

La linea stilistica della «chiarezza poetica» Comisso vs d'Annunzio

Ilaria Crotti
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Giovanni Comisso, after d'Annunzio passed away, proposed to place his artistic figure in the framework of the contemporary critical horizon, selecting a very peculiar formal line, distinguished by 'clarity', in order to measure himself and, together, to take the necessary distances from the teaching of the 'Vate'. In the second part of this paper, a Comissian critical essay is published, which appeared in the early '60s in *Il Mondo* of Pannunzio and has remained in the shadows so far; in it we summarise an exemplary historiographical and stylistic balance of the Italian narrative between the 19th and the beginning of the 20th century, re-reading in perspective and under another way d'Annunzio's function.

Sommario 1 Comisso critico di d'Annunzio. – 2 Giovanni Comisso, *Viaggio in libreria. Foscolo, Leopardi e Manzoni*.

Keywords Comisso. D'Annunzio. Clarity. The Vate. Style. Criticism.

1 Comisso critico di d'Annunzio

A un anno dalla scomparsa di d'Annunzio, avvenuta il 1 marzo 1938, una volta sgombrati sia il campo letterario che lo scenario culturale, sociale e politico di un 'fantasma' senza dubbio alcuno vincolante, Giovanni Comisso, animato dall'intento di situare dinanzi all'orizzonte ricettivo coevo il proprio profilo di scrittore rispetto a un modello ritenuto vincolante,¹ ma dal quale era oramai opportuno prendere le necessarie distanze, stende alcune note particolarmente accorte, soprattutto in una ottica formale e stilistica – commenti autoesegetici che meritano di andare letti su uno spartito duplice, poiché investono i versanti del mittente e del destinatario. Ciò nonostante, il rilievo non solo esperienziale ma anche creativo

1 Comisso dedicò al pescarese alcuni scritti d'occasione tra i quali merita un accenno Comisso 1925. Né va tralasciato che fu l'estensore di un ricordo commemorativo, apparso proprio nel marzo 1938 sul fascicolo dell'*Osservatore Politico Letterario* dedicato alla scomparsa del Vate.

che ebbe per il trevigiano l'avventura fiumana,² trascritta e mitizzata nelle pagine de *Il porto dell'amore* (Comisso 1924).

Fatto sta che in quella sorta di *Mémoires* che sono *Le mie stagioni* (Comisso 1951) le calende del marzo '38 verranno rilette autobiograficamente alla luce di una percezione consonante, per non dire divinatoria, del momento esatto del decesso di d'Annunzio. Mi riferisco al passo in cui, in visita a Pompei in compagnia di due amici, Carlo Barbieri e Guido Mannajuola, Comisso evoca un 'oggetto mediatore' specifico, donatogli appunto dal morituro, nell'intento di accreditare l'idea di una comunanza tra l'io che scrive e la figura dell'altro, assente sebbene richiamato in vita - un dialogo a distanza di natura squisitamente sensitiva, quindi spiccatamente esistenziale più che artistica:³

Il primo di marzo di quell'anno, mentre con loro mi trovavo a Pompei ebbi un momento di tristezza e toccavo una piccola testuggine donatami da D'Annunzio che tenevo appesa alla catena. Essi vollero sapere cosa rappresentasse quella testuggine e parlai di D'Annunzio. In quello stesso istante egli moriva a Gardone. Si era rasato e vestito da solo e attendeva di scendere a cena quando lo colse la morte istantanea. Lo seppi il giorno dopo: la mia emozione fu intensa, era morto un uomo al quale dovevo molto, soprattutto: oltre un anno di vita eccelsa. (Comisso 2002, 1311-12)

L'occasione per redigere le note di bilancio cui si è fatto cenno venne offerta dalla stesura della «Prefazione a guisa di autoritratto», datata 15 maggio 1939, che correda il volume di Giuseppe Mesirca, *Storia di Antonia*, stampato a Milano per Primi Piani nel 1939, tra le cui righe si ebbe l'opportunità di quotare, in piena consapevolezza, la 'novità' del proprio stile, ergendosi a 'fiaccola' di una *lectio* che, una volta recepita, richiedeva altresì di essere consegnata ad altri; come, nell'occorrenza, a un Mesirca, stimato appunto poiché ritenuto un possibile prosecutore di codesto magistero.

Comisso, insomma, intende non solo farsi tramite di una specifica linea stilistica della letteratura italiana novecentesca, in palese polemica con il

2 Un'attenta disamina di questa fase, letta anche attraverso materiali epistolari, autobiografici e documentali in Urettini 2009.

3 Infatti si nota di seguito: «Dopo lo splendore del principio dell'ottocento lo stile della nostra letteratura si era fatto provinciale e professorale. D'Annunzio diede finalmente uno stile nuovo, ma lo portò in molte opere a tale preziosità da aggravarlo più di quel pesante tono provinciale e professorale. Esaltò ad alte imprese, dando schemi d'uomini eroici ed eccezionali, ma non fece mai piangere. Io stesso e molto altri scrittori della nuova letteratura italiana sorta dopo la Grande Guerra, con la nostra assenza di sentimenti, in un certo senso, fummo ancora dannunziani. L'uomo non esisteva nelle nostre prime opere che in forma astratta, più in relazione col paesaggio che con l'anima. Altra sua influenza sulla vita degli italiani riguarda certo esteriore» (Comisso 2002, 1312).

magistero del Vate, ma anche tramandare quelle che reputa le sue singolarità a epigoni, in grado di recepirne appieno le valenze. E l'innovatività di codesta parabola afferirebbe alla «chiarezza poetica» - attributo estetico e formale prescelto, giacché atto a contrastare ciò che altro non sarebbe che «rimbombante cascata di parole»:⁴

Il mio stile nella letteratura italiana contemporanea è uno stile nuovo. Incominciato a scrivere in un periodo dominato dallo stile dannunziano, tutta la mia attenzione fu di ribellarmi a questa influenza e di portare i miei elementi originali a una libera consistenza. D'Annunzio si dibatteva tra due tipi di stile: uno che era rimbombante cascata di parole e l'altro che era chiarezza poetica. Se è vero il mito della fiaccola trasmessa, io devo confessare che ribellandomi alla sua prima forma, ò accettato invece di ricevere l'impronta della seconda.

Un mio libro, il primo, «Al vento dell'Adriatico»,⁵ in parte testimonia questo momento del mio stile, in cui accettando l'impronta dannunziana che sentivo migliore e che si potrebbe localizzare nel racconto della «Leda senza cigno», cercavo tuttavia di dare libertà alle mie possibilità, ed è specialmente verso la fine che riesco ad affermarmi con genuina schiettezza. Egli stesso dopo aver letto il mio libro «Gente di mare», primo saggio del mio libero stile, mi scrisse: «Non lasciare smarrire questa vena, ma cerca di esplorarla e di illuminarla sino in fondo».

La mia posizione nella letteratura italiana contemporanea, determinata da pure coincidenze di tempo, è naturalmente accompagnata da un'importantissima responsabilità. Io sono stato il primo, pur accettando una derivazione dannunziana, a liberarmene, ossia tramutarla nel complesso del mio spirito verso una nuova forma. Appartiene questo avvenimento al misterioso travaglio dell'amore, che nel vasto mondo tutto muove e moltiplica. Io sono responsabile di questa nuova forma alla quale ho indirizzato la prosa narrativa italiana, ed io non la potrò portare che sino ad un certo punto oltre al quale, altri, prendendo da me la fiaccola, la porteranno più avanti.

Questo mio modo di narrare aderente, chiaro e sostenuto da un'ebbrezza lirica che cerco sempre di sommergere ha avuto ed ha la sua notevole influenza, ma nel seguirlo occorre fare attenzione all'equilibrio tra aderenza e lirismo, perché il minimo abuso da una parte o dall'altra basta per capovolgere la situazione.

4 Detta «Prefazione», secondo una strategia editoriale non inusuale per l'autore, apparve anche in *Corrente*, 2(13), 15 luglio 1939.

5 Va precisato che la prima opera comissiana a stampa non fu *Al vento dell'Adriatico*, bensì *Poesie* (Comisso 1916).

Ammetto quindi, come nel casi di Giuseppe Mesirca, che si debba subire l'influenza del mio stile, ma il consiglio che dò, è di cercare di liberarsene, tramutandolo verso nuove possibilità, come io ho fatto in raffronto a D'Annunzio. (Comisso 1939, 11-13)

È l'orecchio interno dell'artista, insomma, l'organo che, mentre elide rimbombi stonati, deve presiedere alla selezione sonora e timbrica della scrittura, prediligendo proprio quelle forme terse e nitide connotanti il messaggio sonoro.

Appunto quel divincolarsi tra le panie di due formule discordanti, l'una smodatamente risonante, di spiccato nitore poetico l'altra, senza addivenire a una scelta netta e, soprattutto, pertinente, è appunto ciò che si imputa al presunto maestro - incertezza e ambiguità di fondo additate come un'aporia intrinseca alla scrittura del pescarese⁶ e che Comisso, da parte sua, si riproporrebbe di disambiguare, optando per la seconda di dette linee stilistiche.

Designare a chiare lettere quale modello della propria, la prosa 'notturna' de *La Leda senza cigno*, in volume nel 1916, vale a dire una prova per eccellenza diaristica e memoriale, venata di autobiografismo, stilisticamente stratificata e formalmente frammentaria, attenta, per di più, a emblematici procedimenti di autocitazione, volti a porre in evidenza un iter artistico che, per certi versi, si ritiene già 'postumo' (cf. Crotti 2016), non può non suggerire a quale fase del laboratorio dannunziano il trevigiano abbia guardato con maggiore interesse.

Ecco che l'accostamento di due proprie opere, ossia *Al vento dell'Adriatico* (Comisso 1953)⁷ e *Gente di mare* (Comisso 1928), alla *Leda*, facendo fungere quest'ultima da ideale spartiacque, palesa scelte formalmente ed esteticamente molto avvertite.⁸ Infatti, l'attribuzione di una preferenza spiccata non già alla variegata produzione romanzesca dannunziana, che,

6 Si noti come una valutazione affine, pur tradotta in altri termini, ricorra nel passo de *Le mie stagioni* già citato, in particolare là dove si osservava: «D'Annunzio diede finalmente uno stile nuovo, ma lo portò in molte opere a tale preziosità da aggravarlo più di quel pesante tono provinciale e professorale» (Comisso 2002, 1312). Limiti formali che, in detta sede, sono ascritti a timbri di 'preziosità' e di 'pesantezza', pertanto incompatibili con la 'chiarezza' auspicata per la propria linea stilistica.

7 Nel volume si riproposero *Il porto dell'amore* e *Gente di mare*. Non va sottaciuto che lo scrittore impose alla propria produzione una veste editoriale molto composita, segnata da continue riprese, pur variamente organizzate. Rimando in merito alle «Notizie sui testi» corredanti l'edizione «Meridiani» (Comisso 2002, 1623-768).

8 Del resto Comisso non cessò di misurarsi con il modello d'Annunzio anche nella scrittura di viaggio. Per limitarmi a una singola occorrenza, che attesta un divario indicativo nella rilettura del mito greco nella modernità, si veda *Approdo in Grecia* (Comisso 1954); grazie all'immagine femminile di Irene-Venere, qui si rilegge in tutt'altra accezione quella già veicolata dalla meretrice di Pirgo di *Laus vitae*. Per un calibrato bilancio d'insieme si veda Cantelmo 2007.

come noto, saggiò tipologie disparate, spazianti da modelli più prossimi al sottogenere di costume ad altri, 'superomniscienti' e introspettivi,⁹ bensì alle soluzioni formali che caratterizzano lo sperimentatore della seconda metà degli anni '10 e dei '20, non può non accertare la preferenza accordata a recepire e a fare proprie quelle soluzioni stilistiche provenienti dai nuovi modelli, sia europei che italiani, offerti dal frammentismo, dalla prosa lirica,¹⁰ d'arte e di ricerca.¹¹

Del resto Montale critico e storiografo, nelle vesti di accorto lettore delle venature meno manifeste della letteratura italiana novecentesca, ebbe modo di indovinare un tratto sintomatico di Comisso, ovvero quel suo oltrepassamento di una ipotetica linea di confine, di cui, peraltro, era oramai necessario prendere atto, ponendone in piena evidenza, appunto, l'originalità, l'autenticità e l'autonomia stilistica:

Quando Comisso scrisse il *Porto*, era uscito da poco dall'avventura di Fiume, con D'Annunzio. Una punta appena avvertibile di estetismo circola ancora in queste pagine e le segna di una data. Ma si veda come la figura del Comandante, l'unica volta che fa capolino, sia già lievemente caricaturale. Veramente *les dieux s'en vont* in queste pagine, e definitivamente.

Oggi la prosa asciutta di Comisso (che fece subito colpo fra gli intenditori ed entusiasmò Valery Larbaud) può sembrare addirittura grassa, sensuale, in confronto di quella che ci danno i giovani del nostro dopoguerra; ma in verità essa ha un punto di fusione, una «messa a fuoco» che permettono di considerarla come il frutto di uno dei più genuini temperamenti poetici apparsi in Italia nell'ultimo trentennio. (Montale 1996, 1658)¹²

9 Tra la nutrita bibliografia critica dedicata al polimorfismo dei vari cicli romanzeschi mi limito a rinviare a Maxia 2012 e a Costa 2012.

10 Codesta definizione è ritenuta da Colusso più consona alla produzione d'esordio, benché rilevi come «in quest'ultima sembri conservarsi un residuo di ricerca versificatoria, mentre la prosa del trevigiano segna proprio una decisa emancipazione dalla poesia» (Colusso 1999, 60). La studiosa, inoltre, pubblica qui alcuni passi inediti o poco noti, tratti da manoscritti giacenti tra le carte dell'Archivio Comisso della Biblioteca Comunale di Treviso, che illuminano ulteriormente la liaison.

11 Le peculiarità stilistiche del primo Comisso sono state oggetto di alcune analisi (Bardini 1983; Modena 1990) sollecitate nel sorprendere, accanto a suggestioni vociane, le lezioni impartite dai simbolisti francesi e da alcuni poeti italiani pronti a recepirne i modelli formali, proponendo così parametri alternativi rispetto all'*authoritas* dannunziana. Già Montale, del resto, nel recensire *Al vento dell'Adriatico* sul *Corriere della Sera* del 9 febbraio 1954, aveva menzionato in particolare il d'Annunzio delle *Faville*, approssimandogli il primo Soffici e i vociani, cogliendo altresì quella cifra della sprezzatura stilistica tanto cara al De Pisis (Montale 1996).

12 Una volta conclusa l'esperienza fiumana, può fornire un esempio probante della funzione autoattribuitasi da Comisso, incline ad appoggiare presso d'Annunzio la produzione di poeti

Anche nella scrittura critica comissiana, d'altro canto, è possibile cogliere tracce probanti di quanto notato: uno stile esegetico, il suo, connotato da una lungimirante 'chiarezza' di idee che va di pari passo con proprietà argomentative e qualità espositive singolari – prerogative non di rado eccentriche rispetto alle formule interpretative in vigore. Insomma, le sue disamine presentano il pregio di sommare all'intelligenza analitica l'evidenza formale; requisiti, codesti, che, attivandosi in reciprocità, fanno delle sue pagine un modello di prosa critica sui generis, discosto dall'accademismo più obsoleto, attento, invece, alle soluzioni formali e alle modalità comunicative della critica militante più qualificata e innovativa.

Conforta quanto notato un intervento che non mi pare abbia ottenuto finora l'attenzione che merita.¹³ A ciò si aggiunga che esso, datato com'è all'inizio degli anni '60,¹⁴ può offrire parametri utili a decifrare la 'funzione d'Annunzio' in una ottica diacronica di più ampio respiro.¹⁵

Dal titolo complessivo «Viaggio in libreria. Foscolo, Leopardi e Manzoni», l'intervento apparve in due puntate su *Il Mondo*, prestigioso settimanale di politica e letteratura della sinistra liberale diretto da Mario Pannunzio, la prima delle quali nel numero del 5 gennaio 1960, alle pagine 11-12, mentre la seconda del 1 marzo 1960, a pagina 7.

Percorso articolato in cinque paragrafi, i cui primi due, dal titolo «Cento versi immortali» e «Don Abbondio pioniere», compaiono nel fascicolo di gennaio, mentre i restanti tre («Ventisei anni e un capolavoro», «Fogazzaro per signore», «Il miracolo di Verga») in quello del marzo, l'itinerario prefigurato da Comisso in queste densissime pagine è una sorta di *voyage (autour de sa chambre)* che sorvola a grandi tappe la narrativa italiana, sfidando alcuni luoghi comuni ben radicati nell'orizzonte critico coevo. Esso, infatti, prendendo l'abbrivio dall'*Ortis* del Foscolo, plana, infine, sui *Malavoglia* di Verga, per attraversare alcune delle prove più esemplari della nostra letteratura, tra Ottocento e inizio Novecento, ossia *I promessi sposi*, *Le confessioni di un italiano* e i romanzi fogazzariani.

La dichiarazione d'esordio, dal tono quasi programmatico, grazie a quel 'noi' che supporta la presenza necessaria di una comunità di interpreti e

amici, quale Onofri (in particolare del frammentista di *Arioso*, apparso a Roma, per i tipi Bragaglia, nel 1921) una missiva veneziana autografa, databile 21 luglio 1921 (Onofri 1999).

13 Esso non figura, ad esempio, nella pur nutrita silloge dei «Meridiani» Mondadori, i cui curatori hanno osservato in merito: «Si dovrebbe peraltro sondare tutto il campo dell'attività pubblicistica di Comisso, in vasta misura incontrollabile nello stato dei presenti studi, soprattutto per gli articoli dati non a riviste prestigiose come *Il Mondo*, di cui egli fu collaboratore assiduo, ma a periodici di medici e artigiani del suo territorio, disposti tuttavia a pagare» (Comisso 2002, 1772).

14 Una valutazione criticamente avvertita di questa fase in Bertacchini 1960.

15 Per un esaustivo bilancio critico che si spinge fino agli anni '80 cf. Ricorda 1990. Si veda, inoltre, Mengaldo 2017.

di criteri condivisi, esplicita l'urgenza di rivedere un certo modo, in prevalenza biografico, di fare critica. Favorite, invece, sono soluzioni alternative, atte a declinare le letture in una prospettiva quasi fenomenologica, procedente dall'opera all'*Erlebnis* dell'interpretante, tracciando così un percorso che, pur muovendo dall'opera stessa, è destinato a radicarsi nella esperienza esistenziale di ognuno.

Ecco che i tratti più deteriori della scrittura e dello stile degli autori presi in esame sono ascritti primariamente a una retorica pomposa e canora, a un andamento sintattico tumido, a un lessico gravido di aulicismi, non di rado impreciso, eccessivamente descrittivo e dettagliato (pecca addossata anche alla narrativa manzoniana), a certo gusto nazionale arcadico, privilegiante un ellenismo artefatto e di maniera, incline a plasmare inautentiche figure di cartapesta, fantocci privi di vita o macchiette dall'umorismo superficiale, come nel caso di Fogazzaro.

Quella che si intende focalizzare, elogiandola, è tutt'altra linea formale e stilistica, resa icastica da un lessico pertinente, che, infatti, fa appello a parole chiave ricorrenti, quali limpidezza, linearità, misura, esattezza, fermezza, chiarezza: bussole paradigmatiche atte a indirizzare l'orientamento del lettore.

Possono esemplificare, e in modi eccellenti, quanto notato il recupero memoriale, così intenso sul versante personale ed emotivo, della lettura sabiana di *A Zacinto* («per la chiarezza autentica dei Greci e il fremito vibrante dei sentimenti»), o il passo tratto dallo *Zibaldone* leopardiano, dove sono valutate magistrali, appunto, la «regolarità geometrica» accanto all'«esattezza, chiarezza materiale, precisione, certezza dei suoi significati»; ancora, si vada agli elogi rivolti allo stupefacente umorismo «naturale» nieviano e, assieme, al suo sapere essere «storico vivo», non tralasciando le note dedicate alla «purezza di espressione» nei *Malavoglia*.

Nel mappare un dominio narrativo così articolato il fantasma di d'Annunzio, presenza necessaria quanto fatale, non poteva mancare; e, difatti, pur in tralice, esso fa capolino, giocando un ruolo indicativo. Così, eccolo evocato in tre occorrenze che non possono certo dirsi marginali; la prima, in binomio col Carducci critico, là dove si imputa al Vate di essere più attento alla «maniera», marmorea e stereotipata, dell'elogio che alla sapienza viva della scrittura; in una seconda occorrenza lo si riveste dei panni di uno scolaro non proprio ammodo, poiché disattento al magistero che la «regolarità geometrica» della scrittura leopardiana aveva impartito alla prosa nazionale. Infine, una volta posto in tandem col Fogazzaro, lapidaria la sintesi storiografica riservata alla geografia della letteratura italiana; in particolare là dove il fattore d'Annunzio viene valutato negativamente, in quanto ostacolo al dispiegarsi di un «arco narrativo» che la linea Nievo-Verga aveva reso percorribile («Invece nel Veneto era subentrato Fogazzaro, nel centro dell'Italia era sorto D'Annunzio e siamo rimasti di nuovo in altomare»).

Sono pagine, codeste, che munite di un obiettivo grandangolare così potente, sanno fotografare/sfidare con sapienza provocatoria un paesaggio critico in insistita mutazione.

2 Giovanni Comisso, *Viaggio in libreria. Foscolo, Leopardi e Manzoni*

Cento versi immortali

È necessario per noi, scrittori italiani di questa epoca, per capire la nostra posizione fare una revisione di quanto ci ha preceduto dal principio del secolo scorso fino a noi. Dobbiamo rivedere i nostri prosatori non già come ha fatto fin ora la critica legando sempre le opere alla vita di ogni autore, ma solo per quello che ognuno ci ha dato: nudamente come su una tavola anatomica. Bisogna farci chirurghi positivamente interessati nell'esame senza sentimentalismi particolari per essere l'ammalato un parente o un amico.

Si può cominciare da Ugo Foscolo. Per ragioni scolastiche, influenzate da una critica che considerava la sua opera in relazione alle vicende della sua vita e di quella politica dell'Italia, egli è stato soprattutto valorizzato come poeta. La sua poesia quando è chiara si riduce a pochi sonetti e a un centinaio di versi scelti tra i *Sepolcri* e le *Grazie*, mentre tutto il resto risulta illeggibile. I greci erano lineari e schietti, la loro poesia e la loro prosa seguivano nella composizione dei periodi la limpidezza della stessa aria che sovrasta quella terra sempre ventilata dai monti e dall'aria. I latini quando dai greci impararono a scrivere, a fare poesia e prosa, per apparire di più di quello che erano, presero a contorcere il periodare nella gonfia retorica di ogni bifolco che si faccia civile. Questa è una triste eredità che abbiamo avuto dai latini, dalla quale abbiamo dovuto liberarci con sforzi eroici dei nostri maggiori scrittori o per impeto naturale di altri minori di poca cultura e da considerare come autori popolari. Per Foscolo non ha giovato la limpidezza dei greci, dal loro patrimonio egli ha tratto in grande parte le scorie dei miti e un vocabolario di denominazioni auliche che gli soffocano la pura poesia appena germogliata in pochi versi. Non è possibile godere di un brano bello come questo: «dai gioghi altissimi di Cinto | lieti d'ulivi e di vocali lauri» dopo che prima siamo stati costretti a sopportare: «ospizio di Latona, isola cara | al divino Timbrèo, cara alla madre | delle Nereidi, e al forte Enosigèo». Ma se si va a sezionare *Le Grazie*, i versi sibillini si succedono fitti rendendoci attoniti. Una parola succede all'altra: incomprensibili e così le frasi senza si riesca a sapere cosa si voglia concludere, fino a quando non si trovino punti chiari solo nel ridicolo, come se chiama le api: 'angiolette Febbee' o

'pecchie immortali'. Non è da dire che tutto il suo ellenismo di cartapesta debba essere giustificato da un gusto del tempo, il vero poeta deve uscire dal gusto del tempo, di un tempo, del suo tempo.

Ricordo quando il poeta Umberto Saba mi leggeva, nella sua libreria antiquaria di Trieste, con estrema commozione il sonetto: *A Zacinto*, asserendo che era altissima poesia; lo è veramente e forse di tutta l'opera di Foscolo è il verso più alto; appunto per la chiarezza autentica dei Greci e il fremito vibrante dei sentimenti. Così poche perle dopo tanta sabbia fanno convincere quanto sia sempre necessaria la distruzione per opera vagliativa dell'autore, del tempo e anche degli uomini.

In quanto alla prosa l'importanza di Foscolo è assai maggiore, se nella poesia egli iniziò con un legame a Metastasio, nella sua prosa dimostra una netta frattura con gli scrittori del Settecento come se in vero sentisse quanta novità doveva portare il nuovo secolo. Educato e vissuto a Venezia non ha avvertito gli esempi di immediatezza e di purezza di Goldoni e di Gozzi, solo più tardi già esule a Londra si accorgerà di Casanova, con non poca meraviglia, scoprendo quello stile narrativo; dove la vita entra nella frase e dove il dialogo è così strettamente psicologico da mutare una situazione in poche battute. Ma era troppo tardi, il suo *Ortis* era già scritto da molti anni. Di questo stile se ne servirà invece Stendhal e fu diffuso in Europa ritornandoci ammaestrato come un valore nostro che non avevamo saputo né riconoscere, né sfruttare per essere apparso in francese e per avere durante un secolo considerato Casanova come un basso scrittore di oscenità.

Foscolo nel narrare, da una spigliatezza veneta che era diventata già tradizionale, si fa improvvisamente di pietra e anchilosato. È strano come questo stile non si accordi neanche con la sua vita che era variatissima e avventurosa, se si vuole avvicinare la vita all'arte, come è solita fare la critica. Si pensi che egli all'arrivo dei Francesi a Venezia ballò la Carmagnola insieme alla Benzon vestiti da ateniesi attorno all'albero della libertà piantato in Piazza di San Marco. Sembra quasi che sentisse il peso di una responsabilità nell'arte al sorgere del nuovo secolo in modo da reagire al passato Settecento e al gusto di questo secolo per l'immediatezza spigliata.

Tra i tanti scrittori dell'Ottocento egli però è stato il solo che abbia saputo trarre una lezione equilibrata dal suo soggiorno a Firenze. Tanti altri venuti alla sorgente della lingua italiana cedettero che ascoltando il popolo fiorentino si potesse apprendere l'italiano di Machiavelli e di Davanzati, mentre non si avvertiva che i migliori scrittori toscani avevano vagliato la parlata regionale seguendo un controllo artistico. Foscolo invece non abusò e seppe soppesare quella parlata da grande artista. *L'Ortis* per questo è un libro di ottima prosa. Può bastare questo esempio: «pendono dall'erta le capre svagate», per sentire l'equilibrio che Foscolo riuscì ad attuare tra polso e udito. Il suo contributo è sta-

to importante e ha di certo influito su Leopardi proseguendo l'attenta auscultazione di ogni parola, calcolandola perfetta al millimetro, senza farne perdere la vitalità.

La parte negativa dell'*Ortis* appartiene a un vizio congenito di certa narrativa italiana da Boccaccio ai giorni nostri, un vizio che si potrebbe chiamare Arcadismo, perché raggiunse il massimo appunto nelle arcaerie di Sannazaro. Cioè quella vacuità di argomento, sovente illogico, svuotato, falso, inutile: pastorale, secondo una abituale rappresentazione dell'Arcadia. Io sono stato in Arcadia, nel suo centro montano più impervio, dove neanche i poeti greci al loro tempo devono esservi stati, perché la strada era stata fatta solo da pochi anni prima della mia visita. In quella parte della Grecia vi sono montagne come si possono trovare in Svizzera e la neve è altissima anche in primavera, di quei pastori ne vidi uno che per avere l'elemosina per poco non si faceva investire dall'auto fingendosi scemo e da un altro che da un pendio mandava con la mano dei baci in segno di saluto. L'ingenuità di quei pastori è quindi autentica, ma non si può generalizzarla fuori di quella regione, vi è ben altro da narrare e da penetrare nella vita umana. Molte delle scene dell'*Ortis* sono statuarie o a bassorilievo alla maniera di Canova, un Canova in prosa. Le persone si muovono mute, certe risoluzioni che sembrano tragiche fanno ridere, insomma non sono esseri umani che vivono in quelle pagine ed è inutile che vengano raffigurati in disperata situazione, quando questa non è giustificata. La scena più comica è quella in cui è descritta la visita fatta da *Ortis* a una signora appena alzata dal letto, discinta, anzi: «non era vestita che di una lunga e rada camicia». Non gli fanno effetto le nudità intravviste, solo quando il cagnolino mordendole l'orlo della camicia scopre: «una gentile pianella di seta rosa languida» e il piede, allora crolla il mondo e fugge. Purtroppo egli soggiunge che nel fare questa descrizione ha voluto sfoggiare *lo bello stile* e questo significherebbe che non sapeva quando lo faceva. Tutto il tema del racconto è assurdo, si può concedere che le disgrazie diano il clima angoscioso di sfondo e inizia appunto su questo tono come con una battuta alla Beethoven: «Il sacrificio della nostra patria è consumato», ma basta che vada sui Colli Euganei perché di questo sacrificio non se ne parli più. Il dramma d'amore è sospeso nell'aria come una tela di ragno, innamorato di una donna destinata a un altro si uccide il giorno in cui ella si sposa e bisogna sapere che anch'ella lo amava. Per questo ci si dovrebbe trovare contro la legge del padre che vuole si compia quest'altro sacrificio o contro l'uomo a cui è destinata, invece niente: rimane amico di questi due figure e frequenta la loro casa. Suicidarsi è una scorciatoia, non sapendo trovare altra risoluzione. Dove invece lo stile narrativo va d'accordo con gli argomenti è nel peregrinare di *Ortis* per l'Italia. Vi sono squarci di attualità perfetti e nuovi, come le poche righe che danno l'atmosfera di Milano sotto i Francesi o Bologna appena

liberata dal dominio papale. Ma nel complesso Foscolo è travariato, sembra che un'impotenza fisica lo escluda dalla potenza di creare situazioni vive. E si capisce la sua meraviglia quando sul finire della vita gli avverrà di leggere Casanova che non si preoccupava come lui di fare pezzi di bravura descrivendo paesaggi fatti di monti, di alberi, di torrenti con greggi erranti, ma che con gli esseri umani creava abilmente paesaggi umani dandogli con la sensualità la carne fino a scoprirne lo spirito.

Ugo Foscolo, a noi scrittori italiani di questa epoca, dimostra utile che tra le molte manchevolezze, la sua opera ha resistito valida solo in quella parte dove egli è riuscito a essere chiaro e lineare e dove abbia vagliato e soppesato artisticamente quella parlata toscana, che già aveva servito gli antichi scrittori.

La scuola dello Zibaldone

La grande e nuova opera poetica di Giacomo Leopardi si riduce a una decina di poesie, mentre le altre, anche se fossero state scritte in prosa, nella sua prosa, avrebbero già potuto avere una consistenza bastevole. Ma con quella decina di poesie finalmente tramonta l'arcadismo italiano e tutto l'ellenismo di cartapesta, mentre si apre come una profonda voragine il dramma dell'io. Finalmente l'arte si degna di accompagnarsi con giustezza di linguaggio alla rivelazione dell'anima umana sentita veramente senza illogicità, senza superficialità nel suo dolore. Quell'io ripetuto come un grido di guerra, incominciando dall'*Infinito*, è una sincera voce del sangue che annuncia la nascita di una nuova possibilità. È lo stridere entusiasmante d'una chiave che apre una porta per altra via del parlare. Siamo con Leopardi nell'umano parlare. Siamo in vero nell'uomo che parla, mentre prima, sia nella prosa che nella poesia, vi erano stati solo fantocci incapaci di parlare. La differenza tra il ritratto che Foscolo fa di se stesso e quello che Leopardi fa di sé in similitudine col passero solitario è incalcolabile. Questo poeta parla, perché ha da parlare e non solo di sé, con prospettive immense su tutto il mondo, coi suoi esseri, nello scandire del tempo e nei limiti dello spazio, converge a ogni frase. La lingua poetica di queste poche poesie non ha mai avuto tanta limpidezza e fermezza dopo Dante e dopo Petrarca e non è stata ancora uguagliata da nessun altro dopo oltre un secolo.

Tanta potenza nell'impeto poetico non poteva mancare di fare presumere nella prosa dello stesso autore uguale efficacia. Quando dopo sessant'anni dalla sua morte è apparso lo *Zibaldone*, l'Italia ebbe una lingua basilare. Egli scrisse in quel libro: «L'universalità di una lingua deriva principalmente dalla regolarità geometrica e facilità della sua struttura, dall'esattezza, chiarezza materiale, precisione, certezza dei suoi significati ecc.; cose che si fanno apprezzare da tutti, essendo fon-

date nella secca ragione e nel puro senso comune ecc.». Tutta questa pagina dovrebbe essere imparata a memoria come una preghiera da chiunque voglia mettersi a fare lo scrittore. Egli stesso ha seguito questa legge nell'usare la prosa. Queste sue parole fanno pensare a Stendhal quando dice che nella sua prosa ha preso come schema il Codice Civile ed è riuscito per la lingua francese a darle un'universalità dentro e fuori della Francia. Purtroppo Leopardi ci ha solo dato colla sua prosa la narrazione di curiosi e precisi pensieri, di fatti frammentari, di avvenimenti visti di scorcio e non un romanzo che avrebbe potuto adeguarsi a tanto valore di materia, imponendo praticamente e solennemente questa legge. Fu una delle disdette della disgraziata Italia per la quale i fatti della sua letteratura sembrano paralleli a quelli della sua storia e della sua politica. Non solo Leopardi pure avendo il mezzo adeguatissimo non ci ha dato un'applicazione degna di chiudere con un grande esempio la instabilità della nostra narrativa, ma questo *Zibaldone*, che nei suoi frammenti costituisce saggi di narrativa una grammatica e un dizionario perfetti, per sessant'anni dopo la sua morte ci è rimasto precluso. Il professore Giosuè Carducci nel fare la prefazione al primo volume, uscito nel 1898, sembra non lo abbia neanche letto e invece di gridare che finalmente l'Italia dimostrava di avere uno scrittore che sapeva scrivere in italiano, si perde alla maniera di D'Annunzio nel fare l'elogio del busto di Leopardi modellato dallo scultore Giulio Monteverde, senza capire nulla di scultura. Sempre uno sfortunato paese il nostro, se si pensa che nella scuola classica da me frequentata, nei primi lustri di questo secolo, dopo che lo *Zibaldone* era già uscito, ci facevano leggere certi dialoghi in gergo fiorentino credendo di insegnarci la lingua italiana e non si ammetteva sotto al nostro naso una delle tante osservazioni contenute in quel libro, come questa: «Il volume delle frutta dei nostri paesi va, non esattamente, ma in genere, appresso a poco in ragione inversa della grandezza delle piante fruttifere. Piccoli arboscelli producono la zucca, il cocomero (uno in quest'anno se n'è venduto fra noi del peso di ventotto libbre) il mellone ecc.; un arboscello un poco più grande produce il pesco, più grande, la ciriegia, la mandorla, la noce, l'avellana, ecc., e finalmente la quercia produce la ghianda». Questa "regolarità geometrica" sarebbe stato un buon esempio dello scrivere, non solo per noi scolari, ma anche per molti scrittori dell'ottocento da Manzoni, a Fogazzaro, a Verga, a D'Annunzio.

Si dice che, nella distratta Italia, è stato un bene che lo *Zibaldone* non sia subito uscito alla morte di Leopardi, per le note vicende giudiziarie, perché in questo modo l'attenzione è stata solo accentrata, per più di mezzo secolo su Leopardi come poeta, costituendogli una base così forte, che l'apparizione posteriore del suo libro di pensieri, di prose varie e filologiche non poté confondere. Questo se mai conferma quanto l'Italia sia un paese incapace a fare della buona critica e ad avere una

letteratura coordinata dove le creazioni di un artista possano giovare a quelle dei nuovi.

Di certo lo *Zibaldone* nella sua pubblicazione integrale può avere un interesse particolare per i cosiddetti *studiosi*, ma non ha quell'efficacia che dovrebbe avere su tutti gli italiani che scrivono, se venisse pubblicato seguendo una stretta scelta, che supplisse la mancanza di quell'opera narrativa che Leopardi ci avrebbe potuto dare con la forza della sua lingua. La stretta scelta dovrebbe riguardare quei brani di fantasia, di osservazione, di pensiero dove Leopardi è presente, come in un giornale quotidiano, e dove narra per esperienza propria.

Ne sortirebbe così un libro di facile lettura che affermerebbe una lingua italiana decisa e un narrare esemplare di grande utilità non solo scolastica, ma letteraria.

Don Abbondio pioniere

Quando la mia città, durante l'ultima guerra, fu quasi distrutta dall'aviazione americana, stupiva, nel vagare tra le macerie, vedere affiorare innumerevoli edizioni dei *Promessi sposi* squinternate dalla violenza delle bombe. Allora mi convinsi che ogni famiglia doveva avere una copia di quel libro e che doveva considerarlo indispensabile all'ornamento della casa, come la Bibbia per i protestanti.

Se attraverso la scuola, col farci inutilmente imparare a memoria le parti più canore di questo romanzo, avevano finito col rendercelo noioso, è tuttavia vero che quanto era stato compreso nella sua bellezza era rimasto valido per tutta la vita, finendo col costituire per gli italiani di quella prima Italia, un titolo del loro patrimonio ideale.

Ne ebbi la conferma, rileggendolo, allora, nella solitudine della mia campagna, mentre inferivano quei tempi tristissimi. Quella lettura, messa al confronto con gli avvenimenti e la storia in atto, mi risultò un'assai confortevole morale. Quel denunciare la stupidità degli uomini operanti in massa, la precarietà della politica degli uomini potenti, la facilità della giustizia nel condannare gli innocenti, la vana superbia dei tiranni grandi e piccoli e i soliti errori umani dimostrava ancora una volta che l'arte aveva pur sempre un compito importante da svolgere. Quel compito morale e religioso che dalle origini le aveva garantito l'esistenza.

Più ancora la lettura de *La storia della colonna infame*, mentre il progresso scientifico ci aveva fatto credere di essere giunti veramente in un evo moderno, veniva a rivelarci che nessun progresso umano era avvenuto, se gli stessi mezzi di tortura e le stesse indagini della giustizia del 1600, sopravvivevano tra i nostri dominatori inferociti, italiani e stranieri, scatenati dalle vicende della guerra. La coscienza civica di Manzoni in questo libro apparve grandissima e tale da spartire la fama

dei *Promessi sposi* per attribuirle anche a questa sanguinante accusa contro un atroce delitto che si ripeteva nella società umana e che non è da illudersi non abbia più da ripetersi.

I *Promessi sposi* è un romanzo così enorme che se anche in certe parti mancano le proporzioni, non per questo viene a mancare l'equilibrio con minaccia di crollo e il tutto si regge per una solida linea interiore costituita appunto dal presupposto di una morale sempre di attualità. Certi dialoghi sono troppo dettagliati e non risultano strettamente necessari, altri arrivano ad apparire oleografici e composti quasi in un'oziosità chiacchierina, portando il racconto alla periferia della trama. In altre situazioni, per nulla periferiche, invece Manzoni non vuole impegnare tanta sua abilità e ne dà una sintesi. Nei rapporti tra Lucia e la monaca di Monza egli dice: «La signora moltiplicava le domande intorno alla persecuzione di don Rodrigo, e entrava in certi particolari, con una intrepidezza, che riuscì e doveva riuscire più che nuova a Lucia, la quale non aveva mai pensato che la curiosità delle monache potesse esercitarsi intorno a simili argomenti». Se invece di questo scorcio, ci fosse stato un dialogo scritto con la minuzia di quelli tra Attilio e il conte zio o tra questi e il padre provinciale dei cappuccini, sarebbe stato esplorato assai di più l'anima umana. In poche battute precedenti relative alla monaca si era visto quale temperamento aveva questa donna e dando un dialogo completo sul tema dello scorcio, Manzoni avrebbe portato il suo romanzo a competere in parte con *Les liaisons dangereuses*.

Ai dialoghi periferici, oleografici e oziosi, corrispondono i soliloqui che appesantiscono la narrazione dimostrando come non sia stato di alcuna utilità per Manzoni l'apparizione, molti anni prima di lui, di Laclos e delle *Affinità elettive* di Goethe che appartenevano solidamente alla letteratura europea. Ma tutto questo non conta, la narrazione del Manzoni viene avanti come un vecchio treno, scomodo e imperfetto, che pure procede saldo e sicuro vincendo inesorabilmente lo spazio.

Nella letteratura italiana questo romanzo rappresenta una grande novità, proprio come il primo treno, anzi come la prima cinematografia dopo tante statiche fotografie a quadro. Prima, dalle origini della narrativa italiana, vi era solo arcadismo, preraffaellismo o mistico primitivismo. Se non si narrava come in una pittura a fondo oro, i personaggi erano, per una ragione retorica di divinizzarli, sempre sollevati da terra. L'aprirsi di questo romanzo con la descrizione di un prete di campagna che cammina veramente per terra dando pedate ai sassi e tutto quell'erabondare di Renzo, rappresentano una nuova visuale nel narrare, come per la pittura l'avvenimento della prospettiva. Con questi esseri umani che camminano sulla terra è la prima volta che la narrativa italiana cammina veramente. Per questo siamo stati maggiormente stupiti dai *Promessi sposi* e ci sono rimasti indimenticabili per il contributo che danno così a un progresso narrativo. Con questo libro, a parte il suo

valore morale, sentiamo che finalmente la narrativa si è umiliata alla realtà di questo mondo.

Nella grande costruzione tutte le imperfezioni non gravano nell'armonia della grande linea architettonica per pregiudicarla e risultano tutt'al più come elementi che invece di essere di marmo sono di stucco marmorizzato. Le imperfezioni sono diverse. Certe volte Manzoni, preso dall'estro realistico, volendo risultare efficace con la precisazione estrema finisce invece così minutamente dettagliato da apparire confuso. Altre volte i suoi personaggi figurano come quelli fatti graficamente da certi uffici turistici dove tra i monti altorilevati e i fiumi serpeggianti, le strade sono tante che non si capisce mai quale sia da prendere. Così nella preoccupazione di fare il ritratto di qualche personaggio scrupolosamente esatto, finisce col precisare inutilmente la posizione delle mani e delle dita cadendo in primitivismo privo di ogni sintesi artistica.

La imperfezione maggiore è data dalla lingua: incertissima, sovente priva di gusto e di quella esattezza che invece sciupa esagerando nelle descrizioni. Usa parole che non esprimono quello che vorrebbe dire e sembra ignori la soppesazione che Leopardi fa al milligrammo per ogni parola. Infine dà più importanza al gergo dei fiorentini che ai risultati ottenuti da Foscolo nell'*Ortis*. Per questo *Promessi sposi* non sono un magistrale esempio di lingua italiana né per la scuola, né per i letterati.

Ventisei anni e un capolavoro

Dopo Manzoni per trovare qualcosa di notevole della letteratura italiana bisogna arrivare alle *Confessioni di un Italiano* di Ippolito Nievo. Tra *I Promessi Sposi* e questo romanzo passarono circa quarant'anni di silenzio letterario realizzando la profezia fatta da Leopardi, nel 1832, che il 25 luglio avrebbe rovinato con l'Europa la letteratura per un lungo periodo.

La concezione delle *Confessioni di un Italiano* rientra nelle grandi linee del romanzo europeo da Flaubert dell'*Educazione sentimentale*, a Tolstoj di *Guerra e pace* e persino a Proust di *À la recherche du temps perdu*. Trattare di una generazione che viene superata da un'altra nel tessuto del tempo e della storia è stata un'impresa ardua per la narrativa italiana, sempre disposta a prediligere l'inutile arcadismo. Nievo quando scrisse questo romanzo aveva solo ventisei anni e morì sventuratamente tre anni dopo senza avere avuto la possibilità di revisionare la sua opera rimasta inedita. Alle sciagure politiche dell'Italia doveva accompagnarsi anche questa sciagura letteraria. Questo romanzo rimasto come incompiuto non provocò utili influenze, perché i narratori venuti dopo non se ne accorsero e trascurarono il grande esempio.

Inevitabilmente Nievo ebbe presenti certe formule dell'opera di Manzoni, prima tra le altre: l'umorismo. Se in Manzoni l'umorismo finisce

spesso per diventare caricatura con nasi troppo lunghi, ciuffi di capelli che sembrano cespugli e guance troppo rosse, in Nievo invece è scoperto nella natura stessa. Quando Nievo descrive i personaggi del castello di Fratta è come Goya che fa il quadro della famiglia reale di Spagna o come Gogol che descrive la vita nei villaggi della Russia. L'umorismo di Nievo non fa ridere, ma stupisce, perché scopre un certo aspetto strano esistente naturale nella realtà.

Altra formula presa a prestito da Manzoni è quella della lingua che specie nei dialoghi e nelle descrizioni risente il dialetto fiorentino senza vagliarlo artisticamente. Senza scomporsi convoglia i numerosi personaggi sbattuti nel tempo per l'Italia e fino a Londra. Gli avvenimenti storici interposti nel romanzo sono visti nettamente nella realtà. Nella narrazione dell'ultima seduta del Maggior Consiglio vi è questo scorcio che la mette a fuoco con un solo colpo d'occhio degno della grande pittura veneziana o della prosa degli Ambasciatori Veneti: "Quei pochi patrizi che avevano votato per l'indipendenza e la stabilità della patria ci passarono rasente con le loro lunghe parrucche, con le loro toghe strascicanti. Il popolo faceva largo senza improprietà, ma senza plauso". Certo il Napoleone descritto da Nievo è meno oleografico di quello descritto da Tolstoj. La visione degli alti e bassi avvenuti durante il periodo Napoleonico a Napoli, a Genova, a Milano, a Venezia e nella Puglia dimostra la valida possibilità di storico vivo del Nievo. Anche se nel seguito della narrazione non attrae più per le figure che hanno perduto il grande risalto di quelle del Castello di Fratta e della piccola corte dei nobili Frumier resiste per queste pagine di storia romanzata.

Fogazzaro per signore

Antonio Fogazzaro in un discorso sull'avvenire del romanzo italiano, fatto all'inizio della sua carriera, disse che: «il realismo, come rappresentazione esatta del vero senza scelta, senza idea, è negazione dell'arte». Pensava al realismo del romanzo francese che per essere troppo crudo, giudicava inutile l'arte. Per lui il realismo da adottare nel romanzo italiano avrebbe dovuto consistere nel cogliere le figure umane esattamente nel loro carattere, nei loro gesti, nelle loro manie, nel loro parlare, sempre con dovute educate maniere, per fissarne dei tipi.

Il suo umorismo non arriva alla caricatura, ma finisce col creare solo macchiette; per essere realista a suo modo, non andò a sezionare le anime umane nel profondo del loro congegno, ma si limitò a riferire nel rispettivo dialetto, quelle battute comicamente superficiali così da dare certe volte l'impressione d'una sceneggiatura teatrale. Per contrapporsi ai popolani di Manzoni che parlavano falsamente in fiorentino, egli volle essere più reale facendoli parlare nel dialetto della Val d'Astico e

della Valsolda. Certe battute in dialetto avrebbero dovuto bastare per togliere dalla narrativa italiana il gusto barocco di credere che il dialetto nei dialoghi dia efficacia di immediatezza alla narrazione. Questo è un dialogo esemplare. Un cocchiere della Val d'Astico porta a cassetta una forestiera e le chiede:

- No la xe miga de sti paesi, ela?
- Sonto di un paese più meglio. - Risponde, e Fogazzaro completa: - Era di Cantù.

Le esplorazioni nella psicologia sensuale, venute di moda, risultano simili ai manifestini dei profumi del tempo: « Silla non rispose, la strinse più forte, le baciò la spalla, si sentì premer forte la guancia da un'altra guancia di velluto, da un piccolo orecchio caldo». Oppure: « Non si poteva sentirsi palpar sul petto quella bellezza altera, respirare il tepore odoroso che le usciva dal seno, udirsene al collo la fioca voce e non perdere ogni lume di pensiero». Oppure ancora: «Aveva una voce morbida e calda, mossa, dentro i confini delle note femminili, da una corda di violoncello, ricca di contenuto passionale in potenza».

Si sa che a Vicenza sono tutti conti o per lo meno tutti vorrebbero esserlo, perché essere conti presume avere un palazzo disegnato da Palladio. Vicenza è una città così enorme per densità di passioni, in una costrizione tra lussuria e peccato, che la voglia di narrare vi aleggia sopra. E come Chioggia, dove la sua vita esplodendo tutta nelle calli, perché le case sono inaccoglienti, dispone alle voglie di fare teatro e aveva per questo predisposto Goldoni. Ma a Vicenza, quando la boria di quelli che vogliono essere conti, si sposta in quelli che vogliono narrare, allora le indagini dell'anima umana arrivano a quel pennacchio finale: «ricca di un contenuto passionale in potenza».

Il realismo ideale di Fogazzaro rivolto al paesaggio diventa illustrazione per bambini. «Sotto quelle nubi il sopracciglio, appena curvo, del Toraro tagliava lo sfondo aperto fra i due grandi profili neri del Priaforà e del Cavigio, discendenti con maestà l'uno incontro all'altro, simili a manti di giganteschi sovrani. Era una scena pensosa, rispondente alla sete dell'anima sua».

Fogazzaro fu un narratore per le signore della borghesia italiana, di quella borghesia che tra la fine dell'800 e il principio di questo secolo occupava i posti dominanti della vita sociale. Le sue donne conturbanti tra muraglie di frigidità maschile rappresentavano per quelle signore una specie di diabolica tentazione. Ma la tentazione era data in una forma ambigua, perché Fogazzaro non voleva comprometersi con quel realismo scoperto che abbondava nella letteratura francese. Questa è una prova: «E continuò a spogliarsi, senza nemmeno vedere dove posasse le sue robe, fino all'ultimo vestimento, che non lasciò». Si ritorna

al tradizionale arcadismo della narrativa italiana, all'inutilità di intraprendere una narrazione.

Persino nel romanzo: *Piccolo mondo antico*, che sembra il più vivo, riuscito, dopo tante macchiette, a creare quel piccolo essere di Ombretta, lo sommerge nella buffonata della seduta spiritica tra la madre e il medium, dove a colpi di tavolino la bambina morta viene dall'aldilà, chiamata dalla nipotina del medium, pure morta, come se fosse stata in una stanza attigua.

Il suo stile narrativo di un'abbondanza da chiacchiera veneta manca di impronte artistiche e risulta inesistente. Nella sua preoccupazione di essere fotografico, perché la fotografia rappresentava allora per lui uno stimolo a essere attuale, come oggi per certi scrittori lo rappresenta il cinema, finisce col dare soltanto una documentazione del costume dell'epoca di una società di provincia, evanescente come in una serie di fotografie che si sono sbiadite con gli anni.

Il suo valore consiste solo nell'aver realizzato tutti i possibili difetti di una narrativa sbagliata e rappresenta un grande monito a non ripeterli.

Il miracolo di Verga

Con Giovanni Verga la narrativa italiana esce finalmente da uno stato di minorità in cui era stata per quasi un secolo. Dall'*Ortis* di Foscolo ai *Malavoglia* di Verga è come un passare dalla luna al sole. Se Manzoni aveva cominciato a fare realmente camminare coi piedi per terra i personaggi, Verga li fa progredire interiormente nei loro sentimenti e passioni con un metodo che non era stato mai usato nella narrativa italiana. I sentimenti e le passioni in Manzoni sono come messi su di un palcoscenico, mentre in Verga sono allo stesso livello degli spettatori, i quali se ne compenetrano più direttamente. *I Malavoglia* è un libro che potrebbe provocare una grande rivoluzione, se gli italiani fossero un popolo che ama la lettura, e in questo senso *La storia della colonna infame* gli può stare appaiata.

Inutile fare calcoli ipotetici, ormai tutto è andato così, ma viene voglia di fare questi calcoli. Se Nievo avesse vissuto gli anni di Verga e se avesse potuto completare la sua missione letteraria in rapporto alle prove già date, si sarebbe creato da un estremo all'altro d'Italia, dal Veneto alla Sicilia, un arco narrativo così saldo da dare nel futuro una migliore direzione. Invece nel Veneto era subentrato Fogazzaro, nel centro dell'Italia era sorto D'Annunzio e siamo rimasti di nuovo in altomare. Verga è proprio il fratello meridionale del settentrionale Nievo, ma Verga ebbe la fortuna di vivere e di dare l'opera perfetta.

La sua narrativa nei *Malavoglia* è nuova. Sta tra l'orchestrazione musicale di un'opera lirica e la tragedia greca. Egli non ci dà un ritratto fisico realistico, né umoristico, né caricaturale dei suoi personaggi.

Sappiamo solo che uno strascica una gamba, che uno è forte, che uno ha la pancia, è una figurazione sfuggente, incompleta, però ognuno risulta ugualmente evidente per una sua propria melodia o motivo musicale, dato anche solo con la cadenza di un proverbio abituale. Come in una grande musica non risultano le forme esteriori, ma il fluido che le regge, così avviene nella narrativa di Verga. Esiste solo il fluido interiore dei personaggi che nella grande orchestrazione sorge, sale, si intreccia, si fonde, si eleva in un accordo tra esseri umani e il loro destino stabilito dal mare, dalla terra, dalle stelle e dagli elementi.

Tutto è logico, tutto ha una ragione di essere narrato, con una misura esatta. Anche quando si trovano ripetizioni, queste sono necessarie per una funzione corale da coro della tragedia greca. I personaggi sono innumerevoli, alcuni di centro di tutto rilievo, altri appena rilevati, ma nessuno è di più e nessuno potrebbe essere tolto senza rompere l'armonia. È come delle figure comprese dentro la misura geometrica del timpano di un tempio classico dove quella misura determina la composizione. Ogni personaggio ha la sua melodia, così ogni avvenimento, come il naufragio della Provvidenza o il delitto di Antonio, viene preparato con battute accennate che procedono in un crescendo per finire col formare la grande melodia dell'avvenimento. Non si sa quale santo ringraziare dall'aver tenuto questo scrittore lontano dalla tentazione, venuta di moda col realismo, di dare i dialoghi dei suoi personaggi nel loro dialetto o eventualmente, come avevano fatto altri, in quello fiorentino. Egli ebbe il saggio equilibrio di farli parlare in un italiano medio, facendovi appena sentire una cadenza siciliana sufficiente per accettarli senza disturbo.

Il suo stile narrativo è umile, popolare, ma sempre intessuto da una grande arte che lo afferma perenne. Questi sono alcuni esempi che fanno capire di quale potenza è tale arte: «la ragazza era tutta intenta a quello che diceva compare Alfio, e intanto l'ulivo grigio stormiva come se piovesse, e seminava la strada di foglioline secche accartocciate. – Ecco che se ne viene l'inverno, e tutto ciò non si potrà fare prima dell'estate – osservò compare Alfio. Mena cogli occhi seguiva l'ombra delle nuvole che correva per i campi, come fosse l'ulivo grigio che si dileguasse; così correvano i pensieri della sua testa».

Non so in quale narrativa europea si possa trovare tanta purezza di espressione, bisogna pensare solo alla poesia delle vette più alte dove non sorvolano neanche le aquile.

E ancora: «Il nonno con la lanterna andava e veniva pel cortile; fuori si udiva passare la gente che andava al mare, e passava a picchiare di porta in porta, per chiamare i compagni. Però, come giunsero sul lido davanti al mare nero, dove si specchiavano le stelle, e che russava lento sul greto, e si vedevano qua e là le lanterne delle altre barche, anche 'Ntoni si sentì allargare il cuore». Si vorrebbe avere scrutato il grande sguardo di Verga, mentre scriveva queste righe e si è certi che doveva

essere rilucente di gioia per essere riuscito a fare entrare nelle parole, con povertà inaudita, tutta la grandezza universale.

E ancora: «Infine, comincio [il vecchio 'Ntoni] a stare sulle gambe, e lo portarono sulla riva, reggendolo sotto le ascelle, perché gli piaceva dormicchiare accoccolato sui sassi, in faccia alle barche, e sentire com'era andata la giornata per questo o per quello. I compari, mentre attendevano alle loro faccende, gli regalavano qualche parola, e gli dicevano per consolarlo: "Vuol dire che c'è olio ancora alla lucerna, eh, padron 'Ntoni?"". Dove quel: *regalavano* è soppesato al millimetro.

Tutto il libro ha questa tessitura dal principio alla fine, a quella fine con l'addio del giovane Antonio, uscito dal carcere, alla vecchia casa del nespolo, dove la sua morale gli impedisce di rimanere e col risveglio del piccolo paese, mentre al principio dell'aurora il mare si fa *amaranto* e si *semina* di barche che cominciano la loro giornata.

Verga con questo libro ha portato la narrativa italiana finalmente allo stato di fare vibrare i sentimenti fino al pianto, come solo era riuscito Leopardi con la sua poesia. È inutile si venga a dire che si può fare grande arte senza commuovere. Senza commuovere si potrà arrivare a un sublime che astragga fuori dalla terra e dalla vita, ma più grande, più utile umanamente e socialmente è quell'arte che commuove. Questo è il vero compito della narrativa romantica. Ogni astrazione può giovare all'uomo singolo, in un isolamento egoistico, isolandolo ancora di più dagli altri uomini, mentre il suo ineluttabile destino è di vivere tra loro, non insensibile come pietra, imparando a comprenderli, a compatirli e ad amarli.

Bibliografia

- Bandini, Fernando (1983). «Preistoria di Comisso». Pullini, Giorgio (a cura di), *Giovanni Comisso*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 59-71.
- Bertacchini, Renato (1960). «Comisso, De Pisis e il dannunzianesimo». Bertacchini, Renato, *Figure e problemi di narrativa contemporanea*. Bologna: Cappelli, 41-82.
- Cantelmo, Marinella (2007). «Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento». Cantelmo, Marinella (a cura di), *L'età contemporanea*. Vol. 4 di *Il mito nella letteratura italiana*. A cura di Pietro Gibellini. Brescia: Morcelliana, 5-50.
- Colusso, Annalisa (1999). «Possibili modelli per il Comisso anni Venti». Comisso, Giovanni, *Solstizio metafisico*. A cura di Annalisa Colusso. Padova: Il Poligrafo, 57-68.
- Comisso, Giovanni (1916). *Poesie*. Treviso: Zoppelli.
- Comisso, Giovanni (1924). *Il porto dell'amore*. Treviso: Vianello.

- Comisso, Giovanni (1925). «Con D'Annunzio a Fiume (episodi inediti)». *Il Giornale del Veneto*, 22 ottobre.
- Comisso, Giovanni (1928). *Gente di mare*. Milano: Treves.
- Comisso, Giovanni (1939). *Prefazione a guisa di autoritratto*. Mesirca, Giuseppe, *Storia di Antonia*. Milano: Primi Piani, 9-13.
- Comisso, Giovanni (1951). *Le mie stagioni*. Treviso: Edizioni di Treviso; Libreria Canova.
- Comisso, Giovanni (1953). *Al vento dell'Adriatico*. Treviso: Edizioni di Treviso; Libreria Canova.
- Comisso, Giovanni (1954). *Approdo in Grecia*. Bari: Leonardo da Vinci.
- Comisso, Giovanni (2002). *Opere*. A cura di Rolando Damiani, Nico Naldini. Milano: Mondadori.
- Costa, Simona (2012). *D'Annunzio*. Roma: Salerno Editrice, 93-144.
- Crotti, Ilaria (2016). «La biblioteca di sé. Appunti sull'autocitazione tra Leda e Notturmo». Crotti, Ilaria, *Lo scrittoio immaginifico. Volti e risvolti di d'Annunzio narratore*. Avellino: Edizioni Sinestese, 75-104.
- Maxia, Sandro (2012). «D'Annunzio romanziere». Maxia, Sandro, *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*. Venezia: Marsilio, 19-82.
- Modena, Anna (1990). «Il 'libero stile' di Gente di mare». *Comisso contemporaneo = Atti del Convegno* (Treviso, 29-30 settembre 1989). Dosson (TV): Grafiche Zoppelli, 63-77.
- Mengaldo, Pier Vinzenzo (2017). «Aspetti tipologici della narrativa italiana del Novecento». Mengaldo, Pier Vinzenzo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*. Roma: Carocci, 61-82.
- Montale, Eugenio (1996). *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, t. 1. A cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori, 1657-8.
- Onofri, Arturo (1999). *Corrispondenze con Comisso, De Pisis, Montale, Palazzeschi, Banfi, Gromo, Evola, Péladan, De Gubernatis, Mazzarelli, Schwarz*. A cura di Magda Vigilante e Marco Albertazzi, coll. di Michele Beraldo. Trento: La Finestra Editrice, 32-3.
- Ricorda, Ricciarda (1990). «Rassegna comissiana (1969-1989)». *Quaderni veneti*, 11, 189-229.
- Urettini, Luigi (2009). «Da D'Annunzio al fascismo». Urettini, Luigi, *Giovanni Comisso. Un provinciale in fuga*. Prefazione di Mario Isnenghi. Verona: Cierre edizioni, 39-92.

