'arte moderna e all'abbandono del futurismo esteriore, accademico, retorico di Marinetti»¹⁰³. A chiarire l'origine di un movimento mai amato, in ambito vociano, per quel che sottintende nella versione marinettiana («estetica delle macchine, della vita moderna, degli aereoplani, della guerra, della lussuria, della violenza ecc.»)¹⁰⁴, viene chiamato un uomo della “vecchia guardia”, che si pone come il simbolo degli spunti migliori del futurismo, traditi dall'uomo «di scarsa coltura e di molta esuberanza verbale»¹⁰⁵ e dai suoi comparì: «ho l'orgoglio di proclamare, che, senza la conoscenza del mio *Verso libero* non sarebbe stato possibile il *Futurismo*; ma insisto col dire che il *Verso libero* venne mal letto e mal compreso»¹⁰⁶.

Come prova e delucidazione della sua distanza dal Futurismo, Lucini sceglie di portare una serie di lettere scambiate con Marinetti in occasione del *Manifesto*. Il primo aspetto su cui la critica di Lucini si appunta è il «bisogno di singolari imperialismi per l'estetica e per la politica» che si avverte nella formula di «*militarismo*» e «*patriottismo*» («Altro che anarchia!»)¹⁰⁷; in seconda battuta, si disapprova il desiderio di fondare una “scuola”, facile riparo per «genietti irrequieti e cachetici», e il proposito distruttivo nei confronti di «Musei, e Gallerie, e Biblioteche», che ha il sentore delle «leggi d'ignoranza punitiva» della «patristica medioevale»¹⁰⁸. In contrasto, Lucini auspica il rispetto verso «i termini e le relazioni delle cose e dei fenomeni, senza di cui non è *Arte*»: «perché arte è anarchia; ma l'anarchia è sorretta da ineccepibili leggi naturali»¹⁰⁹. Il pericolo della violenta campagna futurista, a cui si riconosce il valore dell'audacia, è poi una ricaduta del pubblico «tra le braccia di D'Annunzio», assunto al ruolo di «*poeta nazionale*»¹¹⁰.

A questa prima lettera di Lucini (datata 4 febbraio 1909), segue una risposta piuttosto breve di Marinetti, il quale, rinnovando la stima all'autore del *Verso libero*, gli propone dunque un consenso con riserva, ovvero «un'adesione *sommara*, [...] e anche *brevissima* a ciò che c'è di assolutamente importante (fiamma, rivolta e sputo) nel nostro manifesto», accompagnata da un'esposizione dei «concetti tuoi personali che

¹⁰³ G. Prezzolini, *Alcune idee chiare intorno al futurismo*, «La Voce», V, 15, 10 aprile 1913, p. 1049.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ G. P. Lucini, *Come ho sorpassato il Futurismo*, ivi, V, 15, 10 aprile 1913, p. 1049.

¹⁰⁷ Già nel cappello introduttivo, Lucini si diceva «disgustato» dal «concetto biblico ed imperialista» (*ibid.*).

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 1050.

¹¹⁰ *Ibid.*

rimangono saldi malgrado la tua entusiastica adesione»¹¹¹. La strategia delle «inezie» messa in campo da Marinetti¹¹² appare però, di fronte all'impeto civile e umanitario che sottende un po' tutto il percorso intellettuale di Lucini, destinata al fallimento, nonostante l'annessa testimonianza delle lettere di Orano e di Govoni¹¹³.

Lucini risponde ancora, rimarcando le proprie differenze dal Futurismo, dichiarandosi «rivoluzionario» ma non «nihilista», amante di Seneca e delle biblioteche; in ultimo, si rivela forse anche il fastidio per essere stato coinvolto tardi in un progetto di cui lo si ritiene ispiratore, chiedendo un'«adesione sommaria» a chi poteva essere il principale animatore¹¹⁴. Il resto dell'articolo è dedicato, inframezzando la voce attuale del Lucini con altre due lettere, a indebolire la connessione propria (e delle *Canzoni amare - Revolverate*) con il futurismo, pubblicizzata da Marinetti con la formula, appunto, del «sorpasso» («SORPASSA lo stesso valore della sua opera ed assurge a canone d'ogni evoluzione estetica per il futuro»)¹¹⁵ e sancita da una firma, che Lucini pretende mai apposta, sotto il famigerato *Manifesto*¹¹⁶. A togliere ogni dubbio di compromissione giungono un fatto politico («l'impresa della involontaria banda Bonnot, italianamente costituita a Tripoli») e uno estetico («l'assalto singolare e ridicolo contro l'organismo della lingua italiana»)¹¹⁷, che provocano una frattura con il Futurismo pubblicamente riconosciuta. Al momento attuale, Lucini intravede un'inedita parentela tra i futuristi e «l'erotomane e rigattiere» d'Annunzio, all'insegna di «iperbolismo» e «illogicità»¹¹⁸.

Notiamo, a margine, che al termine delle tre pagine reclamate dalla requisitoria del Lucini, si affaccia timidamente un articolo dedicato ai *Pittori futuristi*¹¹⁹ e firmato non da Soffici, bensì da Roberto Longhi; senza soffermarsi sull'analisi dei quadri fu-

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² «Cosa importa se tu odii la guerra e il militarismo, mentre io voglio glorificarli? – Sono *dettagli* (non ridere) sono *dettagli*, inezie! Ciò che importa è di ribellarsi allo stato attuale delle cose e di rompere il muso rugoso di questa nostra vecchia Italia rigattiera e bibliotecaria» (*ibid.*).

¹¹³ A riguardo Lucini risponde: «né sono, come Orano un sindacalista, né come Govoni, uno scioano che fa l'anarchico» (*ibid.*).

¹¹⁴ «Io non riconosco il *Futurismo*, che deriva da me e che mi sconcia. – Se tu volevi che io aderissi, ripeto dovevi intenderti meco prima. Ora non mi assumo la responsabilità né meno di una *adesione sommaria*. Non rientra nel mio carattere. O tutto o nulla [...]» (*ibid.*).

¹¹⁵ *Ivi*, p. 1051.

¹¹⁶ «Tutto ciò sta, nel mistero stesso della concezione futurista, spiegato; ed io mi trovava ad essere, pur avendo recusato, tra i firmatarii di uno scritto cui, vedeste, quanto mi repugnasse» (*ivi*, p. 1050).

¹¹⁷ *Ivi*, p. 1051.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ R. Longhi, *I pittori futuristi*, *ivi*, V, 15, 10 aprile 1913, pp. 1051-53. Il numero si conclude con un intervento di Bastianelli sulla *Musica futurista* (*ivi*, pp. 1053-54).

turisti, condotta sulla scorta della «necessità lirico-pittorica di esprimere il movimento», si legga almeno la premessa:

Immaginiamo adunque – con molta benignità – che il pubblico lettore, snebbiati gradualmente i pregiudizi ed i precetti (soprattutto quelli della fallita estetica nazionale) che l'han tenuto lontano dalla pittura pura, sia finalmente disposto a non cercar nel quadro un qualche motivo estrapittorico: ideali di ogni calibro, letteratura, interpretazione d'interiorità psicologica – e bellezza sensuale. Immaginatelo [...] Per poter entrar subito in argomento, e parlare pittoricamente dei pittori futuristi¹²⁰.

Un tale “snebbiamento” appare, per il momento, impossibile in ambito letterario, laddove tra il piglio polemico dei manifesti marinettiani e le prove incerte della poesia futurista, sembrano impedire distinzioni nitide simili a quelle del geniale Longhi. Eppure la «Voce», poco simpatizzante del Futurismo milanese dei Manifesti, aprirà le proprie pagine alla pittura futurista, nonché a un ampio saggio di Soffici che intende ricostruire il percorso, tra poesia e prosa, del primo Palazzeschi¹²¹.

Né il nome di Lucini rimane legato, sulla «Voce», solo alla maestria di Dossi e alla critica del Futurismo: un suo saggio su Tranquillo Cremona¹²² occupa pressoché interamente lo spazio di un numero della «Voce», a testimonianza di un possibile sodalizio o di un invito come collaboratore *ad honorem* con la rivista. La «Voce», già in passato attenta alle pubblicazioni di Dossi e Lucini, ospita adesso la proposta luciniana di una riconsiderazione della Scapigliatura incardinata ai nomi di Cremona e Dossi, a una poetica imperniata su una “resa interiore” del vero, in parte affidata all'arte del ritratto, della caricatura e dell'umorismo.

Lucini, con il consueto *fluere lutulentus* che dà il senso della distanza dallo stile dei giovani vociani, rivendica, *in primis*, la necessità di un ordinamento cronologico dell'opera del pittore, sia nella mostra che nel catalogo, suffragato da una lettera di Dossi al Conconi che afferma lo stesso principio. Ma la lettera di Dossi, ivi pubblicata, rivela un altro punto d'interesse, ove suggerisce per Cremona un'operazione di “recupero delle briciole” che tradisce il personale gusto per schizzi, frammenti e consimili:

¹²⁰ Ivi, p. 1051.

¹²¹ A. Soffici, *Aldo Palazzeschi*, ivi, V, 29, 17 luglio 1913, pp. 1119-20.

¹²² G. P. Lucini, *Tranquillo Cremona*, ivi, V, 20, 15 maggio 1913, pp. 1075-80. Un'avvertenza rende noto che «queste pagine dovevano rendersi pubbliche mentre a Venezia, poi, a Milano, si visitava, raccolta in corpo, l'opera cremoniana»; in ogni caso, «ogni parola qui scritta sta sempre al suo posto e si applica espressamente per ambedue le edizioni della mostra» (ivi, p. 1075).

Né certamente vorrei che le briciole de' suoi artistici pranzi fosser lasciate sotto la tavola, e perciò accoglierei bozzetti, macchiette, caricature (epigrammi e *bons-mots* de' pittori) dimenticando soltanto qualcuno di que' disegni dell'albo Puricelli-Guerra che sembrano fatti dall'Hayes – *tanto sono taccagni!*¹²³

Per entrare «nel Tempio dell'arte Cremoniana», Lucini consiglia di affidarsi a varie voci (Primo Levi, Dossi, Luigi Conconi, Vittore Grubicy e se stesso) perché un vero e proprio catalogo non esiste; in tale sede, è rimarchevole l'accenno agguerrito all'edizione delle *Note azzurre*, a «quel terzo intirizzito ed evirato, che di esse ci ha posto» la vedova, «con bigotta attenzione»¹²⁴.

L'intervento di Lucini si sofferma ampiamente sull'importanza della Scapigliatura (preludio del Naturalismo e dell'«integrazione simbolista»), e in particolare su Dossi e Cremona, eredi della teoria delle *Tre arti* del Rovani, sostenitori di una comune poetica del “vero interiorizzato”:

CANONE: «L'artista deve copiare sì il *vero*, ma nell'ambiente dell'animo, ma *nell'ambiente* dell'animo proprio: deve, per così dire, stacciarlo attraverso il crivello del giudizio individuale», soggiunge Carlo Dossi, «perché scopo dell'arte è la poesia che è l'accordo prudente tra l'infinito ed il finito»¹²⁵.

Ad entrambi, inoltre, si addice la definizione di “umoristi”, che Lucini richiama attraverso Böcklin, Hogarth e «la democratica strofe» del Giusti: «sapienza e cordiale commozione del chiaro oscuro»¹²⁶.

Né Lucini sarà il solo a ricordare, ancora nel 1913, l'opera di Dossi; la recensione di Prezzolini al terzo volume delle *Opere* di Dossi¹²⁷ è l'ultimo tributo vociano a un

¹²³ *Ibid.* Due caricature sono riprodotte: «*Caricatura del M.o Perelli* (inedito)» (ivi, p. 1077) e «*Caricatura dello Zacchinetti*, pittore contemporaneo (inedito)» (ivi, p. 1078). Un'altra immagine riporta il «*Portico delli Amici al Dosso Pisani*, Como: unico monumento che ricordi il Cremona», realizzato da Calo Agazzi (ivi, p. 1079).

¹²⁴ «Più d'ogni altra informazione ci gioveranno le *Note azzurre*, non quel terzo intirizzito ed evirato, che di esse ci ha posto, con immeritata limitazione e disconoscenza dell'autore, la vedova sua, mentre fa sostare, nel purgatorio della gloria con bigotta attenzione la sua gloria, per ivi detergersi nel peccato di aver pensato originalmente e di essersi troppo affidato, allontanando dalla conoscenza del pubblico il resto dell'opera sua, che rimane in aspettativa di stampa, dopo d'essere stata riordinata da me; - dunque non ci accosteremo a codesto improprio *In Memoriam*, con terzaruoli alle gabbie; ma ai *quattordici calepini* – li troveremo intatti? – delle *Note azzurre*, che non temettero mai di dire la verità quand'anche feroce ed appassionata» (ivi, p. 1075).

¹²⁵ Ivi, p. 1077; Lucini cita dalla *Fricassee critica di arte, storia e letteratura* di Dossi.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ G. Prezzolini, *Come scrive il Dossi* [Rec. a C. Dossi, *Opere*, III, Milano, Treves, 1913], in *Bollettino bibliografico*, 11, «La Voce», V, 47, 20 novembre 1913, p. 1203.

autore che viene qui decisamente consigliato, ponendo innanzitutto l'attenzione su quel rifiuto dell'intreccio che traghetta, effettivamente, Dossi nella modernità, a detta dei suoi critici anche più recenti. Appoggiandosi a dichiarazioni dello stesso autore, Prezzolini nota infatti come Dossi ritenesse l'intreccio indispensabile «per un romanzo sprovvisto di ogni sapore di stile e d'ogni potenza d'idea», ma non per i libri dove «gli avvenimenti narrati sono un mero pretesto ad esprimere idee». Su quest'ultimo punto, però, Prezzolini non concede totale riconoscimento a Dossi, affermando che in lui non si troverà una vera e propria coerenza e profondità di idee, quanto una ricerca stilistica. Segue una descrizione dello stile di Dossi, che è essenzialmente basato su di «una cura minuziosa di evitare ogni frase comune»; in particolare, l'uso del dialetto viene difeso come forma non di oscurità, ma di espressività a tutti comprensibile per intuizione. Certo, il risultato dei molteplici ingredienti sarà una «ingegnosa oscurità di stile», ma, proprio per questa, «il lettore, costretto a farsi collaboratore del poeta, penetra al vivo nelle ragioni fantastiche della creazione». Infine, la “storicizzazione” di un autore come Dossi deve avvalersi, come già in passato, della “letteratura bizantina”:

il Dossi compie nella prosa italiana un tentativo simile a quello del Mallarmé sulla poesia francese. Null'altro si può dire di questo ravvicinamento, che sarebbe inutile ed erroneo svolgere, se non che raramente due artisti come il Dossi ed il Mallarmé si rassomigliarono nella loro lotta contro il luogo comune, nella loro relativa sterilità, nella artistica incontentabilità.

Sul finire dell'anno 1913, Lucini pubblica un *Inno alla notte*, nello stesso numero che ospita la seconda parte del *Canto del camminatore* di Jahier; ancora una volta, il nome di Lucini figura come capostipite di una polemica, che proprio nella «Voce» aveva trovato spazio, contro l'idea dannunziana di letteratura, in una complessa rete di rimandi dentro e fuori la tradizione:

Rifiuta, Canzon, le ciabatte
 instivala un coturno ricamato,
 acquista le contigia al più vicino mercato;
 [...] dà la tragedia e l'inno d'annunziano,
 al massimo fervore del rigattiere nostrano;
 stura l'iperbole gabriellina,
 insemprati nel *Canto della Notte*,
 [...] sorgi, in pari, al trionfo assicurato
 stipite nazionale della celebrità!¹²⁸

¹²⁸ G. P. Lucini, *L'inno alla notte*, «La Voce», V, 52, 25 dicembre 1913, p. 1229.

La notte, «ruffiana d'ogni secreto», è chiamata ad assistere al denudamento dell'uomo, dell'io poetico stesso, ai «delitti reali e immaginari della Città»:

Notte, son tuo: spegni le lune borghesi
 dell'arco edisoniano e vagellante;
 ammuta fanali, candele e zolfanelli;
 assassina ogni fiamma; torniamo al bujo:
 qui, il mio pensiero e il desiderio, ex-cittadini,
 se mi mareggio in verità,
 pel cordiale emetico dell'ultimo bicchiere;
 qui, se mi svesto, con grande umiltà,
 nudo al dolore e al piacere,
 protetto dalla tua subdola oscurità:
 [...]
 quando i Compari diurni dormono,
 cerco di risvegliare, a modo mio, Donna Felicità!¹²⁹

L'oscurità, tempo in cui i segni dell'inciviltà emergono prepotentemente, non più nascosti dalla luce del sole, è chiamata a proteggere il poeta dalla civiltà: «sorreggimi al favor de' liquori venali, / lungi dall'opprimente civiltà». L'imbarbarimento dell'uomo, mutato in bestia come per una maledizione lunare, è palese: «Sono alla caccia, troglodita scacciato dalla tana, in busca di un covo avventizio, sfuggito / dalle voglie moderne della moglie; / bestia selvaggia urlo e frenetico / per la virtuosità di una puttana».

Il canto del «Nottambulo» reinterpreta una tradizione di maledettismo e simbolismo (presenti negli stilemi della notte, dell'ebbrezza, dell'inquietante popolo notturno dei postriboli), volgendola verso l'analisi più disincantata di sé, fuori dalla logica del «pezzo virtuoso», ma sofferta disamina delle proprie ossessioni psichiche e fisiche; ne emerge un quadro di pessimismo radicale. L'esigenza di rivelare il lato oscuro della civiltà assomiglia, in un certo senso, alla richiesta vociana di sincerità; la stessa caratura intellettuale di Lucini poteva avere qualcosa in comune con le istanze vociane, o meglio funzionare da deterrente contro l'idea di arte propugnata in ambito dannunziano e poi futurista. La presenza di Lucini nella «Voce» prezzoliniana ha l'aspetto di un indizio (tra i molti) della differenza tra la prima e la seconda «Voce»: se, come ha affermato recentemente Matteo Veronesi, Lucini è particolarmente lontano dall'«umanesimo pacato, assorto, morbidamente intriso di più o meno latente

¹²⁹ *Ibid.*

estetismo» della «Voce» bianca¹³⁰, la sua vicinanza si misura soprattutto nel contatto con la rivista prezzoliniana.

L'impegno etico che Lucini sottintendeva al proprio lavoro di intellettuale si incontrava con l'impegno vociano, anche se egli era il rappresentante di una cultura molteplice, così multiforme da risultare quasi vaga; però, in ambito antidannunziano e in una critica del futurismo in nome della tradizione, si incontrava il suo nome, a emblema di una possibilità, se non di una realizzata fondazione di un nuovo contesto culturale. La stessa critica di Lucini, com'era esercitata nel *Verso libero* del 1909, può presentare qualche punto di contatto, come rileva ancora Veronesi¹³¹, proprio con l'impostazione del rapporto con la letteratura che si era andato sviluppando sulla prima «Voce» ma trovò piena realizzazione nella seconda: una difesa della tradizione, nell'esigenza però di una sua reinterpretazione intima e soggettiva, nel solco di quella reazione antipositivista che portava alla denuncia dei professori dell'Istituto di Studi Storici.

L'ultimo tributo a Lucini compare nel 1914 in occasione della morte; una «Voce» che avrebbe dato poco spazio, ad esempio, alla conclamata morte di Pascoli, in questo caso ricordava, con la penna di Prezzolini ma sotto una firma collettiva, un uomo dall'esistenza stoica («serenamente era vissuto sostenendo la sofferenza e le limitazioni di vita fisica più gravi»), «per quella lezione di vita che ci dette»¹³².

4.6 Per una sintesi dell'anno quinto

Riannodando i fili del percorso compiuto lungo l'anno 1913, sarà da ricordare, per primo, un fenomeno esemplificato dalle parole di Prezzolini e Rebora a confronto, per un'idea dell'uomo e dell'intellettuale (birbante o buon ragazzo): la linea tipicamente vociana sembra modificarsi proprio nella figura del direttore, mentre tende a perpetuarsi in alcuni collaboratori più o meno recenti che ribadiscono, in opposizione aperta (Rebora, Boine) o sotterranea (Jahier), quell'atteggiamento di modestia, «inconcludente» e «senza speranza d'assoluzione», inaugurato nel 1908.

È anche legittimo chiedersi chi, nel corso dell'ultimo anno della «Voce» secondo Prezzolini, ancora si ponga il problema di un incontro del letterato e dell'intellettuale, con interesse alle questioni della realtà e insieme alla ricerca letteraria ed interiore. La risoluzione di questa questione è stata spostata su «Lacerba» da Papini e Soffici, che chiaramente non assicurano più piena collaborazione al progetto vociano; altri se ne sono andati delusi, con estrema protesta di silenzio, come Slataper. Chi crede ancora,

¹³⁰ M. Veronesi, *Il critico come artista dall'estetismo agli ermetici. D'Annunzio, Croce, Serra, Luzi e altri*, Azeta, Bologna 2006, p. 173.

¹³¹ Cfr. *ivi*, p. 175.

¹³² La Voce, G. P. Lucini, «La Voce», VI, 14, 28 luglio 1914, p. 1.

timidamente, alla necessità di un incontro tra esigenze pratiche e letterarie, sembra essere chi si trova, per destino personale, a contatto con la quotidianità, e di essa porta i segni, come Jahier impiegato delle ferrovie, Rebora professore, per i quali la sfida è duplice: essere uomini comuni, «scendere» («quanto» qualcun altro «è salito»), come recita l'«uomo più libero») ed, insieme, non lasciarsi omologare da una ripetitiva quotidianità.

Le partecipazioni artistiche vengono incoraggiate, anche se incanalate in un contenitore che non detta regole, quasi ad allontanare di proposito l'idea di una «civiltà letteraria» vociana; eppure, se non è legittimo riconoscere caratteri vociani in qualsiasi autore che decida di pubblicare sulla «Voce», si possono operare distinzioni che permettono di seguire i collaboratori storici e di individuare chi appare, per temi e forme, più legato alla rivista. Da una parte c'è ancora un'interazione tra pratica artistica e concezione vociana del ruolo di intellettuale, dall'altra l'arte si emancipa dal contesto: casi esemplari del primo atteggiamento sono Jahier e Rebora, mentre per il secondo basti ricordare il consiglio epistolare di Papini a Soffici (per la «Voce» va bene un qualsiasi frammento d'arte, al contrario che per «Lacerba»).

Nel corso del 1913 si presentano, ancor più chiaramente, due direttive per la sperimentazione letteraria: la commistione tra poesia e pensiero e l'attraversamento continuo delle frontiere di poesia e prosa. Entrambi gli aspetti sono messi in luce dall'analisi di Parodi, che individua nella letteratura contemporanea una felice commistione di lirica e filosofia, nella forma di una «prosa-poesia pervasa di idee, di riflessioni, di meditazioni», volta ad una «sottile investigazione interna». Quest'ultima perifrasi rivela, pur senza troppo calcarvi la mano, il terzo carattere della nuova letteratura, ovvero la sua tensione autobiografica, il suo valore di investigazione dell'io; il lato autobiografico viene però messo ai margini rispetto ad altri aspetti. Inoltre se, riallacciando le fila delle prime annate vociane, si era parlato del prevalere di un «tono medio», che tendeva a porsi in opposizione al modello dannunziano, occorrerà correggere la valutazione: scritture espressioniste tendono adesso a prevalere, come si è avuto modo di notare in particolare attraverso Jahier e Rebora.

Parodi interviene anche ad individuare il problema legato alla critica letteraria: i giovani chiedono, e non senza ragione (in modo coerente con la loro percezione della creazione artistica) una revisione dei parametri critici desanctisiani, ma anche di quelli crociani, troppo equilibrati nel gusto e freddamente organizzati nel pensiero, «il quale ad essi non importa neppure interamente conquistare, ché non gioverebbe alla loro esperienza in profondità»¹³³. Queste importanti valutazioni di un critico

¹³³ Si noti qui la consonanza con un'interpretazione di Garin riguardante la lettura parziale dell'*Estetica* crociana nell'ambito dell'avanguardia primonovecentesca: «Resta il fatto che per molti di quei giovani l'idealismo era stato la teoria secondo la quale l'uomo crea, fa e disfa la realtà intera; e la dottrina dell'arte

scomparso prematuramente sono ampiamente ispirate ad uno scambio proficuo con gli ambienti letterari vociani: in particolare, parlando del fruttuoso incontro tra poesia e filosofia, egli fa riferimento alla teoria e alla pratica di Papini, alle *pièces* poi confluite, appunto, in *Cento pagine di poesia*.

Soffici pubblica invece prose impressionistiche, toscaneggianti, "artistiche e descrittive": decisamente poco vociana è la risultante artistica di questo suo anno sulla «Voce», ché anzi con più agio si troverebbero zone d'interesse "vociane" nel suo *Giornale di bordo*. Il titolo rimanda infatti a un testo autobiografico, *journal intime*, le brevi notazioni hanno piglio aforistico, frammentario e filosofico, rielaborano spesso temi e questioni emerse sulla «Voce» nel corso degli anni (ironia e dolore, memoria, fusione con la natura). La stessa concezione dell'arte come rivoluzione ma nel rispetto della tradizione («rivoluzionari per vocazione, ma moderati per tradizione», 23 febr.) condivide qualcosa con l'atteggiamento vociano; la «Voce» si era proposta di essere e, per certi versi, «si presenta», come afferma Luti, come «l'organo di azione del solo movimento in grado di contrapporsi all'ideologia eversiva del futurismo, equilibrando il rapporto tra demolizione dei vecchi principi ottocenteschi e ristrutturazione su nuove basi della cultura italiana»; il discorso è valido anche per l'ambito letterario, pur teoricamente escluso dal programma iniziale.

Jahier raccoglie, letterariamente, i frutti di un'autoanalisi autobiografica e di un affinamento stilistico in direzione lirica, vagliando tutte le possibilità vociane: riflessione, autobiografia, commistione di poesia e prosa (fino al recupero del verso, seppure liberamente declinato). Rebora su basi vociane innesta la propria freschezza di stile, già rimarchevole nella recensione al manuale di retorica di Panzini, poi innalzata a poesia nei lacerti dei *Frammenti lirici*. Gli indizi della ricerca poetica di Rebora e di Sbarbaro, nuovi alla partecipazione vociana, condividono con essa alcune similitudini, ed appaiono coniugare la coscienza della crisi del decadentismo europeo con la tradizione italiana, in particolare nella figura di Leopardi.

Boine pubblica una novella (*Compero*), ma, soprattutto, *Epistola al «Tribunale»*: qui Papini riceve anche l'approvazione del severo critico, che riscontra sotto gli atteggiamenti esteriori dell'*Uomo finito* «la superficie di una sanissima ribellione morale, la dolorosa fenomenologia di una spirituale liberazione», vi vede una frammentarietà necessaria ed un'autenticità che sta proprio nell'esigenza di dichiarare le proprie idiosincrasie e mancanze. La posizione originale di Boine non è riducibile a facili schie-

come intuizione lirica avevano inteso come lirismo puro, come frammento isolato da tutta la realtà storica e morale dell'uomo e della società. Questo non era Croce; ma questo fu quel che quei bravi "giovannotti" avevano letto nell'*Estetica*, affrontata senza alcuna esperienza di filosofia, e senza alcuna conoscenza del terreno su cui era germinata» (E. Garin, *Cronache di filosofia italiana. 1900-1943*, Laterza, Bari 1955, p. 310).

ramenti all'interno della «Voce», è conscia del valore artistico, da differenziarsi da valore etico e morale, ed insieme è tesa ad una ricerca di autenticità nell'arte come coraggioso racconto di sé, nella propria immoralità e nella propria inconcludenza, che produce forme di "non finito".

Di fronte al dilagare del Futurismo, che si propone sotto gli occhi dei vociani tramite certe simpatie di Papini e Soffici lacerbiani, la «Voce» sembra ancora avere qualcosa da dire, presentando un uomo certo non giovane, anzi vociano *ad honorem*, che rappresenta una Milano dell'"altrieri", pre-marinettiana, erede di una tradizione ottocentesca di grandi classici (da Manzoni a Porta), ma anche di ribellioni contro i padri (la Scapigliatura di Praga, Tarchetti e Boito) poi evoluta nell'eversione stilistica dossiana: un'esperienza, sostiene Lucini, di sovversione non gonfiata da manie di distruzione futuriste. La stessa poetica di Dossi, com'è esposta da Lucini, condivide qualcosa con le concezioni vociane: occorre rappresentare «il vero», ma come esso prende forma «*nell'ambiente* dell'animo proprio». E Dossi parrebbe offrirsi, come si legge tra le righe, negli spazi a lui dedicati sulla rivista da Lucini, Parodi e Prezzolini, oltre che alla rilettura in chiave umoristica già presente in anni passati, ad una riconsiderazione in materia stilistica (Prezzolini), riflessiva e aforistica (le *Note azzurre*: ne trattano Lucini e Parodi), nonché «ingenua idealistica» (come afferma Parodi a proposito degli *Amori*, a cui va la sua più piena approvazione). Le riletture dossiane si pongono insomma sulla linea delle discussioni letterarie della rivista, si tratti della cooperazione tra poesia e pensiero (le *Note azzurre*), o della fusione tra prosa e lirica (gli *Amori*).

5. Conclusioni

5.1 Il “frammento”: punto d’incontro e diffrazione delle esperienze letterarie vociane

L’impulso a considerare l’interiorità come bacino favorito di un’indagine su se stessi e sul mondo è il primo scalino della riforma letteraria vociana, e i suoi effetti si misurano negli autori più svariati. Esso sembra nascere da una riflessione, tipicamente vociana, su quale possa essere una letteratura autentica, sincera, capace di rendere migliore e più consapevole l’io e, talvolta, gli altri¹. Così, l’esigenza di cambiare il soggetto, prima frontiera del mondo, per poi magari arrivare ad attaccare la realtà, implica la necessità di un continuo esame di coscienza; tale concezione, come si è detto, non è scevra dai pericoli di un immobilismo conservatore.

La pretesa di fare, prima di tutto, i conti con se stessi prende le forme del “frammento”, unica possibilità di concepire un soggetto in crisi, che assume due caratteri fondamentali: la mancanza di compiutezza e l’incontro proficuo tra la prosa di romanzo, “classico” mezzo per un racconto che, epicamente, abbraccia la realtà di un tempo e di un luogo, e la poesia, deputata (almeno dopo il Romanticismo, non nella sua frazione di parnesi civile ma nel suo sguardo diretto alle tempeste della coscienza) all’espressione dell’io.

Altro fenomeno strettamente connesso alle pratiche letterarie vociane è la commistione tra letteratura e pensiero, tra poesia e filosofia. La derivazione “filosofica” sta ancora nella riconsiderazione dell’arte che si compie, a varie voci, sulla rivista: è auspicabile che il dolore sia autentico, non solo matrice di poesia, come sembra affermare Cecchi opponendo Leopardi a Pascoli; ogni idea di arte come divagazione è allontanata, mentre domina una concezione di letteratura come riflessione, “filosofica”. Non essendo sistematica e non ragionando per categorie, ma per esperienze, si tratterà di una filosofia morale asistematica, percepita per fatti singoli piuttosto che

¹ Scrive anche la Pellegrini, tracciando le linee della letteratura vociana: «Per la ricerca della verità, sulle pagine della rivista, si era indicato nel diario, nella confessione, nel reperto personale la via dell’autenticità. Però si era subito posto l’accento sul fatto che questa operazione non doveva essere fine a se stessa e testimonianza di una chiusura, ma doveva diventare essenzialmente morale e didattica» (Pellegrini, «*La Voce*» e *i Vociani*, cit., p. 541).

per elaborazioni teoriche complete: ne consegue una frammentarietà che affonda le sue radici nella filosofia romantica tedesca e poi, naturalmente, in Nietzsche. Ne deriva, ad esempio con il Papini delle poesie in prosa, qualcosa di simile alle *Operette morali* leopardiane, spogliate però dalla veste mitica e luciana, e riportate ad un immaginario quotidiano che più assomiglia, semmai, a quello di alcuni *Canti* (volti di persone, natura, animali).

La «Voce», neoidealistica perché Prezzolini cercava in Croce un ancoraggio in tempi di tempeste, in ambito letterario tendeva a rivedere in realtà i metri di giudizio dell'*Estetica*, ritenendoli inadeguati a classificare nuove letture e poetiche in formazione. Le posizioni si distinguevano (la disputa su Claudellismo e Lemmonismo è significativa), ma, a conti fatti, nella «Voce» sembrava delinearsi la possibilità di una concezione, che si voleva innovativa, della letteratura: era auspicabile l'autonomia della sfera artistica, insensibile ad un diretto interscambio con ambiti pratici (religiosi, morali, politici), pena l'uso propagandistico (si pensava ai nazionalisti, al "Vate"); d'altro lato, occorreva mantenere saldo il valore "morale" dell'arte, la necessità di ancorarsi ad un progetto di rinnovata umanità. Di questa posizione sono testimoni, in alcuni momenti dell'avventura vociana, i più diversi protagonisti, da Soffici, che critica non a torto un'esaltazione di Claudel per motivi morali o religiosi, a Jahier, che al mondo "pratico" (religioso, in particolare, e anche politico), si volge con sguardo attento, critico, indagatore, autobiografico, mai propagandistico.

L'esigenza di conoscere e cambiare se stessi, nella quale si potrebbero al limite trovare i segni iscritti, nella storia dell'occidente, dalle *Confessioni* di Sant'Agostino quanto i germi impiantati da un estremo individualismo anarchico (in letteratura non è richiesta la sintesi filosofica, ma capacità di riflessione sul mondo, come già indicava, sulla «Voce», Parodi)², è comunemente enunciata, sulla «Voce», dagli interventi più diversi. Proprio scorrendo i numeri della rivista ci si accorge però che essa viene a cristallizzarsi in posizioni piuttosto distinte, che danno poi vita anche a concezioni letterarie differenti. Proprio nel dibattito sull'arte e sulla cultura che si compie sulla «Voce», si iscrive una diversa concezione del " frammento": unica dimensione in cui poter esercitare la propria vocazione letteraria, esso subisce diffrazioni molteplici all'occhio di chi cerchi di coglierlo nella teoria e nella pratica scrittoria dei vociani già attraverso la prima «Voce». Primo elemento di distinzione, il percorso compiuto ha messo in luce come da un lato si affermi una centralità dell'io che deriva, in qualche modo, dalla mitografia decadente, e dall'altro si presenti invece il "me", «voce di casi obliqui», secondo una formula felicemente utilizzata da Ghidetti per Jahier. Si pensi,

² Papini, per l'appunto, è l'esempio del lettore onnivoro appassionato di Nietzsche e di Sant'Agostino (per alcune notazioni su Sant'Agostino come modello di stile per Papini cfr. Valli, *Vita e morte del " frammento" in Italia*, cit., p. 84).

ad esempio, come la realtà, di fronte al soggetto, assuma due posizioni diverse (e lo si evince già dalle prose d'invenzione pubblicate su rivista): da una parte c'è una rappresentazione del mondo esterno nei termini di una geografia umana, abitata dall'interazione tra l'io, gli altri, il reale (Jahier, Boine)³; dall'altra, la realtà è percepita come sottofondo rumoroso, scomodo, che rischia di distrarre l'io dal suo percorso ascetico o orfico, in ogni caso eminentemente individuale, che inizia e finisce nell'io (le *Primavere* di Soffici, Papini). Non è del tutto vero che, come afferma Valli, «per sentieri diversi» si arrivi, per Jahier come per Soffici, «alle identiche soluzioni formali, perché in fondo entrambi partivano dallo stesso punto e allo stesso punto arrivavano: l'esaltazione dell'io»⁴. Si pensi anche solo al valore riconosciuto alla «Voce» da Jahier, a posteriori:

«Voce» (non storicista, non attualista, non militante), un po' frondista a ogni costo – eravamo giovani – ma animata da un tale fervore di verità che si incarnasse in azioni di rinnovamento culturale e morale d'Italia, da una così convinta aspirazione ad una letteratura attivamente impegnata nella società, che attirò nel suo vortice i migliori della nostra generazione [...]⁵.

Si può tentare allora di dare il senso di una differente concezione del “frammento” stesso. In un primo caso, si è giunti alla consapevolezza, che già serpeggiava ai tempi del «Leonardo», ma adesso è recuperata in modo più pacato, meno agitato e ancorato agli aggiornamenti filosofici europei, che il soggetto si appropria del mondo per frammenti, lampi, intuizioni: si tratti di impressioni (Soffici) o di riflessioni (Papini), la percezione frammentaria e soggettiva del mondo è accettata e salutata come finalmente autentica. Il senso di dolore implicito ad una condizione di solitudine che è quella, peraltro rivendicata, del genio, viene riscattata da una felicità di intuire, nell'attimo, la bellezza.

Nel secondo caso, la comprensione frammentaria è intesa come insoddisfacente, eppure unica, possibilità di rappresentare la propria presenza nel mondo; per non costruire un'architettura fallace, si preferisce fornire indizi, mettere sul tavolo i singoli

³ Afferma Ghidetti a proposito della “geografia” di Jahier: «una geografia fondata sulla presenza dell'uomo in equilibrio precario fra natura e storia che solo nell'esercizio antico della “fatica” per sopravvivere può entrare in rapporto con i propri simili, la “capacità di fatica” essendo “un doveroso atto di solidarietà umana con la fatica del mondo”» (E. Ghidetti, *Postfazione*, in P. Jahier, *Con me*, cit., p. 344).

⁴ Valli, *Vita e morte del “frammento” in Italia*, cit., p. 50.

⁵ P. Jahier, *Contromemorie vociane*, in Id., *Con me*, cit., p. 262; le memorie si lessero per la prima volta su «Paragone» dell'agosto 1954. Proprio in apertura di esse, una citazione dalle *Confessions d'un révolutionnaire* di Proudhon ricorda la necessità di liberarsi dall'«adorazione di sé»: «Ironie, vraie liberté! c'est toi qui me délivre de l'ambition du pouvoir... du fanatisme des réformateurs, et de l'adoration de moi-même» (ivi, p. 258).

«documenti» e in caso «rendere conto», come afferma Jahier («Non rispondo; ho fatto un così lungo viaggio e i documenti son dentro suggellati: aprirò, renderò conto al mio giorno»). Si tratta, allora, di una repulsione-attrazione per i mezzi dello scrivere, di una revisione continua di quel rapporto realtà-finzione che è implicito nell'atto letterario ma che, invece, viene visto con profondo sospetto, quasi in un clima di "realismo dell'animo"; si ricordino le parole di Cecchi che, seppur in opposizione a certi atteggiamenti vociani, esprimeva in realtà un loro stesso tormento, relativo a Boine («quella forma lì ha il torto di una involontaria disonestà»)⁶ o a se stesso («Il personaggio mi diventa, in me, la lirica di sé stesso, e mi pare disonestà seguire a darlo al grado di personaggio di romanzo»)⁷. Ma si pensi anche alle posizioni, mai banali, di Boine, che era ben cosciente del pericolo che si correva nell'opporre, ad una visione di arte come impressionismo (Soffici, Papini), una bandiera di arte come verità: «Ma penso a volte che ci dev'essere nel fatto espressivo come comunicazione, una connotata vena d'impurità, una necessità di riduzione, di falsificazione, di adattamento, che fa dell'arte piuttosto un velo sull'intimità del vivere che espressione di vita e vita»⁸. Un estremo rigore caratterizza questa seconda idea del mestiere di scrittore, e al "frammento" pertiene una nota di dolore mai celata, che consiste nell'aver dovuto dichiararsi incapaci ad una visione olistica del reale: un dolore che il lettore è chiamato a condividere senza veli, nell'avventura della costruzione del senso.

5.2 Eversione letteraria in nome dell'autenticità del sentimento

Da un punto di vista di storia della letteratura e di evoluzione dei generi, il "frammento" vociano si pone all'incontro di varie tensioni: la revisione dei generi non completamente realizzata con il Romanticismo; l'aggressione della frontiera poesia/prosa compiuta oltralpe con la tradizione del simbolismo "alto" (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud); una rilettura e una ricerca di modelli di prosa diversi da d'Annunzio, con una ricomparsa della tradizione intesa come libertà di interpretazione. Il "frammento" si pone dunque dalla parte dell'"eversione letteraria"; come affermava già Tarchetti proponendosi una poesia senza verso, si trattava di introdurre un «genere speciale di letteratura». L'intento, di origine romantica, era quello di e-

⁶ Si legge nei *Taccuini*: «maniera letteraria di Boine, eccellente per un diario, per un carnet intimo: a quel modo si affermerebbe il proprio pensiero fin nelle sfumature più dubbie e momentaneamente infruttuose: si lascerebbe tutto vibrante e sospeso, in atto: ma come forma anche per gli altri, quella forma lì ha il torto di una involontaria disonestà, sembra portare seco molta più ricchezza concreta di quella che per avventura essa non porti (E. Cecchi, *Taccuini*, a c. di N. Gallo e P. Citati, Mondadori, Milano 1976, p. 20).

⁷ *Ivi*, p. 93.

⁸ Boine a Cecchi, 22 giugno 1914, in G. Boine, *Carteggio*, II, G. Boine, E. Cecchi: 1911-1917, a c. di M. Marchione e S. E. Scalia, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1972, pp. 109-10.

sprimere un ritmo che «ti senti tutto nel cuore», ovvero un sentimento non costretto nelle forme convenzionali: una “poetica dell’autenticità del sentimento” sembra insomma accompagnare la poesia in prosa, dalle prime prove scapigliate, fino al “frammento” vociano⁹.

Si pensi alla stessa poetica di Jahier, ben indagata da Briganti sulla traccia delle parole dell’autore stesso, che, ribadendo l’«antipatia per le poetiche aprioristiche», sosteneva di scrivere solo ciò che «invadeva completamente la [sua] coscienza e arrivava al calor bianco dell’espressione»¹⁰. Di conseguenza, non può interessare una forma, poesia o prosa, scelta tramite un procedimento razionale e logico, quanto l’espressione autentica (in ciò, morale) di una tensione traboccante¹¹. Così, *Ragazzo*, i cui nuclei tematici si palesano proprio sulla «Voce», è descritto come «poema», forma “scaturita dalla materia”:

Ripercorrere la mia propria vita in una forma che non avevo prestabilito affatto a priori; ripercorrerla a tappe d’intensità facendoci giocare tutti gli elementi (la povertà della famiglia, la morte tragica del padre, il paese eccezionale, il paese riformato, nel cuore delle montagne) in modo tale da comporre un insieme che fosse un poema¹².

Che non si tratti solo di un modo per nascondere, nell’alone occulto dell’ispirazione poetica, le ragioni della propria scrittura, lo confermano i lettori più diversi, che riconoscono la prepotenza dell’emozione come guida della scrittura: «gli anacoluti sono lo sconforto e l’incanto insieme di un’emozione che è più forte del verbo», scriveva ad esempio Vasco Pratolini¹³.

⁹ Si ricordi anche quanto afferma Jahier nelle *Contromemorie*: «E contaminazioni tra vita e letteratura – immanenti in ogni romanticismo – non sono mancate in quello vociano» (Jahier, *Contromemorie vociane*, cit., p. 259).

¹⁰ Cfr. P. Briganti, *Piero Jahier*, La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 47; le parole di Jahier provengono da *Ricordo di Piero Jahier* (tre trasmissioni radiofoniche RAI a c. di F. Antonicelli, febbraio-marzo 1967, basate su interviste risalenti agli anni 1954-56). Così commenta Briganti: «Formula che se di primo acchito pare concedere qualcosa al desiderio di circonferire con una sorta di alone magico la creazione, ad una più attenta valutazione rispetta e conferma, a mio avviso, il carattere “morale” che assume l’arte di J.: scrivere solo ciò che trabocca, ciò che non può essere trattenuto dall’uomo “attivo”, e che dimostra dunque nell’urgenza la propria necessità vitale, cioè la propria “moralità”» (*ibid.*).

¹¹ Beccaria ha enucleato i principali elementi della melodia e del ritmo nella prosa nell’organizzazione delle unità melodiche in «strutture dall’andamento strofico», nella costruzione di una tessitura immaginativa sempre meno legata alla logica delle relazioni sintattiche, nel passaggio dal descrittivo e dal narrativo al «più libero accostamento di nuclei sintagmatici entro un “tono” ed un andamento musicale». L’autore si occupa di prosa in termini generali, soffermandosi poi segnatamente sulle «Strutture melodiche nella prosa d’arte moderna» (G. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d’arte*, Olschki, Firenze 1964, pp. 319-20).

¹² *Ricordo di Piero Jahier*, in Briganti, *Piero Jahier*, cit., p. 47.

¹³ V. Pratolini, *Per Jahier*, «Incontro», 2, 25 febbraio 1940.

L'esigenza romantica di indagare l'io e denudare le storture del mondo dell'uomo, di rivelare la verità, contro le convenzioni, era passata attraverso il Decadentismo colorandosi di tinte fosche, erotiche e diaboliche, per poi ripresentarsi, intatto e spogliato degli elementi più carichi ed esteriori (in Italia raccolti e ben pubblicizzati da d'Annunzio) negli scrittori vociani: non a caso Slataper sostiene che alla sua generazione tocchi il compito di realizzare una rivoluzione romantica "senza spargimenti di sangue", agendo senza eccessi ma in profondità¹⁴. Aggiornato ad esigenze novecentesche, tale romantica richiesta di autenticità passava attraverso una letteratura, una filosofia e una visione del mondo cambiate, aperte sugli abissi della coscienza e condizionate da un relativismo che indubbiamente testimoniava la ristrettezza dell'universo dell'uomo. Non solo il Romanticismo, e poi il Decadentismo, avevano suggerito, tra le molteplici direzioni, di indagare a fondo l'io per comprenderne la natura, ma, in più, l'incapacità di dominare razionalmente la realtà, cresciuta dopo il delirio scienziata, sembravano indicare, alla generazione vociana, una rotta: perso il controllo sulla realtà, quale luogo migliore, come scrive Prezzolini a posteriori, dove cercare la verità se non se stessi?¹⁵

Se la letteratura sarà frammentaria e autobiografica, proseguendo una tendenza che aveva trovato realizzazione, nell'Italia *fin de siècle*, in forme apparentate con il *petit poème en prose* simbolista, verrà però ribaltata la sostanza: non più fiducia nell'arte come alchimia, non rimozione né esibizione del sub-cosciente, ma consapevolezza della vanità della letteratura (semplicemente: come insegnava Manzoni a Cohen), e scelta di frequentarla comunque, come pratica di umanità, magari facendo «qualche segno sui margini». Si diffonde un'idea, quasi un'adorazione, della parola pronunciata senza "chiudere gli occhi". Si ricordi, allora, l'intervento di Serra, *Carducci e Croce*: nella consapevolezza della sua intrinseca vanità («Io voglio sapere che c'è nella mia adorazione qualche cosa di vano; che l'amore delle belle parole [...] è vano»), la letteratura conserva il ruolo di una compagna per affrontare, «ad occhi aperti», le esperienze della vita fino alla frontiera ultima («voglio saper tutto questo per avere la gioia di affrontare con occhi aperti il pericolo mio dolce»).

La commutazione del ferro in oro, la disperazione dell'angusta condizione femminile distillata in oggetti-simbolo dalla patina dorata, la rimozione del sostrato conturbante della coscienza, spostato nella contemplazione di *choses fanées* o in sogni di amore e morte avevano impregnato le "piccole prose" e i "poemucci in prosa": dalla

¹⁴ Nota anche la Pellegrini: «Si tentava di rifondare la letteratura come genere, ancorandola alle feconde impurità della vita. Forse anche in reazione alla letteratura naturalistica e veristica, e ad un certo tipo di romanzo francese psicologizzante e di tematica amorosa, ci si ricollegava ad un intimismo eroico di marca romantica [...]» (Pellegrini, «La Voce» e i Vociani, cit., p. 541).

¹⁵ «Dove si può trovare maggior verità nell'arte, se non raccontando di se stessi?» (G. Prezzolini, *Sentimento della verità*, in Id., *L'italiano inutile*, cit., p. 146).

prima «Voce» arrivano diverse testimonianze che le vie dell'“alchimia” e del “sogno” non sono più percorribili. Si pensi, per contrasto, a *Une Nuit au Luxembourg* di Rémy de Gourmont, opera rappresentativa del simbolismo francese che combina afflato filosofico e dimensione del sogno¹⁶. I misteriosi eventi occupano lo spazio di una notte, e forse sono fatti “della stessa sostanza dei sogni”¹⁷, i quali offrono, “con gli occhi chiusi”, l'ultimo baluardo contro la noia:

La felicità, per voi, non è nella possessione, ma nel desiderio. Quando non avete da desiderare più nulla, la noia viene a sedersi su le vostre ginocchia e lentamente vi opprime. La donna che vi ha ubriacati vi è più pesante che una montagna, quando l'ebbrezza si dissipa [...].

Voi trovate la felicità soltanto chiudendo gli occhi; riaprendoli, trovate la noia. Poi che non sapete vivere, è meglio che sogniate¹⁸.

La notte nel giardino parigino rappresenta una ricerca tutta giocata sulla soglia del sogno, che si direbbe invece improponibile nella concezione serriana: «Passano i giorni e scema la luce e il tempo dell'amore se n'è andato e l'ombra si avvicina a noi lunga e nera. [...] ci contentiamo di leggere e di fare qualche segno sui margini. Ma questo basta, e la compagnia dei nostri padri e fratelli»¹⁹.

«Affrontare con occhi aperti» il dolore (e il movimento equivale al “chiudere gli occhi” di Tozzi, che significa poi riaprirli su un realtà torbida e inquieta)²⁰: questa necessità di avere occhi per vedere, seme che poteva fiorire proprio nell'ambiente vociano, richiama alla mente, con un salto indietro al 1909, anche il celebre saggio di

¹⁶ Pubblicato nel 1906 in Francia, oggetto segreto dell'officina di Tozzi (1907), fu tradotto in Italia nel 1919, con una presentazione di Papini, scritta al momento della morte dell'autore francese (1915). La traduzione curata da Virgilio Bondonio (Facchi, Milano 1919), comprendente il saggio di Papini proveniente da *Stronature* (Libreria della Voce, 1916), è stata recentemente affiancata dall'inedita versione di Federico Tozzi, risalente con molta probabilità al 1907, pubblicata a cura di Marco Menicacci (R. de Gourmont, *Una notte al Lussemburgo*, nella traduzione di F. Tozzi, Cesati, Firenze 2010). È interessante ricordare che tra i primi conoscitori di Rémy de Gourmont in Italia è da annoverare, ancora una volta, Vittorio Pica; si vedano le quattro lettere dello scrittore francese a lui indirizzate, in E. Citro, *Lettere inedite di alcuni corrispondenti francesi a Vittorio Pica (Hennique, Alexis, Rod, Tailhade, Dierx, Remy e Jean de Gourmont)*, «Revue des études italiennes», XXXVI (n.s.), 1-4, gennaio-dicembre 1990, pp. 105-124.

¹⁷ Cfr. M. Menicacci, *Introduzione*, in Gourmont, *Una notte al Lussemburgo*, cit., p. 15.

¹⁸ Gourmont, *Una notte al Lussemburgo*, cit., p. 145-47.

¹⁹ Serra, *Carducci e Croce*, cit., p. 468.

²⁰ Cfr. Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 45: «l'uomo chiude gli occhi (il suo romanzo di maggior respiro s'intitola appunto *Con gli occhi chiusi*) di fronte alla realtà inquieta e precipita in pieno nel gorgo oscuro delle proprie passioni. Tozzi è il cronista dell'inquietudine della provincia italiana in quegli anni».

Cecchi su *Giovanni Pascoli*²¹, dove una simile metafora funziona da discriminante tra autori dissimili. Riflettendo sul contenuto di dolore della poesia pascoliana, il critico si interroga sulla differenza tra il canto doloroso di Leopardi, Carducci e Shelley²²; ci interessa soprattutto l'immagine con cui Cecchi allontana Pascoli dalle fila di Leopardi, Carducci (dolore «per la patria oppressa») e Shelley (dolore «per l'umanità schiava»), sostenendo che nell'autore dei *Nuovi poemetti* si trova per lo più «un dolore infantile, non dinamico, che non si nutre che di canto e si spegne nel canto», che «non si spiega in effetti non estetici», privo di «determinazione storica»:

Non si tratta di sentire e agire in comune per una grande battaglia umana, si tratta di placar l'anima insonne; di addormentarla, di sognare ad ogni costo²³.

La metafora del sonno/sogno, suffragata da citazione del *Prigioniero*²⁴, funziona dunque in opposizione a quell'esigenza vociana di riportare il dolore alla luce del giorno.

Una rivoluzione senza eccessi, scrive Slataper, all'insegna di un recupero della tradizione inteso come rielaborazione. Il fatto curioso è che, se la commistione tra poesia e prosa nasce, in ambito francese, con forti elementi di eversione alla tradizione letteraria, ed è così percepita da alcuni lettori italiani, in realtà, nel primo Novecento italiano, "rivoluzione" è, per antonomasia, quella roboante marinettiana, a fronte della quale le scritture vociane si presentano come rispettosi baluardi della tradizione. L'espressionismo vociano è "neoclassico", in confronto alla dirompenza delle avanguardie, alle "parole in libertà"; ancor di più, canonizzato nella «Voce» derober-tisiana, il "frammento" diventa baluardo della bellezza, della scrittura pulita ed elegante, e trampolino del neo-classicismo tra le due guerre.

Eppure, un impeto "eversivo" attraversava la letteratura vociana, concretizzandosi in una forma innovativa, frammentaria, fatta da una commistione tra poesia e prosa che derivava proprio dall'idea, romantica, che l'ispirazione non sopporta regole, ma esige un'espressione diretta e più sincera possibile. Tra fine Ottocento e inizio Novecento la dimensione del poemetto in prosa-frammento affiora come possibilità di rivoluzionare i canoni letterari in varia maniera, su spinta romantico-decadente: il

²¹ E. Cecchi, *Giovanni Pascoli (I)*, I, 39, 9 settembre 1909, pp. 158-59; *Giovanni Pascoli (II)*, I, 40, 16 settembre 1909, pp. 161-62.

²² Bisognerà notare come, ancora una volta, tra le righe, Cecchi suggerisca, proprio ai vociani, una rilettura di Leopardi, l'autore che ha "cristallizzato" il dolore «in prismi cupamente diafani, traverso i quali i momenti supremi della vita umana appaiono una volta per sempre eternati in una luce calma e solenne», ed insieme ne ha tratto l'esigenza di una umana «fraternità» (Id., *Giovanni Pascoli (I)*, cit., p. 158).

²³ Ivi, p. 159.

²⁴ «Chi piange in sogno, è giunto a ciò che vuole, // è giunto alfine a tutto ciò che implora / invano. Canta: e l'anima pugna / tua placherai. Ritroverà l'aurora // anche te forse addormentato in pace» (*ibid.*); la citazione è tratta da *Il prigioniero (Nuovi Poemetti)*.

senso della poesia (svincolato da forme metriche normative), la percezione della realtà (con sguardo disincantato, ad esempio, sui mondi cittadini della modernità), il rapporto con il lettore (non più impostato su finzione narrativa, ma su una richiesta di partecipazione alla costruzione del senso), la percezione di sé (autobiografica, tesa al mito dell'autenticità).

Ben diversa è la situazione del "frammento" dell'immediato dopoguerra; con il "ritorno all'ordine", la dimensione della *brevitas* in letteratura avrà il suo apice (tra prose d'arte, capitoli, elzeviri, pesci rossi)²⁵, ma questa frammentarietà, frutto di azione normativa più che eversiva, è in realtà assai lontana, idealmente, dalla precedente linea della poesia in prosa. La «misura perfetta della singola pagina narrativa»²⁶ è la nuova dimensione rondista, costruita su un ritorno alla tradizione che è ricerca di un approfondimento stilistico. Messi ancora da parte «la *révolte*, la *recherche*, l'*esprit d'aventure*»²⁷, la poesia in prosa passa, da romantica espressione di ribellismo individuale, a baluardo di difesa del gusto della scrittura, perfettamente levigata nella dimensione della *brevitas*.

5.3 «La Voce» 1908-1913: per un nuovo tassello di un'ideale "storia del frammento" in Italia

Il percorso compiuto lungo la «Voce» prezzoliniana permette e impone di discutere la validità di alcune analisi compiute da Donato Valli, che ha dedicato lo studio più completo al "frammento" di ambito vociano, concentrandosi sulla «Voce» derobertiana²⁸: scelta condivisibile, che sembra lasciare, però, in ombra gli aspetti che appartenevano ai "moralisti", partecipanti attivi alla prima «Voce». Verificando la tenuta di alcune affermazioni di Valli rispetto alla «Voce» prezzoliniana, emerge l'esigenza di

²⁵ Anche Valli, trattando della *Crisi del frammento* attraverso la personalità di Cardarelli, afferma: «egli ambisce ad altri risultati ed il suo discorso s'arricchisce di una serenità distesa e ironica, d'una compiacenza di stile e di ritmi, d'una cadenza nuova e ordinata, che sono caratteristiche proprie della prosa d'arte, sentita come fondamento dell'espressione letteraria e culmine dell'attività fantastica» (Valli, *Vita e morte del "frammento" in Italia*, cit., p. 146). Cardarelli assurge a simbolo della fine del frammentismo per Valli perché abbandona quella "poetica della parola" su cui il frammentismo onofriano si basava («la parola cardarelliana non crea un mondo, non ha radici mistiche e orfiche»), sia quel il frammentismo esistenziale simboleggiato da Sbarbaro; «non è più possibile parlare di centro ideologico, concettuale, morale della poesia che scopre l'oggetto, ma di estrema disponibilità verso tutte le idee e verso tutti i concetti in quanto passibili di riduzione formale» (ivi, pp. 149-50). Certo, come afferma Valli, Cardarelli è «più vicino allo scontento onofriano» (ivi, p. 148) che alle poetiche dei primi vociani.

²⁶ Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 55.

²⁷ Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, cit., p. 482.

²⁸ Si fa riferimento al già citato *Vita e morte del frammento in Italia*; lo stesso Valli ha recentemente ripreso e portato avanti le proprie ricerche concentrandosi sulla prosa d'arte e sulla prosa di poeti (D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa MultiMedia, Lecce 2001).

delineare un diverso tassello dell'ideale "storia del frammento" in Italia, inerente alla «Voce» prezzoliniana.

Il saggio di Valli, su cui è d'obbligo soffermarsi perché è, ad oggi, una delle poche dedicata interamente a un "genere" poco considerato in Italia, è «utilissimo sul versante dell'analisi ritmica e stilistica», come commenta Giovanetti (altro autore che si è occupato di "poesia in prosa")²⁹, ma assume come punto di vista la teoria del frammento elaborata da Onofri, quale pietra di paragone su cui misurare altre poetiche, che soffrono di un minor approfondimento. La poetica dell'autore di *Orchestra*, molto vicina all'idea della letteratura che si respirava in ambito della «Voce» derobertisiana, rappresenta il "punto saldo" della trattazione di Valli, che, concentrandosi sui caratteri formali del "frammento", li trova fotografati, con Onofri, in maniera esemplare; salvo poi dover ammettere che, passando agli autori che hanno una concezione più "impura" dell'arte, «si direbbe che tutto congiura a mettere in crisi la base sintetica del frammento onofriano»³⁰.

Il "frammento" è, per Onofri, il correlativo di una «poetica della parola creatrice» (coniugata con l'«ansia liberatrice dell'io»), ossia di un'idea di arte "pura", mallarmiana, e di una concezione che mette l'io poetico al centro della percezione; ed è con questi caratteri che si può definire, generalmente, il "frammento" proprio della «Voce» derobertisiana. Dalla «Voce» prezzoliniana proveniva però, come sembra essere emerso dal nostro pur parziale percorso, un'esigenza di rinnovamento letterario che non può essere spiegata solo con ragioni interne al mondo della letteratura: tutti i protagonisti della prima «Voce» avevano in qualche modo creduto, anche solo per un periodo, ad un'esigenza di rinnovamento letterario da accompagnare ad una riforma di altri aspetti della realtà, non ultimo sociali e politici. Certo si trattava di restituire alla "parola" autenticità, credibilità, immediatezza, espressività; ma le esigenze di questo percorso provenivano anche da istanze esistenziali, morali, sociali, che pretendevano di tradursi in rinnovata scrittura. Un'idea perdente, nell'immediato, si potrebbe dire, che muore in guerra, come qualcuno dei vociani: eppure, alcuni caratteri di quella riforma letteraria rimasero come tratti peculiari del miglior Novecento, ripresentandosi sotto varie spoglie. In questa accezione, il "frammento" non è tanto il punto d'arrivo di una concezione di arte "pura", quanto il risultato di uno strenuo esame di coscienza, necessariamente lacunoso e inconcluso (*Ragazzo* di Jahier) e il correlativo di una condizione esistenziale (per Reborà, Sbarbaro).

In sintesi, secondo Valli sono tre le possibili "concezioni ideologiche del frammento": una legata all'intenzione magica e liberatoria (Soffici, Onofri e, in parte, Cec-

²⁹ P. Giovanetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.

³⁰ Valli, *Vita e morte del frammento in Italia*, cit., p. 117.

chi)³¹, una vincolata alla problematica esistenziale (Boine, Sbarbaro ed altri)³² ed una più eminentemente letteraria (Papini e Linati)³³. Valli stesso si rende conto, arrivando al capitolo dedicato al *Frammento come limite*, pur senza ampliare idee che rimangono notazioni e suggerimenti, che «il frammento non è un genere unitario» ed, oltre a sfregiarsi, più di altri generi, alla prova dei singoli autori, necessita di una distinzione preliminare tra «i cultori della forma pura e della perfezione stilistica» e i «frammentisti per sofferenza morale e malessere esistenziale»³⁴: «si delineava così, come si è anticipato, quella frattura, che col tempo diventerà sempre più visibile e consistente, nell'ambito del genere frammentistico, tra coloro che vedevano nel "frammento" l'espressione di un saldo impegno morale e coloro che vi scorgevano l'espressione di una raffinata sensibilità estetica o impressionistica»³⁵.

Analizzando i presupposti culturali del "frammento", Valli si concentra su Mallarmé, Rimbaud e Bergson: i tre nomi capitali del rinnovamento primonovecentesco sembrano però atti a definire una poetica del frammento di ambito onofriano, più che quella sviluppatasi dalle istanze della prima «Voce». Valli smentisce l'affermazione secondo cui una genealogia letteraria del "frammento" andrebbe cercata in Leopardi e Baudelaire; per Onofri, in effetti, il riferimento di Valli alla poetica di Mallarmé, incentrata sulla parola, è convincente. Il nome di Mallarmé si era già imposto nella definizione di poemetto in prosa di Vittorio Pica a fine Ottocento, laddove non tanto le rivoluzioni tematiche e la posizione nei confronti del reale di Baudelaire contavano, ma la pulizia formale portata da Mallarmé agli estremi ed applicata a oggetti-simbolo, sorta di rivelazioni. Si potrebbe affermare che con il frammento

³¹ Scrive Valli che «per Onofri e in parte per Cecchi, il frammento ha un significato integrale e rappresenta il punto di massima coincidenza tra la poetica della parola creatrice e l'ansia liberatrice dell'io» (ivi, p. 116).

³² Afferma Valli che «il frammento di Tozzi, Boiné, Sbarbaro, Rebora pur nella ovvia autonomia e individualità di ogni singola espressione, trova un denominatore comune nella denuncia di un malessere esistenziale, sociale e storico che rende problematico ogni conato di liberazione» (ivi, p. 116).

³³ Secondo Valli, «tanto Papini quanto Linati furono portati dalla natura della loro formazione e del loro temperamento artistico a dare maggior rilievo al fatto letterario, magari anche avvertendolo come condanna e come limite, rispetto a quello morale ed esistenziale, che invece costituisce il sottofondo comune e drammatico di Sbarbaro, Boiné e Tozzi» (ivi, p. 138). Il terzo capitolo del libro di Valli segue questa ripartizione trattando separatamente «il frammento come sintesi creativa», «il frammento come limite», «il frammento come letteratura».

³⁴ Ivi, p. 121.

³⁵ Ivi, p. 123. Affermerà Valli a proposito di Boiné: «il concetto del frammento quale si era andato formando nella mente di Boiné aveva non solo caratteristiche, ma origini poetiche e ideologiche di natura diversa da quelle d'un Soffici e dello stesso Onofri» (ivi, p. 128). Un fatto simile rileva per Sbarbaro: «La verità è che il frammento per Sbarbaro va al di là della semplice espressione letteraria e trova precisa corrispondenza con una struttura ideologica che rifiuta il discorso logico e organizzato in quanto mistificatorio della realtà» (ivi, p. 131).

di Onofri³⁶, preso da Valli a simbolo della seconda «Voce», ci si muove appunto nella direzione di Mallarmé, sia «sul piano della poetica e dell'estetica del frammento»³⁷ che per l'esempio diretto dei suoi poemetti in prosa.

Viene da domandarsi però se il «frammento-dramma», legato ad una problematica esistenziale, a cui Valli dedica uno spazio, seppur ridotto, sia ascrivibile anch'esso, precipuamente, alla poetica di Mallarmé. Lo stesso Valli si trova, *en passant*, a dover limitare il campo, affermando ad esempio che «l'esemplarità mallarmeana investe soprattutto quelli fra i frammentisti che si rifugiano nella interiorità dell'io»³⁸, e dovendo accostare, per Jahier, anche il modello di Claudel; non va però dimenticato che quest'ultimo veniva a rappresentare, per Jahier, anche un esempio di poetica anti-mallarmeana, "impura", strettamente connessa ad un universo di senso eterogeneo.

Una poetica di arte "impura" è ampiamente rappresentata sulla prima «Voce», tramite dichiarazioni d'intenti e pratiche scritte varie, ed essa sembra meglio comprensibile sotto il segno di Baudelaire e Leopardi che non di Mallarmé. Non è detto, non è dimostrabile né corrispondente a verità che autori diversi, quali Slataper, Jahier, Boine, poi Rebora e Sbarbaro, siano tutti lettori attenti dei due grandi dell'Ottocento italiano e francese. Ci si può però limitare intanto alla constatazione che la loro idea di "frammento" si pone in linea, più che con Mallarmé, con la poetica dei *Petits poèmes en prose*, tesa ad osservare la realtà, a comprenderne l'essenza peggiore, senza veli, e a svelare la natura dell'uomo, e con quella delle *Operette morali*, nella felice commistione tra poesia e pensiero che rappresenta pressoché un *unicum* nella letteratura italiana dell'epoca. Si tenga presente, semmai, che alcuni elementi potrebbero provenire, sempre idealmente, anche da altre opere degli stessi: l'esigenza vociana di affrontare la propria coscienza prima di tutto, che provoca una forte tensione autobiografica, è in linea con il Baudelaire dei *Diari intimi*, riscoperti appunto in questi anni, quasi calcando in maniera eccessiva la mano sull'autore intimo e obliterando il *maudit*³⁹; d'altro lato, la stessa esigenza di partire dal "sé" fa pensare imme-

³⁶ Riguardo al rapporto tra io e realtà, nota giustamente Valli a proposito di Onofri: «Questo mondo [della poesia] è la verità, la fede, la certezza, la compensazione, raggiunta per progressiva convinzione interiore, delle brutture della storia, delle storture della vita; il rifiuto si tramuta in adesione, il sogno in coscienza, l'evasione in eroico impegno rispetto a se stessi e ai propri ideali, cioè rispetto alla stessa poesia intesa come unica forma di liberazione dell'uomo attraverso il recupero della sua essenza prima nel contesto delle forze originarie dell'universo» (ivi, p. 112).

³⁷ Ivi, p. 43.

³⁸ Ivi, p. 44.

³⁹ Cfr. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, cit., p. 362; ricostruendo questa variazione di prospettiva, il critico fa riferimento al *Faguet contro Baudelaire* vociano e, poi, ai tanti interventi degli anni '20: «Per cogliere il progressivo imporsi di questa lettura – che ha la sua maggior fortuna intorno al 1920 grazie anche alle ripubblicazioni di *Mon coeur mis à nu* e dei *Journaux intimes* (1907, 1909, 1919) – basta

diatamente al Leopardi dei *Canti*, quella sorta di storia di un'anima in cui il poeta prende, spesso, la parola per raccontarsi in figure liriche. Se si deve parlare, dunque, di coincidenze ideali, come intende Valli, non si può riconoscere una predominante mallarmeana, ma anzi riconfermare, per la prima «Voce», proprio la linea Leopardi-Baudelaire. L'evoluzione in senso "formale" del "frammento" nella «Voce» derobertiana permette invece e impone di fare riferimento a modelli di arte "pura" (o interpretati come tali).

Rimbaud incontra il "frammento" italiano, secondo Valli, nei due caratteri che gli attribuisce Soffici nella sua monografia: il passaggio dal verso alla prosa ritmica in conseguenza del processo creativo dell'illuminazione, che ripugna ogni architettura; il «sistema sensorio» esageratamente raffinato, che permette di cogliere corrispondenze segrete con le cose; «scarsa rimane [...] la corrispondenza rimbaudi[a]na con i contenuti e l'ideologia generale del frammento italiano»⁴⁰. I caratteri legati alla tecnica della «visionarietà come rifiuto del tempo e dello spazio storico» sono poco rintracciabili nel "frammento" dei moralisti vociani, ma anche nelle elaborazioni di chi, come Papini e Soffici, già nella «Voce» prezzoliniana si allontanava da essi. Quel che Valli non dice, e che forse si potrebbe tener presente, è che la *Saison en Enfer* è una sorta di esame di coscienza irrisolto, che documenta un percorso umano e poetico (le due dimensioni si sovrappongono)⁴¹ e una crisi presente, sofferta e non superata (si può presupporre, come suggerisce Ivo Margoni, che «la soluzione è fuori campo e non ha voce: è il Rimbaud africano»)⁴², risultato del «fallimento dell'ascesi estetica e idealistica». Da questo punto di vista, Rimbaud potrebbe essere avvicinato, idealmente, alle confessioni e autobiografie frammentarie vociane. Sempre Margoni suggerisce che la *Saison* potrebbe essere letta alla stregua di «un libro cristiano di introspezione e di opzione (ma di opzione non effettuata)»⁴³, e come tale è giocato su «polarità» contrapposte che richiamano lontanamente il dualismo vociano; si pensi all'«urto fra il compiacimento nella pigrizia asociale e il "lavoro umano", fra l'integrazione a qualsi-

scorrere i titoli degli articoli dedicati al poeta francese in quel torno di tempo: *L'angoscia di Baudelaire* («Il Marzocco», 5 settembre 1920); *La sincerità di Baudelaire* («Il Marzocco», 17 aprile 1921); *Un mistico a ritroso* («Momento», 27 dicembre 1921); *Baudelaire e i «Giornali intimi»* («Arte e Vita», 1922); *La tragedia familiare di Baudelaire* («Il Marzocco», 25 luglio 1926), ecc..

⁴⁰ Valli, *Vita e morte del frammento in Italia*, cit., p. 44.

⁴¹ Afferma Margoni che «se *Les Illuminations* sono lo sforzo massimo per distruggere il mondo "com'è" e sostituirlo con quello ideale del demiurgo, la *Saison* va considerata come un esame di coscienza finale che ha come oggetto la visione che il poeta era venuto costituendosi fra il '71 e il '73» (I. Margoni, *Introduzione*, in A. Rimbaud, *Opere*, trad. e cura di I. Margoni, Feltrinelli, Milano 2004, p. XXXIV; l'introduzione di Margoni data al 1963).

⁴² Ivi, p. XXXVII.

⁴³ Ivi, p. XXXVIII.

asi condizione e l'evasione, fra la realtà torpida e la visione liberatrice»⁴⁴. Ma il parallelismo qui si ferma, considerando la particolarità della scrittura rimbaudiana, costruita per illuminazioni e impreviste corrispondenze (come affermava appunto Soffici), in una sintesi poetica che, forse perché ideale «compendio» delle due correnti del Romanticismo, «il realismo critico e lo spirito visionario, l'impegno etico e l'evasione idealistica»⁴⁵, rimane piuttosto unica e inarrivabile.

Riflettendo sul rapporto tra il verso libero e il "frammento", Valli individua nel primo l'emblema di una rottura a cui porta l'abbattimento di tutti i «miti dell'Ottocento», mentre nel secondo un recupero della «semplicità» e della «tradizione»: «una nuova forma espressiva, mediana tra esigenza di libertà ed esigenza di ordine, fra valori classici e valori moderni, che non mortifichi la spinta avanguardistica dell'arte fino ad annullarla, ma che neppure l'esalti fino a snaturarla»⁴⁶. Effettivamente il "frammento" vociano può essere inteso come il correlativo "formale" di quello scontro tra esigenza di ordine e sete di libertà che era il conflitto intimo morale insito in diverse personalità. Il dualismo che era così violentemente penetrato nella letteratura italiana del secondo Ottocento attraverso gli Scapigliati, era sostanzialmente irrisolto e si era approfondito perdendo i suoi caratteri più esteriori e definendosi, nei vociani, come conflitto di coscienza. Meno condivisibile è il corollario per cui il "frammento" si formerebbe come «gusto dello scrivere», diverrebbe «il simbolo della purezza artistica, della potenza espressiva dell'io, quasi dell'arte per l'arte»⁴⁷. Tale affermazione è veritiera se riferita all'evoluzione della poetica del frammento in ambito derobertisiano, ma non aiuta a comprendere la gestazione del frammento nella prima «Voce». Non convince, in particolare, il passaggio teorico con cui Valli propone, come già accennato, di porre sotto la medesima egida dell'«esaltazione dell'io» i vari tipi di frammenti vociani:

Ma non era questa [«esaltare la gioia dei sensi e la forza delle impressioni»] la sola via che portava, per così dire, all'instaurazione della tecnica frammentistica; anche l'altra, quella che conservò caratteristiche metafisiche e religiose, finisce con lo sfociare nelle stesse conclusioni. Così, tanto il «pregiudizio sensistico naturalistico», per dirla con Jahier, quanto la «mania predicatrice» e il «sottinteso morale» per dirla con Soffici, conducevano, per sentieri diversi, alle identiche soluzioni formali, perché in fondo entrambi partivano dallo stesso punto e allo stesso punto arrivavano: l'esaltazione dell'io⁴⁸.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Ivi, p. XL.

⁴⁶ Valli, *Vita e morte del frammento in Italia*, cit., p. 50.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

L'esaltazione dell'io, unica misura del mondo e suo centro: questa modalità di relazionarsi con il mondo non rappresenta la letteratura vociana nel suo complesso⁴⁹ e se, per i vociani, "in principio è la coscienza individuale", base di ogni riflessione letteraria, questo principio può evolversi in diverse maniere.

La psicoanalisi non perdona i tentativi di mascheramento delle pulsioni interiori: basterebbe *La coscienza di Zeno* per ricordare quanto esaltazione e umiliazione di sé possano essere due facce della stessa medaglia. D'altro lato, però, è possibile e necessario operare delle distinzioni. Da una parte si porrà allora la tensione ad una letteratura "con me", come si è detto, che è l'ideale a cui si tende, prima ancora di poterlo dire pienamente realizzato; è l'espressione di una volontà di partecipazione umana di cui occorre a volte anche diffidare, ricordando che essa può mascherare ancora un "dualismo", il conflitto tra apologia di sé e proprio smascheramento, autoesaltazione e autocoscienza (ideologicamente, si pensi ai conflitti tra ordine e libertà, peccato e libero arbitrio, morale e immorale). D'altro lato, si pone la letteratura dell'"io", con la convinzione che l'artista, il genio, occupa una posizione decisamente esterna alle sfere di senso tradizionali (storiche, sociali) e ricrea, a partire dalla propria sensibilità d'eccezione, realtà nuove tramite l'esercizio della parola.

A livello filosofico, Valli individua tra gli incunaboli del "frammento" la filosofia di Bergson, in particolare per la concezione del tempo interiore, che davvero è una

⁴⁹ In fondo Valli stesso, che pone questa pregiudiziale in sede teorica (nel capitolo *Teoria e tecnica del frammento*), è costretto a rivederla, almeno in parte, dovendo operare distinzioni tra gruppi di autori sensibilmente differenti, a proposito dei quali ha bisogno di obliterare la concezione di "arte per l'arte" in favore di esigenze etico-morali (in particolare si veda il cap. *Il frammento come limite*). Rispondendo alla recensione di Macri (che proponeva una distinzione tra «la poetica del frammentismo» e il «genere del frammento», per risolvere le ambiguità dello studio di Valli; cfr. O. Macri, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, «L'Albero», XXXIV, 67, gennaio-giugno 1982, pp. 147-52), Valli riproponeva in pratica proprio la necessità di dar conto di diverse "poetiche del frammento": «Il frammento, in quella particolare congiuntura storico-culturale, non nacque solo dalla poetica dello "scontento", ma per alcuni compagni di generazione proprio dal rovesciamento di quella poetica, cioè da un eccesso di contenuto, di sgomento, di pietà. [...] Eppure come negare che in quel particolare crocevia della storia [...] i letterati puri s'erano incontrati con i moralisti, i prosatori con i poeti [...]? E che il punto comune d'incontro era il segno sensibile di quella crisi storica, culturale, letteraria, esistenziale, quella risulta di singhiozzo nobilitato, di squarcio di vita, di transizione coatta, simbolizzata nel frammento?» (D. Valli, *Chiarimenti sul genere del frammento*, ivi, p. 153).

Sembra che Valli abbia meglio definito, recentemente, la questione, individuando la necessità di distinguere due momenti della «Voce»: «Infatti, la prima "Voce" privilegia l'approccio alla realtà sotto forma di strenuo impegno morale che si trasforma in diretto coinvolgimento intellettuale e psicologico dello scrittore, sì che le motivazioni formali non riescono ad occultare interamente il sottofondo di sofferenza dal quale nasce il malessere esistenziale di una generazione che paga sulla propria pelle la grande crisi dei primi anni del secolo; la seconda, invece, quasi a compensazione di quello strazio esulcerato dalla tragedia della prima guerra mondiale, accentua i valori meramente letterari di grazia e di stile [...]» (Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, cit., pp. 23-24).

delle lenti fondamentali con cui mettere a fuoco la cultura del primo Novecento, riponendo quella realistico-positiva⁵⁰. Dalle elaborazioni di Bergson (conosciute da Prezzolini, Soffici, e molti altri) o in coincidenza con esse derivava la percezione che, smontata l'oggettiva consistenza del reale, occorresse partire da una dimensione del tempo legata alla coscienza individuale. Ed è chiaro che la dimensione del "frammento" ha molto a che vedere con quella percezione dell'attimo e della durata che caratterizzano il tempo della coscienza. Valli trae da queste premesse una conseguenza, anche in questo caso, non del tutto condivisibile, sempre a partire da una teoria del frammento incentrata su Onofri: «una delle caratteristiche più qualificanti della poetica del frammento è il disinteresse rispetto alla realtà esterna, una sorta di chiusura programmata nei confronti del mondo circostante e dei suoi problemi»⁵¹; essa si spingerebbe appunto con la concezione bergsoniana dell'arte, che consta in un «disimpegno dal reale per ritrovare se stessi sotto le specie del candore fanciullesco»⁵². Questa concezione, però, fa pensare ad alcuni autori della seconda «Voce», oltre che ai grandi del Novecento che muovevano allora i primi passi (Ungaretti); se i vociani hanno in comune con il bergsonismo l'esigenza di trovare nella propria coscienza le ragioni dell'arte, si basano però su una «chiusura programmata nei confronti del mondo».

La posizione dei moralisti vociani assomiglia piuttosto a quella, ancora lacerata e problematica, espressa da Prezzolini confrontando Bergson e Croce per la propria formazione:

[...] l'ordine delle cose interiori, la rivelazione di quello ch'io sono, essere ancora cieco e pure già veggente, promessa mantenuta e da adempiere, che ha superato tutto lo sforzo del mondo e può considerarlo con uno sguardo solo [...]. L'ordine delle cose interne, e come io sia un punto da cui parte una libera creazione: tutto questo io debbo al Bergson.

Ma devo al Croce l'ordine delle cose umane, la fede nel mondo storico, la conquista dell'umanità di me stesso; la vita morale, il dovere dello sforzo, il bisogno d'una disciplina, la visione dell'umile giornata come missione, il senso dell'eroico quotidiano prosaico: l'equilibrio (sperato, desiderato, atteso, che verrà — almeno nella morte); il trovarmi uomo fra gli uomini, partecipe d'una sacra funzione, personaggio di una storia sacra; il valore del pensiero e dell'arte, della vita pratica; il valore dell'uomo di genio [ma anche il valore dell'imbecille], il valore del santo [e il valore del farabutto];

⁵⁰ Anche Jahier ricorda che «i libri vociani dovevano essere in primo luogo i libri della reazione spiritualista europea, i libri dei Boutroux, dei Poincaré, dei Bergson, dei Blondel, del James degli "Ideali della vita" o della "Volontà di credere", che scardinavano le roccaforti del positivismo, oltre a quelli del pontefice dell'idealismo assoluto» (P. Jahier, *Contromemorie vociane*, in Id., *Con me*, cit., p. 277).

⁵¹ Valli, *Vita e morte del "frammento" in Italia*, cit., p. 46.

⁵² Ivi, p. 47.

la riduzione totale, assoluta, senza residuo, di Dio nell'Uomo; l'accettazione della realtà, non criticabile, ma su cui costruire⁵³.

Questo dualismo tra Croce, simbolo di un impegno civile che passa attraverso «la conquista dell'umanità di me stesso», il senso dell'«eroico quotidiano prosaico», la «vita morale», e Bergson, che simboleggia il peso dell'interiorità, punto di partenza di ogni azione, potrebbe essere preso, prescindendo dall'esperienza intellettuale prezzoliniana, come simbolo del conflitto implicito ai moralisti vociani, non riducibile ad una professione di bergsonismo. Similmente a Prezzolini, per loro l'«equilibrio» è «sperato, desiderato, atteso», nient'affatto raggiunto.

Già nel 1910 Prezzolini aveva delineato una posizione problematica, tra ammirazione e biasimo, di Bergson e della “percezione frammentaria” del mondo che spirava dalla sua filosofia⁵⁴: riconosceva in essa un valore di protesta e contestazione, ma riteneva che il vero genio ricostruisca, dopo la ribellione, un sistema. In filosofia, Prezzolini si chiede quale sia la natura e l'origine del frammento e risponde con le parole di Schlegel:

Il frammento è la forma più propria del filosofar puerile. Il buon senso è pieno di frammenti filosofici: [...]. Ma son tutti frammenti che non sanno di esser frammenti [...]. I frammenti dei presocratici sono ben altra cosa: son germi di sistemi, ossia sistemi.

Altro è il frammento romantico. Col romanticismo il frammento è e vuol esser tale, acquista personalità e l'opponne alle altre, soprattutto ai sistemi. In F. Schlegel, l'uomo-coscienza di quel periodo, si incontra massimamente questa teoria e apologia del frammento, quest'uso abuso e propaganda del frammento. Scriveva egli al fratello: «Io non posso dire di me, di tutto il mio io alcun altro *échantillon* se non un siffatto sistema di frammenti, qual'io mi sono...». [...] E per quanta diffidenza si provi bisogna abituarsi a scrivere frammenti, giù, come vengono, con la forma stessa con la quale si gettan sul taccuino [...]⁵⁵.

Senza dubbio è con il Romanticismo che si comincia a teorizzare che una filosofia per frammenti, per barlumi di verità, contenga più verità di un sistema, proprio perché dell'io stesso non si può dire altro che un «sistema di frammenti»; di conseguenza, anche la scrittura dovrebbe assumere la forma dell'appunto “sul taccuino”.

Prezzolini si pone dalla parte del sistema, contro il frammento, riconoscendo però che la modernità sembra privilegiare, sé compreso, espressioni frammentarie:

⁵³ G. Prezzolini, *Io devo...*, «La Voce», IV, 7, 15 febbraio 1912, p. 756.

⁵⁴ Id., *Il Bergson*, ivi, II, 4, 6 gennaio 1910, pp. 239-40.

⁵⁵ Ivi, p. 239.

Quelli che scrivono a quel modo, per virtù di trovata e di invenzione, scrivono spunti di pensiero, e potrebbero formare una categoria nuova: «gli spuntaioli». [...]

Lo spunto è un pensiero non condotto a termine: non vissuto fino a sistema: è un bambino che cresce e non ha virilità, spesso resta ragazzo, per non dire infante.

[...] perché non dirlo? Gli «spuntaioli» non rappresentano forse in filosofia (ce n'è di grandi, come il Bergson, e di minimi come noi) quello che i «macchiaioli» o gli «impressionisti» in arte?⁵⁶

Cercando le ragioni del frammento, Prezzolini individua come punto centrale una reazione all'accademia in nome dell'autenticità:

C'è quello stesso carattere di sorgere come reazione al trito, al convenzionale e al formalistico, si chiami meccanicismo e positivismo o accademia e modello: c'è quello stesso desiderio di coglier la vita nel suo apparir fresco e pullulante, alla sorgente sua, come è l'intuizione del filosofo o lo schizzo per un pittore o un accordo per un musicista. [...] Chi conosce (e chi non lo conosce in Italia? – soprattutto per la parte teorica e per sentito dire) il movimento simbolista e decadente, vedrà in quello una sincrona applicazione delle idee bergsoniane⁵⁷.

Infine, individuando i frammentisti che derivano dalle teorie bergsoniane Prezzolini fa il nome di Péguy, che era appunto uno dei modelli vociani più in voga: «al suo scrivere non vuol dare forma precisa e finita, ma lasciarlo non levigato, e non finito, che mostri ancora il lavoro di stile». Rimane saldo che, per Prezzolini, i veri artisti sono «quelli che osano entro l'accademia far l'arte», «entro il sistema creare la filosofia»; eppure, Bergson e i frammentisti (in ogni tipo di arte, dalla pittura, alla musica, alla letteratura) sono un fenomeno a cui occorre guardare con attenzione, e a cui la «Voce» stessa, tra attrazione e repulsione, rivolgeva lo sguardo, nello stesso modello, morale e letterario, dell'ispiratore dei «Cahiers de la Quinzaine».

5.4 “Poesia in prosa”: sul crinale tra arte “pura” e “impura”

Il rapporto tra intellettuale e società è questione tangente all'intero nostro percorso, che dalla seconda metà dell'Ottocento si affaccia agli albori del Novecento; dunque può essere forse utilizzato come punto di vista per illuminare, a posteriori, la strada fatta sulle tracce della “poesia in prosa”. Mito del Romanticismo italiano, complice il Risorgimento, l'impegno civile dell'intellettuale si era scontrato proprio con la realizzazione dell'unità politica, esigendo critiche e ripensamenti nell'ambito della Scapigliatura. Se Tarchetti e Praga avevano mantenuto segnali di un'ideologia progressista,

⁵⁶ Ivi, p. 240.

⁵⁷ *Ibid.*

andavano gradualmente sostituendoli o combinandoli con le problematiche più profonde dell'io (si pensi a *Una nobile follia*, ai molteplici e discordi indizi di *Tavolozza*)⁵⁸. Il conflitto esistenziale di Camerana, vissuto in solitudine fino alla morte suicida, appare come l'emblema dell'inconciliabile essenza del rapporto tra realtà e poesia.

Proprio all'interno della Scapigliatura, si ipotizzano due tipi di soluzioni al rapporto tra lo scrittore e la società. La Scapigliatura democratica ripropone l'impegno nelle modalità di una letteratura come testimonianza (realista e, insieme, espressionista) della vita nei "bassifondi": si pensi a Paolo Valera, una sorta di "intellettuale organico", "cleric" fedele alla causa degli ultimi, secondo i principi di un protosocialismo. D'altro lato si erge Dossi, rappresentante aristocratico (in letteratura e per natali) di un solitario ed anarchico esercizio di moralismo e, nella vita, dopo le esistenze eversive dei primi scapigliati, vessillo di un pieno "ritorno all'ordine", con adesione e collaborazione al "regime" crispino. Il dualismo scapigliato, ripreso ma spesso trattato con distacco, alla stregua di *topos* letterario (si pensi al finale della *Vita di Alberto Pisani*, nel segno di amore e morte), si ripropone urgentemente in una contraddizione irrisolta tra ordine e disordine. La difficoltà di ricostruire, con i mezzi della narrativa tradizionale, la realtà in maniera ordinata conduce al "frammento", che ritrova in sé l'ordine e una scheggia di verità: un piccolo mondo conchiuso e ordinato, se si pensa ad ognuno dei *Ritratti umani*, simbolo della rinuncia a dare un'architettura solida o una narrazione romanzesca.

Dossi aveva esordito, a suo modo, con l'esigenza di chiudere certi conti con se stesso, con la propria infanzia e adolescenza, con le rispettive idiosincrasie, oltre che con modalità di scrittura scapigliate; l'indagine di sé offerta nell'*Altrieri* e nella *Vita* è ancora una delle zone fondamentali della produzione dossiana, e sembra quasi preludere a quella concezione di scrittura come indagine del sé, anomala e incompleta, sviluppata poi in ambito vociano. D'altro lato, Dossi imposta un'indagine del mondo attraverso la satira, sviluppando il "ritratto" (come si è avuto modo di notare, somigliante al "carattere" vociano) e, infine, si volge all'esercizio di una prosa d'arte. Il "frammento" diventa ancor più in sé conchiuso: il circolo dell'autobiografia dossiana, che aveva tentato di portare avanti un esame di sé e della propria generazione storico-letteraria nei primi due libri (da qui la presenza di elementi scapigliati, problematizzati), si chiude così, idealmente, negli *Amori*, sublimazione di elementi autobiografici e del conflittuale rapporto con l'altro sesso, resi nella forma di una tornita prosa d'arte che quasi anticipa il sapore di certi "capitoli" del primo dopoguerra. Il "frammento", dunque, attraversa la produzione di Dossi contenendo *in nuce* già le due

⁵⁸ Si ricordi la presenza di *Una nobile follia* in *Malattia, coscienza e destino* di Enrico Ghidetti (pp. 3-6). Per un'analisi di *Tavolozza*, rimando al mio «Sotto il velo del quietismo»: *Tavolozza di E. Praga*, «La Rassegna della letteratura italiana», IX, 1, gennaio-giugno 2010, pp. 86-107.

concezioni della frammentarietà primonovecentesca: il “frammento” come scheggia dolorosa di un’autobiografia impossibile; il “frammento” come *pièce* felicemente celsellata, con il predominio dell’esercizio di stile.

L’esigenza di un “impegno” in letteratura si incontra ancora, nel percorso qui presentato, in scrittori e critici di ambito meridionale, influenzati dalla poetica del realismo e dall’aria di ribellismo *bohémien* che spirava dalla Milano scapigliata: si pensi agli esordi di Ragusa Moleti e di Vittorio Pica. Contestualmente, la lettura degli autori del Decadentismo francese favorisce anche l’approfondimento di una concezione di “arte per l’arte” che coinvolge il “poemuccio in prosa” o “poemetto in prosa” stesso. Schematizzando, si potrebbe affermare che i sostenitori di una poetica “baudelaïriana”, come Ragusa Moleti, propendono per la necessità di coniugare l’arte con il mondo storico dell’uomo e vedono nei *poèmes* cittadini le indicazioni per una poesia della modernità; lo spettacolo di dolore e di solitudine che si propone al poeta, anche a partire dall’approfondimento di se stesso, portano all’ipotesi di un rapporto (teorizzato da Ragusa stesso), in ambito di “Romanticismo” italiano, con la poetica di Leopardi. D’altro lato, la diffusione di una poetica “mallarmeana”, proprio anche per il tramite dei *petits poèmes en prose* presentati da Pica, tende ad approfondire la distanza tra l’uomo e la realtà storica, muovendo in direzione dell’arte “aristocratica”, delle corrispondenze inedite, intuite dalla sensibilità del poeta. Questa è la dimensione della “piccola prosa” o “poemuccio in prosa” che compare in rivista, spesso per firma femminile, attestandosi sulla linea di un “simbolismo minore”, basato su un’interpretazione piuttosto riduttiva di Mallarmé o su autori francesi di un’area “laterale” non ben definita, in commistioni varie⁵⁹.

Il “poemetto in prosa”, affacciandosi nella letteratura italiana con questo nome (più o meno alterato), nel secondo Ottocento, sembra dunque nascere e svilupparsi sul crinale che distingue due concezioni estetiche differenti, due diverse idee di letteratura e di “impegno”. Da un parte si pone al centro il mondo dell’uomo, per la cui comprensione occorre partire da quadri e frammenti, dopo il tradimento delle visioni d’insieme (il positivismo in testa), coinvolgendo la propria realtà intima in una forma che introduce nella prosa elementi di poesia, a rendere il ritmo del pensiero nel tempo interiore (con il suo ripetersi, ripresentarsi, coagularsi intorno a nuclei d’interesse reiterati). D’altro lato ci si proietta verso un mondo di archetipi, che attinge a regole differenti da quelle degli altri universi di senso, a ribadire la natura unica della poesia: è questa l’operazione tentata in giovinezza, pur con risultati non del tutto soddisfacenti, da Riccio Canudo (si ricordino le costanti affermazioni secondo cui solo al

⁵⁹ Si ricordi come Jolanda introduce i poemetti in prosa di Canudo: «Quell’arte che con diversi sistemi in Francia fu seguita da Pierre Loti, da Maupassant - da Maeterlinck; da Sully Pudhomme, da Alfredo de Musset, per dirne alla rinfusa alcuni, e fra i principali».

poeta è possibile la “visione”), ma anche, in misura minore, dalla Deledda e da altre autrici.

Sullo stesso crinale sembra muoversi, ad inizio Novecento, il “frammentismo” vociano: esso procede da un’idea di cultura come impegno e verità, che incoraggia una prosa che si incontra con la poesia, nella pulsione, neoromantica, di abolire generi e regole “esterne” a quelle dell’interiorità; d’altro lato, il “frammento” diviene sempre più consapevole di se stesso, sviluppandosi per virtù dei propri innovativi caratteri formali, come campo d’azione privilegiato e mondo esclusivo del poeta, sganciato da altri universi di senso.

La diffrazione tra poetiche dell’arte “pura” e “impura” permette di non appiattare il “frammento” sul suo sviluppo “formale”, e meglio spiega un’evoluzione che produrrà, negli anni successivi al 1913, la pubblicazione di opere ancora frammentarie ma di ambito “moralista”, come i *Frantumi* di Boine (e *Pensieri e frammenti*) o i *Truciolli* di Sbarbaro. Essi derivano da un frammento che, tramite la «Voce» prezzoliniana, si era fatto portatore di istanze innovative: contro l’esibizionismo della narrativa dannunziana, una dimensione dimessa, dove indagare l’uomo a partire dal sé, dunque l’autobiografismo; inoltre, il recupero di una componente “filosofica” in letteratura, intesa come riflessione sull’uomo e la sua realtà, secondo una tradizione di “letteratura sapienziale” poco esplorata in Italia. La “rivolta individuale” che era il manifesto civile della prima «Voce» diventò, in alcuni collaboratori, parola d’ordine per una nuova letteratura.

Il riconoscimento di un “frammento” non basato su esigenze formali ma comprensibile, in prima battuta, tramite la tensione esistenziale, permette anche di spiegare e intuire connessioni con autori successivi, che recupereranno, più o meno faticosamente, la dimensione narrativa, ma del “frammento” vociano manterranno l’esigenza autobiografica, l’inquietudine etica, la tensione morale, l’esame di coscienza di un “me” che si presenta nella sua debolezza di personaggio irrisolto: si pensi dunque al caso di Enrico Pea, che «entra ed esce», secondo Luti, dal contesto della prosa vociana⁶⁰, a Federigo Tozzi, autore di un «poemetto in prosa», *Paolo*, di frammenti, *Bestie*, e di romanzi, e, infine, con un illecito salto temporale, al caso di Pavese, scrittore immediatamente riconosciuto con interesse da Jahier⁶¹. La storia di Cesare

⁶⁰ Cfr. Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 53. Affermava Cecchi che con Pea «il cosiddetto “frammentismo” cominciava a comporsi in romanzo; ma ancora serbando la più ardita libertà e capricciosità di movimento narrativo; e nella forma verbale, una intensità poetica e uno splendore coloristico che non si è abituati a incontrare spesso, neanche nelle più ambiziose composizioni in versi» (E. Cecchi, *Donne di Pea* (1953), in Id., *Libri nuovi ed usati*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1958, p. 102).

⁶¹ Cfr. gli interventi di Jahier dedicati a *Cesare Pavese: «La luna e i falò»* (1950) e *Colloquio con l’anima di Pavese* (1965), in *Con me*, cit., pp. 290-94 e 295-96.

Pavese presenta d'altronde straordinarie somiglianze con elementi del vocianesimo, a partire dalla sua esigenza di farsi "intellettuale" e dalla sofferenza, mai annientata, di aver fallito in quel compito etico, che altri avevano affrontato pagando con la morte. Unica possibilità di pagare il conto, vocianamente, è l'esame di coscienza, traghettato di romanzo in romanzo con spietata durezza, quasi a suscitare nel lettore un odio catartico per gli insopprimibili egoismi e debolezze del «ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie e si dimentica di uscire mai più»: perché *l'homme des lettres* non debba dire, in futuro, di aver vissuto «un solo lungo isolamento, una futile vacanza», di là da «ciò che ha voluto e sperato come uomo»⁶².

⁶² Si cita da C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino 2008, p. 121: «Questo insomma m'illude: ritrovo qui in casa una vecchia realtà, una vita di là dai miei anni, dall'Elvira, da Cate, di là da Dino e dalla scuola, da ciò che ho voluto e sperato come uomo, e mi chiedo se sarò mai capace di uscirne. M'accorgo adesso che in tutto quest'anno, e anche prima, anche ai tempi delle magre follie, dell'Anna Maria, di Gallo, di Cate, quand'eravamo ancora giovani e la guerra una nube lontana, mi accorgo che ho vissuto un solo lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie e si dimentica di uscire mai più».

Bibliografia

1. Generi e definizioni

1.1 Il *petit poème en prose*

Testi

A. Bertrand, *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, introduzione di Sainte-Beuve, Pavie, Angers / Labitte, Paris 1842.

Ed. franc.: *Gaspard de la Nuit*, a c. di J.-L. Steinmetz, Librairie générale française, Paris 2002.

Ed. ital.: *Gaspard de la nuit. Fantasia alla maniera di Rembrandt e di Callot*, Introduzione, traduzione e note di L. Binni, Garzanti, Milano 2003.

Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, in Id., *Œuvres complètes*, a c. di Ch. Asselineau e Th. De Banville, IV, Lévy, Paris 1869.

Edd. franc.: *Petits poèmes en prose*, ed. critica a c. di K. Kopp, José Corti, Paris 1969 (poi 2006); *Le Spleen de Paris*, in *Oeuvres complètes*, a c. di C. Pichois, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», I, Paris 1975.

Edd. ital.: *Opere*, a c. di G. Raboni e G. Montesano, con introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1996; *Tutte le poesie e i capolavori in prosa*, a c. di M. Colesanti, Newton & Compton, Roma 1998.

A. Rimbaud, *Une Saison en Enfer*, Poot, Bruxelles 1873; Id., *Les Illuminations*, con *Notice* di P. Verlaine, La Vogue, Paris 1886.

Edd. franc.: *Œuvres complètes*, a c. di A. Adam, Gallimard, Paris «La Pléiade», 1972 ; *Œuvres*, a c. di S. Bernard e A. Guyaux, Garnier, «Classiques», Paris 1983; *Poésies complètes 1870-1872*, a c. di P. Brunel, Librairie générale française, Paris 1998.

Edd. ital.: *Opere*, trad. e cura di I. Margoni, Feltrinelli, Milano 1964; *Opere*, a c. di D. Grange Fiori, con introduzione di Y. Bonnefoy, Mondadori, Milano 1975.

S. Mallarmé, *Pages*, Deman, Bruxelles 1891; *Anecdotes ou poèmes*, in Id., *Divagations*, Fasquelle, Paris 1897.

Edd. franc: *Poèmes en prose*, in *Œuvres complètes*, a c. di H. Mondor e G. Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945; *Poèmes en prose*, in *Œuvres complètes*, a c. di B. Marchal, Gallimard, Paris 1998, I.

Ed. ital.: S. Mallarmé, *Opere. Poemi in prosa e opera critica*, prefazione di M. Luzi, a c. di F. Pisselli, Lerici, Milano 1963.

Contributi per la storicizzazione del genere

S. Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris 1959.

M. Parent, *Saint-John Perse et quelques devanciers; études sur le poème en prose*, Klincksieck, Paris 1960.

La forme brève. Actes du colloque franco-polonais (Lyon, 19, 20, 21 septembre 1994), textes recueillis par S. Messina, Champion, Paris / Cadmo, Fiesole 1996.

Y. Vadé, *Le poème en prose et ses territoires*, Belin, Paris 1996.

Ch. Leroy, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours*, Champion, Paris 2001.

J. Roumette, *Les poèmes en prose*, Ellipses, Paris 2001.

1.2 Scritture alla frontiera tra poesia in prosa: contributi di ambito italiano¹

G. Nicoletti, *Sul cosiddetto «poème en prose»* (1960), in Id., *Saggi e idee di letteratura francese*, Adriatica, Bari 1967², pp. 351-64.

¹ Ci limitiamo a segnalare alcune voci del dibattito contemporaneo, utili per un inquadramento generale del problema; per quanto riguarda le prime definizioni di ambito italiano del poemetto in prosa, ottocentesche, si rimanda alla Parte II del lavoro (nella *Bibliografia*, III); relativamente alle definizioni del “frammento” vociano, si rinvia alla Parte III (nella *Bibliografia*, IV).

- G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Olschki, Firenze 1964.
- G. Macchia, *Origini europee del Romanticismo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, *L'Ottocento*, Garzanti, Milano 1969, 1988², pp. 445-90.
- C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976.
- P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.
- A. Menichetti, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a c. di A. Marino, Vita e Pensiero, Milano 1990, pp. 67-83.
- G. Bertoni, *Dai Simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Il Mulino, Bologna 1995.
- A. Berardinelli, *Poesia in forma di prosa*, in Id., *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, pp. 198-203.
- P. Giovanetti, *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Marcos y Marcos, Milano 1994.
- S. Garzonio, *Introduzione*, in I. Turgenev, *Senilia. Poesie in prosa 1878-1882*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 9-44.
- P. Giovanetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, «Allegoria», X, 28, gennaio-aprile 1998, pp. 19-40.
- S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Pensa MultiMedia, Lecce 1999.
- D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa Multimedia, Lecce 2001.
- P. Zublena, *Isole di prosa. Gli inserti in prosa nei recenti libri di poesia: appunti su genere, funzione, lingua*, «Istmi» (monografico: *La prosa nel corpo della poesia*), 11-12, 2002, pp. 145-74.
- C. Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Metauro, Fossombrone 2003.
- S. Laporte, *Pages-tableaux de "Lacerba" (1913-1915): figures d'émergence du poème en prose en Italie*, «Letteratura e arte», IV, 2006, pp. 69-78.
- P. Giovanetti, *Dalla poesia in prosa al Rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.

2. Parte prima

2.1 Tra Scapigliatura e Decadentismo

- G. Carducci, *Dieci anni a dietro* (1880), in Id., *Opere*, ed. naz., XXIII (*Bozzetti e scherne*), Zanichelli, Bologna 1937, pp. 247-252.
- B. Croce, *Tra i giovani poeti, «veristi» e «ribelli»*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, V, Laterza, Bari 1914, poi 1974, pp. 9-52.
- P. Nardi, *Scapigliatura: da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Cappelli, Bologna 1924; Mondadori, Milano 1968².
- M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Società editrice «La Cultura», Milano-Roma 1930; Einaudi, Torino 1942²; Sansoni, Firenze 1976⁵.
- W. Binni, *La poetica del Decadentismo italiano*, Sansoni, Firenze 1936.
- G. Ferrata, *Parabola della Scapigliatura* (1941), in Id., *Prospettiva dell'Otto-Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1978.
- G. Marzot, *Battaglie veristiche dell'Ottocento*, Principato, Milano-Messina 1941.
- P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano 1942.
- G. Contini, *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese* (1947), in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 533-66.
- Id., *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella* (1947), ivi, pp. 567-86.
- C. E. Gadda, *La Scapigliatura milanese*, «L'Illustrazione italiana», 24 luglio 1949.
- M. Marazzan, *Dal Romanticismo al Decadentismo*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, II, Marzorati, Milano 1956, pp. 663-896.
- D. Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1958.
- A. Romanò, *Il secondo Romanticismo lombardo e altri saggi sull'Ottocento italiano*, Fabbri, Milano 1958.
- V. Spinazzola, *Introduzione a Racconti della Scapigliatura milanese*, Ediz. per il Club del Libro, Milano 1959.
- G. Petronio, *I poeti del secondo Romanticismo e della Scapigliatura* (1959), in Id., *Dall'illuminismo al verismo*, Manfredi, Palermo 1962.

- C. Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1960.
- L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano 1962.
- Id., *Il modello della poesia*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1966.
- D. Isella, *La Scapigliatura letteraria lombarda: un nome, una definizione*, in L. Caramel (a cura di), *Mostra della Scapigliatura*, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, Milano 1966; poi in D. Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984.
- J. Moestrup, *La scapigliatura: un capitolo della storia del Risorgimento*, Ejnar Munksgaard, Copenhagen 1966.
- G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1967.
- A. Balduino, *Letteratura romantica dal Prati al Carducci*, Cappelli, Bologna 1967.
- G. Cattaneo, *Prosatori e critici dalla Scapigliatura al verismo*, in E. Cecchi e N. Sapegno (diretta da), *Storia della letteratura italiana, Dall'Ottocento al Novecento*, Garzanti, Milano 1968, 1988², pp. 433-662.
- G. Cusatelli, *La poesia dagli scapigliati ai decadenti*, ivi, pp. 663-800.
- E. Ghidetti, *Tarchetti e la scapigliatura lombarda*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1968.
- R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-80*, Nistri-Lischi, Pisa 1969, 1978².
- G. Catalano, *Momenti e tensioni della Scapigliatura*, Editrice universitaria, Milano 1969.
- G. Steiner, *Nel castello di Barbablù. Note per la ridefinizione della cultura. Conferenze in memoria di T. S. Eliot*, trad. di I. Farinelli, SE, Milano 2002 (1971).
- A. Di Pietro, *Per una storia della letteratura italiana postunitaria*, Vita e Pensiero, Milano 1974.
- L. Bolzoni, *Le tendenze della Scapigliatura e la poesia tra tardo-romanticismo e realismo*, in C. Muscetta (diretta da), *Letteratura italiana*, VIII, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 329-429.
- E. Sormani, *Prosatori e narratori dalla Scapigliatura al decadentismo*, ivi, pp. 573-651.
- R. Tessari, *La scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società preindustriale*, Paravia, Torino 1975.
- E. Ghidetti, *Il decadentismo. Materiali e testimonianze critiche*, Editori riuniti, Roma 1976.

R. Negri (a cura di), *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi». Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, Vita e pensiero, Milano 1978.

G. Scarsi, *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura, musica*, Studium, Roma 1979.

La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura, a c. di G. Farinelli, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1984.

G. Farinelli, *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1991.

E. Ghidetti, *Malattia, coscienza e destino. Per una mitografia del Decadentismo*, La Nuova Italia, Firenze 1993; Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007².

F. Spera, *La letteratura del disagio: Scapigliatura e dintorni*, in G. Bàrberi Squarotti (diretta da), *Storia della civiltà letteraria italiana*, V.1, UTET, Torino 1994.

G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma-Bari 1997.

P. Bettella, *The Debate on Beauty and Ugliness in Italian Scapigliatura and Baudelaire*, «Rivista di studi italiani», XVIII, 2000, 1, pp. 68-85.

G. Farinelli, *La scapigliatura: profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003.

E. Ghidetti, *La Scapigliatura*, in N. Borsellino e W. Pedullà (diretta da), *Letteratura italiana*, IX, Motta, Milano 2004.

2. 2 Antologie

Le più belle pagine di Praga, Tarchetti, Boito, a c. di M. Moretti, Treves, Milano 1926.

Racconti della scapigliatura, a c. di E. Colombo e C. Linati, Bompiani, Milano 1942.

Racconti lombardi dell'ultimo '800, a c. di G. Ferrata, Bompiani, Milano 1949.

Racconti della Scapigliatura piemontese, a c. di G. Contini, Bompiani, Milano 1953 (ora con prefazione di D. Isella, Einaudi, Torino 1992).

Poeti minori del secondo Ottocento italiano, a c. di A. Romanò, Guanda, Parma 1955.

Poeti minori dell'Ottocento, a c. di L. Baldacci, I, Ricciardi, Milano-Napoli 1958.

Poeti minori dell'Ottocento, a c. di E. Janni, III, Rizzoli, Milano 1958.

Poeti minori dell'Ottocento, a c. di G. Petronio, Utet, Torino 1959.

Racconti della Scapigliatura milanese, a c. di V. Spinazzola, Club del libro, Milano 1959.

Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento, a c. di A. Borlenghi, I, Ricciardi, Milano-Napoli 1961.

Poeti della Scapigliatura, a c. di M. Petrucciani e N. Bonifazi, Argalia, Urbino 1962.

Poeti minori dell'Ottocento italiano, a c. di F. Ulivi, Vallardi, Milano 1963.

Lirici della Scapigliatura, a c. di G. Finzi, Mondadori, Milano 1965, 1997².

Poesia dell'Ottocento, a c. di C. Muscetta ed E. Sormani, Einaudi, Torino 1968.

Narratori settentrionali dell'Ottocento, a c. di F. Portinari, Utet, Torino 1970.

La scapigliatura, a c. di E. Gioanola, Marietti, Torino 1973.

Racconti neri della Scapigliatura, a c. di G. Finzi, Mondadori, Milano 1980.

2. 3 Sulla "prosa breve", lirica o umoristica, scapigliata²

2. 3. 1 Iginio Ugo Tarchetti

I testi

I. U. Tarchetti, *Tutte le opere*, a c. di E. Ghidetti, Cappelli, Bologna 1967.

La critica

P. Zajotti, *Del romanzo in generale ed anche dei Promessi Sposi, romanzo di Alessandro Manzoni (1827)*, in Id., *Polemiche letterarie*, a c. di R. Turchi, Liviana, Padova 1982.

F. De Sanctis, *Il «Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l'agosto del 1854» per Girolamo Bonamici (1856)*, in Id., *Opere. Saggi critici*, a c. di L. Russo, I, Laterza, Bari 1952.

G. Rabizzani, *Bozzetti di letteratura italiana e straniera*, Carabba, Lanciano 1914.

² L'elenco dei testi è limitato alle maggiori edizioni moderne; le voci dedicate alla critica si intendono ristrette ai testi particolarmente utili per inquadrare le questioni relative ad esperimenti di poemetto in prosa, prosa lirica o frammento umoristico.

Id., *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, con pref. di O. Gori, Formigini, Roma 1920.

E. Ghidetti, *Introduzione*, in Tarchetti, *Tutte le opere*, cit., I, pp. 5-61.

F. Contorbia (a cura di), *Iginio Ugo Tarchetti e la Scapigliatura* (Atti del Convegno nazionale, S. Salvatore Monferrato, 1-3 ottobre 1976), Comune di S. Salvatore e Cassa di Risparmio di Alessandria, S. Salvatore Monferrato s.d. (1977).

R. Ceserani, *Un episodio dell'attività giornalistica di Tarchetti: la «Palestra musicale» (1867)*, «Critica letteraria», VII, 23, 1979, pp. 309-43.

Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello, Nistri-Lischi, Pisa 1990.

U. M. Olivieri, *Narrare avanti il reale. «Le Confessioni d'un Italiano» e la forma romanzo nell'Ottocento*, Angeli, Milano 1990.

G. Tellini, *Appunti sulla prosa italiana dell'Ottocento*, in Id., *L'arte della prosa. Alfieri, Leopardi, Tommaseo e altri*, La Nuova Italia, Firenze 1995, pp. 1-39.

G. Finzi, *Premessa alla seconda edizione*, in *Lirici della Scapigliatura*, cit., pp. 17-23.

S. Giusti, *La prosa organizzata in poesia. Tra Tarchetti e Baudelaire*, «Moderna», II, 2, 2000, pp. 45-57; poi in Id., *La congiura stabilita. Dialoghi e comparazioni tra Ottocento e Novecento*, Angeli, Milano 2005, pp. 13-28.

2. 3. 2 Carlo Dossi³

I testi

Dossi, a c. di C. Linati, Milano, Garzanti, 1944.

C. Dossi, *Note azzurre*, a c. di D. Isella, Adelphi, Milano 1964, 1988², 2010³.

Id., *Opere*, a c. di D. Isella, Adelphi, Milano 1995.

³ Per una rassegna completa delle edizioni dossiane si veda *I libri di Carlo Dossi - Bibliografia*, a c. di N. Reverdini (nell'ed. Adelphi delle *Opere*, pp. 1553-1628), da integrare con le più recenti ristampe (dal 1995 in poi). Per un'ampia bibliografia della critica dossiana, si può rivolgersi allo studio di Francesca Caputo (2000) e, per maggiore completezza, a L. Della Bianca, *Bibliografia della critica*, in C. Dossi, *Ritratti umani. Dal calamaio di un medico*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1992, pp. 7-37; per una ricostruzione della storia della critica dossiana si veda L. Avellini, *La critica e Dossi*, Cappelli, Bologna 1978.

Id., *Due racconti giovanili. Con un racconto di Luigi Perelli*, a c. di P. Montefoschi, Salerno, Roma 1994.

La critica

B. Croce, *Carlo Dossi* (1905), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, III, Laterza, Bari 1973, pp. 191-206.

G. A. Borgese, *La vita e il libro*, I, Bocca, Torino 1910.

P. Levi, *Preludio*, in C. Dossi, *Opere*, a c. di G. P. Lucini, vol. I, Treves, Milano 1910.

G. P. Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*, Nicola & C., Varese 1911; a c. di T. Grandi, Ceschina, Milano 1973.

G. Prezzolini, *Come scrive il Dossi* [Rec. a C. Dossi, *Opere*, III, Treves, Milano 1913], in *Bollettino bibliografico*, 11, «La Voce», V, 47, 20 novembre 1913, p. 1203.

G. Boine, Rec. a C. Dossi, *Opere*, III (*Ritratti umani. Desinenza in a*), «La Riviera Ligure», aprile 1914; poi in Id., *Plausi e botte*, Ed. della Voce, Firenze 1918, pp. 85-87.

R. Bigazzi, *Il «libro delle bizzarrie» di Carlo Dossi. Note e recuperi*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXVII (serie VII), 3, settembre-dicembre 1963, pp. 425-31.

M. Serri, *Carlo Dossi e il «racconto»*, Bulzoni, Roma 1975.

D. Isella, *Per la ristampa di Gocchie d'inchiostro*, in C. Dossi, *Gocchie d'inchiostro*, Adelphi, Milano 1979, pp. 221-32.

F. Spera, *Il principio dell'antiletteratura: Dossi - Faldella - Imbriani*, Liguori, Napoli 1976.

L. Cozzi, *L'interpunzione nel manoscritto dell'«Altrieri»*, in R. Daverio (a cura di), *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 343-46.

A. Scannapieco, «*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*». Saggio sulle «*Note azzurre*» di Carlo Dossi, Francisci, Padova 1984.

F. Spera, *Il racconto come frammento*, in G. Bàrberi Squarotti (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Bastogi, Foggia 1985, pp. 231-45.

G. Grana, *Dossi e la tradizione lombarda del «nuovo»*, in Id. (a cura di), *Le avanguardie letterarie. Cultura e politica scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il fascismo*, I, Marzorati, Milano 1986, pp. 155-64.

R. Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in E. Malato (a cura di), *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, I, Salerno, Roma 1989.

A. Saccone, *Carlo Dossi. La scrittura del margine*, Liguori, Napoli 1995.

L. Sasso, *Prefazione*, in C. Dossi, *Vita di Alberto Pisani*, Garzanti, Milano 1999, pp. XVII-XXVI.

F. Caputo, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Presso l'Accademia della Crusca, Firenze 2000.

R. Bruni, *La scrittura breve di Carlo Dossi*, in M. A. Rigoni (a cura di), con la coll. di R. Bruni, *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aporisma*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 329-43.

2. 3. 3 Ambrogio Bazzero

I testi

A. Bazzero, *Storia di un'anima*, a c. di E. De Marchi, Treves, Milano 1885; Lampi di stampa, Milano 2003.

Id., *Prose selette*, a c. di G. Frasso ed E. Paccagnini, Otto/Novecento, Milano 1997, (con tit. *Prose scelte*) 2009.

La critica

B. Croce, *Ambrogio Bazzero*, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, V, cit., pp. 309-313.

A. Puglisi Allegra, *Presagi novecenteschi nelle novelle di A. Bazzero*, «Critica letteraria», VII, 25, 1979, pp. 652-74.

E. Gioanola, *Scrittura del pathos e pathos della scrittura nell'esperienza scapigliata*, «Otto/Novecento», IV, 5/6, settembre-dicembre 1980, pp. 15-49.

3. Parte Seconda

3. 1 Per una panoramica sull'ultimo ventennio dell'Ottocento

C. Lombroso, *Genio e follia*, Chiusi, Milano 1864; Brigola, Milano 1872²; Hoepli, Milano 1877³.

M. Nordau, *Degenerazione*, vers. autorizzata sulla prima ed. tedesca per G. Oberosler, Dumoulin, Milano 1893-94.

- A. Graf, *Preraffaelliti, simbolisti ed esteti* (1897), in Id., *Foscolo, Manzoni, Leopardi (aggiuntovi Preraffaelliti, simbolisti ed esteti e Letteratura dell'avvenire)*, Loescher, Torino 1898, poi 1955.
- L. N. Tolstoj, *Che cosa è l'arte?*, con un saggio di E. Panzacchi, Treves, Milano 1899; a c. di F. Frassati, Feltrinelli, Milano 1978; a c. di T. Perlini, Gallone, Milano 1997.
- G. P. Lucini, *Il Verso Libero. Proposta*, anast. dell'ed. 1908 di *Ragion poetica e Programma del Verso Libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*, a c. di P. L. Ferro, Interlinea, Novara 2008.
- R. Dumesnil, *Le Réalisme et le Naturalisme*, del Duca-de Gigord, Parigi 1955.
- G. Nicoletti, *Max Nordau e i primi critici del «Simbolismo» in Italia*, «Studi francesi», III, 9, settembre-dicembre 1959, pp. 433-38; poi in Id., *Saggi e idee di letteratura francese*, Adriatica, Bari 1967², pp. 365-77.
- R. Ternois, *Zola et son temps*, Bernigaud et Privat, Digione 1961.
- G. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, «Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie francese», VII, Vita e pensiero, Milano 1972, pp. 345-97.
- E. Ghidetti, *L'ipotesi del realismo. Storia e geografia del naturalismo italiano*, Liviana, Padova 1982; Sansoni, Milano 2000.
- F. Finotti, *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica - Neera*, Olschki, Firenze 1988.

3. 2 Girolamo Ragusa Moleti⁴

3. 2. 1 I testi

- G. Ragusa Moleti, *Prime armi. Canzoniere*, Virzi, Palermo 1878.
- Id., *Carlo Baudelaire. Studio*, Gaudiano editore, Palermo 1878.
- C. Baudelaire, *Poemetti in prosa*, traduzione di G. Ragusa Moleti, Fratelli David Editori, Ravenna 1880; Sonzogno, Milano 1884².

⁴ Per questo, come per i seguenti autori, i testi e la critica si intendono ristretti ai volumi (o, al limite, agli interventi in rivista) presi in esame e alle voci critiche più importanti per l'analisi delle questioni relative al poemetto in prosa e simili.

G. Ragusa Moleti, *Caleidoscopio*, Giannotta, Catania 1900; a c. di C. Gallo, Romeo, Siracusa-Trieste 1997.

Pagine sparse di Girolamo Ragusa Moleti, a c. di C. Gallo, Boemi, Catania 1998.

Lettere di Girolamo Ragusa Moleti, a c. di C. Gallo, Bonanno, Acireale 2000.

3. 2. 2 La critica

G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Zanichelli, Bologna 1919; *Le Lettere*, Firenze 2003.

G. Mazzoni, *Gerolamo Ragusa Moleti*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XXVIII (1935), Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1949, p. 785.

P. Arrighi, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Boivin, Paris 1937.

P. Rocchi, *Les «Conversazioni della domenica» (1897-1898) de Girolamo Ragusa Moleti (Premières traductions italiennes de Baudelaire, Mallarmé, Corbière, Huysmans, Rimbaud, Moréas, Kahn, Laforgue, Maeterlinck)*, Libreria Commissionaria Sansoni, Firenze; Librairie Marcel Didier, Paris 1976.

P. Falciola, *La littérature française dans la presse vériste italienne*, Libreria commissionaria Sansoni, Firenze; Librairie Marcel Didier, Paris 1977.

G. Santangelo, *Influenze della poesia dell'800 sulla produzione lirica pirandelliana*, in P. D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello poeta* (Atti del Convegno internazionale organizzato dal Centro nazionale di studi pirandelliani di Agrigento, 1980), Vallecchi, Firenze 1981.

G. Ottonello, *Presenza di Baudelaire nei versi giovanili di Pirandello*, «La Rassegna della Letteratura italiana», LXXXVIII (serie VIII), 1-2, gennaio-agosto 1984, pp. 196-211.

3. 3 Vittorio Pica

I testi

V. Pica, *Letteratura d'eccezione* (1898), a c. di E. Citro, con presentazione di L. Erba, Costa & Nolan, Genova 1987.

Id., *All'Avanguardia* (1890), con introduzione di T. Iermano, Vecchiarelli, Roma 1993.

Id., «*Arte aristocratica*» e altri scritti su *naturalismo, sibaritismo e giapponismo* (1881-1892), a c. di N. D'Antuono, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995.

Id., *Arte aristocratica e due scritti rari* (rist. anastatica dell'ed. Pierro 1892, con l'aggiunta di *A Rebours* e *Nozze giapponesi*, risalenti al 1883 e al 1891), Saggio introduttivo e nota al testo di T. Iermano, Vecchiarelli, Roma 1996.

F. Cameroni, *Lettere a Vittorio Pica 1883-1903*, a c. di E. Citro, ETS, Pisa 1990.

Un'affettuosa stretta di mano. L'epistolario di Vittorio Pica ad Alberto Martini, a c. di M. Lorandi, con la coll. di O. Pinessi, Vienneperre, Monza 1994.

V. Pica, *Lettere a Federico De Roberto*, con introduzione e note di G. Maffei, Fondazione Verga, Catania 1996.

D. Galeone, *Vittorio Pica e Giuseppe De Nittis*, prefazione di N. D'Antuono, Scorpione, Taranto 1997.

La critica

B. Croce, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900* (1909-10), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, IV, Laterza, Bari 1973, pp. 251-331.

M. M. Lamberti, *Vittorio Pica e l'Impressionismo in Italia*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, V (serie III), 3, 1975, pp. 1149-1201.

A. Fongaro, *Bibliographie de Verlaine en Italie*, Libreria Commissionaria Sansoni, Firenze; Librairie Marcel Didier, Parigi 1976².

R. de Sangro, *Una lettera inedita di Vittorio Pica a Benedetto Croce su Arthur Rimbaud*, «Si e No», III (II serie), 7, 1, 1978, pp. 70-78.

E. Citro, *Lettere inedite di Cameroni, Turati e Kuliscioff a Pica*, «Nuova Rivista Europea», IX, 65, ottobre 1985, pp. 27-36.

N. D'Antuono, *La Chimera e la Sfinge nel Des Esseintes italiano*, in Pica, «*Arte aristocratica*» e *altri scritti su naturalismo, sibaritismo e giapponismo (1881-1892)*, cit., pp. 13-86.

T. Iermano, *Un "aristocratico" a Napoli: Vittorio Pica*, in Pica, *All'Avanguardia* (1890), cit., pp. V-XXXIII.

N. D'Antuono, *Vittorio Pica. Un visionario tra Napoli e l'Europa*, Carocci, Roma 2002

A. Gaudio, *Il lettore e il silenzio dell'opera. L'umorismo di Carlo Dossi al vaglio di Vittorio Pica*, «Esperienze letterarie», XXXII, 2, aprile-giugno 2007, pp. 21-34.

3. 4 Da Luigi Capuana ai poemetti in prosa “al femminile”

3. 4. 1 Luigi Capuana

Parodie: Giobbe, Lucifero, con prefazione di G. Salvadori, Giannotta, Catania 1884.

Per l'arte, Giannotta, Catania 1885; a c. di R. Scrivano, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994.

Semiritmi, Treves, Milano 1888; a c. di E. Ghidetti, Guida, Napoli 1972

Il Decameroncino, Giannotta, Catania 1901; Salerno Editrice, Roma 1991.

Racconti, a c. di E. Ghidetti, Salerno Editrice, Roma 1973-74.

3. 4. 2 Grazia Deledda

Bambini (Dai piccoli poemi), «Vita Sarda», II, 14, 7 agosto 1892.

Piccoli poemi, «Vita sarda», II, 15, 21 agosto 1892 [dei quattro pubblicati, solo due sono riportati nel vol. *Versi e prose giovanili* (nuova ed. riv. dalla figlia Carmen, a c. di A. Scano, Edizioni Virgilio, Milano 1972, pp. 177-78)].

Piccoli poemi. La chicchera, Il libro d'oro, «Fanfulla della Domenica», XV, 44, 29 ottobre 1893.

Fantasia grigia (poemetto in prosa), «Vita sarda», III, 4, 19 marzo 1893.

L'incontro (Piccolo Poema), «Natura ed Arte», 1 gennaio 1896.

3. 4. 3 Haydée (Ida Finzi)

Poemetti in prosa. Le campane, L'apparizione della Morte, Il libro della bambina, «Fanfulla della Domenica», X, 46, 11 novembre 1888.

Poemetti in prosa. La grande sventura; I due ascensori; Gli orologi, ivi, XI, 9, 3 marzo 1889.

Poemetti in prosa. Fra le rovine; Corde spezzate (Alla Signora M. G. de A), ivi, XI, 46, 17 novembre 1889.

Poemetti in prosa. Dall'alto; La miniera d'oro; Alba, ivi, XIII, 33, 16 agosto 1891.

Poemetti in prosa. La storia del fiore che volle diventar farfalla, A una stellina nuova, Nelle tenebre, ivi, XIV, 10, 6 marzo 1892.

I poemetti del gatto, ivi, XV, 12, 19 marzo 1893.

Poemetti in prosa. Mentre scende la neve, Spes, La rondinella, ivi, XV, 52, 24 dicembre 1893.

3. 4. 4 Jolanda (Maria Majocchi Plattis)

Il rosario d'ametiste. Piccoli motivi poetici, Tip. F. Barravecchia & Figlio, Palermo 1901; Cappelli, Rocca S. Casciano 1909.

3. 4. 5 Neera (Anna Zuccari)

La chiave, «Il Marzocco», I, 11, 12 aprile 1896.

La malinconia della stella, ivi, I, 17, 24 maggio 1896.

La vecchia, ivi, I, 41, 8 novembre 1896.

La notte dei morti, ivi, I, 47, 20 dicembre 1896.

Il fiore piange, ivi, I, 49, 3 gennaio 1897.

Rosa nera, Ho rovesciato il mio paniere, ivi, I, 51, 17 gennaio 1897.

3. 4. 6 Altri testi

G. P. Lucini, *Salmi della Elevazione* [1885-88?], in G. Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, Guida, Napoli 1972, pp. 239-41.

Nautilus, *S'impicchi!* (dalle «Poesie in prosa» di Ivan Turghenieff), «Fanfulla della Domenica», XIV, 5, 31 gennaio 1892.

V. Richter, *La pescatrice di Burano*, dagli *Idilli* di August Von Platen, ivi, XIV, 30, 24 luglio 1892.

A. De Bosis, *Dalla «Sensitiva» di Percy Bysshe Shelley*, ivi, XIV, 32, 7 agosto 1892.

F. E. Morando, *Heautontimorumenos. Poemetto in prosa*, ivi, XVI, 37, 16 settembre 1894.

Sfinge [E. Codronchi Angeli]: *Poemetti in prosa (Il trionfo, La preghiera, La follia, La ragione)*, ivi, XIX, 1, 3 gennaio 1897.

C. Roccatagliata Ceccardi, *Piccola prosa di sogno*, «Il Marzocco», I, 53, 31 gennaio 1897

F. Arvalo, *Piccole prose (Pensiero cinese, L'asino, Il baco, L'onda e lo scoglio)*, ivi, II, 12, 24 aprile 1898.

3. 4. 7 La critica⁵

Luigi Capuana, in *Italian Lyrists of To-Day. Translation from contemporary Italian poetry with biographical notices*, by G. A. Greene, Elkin Mathews and John Lane, London; Macmillan and Company, New York 1893, pp. 53-60.

G. Pascoli, *A Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica* (1900), in Id., *Prose*, a c. di A. Vicinelli, I, Mondadori, Milano 1946, pp. 904-76.

B. Croce, *Neera* (1905), in Id., *La letteratura della nuova Italia*, III, cit., pp. 115-32.

F. T. Marinetti (a cura di), *Enquête internationale sur le Vers libre et Manifeste du futurisme*, Éditions de «Poesia», Milano 1909.

E. de Michelis, *Introduzione*, in G. Deledda, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1964.

I. Ghidetti, *Introduzione*, in G. P. Lucini, *Prose e canzoni amare*, Vallecchi, Firenze 1971.

E. Ghidetti, *Introduzione*, in Capuana, *Semiritmi*, cit.; ora con tit. «*Il grande liberatore dei ritmi*»: storia di Capuana poeta sperimentale, in Ghidetti, *L'ipotesi del realismo*, cit., pp. 249-79.

G. Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, cit.

A. Dolfi, *Grazia Deledda*, Mursia, Milano 1979.

O. Lombardi, *Invito alla lettura di Grazia Deledda*, Mursia, Milano 1979.

G. Cerina, *Grazia Deledda e «Vita sarda». Tre anni di apprendistato*, in A. Prost (a cura di), *Rileggere Grazia Deledda* (Convegno del 22 marzo 1986, Cagliari), Quaderni della Cooperativa Teatro di Sardegna, Cagliari 1987.

P. Zambon, *Letteratura e stampa nel secondo Ottocento*, Dell'Orso, Alessandria 1993.

P. Giovannetti, *Parodie metriche fra Otto e Novecento*, in Id., *Metrica del verso libero italiano*, cit., pp. 29-66.

C. Mazzotta (a cura di), *Jolanda. Le idee e l'opera* (Atti del Convegno di studi, Cento, 28-29 novembre 1997), Editografica, Bologna 1999.

⁵ L'elenco è limitato ai testi che permettono di inquadrare l'attività di produzione di prose liriche e poemi in prosa degli autori citati.

- M. G. Tavoni, *Fortuna e personalità di un "nom de plume": Jolanda*, in P. Boero (a cura di), *Storie di donne. Contessa Lara, Anna Vertua Gentile, Ida Baccini, Jolanda. Scrittura per l'infanzia e letteratura popolare fra Otto e Novecento*, Brigati, Genova 2002.
- S. Soldani, *Donne educanti, donne da educare. Un profilo della stampa femminile toscana (1770-1945)*, in S. Franchini e S. Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Angeli, Milano 2004, pp. 309-361.
- G. Muscardini, *Gli "sventurati ingegni". Ascendenze leopardiane e amore per il Tasso in Maria Majocchi in arte Jolanda (1864-1917)*, «Italianistica», 2005, 2, pp. 81-87.

3. 5 Ricciotto Canudo⁶

Il testo

- [R. Canudo], *Piccole anime senza corpo. Prose di Kàrola Olga Edina*, con prefazione di Jolanda, Amilcare Barboni, Castrocaro 1898.

La critica

- G. Pr[ezzolini]., *Italiani all'estero. R. Canudo*, «La Voce», I, 17, 8 aprile 1909, pp. 67-68.
- A. Soffici, *Il Salto vitale* (1954), in Id., *Opere*, Vallecchi, Firenze 1959-68, VII.2, pp. 255-66, 278-84 e 391-93.
- G. Papini, G. Prezzolini, *Storia di un'amicizia (1900-1924)*, a c. e con introduzione di G. Prezzolini, Vallecchi, Firenze 1966.
- P. Sorrenti, *R. Canudo (le Barisien) fondatore dell'estetica cinematografica*, Laterza e Polo, Bari 1967.
- M. Décaudin (a cura di), *Canudo*, Bulzoni, Roma; Nizet, Paris 1976.
- G. Dotoli, *Bibliografia critica di Ricciotto Canudo*, con prefazione di M. Décaudin, Schena, Fasano 1983.

⁶ Non riportiamo la bibliografia degli scritti pubblicati in rivista tra il 1895 e il 1898, facilmente recuperabile nel paragrafo dedicato a Ricciotto Canudo ed in gran parte già nota grazie al lavoro di Giovanni Dotoli. Rispetto alla bibliografia curata da quest'ultimo si segnala però in particolare lo scritto K. O. Edina, *Ne l'ora antelucana*, «Galleria letteraria illustrata», 1896, vol. II, p. 41 (difficile la datazione esatta: dovrebbe trattarsi però del sesto fascicolo e dovrebbe perciò risalire agli inizi del 1896): esso è stato recuperato nel corso delle nostre ricerche.

G. Bàrberi Squarotti, *La poesia di Canudo*, in G. Dotoli (a cura di), *Ricciotto Canudo 1877-1977. Atti del congresso internazionale nel centenario della nascita* (Bari-Gioia del Colle, 24-27 novembre 1977), Grafischena, Fasano 1978, pp. 291-303.

F. Perrone, *Ricciotto Canudo e il "poème en prose": «Piccole anime senza corpo»*, ivi, pp. 277-90.

Dal simbolismo al Déco. Antologia poetica cronologicamente disposta, a c. di G. Viazzi, Torino, Einaudi, 1981.

G. Dotoli (a cura di), *Canudo e Apollinaire giornalisti e scrittori del nostro tempo* (Atti del Convegno internazionale, Gioia del Colle, 30 aprile 1983), Schena, Fasano 1984.

P. A. Borgheggiani, *La riscoperta di Ricciotto Canudo*, «Paideia», XLI, 1-2, 1986, pp. 51-60.

G. Dotoli, *Proposte di Ricciotto Canudo per un nuovo linguaggio poetico*, in Id., *Lo scrittore totale. Saggi su Ricciotto Canudo*, Schena, Fasano 1986, pp. 79-95.

4. Parte terza

4.1 «La Voce» 1908-1913

La rivista

«*La Voce*» (1908-1914), a c. di A. Romanò, Einaudi, Torino 1960.

«*La Voce*» 1908-1916, a c. di G. Ferrata, Landi, Roma 1961; 1980².

«*La Voce*» 1908-1916, diretta da G. De Robertis, Firenze 1914-1916, Rist. anast., Archivio dell'arte del XX secolo, Roma; Mazzotta, Milano 1969.

«*La Voce*» 1908-1913. *Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, a c. di G. Prezzolini, con la coll. di E. Gentile e di V. Scheiwiller, Rusconi, Milano 1974.

«*La Voce*» (1908-1914), direttore G. Prezzolini, Rist. anast., Forni, Bologna 1985.

Bibliografia essenziale

W. Binni, *Importanza del movimento della «Voce»*, «Il Campano», 3-4, maggio-giugno 1935, pp. 28-30; con tit. *Punti essenziali per la comprensione del movimento vociano*, «La Nuova Italia», VI, 12, dicembre 1935, pp. 376-379; ora in Id., *Poetica e poesia. Letture novecentesche*, a c. di F. e L. Binni, Sansoni, Milano 1999.

A. Accame Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo*, Sansoni, Firenze 1936.

- W. Binni, *Prezzolini organizzatore di cultura* (1938), in G. Grana (ideazione e direzione di), *Novecento*, II, Marzorati, Milano 1982, pp. 1148-56.
- E. Falqui, *Indice della Voce*, con un'avvertenza di G. De Robertis, Libreria Ulpiano, Roma 1938.
- G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940.
- A. Hermet, *La ventura delle riviste*, Vallecchi, Firenze 1941; a c. di M. Biondi, ivi, 1987.
- A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Torino 1950.
- G. Prezzolini, *L'italiano inutile*, Longanesi, Milano 1953.
- P. Jahier, *Contromemorie vociane*, «Paragone», V, 56, agosto 1954, pp. 25-48.
- E. Garin, *Cronache di filosofia italiana. 1900-1943*, Laterza, Bari 1955.
- C. Martini, *La Voce. Storia e bibliografia*, Nistri-Lischi, Pisa 1956.
- G. Scalia, *Preliminari a un esame della «Voce»*, «L'esperienza poetica», 9-11, gennaio-settembre 1956.
- G. Luti, *Considerazioni su alcune riviste letterarie del primo Novecento*, in Id., *Italo Svevo e altri studi sulla letteratura italiana del primo Novecento*, Lerici, Milano 1961, pp. 417-496.
- E. Gentile, *«La Voce» e l'età giolittiana*, Pan, Milano 1972.
- R. Luperini, *Letteratura e ideologia del primo Novecento italiano. Saggi e note sulla «Voce» e sui vociani*, Pacini, Pisa 1973.
- G. Baroni, *Trieste e «La Voce»*, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1975.
- U. Carpi, *«La Voce». Letteratura e primato degli intellettuali*, De Donato, Bari 1975.
- G. Luti, *L'«avanguardia» a Firenze nel primo Novecento*, in Id., *Sul filo della corrente*, Longanesi, Milano 1975, pp. 15-33.
- R. Luperini, *Gli espressionisti e i moralisti della «Voce»*, in C. Muscetta (diretta da), *La letteratura italiana. Storia e testi*, IX.1, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 61-117.
- C. M. Simonetti (a cura di), *Le edizioni della «Voce». Catalogo*, La Nuova Italia, Firenze 1981.

- A. Nozzoli e C. M. Simonetti (a cura di), *Il tempo de «La voce». Editori, tipografi e riviste a Firenze nel primo Novecento*, catalogo della Mostra, con presentazione di G. Luti, Vallecchi, Firenze 1982.
- G. Luti, *Introduzione alla letteratura italiana del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1985.
- G. Marchetti, *«La Voce». Ambiente, opere e protagonisti*, Vallecchi, Firenze 1986.
- E. Pellegrini, *«La Voce» e i Vociani*, in A. Balduino (diretta da), *Storia letteraria d'Italia, Il Novecento*, a c. di G. Luti, I, Piccin Nuova Libreria, Padova; Vallardi, Milano 1989, pp. 513-578.
- D. Ruesch e B. Somalvico (a cura di), *La Voce e l'Europa. Il movimento fiorentino de «La Voce»: dall'identità culturale italiana all'identità culturale europea* (Atti del Convegno di Lugano del 1992), Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma 1995.
- S. Gentili (a cura di), *«La Voce» 1908-2008* (Atti del Convegno internazionale di Studi, Firenze, 5-6 dicembre 2008), Morlacchi, Perugia 2010.

Sullo "scritto", sul "frammento" e sul "romanzo" vociani⁷

- R. Serra, *Le lettere*, Bontempelli, Roma 1914; poi in *Scritti di Renato Serra*, a c. di G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1958, I, pp. 237-390.
- R. Bacchelli, *Poesia in versi e in prosa* (1930), in Id., *Tutte le opere, XIX. Saggi critici*, Mondadori, Milano 1962, pp. 52-59.
- E. Falqui, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. Antologia*, Panorama, Milano 1938; Mursia, Milano 1964².
- Id., *Ragguaglio sulla Prosa d'arte*, Le Monnier, Firenze 1944.
- E. Cecchi, *«Saggio» e «prosa d'arte»* (1949), in Id., *Corse al trotto e altre cose*, Sansoni, Firenze 1952, pp. 329-345.
- G. De Robertis, *Saggio, prosa poetica, prosa d'arte, poemetto in prosa*, «L'Approdo», II, 2, aprile-giugno 1953, pp. 53-54.
- E. De Michelis, *Falqui e il frammentismo* (1938), in Id., *Narratori al quadrato*, Nistri-Lischi, Pisa 1962, pp. 41-55.

⁷ Si includono alcuni interventi sulla «prosa d'arte», che hanno permesso di definire, per differenza, anche il frammento vociano o il poemetto in prosa.

- A. Bocelli, *Il «frammentismo»* (1938), in G. Grana (ideazione e direzione di), *Novecento*, II, cit., pp. 1241-47.
- G. Di Pino, *Memorialisti italiani del Novecento*, Peloritana, Messina 1966.
- G. Debenedetti, *I vociani contro il romanzo*, in Id., *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998 (1971), pp. 13-52.
- D. Valli, *Vita e morte del “frammento” in Italia*, Milella, Lecce 1980.
- C. Benussi, *Resistenza e dinamica del canone letterario nell’età giolittiana. Il romanzo vociano*, in G. Petronio, U. Schulz-Buschhaus (a cura di), *I canoni letterari. Storia e dinamica*, Lint, Trieste 1981, pp. 199-220.
- R. Cavalluzzi, *Prove della scrittura separata. Prosatori della «Voce» e crisi del romanzo* (1982), in Id., *Metamorfosi del romanzo. L’attività narrativa del primo Novecento*, Adriatica Editrice, Bari 1988, pp. 11-54.
- C. Martignoni, *Autobiografismo metafisico vociano*, «Autografo», I, 2, 1984, pp. 32-47.
- P. Briganti, *I trentenni alla prova: l’autobiografia dei vociani*, «Quaderni di retorica e poetica», II, 1, 1986, p. 165-74.
- C. Martignoni, *Sulla letteratura vociana: la riforma dei generi e dello stile*, «Strumenti critici», VIII (n.s.), 72(2), maggio 1993, pp. 189-203.
- S. Laporte, *Le fragmentisme italien 1912-1919*, «Collection de l’écrit», 8, 2004, pp. 95-113.
- E. Ghidetti, «*La Voce» bianca: vita breve di una rivista letteraria*, in «*La Voce» 1908-2008*, cit., pp. 511-33.
- A. Nozzoli, *Forme e generi delle scritture vociane*, ivi, pp. 497-509.

4. 2 Scrittori vociani⁸

4. 2. 1 Giovanni Boine

Testi

Il peccato e altre cose, Libreria della «Voce», Firenze 1914, 1921².

⁸ Si ricordano soltanto i testi fondamentali dei collaboratori più significativi della «Voce» prezzoliniana, imprescindibili per inquadrare la loro presenza “letteraria” nella rivista, e le principali raccolte di opere.

Frantumi, seguiti da Plausi e botte, Libreria della «Voce», Firenze 1918, 1921².

Il peccato e le altre Opere, a c. di G. Vigorelli, Guanda, Parma 1971.

Il peccato, a c. di G. Ungarelli, Einaudi, Torino 1975.

Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti, a c. di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983.

Critica

M. Novaro, *Ricordo di Giovanni Boine*, «La Riviera Ligure», 7, luglio 1917, poi come Introduzione a G. Boine, *Frantumi*, Guanda, Modena 1938³ e in Id., *Il Peccato e le altre Opere*, cit., pp. 635-39.

G. Contini, *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, «Lingua Nostra», giugno 1939, poi in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, cit., pp. 247-58.

M. Costanzo, *Giovanni Boine*, Mursia, Milano 1961.

L. Lugnani, *Giovanni Boine: critica e poetica*, «La Rassegna della letteratura italiana», LXVIII (serie VII), 2-3, maggio-dicembre 1964, pp. 419-40.

F. Curi, *Sulla poetica di Giovanni Boine*, «Studi di estetica», I, 1973; poi con tit. *Di un «Caos in travaglio»*, in Id., *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977, pp. 179-232.

E. Circeo, *Ritratto di Boine ed altri saggi*, Guida, Napoli 1974.

R. Minore, *Giovanni Boine*, La Nuova Italia, Firenze 1975.

F. Contorbias (a cura di), *Giovanni Boine* (Atti del Convegno Nazionale di studi), Il Melangolo, Genova 1981.

C. Bo, *Giovanni Boine*, in G. Mariani e M. Petrucciani (diretta da), *Letteratura Italiana Contemporanea*, Lucarini, Roma 1984, I/2, pp. 835-848.

Piero Jahier

Testi

Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi, Libreria della «Voce», Firenze 1915; Vallecchi, Firenze 1965; con introduzione di M. Biondi, Vallecchi, Firenze 1987; a c. di A. P. Cappello, Vallecchi, Firenze 2007.

Con me e con gli alpini. Primo quaderno, Libreria della «Voce», Firenze 1919; Libreria della «Voce», Roma 1920; Einaudi, Torino 1943 (poi a c. di G. Livio, Mursia, Milano 1974); Vallecchi, Firenze 1953.

Ragazzo, Libreria della «Voce», Roma 1919.

Poesie, Vallecchi, Firenze 1964.

Ragazzo, Con me e con gli alpini, Vallecchi, Firenze 1967.

Poesie in versi e in prosa, a c. di P. Briganti, Einaudi, Torino 1981.

Con me, a c. di O. Cecchi e E. Ghidetti, Editori Riuniti, Roma 1983.

Critica

G. Boine, Rec. a *Resultanze in merito alla vita ed al carattere di Gino Bianchi* (1915), in Id., *Il peccato e le altre Opere*, cit., pp. 322-27.

G. Prezzolini, *Signor Bianchi, è permesso?*, «La Voce», VII, 10, 30 aprile 1915, pp. 650-55.

P. Pancrazi, *Morale e poesia in Jahier* (1919), in Id., *Ragguagli di Parnaso*, Vallecchi, Firenze 1920, pp. 127-40.

E. Levi, *Piero Jahier* (1920), in Id., *Il lettore inquieto*, Il Saggiatore, Milano 1964, pp. 117-32.

G. Prezzolini, *Piero Jahier*, in Id., *Amici*, Vallecchi, Firenze 1922, pp. 37-59.

A. Gargiulo, *Piero Jahier*, «L'Italia letteraria», 2 novembre 1930; Id., *Il verso in Jahier e in Boine*, ivi, 29 maggio 1932; poi in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1958, pp. 141-47 e 312-17.

C. Bo, *Le doti di Jahier*, «Frontespizio», maggio 1938; poi in Id., *Otto studi*, Vallecchi, Firenze 1939, pp. 67-80.

M. Alicata, *Jahier, un'esperienza* (1940), in Id., *Scritti letterari*, Il Saggiatore, Milano 1968, pp. 29-25.

P. Gonnelli, *P. Jahier*, in *I contemporanei*, I, Milano, Marzorati, 1963, pp. 531-45; poi, con varianti, in G. Grana (ideazione e direzione di), *Novecento*, II, cit., pp. 1430-1451.

G. Contini, *Piero Jahier*, in Id., *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 702-04.

- C. Bo, *La poesia del frammento: Camillo Sbarbaro e Pietro Jahier* (1968), in E. Cecchi e N. Sapegno (diretta da), *Storia della Letteratura Italiana, Il Novecento*, II, Garzanti, Milano 1987, pp. 61-74.
- M. Isneghi, *Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Bari 1970.
- A. Testa, *Piero Jahier*, Mursia, Milano 1970.
- A. Benevento, *Studi su Piero Jahier*, Le Monnier, Firenze 1972.
- V. Mattevi, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, «Studi novecenteschi», I, 1, 1972, pp. 63-101.
- A. Giordano, *Invito alla lettura di P. Jahier*, Mursia, Milano 1973.
- P. Briganti, *Piero Jahier*, La Nuova Italia, Firenze 1976.
- M. Del Serra, *L'uomo comune. Claudellismo e passione ascetica in Jahier*, Pàtron, Bologna 1986.
- F. Petrocchi, *Conversione al mondo. Studi su Piero Jahier, con Lettere di Jahier ad A. Casati, E. Cecchi e G. Papini*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989.
- P. Giovannetti, *Addormentare la guerra. Ritmo e senso di "Con me e con gli alpini"*, «Moderna», II, 2, 2000, pp. 93-121; poi in Id., *Dalla poesia in prosa al rap*, cit., pp. 77-110.
- Resultanze in merito alla vita e all'opera di Piero Jahier. Saggi e materiali inediti*, a c. di F. Giaccone, Olschki, Firenze 2007.

Giovanni Papini

Testi

- Un uomo finito*, Libreria della «Voce», Firenze 1913.
- Cento pagine di poesia*, Libreria della «Voce», Firenze 1915.
- Poesia in prosa*, Vallecchi, Firenze 1932.
- Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1958-66.
- Opere. Dal «Leonardo» al futurismo*, a c. di L. Baldacci, con la coll. di G. Nicoletti, Mondadori, Milano 1977.

Critica

- G. Boine, Rec. a *100 pagine di poesia* (1914), in Id., *Il peccato e le altre Opere*, cit., pp. 274-76.
- B. Croce, *Pensieri e bizzarrie (Una rivista giovanile, Il licenziamento della filosofia, Giovani e uomini)*, in Id., *Conversazioni critiche. Serie seconda*, Laterza, Bari 1918, pp. 137-48.
- G. Prezzolini, *Giovanni Papini*, in Id., *Amici*, cit., pp. 97-115.
- R. Ridolfi, *Vita di G. Papini*, Mondadori, Milano 1957.
- G. Grana, *Giovanni Papini*, in *I contemporanei*, I, cit., pp. 309-76.
- V. Vettori, *Giovanni Papini*, Borla, Torino 1967.
- M. Isnenghi, *Papini*, La Nuova Italia, Firenze 1972.
- L. Baldacci, *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1974.
- M. Marchi e I. Soldateschi (a cura di), *Giovanni Papini 1881-1981*, catalogo della mostra, Vallecchi, Firenze 1981.
- S. Gentili (a cura di), *Giovanni Papini* (Atti del Convegno di studi nel centenario della nascita, febbraio 1982), Vita e Pensiero, Milano 1983.
- C. Di Biase, *Giovanni Papini. L'anima intera*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999.
- M. Richter, *Papini e Soffici. Mezzo secolo di vita italiana, 1903-1956*, Le Lettere, Firenze 2005.
- C. Ceccuti (a cura di), *Papini e il suo tempo* (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 23-24 maggio 2003), Le Lettere, Firenze 2006.

Clemente Rebora

Testi

- Frammenti lirici*, Libreria della «Voce», Firenze 1913; ed. commentata a c. di G. Mussini e M. Giancotti, con la coll. di M. Munaretto, Interlinea, Novara 2008.
- Le poesie* (1913-1947), a c. di P. Rebora, Vallecchi, Firenze 1947.
- Le poesie* (1913-1957), a c. di G. Mussini e V. Scheiwiller, Scheiwiller-Garzanti, Milano 1988.

Critica

- E. Cecchi, *Esercizi e aspirazioni* [Rec. a C. Rebora, *Frammenti Lirici*], «La Tribuna», 12 novembre 1913, poi in Id., *Letteratura Italiana del Novecento*, a c. di P. Citati, Mondadori, Milano 1972, pp. 733-735.
- G. Boine, Rec. a *Frammenti Lirici* (1914), in Id., *Il peccato e le altre Opere*, cit., pp. 235-40.
- C. Betocchi, *Su C. Rebora*, «Il Frontespizio», IX, 4, aprile 1937.
- G. Contini, *Due poeti d'anteguerra: D. Campana e C. Rebora* (1937), poi con tit. *Due poeti degli anni vociani*, in Id., *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974³, pp. 3-15.
- M. Apollonio et al., *Quaderno reboriano 1960*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1960.
- G. Bàrberi Squarotti, *Tre note su Clemente Rebora*, in Id., *Astrazione e realtà*, Rusconi, Roma 1960, pp. 195-219.
- M. Marchione, *L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1960, 1974².
- M. Guglielminetti, *Clemente Rebora*, Mursia, Milano 1961.
- A. Mazzotti, *Clemente Rebora*, in *I contemporanei*, I, cit., pp. 591-624.
- F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in F. Bandini et al., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova 1966, pp. 3-35.
- C. Bo, *Clemente Rebora e la poesia della grazia* (1969), in E. Cecchi e N. Sapegno (diretta da), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, II, cit., pp. 43-53.
- L. Anceschi et al., *Omaggio a Clemente Rebora*, Boni, Bologna 1971.
- F. Fortini, *Il dissidio storico di Clemente Rebora*, in Id., *I poeti del Novecento*, Laterza, Bari 1977, pp. 30-40.
- R. Lollo, *Per un'edizione critica delle poesie di C. Rebora: filologia ed esegesi*, «Otto/Novecento», XIII, 1, gennaio-febbraio, 1989.
- R. Cicala (a cura di), *Poesia e spiritualità in C. Rebora – Studi e testimonianze*, con saggi introduttivi di G. Bàrberi-Squarotti, C. Carena, O. Macrì (Atti del Convegno nazionale *C. Rebora e la poesia religiosa del Novecento*), Interlinea, Novara; Sodalitas, Stresa 1993.

- M. Dell'Aquila, *Il primo Rebora: dai Frammenti lirici ai Canti anonimi*, in P. Tuscano, *Clemente Rebora: l'ansia dell'eterno* (Atti del Seminario di Studio, Assisi, 1996), Cittadella editrice, Assisi 1996, pp. 80-99.
- G. Bàrberi Squarotti, *La città di Rebora*, in M. Masoero (a cura di), *Atti del cenacolo. Clemente Rebora, Cesare Pavese, Edoardo Calandra, Giacomo Leopardi, Cenacolo Clemente Rebora*, Savigliano 2007.

Camillo Sbarbaro

Testi

Pianissimo, Libreria della «Voce», Firenze 1914.

Trucioli (1914-1918), Vallecchi, Firenze 1920.

L'opera in versi e in prosa, a c. di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1985.

Critica

L. Polato, *Camillo Sbarbaro*, La Nuova Italia, Firenze 1969.

G. Bàrberi Squarotti, *Camillo Sbarbaro*, Mursia, Milano 1971.

G. Lagorio, *Sbarbaro controcorrente*, Guanda, Parma 1973; con tit. *Sbarbaro. Un modo spoglio di esistere*, Garzanti, Milano 1981.

D. Puccini, *Lettura di Sbarbaro*, Vallecchi, Firenze 1974.

A. Guerrini (a cura di), *Atti del Convegno Nazionale di Studi su Camillo Sbarbaro*, Edizioni di «Resine», Genova 1974.

G. Costa, *Introduzione*, in C. Sbarbaro, *Trucioli*, ed. critica a c. di G. Costa, Scheiwiller, Milano 1990.

S. Giusti, *Sulla formazione dei "Trucioli" di Camillo Sbarbaro*, Le Lettere, Firenze 1997.

S. Pavarini, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Il Mulino, Bologna 1997.

D. Ferreri (a cura di), *Camillo Sbarbaro in versi e in prosa* (Convegno Nazionale di Studi, Spontorno, 14-15 dicembre 2007), Ed. San Marco dei Giustiniani, Genova 2009.

Scipio Slataper

Testi

Il mio Carso, Libreria della «Voce», Firenze 1912 (anast. Comune di Trieste, Trieste 1989); a c. di F. Codignola, La Nuova Italia, Firenze 1966; con introduzione di M. Isnenghi, Mondadori, Milano 1980; a c. di C. Milanini e con pref. di C. L. Cergoly, Editori Riuniti, Roma 1982; con introduzione di G. Cattaneo, commento di R. Damiani, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1989.

Ibsen, con un cenno di A. Farinelli, Bocca, Torino 1916; con Invito alla lettura di R. Jacobbi, Vallecchi, Firenze 1977.

Scritti letterari e critici, a c. di G. Stuparich, Libreria della «Voce», Roma 1920; Mondadori, Milano 1956².

Critica

R. Bacchelli, *Il mio Carso*, «La Voce», 29 agosto 1912.

E. Cecchi, *Scipio Slataper, Sigfrido Dilettante*, «La Tribuna», 26 ottobre 1912.

G. Papini, *Scipio Slataper*, «Mercure de France», 1 ottobre 1916.

G. Prezzolini, *Scipio Slataper*, in Id., *Amici*, cit., pp. 133-42.

G. Stuparich, *Scipio Slataper*, Libreria della «Voce», Firenze 1922; poi Mondadori, Milano 1950.

A. Gargiulo, *Scipio Slataper*, «Italia Letteraria», 23 novembre 1930, ora in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1958, pp. 149-54.

C. Bo, *Scipio Slataper*, «Frontespizio», agosto 1932.

G. A. Peritore, *Scipio Slataper*, «Belfagor», VI, 1953.

E. De Michelis, *Ritratto di Slataper*, «Letterature Moderne», I e II, 1956.

W. Rossani, *Il dramma di Scipio Slataper*, Nistri-Lischi, Pisa 1961.

V. Vettori, *Scipio Slataper*, in *I contemporanei*, II, Marzorati, Milano 1963, pp. 901-21.

A. M. Mutterle, *Scipio Slataper*, Mursia, Milano 1965, 1981².

A. Luzi, *Il mio Carso. Strutture, sintassi e simboli*, Bulzoni, Roma 1972.

R. Luperini, *S. Slataper*, La Nuova Italia, Firenze 1977.

G. Baroni, *Scipio Slataper*, in G. Grana (ideazione e direzione di), *Novecento*, II, cit., pp. 1597-1610.

E. Pellegrini, *La Trieste di carta. Aspetti della letteratura triestina del Novecento*, Lubrina, Bergamo 1987.

E. Coda, *Scipio Slataper*, Palumbo, Palermo 2007.

Ardengo Soffici

Testi

Arthur Rimbaud, La rinascita del libro, Firenze 1911; poi in *Opere*, I, Vallecchi, Firenze 1959; a c. di F. Livi, Vallecchi, Firenze 2002.

Lemmonio Boreo, Libreria della «Voce», Firenze 1912; poi in *Opere*, II, Vallecchi, Firenze 1959.

Giornale di bordo, Libreria della «Voce», Firenze 1915; in *Opere*, IV, Vallecchi, Firenze 1961.

Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo (1951-1955), in *Opere*, VII, Vallecchi, Firenze 1968.

Critica

G. Boine, Rec. a *Giornale di bordo* (1914), in Id., *Il peccato e le altre Opere*, cit., pp. 300-07.

G. Papini, *Ardengo Soffici*, in Id., *Stroncature*, Libreria della «Voce», Firenze 1916, ora con Invito alla lettura di L. De Maria, Vallecchi, Firenze 1978, pp. 211-19.

G. Prezzolini, *Ardengo Soffici*, in Id., *Amici*, cit., pp. 143-58.

G. Raimondi, L. Cavallo, *Ardengo Soffici*, Vallecchi, Firenze 1967.

G. Marchetti, *Per una storia del Soffici narratore*, «Il Cristallo», IX, 1, 1969, pp. 105-18.

A. M. Mutterle, *A. Soffici scrittore di guerra*, in M. Piva et al., *Umanesimo e tecnica*, Liviana, Padova 1969, pp. 115-36.

M. Richter, *La formazione francese di Ardenfo Soffici (1900-1914)*, Vita e Pensiero, Milano 1969.

- G. Pampaloni (a cura di), *Ardengo Soffici. L'artista e lo scrittore nella cultura del '900* (Atti del Convegno di studi, Poggio a Caiano, 7-8 giugno 1975), Centro Di, Firenze 1976.
- G. Marchetti, *Ardengo Soffici*, La nuova Italia, Firenze 1979.
- F. Ulivi, *Ardengo Soffici*, in G. Grana (ideazione e direzione di), *Novecento*, II, cit., pp. 1346-77.
- L. Cavallo, *Soffici, immagini e documenti (1879-1964)*, con la collaborazione di V. Soffici, redazione e indici di O. Nicolini, Vallecchi, Firenze 1986.
- M. Biondi (a cura di), *Ardengo Soffici: un bilancio critico* (Atti del Convegno di Firenze, 16-17 ottobre 1987), Festina Lente, Firenze 1990.
- D. Vanden Berghe, *Ardengo Soffici dal romanzo al «puro lirismo»*, Olschki, Firenze 1997.

Indice dei nomi

- Agnoletti, F.; 259; 319; 355; 356; 380; 392;
446; 454; 466
- Aleardi, A.; 13; 78; 84; 220; 223
- Aleramo, S.; 446; 447
- Alfieri, V.; 18; 57; 72; 252; 451
- Alighieri, D.; 36; 48; 49; 78; 124; 128; 138;
291; 304; 355; 359; 366; 401; 403; 404;
428; 430
- Anelli, P.; 161; 162
- Angelini, C.; 350
- Antonicelli, F.; 357; 450; 452; 487
- Anzoletti, L.; 259
- Appia, A.; 32
- Apuleio, L.; 77
- Arcoleo, G.; 224
- Arieti, C.; 328
- Ariosto, L.; 57
- Arrighi, C. (Righetti, C.); 50; 128; 129;
141; 153
- Bacchelli, R.; 422; 423; 439; 447
- Baccini, I.; 259
- Balzac, H. de; 128
- Bàrberi Squarotti, G.; 275; 302; 303; 464
- Barbey d'Aureville, J.-A.; 179; 198; 211;
320; 339; 360
- Barile, L.; 466
- Baronchelli Grosson, P.; 272; 273
- Barrès, M.; 191; 192; 193; 194; 332; 360;
392; 443
- Bastianelli, G.; 474
- Battaglia, S.; 169
- Baudelaire, Ch.; XI; XII; 5; 10; 16; 31; 32;
47; 50; 86; 87; 119; 120; 123; 126; 130;
131; 132; 133; 134; 136; 137; 140; 141;
142; 143; 144; 145; 146; 147; 148; 149;
150; 151; 152; 153; 154; 155; 156; 157;
158; 161; 162; 163; 164; 165; 166; 167;
168; 171; 173; 174; 175; 177; 178; 179;
180; 182; 183; 189; 196; 197; 198; 199;
201; 202; 203; 204; 205; 206; 208; 209;
210; 211; 212; 213; 216; 218; 222; 243;
250; 252; 255; 261; 266; 271; 273; 274;
277; 278; 279; 281; 282; 284; 285; 288;
290; 293; 296; 302; 303; 306; 310; 313;
323; 329; 336; 357; 358; 359; 360; 361;
362; 382; 383; 395; 398; 401; 412; 416;

- 428; 433; 434; 435; 453; 465; 486; 491;
493; 494; 495
- Baumann, E.; 409
- Bazzero, A.; XII; 30; 93–115; 249
- Beccaria, G.; 487
- Beltramelli, A.; 315
- Benco, S.; 365
- Benevento, A.; 467
- Benussi, C.; 393
- Berchet, G.; 11; 152; 365; 432; 433
- Bergson, H.; 493; 497; 498; 499; 500
- Bernard, C.; 140
- Bernard, S.; 10; 14; 310; 313; 491
- Bernardelli, G.; 119; 141; 152; 155; 156;
161; 175; 401; 494
- Berrichon, P.; 203; 362
- Bersezio, V.; 202
- Bertaut, J.; 358
- Bertoni, F.; 251
- Bertrand, L.; 10; 13; 16; 86; 141; 174; 205;
206; 208; 209; 210; 211; 214; 216; 218;
247; 261; 278
- Bettarini, R.; 104
- Betteloni, V.; 171; 223; 242
- Bettini, F.; 23; 106
- Bigazzi, R.; 42; 45; 53; 55; 68; 69; 88; 90; 91
- Billy, A.; 287
- Binni, L.; 209
- Binni, W.; X; 14; 143; 278; 450
- Biondi, M.; 315; 390; 394; 399; 419; 438;
442
- Boccaccio, G.; 48; 52
- Boccardi, R.; 411
- Bocelli, A.; 323; 324
- Böcklin, A.; 88; 476
- Boine, G.; XII; 314; 317; 318; 320; 331;
334; 338; 340; 352; 353; 363; 379; 380;
381; 389; 395; 396; 397; 399; 406; 407;
408; 409; 410; 412; 417; 418; 429; 431;
432; 437; 438; 439; 443; 446; 453; 457;
458; 459; 460; 464; 465; 479; 481; 485;
486; 493; 494; 503
- Boito, A.; 32; 45; 47; 50; 68; 124; 125; 126;
134; 140; 141; 145; 153; 221; 223; 231;
242; 286; 353; 449; 482
- Bondois, V.; 489
- Borgese, G. A.; 30
- Bourget, P.; 387
- Branca, V.; 36; 78; 79
- Braque, G.; 359
- Breton, A.; 174
- Briganti, A.; 87

- Briganti, P.; 323; 393; 400; 487
- Brown, J. L.; 217
- Bruno, G.; 73; 74
- Bürger, G. A.; 10; 11
- Buzzi, P.; 246; 301; 345
- Byron, G. G.; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 18; 53; 138; 150; 151; 152; 189
- Calvino, I.; 40; 81; 340
- Camerana, G.; 41; 88; 102; 126; 145; 286; 449; 501
- Cameroni, F.; 5; 136; 153; 187; 188; 193; 194; 221; 224; 350; 454
- Campana, D.; 447
- Cantù, C.; 5
- Canudo, R.; XII; 230; 259; 260; 261; 262; 263; 265–310; 502
- Capponi, G.; 85
- Capuana, L.; XII; 119; 123; 164; 220; 229–47; 266; 352; 431
- Caputo, F.; 37; 512
- Carducci, G.; 4; 13; 120; 124; 127; 135; 141; 143; 144; 149; 150; 155; 162; 168; 171; 175; 177; 182; 212; 220; 221; 222; 223; 224; 232; 236; 242; 335; 347; 353; 355; 356; 357; 359; 361; 362; 366; 367; 368; 369; 396; 428; 449; 450; 451; 452; 488; 489; 490
- Carli, P.; 81
- Carpì, U.; 314; 379; 409
- Cassatt, M.; 217
- Cattarulla, C.; 87
- Catullo, G. V.; 152; 426
- Cecchi, E.; IX; 5; 315; 326; 334; 345; 351; 369; 370; 371; 389; 395; 396; 399; 426; 428; 443; 447; 448; 483; 486; 490; 493; 503
- Cecchi, O.; 316; 400
- Cereseto, G. B.; 5
- Cerina, G.; 255
- Cervantes Saavedra, M. de; 46; 401
- Cesareo, G. A.; 220; 246
- Cesarotti, M.; 11; 364
- Ceserani, R.; 21; 22
- Char, R.; 247; 313
- Chiara, B.; 119
- Chiarini, G.; 177; 242; 244; 245; 364
- Cicerone, M. T.; 81; 152
- Cimbali, G.; 229
- Cinti, D.; 152; 274
- Citati, P.; 486
- Citro, E.; 186; 187; 192; 193; 201; 221; 224; 489

- Claudel, P.; 412; 413; 414; 433; 434; 435; 436; 439; 446; 448; 453; 458; 460; 484; 494
- Cocchiara, G.; 13
- Codronchi Angeli, E.; 253
- Coen, M.; 328; 488
- Coleridge, S. T.; 10; 209
- Colesanti, M.; 201; 203; 214; 279
- Conconi, L.; 227; 475; 476
- Contessa Lara (Cattermole, E.); 216; 220; 242; 260
- Contini, G.; 36; 324
- Contorbia, F.; 21; 22; 130
- Corazzini, S.; 369
- Corleo, S.; 122
- Corradini, E.; 182; 331; 334
- Corsaro, A.; 120
- Courbet, G.; 359
- Cozzi, L.; 36
- Cremona, T.; 475; 476
- Croce, B.; 12; 13; 41; 107; 108; 109; 131; 134; 187; 188; 203; 221; 318; 321; 325; 356; 357; 437; 443; 444; 452; 458; 459; 479; 481; 484; 488; 489; 498; 499
- Cusatelli, G.; 5
- D'Ancona, A.; 12
- D'Annunzio, G.; 90; 106; 168; 187; 220; 232; 234; 235; 236; 242; 268; 284; 315; 320; 323; 324; 335; 345; 347; 349; 355; 366; 367; 369; 370; 371; 385; 386; 390; 394; 395; 396; 398; 403; 405; 434; 437; 449; 473; 474; 486; 488
- D'Antuono, N.; 129; 185; 186; 187; 188; 189; 190; 191; 194; 199; 201; 202; 204; 210; 224
- De Amicis, E.; 89; 242; 341; 368
- De Bosis, A.; 253
- De Gubernatis, A.; 140; 259
- De Marchi, E.; 93; 94; 98; 108; 109; 112
- De Michelis, E.; 254; 313
- De Robertis, G.; 313; 316; 321; 322; 357; 370; 439
- De Roberto, D.; 202
- De Roberto, F.; 153; 202; 220; 229
- De Sanctis, F.; 72; 185; 188; 325; 357; 451; 452
- Degas, E.; 217
- Dei, A.; 447
- Delahaye, E.; 421; 423; 424
- Deledda, G.; XII; 247; 253; 254; 255; 256; 503
- Della Peruta, F.; 442
- Demaria, I.; 87
- Di Blasi, C.; 240

- Di Giacomo, S.; 220
- Di Pino, G.; 390
- D'Intino, F.; 87
- Dolfi, A.; 254
- Dossi, C.; XII; 18; 25; 27; 29–92; 93; 100; 104; 153; 154; 155; 164; 168; 174; 175; 211; 219; 220; 224; 225; 226; 227; 350; 351; 352; 353; 366; 372; 395; 399; 410; 444; 449; 475; 476; 477; 482; 501; 512
- Dostoevskij, F. M.; 405
- Dotoli, G.; 260; 265; 266; 267; 268; 272; 273; 275; 283; 284; 289; 290
- El Greco (Theotokópoulos, D.); 360
- Erodoto (di Alicarnasso); 331
- Fabre, J.-H.; 375; 377; 378
- Faguet, E.; 329; 357; 358; 359; 401; 494
- Falciola, P.; 121; 142; 151; 155; 164
- Faldella, G.; 70; 88
- Farina, S.; 130; 161; 162; 240
- Fauriel, C.; 13
- Fedi, R.; 88; 89; 90; 91; 128
- Ferrata, G.; 313; 318
- Ferri, E.; 181
- Ferro, P. L.; 176
- Fichte, J. G.; 194; 365; 367; 395; 398
- Filipponi, G.; 121; 138; 140; 141; 146; 162; 168
- Finotti, F.; 153; 185; 186; 187; 191; 194; 196; 199; 205; 206; 247; 248; 249; 263; 265; 266
- Flaubert, G.; 195; 200; 252
- Flora, F.; 232; 233
- Folgore, L.; 301; 446; 447
- Fongaro, A.; 204; 205
- Forel, A.; 342; 343; 395
- Fortini, F.; 464
- Fortis, L.; 199
- Foscolo, U.; 9; 13; 14; 15; 17; 21; 25; 27; 48; 72; 73; 78; 80; 81; 82; 124; 178; 304; 369; 370; 432
- Fradeletto, A.; 186
- France, A. (Thibault, F.-A.); 339
- Frasso, G.; 30; 93; 108; 109
- Fubini, M.; 80
- Gadda, C. E.; 36; 44
- Galilei, G.; 354
- Gallarati Scotti, T.; 381
- Gallo, C.; 122; 123; 128; 129; 130; 139; 151; 164; 165; 167; 176; 375; 486
- Gamberale, L.; 365
- Gance, A.; 288

- Garboli, C.; 177; 244
- Garibaldi, G.; 120
- Garin, E.; 480; 481
- Garzonio, S.; 11; 250; 251; 252
- Gatti, P.; 276
- Gautier, Th.; 142; 143; 144; 145; 146; 148; 150; 152; 153; 156; 196; 240; 455
- Gazzino, G.; 5
- Gentile, G.; 122; 164; 325
- Gentili, S.; 314; 315; 328; 438
- Gerebzova, A.; 454
- Gessner, S.; 10
- Ghidetti, E.; X; 3; 4; 6; 15; 16; 18; 19; 20; 21; 24; 26; 27; 35; 68; 75; 76; 85; 120; 124; 143; 154; 188; 229; 230; 231; 233; 234; 235; 237; 238; 239; 240; 246; 314; 316; 333; 357; 385; 400; 437; 484; 485; 501
- Ghiglia, O.; 333
- Ghislanzoni, A.; 19; 89; 130
- Ghisleri, A.; 131
- Giacomelli, A.; 259
- Giacone, F.; 412
- Gianguialano, N.; 269; 270
- Giarelli, F.; 127
- Gibellini, P.; 47
- Ginzburg, N.; 34
- Gioanola, E.; 104
- Gioberti, V.; 336
- Giorgieri-Contri, C.; 274; 275
- Giovanetti, P.; 5; 492
- Giovenale, D. G.; 77; 132; 444
- Girardon, M.; 331
- Giuliotti, D.; 362; 401
- Giusti, G.; 81; 85; 137; 340; 476
- Giusti, S.; 5; 48; 49; 87; 138; 164; 247; 273; 274; 444; 451
- Glatigny, A.; 129; 188
- Goethe, J. W.; 10; 78; 155; 163; 189; 346
- Goncourt, E. de; 188; 190; 191; 200
- Goncourt, J. de; 188; 190; 200
- Gorra, M.; 40; 71
- Gourmont, R. de; 181; 381; 489
- Govoni, C.; 446; 447; 474
- Gozzano, G.; 113; 367; 369; 427; 450
- Graf, A.; 178; 242
- Gramsci, A.; 196; 325; 326
- Greene, G. A.; 242; 243
- Guerrazzi, F. D.; 79; 80; 107; 152
- Halévy, D.; 405; 406

- Haydée (Finzi, I.); 247; 248; 249; 250; 253 466; 467; 468; 469; 470; 472; 477; 479;
480; 481; 484; 485; 486; 487; 492; 494;
- Hazard, P.; 320 496; 498; 503
- Hebbel, F.; 346; 366; 395; 398; 448 James, W.; 354; 430
- Heine, H.; 128; 138; 141; 152; 162; 177; 182 Jammes, F.; 362; 376; 377; 378; 395; 397;
401; 427; 435; 439
- Herder, J. G.; 12; 364; 427 Jean-Aubry, G.; 213; 214; 215
- Hermet, A.; 390 Johnson, B.; 160
- Hogarth, W.; 476 Jolanda (Majocchi Plattis, M.); 210; 247;
253; 257; 259; 260; 261; 262; 267; 269;
273; 274; 275; 276; 277; 278; 281; 284;
300; 502
- Hölderlin, F.; 152; 177 Kahn, G.; 120
- Houssaye, A.; 161; 167; 211 Kipling, J. R.; 406
- Huber, M.; 10 Laforgue, J.; 120; 360
- Hugo, V.; 128; 279; 455 Lamberti, M. M.; 186
- Huysmans, J. K.; 120; 187; 190; 191; 197; 198; 200; 201; 204; 206; 225; 360; 381 Lavagetto, M.; 251
- Ibsen, H.; 366; 395 *Lazzeri, G.*; 427
- Iermano, T.; 129; 185; 186 Le Tourneur, P. P. F.; 10
- Imbriani, V.; 70 Leopardi, G.; IX; X; XI; 6; 11; 13; 14; 15;
21; 29; 32; 33; 57; 63; 72; 80; 81; 82;
84; 85; 87; 124; 133; 134; 137; 138;
142; 143; 144; 145; 150; 151; 175; 178;
189; 190; 262; 276; 298; 320; 321; 339;
345; 361; 368; 369; 370; 386; 396; 404;
415; 431; 449; 451; 464; 465; 466; 468;
481; 483; 490; 493; 494; 495; 502
- Isella, D.; 29; 33; 36; 38; 41; 46; 54; 59; 72; 86; 155; 350 Leopardi, M.; X
- Isola, P.; 5 Leroy, Ch.; 10
- Jahier, P.; XII; 316; 317; 318; 320; 326; 327; 335; 340; 341; 342; 343; 347; 362; 363; 367; 371; 372; 373; 374; 375; 376; 377; 378; 379; 380; 386; 389; 390; 395; 396; 397; 398; 399; 400; 401; 405; 406; 407; 412; 413; 414; 415; 419; 420; 424; 425; 426; 433; 434; 435; 436; 437; 439; 442; 445; 446; 447; 448; 453; 457; 460; 462;

- Levi, P.; 49; 91; 476
261; 274; 313; 362; 435; 477; 486; 493;
494; 502
- Libertini, A.; 119
- Linati, C.; 350; 493
- Livi, F.; 301; 333; 362; 433; 434; 435
- Lodi, L.; 135
- Lombardi; 254
- Lombroso, C.; 153; 178; 180; 181; 195;
360; 416
- Loti, P.; 274; 502
- Luciano (di Samosata); 84; 85; 87
- Lucini, G. P.; 46; 91; 176; 178; 182; 187;
243; 244; 245; 275; 304; 410; 411; 446;
450; 454; 472; 473; 474; 475; 476; 477;
478; 479; 482
- Luperini, R.; 36; 324
- Luti, G.; 323; 371; 393; 394; 400; 481; 489;
491; 503
- Macchia, G.; IX; 201; 203; 214; 279; 284;
290; 293; 296
- Macrì, O.; 497
- Maeterlinck, M.; 120; 274; 277; 375; 435;
502
- Maffei, A.; 5; 6; 220
- Maggi, C. M.; 36
- Mallarmé, S.; XII; 120; 177; 178; 179; 181;
186; 197; 201; 202; 203; 204; 205; 206;
208; 209; 210; 211; 213; 214; 215; 216;
217; 218; 219; 220; 225; 227; 247; 252;
- Manghetti, G.; 315; 328
- Manzoni, A.; 35; 46; 61; 71; 72; 74; 76; 77;
78; 79; 80; 84; 85; 90; 178; 328; 355;
368; 396; 482; 488
- Marchal, B.; 205; 213; 214; 215; 217
- Marchione, M.; 350; 460; 462; 486
- Margoni, I.; 495
- Mariani, G.; 98; 99; 102; 103; 113
- Marinetti, F. T.; 186; 231; 246; 257; 301;
345; 448; 472; 473; 474
- Martignoni, C.; 317; 320; 324; 397; 398
- Martini, A.; 218; 219
- Martini, F.; 85
- Marx, K.; 373; 442
- Maupassant, G. de; 274; 502
- Mayer, E.; 81
- Mazzini, G.; 336
- Mazzoni, G.; 119; 141; 142; 265
- Mazzoni, M.; 5
- Messina, S.; 10
- Michelstaedter, C.; 431
- Milelli, D.; 3; 4; 5; 16; 242
- Milton, J.; 282

- Molineri, G. C.; 104; 128
- Mondor, H.; 213; 214
- Monet, C.; 217
- Montaigne, M. E. de; 78; 83; 334
- Montale, E.; 247
- Montefoschi, P.; 42
- Montesano, G.; 282
- Morando, E.; 250
- Moréas, J.; 120; 362; 381; 382; 395; 397;
434
- Moretti, M.; 367; 369; 371; 427
- Morisot, B.; 217
- Mossetto Campra, A. P.; 267; 287; 290
- Mulé, F. P.; 176; 272; 273
- Muoni, G.; 320
- Murger, H.; 121; 126; 128; 129; 140
- Muscariello, M.; 17; 18; 23; 75
- Muscogiuri, F.; 142
- Musset, A. de; 126; 128; 138; 182; 189; 222;
274; 277; 502
- Mussini, G.; 350
- Nardi, P.; 80; 89; 104
- Natoli, L.; 166; 167; 171
- Nazari, O.; 365
- Neera (Zuccari, A.); 153; 185; 187; 194;
247; 257; 258; 266
- Nencioni, E.; 224
- Nerval, G. de; 11; 289
- Nicoletti, G.; 152; 153; 177; 178; 186; 203;
204
- Nicolini, G.; 5
- Nietzsche, F. W.; 346; 354; 405; 484
- Nievo, I.; 25; 33; 40; 44; 45; 46; 71
- Nigra, C.; 12; 13
- Nordau, M.; 153; 177; 178; 180; 183; 186;
195; 196; 203; 204; 284; 360
- Novaro, M.; 317; 326; 406; 431; 432; 450
- Nozzoli, A.; 314; 334; 390
- Ojetti, U.; 182
- Olivieri, U. M.; 25; 33
- Omero; 12; 84; 128; 401
- Onofri, A.; 492; 493; 494; 498
- Onufrio, E.; 120; 138
- Orazio, Q. F.; 128; 426; 444
- Orlandini, F. S.; 80; 81
- Orvieto, A.; 257; 274; 275
- Ossian; 10; 11; 364
- Ottonello, G.; 162; 163

- Ovidio, P. N.; 128
- Paccagnini, E.; 3; 30; 75; 89; 93; 94; 108; 109
- Palazzeschi, A.; 345; 369; 446; 447; 475
- Pancrazi, P.; 85
- Panzacchi, E.; 220; 242; 275
- Panzini, A.; 427; 446; 450; 461; 481
- Papini, G.; XII; 143; 144; 315; 326; 327; 328; 331; 332; 333; 335; 336; 337; 338; 339; 340; 343; 344; 351; 354; 355; 357; 360; 361; 362; 363; 376; 385; 386; 387; 389; 390; 395; 396; 397; 398; 399; 401; 403; 404; 408; 411; 412; 415; 416; 417; 418; 419; 420; 421; 426; 429; 430; 433; 437; 438; 439; 441; 443; 444; 445; 446; 447; 448; 450; 453; 454; 455; 456; 457; 458; 459; 460; 462; 464; 473; 479; 480; 481; 482; 484; 485; 486; 489; 493; 495
- Paravicini, R.; 128; 145
- Parent, M.; 10
- Parini, G.; 85; 451
- Parny, E. de; 10
- Parodi, T.; 357; 428; 449; 450; 451; 452; 453; 480; 482; 484
- Pascoli, G.; 177; 187; 242; 244; 245; 246; 274; 315; 320; 335; 347; 349; 364; 367; 370; 385; 394; 395; 396; 398; 415; 428; 449; 479; 483; 490
- Pavese, C.; 374; 464; 503; 504
- Pea, E.; 503
- Péguy, Ch.; 333; 334; 401; 405; 433; 435; 436; 439; 446; 448; 500
- Pellegrini, C.; 447
- Pellegrini, E.; 371; 483; 488
- Perelli, L.; 42; 90; 350; 476
- Perrone, F.; 281; 285; 303; 306
- Perrotta, G.; 241
- Petrarca, F.; 161; 355; 403; 404
- Petrocchi, F.; 340
- Petronio (Arbitro); 77
- Petrucciani, M.; 15; 104; 105
- Pica, V.; XII; 91; 129; 153; 164; 175; 177; 180; 181; 185–228; 230; 243; 247; 248; 252; 253; 257; 261; 263; 266; 274; 339; 376; 489; 493; 502
- Picasso, P.; 359
- Pidal, M.; 13
- Pipitone Federico, G.; 121; 122; 162; 164; 266
- Pirandello, L.; 17; 73; 120; 162; 163; 431
- Piranesi, G. B.; 88
- Pitré, G.; 12; 122; 141; 164
- Platen-Hallermünde, A. von; 252; 253
- Plinio, G. C. S. (il Giovane); 81
- Plutarco (di Cheronea); 83

- Poe, E. A.; 87; 149; 154; 155; 166; 177; 205; 207; 208; 218; 224; 293; 336
- Pollazzi, P.; 269
- Porta, C.; 54; 106; 353; 482
- Praga, E.; XII; 3; 15; 30; 31; 32; 33; 35; 41; 45; 47; 48; 50; 53; 61; 64; 68; 69; 74; 75; 85; 88; 89; 93; 95; 100; 102; 103; 104; 105; 106; 107; 110; 111; 115; 126; 128; 131; 133; 134; 136; 141; 145; 146; 150; 153; 172; 175; 179; 220; 221; 222; 227; 231; 248; 249; 256; 271; 283; 285; 286; 306; 336; 449; 482; 500; 501
- Prati, G.; 13; 220; 223
- Pratolini, V.; 487
- Prezzolini, G.; XII; 313; 314; 315; 316; 317; 318; 319; 320; 321; 322; 324; 326; 327; 328; 330; 331; 332; 333; 334; 336; 338; 343; 344; 345; 347; 349; 350; 355; 356; 362; 365; 383; 384; 385; 389; 390; 391; 394; 411; 422; 432; 433; 438; 441; 442; 443; 444; 445; 446; 447; 448; 458; 459; 462; 464; 473; 476; 477; 479; 482; 484; 488; 498; 499; 500
- Prosperi, C.; 376
- Proust, M.; 34; 405
- Prudhomme, S.; 274; 277
- Puccini, D.; 352
- Puglisi Allegra, A.; 98; 99
- Quirielle, P. de; 441
- Rabelais, F.; 76; 78; 81; 82
- Rabizzani, G.; 17; 246
- Ragusa Moleti, G.; XII; 87; 119–83; 189; 196; 198; 199; 201; 211; 212; 216; 223; 229; 247; 255; 266; 272; 273; 329; 339; 383; 502
- Rajberti, G.; 76; 353
- Rajna, P.; 265
- Rapisardi, M.; 164; 230
- Rebora, C.; 317; 318; 443; 445; 446; 447; 453; 460; 461; 462; 463; 464; 465; 466; 479; 480; 481; 492; 493; 494
- Rendina, C.; 161
- Renoir, P.-A.; 217; 218; 360
- Reverdy, P.; 247
- Richter, J. P.; 42; 46; 54; 72; 76; 77; 78; 82; 83; 84; 86; 225; 226; 253; 362
- Richter, M.; 357; 362
- Rigoni, M. A.; 144
- Rimbaud, A.; 120; 153; 180; 181; 182; 187; 188; 199; 202; 203; 219; 330; 349; 362; 398; 421; 423; 424; 433; 434; 435; 437; 453; 486; 493; 495
- Roccatagliata-Ceccardi, C.; 258; 349
- Rocchi, P.; 120; 121; 122; 124; 142; 151; 155; 166; 168; 170; 171; 176; 177; 178; 180; 181; 182; 183
- Rod, E.; 196; 489
- Rodenbach, G.; 220; 435
- Roggero, E.; 274

- Rolland, R.; 331; 401; 433; 435; 436; 448
 Romanò, A.; 35; 314; 318; 325; 333; 420;
 437; 438; 439; 446
 Rondolino, G.; 288
 Rosa, G.; 94; 98; 257
 Rossi, P.; 5
 Rossini, G.; 78; 80
 Rosso, M.; 339; 396
 Roumette, J.; 10; 278; 285; 310
 Rousseau, H.; 349
 Rousseau, J.-J.; 27; 161
 Rovani, G.; 76; 77; 80; 88; 89; 104; 107;
 129; 221; 353; 476
 Rusconi, C.; 6; 8; 316
 Russo, L.; 72
 Ruta, E.; 366
 Saba, U.; 365; 369; 371; 414; 446; 447; 448;
 454; 462
 Sacchetti, R.; 48; 61
 Saccone, A.; 33; 34; 37; 56; 61; 70; 73; 76;
 251
 Saint-John Perse; 10; 313
 Saint-Point, V. de; 272
 Salvadori, G.; 222; 230; 239; 240
 Salvemini, G.; 332; 334; 367
 Samain, A.; 435
 Sanfilippo, I.; 167; 168
 Santangelo, G.; 120
 Santoli, V.; IX
 Sapegno, N.; IX; 5
 Sbarbaro, C.; 98; 317; 318; 447; 453; 454;
 460; 462; 465; 466; 481; 491; 492; 493;
 494; 503
 Scalia, S. E.; 460; 486
 Scano, A.; 253
 Schiller, F.; 10; 78; 182
 Schlegel, F.; IX; 365; 499
 Séché, A.; 358
 Seneca, L. A.; 83; 474
 Serra, R.; 317; 320; 322; 350; 356; 357; 389;
 393; 442; 479; 488; 489
 Serri, M.; 46; 49
 Shakespeare, W.; 78; 80; 199; 241; 243;
 361; 401
 Shelley, P. B.; 253; 490
 Simiani, V.; 176
 Slataper, S.; XII; 316; 317; 320; 326; 328;
 329; 330; 333; 335; 338; 339; 340; 343;
 344; 345; 346; 347; 363; 364; 365; 366;
 367; 368; 369; 371; 384; 389; 395; 396;
 397; 398; 399; 400; 409; 411; 412; 414;
 421; 422; 423; 424; 425; 426; 431; 433;

- 434; 437; 438; 439; 442; 447; 448; 464;
479; 488; 490; 494
- Soffici, A.; XII; 153; 186; 265; 316; 320;
326; 329; 339; 340; 343; 345; 347; 348;
349; 350; 351; 357; 358; 359; 360; 361;
362; 363; 381; 382; 383; 384; 385; 389;
395; 396; 397; 398; 399; 401; 405; 412;
416; 417; 418; 421; 422; 423; 424; 425;
426; 427; 432; 433; 434; 435; 436; 437;
438; 439; 440; 446; 447; 448; 450; 453;
454; 455; 456; 458; 459; 460; 464; 473;
474; 475; 479; 480; 481; 482; 484; 485;
486; 492; 493; 495; 496; 498
- Soldani, S.; 259
- Sommaruga, A.; 123; 126; 127; 136; 165;
171; 225
- Sorani, A.; 401
- Sorel, A.; 442
- Sorrenti, P.; 266
- Spainì, A.; 410
- Stecchetti, L. (Guerrini, O.); 4; 123; 124;
125; 128; 130; 131; 136; 140; 141; 150;
164; 242
- Steiner, G.; 30
- Steinmets, J.-L.; 156; 157; 303
- Sterne, L.; 17; 18; 19; 21; 25; 27; 46; 54; 70;
72; 73; 76; 80; 81; 86; 225; 226
- Stuparich, G.; 343
- Suarès, A.; 405
- Svevo, I.; 88; 251; 252
- Tarchetti, I. U.; XII; 3-27; 30; 32; 33; 35;
40; 41; 45; 47; 48; 53; 64; 68; 69; 74;
75; 76; 80; 81; 85; 88; 89; 93; 102; 109;
123; 134; 160; 163; 220; 221; 223; 238;
239; 240; 248; 449; 482; 486; 500
- Tedeschi, G.; 119
- Tellini, G.; 48; 61; 72
- Thackeray, W. M.; 54
- Tolstoj, L. N.; 354
- Tommaseo, N.; 12; 72; 245; 246; 364; 366
- Torelli Viollier, E.; 126
- Tozzi, F.; 489; 493; 503
- Turati, F.; 164; 193; 194; 371
- Turchi, R.; 72
- Turgenev, I.; XI; 11; 88; 250; 251; 252
- Turgot, J.; 10
- Ungaretti, G.; 107; 281; 498
- Vadé, Y.; 10
- Valera, P.; 33; 501
- Vallès, J.; 126
- Valli, D.; 313; 324; 484; 485; 491; 492; 493;
494; 495; 496; 497; 498
- Vedrani, A.; 360; 441
- Verdi, G.; 78; 80
- Verdirame, R.; 260

Verga, G.; 119; 130; 139; 164; 169; 220;
366

Verlaine, P.; 178; 181; 186; 187; 195; 197;
198; 199; 201; 202; 203; 204; 205; 213;
225; 234; 239; 240; 261; 349; 360; 362;
382; 433; 434; 435

Vernier, V.; XI; 11

Veronese, C.; 151

Veronesi, M.; 478

Viazzi, G.; 243; 244; 275; 287; 301

Vico, G. B.; 12

Vigo, L.; 11; 12; 230

Villiers de l'Isle-Adam, A.; 225

Vivante, A.; 330; 331

Voltaire (Arouet, F. M.); 11; 78; 279

Whitman, W.; 177; 242; 244; 246; 365;
390; 407; 432; 437

Wilde, O.; 177; 183

Wordsworth, W.; 10

Young, E.; 10

Zajotti, P.; 72

Zambon, P.; 257; 258

Zanella, G.; 220; 223

Zola, E.; 120; 121; 126; 140; 188; 189; 190;
191; 192; 200; 226; 387

Zoppi, S.; 276

PREMIO RICERCA CITTÀ DI FIRENZE

Titoli pubblicati

1. Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*, 2011
2. Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successoria*, 2011
3. Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*, 2011
4. Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*, 2011
5. Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*, 2011
6. Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*, 2011
7. Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*, 2011
8. Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*, 2011
9. Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*, 2011

