



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School**

**Dottorato di ricerca
in Italianistica
Ciclo XXIX
Anno di discussione 2017**

Emilio Cecchi: i «Tarli» (1921-1923)

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-FIL-LET/11

**Tesi di Dottorato di Enrico Riccardo Orlando, matricola 828652. Realizzata in
cotutela con l'Université Paris Sorbonne.**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Tiziano Zanato

Supervisore del Dottorando

Prof. Attilio Bettinzoli

Co-supervisore del Dottorando

Prof. Davide Luglio

Tesi finanziata dall'UIF/UFJ nell'ambito del bando Vinci 2015

UNIVERSITÉ
FRANCO
ITALIENNE

UNIVERSITÀ
ITALO
FRANCESE

PREMESSA

Negli ultimi anni la figura e l'opera di Emilio Cecchi sono stati oggetto di un rinnovato interesse da parte degli studiosi. A fronte di una bibliografia critica che si è notevolmente arricchita, contribuendo a esplorare in particolare i diversi aspetti della formazione e della militanza giovanile dell'autore fiorentino, scarseggiano invece le edizioni e le ristampe, anche parziali, dei testi originariamente apparsi su giornali e riviste. Pur essendo articoli che continuano a sorprendere e destare interesse a più di un secolo di distanza, risultano spesso di difficile accessibilità a causa, tra l'altro, della deperibilità dei supporti cartacei che rende la loro consultazione difficoltosa e sottoposta a varie limitazioni. Nell'ottica di operare urgentemente per la salvaguardia di un materiale estremamente fragile e al contempo prezioso, appare di sicuro interesse l'allestimento di un'edizione integrale della celebre rubrica di critica letteraria *Libri nuovi e usati*, firmata da Emilio Cecchi sul quotidiano romano «La Tribuna» con lo pseudonimo “il tarlo”, tra il 15 luglio 1921 e il 30 novembre 1923. Elogiati da Eugenio Montale e Giacomo Debenedetti, questi articoli restavano finora l'unica serie organica di scritti critici dell'autore non ancora pubblicata integralmente. In ognuno dei 111 interventi che costituiscono la raccolta, il critico fiorentino presenta con vivacità i risultati delle sue vaste letture di opere italiane e straniere svelando, tra le righe, i protagonisti indiscussi del dibattito culturale di inizio secolo e, non di rado, regalando intuizioni e scoperte poi confluite nei saggi successivi. I brevi interventi critici, nonostante un taglio spesso semiserio, dimostrano tutta l'acutezza interpretativa di Cecchi che, con tono sempre misurato e sostenuto da una consapevole perizia critica, affida a questi interventi stoccate ed elogi, realizzando così un vivace affresco della vita culturale e letteraria italiana all'indomani del primo conflitto mondiale.

L'intento primario che si propone questo lavoro è perciò quello di colmare una lacuna, mettendo a disposizione del pubblico il *corpus* completo degli articoli della rubrica cecchiana e fornendo al contempo gli strumenti per leggerli e interpretarli in maniera puntuale e proficua.

Nell'ampio saggio introduttivo si presenta la figura e l'opera di Emilio Cecchi all'interno del contesto letterario primonovecentesco, dedicando un'attenzione particolare agli interventi di critica militante che l'autore affidava alle colonne di quotidiani e riviste del tempo: sono ricostruite la sua formazione, la militanza nelle riviste di inizio secolo e in particolare ne «La Voce», l'esperienza vissuta in guerra e le intricate questioni relative alle primissime fasi successive al conflitto. Ampio spazio è riservato inoltre all'esperienza cecchiana ne «La Ronda», un passaggio di estrema importanza per la comprensione degli sviluppi successivi della sua attività. Nella seconda sezione del saggio, espressamente dedicata a *Libri nuovi e usati*, si fornisce una lettura complessiva della rubrica, marcando le tematiche maggiormente innovative presenti all'interno della raccolta e inserendo i pezzi critici cecchiani nel contesto culturale dei primi anni venti. Trovano spazio in questa sede varie riflessioni sulle peculiarità contenutistiche e stilistiche della rubrica, che sottolineano la continuità con gli interessi manifestati dall'autore fin dai primi anni della sua carriera e gettano luce sulle novità più significative per i successivi sviluppi della parabola critica dello scrittore fiorentino.

Per quanto concerne i criteri di edizione, si è scelto di presentare i testi rispettando le peculiarità ortografiche che caratterizzano la lingua cecchiana, anche quando essa si discosta dall'uso oggi comune: il medesimo criterio conservativo si è adottato nei riguardi della punteggiatura, e in particolare in relazione all'utilizzo frequente del punto e virgola, caratteristico in quegli anni della prosa dell'autore. Sono invece sanati i refusi, necessariamente presenti in testi giornalistici pubblicati nel rapido volgere di poche ore e spesso senza le necessarie attenzioni da parte dei tipografi: si sono inoltre mantenuti gli spazi che suddividono i singoli capoversi, una peculiarità grafica che contribuiva, già sulle pagine della «Tribuna», a scandire gli spazi del testo e a individuarne i nuclei costitutivi. Tratto tipico della lingua dell'epoca è la frequente italianizzazione dei nomi propri degli autori stranieri, carattere che si è naturalmente mantenuto anche in questa edizione. Si è scelto invece di apportare alcune modifiche all'aspetto materiale di alcune citazioni. Nella colonna cecchiana, infatti, le porzioni testuali citate sono abitualmente trascritte in corsivo, come accade per i titoli dei libri e delle riviste prese in esame. Per evitare fraintendimenti, in questi casi, è sembrato opportuno adottare criteri più moderni: il corsivo si è mantenuto unicamente per i titoli dei libri, mentre le citazioni dei brani e le testate delle riviste sono stati collocati tra virgolette. Si sono invece mantenuti invariati, in ciascun testo, il titolo (*Libri nuovi e usati*) e la firma (Il tarlo): a precedere ogni testo vi è infine il numero progressivo dell'articolo, utile a stabilire i rimandi tra i brani, e la data nella quale è uscito sul quotidiano.

Passando al commento, ogni articolo è accompagnato poi da un cappello introduttivo, volto a inquadrarne i contenuti più generali, e da un apparato di note al testo nel quale confluiscono

informazioni utili a chiarire ed esplicitare allusioni, accenni e nodi problematici relativi alle molte opere recensite o anche solo citate da Cecchi. Nelle note, confluiscono anche brevi cenni biografici sugli autori meno conosciuti, citazioni di testi rari e spesso di difficile reperibilità e i nuclei più rilevanti dei dibattiti, delle polemiche, degli scambi, che sono al centro delle prose critiche cecchiane. Un'attenzione particolare è riservata alle citazioni di autori stranieri che, sulla pagina del quotidiano, presentavano spesso una quantità di errori superiore alla media: si è provveduto, in questi casi, a sanare eventuali refusi attraverso il confronto diretto con i testi originali. Nella realizzazione delle note si è scelto infatti di citare, ove possibile, le edizioni effettivamente consultate dal critico, in modo da offrire ai lettori uno strumento di approfondimento adatto a intraprendere ulteriori indagini nelle numerose direzioni che qui, forzatamente, sono solo accennate. La tesi è infine corredata da un indice dei nomi, limitato ai soli testi di Cecchi: escludendo i rimandi all'apparato di note, si è evitato di appesantire eccessivamente il volume e, al contempo, si è cercato di fornire ai lettori una chiave d'accesso maneggevole e rapida per orientarsi all'interno della raccolta.

La pubblicazione dei *Libri nuovi e usati* di Cecchi, in versione integrale e con note esplicative, permette insomma di ricostruire una mappa assai ricca e dettagliata della letteratura italiana ed estera all'indomani della prima guerra mondiale, sulla scorta del punto di vista di un critico autorevole che, negli anni a cavallo della presa del potere da parte di Mussolini, ha il merito di guardare senza pregiudizi oltre i confini nazionali, ponendo basi solide alla definizione di un canone letterario europeo contemporaneo.

INTRODUZIONE

In un articolo del 1972, Eugenio Montale non nascondeva il rimpianto di non poter più leggere integralmente «i celebri «tarli», che per alcuni anni apparvero regolarmente sulla Tribuna di Malagodi senior, così come erano starti consegnati in redazione: considerazioni e più spesso intuizioni critiche intense, mobili, fulgenti come particelle di mercurio, di una sicurezza, eleganza e ricchezza di soluzioni, nella loro breve misura (un colonnino), da meravigliarsi che non abbiano creato un genere»¹. Uno degli aspetti che colpivano Montale è la «ricchezza di soluzioni» degli articoli della «Tribuna»: ricchezza, si intende, non solo formale, ma caleidoscopica varietà di contenuti. A scapito di una «formazione lenta, difficile e dolorosa»², Cecchi è stato sempre un «lettore impavido e onnivoro»³, che, fin dagli esordi, «rivela una ricchezza di interessi»⁴ e una «cultura grandissima»⁵ in cui si percepisce «il sintomo di una tendenza largamente partecipata, tipica della situazione culturale di questi primi anni del Novecento»⁶. È proprio agli esordi che Cecchi rivela i caratteri propri di quella «impietosa, frenetica ansia di lavoro»⁷ che, con fatica e dedizione, lo condurranno ad essere uno dei più influenti critici italiani del Novecento. Per comprendere gli sviluppi della critica cecchiana, è essenziale dunque gettare luce su alcuni aspetti propri della formazione dell'autore, scoprire le materie prime sulle quali inizia a lavorare, sondare la genesi di un'esperienza letteraria straordinaria per vastità di interessi ed estensione cronologica. È necessario in prima istanza cogliere i motivi caratteristici del primissimo Cecchi e, da qui, sondarne i successivi sviluppi, consapevoli che l'immagine complessiva dell'autore resterà «tutt'altro che nitida; anzi intricata e spezzata come quei ritratti di cubisti e astrattisti che non incontrarono mai né

1 E. MONTALE, *Il punto. Critica e storia*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose*, vol II, Milano, Mondadori - I Meridiani, 1996, p. 3003.

2 E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Milano, Mondadori, 1972, p. XI.

3 *Ibid.*, p. XI.

4 G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, in «Nuova Antologia», n. 2079, marzo 1974, p. 366.

5 E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. XI.

6 G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, cit., p. 365.

7 V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, in «Nuova Antologia», n. 2205, 1998, p. 84.

la sua simpatia né la sua approvazione»⁸. È grazie anche a tale groviglio che l'esperienza critica del giovane fiorentino appare fin dai primi testi così straordinariamente singolare.

Nel 1902, la sorella maggiore Annunziata, già malata, muore appena ventenne. L'umore del padre, legatissimo alla figlia, subisce un brusco incupirsi, che peserà «drammaticamente sulla situazione familiare»⁹. Dopo la breve parentesi del servizio militare, dove occupa le ore della mattina in studi e letture e impara da autodidatta l'inglese, il giovane Emilio è costretto a offrire il proprio contributo economico al magro bilancio domestico: viene assunto per un breve periodo al Credito Italiano, aiuta il padre nella gestione della bottega di famiglia, lavora come contabile presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze. Nonostante la necessità di lavorare, «nel tempo libero studia [...] legge con avidità i testi di filosofia e religione, si interessa di arte e di letterature straniere, si esercita a tradurre dall'inglese»¹⁰: è chiaro da subito che la vocazione artistica, sostenuta da una tenacia e costanza notevoli, attende solo il momento più proficuo per sbocciare. Diplomatosi all'Istituto tecnico solo per volere della famiglia, vuole ottenere la licenza liceale e iscriversi alla Facoltà di Lettere. Una missiva, datata al 5 maggio 1909 e indirizzata alla futura moglie Leonetta Pieraccini, esprime compiutamente lo stato d'animo dell'autore in tempi prossimi all'esordio critico:

Ho avuto una grande tristezza nella mia infanzia; ma ho coscienza d'una vera generosità di carattere, che allora possedevo, e che m'era origine di molta solitudine e molto dolore. Soltanto tardissimo ho fatto studii letterarii, perché i miei vollero, malgrado i consigli altrui ed iterate proteste mie, indirizzarmi a una professione pratica. Anche per questo so di aver passato molti e molti momenti di grande amarezza¹¹.

Grazie all'amico Nello Tarchiani pubblica alcune recensioni e una poesia per il settimanale fiorentino di lettere ed arti «La Medusa». La svolta, improvvisa, è segnata dalla conoscenza con Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini. Per loro tramite pubblicherà i primi scritti e allargherà le sue letture: «Non mi aiutarono con discorsi e con insegnamenti, ma prestandomi tanti libri che non avrei saputo che esistessero, e che mi sarebbe stato impossibile procurarmi», confiderà in seguito¹². L'esordio di Emilio Cecchi è datato 7 febbraio 1903. Il critico non ha ancora compiuto 19 anni, e un suo scritto viene pubblicato dal settimanale «Il Regno»: fondata da Enrico Corradini, la rivista fiorentina si pone fin da subito l'obiettivo di imporre «l'egemonia della classe borghese in Italia», di favorire «l'espansionismo [...] per combattere e vincere il socialismo» e di sospingere «il paese ad

8 *Ibid.*, p. 84.

9 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori - I Meridiani, 1997, p. XXXII.

10 A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, in «Otto/Novecento», n. 3, 2004, p. 125.

11 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XXXII.

12 *Ibid.*, p. XXXIII.

imprese militari», indispensabili per «conquistare territori ai quali possa dirigersi il flusso ingente della [...] emigrazione»¹³. La pubblicazione «rivela in ogni punto il proprio contenuto classista. Se d'un lato innalza il mito della guerra vittoriosa, cui il ricordo della sconfitta non lontana di Adua accresce forza emotiva, dall'altro più realisticamente si sforza di trarre appoggio alle sue tesi militariste dalle vicende internazionali [...]. La guerra è esaltata per il suo valore estetico e morale: è una moderna «lezione d'energia» e di eroismo, che dimostra la falsità e il carattere utopistico degli ideali democratici, pacifisti e umanitari, dei socialisti e della borghesia di governo»¹⁴. L'attenzione dei collaboratori del «Regno» si sposterà ben presto, molto concretamente, sulla guerra russo-giapponese: mentre i socialisti sembrano auspicare una vittoria dei giapponesi, Papini sostiene apertamente le classi dirigenti russe sulla base dei principi di stabilità, ordine e gerarchia contro lo spirito di rivolta. Non sembra un caso che anche Cecchi si occupi, nel suo primo intervento sul «Regno», di uno scrittore russo: con *Leonida Andréief*, il critico fiorentino cerca di giustificare e motivare le scelte tematiche ed espressive dell'autore in chiave sociologica, valorizzando il nesso tra le crude condizioni politiche e civili della Russa zarista e le scelte artistiche di Andréief. Alcolismo, visione bestiale dell'uomo, schiavitù, aspirazione alla libertà, diventano i tanti tasselli di un mosaico che Cecchi tenta di ricostruire, con il fine di divulgare la conoscenza di «uno scrittore ancora pressoché sconosciuto in Italia»¹⁵. Da notare la tendenza a far parlare i testi attraverso il riassunto del contenuto: il giovane critico ha la necessità di fornire al lettore una visione sintetica del fatto letterario, senza avviare un processo ermeneutico rigoroso. La scelta dell'autore, in linea con gli indirizzi della rivista, appare dunque emblematica.

Cecchi, già in quegli anni, è perfettamente consapevole del cambio di prospettiva radicale subito dall'immagine dell'intellettuale: la crisi dell'accademismo ottocentesco, ha generato la figura di un intellettuale ideologo e militante che inserisce la letteratura nel «quadro della cultura nel suo significato più vasto, ne fa lo specchio di una concezione del mondo», la rende «componente di un sistema»¹⁶. Questo nuovo sistema, che «mette in crisi l'ottimismo della scienza positiva di origine ottocentesca», è incrinato a sua volta da linee di frattura profonde «poiché al tramonto delle vecchie certezze non ha ancora saputo sostituirci delle nuove abbastanza solide per placare l'ansia di ricerca che invece caratterizza l'inquietudine di questi giovani»¹⁷. In questo clima, evidentemente, Cecchi preferisce rivolgersi non ad autori che garantiscono prodotti esteticamente raffinati ed evasivi, ma si interessa di scrittori che possano «essere interrogati su problemi più essenziali, legati al destino

13 D. FRIGESSI, *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. I. «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, Torino, Einaudi, 1960, p. 63.

14 *Ibid.*, p. 64.

15 G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, cit., p. 370.

16 *Ibid.*, p. 365.

17 *Ibid.*, p. 365.

dell'uomo, di quell'uomo che è vittima, appunto, di una crisi totale»¹⁸. Di qui l'adesione al «Regno»: di qui la scelta di dedicarsi ad Andréief, autore inquieto in cui è vivo e pulsante «il conflitto morale e il dramma della coscienza»¹⁹.

Sempre nel 1903, Cecchi fa il suo esordio sul «Leonardo» di Papini e Prezzolini. Prodotto di una «convergenza d'intellettuali eterogenei tra loro»²⁰, la rivista fiorentina si pone da subito l'obiettivo di una rivalutazione dell'attività di pensiero per rivendicare la necessità di una rivoluzione di valori sorretti da un concreto impegno ideologico. I collaboratori si definiscono «giovini, desiderosi di liberazione, vogliosi d'universalità, anelanti ad una superior vita intellettuale [...] pagani e individualisti [...] amanti della bellezza e dell'intelligenza, adoratori della profonda natura e della vita piena [...] personalisti e idealisti» che «nell'arte amano la trasfigurazione ideale della vita»²¹. Il «marcato eclettismo»²², un impegno politico e ideologico onnicomprensivo e il forte interessamento di D'Annunzio e Croce²³, lo rendono ben presto un luogo privilegiato di sperimentazione e accesi dibattiti interni. Il primo articolo cecchiano ivi pubblicato è intitolato *Il concerto*. Da subito appare chiaro uno degli aspetti chiave per la comprensione della critica cecchiana: la molteplicità degli interessi artistici. L'articolo affronta la questione della musica, tematica che è sviluppata attraverso «l'adozione della terminologia papiniana» e affrontata sulla base del «contrasto tra «spirito» e «materia», l'uno chiuso nella propria dimensione mistica, l'altra elemento degenerare, principio di corruzione»²⁴. Ciò che colpisce di questo primo contributo metodologico cecchiano, al di là dei motivi affini all'ideologia della rivista e dei suoi direttori, è una prima, lucida testimonianza della prosa di un autore in piena sperimentazione che tenta di articolare in un unico discorso riflessione teorica e fantasia letteraria, lucidità di pensiero e immagini visivamente forti: se l'anima è «un immenso giardino dove si intrecciano i fiori più diversi e mescolano i loro odori [...] dove anche germinano, muoiono e rinascono, come in un sogno osceno, i logli ed i funghi velenosi», la poesia è «il fiore più bello» di questo giardino, «l'arbusto preferito che splende in mezzo all'aiuola bianchissima»²⁵. La confusione mistificante di arte e vita non nasconde una visione aristocratica ed egocentrica dell'arte affine a certe teorie di D'Annunzio. Nel secondo articolo pubblicato, Cecchi si occupa di pittura²⁶: al di là degli aspetti specifici del contributo (una recensione a una mostra

18 *Ibid.*, pp. 365-366.

19 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, in «Studi Novecenteschi», n. 7, marzo 1974, p. 97.

20 D. FRIGESSI, *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. I. «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, cit., p. 13.

21 *Ibid.*, p. 89.

22 P. CASINI, *Alle origini del Novecento. Leonardo, 1903-1907*, Bologna, Il mulino, 2002, p. 49.

23 *Ibid.*, p. 60.

24 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 78.

25 *Ibid.*

26 E. CECCHI, *Tre anime*, in «Leonardo», 20 dicembre 1903. Tra de Karolis e Costetti, entrambi collaboratori del «Leonardo», Cecchi dichiara di preferire il secondo, in quanto capace di unire «alla nobiltà antica il senso della febrilità moderna»: l'ammirazione per l'artista è dimostrata dal fatto che in fondo al primo articolo cecchiano sul «Leonardo» compare proprio un'incisione di Costetti con impresso lo pseudonimo giovanile di Cecchi, Aymerillot.

romana dei tre artisti Costetti, De Karolis e Zoir), ciò che colpisce è un'immediata quanto prematura presa di coscienza da parte di Cecchi della «difficoltà intrinseca dell'esperienza critica»²⁷, derivata direttamente dall'assunto leonardiano dell'incomunicabilità tra anime. Il critico fiorentino si rende conto già in questa fase che la critica da un lato è un rifacimento dell'opera per mano del critico stesso, dall'altra ha l'obbligo di rispettare l'opera recensita: essa, al contempo, essendo frutto di una lettura soggettiva e di un dato momento, produce risultati del tutto imprevedibili²⁸. Si rileva già «la bipolarità di ricreazione e adesione che costituisce una costante presenza nei migliori scritti cecchiani, quando cioè rimanga vivo il senso di un disagio della critica, nell'ampliarsi e nel complicarsi di questa antinomia originaria»²⁹, che «impedisce il possesso integrale dell'oggetto critico, la sua assunzione oggettiva»³⁰. Sono ancora una volta le metafore e i dettagli figurativi a fungere da mezzo di comunicazione efficace tra il critico e il lettore, infarciti dal ricorso marcato di quella terminologia papiniana che aveva scandito il primo articolo del «Leonardo».

Sempre sul «Leonardo», Cecchi pubblicherà una recensione a un volume sulle religioni orientali antiche³¹. Anche in questa occasione è evidente il ricorso a un linguaggio di chiara matrice leonardiana, dove è ancora una volta l'anima ad assumere una posizione centrale. Cecchi guarda al buddhismo come a una via d'uscita dall'aridità occidentale, come veicolo per un possibile recupero di un mondo perduto, lontano e misterioso: «l'antichissima saggezza indiana» è una consolazione per l'uomo moderno, una fonte privilegiata di «dolci ricordi» che sono gelosamente custoditi tra le «jungle rigogliose» e le «vive rupi dell'Hjmaja»³². La recensione è il primo sintomo dell'interesse di Cecchi per l'Oriente, mentre gli ambienti naturali, rigogliosi e remoti, qui appena abbozzati, anticipano le atmosfere degli studi successivi su Kipling.

Frutto di un'instancabile curiosità di lettore, nel marzo 1904 inizia ufficialmente «la carriera di anglista di Cecchi [...]». Sono solo poche righe, ma inaugurano una pratica che egli non abbandonerà più, continuando a occuparsi dei suoi amati «inglesi» fino alla morte»³³: con la recensione ai *Sonetti di John Keats* dell'Allodoli, il critico fa il suo ingresso in un campo di studi letterari ancora limitato in ambito italiano³⁴. Al di là delle «circostanze fortuite» che hanno permesso a Cecchi di leggere e

27 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 80.

28 A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, cit., pp. 136-137. «Queste idee sembrano provenirgli dalla lettura, cui era stato indirizzato da Prezzolini, del filosofo americano Ralph Waldo Emerson, padre del Trascendentalismo. Cecchi, tra l'altro, avrebbe dovuto curarne un'edizione nella collana dei mistici diretta, appunto, da Prezzolini. Emerson [...] vorrebbe [la critica] della stessa sostanza lirica e dello stesso valore estetico dell'opera a cui si riferisce [...]. Solo in una critica di questo genere Cecchi ritiene onorevole cimentarsi e si sente già l'orgoglio del futuro saggista, consapevole delle difficoltà del suo compito» e consapevole della propria impotenza nell'uscire da sé per comprendere gli altri (G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, cit., p. 367).

29 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 80.

30 G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, cit., p. 367.

31 E. CECCHI, G. de Lorenzo, *India e Buddismo antico*, in «Leonardo», 20 dicembre 1903.

32 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 84.

33 A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, cit., p. 126.

34 «[...] solo all'indomani della seconda guerra mondiale nasceranno in Italia seri studi anglistici all'interno delle

studiare testi in lingua inglese, un merito importante nell'approdo a questo campo di studi è da ricercare nella situazione della Firenze di inizio secolo, «città che può vantarsi di essere una delle più internazionali d'Italia», «residenza, o meta privilegiata di molti esponenti dell'intelligenza anglosassone», «patria ideale» di «una vera e propria comunità di artisti, intenditori d'arte, collezionisti ed eccentrici gentiluomini di provenienza specialmente inglese e americana»³⁵. Lo stesso Cecchi, come avrà modo di ricordare molti anni dopo in un vivace quadro d'insieme³⁶, sembra essere coinvolto dal grande entusiasmo che si respira nella città toscana e nei suoi dintorni. Come si è accennato in precedenza, Cecchi ha studiato l'inglese da autodidatta all'epoca del servizio militare: nel corso degli anni ne otterrà una conoscenza approfondita, ma mai una buona pronuncia. Già nel 1903, aveva tradotto la *Defence of Poetry* di Shelley, opera che avrebbe visto la luce solo qualche anno dopo³⁷. Con la recensione su Keats³⁸ entra nel vivo del dibattito, ed è l'entusiasmo del giovane critico a colpire: Cecchi «appare [...] fanaticamente imbevuto di cultura straniera, spregiudicato nel mescolare i più disparati riferimenti letterari senza preoccupazioni filologiche [...]. Completamente assorbito dal tentativo di rinnovamento promosso dai leonardiani, [...] il giovane Cecchi non si accorge di commettere colossali errori di prospettiva. Forse perché giovane, forse perché italiano, tutto ciò che profuma di straniero gli sembra nuovo, accattivante, sfolgorante, moderno. L'estetismo di Wilde [...], ad esempio, lo lascia senza parole»³⁹. Lo affascina la figura del *dandy*, carattere che ha potuto conoscere a Firenze con i «tratti del fine intenditore d'arte e sublime conoscitore del mondo, [...] anticonformista, lontano dalle mode, spesso solitario e incompreso, un personaggio con cui il giovane Cecchi, che si sentiva ancora isolato dagli ambienti letterari che contavano, si doveva facilmente identificare. Nell'estetismo, dunque, egli ravvisa la migliore incarnazione dell'anticonformismo anglosassone»⁴⁰, e non è un caso se proprio sulle pagine del «Leonardo» Cecchi pubblicherà nel 1905 alcune traduzioni del *De profundis* e una significativa scelta di aforismi di Wilde che, oltre a manifestare l'entusiasmo del critico fiorentino per la sensibilità romantica, sottolineano dell'autore irlandese il piglio polemico e le peculiarità logiche e

università, mentre prima di allora la familiarità con l'inglese e con la sua letteratura dipendevano in sostanza dagli sforzi individuali e dalle circostanze più o meno fortuite con cui uno riusciva [...] ad entrare in contatto con quel mondo» (A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, cit., pp. 126-127).

35 A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, cit., p. 126.

36 E. CECCHI, *Aroldo l'esteta*, in «L'Europeo», 5 giugno 1949 (poi ristampato con il titolo *Memorie di un esteta*, in ID. *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 304-306). Nella Firenze di inizio secolo «si vede risiedere o passare [...] una quantità di personaggi, specialmente del mondo anglosassone, destinati ad esercitare su quella cultura un'azione di prim'ordine. Alcuni, come baroni medievali, dimorano nei loro castelli appollaiati sulle colline intorno alla città [...]. Una certa idea di tale clima culturale si ricava semplicemente da ciò, che né a Londra né a New York e neanche a Parigi, si sarebbero forse potute trovare (naturalmente in raccolte non commerciali) tante e così egregie opere di pittori impressionisti, come nella piccola e provinciale Firenze».

37 P. B. SHELLEY, *Difesa della poesia*, traduzione e introduzione analitica di E. Cecchi, Lanciano, Carabba, 1910.

38 E. CECCHI, *E. Allodoli. Sonetti di John Keats*, in «Leonardo», marzo 1904.

39 A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, cit., p. 127.

40 *Ibid.*

oratorie⁴¹.

La continua sperimentazione che contraddistingue le prime prove critiche cecchiane, si riflette anche su un altro versante della produzione letteraria dell'autore. Proprio sulle pagine del «Leonardo», nel marzo 1904, viene pubblicata una prosa d'arte di grande importanza per comprendere questa prima fase dell'arte cecchiana. *Il pellegrino* racconta simbolicamente l'iniziazione del giovane Cecchi alla vita. Accantonati gli studi e le fatiche dell'apprendimento dogmatico, buttati «ai topi i volumi magni e gli elaborati manoscritti», il giovane pellegrino deve «nutrirsi di vita vera»⁴², deve uscire dalla sua «gabbia di parole» e affidarsi alla Natura, «maestra di vita e di morte». Il brano, caratterizzato da una diffusa tendenza alla paratassi e alla frammentazione dei periodi in brevi unità e immerso in un naturalismo malinconico e sensuale, è la prima testimonianza di «quella prosa poetica e simbolista che è la prima conquista del Cecchi scrittore,[...] alla ricerca di una sua identità, sicuro solo della propria vocazione artistica»⁴³. Sotto l'influsso di Blake⁴⁴ e Shelley, modelli indiscussi del Cecchi leonardiano, il critico esplora le possibilità e i limiti della propria ispirazione letteraria. Di lì a poco inizierà a pubblicare alcune poesie, la prima delle quali vede la luce proprio nel 1904 sulle pagine della rivista fiorentina «Hermes»⁴⁵ con in titolo di *Olea Fragrans*⁴⁶: l'esperienza poetica di Cecchi, ora considerata come «espressione dell'informe «moralismo» giovanile»⁴⁷, ora collocata «nell'ambito della tradizione carducciana», riflette efficacemente quel «lirismo evasivo»⁴⁸ che è impronta chiara di tutti gli scritti leonardiani. Al contempo l'esordio di Cecchi sulle pagine di «Hermes» è solo il primo accenno di una riflessione costante sull'opera e la figura del direttore della rivista fiorentina: Giuseppe Antonio Borgese. Con la recensione alla *Storia della critica romantica in Italia*⁴⁹, Cecchi anticipa molti degli aspetti di interesse, anche polemico, che manifesterà in seguito per il critico siciliano: nell'articolo riassume la monografia borgesiana, «informa sulla sua struttura, sulle idee centrali che la animano ma non ne coglie la tesi su cui si sostiene, che è quella di una sostanziale svalutazione della critica

41 *Ibid.*, pp. 128-130.

42 *Ibid.*, p. 130.

43 *Ibid.*

44 «[...] dove si cimenta in una prosa ritmica, ricca di metafore e immagini sensuali spesso tratte dalla natura, Cecchi si rifà a Blake, poeta e incisore di eccezionale modernità» (A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, cit., p. 130). Sarà lo stesso Cecchi che farà leggere a Papini l'autore inglese, come rivela una lettera datata 8 settembre 1905 (G. PAPINI, G. PREZZOLINI, *Storia di un'amicizia. 1900-1924*, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 104).

45 «D'ispirazione strettamente letteraria, apparve nel gennaio 1904 sotto la direzione di Borgese. L'emulazione reciproca» tra le riviste «non impediva le collaborazioni incrociate: ad esempio, Corradini pubblicava articoli in «Hermes», dove anche Papini pubblicò i suoi primi racconti fantastici» (P. CASINI, *Alle origini del Novecento. Leonardo, 1903-1907*, cit., p. 67). Di qui l'assoluta libertà concessa a Cecchi di collaborare con le diverse riviste.

46 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 102.

47 *Ibid.*

48 *Ibid.*

49 E. CECCHI, G. A. Borgese. *Storia della critica romantica in Italia*, in «Leonardo», giugno-agosto 1905.

romantica per aver operato entro uno spazio storico ma non estetico»⁵⁰. La qualità maggiore di Borgese è la sua «capacità di individuare i caratteri esteriori di un fenomeno culturale, e di inserirli in uno schema di prospettiva storica»⁵¹: «chi conosce il carattere dell'ingegno di Borgese immagina a cosa egli abbia mirato nella trattazione della sua storia della critica romantica. Il suo ingegno mi sembra adatto piuttosto che alla contemplazione dirò così astratta delle idee, a studiarle nella loro vita [...] egli [...] sa sempre farci scorgere il segno del passato e sentire il sapore del futuro»⁵². Come è stato rilevato efficacemente, Borgese, accanto a Papini, è per il giovane Cecchi una figura che «pare suggerire nuove vie e procedure di ricerca»⁵³. Il critico fiorentino rilevava nella figura del Borgese sia una sintesi tra il «problematicismo praticato dal critico siciliano e che lo aveva predisposto a una parziale adesione all'estetica crociana», sia caratteri propri dell'«estetismo, lo psicologismo, l'individualismo che caratterizzavano la milizia giovanile del «Leonardo» e del «Regno». In Borgese insomma Cecchi trovava quel tanto di idealismo che avrebbe potuto in seguito giustificare un certo avvicinamento a Croce e, al tempo stesso, un insieme di istanze che si accordavano sul suo militantismo di «giovane»⁵⁴.

La ricchezza degli interessi e la rapida maturazione intellettuale di Cecchi rendono ormai insostenibile l'angusto *modus vivendi* al quale era stato costretto dai gravosi impegni lavorativi per il sostentamento della famiglia. Il 16 gennaio 1906, all'improvviso, fugge a Roma. Prima di partire, lascia una lettera alla sorella Amalia, la quale si incaricherà personalmente di comunicare al padre la partenza del figlio, riferendole tutta l'insofferenza che sta vivendo e le motivazioni che lo conducono a tentare la fortuna altrove:

È terribile dover separarsi volendosi bene così [...]. Le ragioni della separazione tu le saprai ormai: la mia vocazione che non può adattarsi nello stato di cose come quello fino ad ora. Questo stato di cose restando io costà non può mutare. Per ricavare il necessario da vivere, modestamente, con occupazioni che limitino il più possibile lo spreco del mio tempo, bisogna entrare in un certo ambiente, in un ordine di vita troppo diverso dal mio fino ad ora, per aver potuto sperare di giungervi con continui adattamenti. Ho fiducia di trovare questi modi di vita, ho molte probabilità aperte da questo lato⁵⁵.

Di questa fondamentale parentesi della formazione cecchiana, ci riferisce il carteggio con l'avvocato fiorentino Piero Marrucchi, studioso di letteratura tedesca, di filosofia e religione e collaboratore del «Leonardo» con lo pseudonimo di Pietro Eremita: le lettere di Cecchi a Marrucchi offrono un

50 G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, cit., p. 373.

51 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 85.

52 *Ibid.*

53 G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, cit., p. 366.

54 *Ibid.*

55 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XXXV.

quadro dettagliato dei numerosi contatti del giovane critico con alcune delle personalità di spicco della Roma primo novecentesca. Grazie all'interessamento del Marrucchi, Cecchi è presentato a diversi e influenti personalità della cultura romana, entra in contatto con Giulio Salvadori, per il quale coverà un'antipatia istintiva⁵⁶, e soprattutto con il gruppo che attorno a lui si riuniva a Palazzo Pamphilj: Paul Sabatier, padre Semeria, Angelo Conti, Igino Petrone, Giovanni Cena. Conosce Monsignor Salvatore Talamo⁵⁷ che, nonostante la gentilezza, non inserì Cecchi tra i collaboratori della tradizionalista «Rivista Internazionale» da lui diretta. Ernesto Buonaiuti commissiona a Cecchi un saggio su Gioacchino da Fiore⁵⁸ che sembra approvato ma che non apparirà mai né sulle pagine della colta ed elegante «Rivista storico critica della Scienze Teologiche» né in «Nova e Vetera». Ben più proficua è la conoscenza con Romolo Murri, direttore di «Cultura Sociale», poi «Rivista di Cultura», e di «Athena». Proprio in «Cultura Sociale», con cadenza regolare, Cecchi pubblica «recensioni di libri finalmente confacenti alla sua formazione ed alla sua sensibilità»⁵⁹: esordisce con una recensione a *Le basi della fede* di A. J. Balfour, ne pubblica una sulle *Disarmonie economiche e disarmonie morali* di Mario Calderoni e una de *La rivoluzione francese* di Tommaso Carlyle. Non rinuncia all'occorrenza a formulare giudizi piuttosto severi. Della *Coltura italiana* di Prezzolini-Papini «approva la polemica contro il provincialismo, e quindi il desiderio di un'apertura europea», e vede in Prezzolini «l'animatore culturale, capace di inserire, in una situazione statica, nuovi filoni di interessi e nuovi dibattiti ideologici»⁶⁰. Al *Crepuscolo dei filosofi* di Papini dedica un'analisi basata sulla «puntuale individuazione delle contraddizioni logiche, e quindi della infondatezza teoretica delle tesi papiniane» e accusa apertamente il «rivoluzionarismo assoluto» del «Leonardo» di aver prodotto risultati indistinti e confusi. Cecchi denuncia le numerose incongruenze insite nella teoria papiniana dell'«azione magica» ma al contempo, pur consapevole del proprio personale distacco dal «Leonardo», non vuole eccedere nella polemica e adotta un atteggiamento cauto e discreto, sintomo della riconoscenza e dell'ammirazione ancora notevole per

56 Con impietosa ironia, lo ritrarrà in una lettera a Marrucchi il 12 febbraio 1906: «La peggiore impressione, scusa la mia franchezza, è stata verso Salvadori. È un uomo finito, mi pare; incartapecorito, rosicchiato, sterilito. M'ha fatto andare due volte da lui, senza che in due ore si sia potuto dire nulla; arrossiva come una ragazza; è pieno di timidezza, che quando capitò in un uomo di quell'età è un grande difetto, è peccaminosa. M'ha dato pure consigli più borghesi di quelli che m'hanno dato da qualunque altra parte; scoraggiandomi, se fossi stato da scoraggiarmi» (A.PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, in *Sylva: studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, p. 773-774).

57 Direttore della «Rivista Internazionale di scienze sociali e discipline ausiliarie» fondata a Roma da Giuseppe Toniolo: la rivista accoglieva gli spogli bibliografici relativi alla letteratura tedesca di Marrucchi, e parve offrire un'opportunità di pubblicazione a Cecchi (lettera a Marrucchi del 21 gennaio 1906: A.PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 767).

58 Cecchi scrive il 26 gennaio a Marrucchi: «Le notizie che ti chiesi sono per Bonaiuti con quale ho fissato una monografia, compensata, su Joachim da Flore» (A.PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 769), ribadendo il 5 febbraio che «Buonaiuti ha avuto l'articolo: pare gli piaccia. E così alcune recensioni e spogli. Mi propone altri scritti di storia primitiva cristiana, ne riparleremo» (*Ibid*, p. 772).

59 A.PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 763.

60 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 95.

la statura intellettuale del concittadino. Su «Athena», pubblica in aprile il primo contributo firmato per intero con il titolo di *Nelle letterature straniere: il problema dell'inutilità delle traduzioni e «l'importanza di leggere i testi nella lingua d'origine»* affidano al critico la responsabilità di «suscitare il desiderio evocando il fascino di un testo ancora sconosciuto», e di «destare il giuoco delle forze d'ognuno in una sorta di osmosi»⁶¹. Riguardo alla tematica della traduzione è interessante fare riferimento a uno dei tre articoli pubblicati da Cecchi su «L'idea liberale» e recentemente riscoperti⁶². In *Autori italiani e critica d'oltralpe*, recensione a *La littérature italienne d'aujourd'hui* di Maurice Muret, si elogia la Francia «come esempio di Paese che più di altri ha saputo far tesoro delle altre letterature, trasformando «la moneta di tutti i paesi in moneta di corso universale»»⁶³:

Un qualsiasi fatto intellettuale di paternità inglese, lo chiamiamo un fatto inglese ma lo valutiamo, lo traduciamo in un fatto italiano, per mezzo dell'accentuazione forse esagerata di certi caratteri forse insoliti ma, più o meno velatamente non importa, esistenti nella tradizione nazionale. Accettare o meno un autore straniero dipende dalla presenza nella nostra letteratura di certi scrittori. Accettare piglia qui il senso di *trasformare, adottare, tradurre*⁶⁴.

Il critico fiorentino avverte già da questi primi contributi la necessità di creare quel senso di differenza e di distanza che è necessario a inquadrare un'opera letteraria e il suo autore da un punto di vista esterno. Di qui l'esigenza di «usare l'altro per capire il sé, la letteratura, francese in questo caso, ed inglese poi, per leggere quella italiana»⁶⁵, strategia critica che avrà molta fortuna nella produzione della maturità e che sarà uno dei motivi ricorrenti di alcuni tra i «Tarli» più vibranti. I «tentativi di penetrare nella società culturale «laica» furono tutto sommato meno riusciti»⁶⁶ dei contributi pubblicati per le riviste di Murri, con l'eccezione del saggio su *Meredith* per la «Nuova Antologia» di Giovanni Cena: attraverso un'analisi attenta dell'opera del poeta inglese, Cecchi «si immedesima, con una sintonia profonda, nel mondo dell'autore che sente congeniale per la

61 A.PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 763.

62 La rivista, nata nel 1892 a Milano, è «la prima a porsi in modo esplicito l'obiettivo di mobilitare in senso antisocialista un fronte borghese» (V. BAGNOLI, *Tre articoli di Emilio Cecchi (1906)*, in «Lettere Italiane», XLVIII, p. 437). Considerata un «battistrada» quasi riconosciuto per la nascita del «Regno» e del «Leonardo» (V. BAGNOLI, *Tre articoli di Emilio Cecchi (1906)*, cit., p. 439), mantiene rapporti stretti con le due riviste fiorentine. Cecchi pubblica in questa sede tre pezzi, non inseriti nella *Bibliografia generale* degli scritti di Emilio Cecchi: *Autori italiani e critica d'oltralpe* (15 giugno 1906), *La fisionomia* (31 luglio 1906) e *Postille foscoliane* (25 settembre 1906).

63 V. BAGNOLI, *Tre articoli di Emilio Cecchi (1906)*, cit., p. 443.

64 *Ibid.*, p. 444.

65 *Ibid.*

66 Nel gennaio 1906, viene pubblicata sulla «Rivista di Roma» la lirica *Fontelucente*, componimento affine a quel «lirismo evasivo» già registrato per *Olea fragrans*. «Fallirono invece i progetti di tradurre Trine per l'editore Bocca e lavorare (con una traduzione shakespeariana, come suggerisce M. Ghilardi) per lo Stabile di Roma» (A.PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 764).

complessità letteraria, per il rigorismo etico», da cui trapelano «le esigenze più tipiche del Cecchi successivo ma come trattenuto nel procedimento analitico che impedisce l'articolarsi di un linguaggio in cui si possano realizzare, attraverso le sintesi delle metafore e delle immagini, i termini della «comprensione» critica»⁶⁷.

Come era stata decisiva nel soggiorno romano del 1906, «la mediazione di Marrucchi fu importante anche per la collaborazione al fiorentino «Nuovo Giornale», che debuttava proprio nei mesi del soggiorno romano di Cecchi», fondamentale palestra in grado di addestrare «Cecchi ad un giornalismo agile, leggero nonostante il fondo morale e problematico»⁶⁸. Alla redazione della rivista, fin dal febbraio 1906⁶⁹, Cecchi invia recensioni e articoli che iniziano a comparire regolarmente dal mese di aprile. Esordisce con uno scritto sullo Swinburne, a cui seguono contributi che spaziano dalle letterature straniere alle questioni italiane: con grande disinvoltura, recensisce le poesie di Francesco Gaeta, il volume di Prezzolini su *Novalis*, Ugo Ojetti. Scrive di filosofia, ritorna sulle accuse già espresse in precedenza nei confronti del «Leonardo», pone le fondamenta di un'organica riflessione sulla funzione della cultura e sul ruolo che riveste nella società, parole che contribuiscono a tessere la fitta rete di motivi ispiratori che costituiscono la peculiarità del primo Cecchi e che ne ispirano l'ammirazione per gli autori più controversi e tormentati:

Chiamano cultura il gomito per guidarsi fuori del laberinto, mentre cultura è quasi sempre l'inganno che conduce e fa smarrire nel più profondo laberinto. Credono cultura la viottola che conduce verso casa attraverso tepidi pomari, belli aranceti e comode vigne, mentre è la via malfida che da casa ci allontana sempre più [...]. Credono la cultura uno strumento, una serva, mentre è una tiranna [...] la colmatrice di un vuoto, mentre è la scavatrice di vuoti cento volte più profondi. [...] Per produrre occorre [...] essere ricchi di squilibri, correnti e cascate da sfruttare per forza motrice⁷⁰.

La febbrile ricerca di profondità e spiriti nuovi da indagare lo porterà a riflettere sul destino stesso del giornalismo, attività che ha appena iniziato a esercitare e «a cui saranno legate le sue fortune di critico e di prosatore»⁷¹. Contro la visione positivista dell'attività giornalistica, che disperde le Tenebre «alla Luce della Verità e della Giustizia», il critico oppone un'attività intellettuale che, accanto a un aggiornamento dei contenuti e dell'aspetto tecnico della loro espressione, propone un ricorso alla fantasia come strumento per «dare alle finzioni una realtà poetica»: il giornalismo non è

67 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., pp. 98-99.

68 A. PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 764.

69 In una lettera del febbraio 1906 Cecchi scrive a Marrucchi: «Al N[uovo] G[iornale] preparerò e manderò presto qualcosa direttamente con una lettera, se credi meglio così» (A. PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 775).

70 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 88.

71 G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, cit., p. 375.

altro che «l'educatore mitico degli uomini», utile all'umanità «per creare quotidianamente una leggenda della vita, per rinsanguare almeno ogni ventiquattr'ore il mondo con una buona ondata di poesia e di fantasia»⁷². Oltre ad un ricorso marcato alla finzione, appare già indispensabile il rapporto quotidiano con il lettore, presupposto che, nella continuità e nella puntualità dei contatti, definirà in maniera inequivocabile le sorti dell'attività giornalistica cecchiana.

Già in questa prima fase della sua produzione, inoltre, si nota come il critico sia «stato, agli inizi per necessità, ma in fondo sempre, un grande riciclatore di lavoro e di studio, un *jongleur* capace di variazioni potenzialmente infinite su uno stesso tema. [...] abilissima è la capacità di rinnovare, con pochi mezzi, la fisionomia del suo pezzo»⁷³. Emblematico è il caso di un articolo sul poeta simbolista Ernest Dowson, pubblicato in tre versioni, nello stesso anno, in tre sedi diverse⁷⁴. Mentre nel contributo sul «Leonardo» spiccano «la tendenza ad aderire alla totalità psicologica e umana dell'autore», che sarà propria del Cecchi vociano, e un interesse forte per «la figura morale e artistica, rappresentata però con un linguaggio ancora intriso di magico spiritualismo», nell'articolo per il «Nuovo Giornale» il critico «coglie i caratteri letterari dell'opera con un'attenzione più criticamente avveduta, eliminando le metafore «magiche» e considerando le acquisizioni culturali» e, al contempo, sperimentando «una nuova e personale forma di prosa critica, affidata a un linguaggio lirico e metaforico»⁷⁵: «la disciplina formale appresa dai classici latini»⁷⁶ «gli insegnò a distillare i suoi sogni di decadente e di fumatore di oppio fino a dar loro una fermezza e una precisione alle quali i decadenti non avevano davvero cercato d'avvezzarci»⁷⁷. Il punto di rottura con il Cecchi leonardiano sembra qui assumere caratteri ben definiti: quella sul Dowson sarà infatti l'ultima recensione di argomento inglese apparsa sul «Leonardo».

Come si è notato, già nel 1906, anno piuttosto ricco di contributi, Cecchi «va man mano acquisendo una certa solidità di visione [...], dimostra di aver in embrione trovata la sua strada. Strada ancora disseminata di intralci estetizzanti, misticheggianti, irrazionalistici, idealistici [...] ma nella quale è dato intravedere [...] qualche barlume del Cecchi futuro»⁷⁸. A sancire il tentativo di distacco e di rinnovamento delle posizioni leonardiane, il 3 novembre 1906 e sempre sulle pagine del «Nuovo Giornale», compare il primo scritto di Cecchi su Benedetto Croce: una recensione al saggio *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*. Il contributo ha un taglio espositivo

72 *Ibid.*, p. 376.

73 A. PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., pp. 764-765.

74 «[...] sul «Leonardo», [...] appare, grazie all'imperizia del tipografo [...] come Dowson; sul «Nuovo Giornale», in una seria presentazione al grande pubblico ignaro, con precise notizie biografiche e riassunto delle opere; su «Athena», come stuzzicante aperitivo di un progetto educativo a lungo raggio» (A. PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 765).

75 A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, cit., p. 136.

76 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 87.

77 *Ibid.*

78 G. MACCHIONI JODI, *L'esordio critico di Cecchi*, cit., p. 379.

e ci dice poco in merito alle posizioni di Cecchi nei confronti dell'hegelismo di Croce: «pare che ciò che maggiormente lo attrae e gli incute rispetto sia il magistero del Croce, la sua capacità di sistematore del pensiero, la sua funzione nell'ambito della cultura italiana»⁷⁹. Del volume del filosofo abruzzese, il critico sottolinea l'«importante funzione iniziatrice e direttiva», in grado di convogliare attorno all'insigne intellettuale le forze più valide e veicolarle e indirizzarle nello studio. In linea con questa immagine, è la testimonianza del primo incontro con Croce, avvenuto qualche anno prima nella Biblioteca Filosofica di Firenze:

Aspettavo un pomeriggio di essergli presentato [...] Distribuiva compiti senza splendore, che noi portavamo con una contentezza veterana. Era costì la vera funzione del Croce, pensavamo. [...] Insomma se Croce fosse stato un filosofo e niente altro, la nostra venerazione avrebbe potuto diventare maggiore: avrebbe potuto diventare magari terrore: terrore sacro, e non sarebbe stata ciò che fu. Ma Croce era qualcosa di diverso da un filosofo [...]. Era l'uomo partito solo soletto in guerra contro l'incultura italiana: l'uomo che aveva riallacciato solidamente la nostra tradizione filosofica al nostro pensiero europeo; soprattutto era [...] uno che tornava a ripetere che bisogna essere e non parere: era un educatore⁸⁰.

Lo stesso Croce non aveva nascosto la propria stima per quegli intellettuali «vivaci e mordaci, anime scosse e inebriate per virtù d'idee»⁸¹ che scrivevano sul «Leonardo», ma al contempo «ammoniva i leonardiani a evitare ogni eccesso di idealismo, a non insistere nelle generiche professioni di fede, a studiare, lavorare e dare alla filosofia, al di là della «convinzione interna [...] forma di studio, di ricerca, di discussione, di bibliografia»⁸². Il filosofo abruzzese sarà successivamente punto di riferimento privilegiato e fine interlocutore del Cecchi vociano.

I due anni successivi sono piuttosto poveri di pubblicazioni, se confrontati a un 1906 molto proficuo. Il 1907 è per Cecchi, come racconterà, un'«annata sterilissima di idee poetiche, ma eccellente per la caduta di molte fisime, frutto della mia sciagurata cultura, che ora, frattanto, si rinsanguava»⁸³. Stringe amicizia con Giannotto Bastianelli⁸⁴, critico e musicista che lo stesso Cecchi

79 *Ibid.*, p. 380.

80 Il brano è stato pubblicato il 31 agosto 1919 sulla «Rivista d'Italia», e poi ripubblicato in E. CECCHI, *Ricordi crociani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, pp. 43-44.

81 P. CASINI, *Alle origini del Novecento. Leonardo, 1903-1907*, cit., p. 62.

82 *Ibid.*, p. 63.

83 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., pp. XXXVII.

84 Conosciutisi alle lezioni universitarie del grecista Vitelli verso la fine del 1906, Bastianelli e Cecchi diventano ben presto inseparabili. L'amicizia fu «determinante in particolare per i nuovi orizzonti aperti alla sua cultura musicale, per l'impronta che lascerà sulle sue preferenze e i suoi gusti» (E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. p. XXXVII): «le letture o lezioni musicali di Bastianelli agli amici e agli amici degli amici, in Firenze ebbero un'eco, una risonanza [...] intensissima. [...] con un uditorio, un pubblico che, di volta in volta, poteva essere più ristretto di quello di un'aula scolastica [...]: un pubblico colto, appassionato e senza la minima mondanità» (E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 669).

presenterà a Prezzolini⁸⁵ e al quale dedicherà un affettuoso e limpido ricordo molti anni dopo⁸⁶. Continua a pubblicare articoli di critica ed è ancora l'Oriente a ispirarlo e turbarlo: tra il gennaio e il febbraio pubblica due articoli su un'opera di Lafcadio Hearn sugli usi e i costumi del Giappone. L'ampia recensione appare il 13 gennaio sul «Nuovo Giornale» e, nel febbraio, costituisce l'unico contributo pubblicato da Cecchi sulla rivista dei modernisti milanesi «Il Rinnovamento»⁸⁷. Rispetto ai contributi leonardiani, il discorso cecchiano presenta ora una maggiore consapevolezza critica e manifesta un nuovo apprezzamento per la cultura orientale: contrapposta alla civiltà occidentale che «è semplicemente un ricco gioco d'intelligenza», essa possiede un «delicato spirito sensitivo» in cui trova espressione una vita interiore che fa dell'«inafferrabilità palese e determinata» la sua forza. Ciò che attrae Cecchi dei miti raccontati da Hearn è il fatto che «son storie d'anime di miracolosa sensibilità»: «Noi percepiamo appena le loro azioni, i loro pensieri spesso no, tanto sottili sono ed evanescenti: e questo vuoto che si fa dietro la loro vita reale, questo buio silenzio della loro vita interiore nelle cui profondità non sappiamo discendere, dà loro uno strano carattere di inafferrabilità palese e determinata»⁸⁸. Nasce qui la tipica sensibilità cecchiana per l'Oriente, frutto di una dialettica continua tra «apparenza reale» e «mistero inquietante», tra «attrazione» e «sgomento», che saranno tratti tipici del Cecchi maturo ma che affondano le loro radici nell'interesse giovanile per la ricerca della «verità interiore», del mistero che agisce al di sotto del piano estetico dell'opera, vero punto chiave della ricerca critica dell'autore. La coesistenza tra l'«impronunciabile» e la «compiutezza formale» sarà, da qui in avanti, uno dei tratti propri della critica cecchiana: «la misura del giudizio si fonda sul riscontro insieme delle capacità di non ignorare il recondito, di avvertire l'abisso, ma anche di non lasciarsi trascinare dalla vertigine, di opporre ad essa l'organizzazione della coscienza, la saldezza di una struttura che «tiene»»⁸⁹. Nel tentativo, già avviato, di mettere ordine nel proprio modo di fare critica Cecchi avverte la necessità di prendere chiaramente posizione nei confronti del proprio passato. In un articolo su Oscar Wilde, il critico polemizza apertamente contro la confusione tipicamente leonardiana tra arte e vita. L'arte di Wilde appartiene alla «religione del dilettantismo, della cultura fiacca ed arretrata» volta «a costruire un tutto

85 «Vorrei potissimo metterci d'accordo [...] perché una monografia sopra un musicista - Mascagni -, occasione a dire cose belle e nuove, fosse affidata a un giovane di genio, che, nel caso, ti farò conoscere. [...] Se per un musicista si può lavorare, come ti consiglio in vista del libro che verrebbe fuori, dimmi quando ti potrò presentare l'interessato» (Lettera di Cecchi a Prezzolini datata al 1908: E. CECCHI, «Gli anni che verranno»: *lettere a Giuseppe Prezzolini*, in «Nuova antologia», n. 1892, agosto 1958, p. 494).

86 E. CECCHI, *Amici: Giannotto Bastianelli e Armando Spadini*, discorso tenuto a Firenze il 26 febbraio 1955 in occasione dell'apertura del sesto corso della «Libera cattedra di storia della Civiltà fiorentina», ora in E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 665-677.

87 A. PISCINI, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, cit., p. 764.

88 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 84.

89 A. NOFERI, *Le ragioni difensive della critica di Emilio Cecchi*, in ID., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 47.

omogeneo»: di fatto è questa la «deficienza delle sue facoltà di creatore»⁹⁰. È molto lontano il Cecchi che identificava in Wilde un maestro⁹¹: è lontano ma, a livello cronologico, non sono passati nemmeno due anni. La necessità di garantire concretezza alla ricerca critica e di sondare in profondità i caratteri propri degli autori di cui si occupa, avvicina Cecchi alla filologia. L'occasione è offerta dalla recensione di una raccolta di *Scritti inediti di Giacomo Leopardi*⁹², articolo che consente a Cecchi di riflettere sull'importanza degli inediti per cogliere la «genesi di quelle perfette espressioni», frutto dei «meandri» e dei «tennamenti d'un pensiero giunto nelle opere giustamente migliorate ad una precisione ed a una trasparenza esemplari». Si scorge, attraverso lo studio di questi testi leopardiani, «l'uomo sotto lo scrittore» mentre la forma inizia già a essere identificata come «risultato dell'iter creativo»⁹³ dell'artista. Cecchi ritrova in Leopardi alcuni aspetti del proprio percorso di maturazione, di quel lungo sentiero che il critico ha appena imboccato e che fa dello stile proprio e nitido «una conquista [...] faticosa; una lenta maturazione; un frutto della volontà e di un duro lavoro»⁹⁴.

L'anno seguente, nel mese di febbraio, il padre è colpito da *ictus* e Cecchi è costretto a sospendere bruscamente studi e pubblicazioni: deve tornare a lavorare al negozio, con la famiglia cambia alloggio diverse volte per assecondare le necessità dovute alla menomazione del genitore. pubblica solo una raccolta di poesie per l'editore Carabba. Nell'estate del 1909, quando la sorella Luisa «viene ad affiancarlo nella cura del commercio paterno», assumendone poi da sola la gestione, tornerà a «ritagliarsi qualche ora libera per la letteratura»⁹⁵. L'8 luglio esordisce sulla «Voce» con i *Preliminari a una rassegna di poesia* con i quali si apre un nuovo capitolo del travagliato percorso intellettuale del primo Cecchi.

Fondata ufficialmente il 20 dicembre 1908, la rivista fiorentina accoglie Cecchi come uno dei collaboratori più influenti: «a questa altezza, egli era giovane sì, ma non giovanissimo, aveva più di venticinque anni»⁹⁶ e l'esperienza vociana diviene da subito «il momento della verifica di istanze già maturate, ed anche una possibilità di contatti e di sollecitazioni determinanti per la formazione culturale»⁹⁷ del critico. In altri termini la collaborazione attiva con «La Voce» appare come un tassello fondamentale di quella «ricerca di una identità non solo privata ma anche pubblica vissuta

90 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 88.

91 A. FARINA, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, cit., p. 128. Vedi nota 44.

92 E. CECCHI, *Scritti inediti di Giacomo Leopardi*, in «Nuovo Giornale», 4 marzo 1907.

93 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, prefazione di E. Giachery, Roma, Bulzoni editore, 1976, p. 88.

94 V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, cit., p. 90.

95 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XXXVIII.

96 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», LXX, 1966, p. 39.

97 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., p. 17.

da Cecchi negli anni che precedono la guerra», una «ricerca strettamente legata tra *privato* e *pubblico*, caratterizzata da una continua e non pacata osmosi dei due elementi e che ha come sfondo una società culturale in profonda trasformazione, pari a quella civile e sociale. Un'età di transizioni, di scoperte, di nuovi ruoli emergenti, «mossa» da quello stimolo di *attività* e di *esperienza* [...] che determina una sempre viva necessità di interrogativi e di ricerca di certezze»⁹⁸. Questo bisogno profondo, reso urgente dalla necessità di lavorare per vivere che accomuna le sorti del critico fiorentino a quelle di molti suoi compagni d'avventura⁹⁹, si affianca alla concezione cecchiana della cultura non già come svago ma come «via malfida che da casa ci allontana sempre più», come «scavatrice di vuoti [...] profondi»¹⁰⁰ nelle coscienze. La strada della «Voce» appare quindi sostenuta da comuni intenti di rinnovamento e dalla necessità di andare oltre alla crisi primo novecentesca, di offrire una via di fuga con la «convinzione della necessità di elaborare ed opporre una nuova idea di letteratura, una nuova moralità letteraria alle degenerazioni dannunziane ed alle estreme retroguardie del naturalismo ottocentesco»¹⁰¹. Al momento dell'adesione alla «Voce», Cecchi ha un tono e una tinta che necessitano sì di affinamento e di una compiuta ricerca stilistica, ma che già «sono una tinta e un tono *vociani*, la misura e l'impegno etico e conoscitivo, a volte poco controllati per esuberanza, degli uomini e soprattutto dei giovani della prima «Voce»»: Cecchi si presenta sulla scena «come uno della razza degli Slataper e dei Boine, con la medesima vivacità morale, il medesimo entusiasmo, la medesima ansia di apprendimento e di chiarezza, la medesima gonfiezza di passione e di eticità»¹⁰².

Al contempo, come già era accaduto in occasione di tutte le collaborazioni precedenti, Cecchi rimane cautamente «guardingo»¹⁰³ nei confronti dell'ambiente e dei collaboratori con i quali condivide il percorso intellettuale appena intrapreso, tanto che Prezzolini definirà una «collaborazione [...] di sbieco»¹⁰⁴ la partecipazione di Cecchi alla «Voce»: probabilmente anche per il fatto che il critico fiorentino si stabilì ben presto a Roma, la sua partecipazione non era «così assidua e quotidiana come quella di altri»¹⁰⁵, per i quali quella sede era «anche il tessuto di amicizie e di vicinanze sentimentali e personali», tanto che «si potrebbe dire che egli non fu *materialiter* *vociano*»¹⁰⁶. La sua posizione, «eccentrica rispetto al nucleo attivo del «moralismo» *vociano*»¹⁰⁷,

98 F. PETROCCHI D'AURIA, *Casati e Cecchi negli anni della «Voce»*, Roma, Bulzoni Editore, 1984, pp. 75-76.

99 *Ibid.*, p. 76.

100 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., p. 88.

101 *Ibid.*, p. 88, nota 36.

102 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 40.

103 C. DI BIASE, *Emilio Cecchi*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 21.

104 E. CECCHI, «*Gli anni che verranno: lettere a Giuseppe Prezzolini*», cit., p. 492.

105 *Ibid.*

106 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 40.

107 G. LUTI, *Cecchi critico*, in *Letteratura Italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati editore, 1969, p. 2367.

non ostacolerà «la sua consonanza con quel gruppo ideale»¹⁰⁸ di «giovani collaboratori della «Voce», contro l'accademia e la vecchia cultura»¹⁰⁹, e gli offrirà una notevole libertà di movimento che gli permetterà di intraprendere «per proprio conto la sua esperienza di rinnovamento»¹¹⁰. È probabilmente questa peculiarità di Cecchi a rendere così singolare l'apporto del critico alla «Voce», un'esperienza che gli offre «la possibilità di comunicare con gli esponenti più vivi della cultura dell'epoca, capaci di influenzarlo mediante il contatto diretto oppure, mediatamente, per mezzo di utili indicazioni critiche e metodologiche»: proprio «attraverso questa coesistenza, questo incrocio di esperienze vive si realizza lentamente in lui una intensa e progressiva osmosi con nuovi mondi culturali tradizionalmente tenuti in scarsa considerazione, se non addirittura ignorati, dai letterati italiani»¹¹¹. In questa fase della maturazione del critico, inoltre, la ricerca di «uno spazio culturale tanto vasto da esaurire la sua sete di esplorazione e di ricerca» fa nascere in lui «la necessità di una prospettiva ampliata che offra continue intersezioni e possibilità di scambi, nel tentativo di un arricchimento costante che esaurisca la richiesta di una cultura più attiva e insieme la ricerca di un proprio stile»¹¹². Come già accaduto negli anni degli esordi, ma in modo ancor più marcato, Cecchi passerà «con disinvoltura dalla lirica alla narrativa, dalla filosofia alla critica letteraria e infine alla critica delle arti figurative. Si tratta di esperimenti e talora di veri e propri fallimenti, comunque sempre interessanti da analizzare per comprendere gli elementi che confluirono e si armonizzarono in una personalità tanto complessa [...] come quella di Cecchi»¹¹³.

L'inizio della collaborazione con la «Voce» è testimoniato da una lettera di Cecchi a Prezzolini nella quale il critico fiorentino non nasconde di vivere un periodo di profondo disagio e, dopo la fame di determinarsi della quale aveva accennato all'amico in una lettera di poco precedente¹¹⁴, manifesta le proprie perplessità in merito a una distanza intellettuale che pare difficilmente colmabile:

Non dico di me perché io sono da fare, se non proprio dalle fondamenta, sempre da parecchio, parecchio in giù; ma non veggio in te, per quel poco che posso aver capito da qualche lettera e da poche conversazioni, quella omogeneità razionale, estetica, pratica e quel che vuoi, con la quale soltanto può esser compatibile un lavoro come quello che mi proponi. [...] Aver delle voci, tanto meno poi se sono echi, non mi sembra voler dire avere una voce; e tanto meno poi dar diritto a dare sulla medesima agli

108 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 40.

109 G. LUTI, *Cecchi critico*, in *Letteratura Italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, cit., p. 2367.

110 G. LUTI, *Cecchi critico*, cit., p. 2368.

111 M. BRUSADIN, *Emilio Cecchi e la crisi della lingua letteraria italiana del primo Novecento*, in *Profili di prosatori contemporanei*, introduzione di P. V. Mengaldo, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 7.

112 G. LUTI, *Cecchi critico*, cit., p. 2368.

113 M. BRUSADIN, *Emilio Cecchi e la crisi della lingua letteraria italiana del primo Novecento*, cit., pp. 7-8.

114 E. CECCHI, «*Gli anni che verranno*»: *lettere a Giuseppe Prezzolini*, cit., p. 494.

altri, anche se, a loro volta, essi fanno soltanto finta di averla. Ora finché io non mi sentirò questa voce *mia*, non parlerò¹¹⁵.

Prezzolini aveva ammesso la possibilità di avere «differenze e incompatibilità»¹¹⁶ con Cecchi ma, nonostante questo, gli aveva aperto ugualmente le porte della nuova rivista. Il critico risponde con una risolutezza così limpida che sorprende che la collaborazione sia poi potuta effettivamente avvenire:

Non dico che differenze non ci abbiano ad essere, ma non devono esser differenze arbitrarie. Devono esser differenze fra persone che vivono sullo stesso piano, cioè in una vita profondamente razionale [...], e vogliono che questa loro vita, fatta omogenea, compatta nel proprio segreto, sia capace di divenire, espressa, assoluta e vita di tutti. Fra gente insomma che voglia esprimersi con parole sue di cose sue, non di esprimersi per modi obliqui, raffrontando le idee e le norme ricevute da certuni, agli strafalcioni e alle gobbe di certi altri. Scusami, ma un lavoro siffatto [...] m'ha un'aria sempre, più o meno, d'incensamenti e livori da sagrestia. Del resto tutto ciò importa ben poco se non ti salterà più in capo, a te persona d'ingegno, di venire con una frase buffa a negarmi il diritto di soffrire in silenzio quel po' di criterio che per avventura posso ritrovarmi, il quale non disturba nessuno e vuol soltanto esser lasciato vivere ed esercitarsi a modo suo¹¹⁷.

La questione che preoccupa Cecchi è la propria autonomia intellettuale, messa a dura prova dall'ingresso in un gruppo di intellettuali con i quali condivide molto ma dai quali pretende di mantenere comunque le distanze. Il definitivo distacco dal «Leonardo», e le critiche nemmeno troppo velate espresse nei confronti di Papini, contribuiscono a rendere Cecchi piuttosto prudente sul da farsi. Il desiderio di inserirsi attivamente nel dibattito intellettuale di quegli anni e la necessità di «affinamento dei propri mezzi critici»¹¹⁸ lo spingeranno comunque ad abbracciare il progetto vociano già l'anno successivo con un articolo che, da subito, intende definire in modo puntuale la propria posizione nei confronti della letteratura italiana di allora.

Con i *Preliminari a una rassegna di poesia*¹¹⁹, Cecchi apre la sua collaborazione alla «Voce» con un contributo nel quale «già determina lo spazio della ricerca richiamando l'attenzione sulla cristallizzazione dannunziana e pascoliana [...] e dichiarando apertamente il valore sperimentale della sua letteratura e di tutto il gruppo vociano»¹²⁰. Il critico tenta subito «una analisi dell'Italia

115 *Ibid.*, p. 495.

116 *Ibid.*, p. 496.

117 *Ibid.*, pp. 496-497.

118 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 40.

119 E. CECCHI, *Preliminari a una rassegna di poesia*, in «La Voce», 8 luglio 1909. Ora in P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., pp. 167-171.

120 G. LUTI, *Cecchi critico*, cit., p. 2368.

letteraria di quegli anni» e dimostra una sincera partecipazione, frutto di quel sincero travaglio di cultura che aveva vissuto negli anni precedenti attraverso le diverse sperimentazioni delle quali si era reso artefice. Ancora una volta Cecchi si rende perfettamente conto di vivere in un'epoca «priva di centro e tormentata, dibattuta tra il pessimismo e la fiducia, [...] un momento di passaggio»¹²¹ che ben si sintetizza in quel «risseccamento nel nostro spirito poetico contemporaneo»¹²² che costituisce l'*incipit* dell'articolo. Dopo il D'Annunzio e il Pascoli, i due poeti che incarnaeranno le polarità fondamentali del discorso critico del Cecchi vociano, le forze dei giovani intellettuali si sono smarrite e «fanno gorgo intorno a sé medesime, s'intorbanano, scavano e scavano e non riescono a rifecondarsi nello sterile conato di un penosissimo autoparassitismo»¹²³: questi artisti sono «spiriti irrequieti, appassionati e insieme sottili», vittime di un «vuoto tormento» dal quale non hanno la forza di rialzarsi. Cecchi non punta il dito sulle capacità dei singoli, che anzi ritiene all'altezza di circoscrivere e intravedere il «segreto vero, possente e necessario» custodito al di sotto delle loro opere, ma focalizza l'analisi sulla concreta impossibilità di queste figure di fondare con piena autorevolezza una nuova letteratura, un'alternativa in grado di competere con i due grandi maestri:

Non soddisfatti dei valori immediatamente passati nell'arte e nel pensiero non possono foggiane di pianta di nuovi; perché? Perché son deboli? Non serii? Disonesti? Tutt'altro; ma perché, per dir così, la storia ancora non vuole. Son troppo artisti per poter non credere alla poesia e vivere senza di lei; troppo poco artisti per saper ridestarla, dopo una più profonda elaborazione intima, in una forma che esprima un nuovo equilibrio nativo.

Sono spiriti che stanno sul discrimine pel quale dalla grande arte solare, omerica, tutta sbalzata nella effettuale realtà delle cose, si passa all'arte scavata tutta nell'anima, e, mentre non posson più disciogliersi in ciò che era l'equilibrio di ieri, s'immaginano, più che non veggano, quello che sarà l'equilibrio di domani¹²⁴.

La posizione prevalente di molti di questi autori, unica via d'uscita possibile, è il ricorso a un «umorismo» che non è frutto di ironia critica e costruttiva, ma che «nasce da un fondo di finzione, di malafede, di autocompiacimento»¹²⁵: «Segna, è certo, un punto d'arresto, dopo l'esaurirsi di un grande contenuto, forse l'oscuro prepararsi di un grande contenuto nuovo»¹²⁶. Non c'è pessimismo in Cecchi, che anzi valuta la concreta possibilità di una rinascita culturale e letteraria, ma un acuto realismo fondato su una lettura attenta e uno studio puntuale dei testi dei contemporanei che avrà

121 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 38.

122 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., p. 167.

123 *Ibid.*

124 *Ibid.*, p. 170.

125 *Ibid.*, p. 126.

126 *Ibid.*

come unica regola il rispetto per il contenuto dell'opera stessa: «Pensa che il conforto migliore che tu possa dare all'artista è quello di parlare dell'opera sua, mostrando di averla compresa»¹²⁷. Il ragionamento del critico non rimane pertanto confinato sul piano teorico, ma è subito affiancato dal ricorso ad esempi concreti di scrittori le cui opere diverranno oggetto dei suoi primi contributi alla «Voce»: ad Antonio Beltramelli, «che sembra l'eternamente giovine alle croscianti polle della vita, il selvaggio perpetuamente innamorato», seguono i primi richiami alle opere di Guido Gozzano e Sem Benelli. Lo scandaglio critico di Cecchi, reattivo ed esente da pregiudizi, è già entrato in azione.

Le critiche di Cecchi nei confronti dei contemporanei divengono autocritica nel momento in cui si rende lucidamente conto di far parte anch'egli di quella nuova civiltà letteraria in cui l'unico contenuto «è la coscienza dell'acerbità presente di ogni contenuto»¹²⁸, come rivela efficacemente una lettera di Prezzolini a Papini del 24 ottobre 1909:

Ieri sera venne Cecchi mentre si pranzava con Slataper. Non ti posso ripetere quel che ci ha detto. Non sono soltanto argomenti. Era il modo come parlava, la sua convinzione morale, il suo atteggiamento così serio e grande da tanto tempo. Tutto ci *fece sentire* che malgrado la difesa tentata eravamo d'accordo con lui. Non è possibile mettere cose artistiche nella *Voce* perché non ci sono. Non ci sono tali da giustificarsi 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 altri. Né la *Voce* ci guadagnerebbe, perché il pubblico tirerebbe cavoli e direbbe che siamo della gente che vede la paglia nell'occhio altrui e non la trave nel nostro, e ci sentiremmo in un disagio morale. Insomma il Cecchi mi scoprì a me stesso, mi obbligò a andare in fondo del mio pensiero e riconobbi che aveva ragione¹²⁹.

L'immaturità diffusa, ostacolo al nascere di una nuova letteratura, sarà il filo conduttore dei primi articoli vociani, contributi utili a definire la «direzione critica di questo primo Cecchi iniziale, tesa a cavare dalla storia interna di un artista e da quella del suo tempo, dal loro rapporto, l'esplicazione di certi risultati e la base concreta per il giudizio»¹³⁰. Proiettato apertamente all'analisi di autori recentissimi, «vorrà avere sempre dinnanzi, per una assidua preoccupazione storicistica, un panorama letterario del passaggio dall'Italia carducciana a quella dannunziana e novecentesca, cercando di enuclearne alcune linee direttive e caratterizzanti che si potrebbero leggere come un abbozzo di storia delle poetiche o della tensione artistica»¹³¹: è questo lo spirito alla base dei

127 *Ibid.*, p. 171.

128 *Ibid.*, p. 169.

129 G. PAPINI, G. PREZZOLINI, *Storia di un'amicizia. 1900-1924*, cit., p. 245. Ora anche in G. PAPINI-G. PREZZOLINI, *Carteggio. II: 1908-1915. Dalla nascita della «Voce» alla fine di «Lacerba»*, a cura di S. Gentili e G. Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 300-301 (n. 761).

130 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 41.

131 *Ibid.*

contributi critici apparsi sulla «Voce» tra l'estate e l'autunno 1909.

Benelli «è un po' l'idolo polemico dell'esordio critico di Cecchi»¹³². Recensendo il *Figlio dei Tempi*, il critico fiorentino non nasconde le manchevolezze dell'opera, «rozza materia incandescente, che non trova modo di appastarsi e modellarsi»¹³³, «bagliore incerto, sfavillio senza fiamma e senza calore»¹³⁴ scritto con uno stile «ondeggante», «strano», «malsicuro»¹³⁵, così da fare del poema di Benelli l'emblema di un'intera generazione di artisti che, «immatura per imparare dal troppo recente e troppo duro vigor delle «Laudi», si scalducciava alla fiamma artificiale della prima morale eroica dannunziana»¹³⁶. L'articolo sembra una radicale stroncatura, ma lo scandaglio critico di Cecchi esplora la questione più in profondità, fino a individuare alcuni pregi di un'opera che è prodotto di «uno spirito che cerca di cavar poesia da materia inconsueta», e che piace per quel «selvatico ardore a cercar fondo alle cose, a voler cogliere e dissidi e contraddizioni nella loro essenza più nuda»¹³⁷. L'essenza della poesia del Benelli sfugge continuamente, «è qualche cosa di ambiguo, di obliquo, folle stridulo, inumano, ma pur vivo»¹³⁸ che manifesta la sua forza, con sincera onestà, «in una poesia consapevolmente triste di tutta la gravezza e stanchezza del tempo nostro, in una poesia di meditata passione, di inaudita profondità interiore»¹³⁹. Nonostante i limiti, diffusamente elencati e ribaditi a più riprese, Cecchi individua proprio nel vuoto interiore dei protagonisti benelliani, segno di «un tenace senso di sordità, di oppressione, d'inane», quel «dolore segreto» che ben si inserisce in un'«epoca di eccezione»¹⁴⁰ come quella contemporanea. Su Sem Benelli tornerà l'anno successivo, sempre sulla «Voce», con un articolo di cui val la pena di registrare un aspetto destinato a riproporsi nei saggi successivi: accanto ad un'analisi approfondita del sistema dei personaggi e dei loro ruoli all'interno del dramma, Cecchi individua l'importanza di una rapida ma incisiva considerazione in merito al corredo iconografico del volume recensito. I «disegni» che accompagnano i testi assumono un «valore simbolico»¹⁴¹ e sono posti a confronto con i versi stessi del poeta, entrambe manifestazioni di «quel gusto decadente» fatto di «immagini che non un pimento acre di sanità ma portano in fondo al loro profumo perverso, il sentore nostalgico dei luoghi freschi e vitali nei quali furon colte»¹⁴². Di qui l'accusa di vicinanza alle cose più fiacche del D'Annunzio, frutto di una «radicale insufficienza a dolere», di una poesia che «sogghigna di

132 *Ibid.*, p. 38.

133 E. CECCHI, *Studi critici*, Ancona, Puccini, 1912, p. 129.

134 *Ibid.*, p. 130.

135 *Ibid.*, p. 129.

136 *Ibid.*, p. 130.

137 *Ibid.*, p. 131.

138 *Ibid.*, p. 133.

139 *Ibid.*, p. 132.

140 *Ibid.*, p. 134.

141 *Ibid.*, p. 144.

142 *Ibid.*, p. 145.

ironia letteraria, intreccia ghirlandette, flauteggia, si trastulla, addomestica con astuzia da civetta gli spiriti selvaggi della nostra ultima grande lirica»¹⁴³. Arte figurativa e poesia si intrecciano in un discorso critico già ricco di quei riferimenti visivi che saranno uno strumento privilegiato del Cecchi saggista.

Anche il giudizio su Gozzano appare a prima vista come un stroncatura senza diritto di replica. Il poeta è descritto come un esteta «che disgrazie di famiglia abbian privato delle rendite cospicue,[...] vedovato dalle amanti, derubato delle maioliche delle rilegature preziose dei cammei e degli scarabei, e messo, quanto a viaggi, in una quarantena definitiva» e che, per sopravvivere, «ha ottenuto un posto alle ferrovie o in uno studio»¹⁴⁴. Gozzano, «malato quel tanto che basta a non sentirsi perfettamente sano», non è altro che «un Werther che posa la pistola, si attona con un bicchierino, apre la finestra e si mette a contemplare il paesaggio sotto il chiaro di luna»¹⁴⁵, un'anima poetica che «sta con il cervello vuoto e i sensi dispersi, come uno, la mattina dopo un'orgia, colle spina rotta dalla crapula e la bocca amara dal rigurgito del vino. Ma, in realtà, è un'orgia che non egli godette e la sua stanchezza è vana e irrimediabile perché è una stanchezza ereditaria. I suoi padri hanno vuotato la coppa della poesia e non gli hanno lasciato che da sgocciolarne un rimazzuglio inacidito» (dove torna appunto l'immagine del «risseccamento» dello «spirito poetico contemporaneo»)¹⁴⁶. Nonostante la netta avversione nei confronti del poeta torinese, Cecchi lo preferisce a Martini e Corazzini e gli riconosce il merito di dirigere la sua ricerca in «una scoperta dei particolari» che permette di conferire consistenza ad un contenuto «privo di ogni serietà ideale» e «ambiguo come l'odor dei cassetti dove son gettate alla rinfusa vecchie lettere profumate e fiori». «La sua via poetica è la *Via del Rifugio*», quel percorso che gli permette di «scostarsi dai padri, la cui esperienza artistica egli non vale a dominare, a rifugiarsi dai nonni e dai nonni dei nonni» accanto ai quali «può lavorare e crear cose di esile ma vera poesia»¹⁴⁷. La conclusione dell'articolo apre ad un giudizio più equilibrato sull'opera di Gozzano, di cui tempo dopo¹⁴⁸ scriverà come «poeta straordinariamente tenue e delicato» che «ha avuto sempre misuratissimo senso nella scelta dei suoi motivi di lirica»¹⁴⁹ e che dispone di un «umile oggettivismo con il quale egli si è dedicato a cogliere gli aspetti e la vita delle piccole cose e delle creature che egli predilige».

Di questa prima fase vociana entrano a far parte anche i giudizi critici su Beltramelli: Cecchi,

143 *Ibid.*, p. 146.

144 M. MASOERO, *Un nuovo astro che sorge: giudizi a caldo sulla «Via del Rifugio»*, Firenze, Olschki, 2007, p. 53.

145 *Ibid.*, p. 54.

146 *Ibid.*, pp. 58-59; e cfr. qui, nota 123.

147 *Ibid.*, p. 59.

148 E. CECCHI, *Studi critici*, cit., p. 119; E. CECCHI, «*I colloqui* di Guido Gozzano», in «La Tribuna», 6 marzo 1911.

149 E. CECCHI, *Studi critici*, cit., pp. 120-121.

«impegnato nello sceverare un contenuto e vederne i contorni storici, rigoroso nello sbalzare sottili fatti stilistici»¹⁵⁰, manifesta quella tendenza «una volta giunto a contatto con la poesia, di ricantarsela dentro esponendola, di ridirla con le immagini singolari e commosse ch'essa gli suscitava e cui sacrificava volentieri [...] la rapidità e la scientificità se non la chiarezza del discorso critico»¹⁵¹, tendenza che sarà tipica del suo periodo vociano più maturo. Di Beltramelli dunque sono sottolineate la «rara gagliardia di scrittore», l'essenza di «originale e persuaso *fumiste*» che «sparge a piene mani nelle sue pagine» tante proposizioni da diventare quasi «ridicolo»¹⁵², la «frenesia» a celare «il senso oscuro e inafferrato della coscienza»¹⁵³, il tutto espresso grazie a un ricorso marcato a immagini e suggestioni metaforiche che per ricchezza e fantasia ricordano atmosfere già leonardiane, nel mentre che aprono la strada ai saggi successivi:

Una vita singolare agita le sue creature. Come i pini della sua silvestre solitudine ravvennate accolgono i riflessi delle più tremule dolcezze dell'alba, i più estenuati languori vesperali, e, un'ora dopo, la raffica li sbatte, sveglia nel loro folto il colubro che dormiva, esse, forti, solitarie, selvagge, sussultano di un amore e di un odio che non ha riposo; e un attimo dopo che la loro efferata selvatichezza ci ha percossi sul cuore come un pugno di ferro, il loro volto, ad un nulla, si intenerisce e si rasserena¹⁵⁴.

Cecchi, attraverso le rigogliose atmosfere che percorrono l'intero contributo, rievoca l'arte di Beltramelli «criticamente rischiando la prolissità, letterariamente riuscendo in più d'un punto al suo scopo»¹⁵⁵: in questo modo, già in questo articolo, «la nota critica concreseva con la ricerca della pagina letteraria autonoma»¹⁵⁶, un primo accenno di quel percorso intellettuale e artistico che seguirà la maturità del critico fiorentino.

Figlio di quel «momento di profonda tristezza storica» che è il primissimo Novecento è anche Alfredo Panzini¹⁵⁷, autore «il cui ingegno [...] era fatto per assorbire questa tristezza e quasi compiacersi di scavarla e approfondirla»¹⁵⁸. Di qui un giudizio sì limitativo¹⁵⁹, ma teso a «salvare di

150 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 57.

151 *Ibid.*

152 E. CECCHI, *Studi critici*, cit., p. 97.

153 *Ibid.*, p. 99.

154 *Ibid.*, p. 101.

155 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 57.

156 *Ibid.*

157 E. CECCHI, *Alfredo Panzini*, in «La Voce», 17 febbraio 1910. Ora in E. CECCHI, *Studi critici*, cit., pp. 81-96.

158 E. CECCHI, *Studi critici*, cit., p. 82.

159 Rispetto a Carducci è considerato alla stregua di un «allievo che non sa superare il maestro, e che si prova nel romanzo che il maestro non capiva come se fosse convinto, fondamentale, della giustezza di quella incompienza, e conseguentemente fallisce» (L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 42). Pur riconoscendo gli «scopi non volgari» delle ricerche panziniane, ne sottolinea i grandi limiti: «l'esclusivismo luminoso e l'audacia affermativa, caratteristici dei temperamenti destinati a primeggiare, gli son negati. Ed egli compensa queste doti con altre, certamente più equilibrate, ma anche certamente meno fortunate» (E. CECCHI, *Studi critici*, cit., p. 81).

un'opera non perfetta la sincerità e la serietà dell'impegno e delle intenzioni»¹⁶⁰, caratteristica di grande importanza in un'epoca nella quale la tendenza è di offuscare, con artifici retorici e immagini ampollose, la lucida sincerità dell'ispirazione artistica:

Posto sul confluente di due epoche molto diverse, rappresentate rispettivamente da Giosuè Carducci e da Gabriele D'Annunzio, nei suoi romanzi, nei suoi racconti, nella sua critica, etc., egli è venuto esprimendo, con una velata accoratezza da reazionario, il rammarico di non aver potuto fare ingenuamente squillare la sua poesia nei modi rudi e sereni del maremmano, e, insieme, di non aver superato in un audace e sicuro umorismo certi atteggiamenti odiernissimi, che non lo soddisfano¹⁶¹.

La scrittura di Panzini ha caratteri di «imprevedibilità» e «irrequieta mutevolezza» che cerchia di «pulviscolo fantastico e sentimentale» ogni «pura idea logica», «è un impasto originale di grettezza vissuta e di grandezza sognata, di ironia espressa e di lirismo represso»¹⁶². Perennemente sospesa a mezz'aria, «dubbia e ondeggiante», la sua produzione romanzesca è incamminata «immutabilmente verso la critica, come la sua critica, anche quando più deliberatamente vuol essere critica, non sa rinunciare alle forme della narrazione»¹⁶³. Di qui la vicinanza con Cecchi, il quale non fatica pertanto a individuare nello scrivere panziniano alcuni aspetti della propria formazione: «lo sforzo, la ricerca protratta e infaticabile, l'urto dialettico con la storia, come tradizione o scuola, e della personalità, la collutazione, profittevole o nociva per la poesia, dell'arte e della critica» sono fasi anche della sua ricerca, momenti «in cui l'artista moderno [...], dibattuto o cauto o tormentato da continui ripensamenti, per uno storico impaccio non sa e non può disporsi a far arte senza prestare ascolto all'*alter ego* critico che alberga in lui»¹⁶⁴. Se l'analisi critica è già appoggiata «su un concreto spessore storico-culturale, su un insieme, su una *comprensione* storica» che offre fin d'ora la possibilità «di allargare l'esame estetico ad esame storico-culturale, il singolo fatto espressivo a momento di una storia letteraria»¹⁶⁵, si nota ancora nel giovane Cecchi una partecipazione marcata ai giudizi, componente che rende la valutazione finale delle opere non sempre lucida e oggettiva.

Lo stesso atteggiamento si riscontra nel primissimo approccio ad uno dei due maestri indiscussi della poesia italiana del primo novecento: Giovanni Pascoli; episodio che costituisce un nodo fondamentale nel percorso cecchiano, un vero e proprio punto di svolta della sua crescita intellettuale. L'interesse per il poeta di *Myrica* è registrato fin dal dicembre 1902, quando il critico, appena diciottenne, prende in prestito in biblioteca una copia dell'edizione Sandron dei *Poemetti*:

160 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 42.

161 E. CECCHI, *Studi critici*, cit., p. 82.

162 *Ibid.*, p. 87.

163 *Ibid.*, p. 83.

164 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 43.

165 *Ibid.*, p. 42.

sarà datato invece al 27 aprile 1908 l'inizio del lavoro cecchiano su Pascoli¹⁶⁶. In rapida successione, il 27 aprile 1909 Cecchi chiede a Prezzolini gli scritti su Pascoli appena usciti su «La Romagna» a firma di un giovane critico che lo stesso Prezzolini gli aveva appena segnalato: Renato Serra¹⁶⁷. Nell'estate dello stesso anno Cecchi chiede, sempre a Prezzolini, di prestargli una copia dei contributi di Benedetto Croce usciti nel 1907 sulla «Critica»¹⁶⁸. Poco dopo, nel settembre 1909, usciranno i primissimi scritti cecchiani sul Pascoli¹⁶⁹, poi pubblicati insieme per l'editore «La Voce», articoli nei quali il critico rappresenta il poeta come «un personaggio contraddittorio e inquieto, «romanticamente» disancorato dalla Storia perché il suo «cieco dolore» lo respinge verso un «modo d'essere primitivo»¹⁷⁰, figlio della «tragedia moderna della volontà», spirito in crisi troppo «amante di indulgere e poco di risolvere»». È su questi pilastri che nasce il progetto di realizzare un saggio monografico sul Pascoli, un contributo che, nelle intenzioni, deve acquisire un'oggettività ed un'autorevolezza nuove. Nell'ottobre 1909 Cecchi decide di concentrarsi per realizzare il vasto studio in progetto: il 25 marzo 1910 l'editore non ha ancora ricevuto nemmeno una cartella, e Cecchi promette a Prezzolini ben cento cartelle entro la fine della settimana. Per più di un mese nulla sarà spedito, a causa dei continui ripensamenti e dubbi del critico in merito alla realizzazione ultima del saggio stesso: «scalpello il lavoro su Pascoli; voglio che venga scritto bene bene; limpido, duro, solido, maschio»¹⁷¹. Il 25 maggio 1911 confida ad Alessandro Casati di aver finito di scrivere il libro¹⁷². Il 27 maggio 1911 esce sulla «Tribuna» un articolo sui *Poemi italici*, il 3 settembre dello stesso anno «Il Tirso» pubblica un estratto del volume sul Pascoli che ne anticipa di appena qualche mese l'uscita: il 1 dicembre 1911, dopo un lungo e travagliato lavoro¹⁷³, *La poesia di Giovanni Pascoli* esce finalmente per l'editore Ricciardi di Napoli¹⁷⁴.

Il vasto studio ha un aspetto nettamente diverso rispetto ai rapidi contributi che avevano

166 In un passo di una lettera del 1908 a Prezzolini, Cecchi si propone per scrivere «una monografia [...], che entro il 1909 potrebbe uscire, e che amerei tanto scrivere sul Pascoli o meglio sul d'Annunzio» (E. CECCHI, «*Gli anni che verranno*»: lettere a Giuseppe Prezzolini, cit., p. 494); l'interlocutore gli risponde il 27 aprile 1908 riferendogli che «è libero il Pascoli» (E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, a cura di M. Ghilardi, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2003, p. 18), sancendo così il concreto avvio del progetto cecchiano.

167 E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 19.

168 B. CROCE, *Giovanni Pascoli I, II, III*, in «La Critica», 20 gennaio 1907; *Giovanni Pascoli IV, V, VI*, in «La Critica», 20 gennaio 1907.

169 E. CECCHI, *Pascoli I*, «La Voce», 9 settembre 1909; *Pascoli II*, «La Voce», 16 settembre 1909.

170 E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 14.

171 *Ibid.*, p. 22.

172 «Ho finito il mio libro su Pascoli, al quale pensavo da tempo; ma non uscirà che a settembre, perché l'editore Ricciardi giudica la stagione un po' avanzata» (F. PETROCCHI D'AURIA, *Casati e Cecchi negli anni della «Voce»*, cit., p. 136).

173 Margherita Ghilardi riferisce nel dettaglio la complessa trafila del lavoro di Cecchi nell'elaborazione del saggio: a tal proposito si rimanda all'introduzione ai *Saggi Romantici* (E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 23-24).

174 *La poesia di Giovanni Pascoli*, riprodotto nel 1968 nel postumo *La poesia di Giovanni Pascoli con altri scritti pascoliani (1911-1962)*, è suddiviso in otto capitoli. Il capitolo I è la porzione uscita su «Il Tirso» in settembre, mentre i capitoli III, IV e VII recuperano materiali provenienti dagli articoli vociani del settembre 1909 e dal contributo sui *Poemi italici* della «Tribuna» (27 maggio 1911).

caratterizzato la prima fase della critica cecchiana. Immutate sono invece l'esigenza di inserire l'opera dell'autore nel panorama storico-culturale a lui contemporaneo, e la fedeltà assoluta al testo, unico strumento per indagare in profondità il complesso mondo interiore del poeta. Il critico si pone come obiettivo di diffondere la «conoscenza» della poesia di Pascoli, operazione che si ritiene essere «il miglior conforto cui i contemporanei possano offrire alla solenne fatica dell'artista»¹⁷⁵. La comprensione del poeta deve avvenire per gradi, sondando i caratteri della formazione, i punti di contatto con altri autori, i legami con l'epoca nella quale è nato e ha operato. Immediatamente il confronto è con Gabriele D'Annunzio:

Accanto alla poesia di Gabriele D'Annunzio, la poesia di Giovanni Pascoli visse di vita più tacita e vereconda. Fu come l'orto e il frutteto, accanto al giardino folto di fiori tropicali, nettarei e smaglianti; come una corona agreste intorno a un dominio violento e capzioso. Ma a volte, queste due poesie parvero irradiarsi di comune splendore¹⁷⁶.

Entrambi figli del Carducci¹⁷⁷, che «è il padre d'una delle più floride civiltà poetiche che la letteratura italiana abbia avuto»¹⁷⁸, al D'Annunzio che si focalizzava sul «risentimento erotizzato di quell'umanesimo eroico che il Carducci aveva espresso»¹⁷⁹, Pascoli rispondeva con lo studio della «poesia, più semplice ma più schietta e forse anche più grande» che il maestro aveva prodotto, quella poesia nella quale «il Carducci diventava un vero primitivo, davanti agli aspetti della natura che gli si rivelavano in una verginità inattesa, selvaggia, respirante di forza religiosa, smagliante di colore, piena di vita»¹⁸⁰. Proprio partendo delle «reminescenze di buoni studi»¹⁸¹, Cecchi indaga la formazione del poeta, valutata sulla base della lezione di umiltà ereditata da Manzoni, e di una malinconia di fondo derivata dalla lettura del Leopardi. Al contempo sottolinea la «decisa sordità»¹⁸² rispetto alla «ressa di tutta la cultura europea, fermentata e ribollente» che premeva sui confini tradizionali della cultura letteraria italiana e che pareva ormai «uno scroscio sempre più irrompente»¹⁸³. Una riflessione sui risvolti biografici della vicenda pascoliana, scossi da quel «mondo» che «l'aveva respinto uccidendogli il padre, distruggendogli la famiglia, dandogli la solitudine e la miseria», consente al critico di identificare nella natura il rifugio prediletto del poeta:

175 E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 115-116.

176 *Ibid.*, p. 116.

177 Cecchi si occupa più volte di Carducci in alcuni interventi a lui specificamente dedicati, tra i quali si segnalano: *La coda di Carducci*, in «La Tribuna», 14 dicembre 1910; *Carducci, D'Annunzio e Scarfoglio*, in «La Tribuna», 17 marzo 1911; *Lettere di Carducci*, in «La Tribuna», 19 giugno 1911.

178 E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 120.

179 *Ibid.*, p. 117.

180 *Ibid.*, p. 118.

181 *Ibid.*, p. 123.

182 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 56.

183 E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 129.

questo è un ambiente naturale nel quale Pascoli «si trattiene a ogni passo, tende l'orecchio ad ogni più fuggevole suono»¹⁸⁴ in una «fuggevole sospensione»¹⁸⁵ nella quale i «verbi di suono e di colore» sono «capaci di rendere le più sottili sfumature» e sono «armonizzati con delicatezza profonda»¹⁸⁶. Tra le raccolte pascoliane, Cecchi non nasconde di preferire di gran lunga *Myricae*, prodotto di «un'arte tutta cose» le cui «asperità son come le asperità della campagna, dolci di grazia augusta; forti, saporose come il pan casalingo»¹⁸⁷. Il critico, come dichiarerà molto tempo dopo, non rinnegherà mai le posizioni espresse nel saggio, che anzi contiene spunti tutt'ora validi in relazione alla critica pascoliana, ma punterà il dito contro quella sua «maniera [...] troppo colorita, troppo concitata e romantica»¹⁸⁸, di scrivere, ancora legata allo stile caratteristico della sua formazione a cavallo tra «Leonardo» e primissima «Voce». Più innovativo è «l'esame stilistico preciso e analitico» al quale sono sottoposti i testi pascoliani, un'indagine realizzata «scendendo a letture minute e particolareggiate, a fini analisi metriche, ritmiche, sintattiche, con un continuo processo di articolazione, e all'esame delle singole raccolte pascoliane»¹⁸⁹.

La preoccupazione del critico «di non tralasciare di scriver nulla»¹⁹⁰, lo conduce a quell'errore di dosatura che Renato Serra recepì con arguzia e identificò come il suo più grave difetto¹⁹¹: è interessante sottolineare come «gli aspetti del temperamento di Pascoli che più interessano Cecchi sono già tutti anticipati da Serra» nei suoi articoli su «La Romagna» di cui si è accennato. Infatti «è Serra a dire per primo di un'indole doppia ma nella duplicità sempre identica, e a scrivere di ambigue dissonanze e contrasti, a raccontare l'inquietudine che scuote un dramma interiore mai concluso»¹⁹². La grande differenza tra i due è che mentre Serra «parla anche di gioia»¹⁹³ in relazione al poeta romagnolo, Cecchi non gli «concede invece né gioia né quiete, ma soltanto il dolore: è l'«ansia moderna» che spiega il significato di un'opera capace di guardare più lontano del semplice bisogno di abbandono. Il naufragio di Serra è sostituito da Cecchi con l'invenzione tutta sua del mistero. In nome del mistero, e anche di una profonda incertezza, *Giovanni Pascoli* abiterà da

184 *Ibid.*, pp. 126-127.

185 *Ibid.*, p. 134.

186 *Ibid.*, p. 137.

187 *Ibid.*, p. 131.

188 Il passo è tratto da un'intervista radiofonica rilasciata a Jean Amrouche per «L'Approdo» dal settantenne Cecchi: è il 7 giugno 1954. Ora la conversazione è edita in *L'Approdo. La grande cultura alla radio*, a cura di A. Mugnai, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 3-10.

189 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 56.

190 *Ibid.*

191 Nel «Pascoli [...] si sentiva un desiderio tumultuoso di buttar fuori, a proposito di un particolare qualunque e senza riguardo del suo valore preciso, tutta quanta la impressione ricevuta dal poeta nell'insieme, e poi ancora tutta la commozione e il senso e l'amore della poesia in genere, e a mano a mano ogni sensazione di natura e di vita: tutto quanto. Un caos. E ogni momento, ogni frase, pareva che fosse improntata di questa urgenza, gonfia di intenzioni e di facoltà e di voglie disperate, da realizzare tutte in una volta» (R. SERRA, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, p. 472).

192 E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., p. 20.

193 *Ibid.*

grande precursore non il nulla, ma la sua «età dibattuta e contorta»¹⁹⁴. Quel «mistero impalpabile» destinato a sfuggire perennemente di fronte al lettore di *Myricae*, non è altro che un segno tangibile dell'inquietudine che pervade la migliore arte pascoliana:

Il Pascoli, nella sua miglior poesia, cioè, appunto nelle *Myricae*, ha colto e rappresentato l'inquietudine, l'incertezza, l'errore sentimentale per le ambagi della gioia e della tristezza, nella maggiore immediatezza, nella maggior continua vicinanza a quelle sensazioni, a quelle figurazioni, a quelle combinazioni che, nella effettualità della vita sensibile, ce le esprimono: segno di come quella sua profondità s'impostava direttamente su questa effettualità, segno, in altre parole, della concretezza della sua poesia¹⁹⁵.

Di fronte a questa raccolta poetica, le successive appaiono di qualità inferiore: il rilievo, ancora una volta, prescinde dalle valutazioni puramente estetiche. I *Primi poemetti* sono «un primo tentativo di sistemazione di questo mondo errante ed impreciso, di organamento di questa materia poetica, vibrante ed impalpabile»¹⁹⁶, che nella nuova sede assume «una sotterranea pesantezza, una invincibile difficoltà di svolgimento» tale da renderla meno sincera e spontanea: a Cecchi sembra di stare di fronte «ad un poeta minore, che si abbandona meno alla propria originalità, che metodizza, coordina, mitizza la propria fantasia, la riflette in mille specchi interni, la complica, la frastorna»¹⁹⁷. Il critico prende quindi in esame i *Poemi conviviali*, ribadendo l'importanza nell'intera ricerca pascoliana della «mischianza di sensi della natura e del dolore»¹⁹⁸. Lo lascia perplesso *Odi e Inni*, opera nella quale «Pascoli cerca veramente di farsi poeta moderno, di pigliar coscienza, nel suo canto, della vita vissuta e combattuta [...] accostandosi a quella vita ch'egli aveva sempre fuggita»¹⁹⁹: la poesia perde così definitivamente quella intimità e aderenza all'anima dell'autore che aveva contraddistinto il discorso lirico nelle *Myricae*:

Noi vediamo quel libro, nella nostra immagine, comporsi in un organismo delicatissimo, intricato, oppresso da mille fioriture, screziato con mille frastagli, ma nitido, serrato, coerente senza sbavature, senza morbosità, senza nessun punto al quale si possano riattaccare, come a punto di origine, le successive corruzioni dell'ispirazione del Pascoli; senza impurità cui far risalire gli intorbidamenti della sua vena²⁰⁰.

Lo scritto cecchiano su Pascoli permette al critico fiorentino di prendere una posizione piuttosto

194 *Ibid.*, pp. 20-21.

195 *Ibid.*, p. 145.

196 *Ibid.*, p. 151.

197 *Ibid.*

198 *Ibid.*, p. 176.

199 *Ibid.*, p. 192.

200 *Ibid.*, p. 175.

netta, seppur indirettamente, nei confronti di Benedetto Croce. Come si è detto, durante la stesura del suo saggio, Cecchi «ha bisogno di tenere davanti a sé l'articolo di Croce»²⁰¹ su Pascoli, e il testo stesso registra in più punti l'insofferenza di Cecchi per l'incapacità della critica idealista di cogliere le peculiarità proprie di una poesia che necessita invece di essere lasciata «quasi inconfessata nell'anima, sospesa e tutta vibrante come quelle alghe che tremolano volubili nell'acqua iridata dei fiumi»:

Coloro che, ripensando la poesia audace e sicura del Carducci, fanno la voce grossa ai nuovi poeti e rimproveran loro di troppo indugiarsi in imbelli gioie ed imbelli malinconie, in realtà, non sanno troppo quel che si dicano. [...] Questi nuovi poeti compiono la nuova affermazione, a costo di farsi accusare d'infantilità e di lordura. Sta il fatto che essi ripongono, dentro le forme della poesia italiana, rinverginata con operosità meravigliosa da Giosuè Carducci, [...] ripongono qualcosa che si può sentire semplicemente nella nostra più pura ed ingenua qualità di uomini nati di donna, di creature ora sofferenti or gioiose²⁰².

Sembra quasi che l'ampio saggio cecchiano sia nato specificatamente per competere con il lavoro di Croce. I due contributi critici presentano una struttura molto simile, costellata di citazioni di singoli gruppi di versi a formare l'apparato di esempi a sostegno delle rispettive argomentazioni. Anche a livello contenutistico sono numerose le analogie, tanto che, anni dopo, Croce ribadirà al critico che l'opinione espressa sulla «Critica» gli sembrava che «sostanzialmente concordasse con quella» di Cecchi²⁰³. Anche il filosofo abruzzese ritiene doveroso, nella valutazione dell'opera di Pascoli, «lasciare in disparte la sua produzione degli ultimi anni, e risalire a quella più vecchia, ai *Poemetti* e alle *Myricae*»²⁰⁴, nelle quali l'«attrattiva» spesso prevarica sulla «repulsione»²⁰⁵, poesie che «sembrano spesso pochi tratti segnati a lapis da un pittore che vada in giro per la campagna»²⁰⁶. Come per Cecchi, alle *Myricae* sono seguiti «motivi poetici felicissimi, anzi più ricchi forse e più profondi dei suoi primi» che però «non vengono padroneggiati e ridotti a unità artistica» tanto da apparire «una produzione abbondante e artificiale»²⁰⁷. Ciò che invece rifiuta Cecchi è l'incapacità di Croce di apprezzare e valutare autonomamente la prima raccolta pascoliana, costantemente accostata alle successive esperienze poetiche che ne mettono in ombra le migliori conquiste e ne

201 *Ibid.*, p. 26.

202 *Ibid.*, p. 141.

203 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 98.

204 B. CROCE, *Giovanni Pascoli*, in ID., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, volume IV, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 81.

205 «E così l'arte del Pascoli par che serbi sempre l'aspetto di un problema. La genialità e l'artificio, la spontaneità e l'affettazione, la sincerità e la smorfia, appaiono uniti negli stessi componimenti, nella stesse strofe, talvolta in un singolo verso. Il male attacca la lirica nelle sue radici e nelle fibre più intime» e «il rapimento e il disgusto si avvicendano» (B. CROCE, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 110).

206 B. CROCE, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 89.

207 *Ibid.*, p. 112.

determinano la complessiva stroncatura: Croce è vittima di quella perplessità «in cui gettano le poesie del Pascoli, che sembrano perpetuamente oscillare tra il capolavoro e il pasticcio, senza che le parti belle vincano e facciano dimenticare le brutte, ma anche senza che le brutte facciano dimenticare le belle»²⁰⁸. Per il filosofo, *Myricae* non è una raccolta autonoma ma solo una serie di «pensieri sparsi, schizzi, bozzettini» inseriti in un'esperienza poetica tutt'altro che eccellente: agli occhi del critico fiorentino, che già aveva verificato l'impossibilità di condannare o elogiare *in toto* un autore²⁰⁹, tale atteggiamento appare come una presa di posizione superficiale e aprioristica.

Un altro aspetto radicalmente diverso tra i due approcci è da riscontrare nell'interpretazione del mistero che si annida nell'animo del poeta, di quel turbamento che permane al di sotto dei suoi versi. Secondo Croce, l'atteggiamento di Pascoli nei confronti della vita è «idilliaco», caratterizzato dal «rifuggire dalla pienezza della vita», dall'«abborrire il mare con le sue tempeste e tenersi alla terra», a un ideale, «ideale di una vita nella quale la lotta e l'agitazione siano ridotte al minimo, conservandone solo quel tanto indispensabile al carattere stesso della vita: la fatica che fa assaporare la dolcezza del riposo, il dolore senza cui non è possibile confrontarsi nel superamento del male e trepidare nel ricordo»²¹⁰. Il travaglio che Cecchi rinviene nella poesia di Pascoli è ridotto a lotta del tutto parziale e apparente e nulla ha di profondo e concreto. Analogamente divide i due intellettuali riguarda la tendenza di Cecchi a tratteggiare una linea di storia letteraria all'interno della quale inserire le singole opere. Croce, in una lettera del dicembre 1911, esclude che possa essere realizzata una «connessione» e una «deduzione» tra autori diversi: «i poeti non vengono *da altri poeti*, ma *dalla madre terra*, cioè dalla vita, che li esprime dopo avere riassorbito in sé tante cose e anche i poeti precedenti». Il filosofo dichiara di non credere «che si possa trovare una filiazione, sia pure dialettica, del D'Annunzio dal Carducci, o del Pascoli dal Carducci»²¹¹, e punta il dito direttamente contro uno dei passi del saggio cecchiano: tale procedimento, piccola «ombra» del contributo di Cecchi su Pascoli, gli pare «artifizioso» e «pericoloso»²¹². Uno degli aspetti caratteristici dei contributi critici cecchiani è messo così sul banco degli imputati. Croce, diversi anni dopo, pubblicherà ancora un articolo sul Pascoli²¹³, lavoro in cui Cecchi, ormai scaltro ed affermato protagonista della terza pagina della «Tribuna», ravviserà «acerbità», «tracotanza» e «cattivo gusto» nel ribadire senza ripensamenti i giudizi espressi nell'articolo del 1907²¹⁴. Accusa

208 *Ibid.*, p. 79.

209 Relativamente a ciò è utile ricordare i parziali salvataggi operati da Cecchi all'interno delle opere di alcuni degli autori del periodo: si fa riferimento in particolare alla produzione letteraria di Sem Benelli (*Melpomene livida*, in «La Voce», 15 luglio 1909) e di Guido Gozzano (*Guido Gozzano*, in «La Voce», 12 agosto 1909).

210 B. CROCE, *Giovanni Pascoli*, cit., p. 104.

211 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 86.

212 *Ibid.*, p. 87.

213 B. CROCE, *Postilla*, in «La Critica», 20 settembre 1919.

214 Curioso è il fatto che Cecchi, «pur avendo sotto mani il testo, dal quale spilucca con tanta acribia», finga di ricordare male la data del saggio di Croce: con un atteggiamento di «sdegnosa noncuranza, come di chi parli di cosa

Croce di non essere abbastanza «prudente», di essersi diminuito «in [...] modi gratuiti e banali», di essersi «costruito un gran palazzo d'idee» non accorgendosi che «sta murandone la porta e trasformando con le proprie mani il palazzo in una prigione»²¹⁵: una lettera di Croce manifesterà del pari la sua contrarietà ai giudizi di Cecchi, sottolineando il fatto che anche l'ampio saggio cecchiano, in fin dei conti, «era riuscito una demolizione»²¹⁶.

La poesia di Giovanni Pascoli è oggetto, curiosamente, dei primissimi contatti epistolari con due protagonisti della cultura letteraria italiana di allora. Nella prima lettera di Antonio Baldini²¹⁷ a Cecchi, datata al 6 dicembre 1911, è proprio il saggio su Pascoli il pretesto per l'inizio del proficuo e lungo rapporto epistolare tra i due: «il libro non ha deluso la [...] lunga attesa» e conquista il lettore per «la sua serietà» così diversa da quella che sorreggeva meno autorevolmente gli interventi precedenti. Rileva quindi «un tono nuovo [...] che ispira fiducia a prima udita, fin dalle prime pagine» e «una rigorosa chiarezza di stile per tanto sottili e profonde indagini»²¹⁸. Il 7 marzo 1912 Giovanni Boine²¹⁹ confida al critico di aver letto il suo libro sul Pascoli e, pur registrando una certa monotonia nel giudizio, conclude che «ci son lì dentro moltissime cose buone»²²⁰.

L'altro polo fondamentale con il quale Cecchi si sente in obbligo in questi anni di confrontarsi è Gabriele D'Annunzio, autore costantemente presente nelle primissime recensioni cecchiane uscite sulla «Voce»: il critico «avvertì il peso» di D'Annunzio «nella linea di sviluppo della nostra letteratura»²²¹ e lo riprende in esame più volte a distanza di tempo. Se Pascoli «non costituisce un «problema», non consente di essere ripreso, reinterpretato, di «interagire in altri sondaggi come termine di paragone» in quanto compiutamente «codificato» nell'ampio saggio che, nonostante i limiti, ha consentito al critico fiorentino «un senso di possesso esaustivo dell'opera del poeta»²²², radicalmente diverso è l'atteggiamento nei confronti di D'Annunzio, che «è l'unico autore che conosce, nella storia della critica cecchiana, una reale dinamica», un'«oscillazione tra dissenso e

di assoluta inutilità, per la quale non valga la pena di spendere energie in esercizi di memoria o nella pur minima cura di un controllo» (V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, cit., p. 97, nota 13), lo riporta infatti al 1908.

215 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 49.

216 *Ibid.*, p. 98.

217 «L'occasione del primo incontro a Roma tra Baldini e Cecchi è la Mostra internazionale a Valle Giulia nell'ottobre del 1911 e quel giorno segna l'inizio di un rapporto umano e culturale - difficile segnare il confine dove termina l'uno e comincia l'altro tanto risultano intimamente collegati - destinato a durare per il corso dell'intera vita come ampiamente documenta il *Carteggio*» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, a cura di M. C. Angelini e M. Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. VII).

218 A. BALDINI-E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 4, lettera 1.

219 Quasi coetanei, Cecchi e Boine saranno protagonisti di una profonda amicizia che andrà oltre le marcate differenze. Il carteggio rivela a più riprese come «subito s'intesero», «si capirono» e tra loro furono sempre «sinceri», «onesti», accomunati da quel «dramma dell'espressione» che tentarono di risolvere in modi e tempi diversi. (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. XVIII-XIX).

220 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 4, lettera 3.

221 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 43.

222 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., p. 98.

consenso, rifiuto e riscatto»²²³:

D'Annunzio può essere, contemporaneamente, l'autore «nuovo», da cui ci si può attendere la «nuova poesia», oppure l'autore irrimediabilmente compromesso dal «sensualismo», l'autore della finzione nella discontinuità estetica, può consentire inattesi recuperi morali ed essere occasione di appassionate «identificazioni» critiche; oppure può evolversi dalla «solarità» fittizia, priva di motivazioni interiori, all'autoriconoscimento del *Notturmo*²²⁴.

L'interpretazione e la valutazione della poesia dello scrittore abruzzese è così centrale nel percorso formativo cecchiano, che è proprio il lavoro sull'opera del D'Annunzio a generare le prime riflessioni compiute sul mestiere di critico. Come era accaduto in relazione al Pascoli, il primo manifestarsi di un interesse organico per la sua poesia avviene attraverso la mediazione della lettura che ne offre un interprete autorevole: se nel caso del poeta delle *Myricae* i riferimenti erano stati Serra e Croce, nel caso di D'Annunzio è la celebre monografia di Giuseppe Antonio Borgese a ispirare il primo contributo di tema dannunziano di Cecchi. Nella recensione al *D'Annunzio*²²⁵ di Borgese, il critico fiorentino individua il merito del collega siciliano nell'aver realizzato un libro dalla struttura semplice, ben adatto a esprimere «la semplicità stessa dello spirito del D'Annunzio»²²⁶. Al di là delle specifiche valutazioni sull'opera del poeta, il saggio cecchiano, che appare «denso di partecipazione emotiva riflessa nel contorto sintattismo, nelle gonfiezze e nelle ridondanze che dilatano e disperdono i gangli concettuali lungo le volute convulse e appesantite del linguaggio»²²⁷, manifesta «alcune nuove precisazioni metodologiche»²²⁸ volte a chiarire e definire proprio i compiti del critico letterario. D'Annunzio, come molti suoi contemporanei, è poeta della crisi e in tale crisi è costretto ad operare. La critica tradizionale, abituata ad operare su artisti compiuti quali Leopardi, autori per i quali «ogni poesia rappresentò una risolutiva battaglia, meditata a lungo e combattuta nell'improvvisa luminosità del momento geniale»²²⁹, si trova a fare i conti con «un pensiero poetico» che «si esprime oggi in un libro d'odi a preferenza che in un'ode, in una serie di figurazioni cooperanti e parallele piuttosto che in una figurazione complessiva»²³⁰. Nel caso di D'Annunzio, autore «che visse un dramma solo rudimentale»²³¹ e quindi molto più semplice e immediato da comprendere, non è possibile «riprodurre [...], sotto gli occhi dei lettori, il

223 *Ibid.*

224 *Ibid.*

225 G. A. BORGESE, *Gabriele D'Annunzio. Con bibliografia, ritratto e autografo*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1909.

226 E. CECCHI, *Studi critici*, cit., p. 42.

227 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., p. 130.

228 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 43.

229 E. CECCHI, *Studi critici*, cit., p. 42.

230 *Ibid.*, p. 43.

231 *Ibid.*

palpitante miracolo della creazione dell'opera d'arte, che [...] il De Sanctis riuscì sovente a ripetere per le opere di poeti d'altra sorta»²³². Appare assolutamente anacronistica anche «quella critica impressionistica o sentimentale e quasi mistica [...] alla quale repugna [...] lavorare sopra una tela che altri ha imbastita, dirozzare un diamante che altri ha scavato ed altri ancora sfaccerà»²³³. Cecchi si pone autorevolmente il problema della critica e ne definisce il carattere essenziale:

[...] critica è storia e, perciò, scienza e, perciò, filosofia; e, cioè, quanto di meno ineffabile e di più pubblico e di più collettivo sia nell'attività del pensiero umano. L'ineffabilità, che sola importa vi sia, è quella, immediata, del poeta, la quale, per altro, sotto la specie di eterno della forma, è già pubblica, senza perdere la sua intimità: laddove alla critica si spetta di dichiarare filosoficamente la poesia in sé e traverso le sue relazioni con la vita dalla quale la sua novità sorse, con la vita che le si svolse intorno e con la vita della quale essa fu un elemento creatore. Volere effettuare critica fuori del sistema, che non si chiude mai, di queste relazioni, e, sviluppandosi in estensione, si sviluppa continuamente anche in profondità, è, veramente, come voler fermare un contenuto fluido senza un contenitore solido²³⁴.

Nello studio dei contemporanei, e tra questi del D'Annunzio, è necessario progettare una critica intesa come «storia dinamica di rapporti vitali, ricostruzione in continuo sviluppo di una realtà in movimento, e non godimento estetico, riecheggiamento impressionistico o commozione, né psicologismo e tecnicismo filologico fini a sé stessi»²³⁵. Grazie a queste premesse Cecchi individua le potenzialità della «poesia alcionica», identificata come la più «ricca di futuro e di vita», grazie alla quale sarebbe possibile «la nascita della «nuova interiorità» e della «nuova poesia»» che potrebbe condurre la letteratura contemporanea fuori dalla crisi manifestata da tanti giovani ingegni²³⁶.

Anche il primo articolo dannunziano di Cecchi sulla «Voce»²³⁷ è pubblicato in risposta polemica ad un intervento di Borgese, ossia alla recensione a *Forse che sì forse che no*²³⁸: questo, come altri contributi del periodo «qualche volta confusi per eccesso di notazioni», a volte «palesamente esagerati in alcuni giudizi», intende contribuire a superare una critica dannunziana spesso condotta «in modo approssimativo e partigiano»²³⁹. Se è di notevole interesse, in questo senso, il tentativo operato da Cecchi di salvare il romanzo di D'Annunzio dalla pesante quanto

232 *Ibid.*, p. 42.

233 *Ibid.*, p. 41.

234 *Ibid.*, p. 41.

235 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 60.

236 Si veda a tal proposito quanto affermato in merito alle recensioni cecchiane a Benelli («La Voce», 4 giugno 1909; «La Voce», 15 luglio 1909), Gozzano («La Voce», 12 agosto 1909) e Beltramelli («La Voce», 21 ottobre 1909).

237 E. CECCHI, «*Forse che sì forse che no*», I - II - III, in «La Voce», 3, 10, 14 marzo 1910.

238 G. A. BORGESE, *Gabriele D'Annunzio. «Forse che sì forse che no»*, in ID., *La vita e il libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanee*, Torino, Fratelli Bocca, 1910, pp. 130-146.

239 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 43.

frettolosa stroncatura di Borgese²⁴⁰, «sono ugualmente interessanti le premesse da cui il critico muove, enunciando un criterio di valutazione che, mantenendo e confortando l'ipotesi crociana della amoralità dell'arte, è in sostanza anticrociano, antiframeentistico, intimamente storicistico». Il critico fiorentino cerca di recuperare anche nel controverso romanzo «l'artista-uomo con larghi valori umani e sincere zone sentimentali, al punto da porlo, anche come coscienza e ricchezza d'umanità, su un piano superiore a quello di Carducci e di Verga»²⁴¹. Il testo letterario non è considerato attraverso un giudizio di natura estetica, ma è ritenuto valido «nei suoi significati etici di «rappresentatività storica»»²⁴² come auspicio di quella «nuova poetica» della quale Cecchi intravede la nascita. Il «comodo canone stroncatorio» che ritiene che «un'opera nella quale sien mischiati il bello e il brutto» sia «estetivamente negativa», è un «principio di critica» che avrebbe stroncato sul nascere autori del calibro di Hugo, Balzac, Browning e Zola e che avrebbe dato un peso eccessivo e distorto al concetto di «capolavoro», una grande opera che in sé «non rivela forse mai la vita intiera, il compiuto modo d'essere d'un temperamento, che è ciò che più importa conoscere e studiare»²⁴³. Il vero giudice che sancisce quando un'opera diviene un capolavoro non è il pronunciamento di uno o più critici²⁴⁴, anche di grande autorevolezza ma «sempre contingente, spesso umorale, provvisorio e aleatorio»²⁴⁵, ma è la «storia», la stessa storia che le «battezza piuttosto con nomi di grandi uomini che con nomi di grandi opere»:

E all'occhio della storia piglia senso equilibrato ciò cui noi diamo un valore paradossale, nel nostro entusiasmo ch'è sempre un po' cieco, mentre si rialzano valori che a torto deprezziamo, per averli superati effettivamente o soltanto nella nostra immaginazione. Senza poi contare che la materia più dozzinale che, specie nelle opere moderne anche elettissime, sostiene le colonne sulle quali l'ispirazione posa le sue statue più pure, nella storia piglia aspetto meno vile, perché ivi è eliminata la nausea del vederne l'ufficio

240 «Forse che sì forse che no non appartiene» alla «categoria» dei «capolavori [...] e nemmeno appartiene a quella categoria di opere sbagliate» ma è «una cosa *sui generis*, che suscita una curiosità piuttosto rara» (G. A. BORGESSE, *Gabriele D'Annunzio. «Forse che sì forse che no»*, cit., p. 131). Pur essendo un'opera «costellata di splendori» (*ibid.*, p. 146), in sostanza è «fallita nel complesso» (P. ORVIETO, *L'anticrocianesimo di Cecchi*, in *Id.*, *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Roma, Salerno Editrice, 1988, p. 157) per il fatto che presenta «narrazioni illogiche, dialoghi nei quali, senza alcun danno, si potrebbero invertire le parti, collocazioni di scena superflue» (G. A. BORGESSE, *Gabriele D'Annunzio. «Forse che sì forse che no»*, cit., p. 142), per il fatto che nell'insieme «non è un romanzo, né un'opera d'arte di qualsivoglia altro genere o altra specie» ma «un uniforme ammasso di parole, senza capo né coda, senza ritmo né svolgimento» (*ibid.*).

241 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 43.

242 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., p. 118.

243 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 44.

244 «Che il bersaglio privilegiato [...] sia Borgese è indubbio: la mimesi ironica non è che una denuncia di un tipo di critica, quello borgesiano appunto, che si limita a fornire un dettagliato riassunto della trama e ad appoderare tali reperti in un giudizio sommario di valore [...]. Operazione, quella attuata da Borgese (e con lui da Croce), necessaria e pur tuttavia non sufficiente [...]. Ed ecco allora che la lettura cecchiana abbandona sempre più i percorsi «facilmente guadabili» di Borgese e di Croce per addentrarsi per le vie impervie, per auscultare «voci sotterranee»; itinerari in cui è sempre più difficile orientarsi» (P. ORVIETO, *L'anticrocianesimo di Cecchi*, cit., pp. 158-159).

245 P. ORVIETO, *L'anticrocianesimo di Cecchi*, cit., p. 161.

comune nelle opere di tutta un'epoca²⁴⁶.

L'accusa è rivolta in maniera inequivocabile alla «distinzione estetica di poesia e non-poesia come canone di giudizio», e con essa a una metodica «di tipo frammentistico ed antologico» che non permette la «lettura critica di un'opera nella sua complessità evolutiva e nella sua totalità»²⁴⁷: il bersaglio polemico, oltre a Borgese, è ancora una volta Benedetto Croce. Di qui la coerenza di Cecchi nel rilevare in un periodo di crisi letteraria come quello post-carducciano, alcuni elementi validi in grado di far intravedere una nuova età poetica. Di queste luci il critico andrà instancabilmente a caccia, maturando «uno spirito di ricerca nei confronti delle esperienze letterarie di quegli anni che si presentassero meno condizionate dalla situazione di crisi o che costituissero un'alternativa radicale, come i testi delle letterature straniere»²⁴⁸ che, in un articolo di qualche anno dopo, già gli «appaiono più ricche di interiorità della nostra»²⁴⁹. È proprio in quest'ultimo contributo che Cecchi definisce con chiarezza il proprio punto di vista nei confronti di Croce e di D'Annunzio. Egli inizia a lavorare al suo saggio *Intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio* già dal 14 luglio 1911. Continuerà a lavorarci con pazienza e attenzione²⁵⁰ tali da incuriosire profondamente lo stesso Croce²⁵¹, e lo farà uscire infine in «Aprutium» solamente nell'autunno del 1913²⁵², dopo varie stesure che ne rallentano la pubblicazione.

La prima sezione del saggio prende avvio da una serie di confronti diretti: mentre in *Laus Vitae* e *Alcyone* si avvertono i tratti di un «mondo illusorio» in cui gli affetti sono «esasperati e convulsi»,

246 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 44.

247 *Ibid.*, p. 45.

248 P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 90.

249 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 14.

250 Il 19 agosto 1911 Cecchi scrive a Prezzolini: «Ho lavorato a un piccolo libro «D'Annunzio e Croce», che vedrai in autunno. Ho lavorato e lavoro tanto, di punta, lì dentro, e di stile». Ribadirà l'importanza del saggio in una lettera di qualche giorno successiva, antepoendolo per importanza al contributo su Pascoli: «Il saggio sul Pascoli è scritto come fu cominciato [...], con più analisi, e più equilibrio. Ma l'altro: *D'an e Croce* è condotto con una austerità quasi geometrica, a momenti addirittura a proposizioni» (E. CECCHI, *«Gli anni che verranno»: lettere a Giuseppe Prezzolini*, cit., pp. 498-499).

251 «Leggerò, come già vi dissi, con grande interesse il vostro lavoro; perché l'umana creta, che rende impazienti delle contraddizioni, in me è abbastanza domata, sia dal dovere verso la verità che supera la mia persona, sia dall'esperienza che le contraddizioni eccitano la mia mente e la rendono meglio produttiva: tanto che, quando non mi vengono dai vivi, le cerco nei morti. Dunque siate, per questo riguardo, tranquillo e scrivete con piena libertà quel che pensate» (Lettera del 26 settembre 1911, in E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 84).

252 E. CECCHI, *Intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio*, in «Aprutium», ottobre-novembre 1913. Poi ripubblicato in E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit. pp. 12-41, e in E. CECCHI, *Ritratti e profili (Saggi e note di letteratura italiana)*, Milano, Garzanti, 1957, accompagnato da una nota introduttiva interpretata ora come «cauta ritrattazione» (V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, cit., p. 102, nota 20), ora come segno di compiacimento per «un insegnamento morale tuttora vivo e tonificante» (L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 53): «Dentro a questo stesso libro è la smentita o messa a punto d'osservazioni e sentimenti che dal presente saggio furono esposti (nel 1911) in uno stile, come si vedrà, piuttosto romantico, e con molta filosofica ingenuità. Il lettore potrebbe allora chiedere perché tali pagine intorno a B. Croce e a G. D'Annunzio sono state qui incluse. Ma ciò che, alla loro maniera, esse cercano d'esprimere era a quell'epoca, sinceramente e più o meno chiaramente, in molte coscienze; anche se dopo tutto possa presumersi non si fosse trattato che d'una specie di morbillo o altra malattia di crescita della nostra gioventù».

in opere quali l'*Adelchi*, i *Sepolcri* o i *Canti* di Leopardi si ha la sensazione di essere in un ambiente «squallido, scolorato, con un sentore di cera sepolcrale» tipico di un oratorio di campagna, un'atmosfera che ben presto diviene però atmosfera di «attualità confidente e sicura» in cui gli affetti «semplici e chiari» sono espressi dalla «lineare risolutezza di un ordine marziale». Le stesse sensazioni avvengono confrontando i libri di Croce all'*Ethica* di Spinoza²⁵³, nel rapporto con la quale spicca «una diffusa e cordiale vicinanza umana» che non si avverte nell'opera del filosofo abruzzese. A Croce e D'Annunzio, in modo diverso, spetta il merito indiscusso di aver «formato e fecondato, quasi assolutamente essi soli, gli strati» della «cultura» letteraria italiana, di aver «rialzato il livello della produzione media, raggentilito la forma, educato il gusto»²⁵⁴: sono per questi motivi «imperiosi guidatori», «due erme [...] dove, una volta bisognò tutti fare capo»²⁵⁵. Cecchi ricorda, con riconoscenza e trasporto, le profonde sensazioni scaturite in lui nell'atto di immergersi completamente nella poesia dannunziana e nella filosofia crociana, un trasporto per cui al solo pronunciare uno dei due nomi una generazione intera di intellettuali «sente ritrovarsi dentro [...] una emozione che non è culturale soltanto, ma quasi carnale»²⁵⁶:

Vi parrà di sentir gagliardamente affluire in voi il sangue della vita dalle fonti più remote, come se lo succhiaste con un sistema venoso che fosse lo stesso sistema venoso del mondo. L'impressione di totalità, cento, rimane embrionale, non sviluppa, non si arricchisce. Ma la prima volta che fruite della gioconda sicurezza con la quale questo filosofo e questo poeta vi animano davanti alla realtà, l'emozione è intensa e indimenticabile. [...] È una specie di ebrietà superiore. Vi pare di aver sotto mano le leve del mondo [...]. Potete accendere facilmente infiniti falò di gioia²⁵⁷.

Le somiglianze tra i due intellettuali sembrerebbero quindi in numero nettamente maggiore di quel che tradizionalmente si pensa, pur garantendo ai due personaggi peculiarità «naturalmente antagonistiche»²⁵⁸. Entrambi «si riattaccano a Carducci» ma, mentre Croce ne apprende «la scrupolosità del metodo», la «serietà erudita» la tendenza «all'essere e non al parere», D'Annunzio ne ricava una «paganità» che gli consente di «giustificare le sue arroganze»²⁵⁹. Se Croce è il maestro che «non si stanca di inculcare l'amore della erudizione piccola ai giovani ed ai non giovani»²⁶⁰, un

253 Il confronto di Cecchi nasce da un interesse particolare per le questioni filosofiche. È proprio del 1911 la pubblicazione dei *Nuovi saggi sull'intelletto umano* di Leibniz tradotti da Cecchi per Laterza, «mentre va ricordato che l'*Ethica* di Spinoza era un testo esperito da più d'uno dei crociani considerati «moralisti» e particolarmente caro alla meditazione filosofica di Amendola» (L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 48).

254 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 14.

255 *Ibid.*, p. 15.

256 *Ibid.*

257 *Ibid.*, p. 32.

258 *Ibid.*, p. 15.

259 *Ibid.*, pp. 15-16.

260 Vedi qui, nota 81.

«disciplinatore tenace»²⁶¹, D'Annunzio è «maestro di corruzione», «imperatore anarcoide [...] affondato nella lussuria»²⁶²: più le si indaga e più le due personalità «appaiono avversarie», tanto che «non sono conciliabili l'orgoglio, la tracotanza, la boria altisonante» di D'Annunzio con «la modestia e la minuta volontà di bene»²⁶³ di Croce. Per Cecchi però «le diversità innegabili non escludono relazioni profonde» da riscontrare tenendosi «quanto più possibile nel fulcro della loro opera», in modo da rilevare le intuizioni comuni. Ciò che avvicina i due intellettuali è l'assoluta fedeltà all'idea della «completa pronunciabilità del reale», concetto che ben si manifesta nei loro moti più noti: «Il poeta dicendo: «il verso è tutto», presentava, naturalmente, la formula sotto la specie retorica, tecnica; mentre il pensatore, quando ebbe ad annunciare: «intuizione è espressione», la presentò concettualmente. Ma le due formule possono nondimeno essere spiegate l'una con l'altra»²⁶⁴. Tutto ciò che va oltre la «realtà» afferrabile attraverso la poesia o il pensiero, «ciò che non arriva al verbo, al verso, alla espressione, non è, semplicemente, o è la materia senza fuoco»²⁶⁵. Croce, rimane colpito solo dal «quadretto di genere, davanti al particolare colorito esattamente»²⁶⁶, dalle opere di un artista che «deve essere immorale, o amorale; contraddittorio, passionale, senza facoltà di riflessione, incapace di critica, senza curiosità filosofica, senza intellettualismi, dedito alla ammirazione naturale», è attratto da «poeti immediati, embrionali»²⁶⁷ come appunto è D'Annunzio²⁶⁸. Una visione così limitativa, inevitabilmente, è incapace di cogliere le peculiarità di molti poeti e scrittori contemporanei che, di fatto, è costretto a rifiutare *in toto*: «Restano sacrificati i poeti districatisi dalla scoria elementare, quelli che non son fatti di luce elementare soltanto, ma nei quali il giorno combatte con l'ombra, il senso combatte con la coscienza: nei quali la natura diventa umanità»²⁶⁹. Sono proprio questi artisti ad attrarre maggiormente il Cecchi vociano, che proprio tra le pieghe nascoste di queste anime tormentate rinviene l'essenza di un periodo di profonda crisi e i semi in grado di far germogliare le future generazioni di poeti: quel «brulichio

261 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 17.

262 *Ibid.*

263 *Ibid.*

264 *Ibid.*, p. 20.

265 *Ibid.*, p. 21.

266 *Ibid.*, p. 25.

267 *Ibid.*

268 «Pertanto, un artista come il D'Annunzio è a suo posto con un'estetica che pone il fatto dell'arte al gradino infimo della sfera spirituale. Le proposizioni del Croce soltanto per un tale artista si possono intendere in modo assoluto. Le crisi di un tale artista sono puramente fisiologiche, estrinseche, interruzioni di debolezza, ostacolanti la lucida felice percezione naturale. In quest'artista è adeguazione perfetta; il suo termine d'arrivo è il grado immediato della natura. In lui, senso coincide davvero, si può dire, sempre, con liricità» (E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 26).

269 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 28.

oscuro e disordinato»²⁷⁰ che si rifugia spaventato nelle «cantine del mondo»²⁷¹ è una massa pullulante di «speranze incompilate», di «sogni oscuri», di «inquietudini», di «insoddisfazioni», di «sentimenti germinali» che «non venivano a patti» con la «necessità di assoluta chiarezza» propugnata della critica crociana²⁷². In polemica con il filosofo abruzzese, Cecchi ritrae un'intera generazione di scrittori che, «scoperti nella loro caverna, si sono carbonizzati sotto un sole troppo rovente. [...] Sono morti di inoculata vergogna: vergogna del dolore, vergogna del pianto, vergogna dell'ansietà [...], mille volte più atroce del più atroce dolore, della più atroce ansietà»²⁷³.

Lo stesso critico fiorentino, attraverso un aneddoto personale, si colloca nella schiera dei contemporanei che di fronte ai crociani tentennavano e sembravano nascondersi: «Tutto il mio sforzo fu di tener nascosta la mia goffaggine; avevo paura di apparire un sentimentale, un idiota; ma per quanto facessi, la mia andatura era sempre troppo dimostrativa. Il loro equilibrio, la loro felicità [...] li invidiavo». L'interpretazione crociana è però ormai insufficiente a cogliere le sfaccettature di una letteratura contemporanea non più leggibile attraverso «numeri, parole, immagini, concetti [...] bene allineati»²⁷⁴. La nuova critica deve avere il coraggio di dare la parola agli «echi più profondi»²⁷⁵ che provengono dalle «cantine del mondo, nel brulichio oscuro e disordinato»²⁷⁶ che si annida tra le «pause dello stile»:

Non volere uccidere queste creature della propria carne, queste oscure vite, espresse dal nostro io più profondo, dalla nostra ragione d'essere, non volere murare una volta di definizioni sopra un mormorio irrefrenabile di parole ansiose, significa appunto non aver vergogna del dolore e dell'ansietà, dell'insuccesso e dei disastri, essere sereni nella propria debolezza, trovare una fonte di amore nella propria fragilità [...]. Significa vivere in una tensione nella quale l'equilibrio non è retto che dalla propria cordiale vigilanza; concepire, non teoricamente soltanto, l'esistenza come una milizia combattuta dentro di sé²⁷⁷.

270 Il «brulichio» cecchiano ricorda molto quella «fosforescenza vitale» che è uno dei motivi centrali della polemica tra Boine e Croce: «Per mio conto dichiaro», scrive il ligure nell'*Estetica dell'ignoto* (in «La Voce», 29 febbraio 1912), «di preferire a volte un discorso un po' oscuro, in cui intravedo della polpa in fondo, della fosforescenza vitale, ad un discorso troppo chiaro d'insufficienti formole». Lo stesso filosofo napoletano, riprenderà il passo nell'*incipit* della propria risposta a Boine (*Amori con le nuvole*, in «La Voce», 4 aprile 1912), sottolineando la necessità che quella fosforescenza diventi nell'opera un «organismo sviluppato ed armonico».

271 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 21.

272 Già nella recensione alla *Filosofia di Giambattista Vico* di Croce, uscita sulla «Tribuna» l'8 agosto 1911, Cecchi aveva rilevato come l'idealismo crociano avesse diviso «la realtà completa» in due parti, «per concentrarsi in una di esse ed escludere l'altra»: la sola parte che indaga «è la realtà storica [...] che si esprime in opere, in passioni» mentre a rimanere colpevolmente rimossi sono «la realtà naturale, la Natura dei romantici, quel che è fuori dalla limpida coscienza umana, [...] il riconoscimento di quelle inquietudini, di quelle aspirazioni confuse, addirittura di quel dolore» che sono considerati da Croce solo «come segni di malsane vaporosità mistiche rinascenti, di oblique smanie di novità» (E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., pp. 7, 10, 9).

273 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., pp. 34-35.

274 *Ibid.*, p. 39.

275 *Ibid.*

276 *Ibid.*, p. 21.

277 *Ibid.*, p. 37.

Critico e scrittore²⁷⁸ si fondono a sondare l'opportunità di uscire dalla crisi della letteratura contemporanea. E per uscirne non solo è necessario non aver vergogna o timore di indagare i lati più profondi e negletti dell'esistenza, ma bisogna anche stabilire l'importanza di un canone letterario all'interno del quale si possa stilare quella «gerarchia dei contenuti e degli artisti, autenticata nel corso della storia»²⁷⁹, che il Croce sembrava rifiutare:

Per il Croce, non si può chiedere se un poeta è grande o piccolo; tutti son poeti egualmente legittimi, egualmente necessari. Non si può cercar la posizione, la derivazione storica di un'opera, perché ogni opera vale assolutamente. Sono parificate filosoficamente tutte le opere. Né si può più ammettere, filosoficamente, la forma non espressiva, la forma non riuscita, la forma informe. Tutto è espressione d'arte, ma allora è lo stesso come se nulla lo fosse; e in una stanza dove tutti hanno diritto di urlare si capisce altrettanto che se tutti fossero muti²⁸⁰.

È superando questi schemi, autorevoli ma che appaiono ora intimamente insufficienti, che è possibile scovare ciò che, nel caos della crisi culturale, è meritevole di essere salvato e di costituire la base per le generazioni artistiche successive: D'Annunzio e Croce²⁸¹ si rivelano infine a Cecchi alla stregua di un «focolare dove visse anni sicuri e coloriti e dove sente che non ritornerà più»²⁸². L'emancipazione dai maestri²⁸³ sembra qui essersi ormai concretizzata e si fonda sulla fedeltà assoluta a contenuti²⁸⁴ che devono essere sottratti alla tentazione crociana di raggelarli e «fagocitarli

278 In questo periodo si ravvisano i primi indizi, sintomatici di «un certo atteggiamento cecchiano nei confronti dell'opera artistica e di un voler porsi, con scelta precisa e cosciente, di fronte ad essa in una prospettiva che contiene ma non esaurisce quella del critico puro» e che manifesta invece una «volontà di penetrazione e comprensione da artista ad artista»: «[...] questo momento è, forse, il punto nodale in cui si fondono, in Cecchi, il lettore-critico e il lettore-artista» (L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 58).

279 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 27. Considerazioni di questo tipo aprono a «un giudizio di «rappresentatività» storico-culturale e umano-sentimentale» in grado di «considerare un'opera non solo nella sua individualità espressiva, ma storicamente, come prodotto di un'epoca e di una civiltà», marcando una netta «distinzione tra poeti grandi e piccoli» (L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 51).

280 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 27. Il tema torna nell'*Ignoto* boiniano («La Voce», 8 febbraio 1912), il quale «parlava di opera grande, non di opera bella, ed insisteva su questo un po' sconcertante accostamento di opera d'arte e di intensità di vita, di intensità, di profondità, di grandezza accumulata di vita e pensiero».

281 Nella lettera spedita da Croce a Cecchi appena dopo la lettura del saggio, il filosofo si dichiara «un po' lusingato» per essere stato collocato «accanto al D'Annunzio, pari nella diversità». Manifesterà però, proprio in questa missiva, le sue perplessità per una tesi di fondo che considera errata, in particolare per quanto concerne la filosofia morale, e indirettamente accuserà i giovani che, leggendo i suoi libri «come se essi non supponessero molti altri libri e soprattutto molte altre esperienze di vita», superficialmente lo accusano di limitarsi a «formole» lontane dalla realtà (E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 90, lettera del 29 novembre 1913).

282 E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 15.

283 Nella recensione alla *Filosofia di Vico* di Croce, si manifestano egualmente come ormai insopprimibili «gli infiniti [...] segni di [...] malessere, di [...] insoddisfazione che la coscienza [...] sente ripullulare proprio in fondo alla certezza conoscitiva che il sistema dell'idealismo crociano sembrava averle assicurato» (E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 9).

284 Il 26 maggio 1911, Cecchi scrive a Casati esponendogli in anteprima il nucleo fondante dell'articolo che di lì a poco inizierà a scrivere: «Fra i varii articoli che penso di fare per la «Voce» ce n'è uno [...] nel quale vorrei dire che non è vero che ogni contenuto è uguale per un'opera d'arte, ma che la forma di un'opera d'arte è impressa diversamente

in un uniforme formalismo»²⁸⁵. Se «fino al 1911 i dissensi tra Cecchi e Croce sono molto marginali», limitandosi sostanzialmente a garbate critiche di carattere stilistico²⁸⁶, proprio in questo anno si verifica la rottura tra i due intellettuali, una svolta senza ritorno che, proprio nella tormentata riflessione di queste pagine che ha quasi il piglio di un esame di coscienza, porterà il critico fiorentino ad acquisire uno *status* e un'autorevolezza autonomi dall'insegnamento del grande maestro, e che contribuirà a produrre il graduale allontanamento di Cecchi dall'ambiente vociano.

Le constatazioni di Cecchi in merito alle insufficienze della critica crociana, si ampliano all'intera produzione letteraria primo novecentesca. Se era vero che Croce, attraverso i suoi rigidi schemi interpretativi, non era in grado di cogliere la profondità poetica dei contemporanei, era anche vero che gli scrittori del periodo non riuscivano a offrire opere in grado di costituire i pilastri per la nascita di una nuova stagione artistica. In *Arte provvisoria*, il critico fiorentino ribadisce di essere consapevole «della precarietà del suo momento letterario»²⁸⁷: al «lettore educato alla scuola del Vitelli e poi sui classici italiani nella pratica quotidiana, l'immediato raffronto con i contemporanei [...] fornisce i dati di una crisi in atto»²⁸⁸. Come nella recensione all'intervento di Borgese sul *Forse che sì forse che no*²⁸⁹, e come accadrà nel saggio *Intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio*²⁹⁰, D'Annunzio e Pascoli sono messi a confronto con autori quali Foscolo e Leopardi, con lo scopo di sottolineare le diversità che caratterizzano le loro opere: per i due autori «classici», Cecchi, nello scritto su Borgese, aveva rilevato che «ogni poesia rappresentò una risolutiva battaglia, meditata a lungo e combattuta nell'improvvisa luminosità del momento geniale»²⁹¹. Ora avverte «che ognuna delle loro poesie ha una sua ragione giustificante, dal cui centro si irradia, per tutta la massa, il vigore di una persuasione che si comunica senza bisogno di affermazione»²⁹² e che «anche la più lieve delle loro liriche ha un nodo intimo, necessario, fatale, insostituibile»²⁹³, al contrario della poesia dei contemporanei, Pascoli e D'Annunzio compresi,

dal suo contenuto, che c'è insomma una gerarchia di dignità di contenuti e d'artisti; a seconda della loro diversa ricchezza umana, e che una valutazione gerarchica di questi contenuti ed artisti non è storica, non fatta per pseudo concetti ma filosofica. Che insomma, fra Saffo e Omero, o fra D'Annunzio e Dostoevski c'è una differenza di qualità, morale che oltrepassa le categorie eguagliatrici del Croce per il quale tutti gli artisti sono, in fondo, uguali» (F. PETROCCHI D'AURIA, *Casati e Cecchi negli anni della «Voce»*, cit., p. 137, lettera 19: 26 maggio 1911).

285 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 49.

286 In una lettera del 6 ottobre 1909 Croce, ad esempio, manifestava a Cecchi il desiderio che il critico curasse «un po' più la nettezza della forma» e poi continuava: «Il vostro periodo è spesso aggrovigliato; la frase, cercata e non trovata» (E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 73).

287 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 46.

288 *Ibid.*

289 Vedi nota 239.

290 Vedi nota 252. La parentela con il saggio successivo è molto stretta tanto che i due contributi condividono l'intera prima parte del testo che, nei due articoli, risulta praticamente identica. Anche in questo caso i *Canti* di Leopardi e i *Sepolcri* di Foscolo sono tra le opere in grado di evocare quell'ambiente spoglio, nudo, essenziale da cui si irradia «una atmosfera di verità e di purità e di giustizia» (E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 1306).

291 E. CECCHI, *Studi critici*, cit., pp. 42-43. Vedi nota 230.

292 E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 1307.

293 *Ibid.*

prodotto di «un'età approssimativa, provvisoria [...], un'età di transizione»²⁹⁴ che «non poteva aver che un'arte approssimativa, provvisoria [...] un'arte immaginata e sognata più che vissuta, disposta più che necessitata»²⁹⁵. Mentre le opere dei «classici» si emancipano dalle «biografie» dei loro autori, acquisendo «una individualità ben decisa» in grado di vivere autonomamente e di fecondare le coscienze dei lettori, la poesia contemporanea è costituita da una «molteplicità di anime fittizie» che non possono formare «una intensità vitale» autonoma: tale letteratura è definita dal critico «multianime», prodotto di un coro di voci non univoche che è «la prova più marcata del carattere accidentale di questa arte». Per trovare «una unità concreta» nei contemporanei, si è costretti a «ricorrere alla realtà empirica [...] dell'autore», alla vita di chi l'ha generata: in quest'ottica, «quelle opere che stanno in disparte, tranquille e silenziose», che sono i classici, sono come «una placida altura» che custodisce la «vera poetica» della nostra stirpe. Nell'articolo, oltre a scorgere acutamente i difetti propri della nuova poesia, Cecchi manifesta «quasi una nostalgia di classicità e chiarezza»²⁹⁶ di fronte alle derive confuse e contorte della contemporaneità: quella di Cecchi non è però sterile nostalgia di un tempo passato, ma lucido realismo di fronte ai limiti propri del presente. La stessa classicità diviene, proprio in questa fase, una componente importante della sua riflessione critica. Cecchi, come si è visto, non si riferisce «a un classicismo indistinto, «professionale», ma a una classicità intesa come evento epifanico della Natura radicata nell'uomo e nelle cose, che può apparire nell'arte quale rivelazione di verità nei momenti e negli autori più disparati»: non fa riferimento pertanto solo ai testi della classicità greca e latina, sui quali comunque continua a lavorare a più riprese²⁹⁷, ma prende in esame anche opere della letteratura italiana e straniera di epoche diverse²⁹⁸. In quest'ottica la «classicità corrisponde ad una condizione dello spirito umano, una condizione «solare» in cui la Natura si manifesta nella sua primitiva ingenuità, senza le mascherature ideologiche del moderno decadentismo» che, attraverso un'«esasperata ed inconcludente involuzione, dovuta ad indebite complicazioni misticheggianti, eroiche, superromantiche, irrazionalistiche»²⁹⁹, ha causato lo «smarrimento di una «interiorità», di un patrimonio etico prima che culturale, lo straniamento dell'uomo dalla vita»³⁰⁰. Se è vero che «solo

294 *Ibid.*, p. 1309.

295 *Ibid.*

296 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 47.

297 Allievo dei classicisti Ermenegildo Pistelli e Girolamo Vitelli all'Istituto di Studi superiori di Firenze, Cecchi, negli anni vociani, pubblicherà diversi articoli sulla letteratura greca di cui si ricordano i più importanti: *Pindaro*, in «Il Resto del Carlino», 6 settembre 1910, ora in E. CECCHI, *Studi critici*, cit., pp. 19-29; *Tibullo e Pindaro*, in «Cronache Letterarie», 2 ottobre 1910, ora, con il titolo di *Nota al Pindaro*, in E. CECCHI, *Studi critici*, cit., pp. 30-35; *Il Ciclope*, in «La Tribuna», 14 luglio 1911, ora in E. CECCHI, *Studi critici*, cit., pp. 9-18.

298 A tal proposito si ricordano gli scritti su Cavalcanti (*Gaia scienza*, in «La Voce», 28 luglio 1910, ora in *Studi critici*, cit., pp. 285-293), Foscolo (*Nuovi studi foscoliani*, in «Il Giornale d'Italia», 24 novembre 1910), Leopardi (*Leopardi e noi*, «Marzocco», 13 agosto 1911).

299 P. ORVIETO, *Cecchi fra D'Annunzio e Croce*, cit., p. 102.

300 *Ibid.*, pp. 103-104.

l'arte classica riesce a riprodurre, secondo i canoni della più ingenua verisimiglianza, la gioia ed il dolore, in una universale esuberanza, in cui l'uomo si riconobbe e continua ancor oggi a riconoscersi»³⁰¹, è vero anche che in determinate opere di secoli successivi è possibile rivenire quel classicismo inteso come «compersi nella «astrazione» dello stile [...] di una «eticità» religiosa, di un «dolore» che costituisce l'essenza della natura umana»³⁰²: è questo elemento, questa profonda sincerità e onestà dell'opera, che Cecchi andrà a cercare nella letteratura italiana contemporanea, e che lo spingerà a studiare molti autori stranieri.

Attratto presto da quelle letterature che «appaiono più ricche di interiorità della nostra»³⁰³, Cecchi inizia a dedicarsi presto ad autori francesi e soprattutto anglo-americani. Proprio nel periodo vociano, il critico fiorentino assume quella fama di anglista che lo accompagnerà negli anni successivi. Sulle pagine della «Voce» compaiono articoli su Shelley³⁰⁴, Flaubert³⁰⁵ e sul quel Kipling³⁰⁶ a proposito del quale Cecchi pubblica, con quello sul Pascoli, l'unico saggio monografico della sua lunga carriera³⁰⁷. Proprio alcuni aspetti del suo incontro con Kipling rivelano l'entusiasmo provato da Cecchi nell'abbracciare queste nuove letterature, portatrici di tematiche e modalità espressive spesso sconosciute all'ambito italiano. Sorprendono, nel saggio su Kipling, le originali e «improvvisate aperture descrittive, il rapporto costante tra immagine e riflessione, la capacità di stabilire efficaci rimandi tra letteratura e arti figurative»³⁰⁸ che consentono al critico di trovare «la «sua» voce, uno spazio autonomo per il suo lavoro»³⁰⁹: nella monografia «confluiscono l'interesse per il «grande affresco storico-letterario, la disposizione alla storia della cultura e insieme l'attenzione ai dati tecnici della poesia, la concretezza dell'analisi stilistica, la facoltà associativa che già denuncia la vocazione per la critica d'arte»³¹⁰. Lettore, critico e scrittore si fondono con l'intento di «rivivere la materia affrontata e di tradurla felicemente in alta letteratura»³¹¹. In quest'ottica anche i difetti del saggio, riscontrabili «nell'intemperanza, nella furia con cui spesso si sovrammettono le

301 *Ibid.*, p. 101.

302 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., p. 26.

303 E. CECCHI, *Intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio*, già in «Aputium», ottobre-novembre 1913. Ora in *Ricordi crociani*, cit., p. 14.

304 E. CECCHI, *Nota shelleyana*, in «La Voce», 2 aprile 1911.

305 E. CECCHI, *Il segreto di Flaubert*, in «La Voce», 25 maggio 1911, ora in E. CECCHI, *Studi critici*, cit., pp. 305-312.

306 E. CECCHI, *Rudyard Kipling*, in «La Voce», 1 dicembre 1910.

307 E. CECCHI, *Rudyard Kipling*, Firenze, «Quaderni della Voce», 1911. Ora pubblicato con poche modifiche in E. CECCHI, *Scrittori inglesi e americani*, Milano, Il Saggiatore, vol. I, pp. 263-312 e in E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 45-112. Alcuni capitoli recuperano materiali provenienti da precedenti articoli cecchiani sull'argomento: *La luce che si spegne*, in «Le cronache letterarie», 22 maggio 1910; *La città della notte terribile*, in «Il Resto del Carlino», 16 luglio 1910; *Dan, Una e Gloriana*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1910. Porzioni del volume appariranno, quasi contemporaneamente all'uscita del saggio in *Rudyard Kipling* («La Voce», 1 dicembre 1910) e in *L'arte di Rudyard Kipling* («Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1911).

308 G. LUTI, *Cecchi critico*, cit., p. 2373.

309 *Ibid.*

310 *Ibid.*, p. 2374.

311 *Ibid.*, p. 2375.

idee alle immagini e viceversa» e «nell'indugio eccessivo su motivi secondari che spesso distrae dal filo conduttore»³¹², sono lo specchio di un sincero e profondo trasporto di Cecchi nella lettura di un autore «il cui mondo poetico è avvertito con totale congenialità»³¹³. È uno scritto, questo, «davvero unico, di «esaltazione libera», di fluidità appassionata», nel quale «la narrativa kiplinghiana è rivissuta, quale fenomeno radicalmente «astorico», nei termini del «racconto interiore», di una creazione di «secondo grado», in cui, attorno ad alcuni nuclei integrativi (la «castità classica», lo «stile da storico classico», il «peso inquietante di quel dolore e di quel dramma») la ricostruzione dell'autore si compie libera da contrappunti problematici: lo spessore letterario di Kipling è in uno «stile tutto cose vive», sicché il critico perde la coscienza della «distanza» tra «materia» ed «espressione», tra «contenuto» e «forma»³¹⁴. All'interno della prosa critica si aprono paesaggi rigogliosi, descrizioni di luoghi remoti e sconosciuti che trasportano lontano il lettore e Cecchi stesso, e che arricchiscono il testo di immagini dipinte con nitidezza:

Le valli della montagna si aprivano davanti al suo passo, strette umide e calde come grandi anditi opachi di serra, e sbocavano su nuove groppe boschive di colline folte di erba, dove il sole tremolava in occhi di oro, simili a raggi filtrati da una lente. A una profondità vertiginosa le seminagioni del granturco e dell'orzo, allineate lungo le foreste e sui greti biondi dei torrenti, eran simili a trapunti zendadi che le vergini birmane avessero teso ad asciugare lungo le acque, raccomandandoli alle spine dei roseti e al peso lieve dei ciottoli levigati. Piccoli templi deserti e diruti, sacri a divinità dimenticate lo aspettavano lassù, perché egli rivelasse ai lontani quel silenzio ch'essi racchiudono, quasi fermato in una eternità di centinaia di secoli avanti, assorto e immutabile, fra l'orgiastica vita circostante delle acque, degli animali, delle piante, dei cieli, delle nubi³¹⁵.

Un altro risvolto interessante dell'opera è che proprio il lavoro attorno al Kipling convinse Cecchi a lasciare la carriera di scrittore, per abbracciare a tutto tondo il mestiere di critico. Il 14 dicembre 1910, mentre correggeva le bozze del saggio, confida a Leonetta di aver rinunciato a scrivere il libro di racconti che aveva in programma, in quanto quelle pagine non sono «piene di vento, rapide», sincere, originali ma solo costruite e vuote³¹⁶: mentre assegna alla critica un «valore di pensiero e d'arte», ha scelto proprio a questa altezza la sua strada definitiva. Dopo le poesie degli esordi, anche nel periodo vociano, Cecchi continuerà comunque la propria ricerca artistica: «questi tentativi, teatrali e narrativi, sono, come quelli poetici, il sintomo di una confusa ambizione a sperimentarsi in campo creativo, protesa all'affannosa ricerca in campo operativo che risulti quello veramente

312 *Ibid.*

313 P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, cit., p. 116.

314 *Ibid.*

315 E. CECCHI, *Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli*, cit., pp. 54-55.

316 *Ibid.*, p. 15.

congeniale. Dietro la consapevolezza [...] della propria impossibilità a essere poeta, narratore o drammaturgo, si fa strada la convinzione che la prosa, accanto alla critica, sia il terreno ideale del proprio esercizio letterario»³¹⁷. «Pubblica diversi racconti»³¹⁸ che, al di là della marginalità nel percorso intellettuale del fiorentino³¹⁹, rivelano, a tutti gli effetti, una valida palestra per sperimentare quelle «forme pescate nel lessico colloquiale»³²⁰ da cui in seguito trarrà non pochi dei suoi colori la terza pagina cecchiana.

Il saggio su Kipling, infine, costituisce un anello importante di quel distacco dalla «Voce» che sarà concretizzato solo un paio d'anni dopo. Il critico non riesce ad accettare il fatto che la sua monografia non sia stata considerata abbastanza valida dal gruppo vociano, poco persuaso ad accettare la disorganicità del saggio, e confida il proprio disappunto a Prezzolini:

Del resto, il bollettino della *Voce* si occupa di tante sciocchezze e anche di tante cose buone, ma non ha degnato fare il benché minimo cenno del saggio su Kipling, che non è l'ultima cretineria stampata quest'anno in Italia, e pure recensisce *articoli*, etc. etc. Non m'importa, veramente, ma capisco sempre più che a non occuparsi della propria réclame, gli altri, per lavoro o altro, non si occupano di quel che fai, una maledizione: nulla. Ma come ho fatto fino ad ora, così voglio finir di fare, tanto più che piglio ogni giorno più schifo di questo nostro schiacciare articoli, e voglio fare cose tutte mie, che non piacciono a nessuno fuori che a me³²¹.

«Cecchi si muove ormai per suo conto ed è impegnato nella soluzione di un grosso problema. In effetti la strada aperta dal Kipling è quella buona, ma ora si tratta di quietare la pagina, di raggiungere l'equilibrio tra la materia e lo stile, recuperando, di fronte al testo, la necessaria distanza»³²². Una tale necessità, prima del distacco definitivo dal gruppo vociano, porterà Cecchi a definire i caratteri di una nuova critica che avrà il compito di dedicarsi nello specifico alle

317 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, Milano, Mursia, 1983, p. 52.

318 Cecchi «non solo mancava di vera vocazione, ma era impreparato a strutturare un organismo narrativo che fosse in qualche misura in sintonia con le parallele esperienze vociane. [...] la scrittura delle novelle risulta più tradizionale, regredendo verso moduli stilistici collocabili fra D'Annunzio e Fogazzaro, sebbene piegati a una preziosità più sottile, più flessibile nel seguire le pieghe di una psicologia complicata, un insieme di sensazioni più variegate» (R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 42). Tra i racconti di questo periodo si ricordano: *Miss Violet*, in «Nuova Antologia», 16 ottobre 1910; *Letizia in ritiro*, in «Ventesimo», 1 dicembre 1910; *L'educazione di Clara*, in «Moda del giorno», gennaio 1911; *Lalla in città*, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1911.

319 In una lettera di Benedetto Croce a Giuseppe Prezzolini, il filosofo napoletano sottolinea di aver contribuito con i suoi consigli a salvare i lettori da questo versante della produzione cecchiana: «Quanto agli ingegni che io ho volto alla critica, diciamolo tra di noi, ma non vi pare che sia un gran merito mio di avere risparmiato all'Italia liriche e drammi del Borgese, poemetti e novelle del Cecchi, e altrettanti frutti da me soffocati in germe?» (B. CROCE - G. PREZZOLINI, *Carteggio. 2. 1911-1945*, a cura di E. Giammattei, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, p. 392, lettera 495, 28 marzo 1913).

320 M. BRUSADIN, *Emilio Cecchi e la crisi della lingua letteraria italiana del primo Novecento*, cit., p. 65. Il saggio ripercorre con precisione i dettagli linguistici e stilistici del Cecchi vociano, ponendo l'attenzione sulle peculiarità di questa produzione in relazione agli sviluppi critici successivi.

321 E. CECCHI, «*Gli anni che verranno*»: *lettere a Giuseppe Prezzolini*, cit., p. 498, lettera del 25 agosto 1911.

322 G. LUTI, *Cecchi critico*, cit., p. 2373.

problematiche proprie della letteratura contemporanea: in *Critica demolitrice*³²³ si indicano a questo riguardo alcuni punti chiave del percorso che seguirà negli anni successivi. Di fatto, escludendo due bollettini bibliografici apparsi in quel medesimo torno di tempo³²⁴, è questo l'ultimo intervento di Cecchi apparso sulla «Voce», il definitivo commiato dalla fase forse più ricca e travagliata dei suoi anni di tirocinio: sorprende qui il piglio deciso e risoluto, la reazione vigorosa a quella critica che si occupa solo del passato, «lasciando il presente in balia degli imbecilli e degli affaristi»³²⁵. Al contempo il «critico» che «sogna di isolarsi, dentro i fortilizi della erudizione, nei giardini di Siddharta, o di Pericle, o di Lorenzo de' Medici, o di Elisabetta, per restarsene là in eterno, come un monaco che mastica cardamomo, seduto immemorabilmente sotto la gronda erbosa di un chiostro del Tibet» non può capire veramente quel passato senza scontrarsi con il presente. La critica che ha in mente Cecchi non si rifugia in un «quieto vivere» che potrebbe darle un rifugio, non ha una «piana efficacia didattica e divulgativa», non è «adatta a minuziose esecuzioni di giustizia salomoniche»: esprime «violenza vitale», manca di «agio e spazio» in quanto «le corre troppo vicino il romore della vita», è «passionale [...] nell'imporre con ardore poetico ed eloquente, la necessità prima di imitazioni e reazioni, fantastiche, sentimentali, morali, che dovranno, certo, risolversi, presso i lettori ai quali giova leggere, in preoccupazioni d'ordine logico, storico cui gli stessi scrittori di critica risponderanno in sedi isolate e più tranquille»³²⁶. L'impegno militante di Cecchi è sentito qui «come un dovere di partecipazione e compromissione, di presenza al proprio tempo, anche se da quell'esercizio [...] non possono venire giudizi definitivi e sintesi compiute»³²⁷. Sarà, quella di Cecchi, «una critica interrogativa, che crea più domande di quel che dia risposte, e nega e distrugge più di quel che affermi»³²⁸. Anche se una parte cospicua del pubblico rimarrà sorda a questo tipo di indagine «istintiva e passionale», ciò che interessa a Cecchi è di «eccitare l'istinto di orientamento» dei lettori «da qualunque punto della sterile produzione contemporanea, verso [...] la formazione di un gusto superiore»³²⁹: il suo impegno sarà rendere tale partecipazione «un'abitudine irriducibile e silenziosa» di ogni lettore, una pratica quotidiana che anticipa un aspetto importante della lunga carriera di critico militante dell'autore e che richiama alcuni propositi già espressi in un articolo giovanile sul «Nuovo Giornale»³³⁰. Sarà proprio su queste basi che Cecchi rafforzerà il proprio ruolo all'interno della terza pagina della «Tribuna».

323 E. CECCHI, *Critica demolitrice*, in «La Voce», 8 maggio 1913. Ora in E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 1310-1313.

324 In «La Voce»: 24 aprile 1913 e 20 maggio 1913.

325 E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 1311.

326 *Ibid.*, p. 1312.

327 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 60.

328 E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 1312.

329 *Ibid.*, p. 1313.

330 Vedi nota 72. E. CECCHI, *L'avvenire del giornalismo*, in «Nuovo Giornale», 27 giugno 1906.

Il distacco dalla «Voce» non fu improvviso: per allontanarsi dal gruppo vociano, Cecchi aveva la necessità di maturare scelte diverse rispetto all'indirizzo della rivista fiorentina, di concretizzare quel lento percorso di maturazione critica che si è cercato di delineare in queste pagine attraverso la lettura di alcuni testi critici esemplari. Già il 22 settembre 1910, Casati manifestava la preoccupazione che il critico fiorentino scivolasse «nel Marzocco»³³¹; poco dopo, esprimeva a Prezzolini il pericolo che Cecchi si dedicasse al giornalismo, alla realizzazione di soli articoli brevi: «La tentata diserzione di Cecchi mi meraviglia assai. Sarebbe stata una mossa stupida, anche dal punto di vista pratico. Già molti, che avevano simpatia per lui e interesse, osservano ch'egli si disperde troppo in articoletti. Dio mio, l'esempio di Borgese dovrebbe giovare a qualcosa»³³². Lo stesso Croce sembra condividere questo timore³³³, ma la richiesta da parte della redazione del «Marzocco» di troncare i rapporti con la «Voce», fa desistere Cecchi che resta fedele alla rivista fiorentina: «Cecchi, escito dalle *Cronache*, è stato attirato nel M.[arzocco] per via di Parodi, e gli avevan da prima posto come condizione di non scrivere nella V.[oce]. Poi, però, anche in seguito a consigli miei e di Croce, Cecchi non accetto questa condiz. E ha promesso di collab. ancora alla *Voce*. Ora aspetto che abbia finiti gli esami, per metterlo alla prova, perché non si sa mai»³³⁴. Se la frattura sembra rimarginata, l'episodio manifesta già un dissidio latente con la redazione della rivista fiorentina. Nel novembre del 1910, Cecchi pubblica a sorpresa il primo articolo sul «Corriere della Sera»³³⁵, mentre già in dicembre approderà alla «Tribuna»³³⁶ alla quale collaborerà contemporaneamente alla «Voce»³³⁷: la vera scissione con il foglio fiorentino avverrà in occasione del mutamento di rotta della rivista avvenuto nel breve periodo della direzione di Giovanni Papini³³⁸. Tale momento fondamentale è testimoniato da alcune lettere scambiate tra Boine e Cecchi

331 A. CASATI-G. PREZZOLINI, *Carteggio*, a cura di D. Continati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990, p. 186, lettera 155.

332 *Ibid.*, p. 189, lettera 157.

333 *Ibid.*, pp. 190, 219, lettere 158 e 187.

334 *Ibid.*, p. 219, lettera 187.

335 Di fronte alla pubblicazione, in data 10 novembre 1910, di una recensione a *Rewards and faires* di Kipling, Casati chiede a Prezzolini: «Come mai Cecchi è riuscito misteriosamente a penetrare nel Corriere?» (A. CASATI-G. PREZZOLINI, *Carteggio*, cit., p. 229, lettera 197).

336 Scrive Casati a Prezzolini il 13 dicembre 1910: «Cecchi – alla Tribuna. Sono contento per lui, che ha risolto così anche il problema pratico» (A. CASATI-G. PREZZOLINI, *Carteggio*, cit., p. 243, lettera 212).

337 Il carteggio tra Casati e Prezzolini registra anche le preoccupazioni in merito all'abbandono della «Voce» da parte di Cecchi. Scrive Prezzolini il 22 gennaio 1911: «Sono un po' impensierito per la *Voce* cui manca materia. Cecchi presso che perduto, Salvemini occupato, io che lavoro solo per tappare i buchi perché è l'unico mio ufficio» (A. CASATI-G. PREZZOLINI, *Carteggio*, cit., p. 262, lettera 225).

338 Dimessosi Prezzolini, il ruolo di direttore della «Voce» fu ricoperto temporaneamente da Papini tra il 4 aprile e il 31 ottobre 1912. Un riferimento a tale periodo è in un passo di una lettera di Boine a Cecchi, che riflette proprio sul comune rapporto difficoltoso con il foglio fiorentino: «Prezzolini torna alla Voce. Tu hai cessato presto di farla tuo polo e tuo centro. Io ho cessato più tardi: poco prima che Papini la dirigesse. La leggo appena. [...] Tuttavia che Prezzolini torni mi piace. Piglierà delle cantonate farà come vorrà [...] io sarò il più delle volte contro di lui, ma la *Voce* la leggerò di nuovo» (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 11, lettera 10, 2 agosto 1912).

a cavallo tra l'estate e l'autunno del 1912 ove, in merito alla collaborazione alla «Voce», sarà lo stesso critico fiorentino a confidare il suo stato d'animo a Boine:

Sono dolente di quel che succede alla «Voce»; ma è quel che prevedevo. Nel 1909 (estate) io ebbi una disputa crudele, fino alle offese, con Papini, Ardengo Soffici, Slataper, che volevano fare la «Voce» estetica. Allora io mi feci la fama di invidioso, egoista, ipocrita. E, appena potei, scrissi altrove. Sulla pulizia della «Voce» non si può contare: questo lo sapevo fino da allora! La mia firma sulla «Tribuna» non mi compromette, fuorché per quello che scrivo, quella sulla «Voce» mi compromette, con tutti gli altri: con le idee di Soffici e Prezzolini etc. etc. Ho sofferto più io di non essere con loro che loro di non aver me!³³⁹

Già dall'anno precedente Cecchi si è trasferito a Roma con la moglie Leonetta, sposata il 27 febbraio 1911: «esce di casa solo per recarsi in biblioteca o alla «Tribuna», per accompagnare Leonetta a qualche concerto all'Augusteo»³⁴⁰. È un periodo decisivo per Cecchi, un momento di profonda solitudine, riflessione e studio: «Io faccio», confida a Boine, «la mia vita sempre più ritirata, toposca: sto giorni e giorni senza uscire di casa, leggendo, lavorando, riflettendo [...] Addio. Stai bene e goditi con la tranquillità che, se Dio vuole, ti ritorna, cotesto ritiro; sentimi vicino a te, molto rozzamente, perché io sono molto villano; ma con molto affetto e molta partecipazione»³⁴¹. «Minato da incomprensioni e diversità di opinioni letterarie, il rapporto con il gruppo vociano sembra infatti definitivamente incrinarsi con il trasferimento a Roma: se lo scrittore si sente abbandonato alla propria *corvée* di giornalista, i vecchi amici lo considerano un traditore dei comuni intenti giovanili»³⁴², che diventano incompatibili con le necessità economiche alle quali deve far fronte e che riferisce limpidamente a Prezzolini:

Tu non devi più dirmi quelle storie dei troppi articoli, etc. Con quelle storie lì, tu mi offendi atrocemente: io sono in condizioni gravosissime, e non mi lamento, ma non tollero che nessuno venga a dirmi che fo il mercenario. È facile vivere nelle venerabili altezze della coltura quando ci si chiama Casati o Croce; è difficile non diventare mercenari quando ci si chiama Cecchi. Si può non diventarli, a patto di diventare sterili e suicidarsi in una lenta auto corrosione chiamata *purezza* etc. Io non farò né l'uno né l'altro. Ma tu non giudicarmi male in precocità³⁴³.

Nell'estate del 1912 pubblica, quasi vergognandosene³⁴⁴, gli *Studi critici*, nei quali ordina e

339 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 15, lettera 15, 25 novembre 1912.

340 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XLI.

341 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., pp. 16-17, lettera 15, 25 novembre 1912.

342 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., pp. XL-XLI.

343 E. CECCHI, «*Gli anni che verranno*»: *lettere a Giuseppe Prezzolini*, cit., p. 500.

344 In una lettera a Boine del 17 luglio 1912 giustifica la pubblicazione con le necessità economiche alle quali doveva ovviare: «Sono cose che non bisognerebbe fare, e che spero non farò mai mai più; ma anno ebbi un momento di

raccoglie alcuni degli scritti apparsi sulla «Voce» e sulla «Tribuna». Al ritorno di Prezzolini nel ruolo di direttore della rivista fiorentina, Cecchi tenta di recuperare l'intesa con la redazione della «Voce», consapevole che forse quel filo si è già definitivamente spezzato:

Desidero da un mese dirti che se tu e tuoi amici siete contenti, vorrei ripigliare fitta collaborazione alla *Voce*, nel giornale e nei bollettini. Mi sono urtato con te più volte; sono stato giudice aspro quanto sincero di lavori dei tuoi amici; ma non posso stringere le mani che a voialtri, non posso pensare che a voialtri, se voglio un poco uscire da questa solitudine, prestare direttamente la mia intelligenza a qualcosa di comune e di degno.³⁴⁵

Dopo questa lettera, sarà *Critica demolitrice*³⁴⁶ l'unico articolo pubblicato da Cecchi sulla «Voce»: le due strade, a questa altezza cronologica, sono ormai divise. A questa data «la firma di Cecchi» è divenuta già «un appuntamento fisso sulla terza pagina della «Tribuna»»³⁴⁷.

Uno dei primi prodotti del distacco di Cecchi dalla «Voce» è la pubblicazione, sempre in quel fatidico 1912, delle *Note d'arte a Valle Giulia*³⁴⁸. Il libro, che raccoglie alcuni articoli cecchiani apparsi sul «Marzocco» tra il 14 maggio e il 26 novembre 1911 in merito a una rassegna artistica svoltasi a Valle Giulia, «in questa prima fase dell'attività di Cecchi è forse il più importante di tutti, se guardiamo al futuro che semina»³⁴⁹: il critico fiorentino si era già occupato in diverse occasioni di arte³⁵⁰, ma l'importanza di questa raccolta «non si deve cercare nel libro in sé, ch'è pieno di lungaggini e leziosità, ma in ciò che prepara»³⁵¹. Cecchi manifesta qui la necessità di «rompere le barriere interne ai generi, alle arti»³⁵², vere e proprie gabbie che non permettono di cogliere la totalità dell'esperienza artistica e letteraria. L'analisi di alcune opere di Gustav Klimt diventa l'occasione per introdurre nella pagina critica riferimenti alla musica di Strauss, di Beethoven e di Wagner, mentre il «clima contraddittorio» che obbliga il pittore «a complicarsi, a inorgoglire, a

bisogno terribile quando si preparò il parto di mia moglie, per quel bambino che è morto; e non potetti caricarmi di un nuovo debito; cosicché vendetti per poco questi aborti. Dio mi perdonerà: ho patito tanta vergogna di avere fatto questa azione vile» (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 7, lettera 8, 17 luglio 1912).

345 E. CECCHI, «*Gli anni che verranno*»: *lettere a Giuseppe Prezzolini*, cit., p. 500, lettera del 25 gennaio 1913.

346 Vedi nota 323. E. CECCHI, *Critica demolitrice*, in «La Voce», 8 maggio 1913. Ora in E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 1310-1313.

347 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XL.

348 E. CECCHI, *Note d'arte a Valle Giulia*, Roma, Nalato, 1912.

349 V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, cit., p. 110.

350 Oltre al già citato *Tre anime* apparso sul «Leonardo» il 20 dicembre 1903 (vedi nota 26), si ricorda qui un articolo vociano su Medardo Rosso e Baccio Bacci che, «depurato dalle contaminazioni dell'«animismo», si accomuna, per il linguaggio e per il procedimento, agli articoli di critica letteraria del medesimo periodo» (P. LEONCINI, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, cit., p. 81); E. CECCHI, *Esposizioni fiorentine*, in «La Voce», 26 maggio 1910.

351 V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, cit., p. 111.

352 *Ibid.*, p. 110.

corrompere di accidentalità assurde la sua semplicità» è lo stesso che ha costretto molti giovani scrittori italiani a colmare i vuoti della propria arte con sterili artifici stilistici. Osservando le opere esposte nel padiglione giapponese, il critico fiorentino elogia una «semplicità di mezzi», una «esattezza di esecuzione», una cura «nei dettagli squisiti»³⁵³ che sono caratteristiche di artisti che «non son primitivi, ma sono classici, ed è forse questo che rozzamente si intende dire chiamandoli primitivi. Son classici nel senso che si dice classici ai maestri greci, a Saffo, a Teocrito. Non conosco esempî meno remoti di tanta classicità»³⁵⁴: «sono semplici questi giapponesi, a modo dei vecchi greci, perché son forti come essi, e sono così forti perché come essi sono interiormente limpidi»³⁵⁵. I lavori dei giapponesi paiono «dipinti dalla stessa persona o, se non dalla stessa persona, da un'accolta di persone riunite in un intento comune, da una frateria di umili operai, ognuno dei quali si dimentica della propria opera, e s'incontra con tutti gli altri, in una grande opera collettiva, per questa individuale dimenticanza»³⁵⁶. Per contrasto, si citano D'Annunzio e Verhaeren e il loro vocabolario «sproporzionato alla forza motrice delle loro fantasie»³⁵⁷: al contrario, gli artisti giapponesi preferiscono «le esigue orchestre alla Haydn e alla Mozart, tutte strumenti ad arco e con appena qualche legno; preferiscono il vocabolario classico, che è tutt'altro che esuberante»³⁵⁸ e che non manifesta «nulla di idillico o di invirile», ma esprime una vita piena che «vibra di una vibrazione che la solca nella sua totalità»³⁵⁹. Arti figurative, letteratura e musica convergono in uno stesso disegno sulla pagina cecchiana e trovano qui una collocazione armonica ed efficace. Gli «inserti lyricizzanti sempre meno hanno l'aspetto dell'intrusione arbitraria, dell'ornamento futile o della stonatura», ma «tendono a disporsi in maniera funzionale all'esigenza espressiva», «si organizzano in una unità di tono che è già lo stile»³⁶⁰. Le immagini generate dalla visione delle opere in mostra caratterizzano la prosa del critico, ma ciò che importa realmente a Cecchi «non è che conducano da qualche parte, ma che ci siano; la loro molteplicità assai più del significato che costruiscono»³⁶¹. Le *Note d'arte* sono un passo fondamentale di quel percorso di mimesi³⁶² rispetto all'opera, pittorica o letteraria, tentato a più riprese negli anni precedenti: «non è un caso [...] che il

353 E. CECCHI, *Note d'arte a Valle Giulia*, cit., p. 19.

354 *Ibid.*, p. 23.

355 *Ibid.*, p. 24.

356 *Ibid.*, p. 19.

357 *Ibid.*, p. 20.

358 *Ibid.*

359 *Ibid.*, p. 24.

360 V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, cit., p. 111.

361 *Ibid.*, p. 112.

362 Lo stesso Cecchi, in uno dei primi appunti dei *Taccuini*, esprime la necessità di mimesi nella critica: «per essere critici [...] bisogna possedere la facoltà di trasfondersi nella personalità degli altri; di rivivere la personalità degli altri [...]: ciò basta a porre con una perspicuità assoluta davanti alle deficienze che, se si è organizzati bene, si devono sentire come difetti di funzionamento, in questa imitazione disinteressata, astratta. I risultati positivi, all'incontro, si sentiranno ingranarsi a nuovo nella nostra cultura, rinascervi dentro di noi. Basterà narrare, allora» (E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976, p. 9).

nuovo stile di Cecchi, la sua nuova maniera nasca sotto la sollecitazione d'impressioni d'arte; poiché la sua fantasia, la sua sensibilità s'appigliano non alle cose direttamente ma alle opere; e in particolare alle immagini. Di qui l'importanza straordinaria nella sua formazione delle arti visive; della pittura particolarmente. Sicché con appena l'ombra d'esagerazione ch'è ineliminabile da ogni formula, si potrebbe dire che, anche là dov'è artista, Cecchi è piuttosto critico che artista, poiché anche dove descrive o sembra descrivere la realtà direttamente, lo fa come se recensisse un'opera, come se commentasse un quadro»³⁶³. A sostegno di questa ipotesi basti pensare alle numerose cronache di brevi viaggi affidate ai *Taccuini*: i paesaggi attraversati, gli scorci che attirano la sua attenzione, spesso assumono i tratti, o evocano direttamente, le opere di pittori e scrittori³⁶⁴.

L'interesse per le arti figurative sarà anche il motivo dell'incontro con l'intellettuale che forse influenza maggiormente Cecchi nello stesso periodo: Bernard Berenson. Citato direttamente nel contributo delle *Note d'arte* relativo al padiglione spagnolo³⁶⁵, diventerà determinante nei successivi sviluppi della parabola cecchiana. Il critico fiorentino ne rimane, fin dal primo incontro, piacevolmente colpito, come testimonia un appunto sui *Taccuini* del 20 marzo 1912:

Conosciuto ieri sera Bernard Berenson [...]: impressione che conferma vivamente l'impressione singolare avuta l'anno scorso da un suo libro: una impressione di concentratezza intellettuale e di fermezza etica: etica dell'ingegno. Grande riserva, pudore, penetrazione: vastissime letture, scaltra riflessività; parlare a voce lenta e piana, nulla di romantico; cortesia assoluta, e indipendenza assoluta di giudizio. [...] Suoi principî critici: esperienza empirica ordinata in categorie formali e psicologiche. Ma portato, ogni pensiero, alle sue conseguenze ultime. Vergogna davanti a questo uomo, così esatto, organizzato, tanto ricco di esperienza, che si sente avere a sua disposizione infinite letture, e tanto modesto. Si ha l'impressione cocente di essere dei cialtroni³⁶⁶.

Ciò che colpisce immediatamente Cecchi, come ribadirà in un articolo di poco successivo³⁶⁷, è quella «vivacità mentale» che consente allo statunitense di «mettere i grandi moderni accanto ai

363 V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, cit., p. 113.

364 Una gita in montagna nei pressi di Cogne, evoca in Cecchi l'opera di Segantini: «si sentiva Segantini in quelle sue cose più riflesse, perché dopo l'eccitamento della salita, del vento, della neve, del sole, quella placidità verde, molle, serica, non so come, induceva a pensieri tanto riflessi, dei pensieri più finemente e tormentosamente riflessi. Sì, ho provato un sentimento che non avevo capito prima; il sentimento che ha fatto dipingere al Segantini il quadro di quella valle alpina con quel nudo di donna che si specchia in un'acqua dove appare un animale immondo» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 102-103, 21 agosto 1912). Di poco successivo è un viaggio in Lazio: «Viaggio. Si veggono, verso Monterotondo, Fara Sabina, ecc., addirittura dei paesaggi del Cézanne. Educazione allo sguardo. Sguardo creativo, che realizza intuizioni pittoriche con il materiale immediato della natura» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 169).

365 E. CECCHI, *Zuloaga-Anglada. Due pittori complementari*, in «Marzocco», 22 ottobre 1911. Poi pubblicato con il titolo *Zuloaga e Anglada* in E. CECCHI, *Note d'arte a Valle Giulia*, cit., pp. 37-47.

366 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 60.

367 E. CECCHI, *Bernard Berenson*, in «La Tribuna», 26 aprile 1914. Ora in ID., *Piaceri della pittura*, Venezia, Neri Pozza, 1960, pp. 320-326.

troppo indiscussi antichi»³⁶⁸, formandosi un gusto definito «su esperienze d'arte europea antica e moderne, e d'arte orientale»³⁶⁹. «Parla di Cézanne, Matisse, Hildebrand [...]; scultura greca e romanica [...]; Nicola Pisano; Giovanni Pisano [...] Luca della Robbia [...]. Parla delle colture di un tempio buddista di Giava [...] Parla di Rodin»³⁷⁰, di Michelangelo, di Tiziano, di Paolo Veronese, e degli artisti greci di Pergamo. Berenson non disdegna lo studio di «pittori anche di quarto o quint'ordine»³⁷¹ che inserisce in un robusto panorama storico nel quale il lettore sente l'azione di «una coscienza storica totale»: «con abbondanza serrata, le resultanze d'un'analisi che sembra tecnica soltanto, sboccano infatti [...] in sintesi storiche complete. Anziché eludere la valutazione complessiva [...] il Berenson, con le sue insistenze tecniche, la integra e garantisce»³⁷². Molti anni dopo, in un ricordo del critico statunitense³⁷³, Cecchi richiamerà ancora «il talento, la curiosità, e il suo ardore al lavoro; ma anche il diffuso entusiasmo, [...] la sua duttilità e il suo penetrante eclettismo [...] la forte cultura letteraria, antica e moderna, il culto della classicità e il tenace istinto umanistico, l'occasione di vaste esperienze di viaggio»³⁷⁴ che hanno permesso a «una immensa varietà di elementi culturali» di confluire nella sua opera. Il ricordo tornerà a marcare la capacità di Berenson di fondere elementi antichi e moderni, autori provenienti da culture lontane ai maestri indiscussi dell'arte:

Che una sessantina d'anni or sono, uno studioso d'arte figurativa, ancora col latte in bocca, si mettesse a paragonare la pittura del Crivelli con l'antica arte giapponese; che al nome di Leonardo, maestro d'espressioni di movimento, facesse seguire nella stessa frase il nome di Degas; e che istituisse paralleli fra la plasticità e la modellatura dei cieli di Cézanne e quella dei nudi di Michelangiolo: erano tutte cose, dobbiamo riconoscerlo, da non potere accreditarlo presso i professori³⁷⁵.

Tutti questi caratteri, straordinariamente affini al profilo critico e umano di Cecchi, contribuiscono a consolidare un forte legame intellettuale tra i due che si protrarrà fino alla morte di Berenson³⁷⁶. Accanto a queste preziose affinità, a colpire immediatamente il critico fiorentino è la teorizzazione

368 E. CECCHI, *Bernard Berenson*, cit., p. 325.

369 *Ibid.*, p. 320.

370 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 60.

371 E. CECCHI, *Bernard Berenson*, cit., p. 324.

372 *Ibid.*, p. 325.

373 E. CECCHI, *Berenson canonizzato*, in «Corriere della Sera», 10 febbraio 1953. Ora in ID., *Piaceri della pittura*, Venezia, Neri Pozza, 1960, pp. 340-344. Molte parti del contributo erano state già riprese da Cecchi nell'articolo scritto sul «Corriere della Sera» in occasione della morte del critico statunitense: *Bernard Berenson si è spento*, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 1959, p. 3.

374 E. CECCHI, *Berenson canonizzato*, cit., pp. 341, 343, 344.

375 *Ibid.*, p. 340.

376 Oltre ai numerosi contributi e recensioni dedicati al critico americano, puntualmente registrati nella *Bibliografia generale degli scritti di Emilio Cecchi*, si ricordano la prefazione a B. BERENSON, *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, a cura di N. Mariano, Milano, Feltrinelli Editore, 1966, VII-XI, e lo scritto poi inserito in B. BERENSON, *Pellegrinaggi d'arte*, Milano, Abscondita, 2012, pp. 199-203.

berensoniana della scissione tra «elemento decorativo» ed «elemento illustrativo» nell'opera d'arte figurativa: mentre il primo «è tutto ciò che ha valore intrinseco: la forma tattile, il movimento, la materia pittorica, la costruzione», il secondo «è quanto sussiste per il valore che la cosa raffigurata deriva dall'ambiente storico, dalle preferenze intellettuali e sentimentali per il soggetto»³⁷⁷. L'opera d'arte, per definizione, possiede un legame inscindibile con la realtà storica e intellettuale di cui è prodotto. Un tale impianto teorico, se da una lato testimonia una netta frattura con le ormai distanti posizioni crociane, dall'altro anticipa l'esigenza del critico fiorentino, spesso latente ma mai organicamente applicata³⁷⁸, di imbastire e realizzare una propria storia letteraria che consentisse di ordinare in un unico mosaico i molteplici tasselli sui quali Cecchi stesso aveva lavorato negli anni precedenti.

All'interno del padiglione britannico di Valle Giulia, il critico fiorentino nota come qui l'esposizione «si organizzava in una serie omogenea e completa» di opere, ciascuna delle quali, «anche la più comune, sembra incardinarsi su un largo schema, trovare il suo posto su un quadro storico»³⁷⁹ per il quale Cecchi esprime un'ammirazione che va ben oltre il giudizio sulle singole opere artistiche:

Sembra che, sotto la forza individuale di ogni artista, fosse una coscienza di *civis* e di critico la quale disciplinava le tendenze individuali e le armonizzava solidamente alla tradizione e all'ambiente. Una impressione di solidità e di lindura vi compensa, nella parte contemporanea della mostra, della mancanza di opere impressionanti come le opere di un Anglada o di un Klimt, della deficienza di una umanità calda come quella di M. Rosso o di G. Hammershoi.

Più che di leggere una pagina di vita di arte contemporanea vi pare di leggere una pagina di storia, tanto è persistente su tutte le opere l'influsso della tradizione, tanto l'atmosfera nella quale i capolavori della prima metà del secolo furono concepiti, si è diffusa, benché impoverita, fino a noi³⁸⁰.

Dal piano delle arti figurative, il critico scivola ben presto in puntuali rimandi alla storia letteraria ottocentesca nei quali lo scandaglio cecchiano si muove rapidamente da Turner a Shelley, da Burne-Jones a Keats, da Tennyson a Browning, scovando nelle sale dell'esposizione britannica «una diffusa incertezza fra la realtà ed il sogno, fra la vita quotidiana e il mito, fra la rude e irriflessa affermazione della vita e il desiderio di trovare significati profondi, fra l'impetuosità selvaggia e la

377 E. CECCHI, *Bernard Berenson*, cit., p. 320.

378 A tal proposito si richiamano le riflessioni espresse nel saggio *Intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio*, che non a caso era stato pubblicato appena l'anno prima del contributo su Berenson: poiché la necessaria «gerarchia dei contenuti e degli artisti» deve essere «autenticata nel corso della storia» (E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit., p. 27), solo in relazione a un panorama storico definito è possibile costruire le basi per la definizione di un canone (vedi nota 280).

379 E. CECCHI, *Note d'arte a Valle Giulia*, cit., pp. 27-28.

380 *Ibid.*, p. 28.

morbidity decadente, quell'incertezza, che, del resto, a momenti si fa sentire fino negli scrittori inglesi contemporanei più forti»³⁸¹. Cecchi, forse senza rendersene conto, già abbozza quel «panorama dei romantici inglesi previttoriani» nel quale ben presto porterà «tutto il notevolissimo e lievitante rigoglio delle sue esigenze metodologiche e della sua cultura, [...] il suo storicismo complesso e inquieto che abbiamo visto articolarsi nei suoi lavori più brevi»³⁸²: probabilmente si riflette già qui il lungo lavoro per la *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*. Già in un appunto programmatico del 12 dicembre 1911, Cecchi ritiene di dover «esaurire e portare avanti quanto più [...] possibile lo studio dei singoli autori, nel testo e negli scritti dei critici [...] delle storie letterarie, [...] la politica, l'economia, lo sviluppo delle idee religiose»: «ci deve essere», continua, «una parte architettonica e una parte lirica. Bisogna guardare sommariamente di impostare le grandi figure con una tournure esatta, risentita e propria: presentarle in un aspetto drammatico e sintatticamente espressivo: da questo verrà la loro spontanea parentela e correlazione»³⁸³. La realizzazione dell'opera è per Cecchi una necessità ineludibile, tanto che scrive di volersi concentrarsi «tutto sulla stesura»³⁸⁴ della raccolta di saggi³⁸⁵, un lavoro che deve occupare almeno metà del suo tempo³⁸⁶. L'impegno diventa ancora più esclusivo alla fine di maggio: «da ora alla fine di luglio, cioè a quando io abbia finita la prima parte della *Storia della letteratura inglese*, non rinnovare altre letture, all'infuori di quelle che io ho bisogno di fare, per completare la preparazione della *Storia*»³⁸⁷. Di fronte agli articoli brevi che è costretto a scrivere per guadagnare, la *Storia* appare ben presto «il lavoro più bello», emblema di un momento in cui è forte nel critico lo «stimolo verso la perfezione, e il volere deciso di sacrificare tutto alla perfezione del [...] lavoro»³⁸⁸. Le attenzioni e la profonda dedizione, protratte per mesi e testimoniate diffusamente dai *Taccuini*³⁸⁹, produrranno una prosa caratterizzata da «una vastità eccezionale di notazioni e di spunti non sempre ridotti ad una scrittura critica chiara e piana, una continua preoccupazione storicistica che si apre quasi a un tentativo di storia della cultura [...], una accresciuta attenzione ai fatti metrici

381 *Ibid.*, p. 34.

382 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., pp. 60-61.

383 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 8.

384 *Ibid.*, p. 12.

385 «Molti degli articoli o degli appunti dei *Taccuini* dal 1912 in poi erano nati in funzione della *Storia*, come assaggio preparatorio, approccio ai problemi che essa implicava, ai temi di cui avrebbe dovuto essere intessuta. Lo stesso scambio di lettere con Boine, in questo periodo, testimonia ampiamente l'intenso lavoro che ne accompagna la gestazione» (R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 118).

386 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 15.

387 *Ibid.*, p. 70.

388 *Ibid.*, p. 73.

389 Di fronte alle difficoltà del lavoro, il critico indica nella regolarità dell'impegno l'arma migliore in suo possesso: «L'essenziale, ora, è di non perdere la serenità da condurlo avanti, segreto, nel mio profondo più vivo e vitale, e non rinunciare a un riscavamento, a un abbassamento di piano nel mio lavoro di scrittore di critica e studioso; ad un perfezionamento della mia prosa; al riordinamento totale del vecchio materiale di studio. Bisogna contentarsi di piccoli programmi; ma attuarli, costantemente, inflessibilmente» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 101).

e stilistici, stimolata moltissimo dal linguaggio e dal metodo della critica figurativa berensoniana»³⁹⁰. Nonostante i difetti, già riscontrati in altri articoli vociani, qui «lo scrittore opera accanto allo studioso, gli presta la ricchezza delle immagini, l'elegante scioltezza del linguaggio. Sono tutti d'accordo nell'ammettere che il prosatore nasce qui, anche se poi troverà altri equilibri, un assetto più armonico e misurato. Anche dove il discorso è fondamentalmente critico, la prosa non è più così farraginoso come spesso accadeva in passato: il divario tra settore giudicante e settore lirico-descrittivo si è molto attenuato»³⁹¹. Il lavoro sulla *Storia* proseguirà a lungo, tanto che il 10 giugno 1914 il Cecchi sta ancora correggendo le bozze del primo volume³⁹²: il libro uscirà solo nel 1915 per l'editore Treves ed è accolto piuttosto freddamente³⁹³. L'opera però costituisce un punto decisivo nella parabola intellettuale del critico, il raggiungimento di un risultato organico e compiuto: «nella *Storia* Cecchi sperimenta procedimenti stilistici non del tutto nuovi, come i filtri coloristici, figurativi, l'ironia, la similitudine, ma secondo un'ottica diversa, implicante da un lato un maggiore distacco psicologico dal reale, dall'altro uno sguardo che non si concentra sul dato singolo, sull'effetto minuto [...], ma allarga il proprio orizzonte all'intero spazio della rappresentazione, nell'intento di procedere per scene, ritratti, quadri d'ambiente. Parallelamente, la sintassi subisce un processo di semplificazione che [...] la libera dalle remore più ingombranti, produttive di quel ritmo faticoso e disordinato dei primi anni»³⁹⁴. Il secondo volume dell'opera, di cui rimangono alcuni abbozzi nei *Taccuini*³⁹⁵, non uscirà mai a causa del sopraggiungere degli eventi bellici e di un mutamento di gusto³⁹⁶ che caratterizzerà i successivi sviluppi della critica cecchiana.

Subito dopo la pubblicazione del primo volume della *Storia della letteratura inglese*, Cecchi viene chiamato alle armi con il grado di sottotenente. Il 17 maggio 1915 raggiunge la caserma di Alessandria: se si escludono rapide missioni militari e licenze, sarà questa la sede in cui il critico trascorrerà tutta la prima parte del periodo bellico. Contrariamente a molti coetanei, catapultati

390 L. LUGNANI, *Cecchi giovane e la «Voce»*, cit., p. 60.

391 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., pp. 52-53.

392 «Stamani in biblioteca dov'ero a corregger bozze del mio libro ho visto De Lollis» (E. CECCHI, «*Gli anni che verranno*»: *lettere a Giuseppe Prezzolini*, cit., p. 502, lettera del 10 giugno 1914).

393 Cecchi «punta il dito contro il sodale Baldini; contro Gargiulo - «che di letterature straniere non s'era mai curato gran che» -; soprattutto contro Cino Chiarini, qualificato seccamente di *pedante*» (V. GUEGLIO, *Cecchi giovane e dintorni*, cit., p. 109).

394 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., pp. 55-56.

395 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 165-166.

396 Nell'*Avvertimento* che introduce la seconda edizione dell'opera, intitolata *I grandi romantici inglesi*, Cecchi spiega che «la preparazione era assai avviata, allorché sopraggiunse la guerra. Finita la guerra, quando ciascuno tornò alle proprie occupazioni, io fui attratto da altri disegni letterari. Anche perché il mio interesse per taluni vittoriani, e non i minimi, s'era piuttosto illanguidito: e non più mi assistevano quell'entusiasmo generale, e quella curiosità di particolari problemi critici, senza di che non è a sperare riuscita in imprese siffatte» (E. CECCHI, *I grandi romantici inglesi*, Milano, Adelphi, 1981, p. 11).

improvvisamente tra gli orrori delle trincee, Cecchi si recherà al fronte solamente nell'autunno del 1917, quando, con il grado di capitano, sarà inviato sull'Altopiano dei Sette Comuni. La sua esperienza bellica, anche se anomala rispetto a molte altre, si rivela ben presto come uno dei nodi chiave di un'intera esistenza, uno dei punti di svolta decisivi nella parabola artistica del critico fiorentino.

Alessandria è un luogo piuttosto periferico rispetto agli eventi della guerra: fin da subito la *routine* quotidiana assorbe totalmente Cecchi, precipitandolo in uno stato di tristezza e di noia che rivela tutta la «povertà e monotonia»³⁹⁷ della prima fase della sua esperienza sotto le armi. Il 19 settembre 1915 confida la propria insofferenza a Linati:

Io sono qui a comandare, per modo di dire, una compagnia di sussistenza tra le più riottose e scalciate, disseminata in quartieri ai lembi opposti della città. I primi mesi la presi tragicamente: ora lascio andare, lo confesso; e le cose vanno forse meglio ora di prima, e in compenso io posso un poco lavorare per me³⁹⁸.

Il malessere è amplificato dalla consapevolezza di essere quotidianamente testimone di un «disservizio enorme, irradiato su per tutto il paese e la gerarchia», e prodotto da «spese colossali evitabili», dal «mancato conseguimento dei fini più urgenti»³⁹⁹. Cecchi è insoddisfatto di vivere un'esperienza che gli appare insomma sempre più vuota e artificiale. Questo stato interiore, divenuto ancora più doloroso nel confronto con la sorte di molti suoi amici coinvolti nel pieno dei drammi della vita di trincea⁴⁰⁰, provoca in lui un profondo disagio per la propria condizione di privilegio: «[...] la guerra io personalmente non l'ho avuta, e sento quasi un po' di vergogna, fra tutti in guerra e guerreggiati. All'infuori delle ore morte, fo la solita vita come a Roma»⁴⁰¹. Il 2 dicembre

397 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 58. In una lettera a Boine del 10 marzo 1915 descrive così all'amico il proprio stato d'animo: «Io tiro avanti: ogni tanto pare si abbia a fare la guerra; eppoi, nuovo periodo d'atonìa e incertezza. Del resto, se non la guerra, qualche altra cosa ci sarà, con le condizioni del vivere diventate impossibili: io non so come tirare avanti, se ciò deve continuare molto; tagliato fuori da tutti i rapporti pratici, da tutte le amicizie, come sono rimasto» (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 151).

398 C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, a cura di S. Dubrovic, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2012, p. 67. A Baldini dipingerà così la propria condizione: «Sono quassù, con uno squadrone di coscritti vestiti di tutti i colori, dal kaki al verde veronese, come pappagalli: la mia situazione ricostruiscila tu» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 68: lettera del 3 dicembre 1915).

399 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 186.

400 Il 10 ottobre 1915 Cecchi aggiorna Baldini in merito alla sorte di alcuni dei loro conoscenti: «Cantù mi chiede di te, è molto sereno e fresco; in una vita di accampamento tra la neve, tranquilla assai. [...] Torrefranca m'ha scritto improvvisam., disceso da una montagna martellata d'obici: è il solito. La Borgese ha scritto a mia moglie: il marito ammalato seriamente di fegato non potrà ripigliare il servizio, pare. Amendola è capitano, dopo aver corso serio pericolo. Oppo sempre a un ospedale di Bologna, dicono. Di Gargiulo, Onofri, e d'altri, non so niente. Cardarelli sono due settimane che non mi scrive: tempo fa mi avvertì che Prezz. è in trincea a Plava in posizione molto rischiosa» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 64).

401 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 70.

1915, confida a Boine:

Eppoi lo sai com'è? Io ho un tristo carattere, che mi fa incredibilmente «vergognare», per es., a entrare in una corsia di feriti o malati, quando anche potrei esser loro un poco di utile o aggradamento. Sentimento povero e complesso: ma così è. Finisce che io, a meno, proprio, non ci sia costretto da qualcosa che mi violenta, come il bisogno del «servizio» etc., rinuncio a vedere anche ciò che potrei vedere; e mi chiudo sempre nella stessa stanzuccia⁴⁰².

Nelle retrovie della guerra, l'unico danno fisico subito da Cecchi è un fastidioso dolore reumatico che ne paralizza il collo dopo alcuni giorni di umidità e pioggia⁴⁰³. Al critico manca profondamente quella «felicità e continuità di lavoro»⁴⁰⁴ che da sempre aveva caratterizzato le sue giornate: quasi non gli «riesce più di leggere»⁴⁰⁵, è capace solamente di «risfogliare vecchi e recenti appunti»⁴⁰⁶, ha «l'orrore di accrescere la roba neutra, ripetuta, non radicale che gira pel mondo»⁴⁰⁷ e che contribuisce a rendere la «materia guerresca»⁴⁰⁸ poco sincera e lontana dalla realtà degli eventi bellici⁴⁰⁹. I giornali, «altamente affollati» della «rettorica della guerra»⁴¹⁰, «non stampano più critica»⁴¹¹ e concedono sempre meno spazio alle questioni letterarie. Cecchi, in tale situazione, fa sempre più fatica a immaginare una sede opportuna per la pubblicazione dei propri articoli: «A parte ogni altra considerazione, io non posso, materialmente, pubblicare nulla su giornali quotidiani, all'infuori della «Tribuna», per contratto, e la «Tribuna» non accoglie ora nemmeno un rigo di letteratura»⁴¹². Tutto ciò provoca nel critico un ulteriore aggravarsi della propria crisi creativa, come testimonia anche questa confidenza a Baldini:

A momenti ritrovo un tono, mi ricominciano delle parole: supponi un fonografo, di quelli da caffè poveri,

402 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 187.

403 «[...] le giornate di continua pioggia avute a Tolmezzo, a Chiusaforte, a Dogna, la scorsa fine di settimana, mi hanno dato un reuma al collo, contro il quale fino a ieri non facevano alcun effetto né le carte di aspirina né le iniezioni di soporiferi che il medico, figurati, mi scagliava nel grosso del collo, come a un cavallo. Non mi facevano nulla. E il Male era così forte che ogni scossa del treno mi pungeva a coltello. Ora sto un poco meglio, e in qualche giorno spero si scioglia e mi svincoli da questa quasi immobilità» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 99).

404 C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., p. 69.

405 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 166.

406 *Ibid.*, p. 171.

407 *Ibid.*, p. 170.

408 C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., p. 48.

409 «Per conto mio il merito della guerra è di ridurre i molti alla pura bestialità per cui sono fatti, ch'è pure una purificazione, in certo modo. Se l'alpino e il bersagliere fossero scrittori, e discernessero nei propri sentimenti, nelle proprie impressioni, quando tirarono quella baionettata o quel colpo di fucile! Invece tutto finisce in «viva l'Italia»; come se la guerra desse a costoro una coscienza storica, che forse non ha neppur Cadorna» (C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., p. 57).

410 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 70.

411 C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., p. 61.

412 *Ibid.*, p. 69.

che hanno, a punti, il disco acciaccato; allora piglio qualche appunto di paese, qualche lirica del tipo che ti feci vedere: frantumi di poche linee, che mi stanno addosso troppi giorni. Non leggo niente, quasi; e credo che questa crisi segni il mio addio sul serio alle letture, intese con quella ostinazione che conosciamo⁴¹³.

Ben presto l'esperienza di Cecchi sotto le armi assume l'aspetto di una «vita erratica, incidentale», che trae unica linfa dai brevi viaggi di servizio nelle retrovie del fronte e dalle lunghe passeggiate solitarie nella campagna attorno ad Alessandria⁴¹⁴, un ambiente questo in cui sembra riassaporare quel gusto per lo scrivere, per la lettura e per la pittura che pareva ormai definitivamente adombrato:

Qui, io faccio sempre la medesima vita; con un miscuglio di giorni buoni e giorni ciechi. Ora, sono venute le prime nevi, e a me, abituato a' climi dolci, portano un'animale novità; e un senso di rapporti spaziali mutati. Me le veggo, in piena campagna ghiacciata, per certe bisogne che mi portano, a piedi o in «camion» in campagna lontana; e qualche piacere mi viene anche di qui. Certe file di lampioni rossi, all'orizzonte, su queste pianure bianche, all'ora di notte; che paiono gli incappati di qualche confraternita col lanternino! Scherzo; ma, in realtà, questo bianco neve e nero di fumo, danno un grottesco tragico a tutto; e i bambini che veggo a bujo tornare a' cascinali, lungo una strada ghiacciata, e quelli che vengono, all'ore del rancio, in caserma a farsi dare gli avanzi delle marmitte, etc., mi rappresentano con molta urgenza, e incarnano a' miei occhi di mezz'artista e di padre, le cose che leggevo ne' russi, e ho visto in Van Gogh⁴¹⁵.

Prodotto di questo periodo sono le corrispondenze pubblicate sulla «Tribuna»⁴¹⁶. In *Prigionieri*⁴¹⁷, Alessandria, «il luogo dove meno ci si potrebbe accorgere, all'aspetto esterno, di vivere in tempo di guerra», è il teatro dell'arrivo di una carovana di prigionieri austro-ungarici che non è una «marmaglia disfatta e verminosa», ma una «truppa, certamente provata dalle fatiche, stordita dal contraccolpo delle novità, ma ogni giorno meno deprezzabile», una «massa [...] di croati, magiari, slavi» che attrae la curiosità di cronista di Cecchi:

Sotto le pelose berrette bigie da montagna, volti angolosi, piccoli e olivastri; mustacchi chiari, occhi

413 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 50.

414 «E ormai io ho preso ad amare la campagna quassù, bella, tanto bella; le ore libere me le passo, infagottato nella mia mantellina, e fumando troppo, a girare per queste strade infinitamente lunghe e piane, e con un lapis e un foglio lavoro. Speriamo bene» (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 180).

415 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 187.

416 «Alla «Trib.» volevano mandassi cose atteggiate a notizie, corrispondenze di milizia, etc. Ma ho visto che poco anche a Dolegna o Cormons si può farne; figuriamoci da Alessandria! Ho mandato due o tre piccoli paesini che colla guerra non hanno a che fare: e avrei appunti presi costà, ma mi manca la voglia» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 57). Le corrispondenze di guerra saranno in totale cinque: *Prigionieri* (28 giugno 1915), *Parco buoi* (14 luglio 1915), *Pian di Marengo* (29 luglio 1915), *Retrovie* (23 agosto 1915) e, di molto successiva, *Tradotte* (3 dicembre 1916).

417 E. CECCHI, *Ai margini delle guerra. Prigionieri*, in «La Tribuna», 28 giugno 1915.

verdicci. Figure alte e gagliarde. Portamento non sprezzante, ma niente affatto dimesso. Equipaggiamento, quasi sempre, molto buono. La divisa azzurro-piombo, corrisponde perfettamente, dicono i nostri ufficiali reduci dal fronte, per le astuzie di una guerra montanina. Le calzature, varie di tipo, spesso neppur verniciate, appaiono nove e solidissime. I più anziani fra questi soldati non sono inferiori, nella persona e nell'arredo, al tipo medio della nostra terza categoria, e forse delle truppe di completamento di qualunque esercito.

L'evento si inserisce e si dissolve nella serenità di un ambiente agricolo nel quale «piccoli buoi sardi, montagnoli» hanno «uno sguardo fisso di barbari», «vitellini [...] mugliano pietosamente», «mietitori falciano il fieno e le erbe d'acquitrino» e «rondini innumerevoli annerano l'aria». È questa la campagna piemontese che Cecchi ha imparato ad amare, la stessa che custodisce l'immagine del *Parco buoi*⁴¹⁸ della seconda corrispondenza:

Al paesaggio del parco si arriva per larghe introduzioni, lineari. Dapprima, usciti appena dalla barriera, l'appiattirsi e nudarsi della campagna nelle massicciate della ferrovia: la pista bigia delle coppie de' binari, e i casellari de' carri merci che aspettano. Poi, questa gora incassata a margine del viale bianco, che va diritta e sorda, senza spuma. Le piante a' bordi vi si distendon sopra come in silenzio travolte; una rondine muta passa sotto il verde e striscia sull'acqua. Da un lato, il sipario s'alza poco a poco su tutta la pianura. Come sarebbe piaciuta ad un Sernesi, a un Fattori, questa ostinazione di masse oblunghe! Biada gialla e grano giallo. E i casolari vermigli vi danno dentro fino alle persiane pitturate a verderame. Galleggiano cupolette di pergole, sfere di pioppi. Contadini tornano a casa; e si vede appena la testa, il bianco della manica e la falce sulla spalla. L'orizzonte non è sorretto dalle colline, e case e campi paiono anche più bassi, con sopra il peso di tutto il cielo. A un dato punto, la riga del grano si svolge in una nuova cosa: diviene il candore dei buoi del parco.

Della guerra si ode solamente un'eco lontana, che appena si avverte tra il muggire delle bestie e le urla dei «bovari» al lavoro: gli unici soldati presenti sulla scena sono le «sentinelle territoriali» che, «appoggiato al muricciolo il fucile dalla baionetta lunga lunga, chiacchierano con gli inquilini» delle case vicine.

Lasciata Alessadria, Cecchi si reca rapidamente nella piana di Marengo⁴¹⁹ dove comunque «ce n'è poca di guerra»: e la fantasia dello scrittore retrocede a centoquindici anni prima, alla battaglia della campagna napoleonica tra francesi e tedeschi, triste premessa alla guerra da lui vissuta. Il critico si guarda attorno con la solita acutezza, registra il «rigore impenetrabile in questi tronconi di sciabole, e fucili di quintale, e caschi d'ottone, e pistole enormi, e monti di pale d'artiglieria» che ricordano l'evento e che di fatto realizzano un ponte tra passato e presente, conducendo il lettore in

418 E. CECCHI, *Quadri della guerra. Parco buoi*, in «La Tribuna», 14 luglio 1915.

419 E. CECCHI, *Guerre e guerre. Pian di Marengo*, in «La Tribuna», 29 luglio 1915.

un'atmosfera fortemente evocativa. Si avverte quella tendenza che diverrà poi dominante nelle prose saggistiche all'astrazione, al dissolversi dell'ambiente descritto in un composto ma ben delineato scenario sul quale il tempo non sembra poter agire. L'attenzione di Cecchi si focalizza su alcuni particolari, per poi tessere un intricato quadro d'insieme che finisce quasi per disorientare il lettore. In *Retrovie*⁴²⁰, di poco successivo, il critico rileva che la «zona delle retrovie dell'esercito, fino al vivo orlo frangiato, smerlato dal lavoro dei fucili e dei cannoni [...] insegna più [...] dà una nozione più piena ed esatta della guerra, che non diecimila colonne di corrispondenze». Ancora una volta è un viaggio in treno a permettere di osservare con svelta puntualità lo stato dei territori attraversati, disseminando lungo il percorso i volti di chi va al fronte o di chi lavora nelle immediate vicinanze. Si intravedono così «parchi di muletti per i trasporti someggiati», «colonne di salmerie che aspettano; *camions*, gruppi di militi isolati; tutte le tracce d'una vasta vita che confluisce», «una turba scalmanata che dà l'assalto ai vagoni», gli operai in azione per «allargare per render possibile il transito di più traini di fronte, o sugli sterri e le scarpate di ferrovie che cominciano a distendere» e, «come un cavaliere errante, il sottotenente imberbe e irreprensibile nella montura, il beniamino della mensa ufficiali, o «maschietto», come dicono in gergo; col bassotto nero che salta le pozzanghere tra le zampe del cavallo; e si ingegnano tutti e tre: cane, cavallo e padrone di far buon viso a cattivo giuoco». Come in un film, scorrono volti, personaggi, scene curiose o insolite e, sullo sfondo, paesaggi incantevoli:

E su che paesaggio superbo! Il cielo latteo come argento appannato, le montagne azzurre, le colline verde smeraldo; e dinnanzi, la terra smossa, di un marrone umido: quattro strati sovrapposti come allegorie, come quattro note d'organo tenute! E più belle di tutto, dietro Sacile, le montagne scarne, con rughe bianchicce di letti di torrenti, come rughe saline di lacrime piante. E piccole nubi, uccelli attaccati ai greppi, a riposare.

La meta ultima di Cecchi non è l'orrore della trincea ma la serenità di un avamposto di campagna adibito a luogo di detenzione, nel quale i «prigionieri son custoditi nella chiesetta che ha due grate, una di qua e una di là della porta, sul crocicchio che costituisce tutto il paese. Sentinelle di cavalleria passeggiano col moschetto imbracciato intorno alla chiesa; qualche ufficiale, e i difensori vanno a parlare con i prigionieri, alle grate». Ancora una volta è l'attesa a caratterizzare la scena, serenamente immersa in un paesaggio campestre.

Di sicuro interesse è *Tradotte*⁴²¹, l'ultima corrispondenza di guerra apparsa sulla «Tribuna», pubblicata a circa un anno e mezzo di distanza dalle precedenti. Il resoconto bellico diviene qui

420 E. CECCHI, *Dai paesi della guerra. Retrovie*, in «La Tribuna», 23 agosto 1915.

421 E. CECCHI, *Accanto alla guerra. Tradotte*, in «La Tribuna», 3 dicembre 1916.

puro racconto di viaggio. Il percorso, che si snoda dalla pianura ferrarese al Friuli, è reso attraverso una rapida successione di immagini, profumi, colori, particolari spesso marginali che accompagnano il viaggiatore nel suo rapido incedere: le campagne, i fiumi, le case, il «cielo annuvolato» diventano i compagni di viaggio di Cecchi, le novità che alimentano la sua curiosità insaziabile. L'occhio dello scrittore, a bordo del treno, è incapace di cogliere la totalità di ciò che vede, e sembra quasi appuntare sulle pagine di un fantomatico taccuino alcune immagini da salvare e sottrarre così allo scorrere impetuoso del tempo:

A Bassano s'incontra la mascherata veneziana, per le strade che, sotto le torrette di verde ritagliato, lungo il fortilizio e le scancellature rossastre sui palazzi, corrono come gente allegra giù verso il ponte, a vedere l'accavallo dell'acqua verdastra, le gualchiere; e gli stracci di neve a' monti. E più su, mesi addietro, mi son goduto le ultime, dolorose e incantevoli vendemmie, per filari dai pampani rosso risecco, d'uva amarantina; e vecchi e fanciulli intorno ai carri neri con il gran tino. Qualche donna, statuaria, quasi straniera tra i viticci. Campanili bianchi in distanza, aguzzi come agorai. Un barcone veniva pel canale specchiante, con un movimento così lento che pareva comunicarsi a tutto il paese.

D'Udine mi ricordo soprattutto i fiumi svelti e mansueti alle porte delle case. Sull'arco d'un muraglione di cinta, il trionfo d'un vaso d'arenaria che leva su dalla bocca grandi fiamme nere di ferro rugginoso. Dalle rostre cesellate largo-ovali, vedevo un giardino, con un cavallo immobile sotto il signorile magnolio.

A cavallo tra la seconda metà del 1915 e i primi mesi del 1916, Cecchi riflette con attenzione sul proprio stile. Se nelle corrispondenze di guerra si era già individuata una tendenza piuttosto diffusa alla stilizzazione, in linea con tale atteggiamento sono i componimenti poetici pubblicati nello stesso periodo. Sulla «Riviera Ligure» di Mario Novaro escono alcune liriche⁴²², nelle quali la condizione esistenziale di sospensione vissuta dal critico ad Alessandria si riflette in un vago naturalismo dai profondi riflessi esistenziali. Nel primo frammento, ad esempio, emerge con efficacia la pesantezza del momento di crisi: «E in me, in me! / Son cadute le radici dell'azione / per un tremito dell'essere violento. / Stancamente la coscienza mi si trova / in punti contrastati e lontani. / La mia vita è come un libro mezzo arso / che una pagina non ha rimasta illesa: / neppur io vi poso su gli occhi / fidando in una schietta parola. // Fossi almeno un sasso / che in mezzo alle foglie del prato / sia pioggia o bel tempo / sta lì e non si scioglie! / Io sono soltanto un rottame / che naviga. / Nemmeno la carità dell'erba / mi nasconderà»⁴²³. La «tristezza»⁴²⁴, la «campagna / opaca che

422 Nel numero di agosto 1915 della «Riviera ligure» esce un gruppo di quattro frammenti numerati, i primi tre poi ristampati in: E. CECCHI, *L'uva acerba*, Milano Garzanti, 1947, pp. 35-38. Nel numero di giugno 1916, usciranno altri cinque frammenti (ora in E. CECCHI, *L'uva acerba*, cit., pp. 47-52). Nel fascicolo di dicembre dello stesso anno, infine, saranno pubblicate altre due poesie con i titoli di *Primavera* e *Altra primavera* (ora in E. CECCHI, *L'uva acerba*, cit., pp. 53-55).

423 E. CECCHI, *L'uva acerba*, cit., pp. 35-36.

424 *Ibid.*, p. 37.

attende»⁴²⁵ e che solo allevia le sofferenze del poeta, l'obbligo di «compiere il nostro dovere»⁴²⁶, sono temi che riflettono la condizione di marginalità dell'esperienza bellica di Cecchi e, al contempo, delineano un percorso di ricerca stilistica che porta la prosa del critico ad asciugarsi di tutti gli elementi non essenziali. Il quarto *frammento* della serie pubblicata nel giugno 1916 è emblematico in relazione a quella tendenza alla giustapposizione rapida di immagini e sensazioni già registrata nelle corrispondenze di guerra, e in particolare in *Tradotte*, uscita sulla «Tribuna» appena pochi mesi dopo: «Se i due cigni si baciano appassionati / sopra il verde verde padule / che si scorge dalla portiera rialzata, / il bimbo che giuoca fra l'erba, / la ragazza in velluti mascherata, / l'uomo che sfoga il triste vino, / risognano col povero imbianchino / l'ombre de' paesi dorati, / i placidi nidi sconsecrati, / gli amori fuggiti insanguinati»⁴²⁷. La poesia più corposa esce tuttavia nel dicembre 1915 ancora sulla «Riviera Ligure», con il titolo di *Adamo*⁴²⁸. Al di là delle tematiche particolari, riconducibili alla difficoltà di Cecchi di vivere con sincerità e profondità un'esistenza ormai ridotta a finzione, è interessante il dibattito che si genera attorno a questo componimento. In una lettera ad Antonio Baldini del 26 agosto 1915, Cecchi esprime il proprio punto di vista sulla poesia:

[...] ti mando qui una lirica. Non so che effetto ti farà: a vedere le parole sulla carta, sembra che non ci sieno che buche, anche a me; quando poi le rileggo mentalmente, le pronuncio pian piano, con una specie di tavolatura a musica, allora danno un senso; [...] e io [...] amo più la seconda parte, più semplice; che s'è realizzata, se si è realizzata, più su quel filo di rasojo ch'è espressione artistica. Io credo che la poesia non sia che imposizione d'un respiro, e necessità di determinate forme di rapporti interni, di determinate «spazialità psicologiche», a chi legge; per questo è quasi inutile legger le cose che sono scritte in una poesia, starei per dire; e per questo la critica fatta di scoperta dei punti vivi, belli, non dà nulla di vivo, perché recide proprio quelle relazioni che danno spazialità nuova, l'orientazione nuova; e non le coglie se non hai occupato tutto, quasi indifferentemente, oggettivamente⁴²⁹.

Donde l'esigenza per lo scrittore «di fare esperienze, quanto più e più profondamente possiamo, [...] sul filo del rasojo della realizzazione, senza più né meno: allora finiremo di trovare quelle «categorie», quelle «classi», quell'annodamenti e punti di presa, nelle nostre esperienze, che ci daranno uno stile; [...] non saremo passivi della nostra natura; come io per ora mi trovo; o lontano, lontano, o a ridosso, ridosso coll'espressivo»⁴³⁰. Cecchi teme l'«ambiente alienato e retorico» che gli intellettuali si troveranno ad affrontare nell'immediato dopoguerra, e già progetta un'opera «di una

425 *Ibid.*

426 *Ibid.*, p. 48.

427 *Ibid.*, p. 51.

428 E. CECCHI, *Adamo*, ora in ID., *L'uva acerba*, cit., pp. 39-42.

429 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 59.

430 *Ibid.*

qualità vicina e placida»⁴³¹ che ben si adatti al suo rinnovato stato d'animo.

A delineare ancor meglio questo nuovo indirizzo dell'arte cecchiana, contribuiscono alcuni passi del carteggio con Boine. Il ligure, in relazione ai versi dell'*Adamo*, riferisce con sincerità all'amico: «Però il tuo modo d'essere è qui, in questa poesia espresso con una terribile lucidità. Sarà un documento. Ma una lirica di questa fatta non dura: o la tua chiusa tristezza scoppia e grida, o piglia un altro sfocio più umano. Così è nella sua espressione, esaurita»⁴³². È la risposta di Cecchi a prefigurare, già a questa altezza cronologica, i successivi traguardi della sua ricerca stilistica:

Le tue parole sull'*Adamo* sono giuste, e te ne ringrazio. Credo già di star facendo qualcosa di un po' fuori di quello stato lì. Ma poiché io lo vissi, cercai di coglierlo con tutto rigore. Se tu riconosci lucidità a quelle strofe, mi basta. Rivedendole ancora le trovo aride, magre; perché la pienezza con cui le scrivevo, aveva un bisogno quasi di esprimersi in nulla; quella ansietà di «taciuto» intorno alla linea scarna è ciò che mi piace nello stile: e in un'opera vasta si potrebbe ottenere effetti autentici. (Curiosa, con te io vesto in gergo di «stile», ciò che è completo modo di essere: è una forma come un'altra di correttezza, di semplicità e di serenità)⁴³³.

Si intravedono qui i primi barlumi di una profonda svolta stilistica: non è un caso che pochi mesi dopo, il 1 febbraio 1916, esca sulla «Tribuna» il primo degli scritti che saranno inseriti da Cecchi nei *Pesci rossi*⁴³⁴.

A ben vedere, è tutto un proficuo lavoro di scavo interiore che si accumula in quegli anni di oggettiva marginalità e di sospensione dalla vita normale. E d'altra parte Cecchi non può sottrarsi per molto alla propria attività di critico letterario. Per assecondare le necessità redazionali della «Tribuna», come confiderà a Boine⁴³⁵, è costretto a leggere e recensire, in gran parte, libri inerenti all'attualità bellica. Anche in questi contributi, in continuità con la produzione critica degli anni trascorsi, è forte la sensibilità cecchiana per un largo ventaglio di opere sia italiane che straniere, abilmente poste a dialogo e a confronto. Il 29 settembre 1915 pubblica un intervento su *Bergson e la guerra*, nel quale, «riprendendo quanto è possibile, le stesse parole del grande pensatore» e «ricercando prima la genesi e l'intima natura di quello spirito tedesco al quale la guerra è dovuta», fornisce al lettore «una definizione d'insieme del significato della guerra attuale, quale probabilmente apparirà al filosofo e allo storico futuro»⁴³⁶. Di poco successivo è un articolo su *Gli*

431 *Ibid.*, p. 63.

432 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 172.

433 *Ibid.*, p. 173.

434 E. CECCHI, *Compagno morto*, in «La Tribuna», 1 febbraio 1916.

435 «Libri da recensire? A me giungono molte robe di guerra: proutuari, discorsi, tabelle, improvvisazioni. D'altro: gli ultimi saggi del Croce; Wells: «Storia d'un uomo che digeriva male»; e non so dirti di più» (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 174).

436 E. CECCHI, *Bergson e la guerra*, in «La Tribuna», 29 settembre 1915.

scrittori inglesi e la guerra, dove si fornisce un panorama dettagliato delle posizioni espresse, in merito al conflitto, da autori come Shaw, Chesterton e Wells⁴³⁷. Recensendo *Russia e democrazia* di G. de Wesselitsky, offre invece una dettagliata panoramica storico politica della Russia contemporanea, definendo efficacemente i rapporti complessi e difficili tra questa nazione e gli Stati dell'Europa Occidentale⁴³⁸. L'intervento forse più originale di questo periodo è la recensione di un libro pubblicato in Inghilterra «per i tipi dell'Hiernemann» e intitolato *Germany's violations of the laws of war*⁴³⁹. Il grosso volume raccoglie «più di 130 documenti, alcuni dei quali lunghi varie pagine», lettere e testimonianze trovate «addosso ai morti, feriti e prigionieri dell'esercito tedesco in Alsazia, nell'Argonna, nella Fiandra; segnate di appunti schematici delle gesta, cui si trovò a prendere parte o ad assistere, chi scrisse, senza pensare che un prossimo giorno avrebbe letto la giustizia del mondo!». Con questa lettura ogni retorica è d'improvviso spazzata via: «la lettura del volume è una delle più tragiche e raccapriccianti. Nelle rozze frasi del contadino o dell'operaio caporale o soldato, il documento della crudeltà assume un nudo orrore senza paragoni [...]. Finora s'erano avuti resoconti di spettatori neutri o di vittime. Ora abbiamo addirittura la parola degli autori che, in questi fogli destinati a rimanere intimi, inviolati, confessano quasi sempre, senza le ipocrisie del pentimento tardivo, senza restrizioni». Cecchi traduce e propone ai lettori della «Tribuna» alcuni stralci di testimonianze dei soldati tedeschi al fronte, che gettano luce sulla cruda realtà di «violenze, massacri, saccheggi» da essi perpetrati in zona di guerra: sottolinea infine che un tal volume occorrerebbe «riprodurlo e tradurlo anche per uso degli italiani». Seguono nei mesi successivi vari altri interventi: su D'Annunzio⁴⁴⁰, sulle letterature straniere⁴⁴¹, e un articolo importante in cui affronta tra i primi l'opera di Dino Campana⁴⁴², frettolosamente conosciuto a Roma, durante una breve licenza, il 15 dicembre 1915.

Il 3 settembre 1916, Cecchi viene trasferito presso la Direzione di Commissariato dell'VIII Corpo d'Armata a Firenze: ciò gli permette di riabbracciare la famiglia e di riprendere i propri studi con maggiore continuità ed efficacia. È un periodo di relativa tranquillità, nel quale il critico supera alcuni esami all'università e acquista nuovamente una certa regolarità nelle sue letture. Una missiva dell'11 aprile 1917 ad Antonio Baldini, registra nel dettaglio le opere che il critico legge in questo periodo, gli incontri, la musica che ascolta⁴⁴³. Nonostante la vicinanza dei familiari, di molti amici e

437 E. CECCHI, *Gli scrittori inglesi e la guerra*, in «La Tribuna», 4 ottobre 1915.

438 E. CECCHI, *Il cancro tedesco in Russia*, in «La Tribuna», 1 dicembre 1915.

439 E. CECCHI, *Un libro tragico*, in «La Tribuna», 14 ottobre 1915.

440 E. CECCHI, *Letteratura dannunziana sulla guerra. Vecchio giuoco*, in «La Tribuna», 31 dicembre 1915.

441 Si fa riferimento qui alla recensione di *Belgio insanguinato* di E. Verhaeren (E. CECCHI, *I letterati e la guerra. «Belgio insanguinato»*, in «La Tribuna», 27 marzo 1916) e a *Poesia inglese e critica italiana* pubblicata sulla «Tribuna» il 14 aprile 1916.

442 E. CECCHI, *C. Linati, D. Campana*, in «La Tribuna», 21 maggio 1916.

443 «Ho letto le lettere del De Sanctis a Virginia [...]. Ho letto molto greco, e ne leggerò ancora; e ora ho cominciato quel libro del Treitsckhe che hanno tradotto («L'impero Francese, da Nap. 1 al 1871») [...]. Ho sentito della bella

di nuovi conoscenti⁴⁴⁴, confida all'interlocutore di aver «vissuto parecchio isolato»⁴⁴⁵, di sentirsi distaccato da quello che gli accade attorno, incapace di riprendere le redini di quella vita ricca di entusiasmo, polemiche, sincere amicizie, abbandonata prima dello scoppio della guerra: «E sono costretto a fingere e fingere e scherzare; quel mio scherzare malafid e grottesco: a meno non voglia fare intorno a me un deserto. Così ora ne faccio invece un purgatorio. La mia vita militare è diventata impossibile ormai: stupidità crassa e simulazione»⁴⁴⁶.

In autunno giunge improvvisamente una scossa: «il 21 settembre riceve l'ordine di trasferimento in zona di guerra, con il grado di capitano; parte il 27 per Caltrano, sull'Altopiano dei Sette Comuni»⁴⁴⁷. Il 23 settembre scrive a Baldini: «eccomi mobilitato: sono destinato capo di servizio commiss. alla XII divisione, che non so dove sia, ma pare sul medio Isonzo. Ti manderò notizie di costassù; se non ti vedrò a Udine al mio passaggio. E fisseremo come vederci e farci compagnia qualche volta. Sono molto contento di questa decisione del caso: intanto un bell'addio a presto»⁴⁴⁸. La chiamata al fronte rompe quello stato di insofferenza per l'emarginazione dagli eventi e dalla vita reale che aveva finito per affliggerlo nei mesi precedenti e gli dona un rinnovato entusiasmo⁴⁴⁹. È insomma quella «partenza» definitiva che Cecchi aveva auspicato proprio in una missiva a Baldini un paio di anni prima: «non credere che non ti pensi e non ti senta; anche se questo mese ho scritto poco. Gli è che, forse, la mia vita, nella sua viltà, è più difficile della tua: almeno tu sei costà in pieno mare; e hai una linea, quanto a vita, anche; in fondo io sono troppo poco «partito», od ho solo gli inconvenienti della «partenza»; con piccoli ritorni e riprese e respiri psicologici, come picchiettare di telegrafo: una inquietudine di più e non altro»⁴⁵⁰. È una lettera a Pietro Pancrazi, datata 23 ottobre 1917, a trasmettere il vivo entusiasmo di Cecchi per la nuova esperienza appena iniziata:

Il genere della mia vita te lo puoi figurare: un po' al comando della divisione, un baraccamento dove ora c'è la neve; un po' ai comandi di reggimento o di servizi, nei boschi dove si sono costruite delle topaie alte

musica da Bastianelli, e in casa della March. Cappelli: ultimo Beethoven, Scriabine, Debussy; e ripenso sempre a Wagner» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 111).

444 Cecchi in questo periodo «trascorre le serate in compagnia di Arrigo e Filli Levasti, Matteo e Drusilla Marangoni, Antonio e Yoi Maraini. Conosce Lorenzo Montano e il più giovane Pietro Pancrazi: si legherà a entrambi di profonda amicizia» (E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XLVI).

445 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 111.

446 *Ibid.*, p. 112.

447 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XLVI.

448 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., pp. 127-128.

449 Proprio dal 28 settembre 1917 si registra un'improvviso aumento delle annotazioni affidate ai taccuini. Se fino a questo momento erano state sporadiche e spesso brevi, ora Cecchi prende nota con continuità di ciò che gli accade attorno. Emblematica di questo nuovo sentire è già la prima nota da Caltrano: «arrivato a Padova 28 settembre e 29 a Caltrano. gite sull'altopiano. Si vede che in questo paese son nuovo, da come mi viene di guardare con un'aria di saluto tutto e tutti. Quando si conosce non si riconosce più; e per conoscere la prima volta, si guarda con un'aria di riconoscimento» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 273).

450 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 58.

sui trampoli, come case di selvaggi, o nelle malghe dove hanno scavato e fatto baracchini mezzo sotterranei; in un paesaggio completamente di guerra: qui il fronte è molto fisso, delimitato dall'incavo di un fiume; e i servizi e i depositi sono a pochissimo dalla linea, via per iscatolamenti di stuoje, e sfilamenti di quinte e di sipari come in un teatrino. Quando non giro per servizio (specie la notte, tutti questi ricoveri fiocamente illuminati erano molto belli) sto nel mio ufficio, o in camera dalle otto o le nove di sera alle sei di mattina, a ripensare ai casi miei, a leggere etc⁴⁵¹.

Cecchi frequenta «molti bei luoghi» e dopo mesi di samrrimento raggiunge uno stato d'animo finalmente positivo: «Io sto bene assai, ho molto da lavorare: sono sull'Alt. dei sette comuni»⁴⁵². L'esperienza al fronte gli permette «di rivedere Michele Cascella, Antonio Baldini e Riccardo Bacchelli; e mentre lavora attivamente per il servizio di propaganda impiantato in zona di guerra da Giuseppe Lombardo-Radice, incontra Benedetto Croce e Gaetano Salvemini. Di ritorno da una licenza conoscerà, durante una breve sosta a Bologna, l'ancora ignoto Giorgio Morandi [...]. Nel poco tempo disponibile continua a leggere con una voracità che ricorda quella degli anni giovanili, ma soprattutto, grazie a un pacco di cartoline giunte in regalo da Baldini, studia la pittura di Giotto»⁴⁵³.

Proprio nei pressi di Caltrano, Cecchi incontra Piero Jahier⁴⁵⁴, e collabora poi con tre scritti⁴⁵⁵ al suo giornale di guerra, «L'Astico»⁴⁵⁶. In *Due righe di storia*, inserendosi in un numero

451 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XLVI.

452 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 128.

453 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XLVII-XLVIII. La fitta rete di relazioni è testimoniata da alcuni passi dei taccuini. Il 26 marzo 1918 scrive: «Baldini, Bacchelli, Sartorio, siamo andati a Campiello, e mangiato a Campiello» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 285). Il 3 maggio, dopo un incontro con Salvemini e altri ufficiali ne rileva «paterna bontà, coltura, signorilità» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 288). Più dettagliato il riferimento ai colloqui con Croce e Prezzolini: [...] Croce, [...] lo incontro all'ufficio di collegamento del X Corpo d'Armata. Croce, Jahier, Chittaro, io. conversazione, fra l'altro: Prezzolini [...] Riconferme sulla sua idea di Pascoli. Lettura completa di Ibsen: centro *Rosmersholm*. «Sacra rappresentazione», Hebbel. Verlaine. Baudelaire, un'ammirazione alta e acuta: per Flaubert, accento su Madame Bovary e nel resto una valutazione come la mia. Prezzolini, i settanta movimenti d'idee, il contadino; e poi la «modestia» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 292).

454 Cecchi conosce Jahier già ai tempi della «Voce», ma ne scrive per la prima volta in periodo di guerra, recensendo *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (*Lecture*, in «La Tribuna», 25 febbraio 1916): nell'articolo, il critico fiorentino rileva come «la direzione di lavoro più promettente» sia «quella che segna una progressiva liberazione da certi eccessi descrittivi ed espressionistici» (R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 130) ricorrenti nell'autore.

455 E. CECCHI, *Due righe di storia*, in «L'Astico», 16 maggio 1918; E. CECCHI, *Renato Serra*, in «L'Astico», 16 maggio 1918; E. CECCHI, *La guerra bella e la guerra brutta*, in «L'Astico», 4 luglio 1918. Gli ultimi due scritti sono stati poi riprodotti parzialmente in P. JAHIER, 1918. *L'Astico, giornale della trincea. 1919. Il Nuovo Contadino*, antologia e saggio introduttivo di Mario Isnenghi, Padova, Edizioni de «Il Rinoceronte», 1964, p. 174 e pp. 187-190.

456 Pubblicato dalla tipografia di Piovone (Vicenza) con cadenza settimanale, «L'Astico» viene distribuito ai soldati al fronte dal 14 febbraio al 10 novembre 1918. Nasce come reazione ai giornali che «appartengono a un mondo estraneo e non comunicano coi soldati» (P. JAHIER, 1918. *L'Astico, giornale della trincea. 1919. Il Nuovo Contadino*, cit., p. 34), i quali hanno bisogno di un loro mezzo di comunicazione in grado di spazzare via ogni retorica borghese e di unirli in un obiettivo comune: «Tre anni di guerra ci hanno fatto un'anima che solo tra noi può comunicare. Poche parole dei giornali borghesi arrivano al nostro cuore: sono giornali delle grandi città, fatti da gente che vive nelle case, e si occupa di noi quando è andata bene un'azione. Allora dicono che siamo tutti eroi. Sono giornali dei giorni festivi. Ci lasciano soli nei giorni feriali che sono i più lunghi e duri» (P. JAHIER, 1918. *L'Astico, giornale della trincea. 1919. Il Nuovo Contadino*, cit., p. 75).

specificamente dedicato alle imprese della gloriosa Brigata «Casale», ripercorre le vicende che hanno portato alla creazione della compagnia, elogiandone il coraggio e l'affiatamento, manifestato sempre nel corso delle guerre passate e presenti: esso è stato in grado di trasmettere a quei fanti «un nobile orgoglio, un senso di solidarietà e di responsabilità storica, che li aiuteranno, un giorno, anche nelle contingenze più difficili, a non tralignare», a «portare ancora una volta la patria verso le più belle fortune»⁴⁵⁷. In *Renato Serra*⁴⁵⁸, Cecchi commemora, con un breve ma accorato ricordo, la scomparsa dello scrittore caduto sul Podgora nel luglio 1915, con la consapevolezza che la sua brigata «non soltanto legò il suo nome a quello d'un ufficiale valoroso», ma di «un uomo che sarà presente anche quando la guerra sarà ormai lontana, e noialtri riuniti qui ci saremo dispersi pel mondo». Sottolinea il merito di Serra «d'essere uno scrittore d'oro, un vero scrittore italiano, per la naturale profondità della ispirazione e la semplice perfezione dell'arte [...] uno di quelli scrittori che non sanno mettere parole in rima, e non sanno inventare romanzi. Ma vi fanno scoprire una poesia inaspettata nelle poesie che tutti avete letto cento volte. Ma vi raccontano l'incredibile romanzo ch'è nella vita che viviamo, nelle più semplici idee che professiamo. Quel che comunemente si dice un critico, uno storico; che poi vuol dire poeta in una forma di poesia che adopera per suo materiale la verità». Il riferimento al lavoro serriano sul Pascoli⁴⁵⁹ sancisce il commiato di Cecchi da uno dei suoi più stimati contemporanei. A *La guerra bella e la guerra brutta*⁴⁶⁰ Cecchi affida invece le proprie riflessioni sul conflitto, indagando i diversi modi di intendere l'evento bellico. Il critico ha la consapevolezza che la guerra, «perdita di vite, sacrificio di affetti, dispersione di attività, distruzione di ricchezza», «in sé e per sé, non è affatto bella», ma sottolinea le peculiarità della posizione corrente in Germania: nazione «dove gli uomini non vivono liberi, ma presi nell'ingranaggio di una macchina cieca. Dove la ricchezza non crea riposo e benessere di serena umanità, ma gira come un sangue cattivo nel cerchio delle cupidigie più pazze. Dove l'intelligenza ormai non *crea* più, ma s'è irrigidita a *strumento* di queste basse manie [...]», sì che «la guerra è stata messa in cima a ogni cosa, come scopo, come fine». Di qui il forte contrasto tra la visione del medesimo conflitto da parte degli italiani e dei tedeschi.

La breve esperienza de «L'Astico», e insieme la necessità del critico di superare il muro della retorica imperversante sulla stampa ufficiale, sono alla base di un articolo uscito sulla «Tribuna» il 22 agosto 1918: *Giornali di guerra*⁴⁶¹. Qui Cecchi propone un'ampia rassegna dei più «recenti

457 E. CECCHI, *Due righe di storia*, in «L'Astico», 16 maggio 1918.

458 E. CECCHI, *Renato Serra*, in «L'Astico», 16 maggio 1918.

459 Vedi nota 167.

460 E. CECCHI, *La guerra bella e la guerra brutta*, in «L'Astico», 4 luglio 1918. Riferimenti all'elaborazione di questo articolo si rilevano nei taccuini dove, a uno sporadico cenno datato al mese di marzo (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 283), segue una porzione di testo in fase di elaborazione (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 289).

461 E. CECCHI, *Giornali di guerra*, in «La Tribuna», 22 agosto 1918. Di questo contributo si è conservato nei *Taccuini* un abbozzo (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 290-291).

giornaletti militari» che, come nel caso de «L'Astico», sono «dattilografati, velocigrafati; o stampati in magre tipografie dei paesetti sgombri a ridosso le linee; o pubblicati a forte tiratura, adorni e dipinti, in tipografie ricche sì, ma imboscate»: sono giornali scritti non per i borghesi rilassati «sulla *chaise-longue* nel loro studio, o nella rotonda di uno stabilimento balneario», ma per uomini «che leggono in trincea» e che «portano, nella lettura come in tutte le altre cose, il terribile senso di riprova che proviene dal non poter più credere intanto alla vita del proprio corpo». Chi scrive per questo pubblico ha di fronte un'impresa «spinoso», in quanto rischia sempre di proporre al soldato in guerra «manufatti letterarî, che tutt'al più riusciranno a intorbare e guastare la loro fantasia». «L'Astico» è forse il giornale che meglio riesce a essere vicino ai soldati, a essere, «prima ancora che una redazione di giornale, [...] una casa per questi affetti randagi che nascono in zona di guerra; [...] un centro di assistenza morale»: attraverso la capacità di venire incontro alle esigenze dei soldati, «rende così della vita di molte migliaia di combattenti in tutti i suoi piani, un riflesso organico e pieno di movimenti e risalti», in grado di accompagnare le vite degli uomini al fronte. Nel pieno della trattazione, Cecchi regala al lettore una di quelle parentesi descrittive che saranno tipiche della sua prosa d'arte:

La redazione dell'*Astico* è in un paesino di case rosa, leggere come case di carta velina, tutte strappate dal cannone, a' piedi d'un gran monte. Se le cose son calme, vedete una fila di vagoni neri e verde pisello che sonnecciano al sole sopra un binario; o una diligenza di *arditi* colle papaline rosse, allegra come un carro di carnevale per quelle strade di campagna; e il cielo suona d'invisibili aeroplani. Altrimenti, nell'aria tirata, livida e cattiva dei bombardamenti, che pare vista con gli occhiali neri, s'arrotola il globo rossiccio dello shrapnel. Ma il volante a braccia della tipografia gira lo stesso: e l'*Astico* viene fuori.

E infatti proprio questo capoverso si ritroverà, con modifiche e opportuni aggiustamenti, ad aprire una pagina celebre dei *Pesci rossi*: *È nata una bambina con una rosa in mano*⁴⁶².

È questo anche il definitivo commiato dall'esperienza bellica, un periodo chiave dell'esistenza del critico fiorentino, fondamentale per comprendere le sue scelte successive. Nell'autunno del 1918, nello spazio di appena un mese, Cecchi si trasferirà quasi direttamente dal fronte di Caltrano a Londra.

È proprio il trasferimento in Inghilterra quel «progetto» di cui Cecchi accenna a Baldini in una lettera del 10 settembre 1918, e che sarà già ufficiale il 18 settembre: «il giorno dopo la vostra cara visita, ebbi una lettera di Gallenga, che mi diceva, ufficialmente, quel che Malagodi mi aveva detto privatamente e cioè che il Sottosegretario Stampa mi ha richiesto, il giorno 10, all'Autorità

462 E. CECCHI, *È nata una bambina con una rosa in mano*, in «La Tribuna», 23 settembre 1918. Ora in ID., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 52-57.

militare, per una missione in Inghilterra»⁴⁶³. Il 26 settembre è alle prese con le pratiche per la propria sostituzione al fronte⁴⁶⁴: il 16 ottobre lascia Caltrano e, dopo brevi soste a Roma e a Firenze, giunge finalmente a Londra l'11 novembre. L'approdo nella capitale britannica, città che non tarderà a descrivere alla moglie come «cosa troppo grandiosa, paurosamente grandiosa»⁴⁶⁵, è per il critico il coronamento di un sogno covato da tempo. Già tre anni prima, in una lettera a Boine, confidava con grande lucidità all'amico i propri intenti una volta cessato il conflitto:

Vorrei soprattutto imparare a parlare l'inglese come un inglese vero; e dopo la guerra esser mandato via, in una capitale lontana; perché sai tu, che reazioni di retorica di cretineria in Italia ci saranno? Come deve sentirsi difeso, solitario, felice, uno, in una di quelle capitali, che se ne sta chiotto col suo sé in fermento, dietro il bastione della sua pronuncia inaccettabile e seducente⁴⁶⁶.

Cecchi è coinvolto fin da subito da una città che visita «la prima volta, il giorno dell'armistizio», e che restituisce alla sua impressione quel «che di tumultuario»⁴⁶⁷ che gli ispirerà il primo dei *Pesci Rossi* scritti nel periodo londinese: *Il giorno della vittoria*⁴⁶⁸. «La curiosità di Cecchi non si sofferma sull'Inghilterra e sulla Londra di tutti i giorni, ma sulla Londra di un giorno straordinario, quello dell'armistizio. È peraltro attraverso la «follia» della gente festante che in qualche modo egli crede di poter captare qualche scheggia dell'anima inglese, di cogliere l'occasione per scoprirne la vocazione all'umorismo più libero e assurdo»⁴⁶⁹. Il critico viene letteralmente travolto dall'entusiasmo generale, cui fa fatica a dare un ordine:

Centinaia d'omnibus e di automobili, pieni d'una folla urlante, pieni fin sul tetto, sui montatoj, sui parafranghi, correvano allo sfacelo, e le fiamme coi colori inglesi e americani serpeggiavano nel vortice della fuga come code di gigantesche comete pazze.

Processioni di soldati, d'ufficiali, di ragazze delle fabbriche, di facchini, giravano interminabilmente, cantando tutti gli inni, con sul petto tutte le coccarde, tutti i nastri, tutte le bandiere.

Comandanti di marina coperti d'oro camminavano nella folla, gravi gravi, soli soli, tenendo a *spall'arm* un piccolo vessillo di carta⁴⁷⁰.

La caotica capitale britannica è animata da «commesse», «dame della Croce Rossa», soldati, e da

463 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., pp. 139-140.

464 *Ibid.*, pp. 141-142.

465 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XLIX.

466 G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 176.

467 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 329.

468 E. CECCHI, *Il giorno della vittoria*, in «La Tribuna», 20 novembre 1918. Ora, con il titolo di *La penna di pavone*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 66-71.

469 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 154.

470 E. CECCHI, *La penna di pavone*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., p. 69.

subito diviene una fonte inesauribile di immagini e ritratti di passanti, puntualmente registrati nei taccuini con un entusiasmo che non si percepiva ormai dagli anni antecedenti alla guerra⁴⁷¹. Alcune delle osservazioni raccolte lungo le strade sfoceranno in maniera esemplare in *D'un bambino, d'una vecchia e d'un soldato*⁴⁷²: «lo scavo psicologico, condotto sui soli dati esteriori, sugli atteggiamenti di un istante compie qui le sue prove migliori, raggiunge un'acutezza, una verità, un'evidenza davvero singolari. Lo spirito di osservazione di Cecchi è poi servito da uno stile acuminato come non mai: l'eleganza, la pieghevolezza, l'aderenza del linguaggio al folgorante risalto dato alle figure e ai comportamenti segnano uno dei traguardi più alti toccati dallo scrittore»⁴⁷³. Il ritrattismo del critico piegherà ben presto «verso il caricaturale o il comico», come accadrà ne *La lettera di presentazione* con l'immagine clownesca dell'«uomo che poteva tutto»⁴⁷⁴. Nelle settimane seguenti al suo arrivo in Inghilterra, Cecchi continua a esplorare instancabilmente la città, visita musei e gallerie d'arte e si sente accolto con cordialità spontanea e sincera: «momenti di quasi felicità. Che se dovevo essere accolto, non m'accogliessero quelli del mio paese e che mi conoscono, e non quelli della mia religione, semplicemente nella mia qualità elementare di uomo»⁴⁷⁵.

Ne frattempo conosce John Galsworthy e continua a scrivere per «La Tribuna», alla quale invia numerose corrispondenze, «a cui si affiancheranno regolarmente brevi note a carattere politico-informativo»⁴⁷⁶: Cecchi, attraverso la lettura quotidiana degli articoli dei periodici britannici, acquisisce un punto di vista esterno che gli permette di interpretare la realtà del primissimo dopoguerra italiano in modo originale e inedito. Emblematico è un articolo sulla *questione jugo-slava*⁴⁷⁷: gli eventi storici sono presi in esame solo in seguito a una puntuale rassegna degli articoli inglesi sul tema, interventi che permettono a Cecchi di presentare al lettore della «Tribuna» l'ampio ventaglio delle interpretazioni e dei dibattiti sulla questione. A sorprendere il critico è la qualità di molti di questi articoli che, sorretti da una comune pacatezza e oggettività di

471 In un ospedale, ad esempio, Cecchi registra la presenza di «tipi comuni» da ritrarre. Ci sono un «vecchio soldato ch'è stato in India e alla guerra anglo boera» che «non capisce il papa», e un altro che è «una sorta di clown che fa tutti i servizi», che «la mattina alle 5» è già «in giro con un gonnellino kaki con cintura nera». Fa «ridere tutti», è una «sorta di fattorino vecchio di *tube*: piedi dolci». Anche un nosocomio può essere agli occhi del critico un luogo vivace: «uno zoppo accidentato tira su le tendine: un altro ammalato alza i lembi delle coperte dei letti: dopo mezz'ora viene un terzo con la granata: dopo un tempo interminabile che cotesto ha spazzato, un quarto ancora che riabbassa i lembi delle coperte» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 305).

472 E. CECCHI, *D'un bambino, d'una vecchia e d'un soldato*, in «La Tribuna», 27 gennaio 1919. Ora in ID., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 72-75.

473 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 157.

474 «Si trattava d'un personaggio di circa ottant'anni, ancora abbastanza energico, che portava un vestito a scacchi bianchi e neri compagno a quello che avevo visto al gran *buffo* George Robey all'*Alhambra* poche sere prima. Era un vestito d'ampiezza smisurata: le brache colossali calavano come le colonne delle zampe dell'elefante, cosicché pareva che l'uomo non avesse più piedi; la testa sanguigna con due ciuffetti di capelli giallicci in cima all'enorme fagotto era rimasta incredibilmente piccina e dissugata: una testina di pollo» (E. CECCHI, *La lettera di presentazione*, in «La Tribuna», 11 marzo 1919; ora in ID., *Saggi e viaggi*, cit., p. 112).

475 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 304.

476 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., pp. XLVIII-XLIX.

477 E. CECCHI, *Stampa inglese e questione jugo-slava*, in «La Tribuna», 6 dicembre 1918.

giudizio, risultano immuni dalle «false interpretazioni» e dalle «scalmane» dalle quali erano affetti molti degli articoli scritti in Italia in quel periodo. Il parere di Cecchi a tal riguardo è ben espresso alla fine dell'articolo:

È molto triste, però, che soltanto nella stampa estera, si possano ora andare a ricercare discussioni veramente aperte, sostanziali e documentarie dei nostri capitali interessi. È triste, che queste documentazioni, [...] appunto sull'Italia, la Jugoslavia e il patto di Londra, si debbano a volte ritrovare soltanto in una stampa, onesta certo, ma che risente del contraccolpo della passione a noi opposta; [...] che gli elementi di verità, necessari ad un retto giudizio storico degli avvenimenti, debbano penetrare in Italia, soltanto per questi tramiti, per queste vie indirette⁴⁷⁸.

Cecchi si inserisce ben presto «sia nella piccola cerchia degli italiani a Londra sia nell'ambiente intellettuale della città»⁴⁷⁹. Già il 4 dicembre 1918, pubblica sulla «Tribuna» un articolo in cui auspicava la fondazione, analogamente a ciò che aveva già da tempo realizzato la Francia⁴⁸⁰, di un «Istituto italiano a Londra» che fungesse da «centro di raccolta, come punto di coscienza [...] come organo nostro di diffusione elementare della nostra coltura, [...] per tutto un altro ordine di esigenze culturali e morali»⁴⁸¹:

Questo momento di ripresa di lavoro, di generale assestamento e di cresciuto bisogno di relazioni internazionali, ora che sta risolvendosi la crisi della guerra, porta a noi italiani una ricchissima opportunità per agire, e ci permette un'infinità di disposizioni favorevoli, di attenzioni buone, a nostro riguardo. Abbiamo da concretare in istituzioni durevoli il credito morale fruttatoci dalla guerra. Abbiamo da cercare che non si sperdano i risultati, sporadici ma pieni di germi, del lavoro della British-Italian League, dell'Anglo-Italian Review, del Foreign Italian Action Bureau, a Londra. Chi non vorrà o non saprà sfruttare tutto questo, avrà sulla coscienza la responsabilità di una cattiva azione⁴⁸².

Perfettamente in linea con questi intenti, come rappresentante dell'*Italian Foreign Action Bureau*, scrive per «The Anglo Italian Review», l'organo ufficiale della fondazione⁴⁸³. Collaborerà con altri periodici inglesi quali «The Observer», «The Sphere», «The New Statesman», «The New Witness», mentre per «The Manchester Guardian» sarà corrispondente fino al 1925. Stringe rapporti

478 E. CECCHI, *Stampa inglese e questione jugo-slava*, in «La Tribuna», 6 dicembre 1918.

479 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. XLIX.

480 «I francesi hanno da anni un *Istitut Français du Royaume Uni*, disegnato con quel profondo e gajo senso accademico, che a tutte le cose, anche le più frivole, ch'essi fanno, dà il carattere incrollabile e naturale delle cose che ci sono state da sempre» (E. CECCHI, *Per un Istituto italiano a Londra*, in «La Tribuna», 4 dicembre 1918).

481 E. CECCHI, *Per un Istituto italiano a Londra*, cit.

482 *Ibid.*

483 Edita da Constable & C, iniziò le pubblicazioni a Londra nel maggio del 1918 sotto la direzione di Edward Hutton, con il quale lo stesso Cecchi, per il numero dell'«Observer» del 2 novembre 1919, scrisse *The election in Italy*.

professionali, scrive e legge molto. Proprio durante il primo soggiorno londinese, il critico sperimenta un interesse particolare per quei saggisti inglesi contemporanei che saranno fondamentali nella successiva definizione della prosa cecchiana: «l'attualizzarsi di questo interesse coincide con l'esperienza di corrispondente da Londra, che favorisce l'impatto col saggismo coevo, con alcuni dei suoi rappresentanti»⁴⁸⁴. Conosce e stringe amicizia con Belloc e Chesterton, e l'affinità con quest'ultimo è profonda fin da subito: dopo averne letto diverse opere già negli anni precedenti, diviene ben presto l'«autore del cuore» di Cecchi, un riferimento autorevole «nella ricerca del «diverso», nella reinvenzione del reale, nello scambio dei ruoli, con ribaltamento dal quotidiano all'immaginario o viceversa»⁴⁸⁵, operazioni che lo scrittore fiorentino sta sperimentando in parallelo nell'ideazione di molti testi dei *Pesci Rossi*. Tale «procedimento di reinvenzione del reale, basato sulla scelta, volutamente arbitraria, del punto di osservazione»⁴⁸⁶ è la tecnica che ha permesso a Cecchi di comprendere l'arte orientale⁴⁸⁷ e che, a contatto con la «mitologia del banale» derivata dal *Manalive* di Chesterton⁴⁸⁸, consente allo scrittore fiorentino di «creare «suggerzioni di mistero»»⁴⁸⁹ capaci di rivelare gli «aspetti contraddittori della realtà»⁴⁹⁰. Proprio all'incontro con l'autore prediletto, Cecchi dedicherà *Una visita a Chesterton*⁴⁹¹, una delle prose poi confluite nei *Pesci Rossi*: qui l'ammirazione del fiorentino si manifesta nell'atmosfera «onirica e irrealistica» che permea l'intera scena⁴⁹², ma si svela soprattutto in una descrizione fisica dell'autore britannico che

484 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 148.

485 *Ibid.*, p. 193.

486 A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, in «Ermeneutica Letteraria», 5, 2009, p. 102.

487 *Ibid.*. In *Pesci rossi*, Cecchi descrive così questa scoperta: «Cominciai a orientarmi in quell'enigma che è l'Oriente. [...] Tutte le volte che sopra un mobile di lacca vedevo un pingue ed elegante cavallo di bronzo, con la criniera a treccine e la coda come un grappolo d'api, sapevo che bastava mi spostassi di pochi palmi e questo cavallo si trasformava in una truce chimera. Tutte le volte che una poesia dell'antica Cina o del nuovo Giappone mi trasportava nell'atmosfera del più insospettabile idillio, sapevo che bastava guardassi un po' meglio e fra l'erba del prato idillico avrei visto luccicare la coda d'un drago, e fra i rami dell'arbusto il viso argenteo di uno spettro» (E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., pp. 5-6).

488 *Manalive* è forse l'opera di Chesterton che più influenza Cecchi. Grazie anche a questa lettura, egli perfeziona l'«uso del paradosso, dell'ossimoro, dell'antitesi e delle altre figure giocate sulla contrapposizione dei termini, così come la scelta di un punto di vista inusuale da cui si producono vari effetti di straniamento» (A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, p. 105). Cecchi aveva già recensito diverse opere di Chesterton: il primo contributo sull'autore inglese apparve sul «Marzocco» già nel 1910 (*Verità di paradossi*, in «Marzocco», 16 ottobre 1910). *Manalive* viene recensito sulla «Tribuna» il 2 agosto 1917, mentre ben presto Cecchi inizierà a pubblicare sulla neonata «Ronda» alcune traduzioni di testi del prosatore inglese: a *La risposta del bambino* («La Ronda», I, giugno 1919, pp. 27-33) seguirà nel 1921 la traduzione, a puntate, della prima parte de *Le avventure d'un uomo vivo*.

489 A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, p. 106.

490 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 151.

491 E. CECCHI, *Una visita a Chesterton*, in «La Tribuna», 28 dicembre 1918; ora in ID., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 76-83.

492 Relativamente a questo aspetto, è interessante constatare che della traduzione cecchiana di *Manalive* sia Baldini che Linati apprezzano in modo particolare proprio la realizzazione di alcune atmosfere e descrizioni paesaggistiche. Il 19 aprile 1921 Baldini scrive a Cecchi: «ho trovato in Chesterton dei pezzi straordinari; in specie il tramonto e lo spettacolo dal tetto» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 212). A qualche mese di distanza, Linati confiderà a Cecchi: «Le volevo scrivere tempo fa all'apparire della I puntata di *Manalive* per dirle tutta la mia ammirazione. Quella descrizione del vento e de' suoi umoristici effetti su l'Inghilterra che meraviglia! Come lei lo ha reso, vivo, arguto, nervoso! Pare una cosa scritta così, uscita di getto dalla sua fantasia» (C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., p. 136, lettera del 14 luglio 1921).

costituisce una delle sequenze esemplari del pezzo:

Visto davanti Chesterton ha la figura di un vescovo. Ma il vescovo si rigira e visto di dietro ha la figura di un *clown*. C'è una scoperta di umorista in questo gioco, c'è un'astuzia delusiva di polemista, c'è lo sfogo quasi fisico di un'ilarità connessa al dono prodigioso di formare le più strane associazioni. E c'è anche un partito preso di ridere. E il mestiere. E il dolore⁴⁹³.

Il semplice mutare del punto di vista, improvviso e inatteso, rivela particolari impensabili e misteriosi, e getta luce sugli aspetti più profondi della sfaccettata e complessa personalità dell'interlocutore. L'improvviso voltarsi di Chesterton ricorda in modo inequivocabile un'immagine chiave per la comprensione di *Pesci Rossi*, il testo che ha dato il titolo alla raccolta cecchiana e che era uscito sulle pagine della «Tribuna» il 23 agosto 1917:

I pesci rossi nella palla di vetro [...] soltanto visti di profilo erano assolutamente pesci soliti, di forma familiare, come i pesci del miracolo dei sette pani, o come quelli che ognuno la domenica può tirar su da un argine con l'amo o la rete. Quando davano il colpo di coda, un guizzo e si mettevano di fronte, la cosa cambiava. La loro faccia dalla grande bocca arcuata diventava sotto la fronte mostruosa una maschera rossa di malinconia impersonale e disumana. Posata ai lati sulle branchie, come sur un motivo di decorazione, pareva resa anche più astratta dalla fissità dei grandi occhi neri cerchiati d'oro. Di profilo eran piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han; draghi millenarî imbronciati⁴⁹⁴.

Curiosamente affine ad alcune posizioni espresse da Chesterton in *Manalive*, è il giudizio di Cecchi sull'ambiente universitario inglese: in *I collegi*⁴⁹⁵, il critico ne «rileva il conformismo, l'immobilismo, l'astrattezza, che non ne fanno certo il luogo più adatto per stimolare l'intelligenza e la curiosità dei giovani studenti»⁴⁹⁶. Mentre Chesterton, attraverso un sapiente uso dell'allegoria, «aveva sottolineato, soprattutto, la doppiezza, la falsità, la superbia» della sede accademica di Cambridge, il critico fiorentino sottolinea l'incapacità di tale sistema universitario di formare efficacemente «una classe dirigente [...] adatta a rappresentare culturalmente il paese»⁴⁹⁷. La stessa città, avvolta da «una sfumatura di nebbia sottile», è immersa in un'atmosfera sonnambolica nella quale «si realizza il senso della solitudine e della reclusione dal mondo»⁴⁹⁸: il luogo è talmente

493 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. 78.

494 E. CECCHI, *I pesci rossi*, in «La Tribuna», 23 agosto 1917; ora in ID., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 5-10.

495 E. CECCHI, *I collegi*, in «La Tribuna», 6 febbraio 1919; ora, con il titolo di *Cambridge*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 84-89.

496 A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, p. 107.

497 *Ibid.*

498 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. 85.

lontano dalla realtà quotidiana che «i rumori del mondo non giungono che traverso innumerevoli strati e spessori come nella campana dei palombari»⁴⁹⁹. Tale isolamento condanna gli studenti a «restare discosti dalla vita»⁵⁰⁰, a vivere per «uno splendido tempo, in una sorta di visionaria trasfigurazione antica»⁵⁰¹. L'esclusivo ambiente accademico pare incapace di formare una generazione di intellettuali vivace e combattiva: senza contatto con i problemi della contemporaneità, sembra sfociare solo in una fredda e sterile «esegesi» della vita. Tra le righe, lo scrittore esprime energicamente la propria insofferenza nei confronti di una cultura che stenta a uscire dalla ristrettezza dei circoli accademici:

So che più di metà i più gagliardi nomi nella poesia, nel giornalismo, nel dramma inglese contemporaneo, son nomi di uomini che non ebbero mezzi da stare fra quelle mura o non credertero utile farvisi ammettere a spese dello stato. Son nomi di uomini che frequentarono soltanto il collegio della vita. [...] E io vorrei sempre optare per quell'altro terribile collegio. Per il metodo dello scoraggiamento invece che per quello dell'opportunità. Per la difficoltà ad avere un libro piuttosto che per la libreria che offre centomila libri. A parità d'intelligenza, per l'uomo che legge in un omnibus o in una gargotta piuttosto che per l'uomo che legge in una cella di gotico normanno o in una biblioteca palladiana⁵⁰².

Sembra di ripercorrere qui le difficoltà affrontate dal giovane Cecchi, le delusioni provate nel tentativo di vedere legittimato il proprio sforzo. Pur riconoscendo come «suggestiva e venerabile l'antichità di Cambridge», Cecchi ritiene di trovare «antichità, e modernità, anche più suggestive e venerabili, nello Stand e in Fleet Street»⁵⁰³, nella città caotica che sta imparando ad amare. Le strade affollate della capitale britannica sono il luogo ideale per entrare in contatto con quella «umanità» che può sottrarre l'intellettuale al rischio di un gelido estetismo⁵⁰⁴.

Nell'aprile del 1919 esce il primo numero della rivista alla quale più emblematicamente si lega in quegli anni l'attività del critico fiorentino⁵⁰⁵: «La Ronda». All'uscita del primo fascicolo

499 *Ibid.*, p. 86.

500 *Ibid.*, p. 87.

501 *Ibid.*, p. 89.

502 *Ibid.*, p. 87.

503 *Ibid.*, p. 88.

504 Se in *Cambridge* Cecchi aveva già manifestato il rischio che gli intellettuali formati in questo ambiente potessero «finire col restare discosti dalla vita» e, «in materia d'arte e di umanità, in un superiore estetismo», sarà ne *Il giardino di Buddha* (in «La Ronda», I, ottobre 1919; ora in *Saggi e viaggi*, pp. 90-93) che avverrà la definitiva «condanna dell'estetismo» (A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, p. 107): il forte legame tra i due testi è ribadito dal fatto che compariranno uno dopo l'altro nella definitiva edizione dei *Pesci rossi*. Partendo dalla descrizione di una campagna inglese che è «prodotto del bisogno anglosassone di piegare la natura ad effetti artificiosi», il critico attacca la «vuota raffinatezza formale» e il «manierato estetismo che caratterizza gli inglesi in quanto a gusto artistico e che consiste in un eclettismo sconsiderato, che non tiene conto del valore sacro dell'arte presso molti popoli» (A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, cit., p. 108).

505 In una lettera inviata da Baldini a Cecchi, quando quest'ultimo è ancora di stanza presso Caltrano, si intuisce che il progetto di allestire una nuova rivista è già avviato: «Avrai avuto anche tu notizia della nuova impresa cui s'accingono Saffi e Cardarelli quest'inverno. Che sia quello il segno di tempi più grati!» (A. BALDINI - E. CECCHI,

Cecchi è ancora nella capitale britannica: ciò gli consente fin da subito di promuovere la nuova rivista negli ambienti intellettuali londinesi, i quali sembrano recepire l'iniziativa editoriale con spiccato interesse⁵⁰⁶. Grazie all'apporto di Cecchi, si inizia a concretizzare immediatamente quell'apertura alle letterature europee⁵⁰⁷ che è uno degli intenti espressi da Vincenzo Cardarelli nel *Prologo in tre parti*, il primo scritto del fascicolo d'esordio della rivista che, di fatto, ne è anche il manifesto⁵⁰⁸:

L'Italia sta per divenire un paese moderno, ecco la stupenda e sconfinata promessa che si offre al nostro avvenire artistico e spirituale. Ritardata la nostra modernità di più d'un mezzo secolo, a causa di avvenimenti storici che non è il caso di discutere, e rifatta l'Italia grettamente nazionalistica e provinciale nelle arti, la nostra letteratura intraducibile e poco valida ad attestare della nostra universalità tra le nazioni contemporanee, forse è giunto per noi il momento di uscire e di farci intendere in questo contagioso crepuscolo della civiltà moderna europea⁵⁰⁹.

A convincere Cecchi a partecipare alla realizzazione del progetto rondista non c'è solo l'interesse per le letterature europee, ma anche il preciso programma dei fondatori in merito a un profondo rinnovamento della letteratura. Nel *Prologo* cardarelliano, si dichiarava che «l'ereditarietà e la familiarità del linguaggio sono le sole ricchezze di cui si può far pompa uno scrittore decente» e che solo un «classicismo» fondato su «nuove eleganze» e «tradizione» avrebbe permesso di accantonare definitivamente l'esperienza delle avanguardie. Tornato in Italia⁵¹⁰, Cecchi si inserisce

Carteggio 1911-1959, cit., p. 138, lettera a Cecchi del 6 settembre 1918).

506 In una lettera a Baldini del 2 maggio 1919, Cecchi fa riferimento a una propria recensione a Ernest de Sélincourt («La Ronda», n. 2, maggio 1919, pp. 76-77) e all'interesse che comincia a suscitare la «Ronda» in Inghilterra: «Ho anche una nota di una pagina, corpo 8, roba inglese che bisogna mettere perché serve alla «Ronda» in Inghilterra di dove mi annunciano già abbonamenti» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., pp. 145-146). Qualche giorno dopo scrive allo stesso Baldini: «Ti accludo questo annuncio: uscito con qualche inevitabile inesattezza. *Dallo, subito, a Saffi: raccomandandogli che mandi la Ronda a tutti gli indirizzi inglesi che gli detti*» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 149, lettera a Baldini del 24 maggio 1919)

507 L'apertura del gruppo redazionale alle letterature straniere è testimoniata dal fatto che «gli uomini della «Ronda» non provano [...] alcun complesso d'inferiorità nei confronti delle letterature europee. Ma se non hanno motivo d'inseguire indiscriminatamente tutto ciò che proviene dall'estero e fa tendenza, non ne hanno neppure per arroccarsi in un aprioristico rifiuto. [...] La domestichezza dei rondiani con le lingue e le letterature straniere, insieme alla vastità di orizzonti, che li metteva al riparo in partenza da qualsiasi avversione ottusa e preconstituita» (G. LANGELLA, *Passaporto per «La Ronda»*, in «Otto/Novecento», n.1, 2000, pp. 90-91), consentirà alla rivista di accogliere numerose traduzioni e recensioni di opere straniere e diversi articoli scritti da alcuni tra i maggiori intellettuali del periodo: sulle pagine della «Ronda» compariranno, tra gli altri, scritti di Sorel, Pareto, Rivière, Craig, Belloc e Chesterton.

508 V. CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, in «La Ronda», I, n. 1, pp. 3-6. «[...] definita la testata, si trattava di stendere un programma che fosse insieme un riepilogo e una sintesi delle polemiche interne e un concentrato di orientamenti per il selezionato pubblico cui si rivolgeva: da dove partissero, dove puntassero e su che facessero leva. L'incarico se lo assunse Cardarelli» (*La Ronda. 1919-1923*, a cura di G. Cassieri, Torino, ERI, 1969, p. XIII).

509 V. CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, cit., p. 6.

510 Nella primavera del 1919 Cecchi, «nonostante le insistenze di Leonetta, continua a rinviare la data del ritorno in Italia. [...] Lascia l'Inghilterra tra il 15 e il 16 aprile, diretto a Parigi; [...] Il 24 è di nuovo a Firenze e poi subito a Roma, dove continuerà a recarsi regolarmente anche nei mesi successivi, e dove lo chiamano tanto gli impegni di lavoro quanto la speranza di trovare una sistemazione definitiva per la famiglia [...]. Nell'impossibilità di trovare un

nel dibattito, affidando una satirica *Comunicazione accademica* al secondo numero della «Ronda», uscito nel maggio 1919⁵¹¹. Posto all'inizio del fascicolo, immediatamente dopo un breve ma significativo estratto di *Der Wanderer und sein Schatten*, dalla seconda parte di *Umano, troppo umano* di Nietzsche⁵¹², l'articolo è una vera e propria stroncatura dell'esperienza intellettuale delle avanguardie, e in particolare del futurismo marinettiano. L'autore finge di vivere nel 3009 e di rinvenire tra le rovine di una biblioteca di inizio '900 alcune pagine che contengono «come per incidente alcuni voci italiane» ma che in realtà non sembrano scritte «in lingua italiana» e in «nessuno dei dialetti o delle lingue che all'epoca correvano in Europa»⁵¹³. Sulla copertina si legge *Zang-Tumb*, titolo sul quale «allo stato presente degli studi» il finto filologo non è in grado di dire nulla. I frammenti del testo sono scritti in prevalenza in una lingua «tronca, mimica, figurata, [...] scimmiesca» nella quale le parole «appaiono sciolte da ogni senso e relazione come le parole degli ammalati di paralisi, nell'ultimo stadio»⁵¹⁴. La sintassi, che in quel periodo storico «pare si riassume nelle prime due operazioni aritmetiche», asseconda una veste grafica insolita: «le parole son stampate a rose, a stelle e zig-zag, come già era stato praticato nella greccità decrepita, quando si scrivevano poesie col solo criterio che i versi, con diversa lunghezza, ora formassero un profilo di donna o di leone, ora una fontana o una croce»⁵¹⁵. Tale letteratura sembra essere stata ideata da «tribù incolte, irriducibili, forse erratiche», oppure da «gruppi eretici, controcorrenti verso la confusione originaria, fazioni di volontari dell'umiliazione bestiale e del nulla»⁵¹⁶. Comunque questo progetto «di distruzione letteraria», scritto «forse nel proposito di incitare al disordine la gente di tradizione e di lingua»⁵¹⁷, è stato annientato dal trascorrere del tempo: «Vollero il ritorno alla materia, al deforme. E il Tempo li prese in parola, li trattò come bestie, inghiottendoli

alloggio in città, affitta una casa di campagna sui colli laziali, ad Ariccia: con la moglie vi si stabilisce nella prima settimana di ottobre» (E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., pp. XLIX-L).

511 E. CECCHI, *Comunicazione accademica*, in «La Ronda», I, n. 2, maggio 1919, pp. 4-9. Ora, con il titolo di *Una comunicazione accademica*, in ID., *Saggi e viaggi*, cit., pp. 42-46. È interessante osservare che Cecchi stesso sembra sottolineare l'importanza di questo breve intervento, auspicando per esso una veste grafica e una posizione all'interno del fascicolo adeguate: «Ho quasi finito il mio articolo, e lo spedisco fra poche ore. Credo ti piacerà. Impaginate le prime 50 pagine; e ti sarei grato, se l'articolo ti piace e piace a Saffi, di non dargli un posto ultimo. Bisognerebbe stamparlo in un carattere chiaro e largo» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 145, lettera a Baldini del 2 maggio 1919).

512 Il breve passo è di particolare interesse perché chiama in causa alcuni dei nodi focali dell'esperienza roindista, e funge da autorevole anticipazione di alcuni degli spunti dell'intervento cecchiano: «Usare neologismi o arcaismi nella lingua, prediligere il prezioso e lo strano, mirare alla ricchezza più che alla limitazione del lessico, è sempre segno di un gusto non ancora maturo o già corrotto. Una nobile povertà ma, nei limiti di un dominio senza apparenza, una libertà da padroni, è ciò che distingue gli artisti greci del discorso [...]. Enumerare i loro arcaismi e le loro ricercatezze è presto fatto, ma l'ammirazione non ha mai fine se si hanno buoni occhi per vedere la maniera leggera e dolce con la quale essi accostano ciò che vi è di quotidiano e di più logoro in apparenza, nelle parole e nei giri di frase» («La Ronda», I, n. 2, p. 3).

513 E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., p. 42.

514 *Ibid.*, p. 43.

515 *Ibid.*, p. 44.

516 *Ibid.*, p. 45.

517 *Ibid.*, p. 46.

confusamente; e in queste reliquie lamentevoli noi oggi serbiamo, con la pietà dello storico, tutto quanto rimane ad attestare il loro transito sul mondo»⁵¹⁸. Pur non essendo il primo pubblicato sulla «Ronda», è questo l'articolo con il quale Cecchi ne abbraccia dichiaratamente gli intenti con vigore e ironia: a pochi giorni di distanza, il critico pubblicherà sulla «Tribuna» un programmatico *Ritorno all'ordine*⁵¹⁹. Attraverso questo articolo, «dopo più di quattro anni di interruzione», Cecchi riprende «con assiduità» le sue «discussioni intorno alla letteratura contemporanea», promettendo ai lettori di continuare a «trattarne in uno stile possibilmente allegro». Dopo gli anni della guerra, «durante i quali il mondo è stato sottoposto alla più dura disciplina militare, e ha patito uno dei più spaventevoli ricorsi di rigore primitivo, [...] parecchie forme d'arte e idee di vita [...] son generalmente scadute» e in molti hanno sentito «un gran bisogno di «rinnovarsi» [...], di mutar bandiera»:

Quanti giovani scoiattoli l'altro giorno lavoravano sui trapezi delle *parole in libertà*, e, ora, impensieriti, con un abitino al collo, e la coda ciondoloni, ragionano delle necessità di essere come essi dicono, *umani!* Quanti vecchi coccodrilli, cibati di ogni sorta di carne, nera o battezzata, ora ci assicurano che la Provvidenza li ha toccati nel cuore, e che son risolti a finire i loro giorni nell'esercizio delle virtù cristiane!⁵²⁰

Di contro Cecchi e il gruppo della «Ronda»⁵²¹ non sentono affatto il bisogno di rinnovarsi e anzi confessano apertamente che la loro «novità è di esser vecchi»: «Mentre tutti dichiarano di esser rientrati, o star rientrando, nell'ordine, la nostra novità è di aver cercato, con tutte le nostre forze, di essere nell'ordine, sempre. Oggi tutti vogliono essere *umani*, fino al punto di parere anche «borghesi». Ma noi siamo stati sempre «borghesi». Gli intellettuali che hanno mantenuto tale coerenza si sono ritrovati uniti nell'ideazione della «Ronda», «non tanto dalla formula forzosa di un programma, quanto dalla naturale simpatia che accomuna le disposizioni solide e sincere»⁵²².

518 *Ibid.*

519 E. CECCHI, *Ritorno all'ordine*, in «La Tribuna», 19 maggio 1919. Cecchi invia il testo alla redazione della «Tribuna» già prima del 15 maggio, come conferma una lettera a Baldini del 17 maggio: «Mandai tre giorni fa il mio articolo di annuncio della «Ronda» alla «Tribuna». Escirà subito» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 147).

520 E. CECCHI, *Ritorno all'ordine*, cit.

521 Se Cecchi nel suo articolo cita rapidamente Bacchelli, Baldini, Cardarelli, Saffi, Barilli e Montano, sarà uno di questi, Antonio Baldini, a presentare uno ad uno i collaboratori, definendo il loro ruolo in modo ironico e disincantato: Cardarelli è il *pubblicista* «esperto dei vizi e dei valori umani», Cecchi è l'*esquire*, «l'Eliminatore, il Gastigatore, il Capitano Nemo di quest'acque confusionarie», Bacchelli è il *possidente*, Baldini il *baccelliere in lettere*, Saffi un *docente nelle scuole governative*, Montano l'*industriale*, Barilli il *compositore* «di calda, corrucciata, umorosa e dimentica natura» e Spadini è un *pittore fiorentino* «dell'antica razza» (A. BALDINI, *Lista bloccata della «Ronda»*, in «La Ronda», I, n. 7, novembre 1919. Ultimo articolo pubblicato da Baldini sulla «Ronda», sarà poi ripreso in *ID.*, *Salti di gomito*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 223-229).

522 Anche Cardarelli nel suo *Prologo in tre parti* aveva fatto riferimento a questa «naturale simpatia», in maniera fin troppo marcata: «Quasi tutti gli scrittori che vi collaboreranno regolarmente si conoscono da lungo tempo e sono cresciuti, si può dire, insieme: amici di gioventù se non d'infanzia. Una spontanea affinità di gusti, di coltura, di

Malgrado il «titolo minaccioso», la rivista è costituita da «buonomini, che girano pei fatti loro, continuando un discorso avviato da tempo, e interrotto dagli avvenimenti»⁵²³, e che intendono dirigere un periodico radicalmente diverso da quelli che avevano animato il panorama letterario del primo Novecento. Dopo «l'imperversare delle più svariate forme di settarismo, di camorra e di mafia letteraria», per colpa delle quali «il pubblico era tenuto sotto l'intimazione di scegliere e ammirare certi scritti, o soffrire i peggiori vituperi e ricatti», la «Ronda» è presentata come una di quelle pubblicazioni «vive di una così radicata vitalità che, senza bisogno di farsi sentire, hanno l'aria di esserci sempre state». La rivista appare «venerabile e antica» perfino «nell'accidentalità degli aspetti tipografici, con quei caratteri, quella copertina, e il tamburino napoleonico». Impresa editoriale nata senza clamore su solide basi, la «Ronda» è per Cecchi la sede privilegiata per una profonda e radicale opera di riforma letteraria:

Lasciamo il chiasso. Ricominciando il lavoro, noi dovevamo segnalarla, perché essa infine realizza, in forma solida e matura, tendenze per le quali, durante tanto tempo, avemmo l'ambizione di sentirci impegnati! È una grossa conferma; e ormai un punto obbligato. E non si vede, in realtà, che ci sieno strade, che non sieno bocche di precipizii, o vicoli ciechi, le quali, volere o no, non debbano passare da cotesta parte⁵²⁴.

La collaborazione di Cecchi alla rivista sarà piuttosto regolare almeno fino al termine del 1920. In questa sede il critico fiorentino pubblicherà recensioni e articoli di letteratura italiana⁵²⁵, ma ben presto focalizzerà il proprio impegno sulle letterature straniere. Se numerosi sono gli articoli

educazione doveva condurli naturalmente a raccogliersi intorno a questa pubblicazione» (V. CARDARELLI, *Prologo in tre parti*, cit., p. 4). In realtà, «nonostante alcune coincidenze di luogo e di tempo e le crescite sullo stesso pianerottolo, mai rivista del quarantennio presentò una redazione così poco consanguinea, di così scarse affinità elettive, più restia all'atmosfera comunitaria» (*La Ronda. 1919-1923*, cit., p. XV).

523 In linea con il parere espresso da Cecchi, è interessante rilevare che la «Ronda», a causa anche dell'eterogeneità dei suoi collaboratori, «tra le riviste novecentesche» è «l'unica in cui ragioni critiche e veleni, amori e rivolte, speranze e attese non circolino [...]. Stanno insieme, ma i dialoghi sembrano tangenziali. Ogni redattore è una tessera musiva, ma della propria opera in composizione più che della rivista di cui dovrebbe far quadro. La curiosità di trovarvi cedimenti e sbavature resta frustrata» (*La Ronda. 1919-1923*, p. XXI). Lo stesso Cecchi, nella prefazione al volume sulla «Ronda» del 1955, sottolineava «che non si trattò, ne *La Ronda*, come talvolta era stato detto, d'una chiesuola neoclassica o accademica, d'una conventicola di stretta osservanza, impegnata in un artificioso programma di reazione letteraria. Basta citare i nomi di Bacchelli, Baldini, Barilli, Cardarelli, Montano, ecc., per dover riconoscere che sarebbe stato difficile trovare e mettere insieme scrittori di tendenze più indipendenti e diverse» (*La Ronda. Antologia*, a cura di G. Cassieri; prefazione di E. Cecchi, Firenze, Landi, 1955, p. VII).

524 E. CECCHI, *Ritorno all'ordine*, in «La Tribuna», cit.

525 Analogamente a quanto stava facendo parallelamente sulla terza pagina della «Tribuna», Cecchi continua a scandagliare con attenzione il panorama letterario italiano a lui contemporaneo. Recensisce tra gli altri un'opera del compagno di avventure e amico Carlo Linati (*Sulle orme di Renzo, pagine di fedeltà lombarda*, in «La Ronda», I, n. 4, luglio-agosto 1919, pp. 68-70) e soprattutto è tra i promotori di quella *Discussione su Pascoli* che compare nel fascicolo del novembre 1919: relativamente al poeta delle *Myricae*, il critico partecipa al dibattito limitandosi a richiamare alla memoria del lettore alcune delle posizioni espresse nell'ormai lontano *La poesia di Giovanni Pascoli* (1912), da cui sostanzialmente non si discosta.

in merito ad autori francesi⁵²⁶, è ancora una volta il mondo anglosassone a costituire il polo attrattivo di maggiore interesse per il critico. Pubblicherà infatti alcune importanti traduzioni di testi di Chesterton⁵²⁷, di Stevenson⁵²⁸ e di Belloc⁵²⁹: quest'ultimo è un autore che occupa un posizione non marginale nello sviluppo della saggistica cecchiana, tanto che il critico fiorentino non tarderà a definirlo come «il più forte prosatore inglese tra i viventi». Oltre al suo «gusto della concretezza», è poi, «naturalmente, la moderna classicità dello stile a conquistarlo, uno stile che possiede «semplicità e speditezza latina» e che pertanto attua un tipo di prosa «che equilibra la sentimentale mobilità inglese nella solida e ridondante chiarezza mediterranea»⁵³⁰.

Un incontro altrettanto importante è quello con l'opera di Max Beerbohm, la cui ironia costituirà una presenza di grande interesse nel percorso intellettuale del Cecchi giornalista e critico militante: dal prosatore inglese impara «l'arte della parodia, che consiste nella caricatura di personaggi e ambienti, sfociando in un ritrattismo, per così dire, sopra le righe, oppure nell'imitazione in chiave ironica dello stile di certi scrittori»⁵³¹. A testimoniare l'entusiasmo prodotto in Cecchi dalla scoperta dell'opera di questo autore vi è una lettera a Linati, nella quale il critico fiorentino non nasconde la propria stima per il prosatore inglese e nella quale si fa riferimento ad un fondamentale intervento cecchiano sul tema, un articolo che aveva appena pubblicato sulla «Ronda»⁵³²: «Da tempo io ammiro il Beerbohm, e nel numero di marzo della «Ronda» c'è una mia recensione dell'ultimo suo libro ch'è eccellente: *Seven Men*, di prim'ordine, nella sua apparente frivolezza. È uno scrittore squisito, con una puntualità matematica: i nostri *fumisti* avrebbero da

526 Tra gli autori francesi di cui si occupa nella prima fase della collaborazione alla rivista è opportuno citare gli articoli su Julien Benda (*Le bouquet de Glycère*, in «La Ronda», I, n. 3, giugno 1919, pp. 69-70), Jacques Rivière (*L'allemand (Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre)*, in «La Ronda», I, n. 3, giugno 1919, pp. 71-73), Henri Barbusse (*Chi siamo... («Nous autres»)*, in «La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 72-73). A circa un anno di distanza pubblicherà una recensione su un'opera di Albert Thibaudet (*Trente ans de vie française: Les idées de Charles Maurras*, in «La Ronda», II, n. 12, dicembre 1920, pp. 822-829), un autore sul quale tornerà a riflettere e a scrivere diffusamente anche negli anni successivi.

527 Vedi nota 489.

528 R. L. Stevenson, in «La Ronda», II, n. 2, febbraio 1920; *Nei mari del Sud*, «La Ronda», II, n. 3, marzo 1920. Le traduzioni cecchiane di Stevenson saranno al centro del dibattito epistolare con Carlo Linati, traduttore di alcuni racconti del romanziere, tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo 1920 (C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., pp. 113-116).

529 Di Belloc pubblica due traduzioni: *La buona donna*, in «La Ronda», I, n. 1, aprile 1919, pp. 41-44; *La morte di Pietro Vagabondo*, in «La Ronda», I, n. 7, pp. 58-63. Cecchi lo conosce personalmente, come accaduto con Chesterton, durante il soggiorno londinese.

530 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 207. Fin dalla genesi di *Pesci rossi*, la lettura dell'opera dell'inglese «non agisce solo a livello di idee, ma anche e soprattutto [...] a livello stilistico. Oltre al Belloc ideologo, infatti, Cecchi dimostra ammirazione per il letterato, dotato di semplicità e chiarezza e maestro di descrizioni paesaggistiche di grande effetto, capaci di trasportare il lettore in un'atmosfera senza tempo e quasi fiabesca, in cui riaffiora il valore sacro della natura» (A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, cit., p. 109).

531 A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, cit., p. 110.

532 E. CECCHI, *Seven men* by Max Beerbohm, in «La Ronda», II, n. 4, aprile 1920. Negli anni successivi Cecchi tornerà ad occuparsi di questo autore con un intervento sulla «Ronda» (*And even now* by Max Beerbohm, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 422-425) e uno sulla «Tribuna» di poco successivo (*Max Beerbohm*, in «La Tribuna», 9 agosto 1921).

imparare assai»⁵³³. Inserendosi autorevolmente in quel filone di studi rondeschi che avevano per oggetto le letterature slave, russe e di lingua tedesca, incentivati dai fondamentali contributi di Marcello Cora⁵³⁴, si occuperà molto presto di autori quali Andreev e von Hügel⁵³⁵.

Nonostante la centralità della figura di Cecchi nella vicenda editoriale della «Ronda», la sua collaborazione alla rivista romana è intervallata da diversi momenti di crisi che, in più di un'occasione, rischiano di sfociare in un distacco definitivo. Già nel luglio 1919 si manifestano alcune tensioni tra Cardarelli, Bacchelli e Baldini, «a cui si aggiunsero poco dopo una serie di equivoci nati da pettegolezzi [...] non sufficientemente chiariti a causa di situazioni ambigue»⁵³⁶, che inducono lo stesso Baldini ad abbandonare precocemente la rivista. In questa situazione Cecchi si trova spesso a fungere da mediatore e, per il bene della «Ronda», tenta invano di riconciliare i dissidi interni alla redazione⁵³⁷. Questo clima di tensione contribuisce a mitigare l'entusiasmo del critico nei confronti del progetto editoriale. Già il 4 luglio manifesta così la propria insofferenza a Baldini: «Cardarelli tace, secondo il solito; Saffi è sotto gli esami e ho paura, almeno non ritardi molto, che la «Ronda» uscirà senza nulla di mio perché non ho proprio animo di seguitare a sfacchinare e non veggo da che parte quest'animo m'abbia a venire»⁵³⁸. Nonostante tale situazione, Cecchi non si defila quando si tratta di difendere pubblicamente la rivista. Nel numero di luglio del gobettiano «Energie nuove», ad esempio, si accusano apertamente le pagine della «Ronda» di essere «nitide e limpide come pietre preziose, ma fredde, ma morte», in quanto elaborate attraverso «concetti estetici un po' sorpassati». Cecchi risponderà con una breve intervento nel quale afferma

533 C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., p. 122: lettera del 5 aprile 1920.

534 Marcello Cora è collaboratore della «Ronda» fin dal primo numero. Oltre a *Ritorni inutili a inutili paesi*, narrazione ideale di un percorso che si snoda tra Russia, Ungheria e Italia (in tre puntate: «La Ronda», I, n. 1, pp. 54-57; I, n. 3, pp. 47-50; I, n. 5, pp. 40-45), è nella sezione dei fascicoli riservata alle recensioni, *Incontri e scontri*, che pubblica regolarmente i propri interventi. Inizialmente pubblica contributi di carattere scientifico (*Sul principio di relatività*, in «La Ronda», II, n. 12, pp. 813-821), per poi concentrarsi sulle questioni letterarie: recensisce il *Goethe* di Croce (III, n. 1-2, pp. 103-110), opere di Weininger (III, n. 6, pp. 414-416), Höning (III, n. 10-11, pp. 417-418), Werfel (III, n. 7, pp. 491-497), Ludwig (III, n. 8-9, pp. 622-639; III, n. 11-12, pp. 823-827), Hatvany (III, n. 10, pp. 709-711), Schickele (IV, n.1, pp. 72-75), Rosner (IV, n. 2, pp. 152-153), Franck (IV, n. 5, pp. 258-263), Holitscher (IV, n. 7-8, pp. 519-523) e un fascicolo della rivista tedesca *Das Deutsche Buch* (III, n. 10, pp. 711-712). Da ricordare, inoltre, un intervento *Sul "Tasso" di Goethe* (II, n. 10-11, pp. 714-722) e un lungo studio su Hauptmann (IV, n. 9-10, pp. 610-628).

535 Recensisce la traduzione di Decio Cinti de *I sette impiccati* di Andreev («La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 80-82), un'edizione inglese di *Reminiscences of Leo Nicolayevitch Tolstoi* curata da Maxim Gorky («La Ronda», II, n. 8-9, agosto-settembre 1920, pp. 642-644), due studi di Friedrich von Hügel («La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 77-80) e traduce due brani dello stesso autore («La Ronda», II, n. 2, dicembre 1919, pp. 67-71).

536 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. XXII.

537 In una lettera a Baldini del 16 luglio 1919, Cecchi osserva: «Cardarelli m'ha scritto da Roma. Gli ho risposto con una lettera e l'ho pregato di leggere a te pure. Gli ho fatto alcune osservazioni di massima sul modo col quale viene composta la *Ronda*, cose delle quali parlammo già insieme, e che ora è tornato a proposito di ritoccare. D'altra parte, ho creduto di poter assicurarlo di quanto noi restammo intesi assieme: cioè che tu lavorerai molto e molto; e che tutti non vogliamo altro se non che la *Ronda* vada avanti bene. Sicché fammi il piacere, vinci le tue difficoltà personali, e non pensare a scissioni etc., perché sarebbe tanto di perduto per tutti e non ne riderebbero che i nostri comuni nemici» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 152).

538 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 166.

che i «concetti estetici» son tutti sorpassati, e che l'artista, in quanto a metodo, fu e sarà sempre un reazionario!»: l'artista, in quanto tale, «è tanto sicuro d'esser d'istinto portato avanti, che tutta la sua fatica sta nell'equilibrarsi e nel regolare e nel frenare. Di concetti estetici inediti vanno in cerca coloro che non sanno da che parte rifarsi per essere artisti»⁵³⁹.

Nel maggio 1920 escono i *Pesci rossi*⁵⁴⁰: nei mesi successivi Cecchi collaborerà alla «Ronda» in maniera piuttosto marginale. Le posizioni manifestate dallo scrittore nei suoi articoli di fatto «riconducono ai termini di uno sviluppo critico personale, che non ha molto a che vedere con i paralleli svolgimenti della «Ronda»,⁵⁴¹ come scriverà in una lettera a Pancrazi del 25 dicembre 1920: «Io ero per così dire *rondesco* avanti lettera, quando non c'era la «Ronda»; e via via che c'è stata, mi ha fatto ritirare le corna come alle lumache»⁵⁴². Nello stesso mese di dicembre aveva pubblicato sulla «Ronda» un intervento su Thibaudet nel quale, prendendo spunto da una polemica con la critica di stampo crociano «che piomba dall'alto, sugli autori malcapitati, e li lega alla camicia di forza dei suoi teoremi»⁵⁴³, tratteggiava il suo ideale e il suo metodo di lavoro, prendendo spunto da una lettera di Pancrazi di quei medesimi giorni⁵⁴⁴: «La nostra critica, piuttosto che a cotesti rigori, la vorremmo disposta a un libero e paziente scetticismo. Quando ci fosse riuscito di dire, con semplicità ed esattezza, quattro o cinque cose solide e chiare intorno alle idee, la lingua, la morale d'un autore, ci parrebbe sempre, come critici, d'aver fatto il nostro mestiere, in una maniera forse un po' fuori di moda, ma che si potrebbe quasi chiamar classica, giacché la critica classica coltivò pretesti, ragioni e interessi verso gli scrittori, che la critica pura non ha sempre avuto, né può sempre avere»⁵⁴⁵. È ancora una volta la «Tribuna» ad essere il luogo preferito per questa sperimentazione: Cecchi trascorre in redazione gran parte del suo tempo, scrive articoli e recensioni che gli comportano una grande dispendio di energie e tanta fatica: «Io ho lavorato poco: scrivere articoli mi costa una fatica da demonio, uno sforzo di scomodo interno da far cascare le

539 E. CECCHI, *Energie nuove*, in «La Ronda», I, n. 4, luglio-agosto 1919, p. 74.

540 E. CECCHI, *Pesci rossi*, Firenze, Vallecchi, 1920. Le reazioni sulla stampa non tardano ad arrivare, come riferisce lo stesso Cecchi a Baldini nel luglio 1920: «Gi ultimi giorni che fui a Roma ci fu qualche articolo sui «Pesci»: Martini mi commentò sulla «Tribuna», e fortunatamente, dietro mie vivissime raccomandazioni, si tenne abbastanza sostenuto; anche il severo Moscardelli fu assai bonino, e Giovannetti» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 164: lettera del 4 luglio 1920). Da annotare in proposito anche una recensione di E. Levi («*Pesci rossi*» di E. Cecchi, in «Il Convegno», agosto 1920, pp. 52-55) di cui si accenna in una missiva di Cecchi a Linati (C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., p. 128: lettera del 24 giugno 1920).

541 R. MACCHIONI JODI, *Emilio Cecchi*, cit., p. 202.

542 V. BRANCA, *Carteggi di Pancrazi. Lettere inedite con Cecchi e Palazzeschi*, in «Nuova Antologia», n. 2128, ottobre-dicembre 1978, p. 132.

543 E. CECCHI, *Albert Thibaudet, Trente ans de vie française (I): Les Idées de Charles Maurras; Paris, Editions de la «Nouvelle Revue Française», 1920*», in «La Ronda», II, n. 12, dicembre 1920, p. 822.

544 Il 20 dicembre 1920 Pancrazi scriveva a Cecchi: «Hai ragione perfettamente. Se si potesse tornare al nostro esercizio di critica quotidiana, a dir quattro cose alla buona: sulla forma, sul contenuto, sulle idee, sulla lingua, sulla morale, anch'io ci starei» (V. BRANCA, *Carteggi di Pancrazi. Lettere inedite con Cecchi e Palazzeschi*, cit., p. 130). Nella risposta del 25 dicembre, Cecchi confiderà all'amico di aver «adoprato addirittura due o tre parole» (*Ibid.*, p. 131) della lettera di Pancrazi per realizzare l'articolo poi pubblicato sulla «Ronda».

545 E. CECCHI, *Albert Thibaudet, Trente ans de vie française (I): Les Idées de Charles Maurras*, cit., pp. 822-823.

braccia», confiderà a Baldini, sottolineando poi che per la «Ronda» si è «dovuto limitare a due o tre recensioni, fra le più brutte che abbia mai scritto»⁵⁴⁶. La *routine* ben presto si fa opprimente:

Per tutto il resto, io fo la solita vita: la vita della monotonia che tu conosci: Tribuna e via Appia, via Appia e Tribuna. Non cambio strada né scantonò altro che se una ventata mi porti via il cappello, e mi obblighi a corrermi dietro. Amici non ce n'è più: Cardarelli, per vederlo, mi ci vorrebbe un intiero pomeriggio di ricerche, perché alla «Ronda» non mi è riuscito mai di trovare nessuno; eppoi non sono più tempi di conversazioni⁵⁴⁷.

I rarissimi momenti di evasione dalla quotidianità sono guizzi vivaci e improvvisi che impreziosiscono a sprazzi la corrispondenza con alcuni amici, come quando la partenza di una goletta dal lungomare di Forte dei Marmi proietta per un attimo la mente del critico lontano dalle preoccupazioni quotidiane e dagli impegni di lavoro:

[...] e non ho scritto un rigo per la «Ronda»: avevo cominciato il secondo articolo per *Convegno* ma sono fermo alla 3ª cartella. [...] Il vero momento bello, quassù, l'ebbi iersera che feci un po' di mare: uno *schooner* dovette patire: si stava sulla spiaggia e si vedeva rollare e saltare, con tutte quelle immense vele e quei piccoli otto o dieci uomini a bordo; io sentivo tutto Poe, e tutti i *Mari del Sud* nel sangue, e infine un marinajo ch'era accanto a me cominciò a discorrermi dei suoi viaggi al Canada, a bordo di trabaccoli di quella fatta, etc. etc. Che cosa colossale di mistero quel moto degli alberi, quelle lente altalene, e quasi simbologie: essere seduti o distesi a pie' dell'albero e vedere quel pentagramma sul capo e sentire il mare sotto⁵⁴⁸.

La rotta prediletta, ancora una volta, punta nella direzione di Londra, dove si recherà nel marzo 1921 in compagnia di Angelo Signorelli: il viaggio, organizzato da quest'ultimo per vendere una collezione di quadri e di monete, diviene per Cecchi un'occasione privilegiata per esplorare angoli sconosciuti della città, «scenari di botteghe di antiquari» animati da mercanti d'arte, collezionisti, artisti, semplici amatori. Ancora una volta, la città è per Cecchi una fonte inesauribile di spunti, instancabilmente annotati nei fedeli *taccuini*⁵⁴⁹. Al suo ritorno in Italia, avvenuto a fine marzo, così accennerà del viaggio appena concluso all'amico Baldini:

546 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., pp. 202-203.

547 *Ibid.*, p. 198: lettera a Baldini del 28 ottobre 1920.

548 *Ibid.*, pp. 176-177.

549 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 329-337. Come dimostrano diffusamente i numerosi appunti scritti in merito ad una sistemazione complessiva dei numerosi frammenti, già «durante il viaggio Cecchi pensò di trasformare il resoconto in un racconto dal titolo *La vera storia della collezione* - (o *Lickenstein* o *Stroganoff*), dove voleva includere anche lo spunto della prosa *Sul ritratto d'una bambina dormiente* (nell'*Osteria del cattivo tempo*). Ad un certo punto, questo progetto si fuse con quello di *Festa d'inverno*. Il primo capitolo del racconto, col titolo *Pantomime*, fu pubblicato sul «Secolo» del 2 dicembre 1921» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 615-616).

Quanto al mio viaggio a Londra, meglio non parlarne. Non credere, per momento, che io sia scappato là con una ballerina; no, purtroppo; ma è stato lo stesso il viaggio (e la quindicina) più avventuroso, indiavolato, brillante (a rovescio) che abbia mai fatto. Ne saprai a josa, un giorno. Son tornato col corpo che mi doleva dal ridere: quattrini pochi; ma ciò non conta, tutto non si può avere!⁵⁵⁰

Nel medesimo biglietto, il critico fiorentino conferma all'amico di fare «una vita molto faticosa» e di avere «i minuti contati», di non avere «letto nulla da un pezzo» e di non avere «scritto nulla di nulla»: «ho una gran voglia di ricominciare», confida in conclusione. Per comprendere la serietà dell'impegno del Cecchi di questo periodo, spinto anche dalla necessità di guadagnare e di far fronte a tutte le spese che il sostentamento della famiglia gli richiedeva, si osservi la scansione temporale affidata ad un ordine di lavoro del dicembre 1921:

1. *la mattina*, fino all'ora di andare al giornale, lavoro di composizione, per me, lasciando perdere tutto il resto, assolutamente: quattro o cinque ore, tutte le mattine.
 2. *al giornale*: lettura dei giornali, appunti, lavoro di note politiche, oppure, preparare le rubriche settimanali, ecc. lavoro «Manchester Guardian», ecc.
 3. *pomeriggio*, lavoro di traduzioni, critica, letture, stendere le note alle cose importanti, spogli di autori, ecc.
 4. *domenica*, articolo per la «Tribuna», o, trovandomi avvantaggiato, articolo da servire per altre collaborazioni.
- a letto presto, sempre.⁵⁵¹

Un programma rigidamente scandito che era la base necessaria per far fronte in maniera efficace alle scadenze imposte dalla consegna dei pezzi in redazione. È proprio in quello stesso 1921 che una buona parte degli sforzi e delle attività così meticolosamente ordinate convergono verso una nuova destinazione, avviata fin dall'estate di quello stesso anno: si tratta della rubrica di critica letteraria *Libri nuovi e usati*, la prima puntata della quale esce sulla «Tribuna» il 15 luglio. Si diceva della sensazione di Cecchi di non aver «letto nulla da un pezzo», di non aver «scritto nulla di nulla» per lungo tempo e del suo desiderio «di ricominciare»: la nuova rubrica sembra iniettargli da subito una carica di entusiasmo, il desiderio di tornare a leggere con quella regolarità che da qualche anno non gli riusciva più. A metà settembre scrive a Linati, con rinnovato slancio: «ora io faccio una rubrica settimanale di “libri” sulla “Tribuna”, e sono in cerca di libri, s'intende buoni, di cui parlare».⁵⁵² Cecchi è alla ricerca di libri, di spunti nuovi, di letture inedite da offrire al pubblico e,

550 A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., p. 210: lettera del 2 aprile 1921.

551 E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 342.

552 C. LINATI - E. CECCHI, *Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio*, cit., p. 139: lettera del 17 settembre 1921.

nella prima puntata, si presenta immediatamente ai lettori come uno degli insetti più infestanti e pericolosi per libri e scaffalature di legno, il tarlo:

Un povero tarlo, abituato alla fibra secca e croccante degli aldini, in realtà non ci si ritrovava, dentro le stive di quei fogli menci come la tarlatana, umidicci come la zuppa inglese, e intrisi di odori da dare il batticuore. E credendo d'essere, al solito, fra le pagine d'un libro, il più delle volte doveva invece riconoscere ch'era fra le pieghe d'un pajo di *culottes*. Che confusione!

Cecchi finge dunque di riaprire «una botteguccia di *libri nuovi e usati*», chiusa a seguito del dilagare delle avanguardie e dello scoppio della guerra, onde fornire ai clienti e agli appassionati letture di qualità. La rubrica *Libri nuovi e usati* conta un totale di 111 testi ed esce, a cadenza rigidamente settimanale, dal 15 luglio 1921 al 30 novembre 1923: nella gran parte dei casi, di venerdì.⁵⁵³ Generalmente gli articoli di Cecchi occupano un'intera colonna di quotidiano, dal margine superiore al margine inferiore della pagina: solo in un caso, nella puntata del 2 giugno 1922, l'articolo è collocato nella parte inferiore della pagina e disposto lungo le due metà di colonna accostate. Gli articoli sono tutti regolarmente censiti nella bibliografia degli scritti dell'autore⁵⁵⁴ e, solo in minima parte, sono stati ripubblicati, parzialmente o integralmente, nei decenni successivi. Due pezzi sono stati riproposti nel volume *Scrittori inglesi e americani* pubblicato da Carabba nel 1935,⁵⁵⁵ sette interventi sono stati inseriti nel 1969 nell'antologia di scritti critici cecchiani *Aiuola di Francia*⁵⁵⁶ e altri due nei tomi della *Letteratura italiana del Novecento* curata da Pietro Citati.⁵⁵⁷ Altri frammenti, successivamente oggetto di integrazioni e modifiche, sono individuabili nella raccolta *Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)* edita nel 1958 per le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli.⁵⁵⁸ In tutti questi casi il testo dei “tarli” è sottoposto a modifiche, più o meno rilevanti. Si attiene invece alla lezione del quotidiano l'edizione dei *Tarli* uscita per Fazi nel 1999, a cura di Silvia Betocchi.⁵⁵⁹ Si tratta in questo caso di un'essenziale

553 Fanno eccezione gli articoli del 6 agosto 1921 (testo 4), 24 settembre 1921 (testo 11), 5 novembre 1921 (testo 17), 31 dicembre 1921 (testo 24), 11 marzo 1922 (testo 34), 15 luglio 1922 (testo 48), che escono invece di sabato. Inoltre, caso unico, l'articolo del 28 novembre 1922 viene pubblicato di martedì.

554 *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, a cura di G. Scudder, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1970.

555 E. CECCHI, *Scrittori inglesi e americani*, Lanciano, Carabba, 1935, pp. 29-32, 59-63. Si tratta dei “tarli” del 2 marzo 1923 (pp. 59-63) e del 22 giugno 1923 (pp. 29-32).

556 E. CECCHI, *Aiuola di Francia*, Milano, Il Saggiatore, 1969. Si tratta dei “tarli” del 6 agosto 1921 (pp. 433-434), 16 dicembre 1921 (pp. 135-136), 10 novembre 1922 (pp. 303-306), 16 febbraio 1923 (pp. 350-353), 3 agosto 1923 (pp. 429-432), 10 agosto 1923 (pp. 372-375), 2 novembre 1923 (pp. 280-283).

557 E. CECCHI, *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di Piero Citati, Milano, Mondadori, 1972. Si tratta dei “tarli” del 19 agosto 1921 (pp. 1191-1193) e del 16 settembre 1921 (pp. 359-361).

558 E. CECCHI, *Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958)*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958. Si tratta dei “tarli” del 24 settembre 1921 (pp. 43-47) e del 17 agosto 1923 (pp. 33-37).

559 E. CECCHI, *I tarli*, a cura di S. Betocchi, introduzione di E. Siciliano, Roma, Fazi, 1999. Si tratta dei “tarli” de 15 luglio 1921 (pp. 3-6), 29 luglio 1921 (pp. 7-10), 12 agosto 1921 (pp. 11-15) 9 settembre 1921 (pp. 16-20), 7 ottobre 1921 (pp. 21-25), 28 ottobre 1921 (pp. 26-30), 2 dicembre 1921 (pp. 31-35), 31 dicembre 1921 (pp. 36-40), 3

antologia della rubrica che ripropone una selezione di 28 articoli, scelti per lo più tra i pezzi usciti nel 1923 e corredati da un apparato di note molto ridotto e elementare.

Gli articoli sono facilmente individuabili all'interno dei fascicoli della «Tribuna» in quanto, oltre ad essere inseriti - come d'abitudine per gli interventi di taglio culturale - nella terza pagina del quotidiano, sono tutti preceduti dal titolo della rubrica, composto in caratteri immediatamente riconoscibili, e seguiti dalla firma. Relativamente a quest'ultimo particolare, è utile ricordare che nella quasi totalità dei casi si registra l'uso dello pseudonimo «Il tarlo», mentre solo nel primo articolo compare la versione «il tarlo» con l'articolo determinativo in minuscolo.⁵⁶⁰ inoltre, dalla rubrica del 24 settembre 1921, si aggiunge alla firma un punto fermo conclusivo. Con il medesimo pseudonimo, a diversi anni di distanza, Cecchi firmerà una serie di interventi critici pubblicati sulla rivista «Omnibus» di Leo Longanesi: si tratta di un numero molto limitato di articoli inseriti in una rubrica dalla vita brevissima, intitolata *Libri nuovi*.⁵⁶¹ Sempre con la medesima firma, comparirà nella stessa sede un articolo intitolato *Verso il centenario leopardiano*, introdotto in esergo dal riferimento *Libri usati* che ricorda proprio la rubrica cecchiana della «Tribuna».⁵⁶² Val la pena di aggiungere, già in questa fase preliminare, che gli interventi della rubrica non costituiscono la totalità dei pezzi critici pubblicati da Cecchi, in quello stesso arco cronologico, sulla «Tribuna» e che le pubblicazioni sul quotidiano romano si affiancano contemporaneamente a collaborazioni con altri giornali e riviste.⁵⁶³ È interessante segnalare inoltre che, mentre il primo intervento presenta al lettore le motivazioni che spingono il critico a inaugurare la «bottega di libri nuovi e usati», nell'ultimo intervento del novembre 1923 non c'è alcun riferimento alla conclusione di tale esperienza, particolare che lascia aperta l'ipotesi di un'interruzione improvvisa della rubrica stessa. L'unico segnale relativo all'interruzione di *Libri nuovi e usati* è riscontrabile nell'intervento del 31 agosto 1923, nel quale Cecchi, rispondendo alle critiche ricevute in merito alle scelte del recensore, traccia una sorta di bilancio, passando in rassegna brevemente gli autori presi in esame nei due anni precedenti.⁵⁶⁴

febbraio 1922 (pp. 41-45), 11 febbraio 1922 (pp. 46-50), 14 aprile 1922 (pp. 51-54), 28 aprile 1922 (pp. 55-58), 19 maggio 1922 (pp. 59-63), 7 luglio 1922 (pp. 64-68), 12 gennaio 1923 (pp. 69-73), 26 gennaio 1923 (pp. 74-78), 2 febbraio 1923 (pp. 79-83), 9 febbraio 1923 (pp. 84-88), 16 febbraio 1923 (pp. 89-93), 23 febbraio 1923 (pp. 94-98), 2 marzo 1923 (pp. 99-104), 6 aprile 1923 (pp. 105-109), 13 aprile 1923 (pp. 110-114), 25 maggio 1923 (pp. 115-119) 14 settembre 1923 (pp.120-124), 26 ottobre 1923 (pp. 125-129), 9 novembre 1923 (pp. 130-134), 16 novembre 1923 (pp. 135-139).

560 Si tratta del "tarlo" del 15 luglio 1921.

561 Nel 1937 escono su «Omnibus» un totale di quattro articoli nell'arco di poco più di un mese: *Bontempelli e Moravia* (10 aprile), *Palazzeschi e Banti* (17 aprile), *Gozzano in India* (24 aprile), *Soffici in antologia* (15 maggio).

562 E. CECCHI, *Verso il centenario leopardiano*, in «Omnibus», 22 maggio 1937.

563 Nell'arco cronologico di riferimento si segnalano le collaborazioni di Cecchi con «La Ronda», «Il Secolo», il «Manchester Guardian», «Dedalo», «Novella», «Valori Plastici», «Il Mondo», «Il Convegno», «Primo Tempo», «Noi e il mondo», con lo spagnolo «Razon» e con il tedesco «Feuer».

564 Cecchi accenna in particolare ad Adolfo Albertazzi, Ettore Allodoli, Riccardo Balsamo Crivelli, Massimo Bontempelli, Bruno Cicognani, Umberto Fracchia, Ferdinando Martini, Marino Moretti, Ugo Ojetti, Pietro

L'arco cronologico nel quale vengono pubblicati gli interventi cecchiani è compreso - come si è detto - tra il 15 luglio 1921 e il 30 novembre 1923, un momento chiave sotto molti punti di vista per i destini italiani. Nonostante il proverbiale distacco di Cecchi dalle questioni politiche, non è raro trovare all'interno della rubrica riferimenti, palesi o velati, all'instabilità della situazione del tempo. Essi si concentrano, nella gran parte dei casi, tra la fine del 1921 e la prima metà del 1922, e sono riconducibili quindi alla primissima fase della rubrica. Un accenno alle questioni politiche compare - ad esempio - nell'articolo del 30 giugno 1922 (testo 46), ove Cecchi focalizza la propria attenzione su alcuni aspetti dell'impresa fiumana. Donde l'invito a raccogliere in un volume le vicende dei protagonisti e i ricordi legati all'evento, per preservare i documenti di un fatto storico che «merita di rivivere perennemente, senza adulazioni, in un'agile storia»:

[...] essa costituì l'unica soddisfazione che all'Italia, sacrificata sconciamente, dopo l'armistizio, dalla insipienza dei suoi uomini, non meno che dalla furfanteria degli alleati, fu concesso di prendersi, alla barba del mondo. Tutti si dichiaravano malcontenti di Versailles e di Wilson; e scrivevano, protocollavano ed emarginavano le proteste. Tutti minacciavano di fare una frittata. Ma soltanto qualche centinaio di italiani, ritrovando, sotto le lattiginose costellazioni del più ambiguo internazionalismo, lo spirito furioso delle antiche compagnie di ventura, seppero rispondere nel tono che ci voleva. E fecero davvero la frittata: e grossa.

Se l'impresa fiumana è, di fatto, una vicenda chiusasi definitivamente già un paio di anni prima, di grande attualità è invece l'ascesa al potere di Mussolini, che avviene proprio in quel momento. Lo stesso Cecchi tenta di offrire una lettura oggettiva della questione prendendo in esame, nell'articolo del 13 gennaio 1922 (testo 26), un saggio di Mario Missiroli sul *fascismo e la crisi italiana*, interrogandosi sulla genesi storica del movimento, sulla composizione sociale dei suoi seguaci e sui suoi possibili sviluppi. Missiroli ha il merito di «scrivere da storico», segnalando che durante la guerra «la vecchia borghesia» aveva di certo «perso i comuni» e compreso «che il processo ascensivo della sinistra sarebbe continuato», ma al contempo aveva mantenuto un «atteggiamento vigile e risoluto» al quale «i socialisti non seppero opporre [...] che una attitudine negativa, ostile, astiosa», praticando di fatto una sorta di «sabotaggio della patria» e lasciando «il popolo completamente abbandonato». Di fronte a questo vuoto, ciò che era ascrivibile all'«“interventismo”» si trasformò e concentrò nel “fascismo”, quando la preoccupazione, dalla lotta sui confini, e dalle mitologie della politica estera, andò riportandosi tutta sulla situazione interna». Cecchi, attraverso il saggio di Missiroli, avverte «nel fascismo un elemento di patriottismo [...] esaltato fino a un tono

Pancrazi, Renato Serra, Adriano Tilgher, Lorenzo Viani, Giuseppe Ungaretti, Alfredo Panzini, Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello e Riccardo Bacchelli.

romantico», e «l'ostinazione di quelli che non vogliono smobilitare, né perdere le posizioni morali e pratiche guadagnate nella guerra». Segnala poi che, per beneficiare di una «durevole azione politica», il movimento avrebbe dovuto ricevere l'appoggio delle «nuove formazioni politiche di sinistra, le quali invece gli restano irriducibilmente avverse»:

O il fascismo le raggiunge, e riesce a dar loro il contenuto di una nuova democrazia nazionale; o rimane soltanto un conato fra romantico e reazionario. Chi andrà a destra. Chi cercherà di ripigliarsi verso il socialismo rivoluzionario: e la pregiudiziale repubblicana è proprio un ponte gettato da questa parte; a meno che l'on. Mussolini non voglia finire come un solitario repubblicano alla Cavallotti. Queste conclusioni dello studio del Missiroli, scritto e pubblicato assai prima del Congresso fascista a Roma, e della «costituzione» del fascismo in partito politico, restano oggi immutate e pajono destinate a rimanerlo.

Un fugace riferimento alla fragilità dell'ordine pubblico, si legge nel “tarlo” del 5 maggio 1922 (testo 40), articolo nel quale si recensisce *The revival of Italy* di George D. Herron. Il “tarlo” riflette sull'incapacità dell'autore americano di rappresentare in modo credibile la situazione socio-politica dell'Italia contemporanea, cita espressamente una «dimostrazione fascista, con gagliardetti e bastonate» e chiama in causa soprattutto i violenti scioperi che nel settembre 1920 avevano inasprito lo scontro sociale nelle fabbriche.⁵⁶⁵ Herron non coglie la drammaticità degli eventi, derubricandoli ingenuamente ad occasione di attività culturali o di «conferenze su argomenti d'economia o di letteratura» e «concerti di musica classica».⁵⁶⁶ Un accenno ai violenti conflitti e all'instabilità politica del periodo è anche nel “tarlo” del 28 novembre 1922 (testo 65), pezzo nel quale i «contrastisti» e i «colpi di scena [...] fragorosi» che caratterizzavano la vita politica sono riassunti simbolicamente nei canti e nelle manifestazioni di piazza: «Ier l'altro: *Bandiera rossa*. Ieri: *Vogliam Dio per nostro padre*. Oggi: *Giovinezza*. E il nostro cieco ascolta questi canti processionali dalla poltrona accanto alla finestra, e ha bell'e capito che all'Internazionale Rossa e all'Internazionale Bianca deve esser successo qualche guaio; tanto più che i ritornelli dell'ultimo inno erano scanditi da un indubitabile scoppietto di bastonate». Nel passo si avverte il confuso alternarsi sulla scena pubblica delle lotte sindacali e delle violente rappresaglie fasciste che, già a questa altezza cronologica, paiono avere il sopravvento. Un accenno più velato alla stretta attualità si trova nell'articolo del 31 dicembre 1921 (testo 24), dedicato alle previsioni per l'anno nuovo ispirate dall'almanacco del *Barbanera*. In un appunto relativo al 6 marzo 1922, si legge di un ritorno

565 Si fa riferimento agli scontri, avvenuti a Torino tra il 21 e il 23 settembre 1920, tra lavoratori di sinistra e forze dell'ordine. Tra le vittime di quei giorni compaiono l'impiegato della FIAT Mario Sonzini e l'agente carcerario Costantino Scimula, citati fuggacemente dallo stesso Cecchi nel proprio pezzo.

566 Nel medesimo “tarlo” si accenna anche a un articolo apparso sul periodico liberale inglese «The New Statesman» che presentava Giolitti come «sperticato riformatore democratico» e non, come riteneva lo stesso Cecchi, come un tenace conservatore.

«di uomini politici al potere», al quale Cecchi aggiunge tra parentesi «Ahi, ahì, on. Bonomi», con riferimento al presidente del consiglio Ivanoe Bonomi: durante il suo mandato, nell'agosto 1921, viene sancita la tregua tra socialisti e fascisti e, nel congresso di novembre, il fascismo assume forma di partito, da semplice movimento che era stato fino ad allora. Alla fine dell'anno il potere del Presidente del Consiglio già vacilla, tanto che nel febbraio 1922 una crisi extraparlamentare promossa dai giolittiani della democrazia sociale lo avrebbe rovesciato, rendendo la previsione del *Barbanera* addirittura ottimistica. Alla stessa situazione fa cenno anche l'articolo del rubrica del 10 febbraio 1922 (testo 30). Nella morsa di un inverno particolarmente rigido «Via Nazionale sembra un reparto della banchisa antartica» e «via Milano, con incrostazioni di ghiaccio e stalattiti, ha preso un aspetto di presepe»: i pochi che si aggirano per le strade, scrive Cecchi, «hanno un'aria preoccupata, e forse pensano che se vien di sotto qualche valanga, oggi non si può dir neanche il solito: "governo ladro!"». Si registra così il vuoto di potere, risolto solo il 26 febbraio con l'insediamento del primo governo di Luigi Facta, che precede l'ascesa definitiva di Mussolini.

Il ruolo di queste improvvise aperture sull'attualità della rubrica cecchiana non è per nulla marginale, anche quando esse non si riferiscono a fatti storici o di interesse politico. Nel prosieguo stesso dell'articolo poc'anzi citato, dopo il cenno alla crisi di governo del febbraio 1922, Cecchi offre un gustoso scorcio del proprio salotto, raffigurandosi mentre sorseggia «un buon ponce» e riflette con ironia sul rendimento in calorie di alcuni libri da gettare nel camino. L'immaginazione del critico si ispira ai romanzi di Verne per fantasticare una fuga alle Antille, tra barili di rum e scenari tropicali in grado di incantare e di far sognare il lettore:

Vorrei vedere, alle falde d'un vulcano semispento, i mori della piantagione, in mutande di rigatino bianco e rosso; e sentire le belle moracchiotte che cantano, la nera chioma lucida d'olio, un fiore bianco sull'orecchio; né farei obiezione alla presenza d'un negriero col panama e un bel randello, pur d'esser garantito che, almeno in questa marca, il futuro rum non scaderà mai di spirito e di aroma.

Colpisce l'attenzione all'interno del *corpus* dei *Libri nuovi e usati* anche la presenza di tre puntate, appartenenti tutte all'ultima fase della rubrica, di intera e libera divagazione.⁵⁶⁷ Cecchi eredita direttamente dagli amati saggisti inglesi il gusto per la «divagazione originale e arguta che sa trarre, anche dagli spunti più futili o insignificanti, profonde verità metafisiche o morali»,⁵⁶⁸ e che impreziosisce, con garbo e raffinatezza, diversi articoli della rubrica. Nel primo di questi casi, un «tranvai a cavalli» suggerisce al «tarlo» di regalare ai suoi lettori un viaggio nella memoria

567 Si tratta delle puntate del 13 aprile 1923 (testo 81), del 25 maggio 1923 (testo 87) e del 9 novembre 1923 (testo 108).

568 G. LANGELLA, *Passaporto per «La Ronda»*, cit., p. 100.

attraverso la campagna toscana:

In un tremolio di solleone, simile al tremolare dell'aria davanti alla bocca del forno, alberi salivano lungo la strada e salendo snelli si ornavano di foglie, di sopra nerastre, e argentee sotto, che facevano come un interminabile balenio nero e bianco. Sopra le siepi, un campanile e qualche tetto. E s'inarcava la cupola d'un cielo d'agosto, quelle nuvole d'un temporale lontano e benigno, messo, più che altro, per ragioni di temperatura. Nuvole che pajono guantiere d'argento barocco, decorate di putti e traboccanti di panna. Il tranvai correva.

I cavalli al galoppo si fondono con la meccanica del «luccichio di binari», con la nube di «polvere luminosa» sollevata dal convoglio e con lo scorrere dei paesaggi tra «ville borghesi col giardinetto pretenzioso» e «grasse e candide fattorie medicee»: il viaggio si conclude dinnanzi alla casa della famiglia Cecchi. Nell'articolo del 25 maggio 1923 (testo 87), un intervento sui *Promessi Sposi* di Aldo Valori ove si immagina «il vario trattamento che la storia di Renzo e di Lucia avrebbe ricevuto per parte di alcuni fra i più famosi scrittori del secolo diciannovesimo», spinge Cecchi a compiere la medesima operazione con gli scrittori italiani più recenti. La lettura o, in altri termini, la parodia più originale è quella di Baldini, che Cecchi tratteggia con limpida ispirazione:

La trama del libro meglio si potrebbe dire una creazione di graziosissima pantomima, una specie di mosca-cieca, di balletto campestre. Tenendosi a due mani la sottana rossa, il Cardinale balla affabilmente con Agnese; Lucia balla con Don Rodrigo, Renzo sciacqua i bicchieri in un bel catino nuovo; e tutti, ogni tanto, vanno a bere un gocciolino sotto un albero.

Il 9 novembre 1923 (testo 108), Cecchi decide di celebrare il cinquantenario della macchina da scrivere,⁵⁶⁹ evitando di occuparsi, per una settimana, «di letteratura e di libri». La colonna cecchiana è un vero e proprio elogio dello strumento meccanico che assicura il necessario distacco tra lo scrittore e la propria opera, senza cui non è possibile una valutazione oggettiva del prodotto letterario. Siamo insomma dalle parti dei *Pesci rossi*, tra garbata moralità e ironica fumisteria:

E non ho trattato, finora, che della macchina in sé stessa: della macchina nuda e cruda. Che cosa sarebbe a trattar della macchina dalla cui tastiera pian piano si risalga per due mani agili ma pientotte, a due braccia sostanziose; e sempre avanti finché si trovi attaccata alla macchina, tutta intera la sua brava dattilografa,

⁵⁶⁹ Un tema ricorrente all'interno della rubrica è la celebrazione dei centenari di autori più o meno celebri. Se ne accenna nel «tarlo» del 18 novembre 1921, ricordando contemporaneamente Dante, Keats, Dostoevski, La Fontaine, Baudelaire, Amiel e Napoleone, mentre nel «tarlo» del 21 aprile 1922 si onorano i seicento anni dalla morte di Pietro de' Crescenzi. Si segnala inoltre che lo spunto per scrivere di Renan, nel «tarlo» del 16 marzo 1923, giunge a Cecchi proprio dalle polemiche scaturite dalle commemorazioni per i cento anni dalla nascita dell'autore francese, evento al quale il critico aveva dedicato un articolo, pochi giorni prima, sempre sulla «Tribuna» (E. CECCHI, *Il centenario di Renan*, in «La Tribuna», 1 marzo 1923).

che aspetta col nasino ritto un vostro cenno, per far squillare quella musica turca e l'altra batteria? Veramente qui s'escirebbe dalla letteratura scritta per entrare nel romanzo vivo. E a me bastano e avanzano le considerazioni che tengon conto della macchina sola.

Né mancano altri esempi di notevole interesse. Buona parte dell'articolo del 9 settembre 1921 (testo 9) è occupata, in questo senso, dalla narrazione di un episodio occorso in un caffè di Roma: Cecchi scorge un uomo intento a leggere un suo pezzo, rendendosi conto all'improvviso che nulla «è più terribile di vedere un ignoto che legge un vostro scritto». Il lettore, ovviamente inconsapevole della presenza del critico a pochi metri di distanza, si concentra, interrompe la lettura, la riprende qualche istante dopo e, a un tratto, «cominciava a parere meno invogliato» e quasi «insospettito». Si «muoveva sulla seggiola», si «grattava il capo» ma all'improvviso, fatto inaspettato, fa irruzione un'avvenente ragazza bionda che distoglie definitivamente l'attenzione del lettore dalla pagina. Un quarto d'ora dopo, la «donna esce con una occhiata uncinante. L'uomo paga precipitosamente, ed esce anche lui». La lettura è improvvisamente interrotta e il giornale cade «in terra tutto spiegazzato, fra i mozziconi dei sigari e i voli delle mosche». La pagina tradizionale lascia garbatamente posto all'aneddoto, al gusto per il racconto breve in cui è lo stesso mestiere di critico ad essere parodiato. Con ironia, il «tarlo» divaga anche nell'articolo del 9 febbraio 1923 (testo 73): Cecchi si concede una pausa dall'attività di recensore e riflette con i propri lettori sul tema dell'ispirazione artistica. Si interroga sui metodi con cui gli scrittori del passato «cercavano di farsi venir la voglia di lavorare» in quei momenti nei quali «bisognava lavorassero e ne avrebbero fatto volentieri a meno». Dalle loro biografie non si ricavano che abitudini generiche e difficilmente imitabili, da cui non giunge alcun soccorso allo stesso Cecchi in una giornata che, come si intuisce, non è delle più ispirate.

Una parte importante nella tessitura della rubrica giocano i richiami alle arti figurative, secondo quella che è una costante metodologica cecchiana. Come nel già citato capitolo narrativo sul «tranvai a cavalli»,⁵⁷⁰ essi svolgono spesso un ruolo fondamentale nella definizione e nella messa a fuoco dell'oggetto del discorso. Nell'articolo del 26 agosto 1921 (testo 7), Cecchi scrive che il miglior modo «per non sbagliare la critica» è «non criticare» affatto, e si lascia sedurre da un'avvolgente atmosfera di fine estate che gli ispira una breve divagazione:

Un carosello, coi suoi pennoni logori e i cavallucci stinti, che gira in una piazza semideserta, sotto

570 «Ma vorrei aggiungere addirittura che cotesti cocchi della classicità fanno tutti l'effetto di scorrere, come il mio tranvai, sopra una ferrovia perfettamente unta e calettata. *La luna e le ore* di Tintoretto, l'*Aurora* di Reni e la *Fortuna* dello stesso Reni librata sulla gran palla: d'accordo, sul primo non si vede niente, e non trapela nessun macchinismo; ma a guardar meglio son certo che si scoprirebbe, fra i nuvoli e i raggi, un luccichio di binari. [...] In una piazzetta come una rotonda, un allievo rusticano del Pontormo o dell'Allori aveva affrescata una *Via Crucis* piena di panneggi color verderame e destrieri riccioluti e sorridenti».

un'ombra di platani, è la più compiuta epitome di tutte le fiabe e leggende passate e future. E basta una mano ricca di anelli, che fanno parere anche più nudo il braccio gelido e carnoso, una mano alzata a fermare un ricciolo, che vedete un attimo dietro il cristallo d'un'automobile: come in uno scrigno di vetro, in una teca votiva, basta a creare un incanto romanzesco che cerchereste invano in venti di questi romanzi.

Lo spunto dell'intero articolo è offerto da un giudizio errato di Bernard Berenson sull'opera di Caravaggio,⁵⁷¹ rivista e rimeditata di recente da Cecchi «a San Luigi de' Francesi, a Santa Maria del Popolo» e in altre chiese di Roma; ed è proprio l'atmosfera delle chiese romane a ispirare altri due interventi riconducibili distintamente al filone dei suoi interessi estetici. Nella rubrica del 2 giugno 1922 (testo 43), una citazione di Lorenzo Magalotti permette a Cecchi di tracciare un parallelismo tra la fresca Boveda del Cardinal di Moncada e gli edifici sacri di Roma, luoghi temperati «d'inverno come serre e tepidarî» e freschi d'estate, che accolgono il visitatore in un'atmosfera dal forte impatto emotivo:

Invece dell'odor di cunzie e d'acque alterate, odore morto d'incenso e fiori vizzi. Invece dell'equorea placidità di quegli specchi incassati nelle pareti come nevi bianche, colonne di pavonazetto e cipollino, barbaglio di mosaici, e foreste di malachiti; benché qui forse possa apparire *foedior* il *pulchrior*. Invece di Francesco, aiutante di camera, con alla mano due o tre siringoni d'argento, il vecchio scaccino che con l'annaffiatoio cosparge d'acqua, senza aceti, l'ammattonato. E invece della brillante conversazione del Cardinale, l'indistinto borbottio dei penitenzieri, i *mea culpa* forse non gran che convinti, e il tintinnare delle medagliette d'un rosario.

Se il quadro affonda le sue radici nei ricordi giovanili del critico,⁵⁷² consente anche a Cecchi di presentare al lettore, in modo inatteso ed efficace, una guida alle *Chiese di Roma* di cui segnala puntualmente pregi e inesattezze. Sempre legato alle chiese romane, è uno spunto sviluppato nel «tarlo» del 23 febbraio 1923 (testo 75), in cui si recensisce un volume sulla *Canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola e Francesco Saverio*: il lettore si trova immerso in una coinvolgente divagazione sul barocco romano, fatto di «marmi neri o paonazzi», di «portentosi arabeschi architettonici», di «effetti di luce e d'ombra» grazie ai quali le chiese romane «si spalancano e

571 Si ricordi a tal proposito il legame di profonda stima di Cecchi per Berenson, emerso fin dal primo incontro: e vedi a tal proposito la nota 366.

572 In uno dei *Taccuini* tardi, Cecchi ricorda un episodio della giovinezza. Durante le veglie di preghiera per la sorella Annunziata, morta di tisi nel 1902, era inginocchiato con la famiglia in una chiesa: «Si passarono insieme tante ore, ch'era quasi buio, inginocchiati su quelle panche. Io non sapevo pregare con la fiducia e l'abbandono d'un tempo. Il mio pensiero sbandava, divagava; o cercava di afferrarsi alle forme architettoniche e alle immagini che si scorgevano nella penombra. Non era più quella visione meravigliata, e statica, di quando, da fanciullo, alle funzioni splendide di lumiere, fragorose di canti e dei suoni dell'organo, per la prima volta m'ero accostato al mondo dell'arte, senza quasi poter separarlo e distinguerlo da quello in cui vivevo» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., pp. 581-582).

fiammeggiano come grotte e cave di pietre preziose». Gli edifici religiosi appaiono all'osservatore «rivestiti di incrostazioni coralline, di pàtine e iridescenze salmastre, pavimentati di madreperla e di mosaici», strutture architettoniche «eleganti e terribili come anatomie pietrificate, confessioni pietrificate di generazioni fantastiche e squallide». Le sensazioni si fondono in modo affascinante e inatteso in una colonna di quotidiano che non ospita più una pagina di critica letteraria ma piuttosto una prosa d'arte, un brano di invenzione immaginosa e visionaria.⁵⁷³

Strategia espressiva caratteristica del “tarli” è il dialogo. Si è già accennato in precedenza all'episodio del lettore intento a scorrere un articolo cecchiano seduto al tavolino di un caffè, pezzo nel quale si intreccia una sorta di dialogo silenzioso tra i due soggetti, innescando una dinamica capace di vivacizzare la scena e tenere alta la tensione dall'inizio alla fine. Nell'articolo già citato del 31 dicembre 1921 (testo 24), compare invece un dialogo tra un «venditore» di almanacchi e un «passeggere», di chiara ispirazione leopardiana. *L'incipit* è costituito da una serie di battute fitte e brevi tra i due, espediente che Cecchi utilizza per introdurre il tema: il passeggiare, che intasca l'almanacco e «appena giunto in luogo favorevole» comincia «a sfogliarlo e meditarlo», è il personaggio incaricato di mediare ai lettori della «Tribuna» il contenuto del *Barbanera*. La medesima modalità dialogica è presente in un caso altrettanto indicativo, dando luogo a un pezzo critico che sembra assumere i caratteri di una breve *pièce* teatrale. Si tratta del “tarlo” del 29 luglio 1921 (testo 3), nel quale Cecchi elabora un dialogo tra un libraio e una cliente. La signora, provata dalla calura estiva, chiede un consiglio di lettura che non richieda troppi sacrifici e che possa assicurarle un po' di refrigerio. Il dialogo pare dilungarsi in maniera diffusa sulle decorazioni che ornano i frontespizi dei volumi in vendita: in realtà Cecchi, con sagacia e ironia, distribuisce in tal modo puntate e affondi tutt'altro che innocui sui diversi autori citati. Si va in questo senso dal riferimento alle «ciambelle delle monache», simbolo dell'improvvisa conversione di Papini,⁵⁷⁴ ai giudizi poco lusinghieri che il libraio si lascia sfuggire sulle *Variazioni sopra un tema sentimentale* di Francesco Scardaoni.⁵⁷⁵

Rientrano tra gli espedienti che permettono di vivacizzare ed impreziosire la prosa critica dei

573 È ciò che accade, con modalità molto simili, in un'opera recensita con partecipazione da Cecchi nell'intervento del 18 maggio 1923. Si tratta de *La città dell'anima* di Giorgio Vigolo, della quale il critico ammira «la facoltà di derivare intensi motivi lirici da una realtà, apparentemente, vicina e consumata», e l'«amore delle bellezze di Roma imperiale e papale» narrate «senza nessuna rettorica», la capacità dell'autore di elaborare una «rappresentazione placida e lineata» attraverso «una parola delirante che sembra percolerla e sconvolgerla tutta, e trasferirla d'un clima fantastico in altro».

574 Un ironico accenno alla conversione di Papini è presente inoltre nel “tarlo” del 31 dicembre 1921, nel quale Cecchi finge di citare una fantomatica *Vera Vita di Maria Vergine* sulla quale l'autore avrebbe lavorato in quel periodo, mentre nel pezzo del 27 gennaio 1922, con il medesimo intento parodistico, compare un'allusione fugace alle «penitenze di Giovanni Papini».

575 Cecchi scrive che Scardaoni «in cotesto libretto [...] già faceva il barbagianni tra patetico e umorista», e a volte «vedeva certi angeli, oppure spettri, o un gatto nero», e «piangeva e aveva paura a stare al buio, e credeva d'impazzire». La sua opera è frutto di un «solito lavoro» alla Heine, ma «rigirato benino, magari con un po' di Dossi, un po' d'*Illuminations* alla casalinga».

“tarli” alcuni aneddoti, offerti ai lettori come raffinate primizie, dei quali già Giorgio Luti aveva segnalato l'importanza all'interno del discorso critico cecchiano.⁵⁷⁶ All'intervento del 24 febbraio 1922 (testo 32), Cecchi affida il breve resoconto di una serata trascorsa a Roma in «un teatrino poco più grande d'una noce», dove Celsio Maria Garatti si era esibito leggendo alcune liriche. Il ritratto del poeta tracciato da Cecchi svela tutta l'abilità di un prosatore che è capace di sfruttare a suo vantaggio dettagli apparentemente marginali:

C. M. Garatti, poiché sul palcoscenico era proprio lui, si accomodava i polsini, guardava l'uditorio di fra le palpebre socchiuse, si toccava il pomo d'Adamo; e finalmente attaccava, di voce commossa, quelle liriche che poco dopo dovevano uscire in volume [...]. C'era un che di Gozzano, un che di Govoni, di Moretti, di Martini, e anche di Garatti, in coteste liriche, ma soprattutto un profumo d'innocenza letteraria talmente acuta, che, nella penombra della grotta, tutti quei poeti maledetti, che ne avevano fatte di tutti i colori, e ai quali ormai non mancava che mangiare il fuoco, quei critici che, a ciglio asciutto, avevano assistito all'aurora e al tramonto d'innumerabili dinastie letterarie, si sentirono scossi, come a ricordarsi della propria culla; e non s'eran mai visti, in ambiente così cinico, visi più turbati. Ora sì che sembrava davvero l'autentica catacomba; e il teatrino, un presepe; e il seratante, il pargoletto!

Nell'articolo del 18 maggio 1923 (testo 86), Cecchi recensisce *La Città dell'Anima* di Giorgio Vigolo e ricorre a una formula che è consapevole di aver già messo in pratica in passato: «mescere nella critica l'indiscrezione e la biografia». Dopo aver tracciato un caloroso profilo del libro, si appoggia ad alcuni ricordi di guerra legati al rapporto difficile del Vigolo con un suo ufficiale: il giovane scrittore, che aveva trovato un ricco «campo d'esplorazione» nelle «distese di neve», nelle «candelabre dei ghiaccioli» e «ruscelletti» che scorrevano ai margini del bosco, si era imbattuto in un capo «impacciato delle proprie responsabilità, e voglioso di farle scontare agli altri». Il capitano gli imponeva mansioni dispendiose e poco produttive: l'aneddoto apre così uno squarcio di vita nel referto critico, mettendo a frutto materiali biografici inediti, raccolti di prima mano e senza alcuna intermediazione. Meno sicura appare la fonte dell'aneddoto posto a conclusione del “tarlo” del 16 dicembre 1921 (testo 22), pezzo nel quale Cecchi narra dell'incontro tra Anatole France e George Bernard Shaw in occasione di una visita alla Cappella Sistina. L'episodio consente a Cecchi di alleggerire i fitti capoversi precedenti, ricchi di rimandi testuali e citazioni di brani, offrendo nel contempo un ritratto inedito e segnato da un pizzico di ironia dello scrittore francese, consacrato da poco dall'assegnazione del premio Nobel per la letteratura. Di notevole presa è la narrazione della complicata discesa dai ponteggi della Sistina:

576 G. LUTI, *Cecchi critico*, cit., p. 2388.

I guai vennero quando si trattò di ritornare in terra. Shaw e gli altri eran discesi, senza incidenti. Ormai toccava al France ad arrischiarsi giù per la lunghissima scala a pioli. E si deve riconoscere che s'arrischiò gaiamente, al solito. Ma fosse la vertigine dell'altezza, fosse la scala che brandiva e oscillava, in modo spaventoso, arrivato a un certo punto, l'infelice umorista s'aggrappò agli staggi, e non fu più capace d'andare innanzi né di tornare indietro. E allora sì che la scala si fletteva e sbandava! E tutti temevano una catastrofe; ma un *sampietrino* s'arrampicò come un gatto, tolse sotto braccio il filosofo, e lo depositò, incolume, sul pavimento. Ringraziamenti; mano al portafoglio; rapidi addii...

Il Cecchi dei "tarli" è incline a offrire ai propri lettori puntuali riferimenti testuali e rigorose interpretazioni critiche, ma anche spunti inusuali e divertenti. Come conferma la divagazione sull'anonimo lettore seduto ai tavolini del caffè romano, è consapevole di avere di fronte un pubblico che scorre i suoi testi rapidamente, spesso senza l'attenzione che richiederebbero. È un lettore che necessita non solo di essere informato e aggiornato, ma anche indotto ad approfondire le proprie curiosità, a diversificare i propri interessi. Così, accanto alle divagazioni e agli aneddoti di cui si è detto, vengono esibite al pubblico ampie citazioni di brani spesso rari o tratti da opere di difficile reperibilità. Il caso più eclatante compare nel "tarlo" del 14 settembre 1923 (testo 100), occupato quasi integralmente dalla traduzione di alcuni passi di un articolo di Edgar Allan Poe sui *Promessi Sposi*, uscito sul «Southern Literary Messenger» nel maggio 1835. Cecchi, oltre a fornirne gli estremi bibliografici precisi, realizza un'operazione culturale di notevole interesse, traducendone e proponendone sulla terza pagina della «Tribuna» i passaggi che giudica maggiormente significativi. Mancano quasi completamente commenti e riflessioni, e Cecchi si limita a introdurre la traduzione con i riferimenti al contesto nel quale il saggio di Poe è stato concepito e pubblicato.

Questo non è che il caso più evidente dell'utilizzo cecchiano di citazioni che, all'interno di un pezzo critico della lunghezza di un colonnino, stupiscono per la frequenza e le dimensioni. In più di un'occasione Cecchi segnala il bisogno da parte del pubblico di conoscere ma soprattutto di leggere, e il modo migliore per favorire tale abitudine gli pare essere quello di fornire squarci significativi dei testi. Un primo esempio in tal senso si ha già nella puntata d'esordio della rubrica,⁵⁷⁷ in cui Cecchi riporta un passo di Cesare Pascarella, accompagnato da un perentorio consiglio ai lettori: «Se questa pittura vi piace, - e guai a voi se non vi piace! - ne potrete trovare di simili, con un'abbondanza che non compromette mai la qualità, nell'edizione completa delle *Prose (1880-1890)* [...] che Pascarella ha fatto uscire quest'anno [...] insieme alle pagine sul *Caffè Greco*, le quali, lette una trentina d'anni fa a Firenze, erano rimaste inedite fino a oggi». Nell'articolo del 9 settembre 1921 (testo 9), colpisce l'improvvisa comparsa di una citazione tratta da *Savannah-La-Mar* di Thomas De Quincey. Anche in questo frangente non vi è alcun paragrafo introduttivo e,

577 Si tratta del "tarlo" del 15 luglio 1921 (testo 1).

come già per la prosa di Pascarella, la citazione è seguita da un breve capoverso nel quale Cecchi si limita a sottolineare la qualità della scrittura dell'autore inglese e della traduzione di Carlo Linati dalla quale trae materialmente il passo. Non sempre però le citazioni sono riconducibili a opere o autori contemporanei; spesso accade che il critico presenti anche brani poco noti di autori del passato. Così, ad esempio, nel “tarlo” già menzionato del 2 giugno 1922 (testo 43) nel quale si riporta un ampio stralcio delle *Lettere su le Terre Odrose dette volgarmente Buccheri* di Lorenzo Magalotti. La descrizione della *Boveda del Cardinal di Moncada* assume qui i tratti di una sorta di oasi, fresca e ritemprante, per un lettore della «Tribuna» che è messo a dura prova dalla soffocante calura estiva. Il brano ha la fragranza di un inedito, e non pare casuale la scelta di Cecchi di porre a inizio articolo un motto di Mario Missiroli, più volte ripreso nel corso della rubrica: «Nulla è inedito come lo stampato».⁵⁷⁸ La citazione di Magalotti, in questo caso, assume una centralità esemplare in quanto connette la prima parte del testo alla seconda, nella quale, come si è accennato in precedenza, trova posto la lunga divagazione riguardante le chiese romane che pure si offrono alla stregua di rifugio dallo spietato «solleone».⁵⁷⁹

Come si è visto, nell'arco dell'intera rubrica di *Libri nuovi e usati*, citazioni accuratamente trascelte ed essenziali accompagnano con costanza il lettore e testimoniano di un'attenzione particolare da parte di Cecchi per il testo. Di notevole interesse, in questo senso, è il fatto che il critico non solo riporti fedelmente ampie porzioni testuali, ma che le accompagni di norma con il rinvio all'edizione effettivamente consultata e, in gran parte dei casi, al numero di pagina cui intende fare riferimento. Esempio, in proposito, è la fitta serie di rimandi a passi de *Il minuetto dell'anima nostra* di Rosso di San Secondo⁵⁸⁰ che fa mostra di sé nell'articolo del 5 maggio 1922 (testo 40):

Pag. 10. «O che, per tutti desto, ora, un lumino da un buco di soffitta, alto risplende, senza batter ciglio, alle più pure luci di stelle, e, con pacata voce, parla al cielo della goccia perenne del suo olio».

Pag. 99. «L'ho esaminata (una donna), in ogni particolare, illuminabile, con il raggio della pupilla, traverso la lente, le meno percepibili vellicazioni dell'epidermide, tra le fossuole leggiadre e le riprese lievemente muscolari del suo bel corpo».

Pag. 105. «Ma che mi vuoi raccontare con cotesti lamenti! Mi fai come se i continenti fossero sprofondati

578 Il motto attribuito da Cecchi a Mario Missiroli viene ripetuto più volte all'interno di *Libri nuovi e usati*: si trova nell'*incipit* del “tarlo” del 2 giugno 1922 (testo 43), nel secondo capoverso dell'articolo del 12 gennaio 1923 (testo 69) e nella sezione centrale dell'intervento dell'8 giugno 1923 (testo 89).

579 La citazione del Magalotti non è episodica e isolata. Nella rubrica del 1 settembre 1922 (testo 54), il “tarlo” torna a citare un brano del Magalotti tratto, in questa occasione, dalle *Lettere Familiari*. Cecchi ammette candidamente che non conosceva la pagina che gli viene consigliata da Lorenzo Montano, e la presenta ai propri lettori sia come ennesima dimostrazione dell'assoluta qualità del prosatore, sia per testimoniare la bontà del progetto di Montano di raccogliere in un'antologia alcuni brani scelti dell'autore.

580 Nella rubrica del 2 febbraio 1923, Cecchi accosta Rosso di San Secondo a Guido da Verona e a Ferdinando Paolieri, rappresentanti di quella letteratura mondiale e di successo che peccava di approssimazione e sciatta disinvoltura.

nel mare».

Pag. 123. « Il vero è che una donna quando è di puro sesso, sin che conserva gli ultimi denti, se ne sta a mordicchiare il destino con la cocciutaggine d'un fanciullo».

Come si è già avuto modo di notare, Cecchi si dedica spesso, in prima persona, a tradurre per i propri lettori brani inediti e rari. Ciò accade anche nell'articolo del 22 giugno 1923 (testo 91), che si conclude con la traduzione di un dialogo tratto da un'opera di George Borrow, vera chicca tratta da un volume ottocentesco di assai difficile reperibilità. La citazione, in questo caso, serve a dimostrare la diffusione di *Moll Flanders* fin tra le classi più disagiate dell'Inghilterra primo-ottocentesca, con tutta la vivacità di una testimonianza in presa diretta.

All'interno dei *Libri nuovi e usati*, un posto di assoluto rilievo è dedicato alle riviste e ai giornali: essi hanno un ruolo talmente centrale nel discorso critico cecchiano che, non di rado, capita di imbattersi in puntate dedicate unicamente alla recensione di periodici. Un caso esemplare in questo senso è costituito dalla rubrica del 12 agosto 1921 (testo 5). Cecchi vi parla del numero di luglio di «Poesia ed Arte», rivista ferrarese nata dall'idea di un gruppo di giovani autori che si ispiravano a «Corrado Govoni, rifacendone il peggio e senza riuscire a capirne il meglio», ma che successivamente ha saputo far proprio un «modo alquanto diverso» sviluppandosi in direzione di una critica vera. Nel medesimo articolo presenta ai propri lettori «Arte e Vita. Rivista del Movimento spiritualistico contemporaneo», periodico che il critico accusa di approssimazione e vaghezza alla stregua del suo principale collaboratore, Domenico Giuliotti, cui sono riservate frequenti attenzioni nella serie dei «tarli».⁵⁸¹ Sempre nella rubrica del 12 agosto trova spazio un paragrafo espressamente dedicato a «La Ronda»,⁵⁸² il periodico del quale Cecchi era uno dei fondatori e collaboratori più regolari. «La Ronda» - proclama il critico - è «giovane di due anni, eppure autorevole, anzi venerabile, come se ci fosse stata sempre in letteratura italiana». Cecchi ne scrive con affetto come di una rivista silenziosa ma influente, che sonnacchia «come il fato, come la provvidenza che [...] poi sanno sempre svegliarsi al momento preciso». Cita uno per uno i fondatori,

581 Nell'articolo del 19 agosto 1921 (testo 6), completamente dedicato a Giuliotti, si legge di un incontro di Cecchi con lo scrittore toscano. Vi è inoltre una recensione de *L'ora di Barabba* che ne sottolinea la *verve* polemica, caratteristica che sarà ribadita ancora nei pezzi del 7 luglio 1922 (testo 47) e del 21 luglio 1922 (testo 49). In quest'ultimo intervento, dedicato interamente alla seconda edizione de *L'ora di Barabba*, Cecchi è costretto a difendersi dalle accuse di moderatismo che lo stesso Giuliotti aveva mosso nei suoi confronti in un passo della prefazione all'opera appena pubblicata. Lo scrittore ritornerà protagonista nella recensione che il «tarlo» dedica all'antologia di Jacopone curata da Giuliotti per la collana *le più belle pagine* dell'editore Treves (20 ottobre 1922, testo 61); compare inoltre nelle vesti del Cardinal Borromeo nell'ironica riscrittura dei *Promessi sposi* consegnata al già citato «tarlo» del 25 maggio 1923.

582 La «Ronda» è al centro anche della rubrica del 27 gennaio 1922 (testo 28), nella quale un vasto spazio viene dedicato alla «Nouvelle Revue Française», organo culturale provvisto del «passo fatale d'un'istituzione che ha dietro sé una spinta di secoli»: donde la possibilità di intrattenere con il lettore un rapporto speciale, forse unico, nel panorama della pubblicistica del tempo.

ricordandone l'epiteto di «*sette savi*»,⁵⁸³ e presenta i contenuti del fascicolo di giugno, riferendosi in particolare agli interventi di Gargiulo, Bacchelli, Sorel,⁵⁸⁴ e alla sua traduzione del *Manalive* di Chesterton.⁵⁸⁵ Completamente dedicato alla stampa periodica è anche il “tarlo” del 15 luglio 1922 (testo 48), nel quale Cecchi recensisce l’«Enciclopedia», ovvero «la più piccola e smilza rivista del mondo», dichiarandosi «uno dei suoi lettori più appassionati».

La centralità di periodici, riviste e quotidiani nell'esperienza critica dei “tarli” non si esaurisce con la recensione episodica di alcuni fascicoli. L'esame della rubrica cecchiana permette infatti di ricostruire con buona attendibilità la mappa delle letture che il critico fiorentino conduceva abitualmente o in modo saltuario. Per quanto concerne i quotidiani italiani, sappiamo che Cecchi leggeva abitualmente «Il Resto del Carlino»⁵⁸⁶, «Il Tempo»,⁵⁸⁷ «La Stampa»⁵⁸⁸ e, con tutta probabilità, «Il Mondo».⁵⁸⁹ Compagno inoltre puntuali riferimenti ad articoli apparsi sull'«Idea Nazionale» (5 novembre 1921, testo 17), sul «Secolo» (26 gennaio 1923, testo 71), sul «Corriere della Sera» (26 ottobre 1923, testo 106) e, più fuggacemente, sul quotidiano triestino «L'Era Nuova» (7 settembre 1923, testo 99). Anche sul fronte delle riviste, lo spoglio di *Libri nuovi e usati* consente di definire con puntualità alcune delle letture del critico: si può ipotizzare che leggesse con una certa regolarità la «Nuova Antologia»,⁵⁹⁰ l'«Italia che scrive»,⁵⁹¹ la rivista torinese «Primo Tempo»,⁵⁹² «L'Arduo»,⁵⁹³ e «La Critica» di Benedetto Croce,⁵⁹⁴ e che spesso avesse accesso ai fascicoli del «Marzocco» (2 marzo 1923, testo 76), del «Convegno» (2 marzo 1923, testo 76), del «Nuovo Paese» (16 marzo 1923, testo 77). Più fugaci ed estemporanei appaiono invece i riferimenti agli articoli pubblicati nella palermitana «Rassegna Moderna» (27 gennaio 1922, testo 28), sul «Giornale di Poesia» (7 settembre 1923, testo 99) e sul «Concilio» (7 settembre 1923, testo 99).

583 Nella rubrica del 27 gennaio 1922 (testo 28), i sette fondatori della «Ronda» sono inseriti in un ironico e scanzonato quadro d'insieme che consente a Cecchi di introdurre in maniera leggera i contenuti del fascicolo preso in esame.

584 Alla figura e all'opera di Georges Sorel, Cecchi dedica l'intera rubrica del 22 settembre 1922 (testo 57): in questo vivace articolo, che segue di appena una ventina di giorni il necrologio che gli aveva dedicato sulla «Tribuna» del 3 settembre 1922, prende in esame alcuni interventi sull'autore apparsi in diversi giornali francesi.

585 Riferimenti alla traduzione cecchiana del *Manalive* di Chesterton si trovano anche nelle rubriche del 27 gennaio 1922 (testo 28) e del 15 luglio 1922 (testo 48).

586 Nei “tarli” compaiono riferimenti al quotidiano bolognese negli articoli del 17 novembre 1922 (testo 64), dell'8 dicembre 1922 (testo 66) e del 26 gennaio 1923 (testo 71).

587 Di pezzi usciti sul quotidiano romano, si tratta nei “tarli” del 14 ottobre 1921 (testo 14), 17 febbraio 1922 (testo 31), 24 febbraio 1922 (testo 32).

588 Sono citati articoli de «La Stampa» nei “tarli” del 9 dicembre 1921 (testo 21) e dell'8 settembre 1922. (testo 55).

589 Ne sono testimonianza gli articoli citati nei “tarli” del 24 febbraio 1922 (testo 32) e dell'8 giugno 1923 (testo 89).

590 Ne rimangono tracce evidenti nei “tarli” del 18 novembre 1921 (testo 18), 5 maggio 1922 (testo 40).

591 Cecchi cita articoli della rivista sia nella rubrica del 7 aprile 1922 (testo 36) che in quella del 25 agosto 1922 (testo 53).

592 Se ne discute nei “tarli” del 13 ottobre 1922 (testo 60) e del 21 settembre 1923 (testo 101).

593 Il critico fa riferimento ad articoli apparsi sulla rivista, nelle rubriche del 21 ottobre 1921 (testo 15) e del 23 dicembre 1921 (testo 23).

594 Se l'unico riferimento effettivo alla rivista diretta da Benedetto Croce compare nel “tarlo” del 26 agosto 1921 (testo 7), si veda però quanto già segnalato sul rapporto tra Cecchi e il filosofo abruzzese negli anni della «Voce».

Interessante, infine, il riferimento al periodico «Russia», affidato al “tarlo” del 30 marzo 1923 (testo 79).⁵⁹⁵ La lettura attenta e continuativa di quotidiani e riviste rivela notevoli aperture verso l'estero. Cecchi si dimostra lettore abituale della «Nouvelle Revue Française»⁵⁹⁶ e dell'«Action Française» di Charles Maurras.⁵⁹⁷ Palesa inoltre una certa dimestichezza con il periodico diretto da Urban Gohier «La Vieille-France»,⁵⁹⁸ con gli articoli letterari del «Mercure de France» (7 luglio 1922, testo 47), dell'«Eclair» (22 settembre 1922, testo 57) e con la terza pagina de «Le Figaro»⁵⁹⁹ e de «Le Temps»,⁶⁰⁰ ma anche con alcuni giornali locali meno diffusi e conosciuti.⁶⁰¹ Nell'articolo del 7 ottobre 1921 ampio spazio viene dedicato, infine, ai contenuti di un fascicolo de l'«Esprit Nouveau», mentre nella rubrica del 5 gennaio 1923 viene citato un pezzo uscito in «Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit».

Nell'ambito dei periodici e quotidiani in lingua inglese, almeno numericamente, spiccano su tutte le citazioni cecchiane tratte da pezzi usciti sul «Saturday Review»⁶⁰² e sul «New Statesman».⁶⁰³ Il critico dimostra inoltre di leggere con una certa continuità il «Morning Post» (15 luglio 1922, testo 48), «The Nation» (14 aprile 1922, testo 37), il «London Mercury» (11 agosto 1922, testo 51) e il «Literary Times» (31 agosto 1923, testo 98). Interessante il riferimento a un articolo su Pirandello uscito in un periodico statunitense, «The Forum» di New York, nel “tarlo” del 28 ottobre 1921 (testo 16) dedicato a celebrare l'approdo del commediografo siciliano negli Stati Uniti. Piuttosto curioso è inoltre il riferimento, all'interno di una rubrica di critica letteraria, a periodici che in pochi si aspetterebbero di trovarvi citati. Il 2 febbraio 1923, il “tarlo” segnala la rivista per bambini «Giro giro tondo» (testo 72), riportando le affettuose testimonianze che alcuni nomi noti della cultura del tempo avevano dedicato a questo periodico. Se il riferimento fugace alle copertine della «Vie Parisienne», inserito nella rubrica del 25 maggio 1923, è utile a Cecchi per evocare nella mente del lettore una specifica immagine stereotipata di bellezza femminile, il “tarlo” del 1 giugno

595 Per analizzare i rapporti di Cecchi con la letteratura russa, si rimanda a: D. RIZZI, *Emilio Cecchi «russista»*, in *Paralleli: studi di letteratura e cultura russa per Antonella d'Amelia*, a cura di C. Diddi e D. Rizzi, Salerno, Vareja Edizioni, 2014.

596 Questa lettura abituale è ampiamente documentata dalle rubriche del 21 ottobre 1921 (testo 15), 25 novembre 1921 (testo 19), 16 dicembre 1921 (testo 22), 27 gennaio 1922 (testo 28), 11 agosto 1922 (testo 51), 10 novembre 1922 (testo 63).

597 Si ricavano spunti interessanti a tal proposito nei “tarli” del 24 settembre 1921 (testo 11), del 22 settembre 1922 (testo 57) e del 19 gennaio 1923 (testo 70).

598 Oltre all'accenno che si legge nel “tarlo” del 19 gennaio 1923 (testo 70), spicca la rubrica del 12 ottobre 1923 (testo 104) in gran parte dedicata, non senza un certo rimpianto da parte del critico, alla cessazione definitiva del periodico.

599 Nella rubrica del 5 gennaio 1923 (testo 68), si cita un articolo di Henri de Régnier sull'Aleramo.

600 Si tratta della rubrica del 5 gennaio 1923 (testo 68), nella quale si cita una recensione di Paul Souday a un libro dell'Aleramo.

601 Nella rubrica del 16 dicembre 1921 (testo 22), Cecchi menziona contributi usciti sul «Cri de Paris», sull'«Echo de Paris» e sul «Rousillon» di Perpignan. Nel “tarlo” del 5 gennaio 1923 (testo 68), inoltre, si segnala un articolo uscito sul quotidiano «L'Éclaireur de Nice».

602 Per cui si vedano i “tarli” del 14 aprile 1922 (testo 37), del 15 luglio 1922 (testo 48) e del 1 giugno 1923 (testo 88).

603 Se ne parla nelle rubriche del 5 maggio 1922 (testo 40), 15 luglio 1922 (testo 48).

1923 (testo 88) contiene un elogio della rivista «Novella» che si accingeva a pubblicare alcuni racconti di scrittori irlandesi tradotti da Carlo Linati: la scelta di recensire un fascicolo di questo periodico è inusuale e contribuisce a rendere la colonna cecchiana imprevedibile nell'approccio e nell'oggetto stesso del pezzo critico.

Un altro caso significativo è la citazione nell'articolo del 7 ottobre 1921 (testo 13) di un intervento apparso sul «Giornale della Donna. Settimanale di educazione sociale femminile», onde trarne spunto per testimoniare l'accoglienza negativa riservata, da una parte del pubblico femminile, al romanzo di Alfredo Panzini *Signorine*. Figura più volte presente all'interno dei “tarli”, Panzini era stato protagonista già di alcuni interventi cecchiani negli anni della «Voce». ⁶⁰⁴ Cecchi lo difende dalle critiche, a volte troppo severe, che gli sono rivolte anche nella rubrica del 2 settembre 1921 (testo 8): se è vero che il prosatore «abusa della sua vena e del favore del pubblico», lo fa perché «ha dovuto aspettare» a lungo «nell'oscurità più mortificante» prima di ottenere il successo. D'accordo con Pietro Pancrazi e Nicola Moscardelli, registra nello scrivere dell'autore una certa «stanchezza» e la «mania» di darsi, «letterariamente parlando, in braccio alle donne, per cupidigia senile, per mancanza di migliori risorse dell'invenzione». ⁶⁰⁵ Panzini finisce per giudicare negativamente le «donne che, per esempio, vanno vestite a quel certo modo» ma, prima di lasciarsi andare a un giudizio, «vuol descriverle» minutamente:

Intanto è certo che se oggi, verso le nove della mattina, andando all'ufficio o venendo al giornale, vi trovate, mettiamo il caso, in un tram che corre verso il centro della città, stipato di dattilografe, di modiste e di telefoniste, vi trovate là in mezzo come una carota ficcata in un mazzo di fiori, la prima parola che vi viene in mente, per dare una definizione, plastica e morale, di tutte quelle carni animate, è un cognome e cotesto cognome è: Panzini. Non perché la letteratura di Panzini sia fotografica e realistica. Ma perché non si riceve la realtà, anche più realistica, se non sotto specie di paradigma poetico e letterario: e bisogna accettare il più esatto ed energico paradigma in corso, se non si sa crearne uno, anche più esatto ed evidente, per conto proprio.

Le ricorrenti critiche subite in quegli anni da Panzini vengono dunque ridimensionate alla luce di una lettura complessiva e simpatetica del suo lavoro. Accade qualcosa di simile anche nel “tarlo” del 14 ottobre 1921 (testo 14), nel quale difatti si elogia *Donne, madonne e bimbi* come un «libro egregio, vero libro d'oro» che saprebbe tranquillamente «non sfigurare in nessun canone».

604 Si vedano a tal proposito la nota 157 e seguenti.

605 In effetti il “tarlo” rileva che «mai, come negli ultimi libri, egli si è rinvoltato, s'è crogiolato fra le donne», a tal punto che la «sua antica misoginia è venuta trasformandosi in una misoginia nuova, meno lirica, meno profonda, e soprattutto carica di graziosissimi bisogni descrittivi».

Lo stesso Panzini serve a Cecchi come termina di confronto per riflettere sulla situazione del romanzo contemporaneo, e per cercare di definirne ruolo, funzione e innovazioni nel contesto letterario del tempo. Il “tarlo” lo fa, con la consueta *verve*, nell'articolo del 25 maggio 1923 (testo 87), offrendo ai propri lettori, come già segnalato, una serie di riscritture dei *Promessi sposi* alla maniera di alcuni autori contemporanei. Tra questi uno spazio notevole è riservato alla versione dei *Promessi Sposi* panziniani, nella quale Geltrude è una «dattilografa, fanatica di Pittigrilli», Renzo ha tendenze socialiste, legge l'«Avanti!» e inneggia a Lenin, mentre fugge da un gruppo di fascisti «che voglion fargli bere l'olio di ricino» e, rifugiandosi a Bellaria, incontra Lucia in costume da bagno. Già qualche mese prima, nella rubrica dell'8 dicembre 1922 (testo 66), Panzini era un «disegnatore di capricciosi ed elegantissimi arabeschi umoristi, più che un creatore di ambienti e figure». Nel medesimo intervento, Cecchi tracciava un breve profilo storico del romanzo italiano contemporaneo: oltre a dichiarare «chiuse le tendenze Fogazzaro ed Oriani», annotava «che il romanzo italiano trova una certa linea di sviluppo quando Verga e gli altri siciliani si orientano verso i cosiddetti «naturalisti» francesi e, soprattutto, Flaubert». Era questo il modello che in Italia dominava «l'arte narrativa» del tempo, «continuamente ricondotta a motivi ed ambienti provinciali della Sardegna, della Toscana»: si assiste così all'affermarsi di una «concezione naturalista del romanzo, riportata [...] nella *provincia*, dove è più facile ricavare l'elemento epico, e risalti di passioni e contrasti primordiali», oppure «applicata, come fece d'Annunzio, alla rappresentazione d'un'umanità eccezionale di *snobs* e donne fatali». All'interno del romanzo italiano i protagonisti sono i contadini e gli umili, oppure gli artificiali «personaggi che rassomigliano stranamente ai *beaux* del cinematografo»: tutto il resto, secondo Cecchi, «non è che stridere d'umorismo o silenzio». Ciò accadeva perché in Italia, anche dopo l'unità nazionale, era mancata «una vita centrale, complessa ed organica, come quella della quale Balzac fu lo storiografo, e quella che si rispecchia nel romanzo vittoriano», e perché solo dall'inizio del secolo si erano poste le basi di un «profondo movimento letterario e politico», fondato sull'urgenza «di creare quella concreta unità del paese che, per un complesso di circostanze, non s'era maturata contemporaneamente alla unità territoriale». I risultati, per quanto riguarda il romanzo, erano però ancora acerbi. Lo scenario tracciato dal critico non è incoraggiante nemmeno nell'articolo del 2 febbraio 1923 (testo 72), nel quale Cecchi registra l'abitudine, come «in tutte le epoche di decadenza», a coprire «di ridicolo la produzione scarsa, scrupolosa», senza considerare che forse nella «sopraproduzione c'è un ridicolo anche più forte», soprattutto se essa «è accompagnata dalla superbia, dal difetto dell'arte, e dall'intenzione di darla a bere»:

È ridicolo l'uomo che sta sempre rassetandosi, togliendosi i peluzzi del vestito, e che si industria a dimagrire. Ma è anche più ridicolo l'uomo che cerca di gonfiarsi, s'applica barbe posticce, e vuole occupare sempre più spazio. Tutta la gnomica popolare batte sulla rana e il bue: e, insomma, sul secondo aspetto della faccenda. È una predilezione che ha il suo significato.

C'è una tendenza diffusa a esagerare, a pubblicare molte opere di scarsa qualità, laddove, insistendo nel dare alle stampe libri del genere, non si fa altro che corrompere e alterare «anche il pubblico», abbassando «il tono generale della vita e del gusto». Se fino a qualche anno prima molti degli argomenti che ormai vanno per la maggiore in «romanzi, dissertazioni, articoli di critica e articoli di fondo» restavano oggetto solamente di «conversazioni» destinate a perdersi «nel piccolo mormorio della vita», ora invece quegli stessi temi, senza aver superato di fatto lo stadio del «lavorio preliminare» o dell'«abbozzo», vengono spacciati come un prodotto letterario definitivo che viene «impaginato e venduto a contanti». Le trame dei romanzi sono fragili come immaturo è il loro stile, tanto che persino i dialoghi appaiono il frutto di un abbassamento involontariamente parodistico: «l'unico modo ch'hanno per distinguersi i personaggi dei romanzi e delle commedie», continua Cecchi, «è di parlare anche più stupidamente di come parlerebbero se fossero veri».

Il bersaglio polemico del critico è la produzione «pacchiana dei Guido da Verona e dei Pitigrilli», sono quelle opere mondane e frivole che nel “tarlo” del 14 aprile 1922 (testo 37) rinviano al «romanzo» e alla «novella sporcaccioni, fioriti sotto gli influssi della cometa Vitagliano». Ma, su un piano diverso, sono anche autori come Ferdinando Paolieri e Rosso di San Secondo, sul quale ultimo Cecchi esprime giudizi piuttosto severi già nell'articolo del 5 maggio 1922 (testo 40): recensendo il nuovo romanzo dello scrittore siciliano, *Il minuetto dell'anima nostra*, addita le voragini vertiginose che si aprono nella sua prosa e nelle quali il romanziere getta «grammatica», «senso comune» e perfino «sé stesso» alla maniera di un novello Marco Curzio. Il giovane autore non è privo di talento, ma si ostina a sprecarlo inciampando in uno stile «buffo» e «grottesco»:

Perché Rosso di S. S. non si decide, bonariamente, a farla finita con queste pose e ridicolaggini? E non ci dà il lavoro che abbiamo diritto d'aspettarci da lui, come da uno dei nostri giovani migliori? Ma son ormai dieci anni che ci facciamo queste domande. E Rosso di S. S. scende e risale dalle voragini della sgrammaticatura e del non senso; e non riesce a capacitarsi come ancora non si sia stancato.

Giudizio severo che non ammette repliche, e non sembra però aver suscitato lo stesso impeto polemico documentato invece nell'articolo del 1 settembre 1922 (testo 54) a proposito di Nino Savarese. Lo scrittore, rimasto «poco soddisfatto della recensione di *Ploto, l'uomo sincero*, apparsa nella “Tribuna” del 25 agosto», invia a Cecchi una «lettera terribile» alla quale il critico risponde

pubblicamente, con la consueta ironia, chiamando a propria difesa Alfredo Gargiulo, che si era mostrato di fatto altrettanto perplesso. È interessante osservare che il critico, pur non rinunciando ad affondare il colpo sull'opera più recente di Savarese, non nasconde di aver elogiato altri suoi libri, come *l'Altipiano o Pensieri e Allegorie*: l'atteggiamento di Cecchi, in fondo, è il medesimo che lo spingeva negli anni della «Voce» a scandagliare il panorama letterario dei primi anni del secolo alla ricerca di una via d'uscita dalla crisi letteraria del tempo. Allo stesso modo insiste, nel dopoguerra, a perlustrare il campo del romanzo, sulle tracce di qualche novità degna di nota, come accade, ad esempio, nel “tarlo” del 16 novembre 1923 (testo 109), nel quale si recensisce positivamente *Lo sa il tonno* di Riccardo Bacchelli, e si citano a riscontro «la passione ideologica e polemica» di Alfredo Oriani e lo stile immaginoso e visionario di Corrado Govoni:

[...] una sigla minuziosa si moltiplica, come il granello di sabbia del deserto, sopra estensioni e in masse colossali; si hanno torri e castelli costruiti a forza di giocattoli, trafori d'osso e chincaglie; o si pensi a certe decorazioni dell'architettura indiana, nelle quali un elemento semplice come una foglia o un fiore geometrico, ripetendosi all'infinito, crea un pauroso e inestricabile aspetto di babilonia vegetale o di cataclisma.

In questa fase, però, le vere novità nell'ambito del romanzo vanno cercate oltre i confini nazionali. Cecchi dedica anche per ciò un'attenzione particolare alla questione delle traduzioni⁶⁰⁶ e, nel “tarlo” del 9 giugno 1922 (testo 44), scrive con favore del proficuo arricchirsi della «collezione di *Scrittori inglesi ed americani* nuovamente tradotti» dell'editore Battistelli. Se esprime riserve sulla scelta di pubblicare *Vittoria*, come esempio tipico di «romanzo meredithiano», e sulla scelta discutibile di riproporre l'ennesima «traduzione completa di tutte le opere di Shakespeare», elogia la versione curata da Guido Ferrando del *Walden* di Thoreau e la traduzione di Silvio Spaventa Filippi de *La bottega dell'Antiquario* di Charles Dickens. È poi una traduzione francese (di Philippe Neel) del *Lord Jim* di Joseph Conrad, pubblicata per le edizioni della «Nouvelle Revue Française», a offrire lo spunto a Cecchi per dedicare l'intera colonna del 6 aprile 1923 (testo 80) a uno dei suoi autori prediletti, Joseph Conrad, la cui opera è evocata con limpida e ispirata suggestione:

Allora il mondo s'è di nuovo slargato; e di nuovo mi son ricordato che ci sono i mari e gli oceani; le navi impercettibilmente cullate dall'acqua dei porti, e quelle che travagliano contro le grandi tempeste; e la luce dell'equatore al termine del viaggio delle navi, e all'estremo limite dei mari. E il ponte dei vascelli, e

606 Esemplici, in questo contesto, sono l'elogio di Antonio Agresti, traduttore di Shaw, affidato al “tarlo” del 5 ottobre 1923 (testo 103) e soprattutto l'ampia rassegna di traduzioni di autori stranieri che compare nella prima parte della rubrica del 13 gennaio 1922 (testo 26): nel suo articolo Cecchi confuta la tesi secondo la quale in Italia si tradurrebbe «molto male». Se ciò «poteva esser vero fino a pochi anni» prima, «e tuttavia con onorevolissime eccezioni», da qualche tempo «le eccezioni» erano «piuttosto quelle disonoranti».

le spiagge dell'equatore, fetide ancora del fango primordiale, si son ripopolate delle squallide e stupende figure che Conrad seppe scoprire nei quindici o vent'anni della sua esperienza marinaresca:² figure che campeggiano sugli sfondi del *romanzo d'avventure*; ma vivono poi di ben altro romanzo.

Allo stesso modo nell'articolo già citato del 22 giugno 1923 (testo 91), lo spunto per presentare ai lettori *Moll Flanders* di Daniel Defoe, opera che era ancora poco letta in Italia, è offerto dalla «squisita versione» del romanzo realizzata da Marcel Schwob e pubblicata dall'editore parigino Crès nel 1918.

Questi due esempi ci aiutano a comprendere come Cecchi percepisca nitidamente che le maggiori novità inerenti al romanzo e al dibattito che attorno a questo genere si conduceva provenissero allora da Francia e Inghilterra. Il 6 agosto 1921 (testo 4) dedica un saggio esemplare a due «squisiti prosatori odierni», pressoché sconosciuti in ambito italiano, come Louis Aragon e Jean Giraudoux. I due scrittori, secondo il critico, oltre a «una felicissima naturalezza nel toccare la loro gracile e artificata perfezione», condividono uno stile in «cui i giuochi di sentimento e d'ironia sono investiti [...] in tutta visività». Cita poi alcuni passi di Aragon a esempio di quella medesima «visività sentimentale e caricaturale» di cui si è detto, e ne rintraccia l'ispirazione in ambito settecentesco, istituendo un punto di contatto con il Marivaux de *Le jeu de L'Amour*. Una partecipazione ancora più spontanea da parte di Cecchi si registra nel pezzo del 16 febbraio 1923 (testo 74), dedicato interamente a Colette. Elzeviro esemplare, quello del “tarlo”, che recensisce *La Maison de Claudine* definendolo senza mezzi termini libro «fra i suoi più belli», un'opera che «ha il merito di guidarci in regioni [...] meno esplorate» dell'autobiografia dell'autrice. Contrariamente a quel che accade con molti autori italiani,⁶⁰⁷ spicca in questo libro la sincerità e la coerenza dell'ispirazione artistica:

Sincera, sincerona; tutta in luce, e per ciò stesso tremendamente misteriosa e delusoria; spavalda, sfrontata e, nello stesso tempo, gelosa e casta; d'una castità, naturalmente, come quella di chi ha moltissimo amato, ma senza perder mai il ricordo e rispetto di sé e quello degli altri; esperta e candida; cinica e lirica; *blasée* e perpetuamente curiosa, stupefatta; e forse anche un po' stupefatta della propria curiosità; etc. etc.

Colette, autrice colta, intelligente, cordiale, è «una delle rarissime donne davvero civilizzate»: ne deriva in lei, secondo il critico, una «ferace conoscenza del cuore umano» e una «ricchissima

607 Cecchi rileva che in Italia diversi autori ricorrono ai ricordi di infanzia e a «tutto il bagaglio annesso degli affetti e delle memorie», tanto che ormai tutto ciò non può che scatenare «un effetto stomachevole». Non sono onesti nel riferire con schiettezza ricordi credibili, e si presentano spesso «negli atteggiamenti della più temibile precocità sessuale» che rendono le loro autobiografie artificiali e poco sincere.

capacità d'emozione, che non degenera mai, sfarfallando, nell'impudicizia sentimentale». Cecchi cita le opere precedenti della scrittrice, da *L'Envers du Music-Hall* a *Les Vrilles de la Vigne* a *La Paix chez les Bêtes* e nota nel nuovo libro «una maniera più facile e larga, e una naturalezza e un riposo che non escludono [...] la solita straordinaria capacità di definizione plastica e psicologica». Ne *La Maison de Claudine* si avvertono l'eco «di giardini devastati e cosparsi di balocchi morti», l'«odore d'erba pesticiata», gli «scricchiolii della casa», «la sana strepitosa volgarità infantile e la repentina malinconia infantile», componenti che rendono unica e preziosa «quell'esperienza appassionata, insieme vigile e a volte quasi acre» caratteristica di Colette e che, con lungimiranza, il “tarlo” segnala come uno dei motivi della consacrazione dell'autrice tra i grandi della letteratura francese del primo Novecento.

È altrettanto chiaro che non tutto ciò che proviene d'oltralpe convince Cecchi, come nel caso del romanzo di Pierre Mac Orlan *La nègre Léonard et maitre Jean Mullin*, preso in esame nell'articolo del 25 agosto 1922 (testo 53) a ridosso di una recensione uscita poco prima sulla «Ronda» ad opera di Alberto Savinio. Il libro ha l'aspetto più di una «riuscita divagazione umoristica, sulle opere dei vecchi scrittori, tecnici e fantastici, di demonologia e stregoneria» che di «un derivato di suggestioni tropicali». Il romanzo «crolla quando subentrano propositi e simboli metafisici» che smascherano il Mac Orlan come autore «impaziente, talvolta anche un po' dozzinale», e incapace «di conferire autenticità fantastica a motivi a rendere i quali non bastano certe facoltà di osservazione e i colori della solita tavolozza». ⁶⁰⁸ Una certa perplessità accompagna anche l'accoglienza che Cecchi riserva alle opere di Proust. Nella colonna del 21 ottobre 1921 (testo 15) compare per la prima volta, nella rubrica, un giudizio sullo scrittore francese:

Si parla, e moltissimo, di Marcel Proust, con senso di novità, di scoperta. Si veggono andare attorno, in camice bianco, catecumeni proustiani. Ma una laboriosità tarda ed elefantina, nelle opere più ambiziose di questo scrittore, contrasta al suo intimo spirito, che ci pare, essenzialmente, uno spirito di finezza. Ciascuna frase è tornita e mossa. Ma l'insieme della pagina è ottuso; e il complesso del libro: per es. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* [...], contrastante.

I libri di Proust gli appaiono eccessivamente «minuziosi, tutti andirivieni e viottoli ciechi», intricate costruzioni che rendono con efficacia «la selva psicologica, il senso caotico e germinale della realtà bergsonianamente percepita fuor della mediazione dell'intelletto». Queste caratteristiche tuttavia, secondo Cecchi, non sono proprie dell'arte in senso stretto ma ne definiscono tutt'al più alcuni aspetti preliminari, nei quali, «malgrado le sue abilissime risorse di dettaglio, egli resta

⁶⁰⁸ Ancora peggiore sembra essere il giudizio di Cecchi sul romanzo più recente di Mac Orlan, *La cavalière Elsa*. Anche in questo caso la recensione negativa di Savinio è un segno evidente della bassa qualità dell'opera in questione.

ancora impigliato, se non addirittura sommerso». L'autore consegue risultati pregevoli solo quando «la sua fantasia si circoscrive e piglia contatto con una realtà più netta e rilevata», così da risultare affine a una sorta di «Henry James impariginato». La posizione di Cecchi nei confronti di Proust, sostanzialmente critica, non poteva che scatenare le reazioni degli ammiratori del romanziere francese, alle quali il «tarlo» accenna nell'*incipit* dell'articolo del 7 luglio 1922 (testo 47). Il critico non indietreggia dalla propria posizione e anzi conferma le sue opinioni anche in riferimento al volume più recente della *Recherche, Sodome et Gomorrhe*. Cita quindi a proprio sostegno un articolo pubblicato da Ezra Pound sul «*Mercure de France*» del 1 giugno 1922, nel quale si legge che la «maniera di Henry James e di Marcel Proust, piuttosto che da Flaubert procede dai Goncourt». In «codesta direzione Henry James ha creato la sua opera migliore: esattissima, realista; e, sull'esempio di James, Marcel Proust ha chiarito a se stesso le proprie intenzioni; vale a dire che egli s'era mosso dalla letteratura di Balzac, Dostoievsky, James, o scrittori di tendenze affini». Qualche settimana dopo, la diagnosi di Pound sembra avere già un discreto successo e una buona diffusione, se si considera che nel «tarlo» del 1 settembre 1922 (testo 54) si registra come essa si espanda «sui giornali in lunghi articoli di terza pagina» e talvolta inizi ad essere utilizzata con scarsa cautela, «non adoprandola con conoscenza di causa, e calcandola troppo». Ne danno conto invece con puntualità e precisione Thibaudet, Rivière, e soprattutto Charles du Bos in un saggio di *Approximations* dedicato proprio a Proust, scritto che secondo Cecchi «serve mirabilmente a mostrare di Proust l'aspetto più intimo e germinativo, e non più soltanto quell'aspetto generale, od estrinsecato in rapporti storici e letterari, al quale il lettore tanto più è tentato di riferirsi, anche intempestivamente, quanto più è facile che si senta quasi smarrito, e pur deliziosamente smarrito, nell'intrico di un'opera minuziosa e monumentale».

Considerata la complessità delle questioni in gioco, Cecchi torna sull'argomento qualche settimana dopo, nella colonna del 10 novembre 1922 (testo 63). Osserva che un «lettore che sa leggere, non arriva in fondo agli otto volumi di *À la recherche du temps perdu* [...] senza esser passato per una infinità di stati d'attrazione e stanchezza, di fiducia e scoraggiamento». Si nota tuttavia in questo nuovo affondo un'apertura critica, laddove, preso atto del successo che l'autore sta ottenendo sia in Francia che in Inghilterra, Cecchi giunge a riconoscere nella *Recherche* «uno dei più interessanti tentativi di epica moderna». Introducendo «elementi originali», Proust ha la capacità di rinnovare «la tradizione del romanzo francese» che ha precedentemente «studiato e sfruttato [...] nelle storielle dell'*Affaire Lemoine* (in *Pastiches et Mélanges*); dove ha imitato, come due goccioline d'acqua, le maniere di Saint-Simon, di Balzac, di Flaubert, dei Goncourt, ecc., ecc., infondendovi, naturalmente, una tintura ironica». L'autore della *Recherche* mostra punti di contatto con vari scrittori d'oltremontagna come George Meredith e soprattutto Henry James, con cui condivide anche

l'incapacità di definire «plasticamente» i suoi personaggi, che «spesso non hanno volto» e sono «ridotti allo stato di voci». Appena due settimane dopo,⁶⁰⁹ su invito forse di alcuni lettori, si interroga sull'influenza che la lettura di Proust potrebbe esercitare sui romanzieri italiani, concludendo che potrebbe fornire loro le basi per superare definitivamente «la seduzione del pittoresco», per «discendere dentro le coscienze» e per ricostruire, dall'interno, l'ipotesi di un modello autorevole di romanzo italiano.

Il tormentato dibattito sul caso Proust mette in luce, tra le altre cose, l'importanza che riveste nel discorso critico cecciano la frequentazione dei romanzieri di lingua inglese. Proprio il confronto con l'autore della *Recherche* è uno dei motivi ispiratori dell'articolo del 14 aprile 1922 (testo 37), in gran parte dedicato alla figura e all'opera di una scrittrice allora pressoché sconosciuta in Italia, Catherine Mansfield. Il “tarlo” la introduce ai lettori rifacendosi a un articolo di John Middleton Murry, nel quale la si pone a confronto con Proust, Joyce e altri scrittori contemporanei. Il compagno della scrittrice scrive «che l'arte narrativa, in Inghilterra, [...] si trova in un periodo di transizione [...]. Abbandonato il criterio tradizionale che un romanzo o un racconto prima di tutto debban contenere un *intreccio*, una *storia*, una diecina d'anni fa, i giovani migliori cercarono un compromesso in certe forme autobiografiche appena dissimulate». Dopo la parentesi bellica, si sarebbe verificata insomma in Inghilterra e in Francia una rinnovata «ripresa delle forme autobiografiche», come accade appunto nei romanzi di Proust e della Richardson: «L'artista si rifugia nella sua esperienza immediata, come nella sola realtà nella quale si sente sicuro, e rifiuta di storcere il carattere tutto unico, imponendole il disegno di una narrazione o d'un intreccio». Se in Proust questo metodo «può andare a finire in un laborioso e sottilissimo psicologismo, o in una mera pittura di costume sociale», la Mansfield si ispirerebbe piuttosto al Baudelaire che sosteneva come «in certi stati d'animo quasi soprannaturali, l'essenza profonda della vita» si rivelasse «completamente nella realtà» così com'era in quel momento «davanti agli occhi; e per quanto questa realtà possa essere ordinaria, essa diventa il simbolo di quell'essenza». La scrittrice «può osare tratti che sembrano azzardosi, o almeno inconsueti in letteratura inglese», pur mantenendo «un rigorosissimo senso del limite, e nello stesso tempo spogliandoli d'ogni sospetto d'equivocità». Cecchi ammira la sua «abilità nel riportare inaspettatamente la narrazione dalle movenze frivole ed espressamente artificiose, verso quei toni e significati radicali ed amari, nei quali sta la sua vera ragion d'essere artista». Tra gli scrittori che il Middleton Murry chiama in causa nel suo saggio compare fugacemente anche James Joyce, con riferimento specifico all'*Ulysses*, opera che proprio in questo “tarlo” è citata, per la prima volta, in un articolo pubblicato in Italia. Nella colonna del 10 novembre 1922 (testo 63), l'*Ulysses* è descritto a grandi linee come «l'ingrandimento, in sei o

609 Si tratta dell'articolo dell'8 dicembre 1922 (testo 66).

settecento pagine, d'una sola giornata dell'eroe: una *Odisea* in ventiquattro interminabili ore; con i mostri del Caos; le Orche, Scilla, e Polifemo, visti a microscopio nella goccia d'acqua; e non è detto che sien meno spaventosi degli antichi»: esso è inserito come tramite obbligato tra l'opera di James e quella di Proust il quale, non a caso, sembrerebbe essersi ispirato al prosatore irlandese scrivendo, «intorno a una *soirée* in casa Guermantes», più di mezzo volume.

Qualche mese dopo Cecchi dedica un'intera colonna a *Ulysses*, pubblicando quella che, di fatto, è la prima recensione italiana al volume di Joyce.⁶¹⁰ L'irlandese è, secondo il critico, un autore che «fa sul serio» e che, dopo una vita randagia e difficilissima, ha riscosso l'attenzione di lettori «eccentrici come Ezra Pound, Valéry Larbaud, Richard Aldington e Carlo Linati». Come buona parte dei più innovativi autori britannici e francesi del tempo, ha dato un'impostazione lirica e autobiografica alla propria opera. Con *Ulysses* approda a una competenza più consapevole e a una dimestichezza maggiore con i suoi «mezzi espressivi»: «l'azione è concentrata nel giro di ventiquattro ore» e il libro, che è «tagliato nella sordida giornata d'esistenze comuni, vero scavo di trincee geologiche nel mucchio delle spazzature, oltre a una fisionomia materiale assolutamente unica, ha una terribile vitalità». Risente dell'influenza di Swift⁶¹¹ e Fielding, e non nasconde punti di contatto, ancora una volta, con James e con Proust, il geniale rinnovatore del «senso del tempo e della *durée*». Cecchi non nasconde la propria ammirazione per «la gravità» che è propria di «tutti gli scritti del Joyce, e dell'*Ulysses* in specie», una gravità «che nonostante la raffinatezza dello stile e dei pensieri, l'ornamento della più agile coltura, ha qualcosa di funebre e di barbarico». Nel suo libro Joyce imbastisce un processo senza appello agli «istinti e moventi umani», mostrando «il mondo in aspetto più incarbonito, e veramente come già caduto nel turpe imbuto dell'inferno»: mostra infine «le rughe, i calli, le piaghe, le escrescenze e tutti i segni esterni ed interni della corruzione, della caducità e della morte», offrendo ai lettori un «panorama microscopico, altrettanto vertiginoso nell'ordine descritto, di *Bouvard et Pécuchet*, nell'ordine dell'insignificante e del cretino». Non a caso, l'articolo fondamentale di Pound, citato più volte da Cecchi a sostegno delle proprie affermazioni, si intitolava proprio *James Joyce et Pécuchet*.⁶¹²

Nonostante lo spazio dedicato ai romanzi offra punti di vista inediti e motivi di grande interesse, nell'arco dell'intera rubrica dei *Libri nuovi e usati*, lo scandaglio cecchiano sembra tendenzialmente orientarsi con maggior convinzione e interesse verso le forme brevi. Come si è visto, le principali novità inerenti al genere romanzesco provenivano dall'esterno dei confini

610 Nell'articolo del 2 marzo 1923 (testo 76) l'*Ulysses* viene presentato come «una grossa macchina di circa settecento pagine in ottavo», che era stata «stampata in Francia [...] pel motivo che in Inghilterra li consideravano immorali».

611 Cecchi immagina che Swift, anche se era uno «scrittore geometrico e classico», «avrebbe letto volentieri» il libro di Joyce e «si sarebbe divertito a leggerlo».

612 E. POUND, *James Joyce et Pécuchet*, in «Mercure de France», 33. année, tome CLVI, n. 575, 1 juin 1922, pp. 307-320.

nazionali. Il critico fiorentino rimane convinto che l'epoca «priva di centro e tormentata, dibattuta tra il pessimismo e la fiducia», di cui scriveva una decina di anni prima,⁶¹³ non è ancora passata del tutto. A dispetto di qualche novità, anche importante, la vera svolta in campo letterario non c'è stata nemmeno dopo la guerra: il panorama letterario italiano si è ulteriormente arricchito e sfaccettato, ma non vi è ancora una tendenza che mostri con chiarezza la via per uscire dalle paludi della crisi.

Anche i lettori, di conseguenza, hanno esigenze diverse ed è emblematico, in questo senso, il fatto che Cecchi dedichi un'attenzione particolare alle antologie, tipologia editoriale in grado di soddisfare i gusti più eterogenei. Il critico è perfettamente consapevole che queste opere «rispondono, prima di tutto, a un sincero bisogno che il pubblico ha di leggere e sapere».⁶¹⁴ Donde le frequenti aperture alla letteratura antica, che variano tra proposte di carattere divulgativo, come la silloge di poeti erotici greci curata da Luigi Siciliani (20 gennaio 1922, testo 27), e saggi della più curiosa erudizione, come invece le raccolte di Americo Scarlatti *Corpusculum Inscriptionum* e *Altre iscrizioni eclettiche*, prese in esame nell'articolo del 14 ottobre 1921 (testo 14). Ampie e ripetute attenzioni sono riservate in quest'ambito di studi eruditi e filologici, ai lavori del senese Piero Misciattelli, già curatore di un'edizione di epistole di Santa Caterina e di un saggio fondamentale sui *Mistici senesi*, e di nuovo in campo nel 1922 con un'antologia di «Assempri» di Fra Filippo degli Agazzari. Nella recensione, uscita sulla «Tribuna» del 29 settembre 1922 (testo 58), Cecchi ammira la capacità dello studioso di «offrire tutte le garanzie del buon gusto e della sana erudizione, senza gli inconvenienti che, ai lavori di erudizione, sembrano fatalmente connessi». Misciattelli opta per una presentazione semplice e immediata, rifiutando di soffocare la pagina attraverso il ricorso ai fitti apparati critici che spesso trasformano un «testo in una selva, in un pruneto, in una impossibilità», in modo quasi «che a nessuno venga voglia di entrarci». Lo studioso si mostra insomma consapevole delle esigenze di un pubblico che «preferisce edizioni magari un pochino sbagliate, un pochino ad orecchio, ma intelligibili» rispetto alle «pattone massicce e ripugnanti» confezionate dagli specialisti. Misciattelli ha inoltre l'accortezza di inserire una «scelta di illustrazioni tratte da antiche opere», un apparato iconografico che serve «meglio d'ogni commento a riportare il testo nell'atmosfera nativa»: e il particolare non è certo di poco conto per un critico come Cecchi che si avvale di suo «d'uno squisito senso figurativo, tendendo anche al ritratto, con un continuo ricorso all'immagine, al figurato, oltre che all'arte pittorica vera e propria, non solo a supporto dell'osservazione e misura critica, ma come bisogno interiore di “visività”, che egli ama e difende».⁶¹⁵ Sempre del Misciattelli è l'antologia di antichi testi siriaci dal titolo *Storie e pensieri di*

613 Si veda la nota 121.

614 La citazione è tratta dall'articolo del 29 settembre 1922 (testo 58).

615 C. DI BIASE, *Emilio Cecchi*, cit., p. 13. Per approfondire la questione del rapporto tra la critica cecchiana e le arti figurative, si veda: G. BORTONE, *Emilio Cecchi: poetica critica e critica d'arte*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», I, 2009, pp. 97-117.

anacoreti, di cui all'articolo del 20 aprile 1923 (testo 82): anche in questa occasione lo studioso riesce a offrire ai lettori, «col suo solito gusto e la sua sincera facoltà di animazione, una raccolta popolare di massime e leggende» originali e, almeno in ambito italiano, completamente inedite. Ne emerge un mondo quasi sconosciuto e pieno di sorprese, un'atmosfera di terre lontane che accende la fantasia dello stesso Cecchi, ispirandogli uno dei suoi caratteristici esercizi di mimetismo:

Siamo nella terra degli scorpioni, del fuoco e della fede che, esaltandosi all'estrema possa, scoppia ogni tanto in tremende eresie. Nelle solitudini desertiche, i monacelli vivono in orazioni, digiuni e apprensioni continue; le apparenze e i sogni si confondono; il diavolo, per tentare, assume tutte le figure; e non si sa mai se il vecchio venerabile, veduto in quella caverna, o a pie' di quel palmizio, sia un santo vero, o non piuttosto un perfido Ariano o lo stesso Satanasso; non si sa mai se la pellegrina alla quale l'anacoreta ha ceduto per questa notte il suo posto nella spelonca e l'unica stuoja, non si faccia trovare, domani all'alba, in una posa oscena, carica di gioielli come una imperatrice.

Meno di due anni dopo è la volta di un'antologia degli scritti di Bernardino da Siena, affidata dal solito Misciattelli alla collana *le più belle pagine* dell'editore Treves: collana che merita un discorso a parte, dato il posto di assoluto rilievo che Cecchi le riserva tra i suoi *Libri nuovi e usati*. Già nella rubrica del 6 gennaio 1922 (testo 25), si elogia la cura eccellente e la fruibilità dei primi volumetti usciti, tanto che la veste grafica dell'edizione è «dignitosissima», «fitta, ma chiara nella stampa», «sobria negli ornamenti» e «assai elegantemente legata; e introduce da noi un tipo di libro, distinto e insieme popolare, che ha avuto la miglior fortuna, per esempio, nelle serie dell'*Everyman's Library* del Dent». Il “tarlo” del 20 ottobre 1922 (testo 61) è completamente dedicato alla figura e all'opera di Jacopone da Todi, introdotto ai lettori con il supporto di un saggio di Mario Casella, ma soprattutto grazie all'antologia di scritti pubblicata da Domenico Giuliotti proprio nella collezione delle *più belle pagine*. La raccolta offre lo spunto di «rileggere questo gran poeta cristiano», senza pretendere di illustrarne «il significato mistico» ed emancipandosi dai «ridicoli scrupoli formali» di molti «eruditi e professori». Giuliotti ha provveduto a corredare i testi di un'introduzione e di uno spoglio ragionato di «aneddoti e giudizi», ordinandoli secondo «uno schema biografico». Per rendere la raccolta più agevolmente fruibile, ha badato poi a sostituire «con titoli succinti quelli troppo lunghi e retorici delle antiche edizioni», senza venir meno al rispetto per gli originali che questa delicata scelta editoriale richiede. La presenza di apparati snelli ma curati è, secondo Cecchi, uno dei punti di forza della collezione, aspetto che risalta anche nell'antologia dedicata da Eugenio Giovannetti alle *Più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*. Nel “tarlo” del 17 agosto 1923 (testo 97), si sottolinea infatti la presenza a corredo del volume di «un riuscitissimo scorcio biografico-critico», di «una scelta di aneddoti» selezionati «a colpo sicuro» e

di un'«elegante *Introduzione*» che contribuisce a raffigurare il poeta come «lirico di vita schietta, sfrontata, sciagurata e sprecata», espressa con una drammaticità che ricorda Dante e «certi spagnuoli ed elisabettiani», e con una rara sincerità e aderenza al vero. Giovannetti esagera poi nell'insistere sul pedale dell'attualizzazione, sostenendo che «il simbolismo non sia altro che un burchielleggiamento squisito, in guanti bianchi» e accostando Burchiello a Mallarmé, ma realizza un'edizione pratica e ben organizzata. Nell'articolo del 19 ottobre 1923 (testo 105) si segnala l'antologia dedicata da Bontempelli alle *più belle pagine* di Pietro Aretino. Il curatore, contrariamente ad altri studiosi, è riuscito nell'intento di «risvegliare qualche immagine» nuova dell'autore cinquecentesco, e a ciò è potuto giungere con «tre pagine di introduzione, e, soprattutto, con quell'impercettibile processo interpretativo ch'è in ogni scelta anche più riguardosa, quando la personalità di chi sceglie è caratteristica e vivace». Nel breve volgere di quelle tre pagine, Bontempelli ha evocato «il fondo carnale dell'Aretino», ma «non carnale nel senso gioioso e veneziano che comunemente e convenzionalmente gli si attribuisce, sibbene in un senso doloroso e fin macabro». Perché l'Aretino, in realtà, «non è osceno» ma «orrido»: «non ha del piacere una sensazione appartata e gelosa, che poi deturperebbe in esibizioni profane. Tutto per lui è pubblicato, e profanato, e consumato. Le sue scene d'amore son popolose, tempestose, pandemie: in clima di rivoluzione, di saccheggio, di terremoto».

Spunti innovativi sono contenuti anche nell'essenziale antologia di scritti di Ugo Foscolo a cura di Ardengo Soffici, presentata ai lettori della «Tribuna» nel «tarlo» del 20 aprile 1923 (testo 82), nella quale si offre dell'autore un *corpus* di testi «selezionato e ricostruito con criterio più largo» rispetto alle raccolte comunemente diffuse. Originale è la scelta di dare spazio al *Didimo Chierico*, al *Gazzettino del Bel Mondo* e agli *Atti dell'Accademia de' Pitagorici*: passi da cui emerge un «Foscolo che ricongiunge Luciano a Sterne», gettando luce sull'umorismo che il poeta trae proprio dagli autori britannici. Si avverte così distintamente «che il Foscolo, maggiore e minore, è stato rivissuto nel calore d'un'intelligenza appassionata» come quella di Soffici. Grazie anche all'essenzialità caratteristica della collana di Treves, il poeta dei *Sepolcri* assume un «aspetto giovanile e quasi [...] inedito», rianimando un dibattito critico ed esegetico che negli anni precedenti sembrava essersi affievolito. Qualcosa di simile accade con l'antologia manzoniana realizzata da Papini che, offrendo «una scelta degli scritti «minori» e dall'epistolario», è in grado di mostrare un «Manzoni familiare e filosofo, che non è conosciuto dai lettori usuali, ma solamente dagli studiosi affezionati».⁶¹⁶ Il lavoro di compilazione è stato condotto «con umiltà e devozione», e se il saggio introduttivo pare contenere affermazioni che sembrano «più rumorose che vere», esse sono state generate dal «molto amore» per il proprio oggetto. Il 19 maggio 1922 (testo 42), Cecchi dedica la

616 Le citazioni sono tratte dalla rubrica del 6 gennaio 1922 (testo 25).

sua colonna a Carlo Cattaneo, ed è ancora una delle antologie di Treves ad offrirgli lo spunto per occuparsene. Gaetano Salvemini ha scelto di offrire l'immagine di «un Cattaneo, in prevalenza tecnico e storico, organicamente ricostituito di su migliaia e migliaia di pagine». Il libro che ne è sortito ha il merito di lasciare «al lettore disposto a studiare più a fondo l'opera di questo grande, la sorpresa di scoprire per conto suo un prosatore non meno considerevole del teorico e del politico». E d'altra parte l'antologia, pur non avendo pretese di esaustività, non si limita a «una serie di frammenti, brillanti ma sconnessi», ma trasmette al pubblico, «in un *corpus* coerente e perspicuo, dalle pagine del Cattaneo, tutto quanto può dare una idea essenziale di ciò che un tempo chiamavasi il *contenuto* dello scrittore». Ne esce confermato l'apprezzamento di Cecchi per l'impostazione di una collana, che nel «tarlo» del 6 gennaio 1922 (testo 25) era già stata definita come un «solido contributo alla coltura nazionale».

Ma anche altre antologie attraggono l'interesse di Cecchi. Significativo è il caso dei racconti di Poe pubblicati in un volumetto della milanese «Bottega di Poesia» intitolato *Perdita di fiato*, brani riconducibili «quasi tutti al Poe meccanico e secondarissimo» che era costretto a «scrivere a scadenza fissa, a orario, e probabilmente a tema obbligato per divertire il pubblico, e servire agli interessi d'un editore»: trascurati dalla maggior «parte dei traduttori», sono indispensabili per offrire del prosatore americano un'immagine «molto più umana e cara di tutte le immagini di convenzione». ⁶¹⁷ Analogo profilo mostrano gli *Aforismi e Paradossi* di Wilde, curati da Aldo Pancaldi per l'editore Taddei e recensiti nel «tarlo» del 17 febbraio 1922 (testo 31). Come nel caso di Poe, contribuiscono a rendere dello «scrittore, per quanto in modo schematico, la visione più esatta», ovvero non l'immagine stereotipata «d'uno squisito decoratore di favole decadenti, quanto quella d'un lottatore, d'un polemista».

Se articoli di questo genere, che pure appartengono alla normale *routine* di una rubrica di informazione libraria, non mancano di suggerire - come si è visto - spunti interpretativi e linee di ricerca interessanti e originali, il quadro più mosso e vivace riguarda naturalmente la letteratura italiana contemporanea. Si può cominciare, a questo proposito, dal «tarlo» del 15 giugno 1923 (testo 90), nel quale la recensione di un volume di *Scritti inediti* di Renato Serra offre a Cecchi il pretesto per una commossa rievocazione del giovane critico caduto sul monte Podgora, incentrata sulle letture che condivideva con l'intellettuale cesenate, e in particolare sul saggio che questi aveva dedicato a uno dei suoi autori prediletti, Rudyard Kipling. Un elogio e un sentito ricordo traspaiono anche dalla colonna del 7 ottobre 1921 (testo 13), in cui Cecchi ricorda l'amico Giovanni Boine in occasione dell'uscita della raccolta postuma *Frantumi, seguiti da plausi e botte*: il libro è la testimonianza vivace di un uomo «che non riusciva mai a dimenticare i suoi interessi supremi, e

⁶¹⁷ Le citazioni sono tratte dall'articolo del 23 marzo 1923 (testo 78).

sulla piccola letteratura scendeva dall'alto, toccandola con una certa sprezzatura ed insofferenza». E tuttavia Boine era stato forse il più ricettivo e pronto tra i critici della nuova poesia italiana, di cui offriva un panorama ampio e variegato l'*Anthologie des Poètes italiens contemporaines* (1890-1920) curata da Jean Chuzeville. Nel "tarlo" del 24 settembre 1921 se ne parla con qualche cautela come di «un primo esperimento» utile a diffondere oltralpe la conoscenza di una materia ancora fluida e magmatica. La traduzione dei brani trascelti risulta «spesso assolutamente felice, sia nella resa della parola, sia nei valori di ritmo e di movimento», laddove «sbagli e goffaggini» ed «errori di stampa» non oscurano gli indubbi meriti dell'iniziativa. La raccolta viene recensita più analiticamente nell'articolo del 17 marzo 1922 (testo 35), in cui Cecchi si impegna a difendere il curatore francese, i cui errori, peraltro «assai rari», possiedono «una specie d'innocenza grottesca, in mezzo a tante cose extrafini». Un merito notevole del Chuzeville è stato di «caratterizzare, in una ventina di righe», i profili biografici di «autori giovani e non ancora divulgati», che di fatto costituiscono gran parte dei poeti inseriti nel volume. L'antologia riesce pertanto nell'intento «di riunire, in mole leggera, e in chiaro contesto, i segni della nostra arte letteraria negli ultimi tempi, mostrando la linea di continuità fra lo sforzo di rinnovamento e la tradizione», e «se l'Italia contemporanea non ci fa figura più radiosa», la colpa non è certo di chi ha operato la selezione ma dell'assenza di nomi in grado di costituire esempi autorevoli e limpidi di talento poetico. Si tocca con ciò il tasto della scarsa sintonia di Cecchi con gli sviluppi della ricerca poetica più recente, che si rivela non solo e non tanto nella severità e avarizia dei giudizi pronunciati dal critico, ma nella stessa eterogeneità di una selezione che sembra talora scansare le esperienze più innovative per indugiare su autori, magari dignitosi, ma alquanto attardati. Accade così di imbattersi, tra le pagine della rubrica cecchiana, nei *Capitoli* di Cesare Giulio Viola, recensiti dal "tarlo" il 17 novembre del 1922 (testo 64): la sua «materia» poetica è riconducibile al «modo dei crepuscolari», mentre «nel trattare questa materia egli evita il vago, lo sfumato, che è nell'*ars poetica* di alcuni di costoro». In più di un'occasione il Viola «resta in una zona dove l'arte sta più come artificio e episodio strettamente espressivo, che come invenzione lirica», rischiando di abbandonare la poesia per abbracciare invece «il ragionamento» o «la critica del costume», sulla scia di uno stile troppo spesso cronachistico e quasi giornalistico. Non va meglio a Riccardo Balsamo Crivelli e al suo *Rossin della Maremma*, oggetto di un lungo articolo del 9 febbraio 1923 (testo 73).

Un occhio di riguardo è riservato a Francesco Chiesa e a Giovanni Bertacchi, autori «certo non di prim'ordine, ma sempre sinceri, spesso interessanti, e mai volgari», oltre che colpevolmente esclusi - a detta di Cecchi - dalla silloge dei *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi. Il critico non nasconde l'auspicio che i due poeti «sieno un po' meglio notati, non soltanto da un pubblico di

studiosi e d'amatori, ma dal pubblico ingenuo e vero, dal pubblico senza aggettivi, dal pubblico *tout court*», e per questo assegna loro uno spazio di rilievo all'interno della rubrica. A Chiesa è dedicato l'articolo del 3 marzo 1922 (testo 33), in cui il "tarlo" recensisce *Consolazioni*, rinvenendo nella raccolta le «ottime qualità del poeta» ma anche quella tendenza che lo porta spesso a moltiplicare, complicare ed esasperare «i suoi motivi»: e ciò non per «una volontà rettorica», ma «per modestia, per sincerità», perché «ha sempre paura di non essersi espresso completamente». La settimana successiva, l'11 marzo 1922 (testo 34), Cecchi discorre dei *Riflessi d'orizzonti* di Bertacchi, di cui sottolinea «l'espressione sincera, schietta» e un'ispirazione ideale che si concretizza in un socialismo «*sui generis*, tra francescano e garibaldino», e nell'eroismo degli scenari campestri. Se il sentimento epico che caratterizza il nuovo volume lo porta a ingolfarsi in un'eloquenza antipoetica degna piuttosto delle colonne di un giornale o delle pagine di un saggio, resta comunque all'attivo l'assoluta qualità delle liriche più intime. In entrambe le recensioni, Cecchi si sofferma a tracciare le tappe che hanno scandito la carriera dei suoi autori: i due pezzi sono ritratti esemplari dei poeti presi in esame, che ne delineano di fatto una compiuta sistemazione critica. Larghi apprezzamenti si leggono nell'articolo del 5 gennaio 1923 (testo 68), dedicato a una raccolta di liriche di Raissa Naldi intitolata *Lo specchio*. La poetessa manifesta «una sensibilità sincera, a volte audace, ma immune sempre di qualsiasi posa men che pudica, una capacità di definizione lirica intensissima, certamente educata su buoni esemplari letterari, ma senza che l'educazione, il modello si sieno mai sovrapposti all'emozione, e l'abbiano alterata». Il critico ammira «la gran virtù di sapersi fermare a tempo, di non spendere l'emozione per più di quello ch'essa contiene», di non esagerare. La Naldi è autrice di liriche brevi ma efficaci, non più ampie spesso «di dieci versi», che tuttavia, nella loro *brevitas* esemplare, ritraggono «un vasto panorama d'anima». Sono liriche dotate di un'«istintiva ricchezza», che si discosta dalle «stramberie e astrusità con le quali professionisti appunto del subcosciente, simbolisti, dadaisti e animali affini, vollero dar contezza della loro grande abilità a navigare nei mari delle tenebre». Di fatto è forse, e sorprendentemente, uno dei giudizi più positivi espressi dal "tarlo" in materia di poesia contemporanea, corroborato non a caso dal ricordo di due autori fra i prediletti da Cecchi: Hilaire Belloc e Joseph Conrad. Non si direbbe, al confronto, che la stessa generosità sia riservata all'esame della poesia di Umberto Saba.⁶¹⁸ Con l'uscita del *Canzoniere*, raccogliendo le liriche composte dal 1900 al 1921, Saba ha voluto realizzare una sorta di «edizione critica di sé stesso». Alcune sezioni in realtà, secondo Cecchi, potevano essere tranquillamente omesse in quanto dotate di mero «valore documentario»: e, in arte, ciò che «sovrabbonda» non serve che «a far confusione». Resta naturalmente la «coerenza» del suo «temperamento», che si traduce in una poesia «non occorre ripetere quanto suggestiva», di cui il critico passa brevemente in

618 Si tratta dell'articolo del 21 settembre 1923 (testo 101).

rassegna gli episodi essenziali, con interessanti aperture sull'ultima maniera delle canzonette sabiane.

Sul fronte della prosa, che lo interessa d'altronde in prima persona, il quadro tracciato da Cecchi si fa invece più articolato e preciso. Di rilievo, in primo luogo, la discussione suscitata dai due volumi di *Narratori Contemporanei* curati da Giovanni Titta Rosa per l'editrice milanese «Il Primato». Del libro si accenna nel “tarlo” del 24 febbraio 1922 (testo 32) e se ne dà una vera e propria recensione il 28 novembre 1922 (testo 65). Cecchi ricostruisce la situazione della prosa italiana del tempo, partendo dall'osservazione che, qualche anno prima, il «mappamondo letterario s'era [...] spaccato in due emisferi». Da una parte vi erano i «cosidetti *Frammentisti*», dall'altra si erano «trincerati i cosidetti *Costruttori*». Dotati di caratteristiche opposte, i primi apparivano «timidi per natura e per definizione, mangiati vivi dallo scrupolo, veri ermellini letterari», mentre gli altri erano «assai più bravi a parole che a fatti, e immobilizzati dietro a una loro decrepita e macchinosissima artiglieria da fortezza». I Frammentisti «trovavano che in Italia, generalmente, si scrive assai male, con molta prosopopea e deplorabile provincialismo» e si ponevano l'obiettivo «di scriver bene», rischiando di dirigersi però sulla «strada dell'affettazione, della preziosità, della mania letteraria». In questa fazione si trovavano a «militare autori diversissimi, e con ogni sorta di filosofia e d'equipaggiamento», ed è una delle motivazioni per le quali l'antologia di Titta Rosa appare uno strumento indispensabile per porre ordine nella questione. Il libro infatti «può considerarsi come lo schieramento storico di queste forze dei *Frammentisti* e dei *Costruttori*», e «offre una specie di bilancio di quanto, in ciascuno dei campi, fu guadagnato se non all'eccelsa letteratura, almeno alla letteratura meno indecorosa». L'antologia ha il pregio di essere stata compilata «senza partito preso, senza preconetti di scuole letterarie, di cenacoli e di polemiche», e di riunire «novelle, racconti, capitoli, *pezzulli*, etc., di scrittori “anziani e giovanissimi, nati alla letteratura durante l'ultimo ventennio”». Appare così, a livello di prosa, il complemento efficace e necessario della diffusa e nota antologia dei *Poeti d'oggi* di Pancrazi e Papini. Dalla selezione appare chiaro a Cecchi come la «supremazia» spetti proprio ai *Frammentisti*. La predilezione per autori come Jahier, Palazzeschi e Pea è chiara in tutto l'arco della rubrica cecchiana, ed è proprio in quest'area che egli individua le voci più promettenti. Tra i Frammentisti annovera, nel medesimo articolo, anche l'amico Antonio Baldini, del quale già nella seconda puntata di *Libri nuovi e usati* (22 luglio 1921, testo 2), aveva recensito *Salti di gomito*, un coraggioso e riuscito tentativo di «trasferire il costume letterario odierno in forme di parodia capricciose», ad opera di un prosatore che ricorda Traiano Boccalini e che si rimpiange sia nato in un clima letterario così poco vivace e fecondo. Decisamente positivo è anche il giudizio sulle prose degli *Ubriachi* di Lorenzo Viani, recensite il 20 luglio 1923 (testo 94) come «un libro in gamba davvero», in grado di trasmettere

«l'impressione d'un vastissimo formicolio di vita portuaria, piratesca, ladresca e pazzesca»: esse giustificano la fiducia che il critico ripone nei cosiddetti «dilettanti», da ritenersi spesso, «come nel caso del Viani scrittore, [...] gli artisti più seri.⁶¹⁹ Un elogio spetta anche a Giorgio Vigolo nel “tarlo” del 18 maggio 1923 (testo 86), che recensisce la raccolta di prose *La Città dell'Anima*: qui l'autore romano, secondo Cecchi, «ha dato prova esauriente di quel che sa fare in fatto di paesaggio romano, con un trattamento vuoi lirico e sentimentale, vuoi umoresco» capace di trasmettere l'«amore delle bellezze di Roma imperiale e papale, senza nessuna rettorica».

Una buona parte delle recensioni di Cecchi si aggira attorno allo stato della critica letteraria contemporanea. Già nell'articolo del 30 settembre 1921 (testo 12), uno dei primi pubblicati, Cecchi tentava di ricostruire, a grandi linee, la questione. Segnalava che dopo il successo del «crocianesimo», sorsero alcune «tendenze che si polarizzarono intorno alla prima “Voce”» e che avevano l'obiettivo, «attraverso la filosofia e lo studio dei grandi scrittori italiani e stranieri, e dei grandi movimenti morali e politici, [...] di mettere il provincialismo della nostra ultima tradizione, a contatto e in pari colle correnti europee». Lo sforzo rimase a mezz'aria e, nell'immediato dopoguerra, il panorama critico italiano era a dir poco disarmante. Nel “tarlo” del 7 luglio 1922 (testo 47) Cecchi divide i critici italiani in «due tribù»: ci sono gli «entusiasti», «eterni catecumeni» che sono «sempre a bocca aperta aspettando che ci caschi dentro qualcosa», e ci sono coloro i quali, «ignoranti» e «rumorosi», si accorgeranno dei talenti più limpidi e innovativi «sì e no fra trent'anni». Il dibattito critico appare spento, privo di guizzi e vivacità, al punto che Cecchi percepisce di scrivere i propri pezzi solo rivolgendosi a «quei tre o quattro gatti i quali s'occupano di queste faccende con cognizione adeguata». Il resto dei critici sono poco aggiornati e attenti, e finiscono per ripetere osservazioni già scritte, senza vero interesse e capacità di discernimento. Il ritratto che traccia di costoro è spietato:

Si trovan dappertutto. Son legione. Ma preferiscono darsi convegno nei sottoscala e sotto i mattoni delle riviste neo-gentiliane. [...] Quasi tutti giovanissimi e professori, pallidi e linfatici, non essendosi provati mai a far qualcosa di serio, con piglio e cipiglio autoritario ordinano, a destra e sinistra, quello che altri dovranno fare. Prescrivono i compiti alle generazioni. Procedono per epoche, cicli. E si riconoscon subito, al portamento grammaticale, perché non sanno la grammatica. Si riconoscono subito al portamento morale, perché ragionano come puritani; e, naturalmente, agiscono come camorristi.

619 Cecchi si troverà a dover replicare a un giornale umoristico di Roma che lo accusa di formulare giudizi «più favorevoli» nei confronti degli scrittori «dilettanti» che dei noti e affermati. Con ironia, il “tarlo” risponde che in «letteratura i nomi delle persone non contano»: conta la «sostanza» dei libri, e solo attraverso questo parametro si possono valutare con oggettività le qualità proprie di ciascun autore.

Non resta dunque che una sparuta pattuglia di interlocutori affidabili da interrogare o di cui invocare, all'occorrenza, il soccorso. Nell'articolo del 18 agosto 1922 (testo 52) l'accento cade sull'onestà di Prezzolini, sul suo aver «rinunciato a diventare uno storico, un novelliere, o un filosofo forse migliore di qualche altro», per diventare, più modestamente, «un sostenitore di movimenti che l'opinione pubblica, impreparata o viziata, avrebbe voluto soffocare». Per fare ciò è essenziale essere un «buon *critico*» e Prezzolini, quando «vuole, sa riuscire un critico nella più completa estensione del termine, [...] un critico eccellente». Dopo gli esordi fragorosi a fianco di Papini, si è ritirato in disparte, sparendo «sotto compiti di pura ricerca, compilazione o mortificazione, che pareva egli imponesse a sé medesimo come per espiare la tracotanza di quei debutti o non s'è addirittura saputo più nulla, per un certo tempo, della sua operosità letteraria, e se n'è persa ogni traccia». All'improvviso ricompariva con un articolo pubblicato in «una rivista francese o americana», e tornava così «nel vivo della coltura». In molti passi del volume di saggi intitolato *Amici*, «il critico di letteratura ha davvero potuto diventare una cosa sola col biografo e con l'amico» trasmettendo ai lettori esempi «d'una rapidità ariosa, d'un pensiero semplice e sereno, d'una buona fede inesauribile». Personaggio di primo piano nel panorama letterario del tempo, Ugo Ojetti, già direttore della collana delle *più belle pagine* di Treves, compare nel «tarlo» del 27 aprile 1923 (testo 83) come un «critico completo e maturo» che «sa trasfondere il giudizio anche nella pura e semplice esposizione del fatto». Nei *Ritratti d'artisti italiani*, Ojetti ha registrato «con una esattezza senza pedanteria» i profili di artisti poco noti per i quali «gli studiosi d'oggi devono essergli grati, e anche più dovranno essergli grati gli studiosi e storici futuri». Il giudizio viene ribadito il 26 ottobre 1923 (testo 106) in merito a *Cose viste*, volume che raccoglie una buona parte degli articoli firmati da Ojetti sul «Corriere della Sera» con lo pseudonimo *Tantalo*: qui Cecchi rileva con soddisfazione «una scrittura ornata senza nessun ingombro, polita senza pedanteria, pieghevole senza mai diventar floscia», che consente una «disinvolta esattezza d'incastro» e uno «snodamento della materia verbale».

È ancora una raccolta di articoli usciti sui giornali, il libro di Pietro Pancrazi *Venti uomini, un satiro e un burattino*, edito da Vallecchi e recensito nel «tarlo» del 26 gennaio 1923 (testo 71). Anche in questo caso, Cecchi ne scrive come di «un genere di critica letteraria che ha costituito e costituisce uno dei più belli ornamenti [...] e una delle più vive testimonianze di come, nell'ultimo decennio, o quindicennio, la fisionomia del giornalismo italiano, o di parte, almeno, del giornalismo italiano, si è rischiarata e nobilitata». Ciò giustifica il desiderio «di raccogliere in volume gli articoli usciti nel giornale», che non è un «atto di orgoglio» quanto piuttosto una misura per permettere di tutelarli dall'«estrema caducità della carta sulla quale, oggidi, i giornali vengono stampati» e preservarne la memoria e diffonderne la lettura.

Rimane invece ancora tutto da definire, in sede critica, il bilancio della letteratura più recente. Il 28 luglio 1922 (testo 50) Cecchi recensisce il *Servitore di piazza* di Adolfo Franci, che si propone per l'appunto di ricomporre il quadro generale «della giovane letteratura» italiana, ovvero di quella produzione che una ventina di anni prima «nacque a Firenze intorno al “Leonardo” e all’“Hermes”», che si sviluppò attorno alla «Voce» e che dopo la guerra, uscendo «dai cenacoli e dalle pubblicazioni avanguardiste», si stava conquistando, «non troppo indegnamente, il suo posto nelle colonne dei giornali, sugli scaffali delle librerie e magari, un poco anche nella stima dei lettori». Franci ha ricercato questa letteratura, invece che nelle opere, nelle persone degli autori e ha elaborato nel suo volume una sorta di «stereoscopio animato» o «teatro di burattini». L'idea, secondo Cecchi, non è per nulla errata in linea di principio, posto che «negli autori di secondaria importanza» l'uomo è «di regola assai più interessante dello scrittore» e che in «epoche incerte e stanche» come quella presente, il percorso «figurativo e aneddótico» è opzione da non trascurare. A non convincerlo è «la forma»: Franci ha esagerato nell'«estendere la zona della sua osservazione e indiscrezione, troppo al di là di quei termini entro i quali lo sentiamo più sinceramente interessato» e, uscito «dal cerchio degli amici e conoscenti, s'è cacciato a corsa per l'Italia, a registrare, in prosa sciatta, le calvizie, i bitorzoli e il color dei calzoni di tutti i letterati che incontrava». Il libro «casca continuamente nel catalogo», un «catalogo tanto più fastidioso in quanto è redatto con una pretesa caricaturale, su cui non ci sarebbe da ridire se non esplodesse continuamente a vuoto». Al che si aggiunga che l'autore è spesso «distratto e poco informato [...] nei riguardi delle opere». Non va meglio a un critico di professione come Francesco Flora, autore di un saggio dal titolo impegnativo: *Dal Romanticismo al Futurismo*. Recensito nel “tarlo” del 12 maggio 1922 (testo 41), il libro sembra a Cecchi una «bibbia fitta e massiccia dove sono discussi tutti i più tremendi problemi dell'estetica contemporanea». Il Flora, mostrando «nel Croce l'unica via di salvezza dagli errori nei quali gli artisti e i teorici odierni si trovano involti», si presenta come «un crociano sfegatato»: scrive però «come un papiniano, a volte come un marinettiano, a volte infine, quasi come un serriano», ma mai come «un autentico crociano». Il libro in ultima analisi non pare sincero e manca di una direzione critica definita, sì da mostrare l'aspetto inquietante di «un'apocalisse a vuoto». Con un'efficace metafora, Cecchi sottolinea, tirando le somme, come i tempi siano maggiormente propri a chi «suona il contrabbasso, o il clarinetto, o anche soltanto il triangolo» rispetto al «direttore d'orchestra». Non sembra essere più l'epoca dei vasti saggi di inquadramento generale, che hanno la pretesa di sbrogliare in un solo volume la complessità e la molteplicità delle sfaccettature di un panorama letterario di difficile e contraddittoria interpretazione. Ancora una volta è la forma breve ad apparire più efficace e maggiormente in linea con le esigenze dei tempi.

L'incerta e problematica situazione della critica letteraria contemporanea ha ripercussioni serie anche sull'umore del "tarlo" che, non di rado, si lascia sfuggire qualche segno di insofferenza e di stanchezza rispetto a un mestiere, quello di critico militante, dalle poche soddisfazioni e dai molti grattacapi. Nella colonna del 28 ottobre 1921 (testo 16) scrive con ironia che al mondo ci sono «molti brutti mestieri, molti mestieracci» come «il tosatore di cani, il bambino in fasce, e il fattorino tranviario, verso mezzogiorno, quando tutti cercano di scendere senza pagare»; secondo Cecchi, però, il peggiore resta «quello di estensore, di tenutario d'una rubrica» di critica letteraria militante come *Libri nuovi e usati*. I critici tradizionali rimangono chiusi «rigidamente e, diciamo pure, ridicolmente, dietro una visiera di austerità e di implacabile competenza» che li tutela, mentre il tenutario «d'una rubrica meno trincerata» finisce spesso per morire «soffocato di abbracci dalle migliaia d'autori troppo contentabili e conciliativi» che sgomitano per ricevere visibilità e spazio all'interno della colonna del quotidiano. Cecchi si rappresenta «appollaiato su uno scaffale, con la testa pigiata al soffitto, perché nella stanza ormai non c'è più posto», mentre tenta di sfuggire alla marea di «romanzi, libri di versi, opuscoli, trattati, e migliaia e migliaia d'altri prodotti d'una letteratura inesauribile quanto modesta» che «hanno invaso la stanza, ricoperto il pavimento, sommerso i tavolini e le seggiole, e salgono, salgono, ferocemente», togliendogli «sempre più spazio e respiro». Né è questo il solito inconveniente del mestiere di critico. Il 31 agosto 1923 (testo 98), Cecchi suntegge la missiva di un lettore che lo accusa di occuparsi «di libri italiani che quasi nessuno ha sentito nominare» o «di libri stranieri» che nessuno è intenzionato a leggere, negando con ciò la dovuta attenzione agli autori più noti e amati dal pubblico. Sono gli stessi appunti che un giornale umoristico della capitale gli aveva mosso appena qualche settimana prima,⁶²⁰ e dunque Cecchi risponde, non senza un certo fastidio, affermando che «non si pubblica in Italia libro non diciamo bello, ma soltanto un po' meno illeggibile, che non ci si metta subito di buzzo buono a dissertarne, in questa rubrica». Ribadisce la propria autonomia in fatto di critica e di gusto, sostenendo che gettare l'occhio oltre i confini nazionali non è una mancanza di rispetto per gli autori italiani ma attenzione agli effettivi valori in campo nel panorama della letteratura contemporanea. A differenza di molti colleghi, non intende comunque privilegiare le opere di più facile successo, componendo «articoli di tre colonne e passa» solo per stare al gioco delle case editrici. Ribadisce anzi di aver scelto la colonna di quotidiano come misura essenziale del suo discorso critico, per una volontà di fare presto, di ridurre la critica stessa a immediatezza e puntuale efficacia: «[...] dopo essermi ristretto in questo streminzito colonnino, vorrei pian pian vedere se mi riuscisse di alleggerire ancora la mia critica, e ridurla a poche interiezioni, se non addirittura a una strizzatina d'occhio. E sono certo che ci si intenderebbe veramente bene». È consapevole, al contempo, che è

620 Se ne accenna nell'*incipit* dell'articolo uscito il 20 luglio 1923 (testo 94).

ormai «passata l'età nella quale uno scriveva, con una specie di militare allegrezza, quelle cose inutili che con turpe vocabolo chiamano *stroncature*», e che ora bisogna limitarsi a comunicare, in modo agile e veloce, solamente «quel poco» che c'è da dire in merito ai «libri, italiani e stranieri, davvero buoni». Il critico letterario che scrive sui giornali ha l'urgenza di sfornare con regolarità interventi che, nonostante la ristrettezza degli spazi e le limitazioni imposte dalla colonna del quotidiano, devono garantire autonomia di giudizio e indipendenza rispetto alle mode e alle richieste del mercato. Ragion per cui deve «impegnarsi quotidianamente in una difficile battaglia», che lo vede «coinvolto nell'inesauribile dialogo col pubblico e nei problemi della divulgazione commerciale», «nell'attrito evidente tra lo spazio umano necessario al suo lavoro e il condizionamento che il mestiere gl'impone».⁶²¹

Al di là delle problematiche e delle inconvenienze del mestiere, Cecchi non nasconde la propria predilezione per l'articolo di giornale e per l'ambiente da cui scaturisce. La redazione è il luogo del temuto incontro con Domenico Giuliotti narrato nella rubrica del 19 agosto 1921 (testo 6) o, ancora, è la plancia di comando da cui il direttore gestisce gli inviati, come si legge nel pezzo del 18 maggio 1923 (testo 86). È il giornale, con le sue prerogative, ad attrarre e sedurre il Cecchi critico che, proprio in questa sede, trova la cifra più autentica, scegliendo «la misura breve dell'articolo come forma tangibile di quella “coscienza del limite” che presiede al suo mondo poetico», e che «rappresenta per la sua creatività il “baluardo di forme intelligibili e fraterne” opposto dalla scrittura all'infinito, “all'enorme baratro laggiù, tempestato di sputacchi incandescenti”».⁶²² Non è solo la misura breve del colonnino ad attrarlo, ma anche la fragilità ed estemporaneità del supporto cartaceo. Esemplare in questo senso è il “tarlo” del 26 gennaio 1923 (testo 71), nel quale il critico si lascia andare a un elogio dello scrivere sui giornali. Degli articoli sui quotidiani, Cecchi ammira «quel vibrare fugace come d'una dichiarazione d'amore ricevuta per telefono, quei deliziosi errori di stampa che avviano la mente del lettore verso significati più trascendenti» e «quel sentore di *pulvis es* che circola tra i fiori artificiali e le lanterne giapponesi dell'articolo, quella luce quasi di tramonto che conferisce alle immagini destinate a crollare quasi immediatamente nella tenebra, il patetico splendore di tutte le cose alle quali stiamo per dare l'ultimo, addio [...]». L'effimera consistenza di queste pagine fugaci conferisce al brano giornalistico un sapore particolare. Altrettanto piacevole è farsi guidare «malinconicamente» da un bibliotecario «davanti a una vetrina», per scovare «tutto quello che rimane dell'articolo e dei suoi innumerevoli compagni». Anche a pochi anni di distanza, con la carta ingiallita e l'inchiostro più leggero, i pezzi assumono l'aspetto di una «ruina gloriosa», di un «tesoro sepolto», di un «poema

621 G. LUTI, *Cecchi critico*, cit., p. 2385.

622 M. GILARDI, *Introduzione*, in E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, cit., pp. XIII-XIV.

inabissato». Cecchi si interroga se sia il caso di privarsi di un'emozione così intensa, offrendo ristampe che garantiscono «la diplomatica esattezza del testo» ma privano del senso di «bellezza dell'articolo scomparso», necessariamente legato alla sua natura estemporanea e volatile. Nel caso della rubrica *Libri nuovi e usati*, il rischio di perdere il fascino dell'impermanente realizzando un'edizione integrale che li rendesse più facilmente accessibili, tuttavia, mi sembra, andava corso.

LIBRI NUOVI E USATI

di
Emilio Cecchi

[1] «La Tribuna», venerdì 15 luglio 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Si dice, dunque, e si conferma da ogni parte, che la letteratura va gradatamente risollevandosi dall'abbiezione nella quale l'avevano precipitata il futurismo prima; poi la guerra; e infine i troppi denari ch'erano in giro.¹ Vediamo se fosse il caso di riaprire, dopo tant'anni, questa nostra botteguccia di *libri nuovi e usati*; senza che abbia quell'aria di tutte le librerie, che ora chiudono gli sporti: un'aria esclusivamente di *Profumeria Bertelli*² o di negozio di biancheria.

Un povero tarlo, abituato alla fibra secca e croccante degli aldini, in realtà non ci si ritrovava, dentro le stive di quei fogli menci come la tarlatana, umidicci come la zuppa inglese, e intrisi di odori da dare il batticuore. E credendo d'essere, al solito, fra le pagine d'un libro, il più delle volte doveva invece riconoscere ch'era fra le pieghe d'un pajo di *culottes*. Che confusione!

Gli scrittori più giovani e avveniristi, ormai si ripresentano alle venerabili soglie delle biblioteche, e gridano *kamerad!* al bibliotecario dai forti occhiali da miope e allo spolveratore. Per doni propiziatori recano in mano certi còmpiti di grammatica: come quel satiro che, nell'opuscolo di San Girolamo, appare ad Antonio eremita e *palmarum fructus eidem ad viaticum, quasi pacis obsides, afferebat...*³

In mezzo a quali contrasti e miracoli c'è toccato a campare! Anche le bestie infine escono dalle spelonche e confessano il Signore.

Libri nuovi signori! E libri usati! Per tutti i gusti: purché non siano cattivi gusti. E per tutte le borse. E, senz'altro si principia.

... «Prima di lasciare la boscaglia di castagni, entrammo in una chiesetta, vicina a poche casupole di contadini, e vi trovammo su due panche coperte di fiori, fra due candele, una bambina morta. Ella era tutta vestita di seta e intorno al collo aveva avvolti due vezzi di coralli rossi. Due grandi orecchini d'oro a cerchio, le pendevano dai lobi degli orecchi, rilucendo su le guance cenerognole: fra le manine incrociate sul petto teneva un crocifisso d'argento.

Vicino alla coltrice improvvisata, una donna accovacciata in terra agitava un ramoscello di rosmarino scacciando le vespe e le mosche, che come punti d'oro, vibranti ne l'aria, sciamavano attorno alla morticina; me le avvicinai per darle qualche soldo, ma la disgraziata crollò le spalle, e si nascose il volto tra le mani. Quel rifiuto mi arrivò al cuore. Uscii dalla chiesetta e vi rientrai con un mazzo di ciclamini. Mentre li stavo spargendo su la morticina, due contadini si fermarono su la porta e guardarono dentro. Dopo un istante, il più vecchio alzando la voce e le spalla disse alla donna, che scoteva sempre nell'aria il ramoscello di rosmarino: - *Fulomè!... nun ce pensà, c'a chillo c'è fatto chessa ne fa n'auta!*

La poveretta nascose ancora una volta il viso tra le mani, e i contadini si allontanarono e sparirono nel folto del bosco...».⁴

Se questa pittura vi piace, - e guai a voi se non vi piace! - ne potrete trovare di simili, con un'abbondanza che non compromette mai la qualità, nell'edizione completa delle *Prose (1880-1890)*, «curata, integrata e sola riconosciuta dall'Autore», che Pascarella ha fatto uscire quest'anno (*Soc. Tipogr. Editr. Nazionale*: Torino), insieme alle pagine sul *Caffè Greco*, le quali, lette una trentina d'anni fa a Firenze,⁵ erano rimaste inedite fino a oggi.

Non siamo alla grande arte dei *Sonetti* antichi e nuovi.⁶ Ma che incantevole vena di riso e di malinconia popolaresca: che nitidezza di sguardi sulla campagna; e che pulizia di *mestiere!*

E ora non si vuole spezzare una lancia a favore degli eruditi. Ma sfogliando il libro del Croce sulla

Poesia di Dante (Ed. Laterza, Bari, 1921),⁷ del quale già si discorse a lungo su queste colonne,⁸ un periodetto, fra gli altri, ci ha nuovamente fermati e costretti a negare.

È dove il Croce osserva: «Nel leggere gli episodi degli amanti di Rimini o del Conte Ugolino, guai a tener presenti i risultati delle indagini erudite, anziché i soli tratti segnati da Dante... Svanirebbe di colpo quanto v'ha di pietoso e di tragico in quelle figure... Gli amori d'una Francesca più che trentenne col cognato più che quarantenne, parrebbero un'ignobile tresca...».⁹

Non siamo d'accordo; affatto. Soltanto le abitudini della retorica hanno perpetuato la leggenda dei grandi amori... intatti: uso Romeo e Giulietta. E il Coleridge, del resto, dimostrò benissimo che Romeo è più un immaturo intellettuale romantico che un vero amante.¹⁰ Troppo bambini!

Bisogna che un cuore abbia perso tutte le illusioni, e sia morto a tutto il resto del mondo, perché vi nasca la passione e la pietà che lega a Isotta Tristano e a Paolo Francesca. E forse è anche necessario che ci sia la possibilità che amori simili possano essere scambiati per «ignobili tresche», perché risalti di più la loro qualità drammatica e fatale di grandi amori. La contraddizione è elemento essenziale del sublime.

E la giovinezza illibata, ignara, specie nella donna amante, vien sempre decantata come una condizione *sine qua non*. Ma le grandi amorose, di tutti i tempi e tutte le fisionomie morali: da Fedra, a Francesca e a Madame de Mortsau,¹¹ son tutte maritate e piuttosto mature.

... C'è insomma, da credere che non ci potremo ritener stagionati per l'assoluto indubitabile amore, almeno prima dei sessant'anni.

Il tarlo.

La rubrica di critica letteraria *Libri nuovi e usati* esordisce sulle colonne de «La Tribuna» con un articolo introduttivo nel quale l'autore finge di riaprire, dopo molti anni e dopo la guerra, la propria bottega di libri. Si trova di fronte a una clientela molto varia da accontentare: d'ora in avanti si occuperà settimanalmente di proporre ai lettori una vasta gamma di letture, con l'unica accortezza di offrire alla propria clientela materiali selezionati con buon gusto. Una lunga citazione introduce il lettore alle *Prose* di Cesare Pascarella. Nella seconda sezione dell'articolo, Cecchi, prendendo spunto dalla pubblicazione della *Poesia di Dante* di Benedetto Croce, invita il lettore a riflettere in maniera scanzonata sul rapporto tra età e maturità delle vicende amorose di alcuni personaggi letterari. Come spesso accadrà anche negli elzeviri successivi, le letterature italiana e straniera sono poste a dialogo con una naturalezza esemplare: Coleridge aiuta a comprendere Shakespeare, ma permette anche di polemizzare con un passo dell'opera di Croce relativo all'amore tra Paolo e Francesca. Questo brano è stato ripubblicato in Tarli 1999 (pp. 3-6).

¹ Con *Ritorno all'ordine* («La Tribuna», 19 maggio 1919), Cecchi aveva ripreso ufficialmente la propria attività di critico letterario, manifestando «con assiduità» le «discussioni intorno alla letteratura contemporanea» interrotte con la guerra: promette quindi ai lettori di continuare a trattare di questi temi nello «stile possibilmente allegro» che aveva contraddistinto molti dei suoi scritti giornalistici. «Parecchie forme d'idee e di vita», comprese le esperienze delle avanguardie, gli apparivano già allora «generalmente scadute» e il panorama letterario del tempo necessitava di essere rifondato dalle basi.

² Fondata nel 1888 da Achille Bertelli, nasce come azienda produttrice di medicinali. Subito dopo la fine della prima guerra mondiale, inizia la produzione di profumi, di ciprie e di creme, aprendo numerosi punti vendita nelle maggiori città italiane. Grande cura era riservata alla confezione dei prodotti e alla pubblicità. Oltre ai manifesti, divenuti simboli di quell'epoca, l'azienda produceva piccoli almanacchi profumati, distribuiti in omaggio dai parrucchieri: forse è proprio quest'ultimo lo spunto per l'associazione cecchiana tra il negozio di profumi e i libri.

³ Si cita qui un passo della *Vita Sancti Pauli eremitae* di San Girolamo. Nell'episodio citato, durante un viaggio, all'eremita Antonio si presenta un omuncolo con il naso adunco, con le corna sulla fronte e con gli arti inferiori caprini. Il santo, spaventato, afferra scudo e corazza, ma il satiro si presenta pacificamente come un essere mortale, come figlio di Dio, e gli offre, a nome di tutta la sua tribù, una manciata di datteri per rifocillarsi durante il suo cammino.

⁴ C. PASCARELLA, *Prose (1880-1890)*, Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1920. La raccolta comprende dodici testi: *Memorie d'uno smemorato* (pp. 9-38), *Il modello* (pp. 39-52), *Il manichino* (pp. 53-88), *In Ciociaria* (pp. 89-160, suddivisa in cinque sezioni), *Il pianto delle zitelle* (pp. 161-204), *Monte Giano* (pp. 205-224), *Un congresso alpino* (pp. 225-238), *Gita sentimentale* (pp. 239-254), *Le capanne di Ripetta* (pp. 255-272), *Il mio pellegrinaggio* (pp. 273-286), *Carciofolata* (pp. 287-300), *Il Caffè Greco* (pp. 301-364). La citazione di Cecchi è estratta dalla parte IV di *In Ciociaria* (p. 134).

⁵ C. PASCARELLA, *Il Caffè Greco*, in ID., *Prose (1880-1890)*, cit., pp. 301-364. Il poeta romano Cesare Pascarella (1858-1940) si tuffa giovane nella vita mondana della capitale, frequenta il Caffè Greco e collabora con «Cronaca bizantina» e «Fanfulla della domenica». Spirito irrequieto e incline all'avventura, viaggia molto non solo in Europa ma anche in America Latina, negli Stati Uniti e in estremo Oriente. Pubblica diverse raccolte poetiche tra le quali *Er morto de campagna* (1881), *La serenata* (1883), *Er fattaccio* (1884), *Villa Gloria* (1886), *La scoperta de l'America* (1894), *I sonetti* (1904). Attorno al 1911 comincia un progressivo isolamento dalla realtà a lui contemporanea e, complice una sordità, è sempre più incline alla solitudine: si sottrae agli incontri mondani che prima lo appassionavano e lo coinvolgevano, anche se tuttavia non perde i contatti con i propri amici e corrispondenti. Nel 1920 pubblica *Le prose e Viaggio in Ciociaria*.

⁶ C. PASCARELLA, *Sonetti*, Roma-Torino, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1906. Cecchi si era già occupato diffusamente delle poesie del Pascarella in un articolo apparso su «Cronache letterarie» il 15 maggio 1910, poi ripubblicato in *Studi Critici* (pp. 257-266).

⁷ B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1921.

⁸ Si fa qui riferimento all'ampia recensione cecchiana sul volume di Croce: E. CECCHI, *La poesia di Dante*, in «La Tribuna», 19 dicembre 1920 (ora in ID., *Ricordi crociani*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 54-62).

⁹ B. CROCE, *La poesia di Dante*, cit., pp. 19-20.

¹⁰ In *Romeo and Juliet*, una delle sue *Lectures* sull'opera di Shakespeare, Coleridge sottolinea che l'amore di Romeo per Rosaline non è che un sintomo del suo stato di incompletezza, al quale solo Juliet potrà mettere fine: «Rosaline was a mere creation of his fancy; and we should remark the boastful positiveness of Romeo in a love of his own making, which is never shown where love is really near the heart» (*Coleridge's Essays & Lectures on Shakespeare & Some Other Old Poets & Dramatists*, London, Dent, 1907, p. 103). L'amore di Romeo, oltre ad essere incompleto, appare così fortemente ingenuo e immaturo: «Take notice in this enchanting scene of the contrast of Romeo's love with his former fancy; and weigh the skill shown in justifying him from his incostancy by making us feel the difference of his passion. Yet this, too, is a love in, although not merely of, the imagination» (*Ibid.*, p. 104).

¹¹ Si fa qui riferimento alla contessa Blanche-Henriette de Mortsau: protagonista femminile di *Le Lys dans la vallée*, uno dei romanzi che compongono *La Comédie humaine* di Honoré de Balzac (1799-1850), è la moglie del violento conte di Mortsau, amata in maniera intensa ma platonica dal cadetto aristocratico Félix de Vandenesse.

[2] «La Tribuna», venerdì 22 luglio 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Opera omnia di Gabriele D'Annunzio. 45 volumi!¹ Lire (a quanto si sussurra) cinquemila!.... Ecco un'opera che fin da ora posso esser sicuro non possederò mai, a meno di non far l'ipotesi, del tutto inverosimile, che l'editore Treves, un giorno o l'altro, me la regali. Fra i letterati, arriveranno a comprarsela sì e no, Adolfo de Bosis², Goffredo Bellonci³, Ugo Ojetti⁴ e Guido da Verona.⁵ Per una copia sottoscriverà Francesca Bertini.⁶ Per una il comm. Pogliani.⁷ Tutte le altre diventeranno copie anonime, nelle biblioteche pubbliche: o attraverso l'oceano, passeranno nelle ville proconsolari dei *fazenderos* argentini. Anche i nostri pescicani probabilmente se ne accolleranno un certo numero. E una parte di coteste, presto o tardi, ritornerà intonsa sul mercato, per i buoni uffici della Ditta Corvisieri (*Vendite all'asta, Liquidazioni, etc.*).⁸ Ma sempre a un prezzo inaccessibile per le nostre borse.

Ho qui sulla tavola, *Tess of the d'Urbervilles*; un volume di 520 pagine *vélin*, nella magnifica edizione *Macmillan's Pocket Hardy*: prezzo due scellini e mezzo.⁹ Ho anche, sotto gli occhi: *Short Stories* by George Meredith, 320 pagine, nell'edizione uniforme del Constable; 1919, prezzo degli anni di guerra e d'universale rincaro: cinque scellini.¹⁰ Impossibile desiderare di meglio, quanto a eleganza, anche se non ci sono lettere ornate, né fregi, che poi, in realtà, se anche di mano d'un Botticelli invece che d'un de Karolis,¹¹ finiscono sempre coll'appesantire e ingaglioffire il libro. C'è da temere che Gabriele d'Annunzio e l'editore Treves abbian creduto troppo a un'ambizione monumentale, i cui effetti, proibitivi nei riguardi del prezzo, sarà difficile, per quel che possiamo aspettarci, sieno compensati dalla purità di stile dell'edizione. Il *meglio* e il *troppo*, anche in questa circostanza, avranno finito col mangiarsi il *bene*.

Quanto a un senso d'orgoglio italiano, per l'imponenza dell'opera che oggi raduna ed esalta, cotesto sarebbe un altro discorso. Rimane il fatto che i più sensibili a tale orgoglio, saranno per l'appunto quelli che, come i topi degli speciali, dovranno contentarsi di annusare attraverso i vetri...

E si vorrebbe dir qualcosa del nuovo romanzo: *L'alcova d'acciajo* (Milano, Ed. Vitagliano) di F. T. Marinetti.¹² Ma arrivati al dunque, non si sa che pesci pigliare. La personalità di Marinetti sta ormai, essenzialmente, nello slancio, nell'urto, nel ruggito. Coricata in lettere di stampa, ci soffre, si personalizza, si convenzionalizza. A dispetto dei suoi grandi doni intellettuali, Marinetti ha preferito incallirsi nella violenza; e così gli sfugge la realtà, nell'aspetto logico e storico, non meno che in quello di poesia. Mida di nuovo genere, s'è condannato eternamente a non toccare che ciottoli, e non aurei; eternamente a non capire. I bei profili uso *Fronte interno*, che anche oggi, in questo romanzo, ha il fegato di esibirci! Per esempio, quello di Mario Missiroli: «il pallido, indeciso ma troppo intelligente farmacista d'ogni ideologia: spirito tutto a trapani inutili, a spaghetti senza sugo, etc. etc.».¹³ Mai come in questi anni, in Italia, è stato lecito gloriarsi di non intendere, di essere incapaci a trarre qualunque imparamento dalla tragedia nazionale e sociale! Con una frase sugli *spaghetti*, il buon futurista è persuaso di rovesciare tutto un sistema politico. E se la sanguinosa realtà dà torto a lui e ragione a quel sistema, niente paura: un futurista ha sempre in tasca un pajo di paraocchi per esimersi dal vedere.

Quando si pensa a quello che un umorista della forza di Antonio Baldini, avrebbe potuto scrivere, in un'epoca letteraria un po' più rilevata, davvero vien da rimpiangere che, nato un tre secoli prima, egli non abbia fatto a tempo a cavar qualche motivo di sotto la penna del Boccacini; secco e feroce, forse non avrebbe potuto far meglio del ritratto del poeta Molza,¹⁴ senza naso, e col viso pieno di gomme e di croste e di doglie; o l'altro dello sfregiato Aretino: «quest'uomo calamita dei pugnali e

dei bastoni, co' quali gl'ingegni così pronti di mano com'egli è di lingua, di modo gli hanno segnata la faccia, il petto e le mani che sembrano una lineata carta da navigare». ¹⁵ Ma in quei tanti altri generi, sfiorati, o soltanto presentiti nelle fitte centurie dei *Ragguagli*, avrebbe avuto il suo sfoggio. La storia della barca degli *Arcigongolanti*, ¹⁶ o quella del poeta al quale gli sbirri del Parnaso trovano nelle calze un mazzo di carte da giuocare: ¹⁷ e altre burle simili, non c'è dubbio che al Baldini gli sarebbero venute più ornate ed amene.

Salti di gomitolo, l'ultimo libro del Baldini (*Ed. Vallecchi, Firenze*), ¹⁸ è, in certi aspetti, uno sforzo per trasferire il costume letterario odierno, in forme di parodia capricciose. E s'è già detto che ce n'è voluto, per rianimare e tinger d'avventura questo tempo squallido in cui le polemiche pajon quadriglie ballate dagli spettri, e i duelli d'artisti invariabilmente abortiscono in *verbali*. *Il bel tenebroso*, *Fastidia*, *Non dar retta a sogni*, son miracoli di malizioso ricamo sul più tetro canovaccio; miracoli di riso, obbligato infine a sgorgare nell'inedia più fosca. *Percuties petram*, deve aver detto il Signore, anche a questo Mosè d'un nuovo deserto. «Percoterai la pietra, la pietra della noja letteraria più massiccia e stratificata. E se non usciranno i fragorosi torrenti delle acque, verrà almeno fuori un certo vinello esilarante...». ¹⁹ Così è stato.

Ma a differenza dell'antico, il nuovo Mosè, ben prima di morire, anzi mentre promette di campare altri cent'anni, ha potuto metter piede nella sua terra promessa. E *Il Ratto delle Sabine*, *La morte di Romolo* e soprattutto *Lo Specchio del vero Parnaso*, in questo stesso libro, non son più soltanto leggiadrissimo capriccio. Son vera poesia.

Il tarlo.

Il secondo articolo della rubrica cecchiana esordisce presentando al lettore, con vena ironica, la monumentale edizione dell'*opera omnia* di Gabriele d'Annunzio progettata in 45 volumi da Treves. Giocando sul punto di vista economico, pone a confronto l'impresa dannunziana con due libri, ben più convenienti e, a suo avviso, di assoluto pregio editoriale: *Tess of the d'Urbervilles* di Thomas Hardy e *Short Stories* di George Meredith. Non manca poi di tornare sulle polemiche contro il futurismo che più volte lo avevano visto protagonista negli anni precedenti, e stronca *Alcova d'acciajo* di Marinetti. Nell'ampia parte conclusiva recensisce un'opera di Antonio Baldini (*Salti di gomiti*), ponendo a dialogo aspetti specifici dell'opera con alcuni spunti tratti da un precursore autorevole, il Traiano Boccalini dei *Ragguagli di Parnaso*. L'articolo non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sulle colonne della «Tribuna».

¹ Si tratta qui del progetto di un'edizione monumentale dell'*opera omnia* dannunziana per l'editore Treves. La pubblicazione non vede mai la luce, e sarà concretizzata solamente in seguito grazie all'emergente Arnoldo Mondadori: sulla questione numerosi sono gli spunti contenuti nel carteggio tra il poeta e l'editore (*D'Annunzio e Mondadori. Carteggio inedito 1921-1938*, a cura di F. Di Tizio, Pescara, Ianieri Edizioni, 2006).

² Adolfo de Bosis (1863-1924), poeta e traduttore anconetano, frequenta a lungo i circoli intellettuali romani. Legato da una profonda amicizia a Gabriele d'Annunzio, nel 1895 fonda a proprie spese «Il Convito», rivista definita da Croce «la manifestazione collettiva più solenne dell'estetismo», alla quale partecipano attivamente numerosi intellettuali del calibro di Pascoli, Carducci, Ojetti, Angeli, e, ovviamente, D'Annunzio stesso.

³ Goffredo Bellonci (1882-1964), critico letterario e giornalista bolognese, è allievo di Giosuè Carducci e Francesco Acri. Si trasferisce presto a Roma e nel 1907 inizia a collaborare con «Il Giornale d'Italia». Scrive su diversi quotidiani e in seguito diviene presidente dell'*Istituto internazionale per la storia del teatro* di Venezia e del *Centro nazionale di ricerche teatrali* di Roma.

⁴ Ugo Ojetti (1871-1946), scrittore e giornalista romano. Scrive per «La Tribuna», per la «Nuova Rassegna», per il «Marzocco», per il «Corriere della Sera» di cui nel 1926 diviene anche direttore. Esperto di arte, organizza diverse mostre e dirige le riviste «Dedalo» (1920-1933), «Pegaso» (1929-1933) e «Pan» (1933-1935). Già nel 1894 conosce D'Annunzio e il colloquio con il poeta entra a far parte della fortunata inchiesta *Alla scoperta dei letterati* che fu pubblicata l'anno successivo. Ojetti è l'oggetto di una delle primissime recensioni cecchiane, uscita sul «Nuovo Giornale» il 25 aprile 1906 con il titolo di *Due sorelle che non si parlano*.

⁵ Guido da Verona (1881-1939), scrittore modenese è seguace e grande estimatore di D'Annunzio. Romanziere di successo nei primissimi anni venti, raccontò nei suoi romanzi le avventure, spesso scandalistiche o erotiche, della società borghese del tempo. Esordisce nel 1901 con la raccolta poetica *Commemorazione del fatto d'arme di Brichetto*, seguiti in rapida successione da *I frammenti d'un poema* (1902) e da *Bianco amore* (1907). Il successo arriva però con i romanzi. Nel 1911 pubblica *Colei che non si deve amare*, mentre con *Mimi Bluette fiore del mio giardino* diviene ufficialmente l'autore con il maggior successo editoriale degli anni venti: dell'opera, nel 1922, sono vendute addirittura 300.000 copie. Cecchi si occupa di questo autore in diverse occasioni, spesso criticandolo aspramente: il suo primo intervento fu *Un libro quasi spiritoso*, recensione a *Mimi Bluette*, apparsa sulla «Tribuna» il 28 novembre 1916.

⁶ Nome d'arte di Elena Seracini Vitiello (1892-1985), è un'attrice cinematografica italiana, particolarmente famosa in quegli anni per le sue interpretazioni teatrali e nel cinema muto. Tra le sue interpretazioni più note è possibile ricordare pellicole quali *L'histoire d'un Pierrot* (1914), *Assunta Spina* (1915), *Fedora* (1916), *La signora delle Camelie* (1916), *Odette* (1916), *Tosca* (1917), *La donna nuda* (1922).

⁷ Il Commendator Angelo Pogliani è prima consigliere delegato e poi direttore della Banca Italiana di Sconto. L'istituto bancario nasce nel 1914 grazie a capitali francesi e in netta opposizione sia alla Banca Commerciale Italiana che al Credito Italiano. Prima e durante il conflitto mondiale, è il principale finanziatore dell'Ansaldo. Già nel 1921, anno di questo articolo cecchiano, dichiarò fallimento e fu messa in liquidazione.

⁸ La casa di vendite Corvisieri & C. era specializzata in quegli anni nelle vendite all'asta, in particolare di oggetti d'arte, di arredamento e di oggetti di pregio da collezione. Attualmente si conservano ancora numerosi cataloghi di aste effettuate in quegli anni.

⁹ Con tutta probabilità Cecchi fa riferimento alla ristampa di *Tess of the d'Urbervilles* uscita nel 1919 per l'editore londinese Macmillan's pocket Hardy. Il volume, uscito in prima edizione nel 1891, ha avuto presso Macmillan's pocket Hardy ben 12 ristampe, dal 1903 al 1929, della prima edizione del 1902.

¹⁰ *Short stories* di George Meredith esce per l'editore londinese Constable già nel 1904.

¹¹ Pittore e xilografo italiano, Adolfo de Càrolis (1874-1928) è cresciuto nel cenacolo romano di Nino Costa, *In arte libertas*. Conosce Pascoli e, come testimonia il fitto epistolario, frequenta d'Annunzio: proprio l'incontro con il poeta pescarese è alla base di un intenso e originale momento creativo a cavallo dell'inizio del secolo. Realizza scenografie per le rappresentazioni di opere dannunziane e riceve l'incarico di illustrare l'edizione dei quattro libri delle *Laudi: Maia* (1907), *Elettra* (1908), *Alcione* (1911), *Merope* (1912).

¹² F. T. MARINETTI, *L'alcova d'acciaio*, Milano, Vitagliano, 1921. Composto tra il 1919 e il 1920, è la cronaca dell'ultimo anno di guerra vissuto attraverso gli occhi dell'autore. Nonostante i temi e le immagini spiccatamente futuriste e una marcata retorica belligerante, l'impianto del libro è piuttosto tradizionale e la sintassi, eccettuate alcune inserzioni di parole in libertà, non risente troppo delle ricerche stilistiche d'avanguardia.

¹³ Nel capitolo dodicesimo del romanzo, intitolato *Una festa napoleonica*, il protagonista è ospite del salotto romano di Donna Maria Mazzoleni: questo è noto per essere il «ritrovo delle persone più significative e più originali della capitale», punto d'incontro di «diplomatici, poeti, artisti, musicisti, inventori, principi indiani, celebrità del teatro, inaspettatissimi prodotti umani dell'estremo oriente, ufficiali eroici, vincitori di record mondiali e bellissime signore» (*Ibid.*, p. 136). Quella sera, con rimpianto, il protagonista non trova che Missiroli con il quale dialogare.

¹⁴ Si fa riferimento al ragguaglio XC della seconda centuria dei *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini: «E mentre Nicolò Perenotto, gran cancelliere delfico, stendeva il decreto per stipularlo poi, in mezzo la real sala comparve Mario Molza: poeta di molto grido, ma, per non aver nel capo e nella barba pelo alcuno, fatto molto diforme (oltreché più mostruoso lo rendeva l'esser senza il naso, pieno di gomme, di croste, e di doglie)» (T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, volume II, a cura di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948, pp. 300-301).

¹⁵ La citazione è tratta dal ragguaglio XCVIII della seconda centuria dell'opera del Boccalini. Aretino è qui descritto mentre viene aggredito da un assalitore sconosciuto nell'atto di fare ritorno a casa dopo una visita al «suo diletteissimo Tiziano» (T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, cit., p. 320).

¹⁶ L'episodio a cui si riferisce Cecchi è tratto dal ragguaglio LVII della parte seconda dell'opera del Boccalini.

¹⁷ Si fa riferimento all'episodio narrato da Boccalini nel secondo ragguaglio della prima venturia: viene catturato un «poetaccio capitalmente sbandito da Parnaso» e questo, non contento di «sporcar le carte di versi fino a pretendere il sovrano nome di poeta», viene trovato in possesso di un mazzo di carte da gioco, simbolo di vizio e di pigrizia e causa di povertà e perdita infruttuosa del proprio tempo (T. BOCCALINI, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, volume I, cit., p. 15).

¹⁸ A. BALDINI, *Salti di gomito*, Firenze, Vallecchi Editore, 1920. Per un accenno ai rapporti tra Cecchi e Baldini, si rimanda nota 9 al testo 65

¹⁹ «Il Signore disse a Mosè: "Passa davanti al popolo, in compagnia di qualche anziano d'Israele. Prendi in mano anche la verga, con la quale percuotesti il Nilo, e va'. Ecco, io starò davanti a te, là, sulla roccia, in Oreb; tu percuoterai la roccia e da essa sgorgherà acqua e il popolo berrà"» (*Esodo* 17, 5-6).

[3] «La Tribuna», venerdì 29 luglio 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Il libraio. Libri, librini leggeri adattati per questi solleoni? No, cara signora; la ringrazio della prova di fiducia, ma non me la sento di pigliarmi la responsabilità d'un consiglio di questo genere. Specialmente con lei. Quello che c'è in bottega, è a sua disposizione: ma pareri, consigli, niente. Di sicuro non saprei darle da leggere, purtroppo non qui, ma da *Latour* o da *Bussi*,¹ che la lista dei gelati.

La signora cliente. E allora m'ingegnerò da me, dal momento che lei non vuole aiutarmi. Ma davvero, in questi grandi caldi, lei non legge più nulla?

Libraio. Davverissimo. Ier l'altro soltanto, messomi (spiritualmente) in mutandine da bagno, provai a ficcarmi, si figuri, sotto le *Cateratte del Nilo* del padre Bartoli, per sentire se, lì almeno, ci fosse un po' di refrigerio. «Sbigottimento e orrore, ma misto d'altrettanto piacere, cagiona la veduta di questa spaventosa, e dilettevole, perché innocente cascata del Nilo, che al trovarsi ristretto fra le angustissime foci d'una fenditura di monte, come un re imprigionato s'adira, e schiuma, e smania e minaccia: finché finalmente sboccato, gettasi giù a rompicollo di quant'alto il provate all'orrore del riguardarlo... Or non vi par egli vedere un fiume ritto in piè, o come dell'Arassi, che similmente precipita, scrisse Pomponio Mela: *Aquis pendentibus semetipsum...*».²

Signora. Basta, per carità, signor libraio.

Libraio. Veggo che, finalmente, lei comincia a intendermi.

Signora. Caruccia questa copertina con sopra questo fiorone secessionista come gli asterischi fatti di ritagli di barbabietole e zucchini, che stanno tanto bene, quando viene in tavola, sul pesce a taglio.

Libraio. La signora allude al *Largaspugna*, racconto umoristico-elettorale di Arnaldo Fraccaroli³ (*Ed. Mondadori*, Roma)? È veramente una copertina appetitosa. È chiaro che gli stampatori cercano di sostituire qualche altra invenzione all'allegorismo pornografico che ormai sulle copertine cominciava a invecchiare. E forse siamo agli albori d'una specie d'allegorismo salsamentario; che davvero potrebbe prestarsi a giuochi ornamentali assai raffinati.

Signora. Si spieghi meglio, per piacere.

Libraio. Non le saprei dir molto, perché, ripeto, siamo ancora all'alfabeto, agli embrioni. Ma provi da sé. A Gabriele d'Annunzio, per esempio, che frutto simbolico gli applicherebbe?

Signora. Belle domande! Una melagrana⁴.

Libraio. Non c'era, infatti da sbagliare. Vediamo qualcosa un po' più difficile: a Pirandello?

Signora. Pirandello? Mi lasci riflettere. Probabilmente della frutta secca e anche tostata: zibibbo, noci, noccioline del Brasile... Roba dura insomma, riarsa, che sgrigliola; roba a sorpresa, che per mangiarla bisogna avanti schiacciare.

Libraio. *Pas mal.* E a Baldini?

Signora. Prosciutto molto e fichi sampieri.

Libraio. Di bene in meglio. Non vede, signora, tutto un orizzonte dischiuso alla più elegante decorazione critica? Ogni autore, ben rabescati sul rispettivo frontespizio, i suoi vergini simboli. E se in un libro nuovo, l'autore si tinge d'un altro autore, muta gusto, s'intrecciano ai suoi altri attributi. Ci si guadagna di partiti ornativi e il pubblico sa cosa compra. Eppoi, dopo le grandi crisi e conversioni, la genialità editoriale che si manifesta nell'invenzione e lancio degli emblemi nuovi, io mi domando che cosa ci sta a fare ancora, sui libri di Papini, quel fiascaccio di Chianti, laddove ci vorrebbe un bel fregio fatto colle ciambelle delle monache.

Signora. O questo Scardaoni chi è? Nome nuovo.

Libraio. È quel *Fra Scar*, sa, che tutti i martedì scrive le *Dissonanze* sulla «Tribuna». ⁵ In cotesto libretto che lei sfoglia: *Variazioni sopra un tema sentimentale* (Milano, *Studio Edit. Lombardo*), ⁶ che non è più dell'erba d'oggi, ma che ogni tanto qualcuno viene ancora a cercare, in cotesto libretto mi ricordo che già faceva il barbagianni tra patetico e umorista. A volte vedeva certi angeli, oppure spettri, o un gatto nero; e piangeva e aveva paura a stare al buio, e credeva d'impazzire. Ma una specie di demone che a volte l'accompagna gli mostrava tutte le sue lacrime radunate, con rispetto parlando, in un pitale. Allora ridiventava bizzarro, fiero, un leone a tre code. Andava alla bettola con i carrettieri, pizzicava l'ostessa. Insomma, il solito lavoro, da Heine ⁷ in giù che lei conosce meglio di me. Ma rigirato benino, magari con un po' di Dossi, ⁸ un po' d'*Illuminations* ⁹ alla casalinga, una certa filosofia arrabbiata...

Signora. Leggo, infatti: «La donna non è che una baccante deceduta la quale si adopera con ogni mezzo per ritornare alla primitiva condizione». ¹⁰ Alla larga!

Libraio. Glie lo dicevo. E del resto non c'è da meravigliarsi, sapendo che lo Scardaoni, oltre che Scardaoni, è anche il più giovane e bollente degli Apuani. ¹¹

Signora. E chi sarebbero gli Apuani? Una nuova scuola letteraria?

Il dialogo trascorre in una descrizione piuttosto riservata degli usi sacrileghi della setta degli Apuani. Sorvoliamo. Però la Signora sembra persuasa.

Signora. Proverò anche lo Scardaoni, insieme a quell'altro. E per oggi basta.

Libraio. *Voltandosi con autorità verso il retrobottega:* Ragazzo incarta subito e porta alla carrozza!

Ragazzo. *Eseguisce a dovere. Ma essendo, disgraziatamente, un personaggio muto, non sa chiedere che con un'occhiata, straziante ma non corrisposta, la mancia.*

SIPARIO.

Il tarlo.

Il terzo dei pezzi che compongono la rubrica è costituito da un dialogo tra un libraio e una cliente. La signora, provata dalla calura estiva, chiede di essere consigliata in merito a una lettura che non sia troppo gravosa. Dopo un fugace riferimento alle cataratte del Nilo descritte da Padre Bartoli, il dialogo si concentra sulle decorazioni che ornano i volumi di alcuni dei maggiori autori del periodo: i due interlocutori, prendendo spunto da una litografia che introduce un libro di Arnaldo Fraccaroli, ipotizzano analoghe combinazioni valide per altri scrittori. Il cuore dell'elzeviro si focalizza così sulle caratteristiche propriamente tipografiche dei volumi in vendita, un aspetto che torna a più riprese in vari articoli della rubrica cecchiana. A conclusione del pezzo, è chiamato in causa un volume di Francesco Scardaoni, il libro scelto dalla cliente poco prima di abbandonare il negozio. L'articolo è stato ripubblicato integralmente nell'edizione dei *Tarli* del 1999 (pp. 7-10).

¹ Erano i nomi di due noti locali della capitale. La pasticceria Latour era situata in un locale di grande pregio, arredato in stile liberty: oggi scomparso, era collocato a Roma all'angolo tra Via Cola di Rienzo e Via Pompeo Magno.

² La citazione riproduce quasi integralmente l'*incipit* del settimo capitolo, intitolato appunto *Le cataratte del Nilo*, de *La geografia trasportata al morale* di Padre Daniello Bartoli, pubblicata in prima edizione nel 1664.

³ A. FRACCAROLI, *Largaspugna. Romanzo*, Roma-Milano, Mondadori, 1921.

⁴ Il riferimento è ovviamente al progetto del ciclo dei *Romanzi del Melograno*, all'interno del quale uscirà una sola opera, *Il fuoco* (1900).

⁵ Francesco Scardaoni è giornalista e collaboratore della «Tribuna». Oltre a comparire regolarmente sulle colonne del quotidiano romano con una rubrica dal titolo *Dissonanze e Miniature*, pubblica un volume di poesie (*Liriche 1907-1909*, Città di Castello, Società editrice cooperativa, 1910) e uno di teatro (*Nel grande silenzio. Dramma in 3 atti accompagnato dagli scritti: Socrate e i Tragici. Teoria della Tragedia*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918). Tra gli altri interessi, è anche compositore di musica da camera.

⁶ F. SCARDAONI, *Variazioni sopra un tema sentimentale*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1917.

⁷ Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856), poeta tedesco di origine ebraica, è chiamato qui in causa per il suo caratteristico stile che, pur nell'estrema raffinatezza formale, evita di cadere nel sentimentalismo e predilige sempre l'utilizzo di ironia e realismo anche nella trasposizione delle vicende amorose e dei temi romantici.

⁸ L'interesse di Cecchi per l'opera di Carlo Dossi (1849-1910) si manifesta fin dal 1912, quando firma un articolo dal titolo *Pubblicazioni dossiane* («La Tribuna», 3 ottobre 1912). In questo contributo, il critico fiorentino recensisce due libri da poco usciti sulla figura dello scrittore e intellettuale lombardo: G. P. LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Varese, A. Nicola e C., 1911 e C. DOSSI, *Note azzurre* (scelte e ordinate dalla vedova), Milano, Treves, 1912.

⁹ Il riferimento è alle *Illuminations* di Arthur Rimbaud, raccolta di poemi in prosa pubblicata a Parigi nel 1886. Cecchi si è diffusamente occupato del poeta francese, focalizzandosi lungamente proprio sulle *Illuminations*, in occasione della recensione di una raccolta di opere in versi e in prosa uscita nel 1912 con la prefazione di Paul Claudel («La Tribuna», 23 marzo 1914). L'articolo è poi ristampato con il titolo *Le opere di Rimbaud* in *Aiuola di Francia*.

¹⁰ F. SCARDAONI, *Variazioni sopra un tema sentimentale*, cit., pp. 122-123.

¹¹ Con il termine Apuani si fa qui riferimento ai componenti della cosiddetta *Repubblica di Apua*, il cenacolo di scrittori e intellettuali fondato nel 1905 in Lunigiana attorno all'autorevole figura del poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi. L'inquietudine intellettuale, un comune fermento giovanile che spingeva verso ideali spesso ambiziosi o irrealizzabili, erano i tratti comuni di molti degli artisti che costituivano il nucleo centrale del gruppo. Tra i protagonisti si ricordano Ungaretti, Nomellini, Campolongo, Pea, Viani e, appunto, Scardaoni. Per un panorama completo sulle vicende legate a questo gruppo, è utile consultare *La Repubblica di Apua*, a cura di S. Bucciarelli, M. Ciccutto, A. Serafini, Montecatini Terme, Maschietto Editore, 2010.

[4] «La Tribuna», sabato 6 agosto 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Salutiamo, festeggiamo, una musa gracile, ma autentica: musa sapiente, accademica e arlecchina: quella di Louis Aragon, autore di *Anicet ou le Panorama* (Ed. *Nouvelle Revue Française*, Paris: 1921).¹ Il quale Aragon può ritenersi, insieme a Jean Giraudoux,² uno dei più squisiti prosatori odierni francesi.

Di lui non mi pare che, in Italia, si sia ancora parlato. Ma in merito al Giraudoux quanti sentiamo un po' di passione per una prosa spirituale e aperta, da qualche tempo abbiamo fatto le nostre segnalazioni. Chi, come Lorenzo Montano, con un buon articolo secondo tutte le regole dell'arte.³ Chi, come l'Ogetti e il sottoscritto,⁴ con più parsimonia, quanto a numero di parole, ma non con meno persuasione. I francesi vanno rivelando, nelle loro riviste più aperte ed intelligenti, una viva curiosità, sebbene ancora poco sperimentata per la presente letteratura nostrana. Un più esatto discernimento nostro delle cose loro, può aiutarli a finir di mettere in loco nei nostri riguardi la loro attenzione.

Giraudoux e Aragon hanno qualcosa a comune, oltre una felicissima naturalezza nel toccare la loro gracile e artificata perfezione. Risalendo al Giraudoux di *Lectures pour une ombre*,⁵ a preferenza del Giraudoux di *Simon le pathétique*,⁶ non si dura fatica a rintracciare certi rapporti, specie riguardo alla maniera con cui i giuochi di sentimento e d'ironia sono investiti da questi scrittori in tutta visività. Louis Aragon è giovanissimo. Difficilmente, sei anni addietro le frasi delle *Lectures* possono esser passate nei suoi quaderni letterari senza lasciargli anche nella fantasia vive tracce. Per esempio: questa confusione di soldati in una avanzata notturna: «Nous sautons et ressautons un ruisseau qui s'empêtre dans nos jambes comme une bande molletière défaite». La luce radente dei riflettori: «À minuit nos mains aussi éclairées, même celles des moins riches, par un puissant radium». O la *toilette* in trincea: «L'on se passe avec mille recommandations des petites glaces comme les parcelles le plus précieuses du jour nouveau...».⁷

In una visività sentimentale e caricaturale appunto di questo genere, egli si è per ora formato, mentre l'arte del Giraudoux è andata sviluppandosi in sottilissimi arabeschi psicologici, romanzi intenzionali, o capitoli d'ironia. Importantissima per l'Aragon, anche l'influenza settecentesca, probabilmente d'autori come il Marivaux di *Le jeu de L'Amour*, etc., con quelle *Silvie e Lisette*, e il padrone finto servo, e il servo finto padrone.⁸ Ed eccoci così ad Anicet: mascherata, agghindata e indiavolata, danza sui fili dei rasoi, panorama o meglio *delirama* dell'ultima modernità dei caffè concerto, e dei *bals-tabarin*,⁹ etc., etc., come soltanto poteva descriverli un paradossale tipo di scrittore che avesse la follia visionaria dei moderni, e le pacate *astuzie* stilistiche degli antichi.

Ora però, tutta sgangherata, entra una musa con gli orecchi d'asino, e con un vestito come quello della *Fama* di Shakespeare nell'*Enrico IV*, dipinto a lingue, ma lingue forcute:¹⁰ una musa che squaderna certi volumoni; occhialuta, spettinata, presuntuosa, mendace, ciarlieria; la musa della *chicane* letteraria, malamente accomodata a scienza imparziale: la musa, in una parola, del signor Francesco Piccolo, nel suo libro su *La Critica Contemporanea* (Edit. Ricciardi: Napoli).¹¹

«Non bisogna prendersi a mordere altrui, innanzi che sieno nati i denti della sapienza, che (come avvisa Aristotile) spuntano tardi. Conviene esser doppiamente fornito a lettere e ad ingegno, avendo a correggere chi errò, sicché, e l'errore sia certo, la correzione incolpabile».¹² Si vedrà, e presto, a un esame più particolareggiato, come sarebbe stato utile al baldanzoso scrittore aver osservato cotesto avvertimento dell'antico Pedante.

La sua Apocalisse, poiché si tratta nientemeno che di un'Apocalisse - un'Apocalisse in un bicchier d'acqua - sarebbe riuscita meno ridicola e incongrua. Le piccole verità che qualche volta gli scappano dette, avrebbero assunto un ben diverso accento e tutt'altra autorevolezza. Le malignità, le

ingiurie gli sarebbero rimaste in fondo alla broda del calamaio. Invece di ricadergli subito, a sconciarlo, sul capo.

E, annunciata da un rullo di tamburi di *jazz-band* ambulanti, e dallo strillo isterico e perforante dei clarinetti e degli ottavini, esce una processione, ma più che di muse questa volta di veneri: veneri a serie, veneri a poco; arrangiate alla meglio in certe leggerissime gramaglie, dalle quali traspaiono scarse biancherie, e carnosità traboccanti. Gli amorini fanno lume con i candelabri intorno a certi piccoli feretri, dietro i quali, le tube sulla nuca o sulle ventitré, sudati, scocciati, e con le faccie apoplettiche o verdi, vengono alcuni signori. «I signori editori!», mormorano i radi passanti, con un viso da schiaffi, e abbozzano un saluto alle bare.

Chi è morto? Son morti dei libri, pare; molti libri, libri sottili, coi soliti titoli: *Calze di Seta, Purità, L'ultima ingenuità, Cocaina*, ecc., ecc.,¹³ e i soliti nomi. Ma, in realtà, a nessuno importa nulla, né dei titoli, né dei notai, né dei morti. C'è un'aria di epidemia, di febbre spagnuola, di «si salvi chi può». Si teme di veder spuntare a qualche crocicchio i vestiti rossi dei monatti.

Ma la descrizione di un funerale di questo genere, meglio di tutto piglierebbe carattere, affidata non alle nostre penne prosaiche e cavillose, sibbene a un cantore di fantasia e insolenza popolare. Forse l'anonimo autore di questo *Contrasto in ottava rima fra un Prete ed un Contadino perché si è iscritto alla Lega dei contadini*, che ho comprato l'altro giorno a una fiera, che non mi sazio di rileggere, e del quale, indubbiamente, un giorno o l'altro, vi farò parte, forse, dico, per il nostro soggetto riuscirebbe meno preparato, quanto a facoltà di scepsti letteraria; sebbene non gli manchino di bei sali sociali. Occorrerebbe un Pasquino più agile. E argomenti non è lecito suggerirne agli artisti. Ma non è illecito esprimere un desiderio piuttosto che un altro. Appunto, vorrei che questa tremenda memoria della letteratura in mutande, una moria da digradare, nel genere buffone, quella descritta da Tucidide e dal Boccaccio fosse cantata, per esempio, dal nostro Pizzirani nello stile della sua *Disfida* o del *Pincio* o meglio ancora del *Quo vadise?* (Ed. Carra, Roma, 1921).¹⁴

Mi piace in fondo a un desinare molto affollato, mentre nell'eco di un discorso, che c'è sempre da temere non sia quello definitivo, una tale malinconia comincia a distendersi sulle tavole seminate di bucce d'arance, di fiori appassiti e bottiglie vuote, mi piace vederlo alzarsi e di dietro i formidabili occhiali da miope, col naso sul foglio, cercare il principio della sua ultima poesia, in un mazzo faragginoso di cartucelle e attaccare. Allora tutte le code dei discorsi restano tagliate; la malinconia fugge: e trovano parola il gusto della burla bonaria e il piacere del vino.

Le bottate umoristiche vengono giù come cazzotti, e la saggezza popolana tira le somme nell'ultima terzina del sonetto o nella rima, baciata dalla sestina, mentre l'oste, in disparte, fa l'addizione.

Tutte queste cose inapprezzabili si ritrovano nel libro.

Il tarlo.

Cecchi prende spunto dalla pubblicazione di *Anicet ou le Panorama* di Louis Aragon per introdurre brevemente ai lettori l'opera di un autore quasi sconosciuto in Italia: lo colloca tra i maggiori prosatori francesi del periodo, propone un parallelismo con il più noto Jean Giraudoux, sottolineando punti di tangenza e caratteristiche proprie delle due diverse esperienze letterarie. Nella colonna cecchiana si fa poi un fugace riferimento a *La Critica Contemporanea* di Francesco Piccolo, saggio edito da Ricciardi del quale Cecchi promette ai lettori di scrivere più diffusamente in una puntata successiva della rubrica. Di fronte allo scenario avvilente di un panorama letterario italiano che non è più in grado di fornire opere convincenti, Cecchi si rifugia nella lirica dialettale di Giggi Pizzirani e nelle atmosfere sincere e nitide che evoca. L'articolo di Cecchi è stato ripreso parzialmente in *Aiuola di Francia* (pp. 433-434).

¹ Louis Aragon (1897-1982), scrittore e giornalista parigino, appena intrapresi gli studi di medicina è chiamato al fronte e partecipa alla prima guerra mondiale come barelliere. Dopo la guerra abbandona gli studi e si avvicina al movimento Dada: con André Breton e Philippe Soupault fonda la rivista «Littérature» e nel 1924 sarà uno degli iniziatori del surrealismo. La sua carriera letteraria comincia nel 1920 con la raccolta poetica *Feu de joie*, alla quale seguono i romanzi *Anicet, ou le panorama*, uscito nel 1921 per le edizioni della Nouvelle Revue Française, *Les aventures de Télémaque* (1922) e *Les plaisirs de la Capitale* (1923).

² Jean Giraudoux (1882-1944), scrittore francese, esordisce nel 1909 con il romanzo *Les Provinciales*. Viaggia a lungo in tutta Europa come dipendente del Ministero degli Affari Esteri francese e partecipa alla Prima Guerra Mondiale conquistando la Legion d'Onore. Nel 1911 pubblica *L'école des indifférents*, nel 1918 *Simon le patétique*. Il 1919 sarà l'anno di *Amica America*, scritto dopo un viaggio negli Stati Uniti, e di *Elpénor*, un'autobiografia. Nel 1921 pubblica *Suzanne et le Pacifique*, mentre nel 1922 esce *Siegfried et le Limousin*. In seguito si dedica a lungo al teatro.

³ Lorenzo Montano (1893-1958), pseudonimo dello scrittore veronese Danilo Lebrecht, dopo aver scritto su «La Voce» e «Lacerba» diventa uno dei collaboratori più puntuali della «Ronda». Cecchi fa proprio riferimento alla recensione entusiastica che Montano dedica a *Simon le Patétique*, pubblicata nel secondo fascicolo della rivista romana: in quell'occasione il critico si era scagliato polemicamente contro i «gazzettieri e librai» italiani che ignoravano la portata di un autore che non rinunciava a definire «una sorta di caposcuola» (L. MONTANO, *Simon le Pathétique di Jean Giraudoux*, in «La Ronda», II, 1919, p. 70).

⁴ Alcune note critiche sull'opera di Giraudoux erano presenti già in un articolo apparso sulla «Ronda» nel dicembre dell'anno precedente: si trattava di una recensione a *Trente ans de vie française (I): Les idées de Charles Maurras* (E. CECCHI, *La critica di Thibaudet*, in ID., *Aiuola di Francia*, cit., pp. 363-371).

⁵ J. GIRAUDOUX, *Lectures pour une ombre*, Paris, éditions Émile-Paul Frères, 1917.

⁶ J. GIRAUDOUX, *Simon le Pathétique*, Paris, éditions Grasset, 1918.

⁷ J. GIRAUDOUX, *Lectures pour une ombre*, cit. Le citazioni sono tratte rispettivamente dalle pagine 20, 16 e 124.

⁸ Cecchi fa qui riferimento a una delle più note opere drammaturgiche di Marivaux (1688-1763), *Le jeu de l'amour e du hasard*, rappresentata per la prima volta il 23 gennaio del 1730 a Parigi. Silvia, figlia di Orgone, ottiene dal padre il permesso di travestirsi dalla cameriera Lisetta per spiare il comportamento del suo futuro sposo Dorante. Lo stesso fa lui, che si scambia i panni con il servo Arlecchino. I due promessi sposi, nei panni dei rispettivi servi, si innamorano, ma Silvia è triste di essere rimasta ammalata del servitore dell'amato: così Dorante si svela. La vicenda si conclude con il matrimonio di Silvia e Dorante e di Lisetta e Arlecchino.

⁹ Il *Bal Tabarin* è un tipico locale da ballo parigino situato ai piedi di Montmartre. Fondato nel 1904 dal compositore e direttore d'orchestra Auguste Bosc, riscuote fin da subito un successo straordinario. Le cronache raccontano che tutta Parigi si precipita ogni sera nel locale per lasciarsi andare ai balli più sfrenati, spesso in costume, al suono di musiche stravaganti caratterizzate da rumori quali colpi di clacson e spari. Nel 1915 il *Mulin Rouge* è distrutto da un incendio e i celebri spettacoli di *cancan* vengono trasferiti per qualche anno proprio al Bal Tabarin: torneranno nel loro luogo d'origine nel 1921, provocando al locale di Bosc un notevole calo delle affluenze e la conseguente crisi economica.

¹⁰ Il riferimento è al *Prologo* della seconda parte dell'*Enrico IV* di Shakespeare: è recitato da Rumour, Fama o Chiacchiera, che appare sul palcoscenico «painted full of tongues» (W. SHAKESPEARE, *Henry IV*, in ID., *I drammi storici*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori – I Meridiani, 1979, p. 542).

¹¹ F. PICCOLO, *La Critica Contemporanea*, Napoli, Ricciardi, 1921.

¹² Si fa riferimento qui a un passo de *L'uomo di lettere difeso ed emendato* di padre Daniello Bartoli, prima opera scritta dall'autore, pubblicata nel 1645. La citazione è tratta dal nono capitolo della Parte seconda, intitolato *Chi ci errò scrivendo, non dee rifiutare l'ammenda: e chi non sa, non dee prendersi a correggere e nè condannare altrui*. Nonostante il Bartoli faccia qui riferimento a casi di autori ed opere della classicità, è evidente l'intento polemico di Cecchi nei confronti dell'opera di Francesco Piccolo che ha appena introdotto nel suo articolo.

¹³ Cecchi cita in modo polemico alcuni libri usciti proprio in quegli anni. Chiama in causa nell'ordine la raccolta *Calze di seta* di Giuseppe Lipparini (Milano, Vitagliano, 1920), il romanzo *Purità* di Mario Mariani (Milano, Vitagliano, 1920), *L'ultima ingenuità* di Salvator Gotta (Milano Vitagliano, 1921) e *Cocaina. Romanzo* di Pitigrilli (Milano, Sonzogno, 1921).

¹⁴ Giggi Pizzirani (1870-1946), poeta dialettale, scrive due importanti raccolte di versi in dialetto romanesco a cavallo dei due secoli: *La sfida de Barletta* (1896) e, appunto, *Quo Vadise?* (1900).

[5] «La Tribuna», venerdì 12 agosto 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Questa volta, però, invece che di libri nuovi e usati, si dirà qualcosa di alcune

RIVISTE

LA RONDA, Roma. È il 305, o, meglio, il 420 dei nostri periodici letterari: giovane di due anni, eppure autorevole, anzi venerabile, come se ci fosse stata sempre in letteratura italiana; almeno sotto specie di vaticinio o di presentimento.¹ Ma la piramide dei suoi grossi fascicoli color mattone, in realtà meriterebbe un paesaggio meno artificioso e profano del paesaggio letterario sul quale si posa. Gli abitanti del civettuolo sobborgo che si stende intorno a questa specie di mausoleo o teocallo, sembrano incapaci a intenderne l'architettura e la destinazione. Per questo appunto appaiono più inquietati. E non a torto. Sono evidenti, intorno all'edificio, tracce di sacrifici cruenti. E si veggono per terra orribilmente biancheggiare, nel riverbero di questi solleoni, crani dai denti legati in oro, che certo appartennero a romanzieri in voga e lirici per signora; mascelle d'asino e ossa di pollo.

Tanto è presente il senso della minaccia, che la rivista potrebbe anche fare a meno di dettagliarsi e ripetersi in esemplificazione mensili. Potrebbe, in altri termini, quasi fare a meno di uscire. E bisogna riconoscere che a certe epoche approfitta largamente. Sonnacchia come il fato, come la provvidenza che, come è noto, poi sanno sempre svegliarsi al momento preciso. Ingannati dai suoi letarghi, gli abitanti dei tuguri limitrofi, cominciano a sollevarsi, a respirare, a mettere la testa fuori dei gusci e degli usci. Qualcuno ha perfino l'audacia d'arrampicarsi sulla schiena dell'animalone che dorme. Ma improvvisi formicolii, sbuffi, sussulti, presto lo inducono a calarsi giù e scappare; come i famosi gitanti di Livorno, che andarono in barca a far merenda sur un isolotto da poco emerso: ma ad un tratto l'isolotto si mosse e rientrò sotto, coi fiaschi, e i merendatori, perché come avete già capito, si trattava non di un isolotto, ma di una balena, al tempo che le balene si spingevano nel mar di Livorno.

Quando appunto la piramide sembra sprofondata nel sonno, *i sette dormienti, i sette savi, i sette a Tebe, i sette peccati mortali*, insomma, secondo le diverse denominazioni dell'odio, dell'ironia, o della simpatia, i sette fondatori (più, ogni tanto, qualche avventizio) fanno la loro sortita dalla porticina meno prevedibile.² E la strage ricomincia.

L'ultima volta, nel numero di giugno, uscito soltanto in questi giorni per uno di quei letarghi di cui s'è fatto parola: l'ultima volta è toccato a Giovanni Papini. E il David di questo loquace Golia è stato Alfredo Gargiulo, e nessuno l'avrebbe mai creduto tanto truculento. Riccardo Bacchelli, per parte sua, non ha lesinato la sua virulenza tertullianesca a proposito del borgesiano *Rubè*.³ E quest'altro: Georges Sorel, emerito sgozzatore di miti politici anziché letterari, ha fatto giustizia da par suo della leggenda della neutralità belga.⁴

Marcello Cora parla dei taccuini e di una scelta di lettere del Weininger. Emilio Cecchi analizza l'ultimo libro di Max Beerbohm.⁵ Chi fa una cosa e chi ne fa un'altra. Mentre il *Manalive* di Chesterton, su tutto questo affaccendarsi, prosegue indifferente i suoi salti e le sue scorribande, come un *clown* a spasso, che si sia portato addosso, in campagna, i variopinti vestiti della rappresentazione...⁶

POESIA ED ARTE, Ferrara. Intorno alla cosiddetta *scuola ferrarese*, che con riverenze ed attucci, come uno stormo di passerotti davanti a un barbogianni, corteggiava Corrado Govoni, rifacendone il peggio e senza riuscire a capirne il meglio, molte ironie furono spese, e non ingiustamente, in tempi

non lontani. *Poesia ed arte*, allora, poteva sembrare il portavoce di cotesto cenacolo emascolato. Oggi, lealmente, riconosciamo che si presenta in modo alquanto diverso. La prima parte, creativa, di quest'ultimo numero (luglio 1921) è piuttosto eterogenea e fittizia: un frammento di Pea, col solito arcaismo nocchieruto quanto convenzionale,⁷ una pagina di Mario Puccini, intorno a Cecof, in verità tirata via etc. etc.⁸ È la seconda parte: *Grazie e disgrazie*, atteggiata sull'ormai notissima rubrica degli *Incontri e scontri* rondeschi, quella che conta. E vi abbiamo letto notarelle letterarie, contrassegnate modestamente da pseudonimi: *Scannabue*,⁹ *Ariel*,¹⁰ *Gira*,¹¹ etc., sincere, pensate e promettenti. Sull'Ada Negri¹² e sul Paolieri¹³ degli ultimi volumi magari saranno stati di manica larga. Ma le riserve sulla *fabbricazione* alla quale Panzini s'è lasciato andare, sebbene espresse in tono un po' troppo duro, contengono molti elementi giusti.¹⁴ I sospetti sul neocattolicesimo di Papini, Giuliotti, Paolieri, come non dividerli?¹⁵ E come non esser grati ad Ariel, del suo brillante *Spicilegio* d'ogni genere di letterarie castronerie?¹⁶ Pensare che, senza la sua umile fatica, avremmo perduto l'occasione di cinque minuti di eccellente buonumore! Un passo ancora, e coteste note diventeranno critica vera: e porteranno un contributo tutt'altro che trascurabile, alla restaurazione d'un miglior senso dell'arte.

ARTE E VITA, Torino. È difficile ripetere anche soltanto cotesto, per «Arte e Vita. Rivista del Movimento spiritualistico contemporaneo», come il sottotitolo annuncia. Ma una rivista, spiritualistica, che s'apre, come la presente nel numero di Luglio (anno II), con le trombe del giudizio universale suonate da Domenico Giuliotti («Bisogna adunarci nel nome di Cristo, chiedere ed ottenere che sulle nostre teste ridiscendano le lingue di fuoco e poi parlare, in questa fine del mondo come i primi apostoli», etc. etc.) e folleggia e divaga nel preraffaellismo da cartolina illustrata della *Leggenda del bacio* di Carlo di Lomborgo; e finalmente entra nel concreto con una rivendicazione della *Morosina* di Arnaldo Fraccaroli, dubbiosamente accolta, pare, al Teatro Chiarella di Torino; una rivista che vuol attuare con cotesti mezzi la restaurazione cristiana, veramente commette un abuso di discrezione nei riguardi del divino e conta un po' troppo sui miracoli. Come quando, a proposito della *Storia di Cristo*, sempre il Giuliotti esce con voce cavernosa: «La divina persona del Redentore, rotto il limite storico, ci riappare onnipresente; la *Storia di Cristo* è un immenso rifiammeggiamento della Parola; è soprattutto, un gran dono d'amore che Papini ha dovuto fare a coloro che, non amando l'amore, non si amavano»; e altre tirate al medesimo effetto. Nessuno mette in dubbio la buona fede dello scrittore. Ma soltanto perché nessuno, in quel momento, gli attribuisce il dono e le responsabilità dell'intelligenza. Insomma una sceltissima accolta, finora, di *matamores* e di *bell'anime*. E se il nostro *spiritualismo* non ha altri moccoli, c'è da aver paura che gli toccherà ad andare a letto al buio.

Il tarlo.

In questa puntata della rubrica Cecchi non si occupa di libri ma di tre riviste. Riceve un trattamento di riguardo «La Ronda», impresa editoriale che lo coinvolge direttamente come uno dei fondatori e collaboratori più influenti. Il critico accenna all'autorità assunta dal periodico, nonostante abbia alle spalle appena due anni di vita: ne sottolinea poi il carattere riservato, apparentemente sonnolento, ma vigile e incline a imporre con determinazione il proprio indirizzo. Accenna quindi agli articoli che appaiono nel numero del giugno 1921. Analizza poi brevemente quanto si legge nel fascicolo di luglio di «Poesia ed Arte», rivista ferrarese di cui il critico elogia gli sviluppi più recenti e la puntualità di alcune note critiche. Ultimo riferimento è alla torinese «Arte e Vita», rivista spiritualistica di cui Cecchi disapprova la retorica tonitruante e la confusa approssimazione. L'articolo è pubblicato integralmente nell'edizione dei «Tarli» uscita nel 1999 (pp. 11-15).

¹ In merito al ruolo culturale della rivista romana, Cecchi aveva espresso il medesimo concetto in *Ritorno all'ordine*, contributo programmatico apparso sulla «Tribuna» del 19 maggio 1919: la rivista è descritta anche qui come una di quelle pubblicazioni che «vive di una così radicata vitalità che, senza bisogno di farsi sentire, hanno l'aria di esserci sempre state», tanto da apparire «venerabile e antica» (E. CECCHI, *Ritorno all'ordine*, in «La Tribuna», 19 maggio 1919). Il critico fiorentino aveva iniziato la propria collaborazione alla «Ronda» proprio nel 1919, con la pubblicazione della traduzione di un brano di Belloc inviata in redazione quando ancora si trovava a Londra.

² Tradizionalmente conosciuti con l'appellativo di *sette savi*, o di *sette nemici* con riferimento ai frequenti contrasti reciproci, sono i fondatori della «Ronda». Vengono citati da Antonio Baldini in *Lista bloccata della «Ronda»* (in «La Ronda», I, n. 7, novembre 1919, pp. 92-98), ultimo articolo che pubblica sulla rivista prima della definitiva rottura. In questo contributo i collaboratori fissi erano otto: Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Aurelio Saffi, Lorenzo Montano, Bruno Barilli e Armando Spadini.

³ Si fa riferimento qui alla recensione che Alfredo Gargiulo dedica alla *Storia di Cristo* di Giovanni Papini, spietata fin dall'*incipit*: «Non sono tra quelli che leggeranno dal principio alla fine la *Storia di Cristo* del Papini: non intendo però scusarmene, giacché quel che voglio dire non presuppone affatto l'obbligo della lettura ordinata e completa. Si tratta d'una prima constatazione: l'illeggibilità del libro. [...] Sicché ho letto quanto era necessario, anzi al di là del necessario, e quasi fino al limite della resistenza» (A. GARGIULO, *Ai piedi di un confessore*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, p. 384). Si cita poi la recensione altrettanto negativa che Riccardo Bacchelli dedica a *Rubè* di Giuseppe Antonio Borghese nella quale si registra che lo «stile del suo romanzo vuol essere verghiano, e l'autore sciala tante immagini quanti biglietti ferroviari il protagonista; e come questi viaggi dovrebbero rappresentare una specie di fuga continua e fatale davanti e verso il destino, sotto il pungolo di un'inquietudine incontentabile e incompontabile, ma fanno l'effetto che il Rubè non si sia mai mosso, così lo stile immaginoso per programma e per intenzione non arriva neppure a lasciare tanta traccia quanta almeno una tappezzeria sgargiante» (R. BACCHELLI, *Rubè di G. A. Borghese*; *Tre mondi di S. Gotta*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 406-407).

⁴ G. SOREL, *La neutralità del Belgio in teoria e nella realtà*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 357-372. L'autore sostiene che il Belgio, confidando nei trattati di pace firmati, non riuscì a fronteggiare adeguatamente la protezione militare dei propri territori durante l'invasione tedesca del 1914. I politici belgi avrebbero inoltre tentato, dopo la guerra, di fuorviare l'opinione pubblica, sostenendo che tale invasione militare fu un atto barbarico che non avrebbe mai potuto essere previsto: tutti i partiti finiscono per essere «in egual misura responsabili dei patimenti dei loro concittadini» (*Ibid.*, p. 372).

⁵ Nello stesso fascicolo compare la recensione di Marcello Cora a *Taschenbuch und Briefe an Einen Freund* di Otto Weininger («La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 414-416) e quella che Cecchi scrive su *And even now* di Max Beerbohm («La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 422-425).

⁶ G. K. CHESTERTON, *Le avventure di un uomo vivo*, «La Ronda», gennaio-febbraio 1921, pp. 38-60; giugno 1921, pp. 373-383; luglio 1921, pp. 455-466; agosto-settembre 1921, pp. 562-581; ottobre 1921, pp. 657-678; gennaio 1922, pp. 29-38; febbraio 1922, pp. 35-42; marzo-aprile 1922, pp. 188-196; maggio 1922, pp. 306-325; giugno 1922, pp. 372-381; luglio agosto 1922, pp. 470-480. Le traduzioni sono firmate dallo stesso Cecchi che già aveva recensito *Manalive* sulla «Tribuna» del 2 agosto 1917: è questa l'opera di Chesterton che più lo influenza in questo periodo e grazie alla quale perfezionerà l'«uso del paradosso, dell'ossimoro, dell'antitesi e delle altre figure giocate sulla contrapposizione dei termini, così come la scelta di un punto di vista inusuale da cui si producono vari effetti di straniamento» (A. FARINA, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, p. 105).

⁷ E. PEA, *Da "Montignoso"*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 145-147.

⁸ M. PUCCINI, *Leggendo Cecoff*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 149-151.

⁹ SCANNABUE, *Malignità a fin di bene*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 161-162.

¹⁰ ARIEL, *Spicilegio*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 162-164.

¹¹ Nel fascicolo del luglio 1921 di «Poesia ed arte», Gira firma le quattro brevi *note sopra scrittori contemporanei*: *Ada Negri* (pp. 164-165), *Alfredo Panzini* (p. 165), *Linati traduttore* (p. 166) e *Ferdinando Paolieri* (pp. 166-167).

¹² «*Stella mattutina* [...] rammenta, in quanto ad intensità poetica e non tenendo conto della differenza sostanziale scaturente dalla maniera e dalla scuola dell'arte in uso a quei tempi, la *Graziella* di De Lamartine. [...] La Negri, in questo suo diario di sofferenza e di elevazione morale, avendo vissuto con spasimo la propria materia d'arte non ricercata ma con moto istintivo sbocciata dalla sua più intima e più naturale personalità, in uno stile la cui misurata

sobrietà è tesa alla pura manifestazione efficace delle cose essenziali, libera da qualsiasi inutile letteratura di parte ma conscia del problema estetico dell'arte, ha scritto, viva di sostanziale ispirazione, non ascoltando che le lontane ed appassionate voci dei ricordi, il suo vero libro di poesia immediata e duratura» (GIRA, *Ada Negri*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, p. 164). Di Ada Negri (1870-1945), Cecchi si era occupato per la prima volta nel 1910 recensendo la raccolta poetica *Dal profondo*, uscita proprio nel medesimo anno (E. CECCHI, “*Dal profondo*”, in «Ventesimo», 1 ottobre 1910). Il 5 febbraio 1914 pubblica poi un articolo sulla «Tribuna» focalizzato sulle liriche di *Esilio*, raccolta scritta dall'autrice durante il difficile periodo del soggiorno di Zurigo. Nel “tarlo” del 28 ottobre 1921 (testo 16) Cecchi recensisce proprio il volume *Stella mattutina*.

¹³ Con riferimento a *Storia d'un orso e d'una gatta* uscito per Bemporad, Gira scrive: «Nel pensiero e nel sentimento di Paolieri percepiamo [...] un vero tormento cristiano, e dalle pagine di questo romanzo scaturisce lo sforzo di tendere al bene, non come soddisfacimento materiale, ma come elevazione morale. Per ciò, pure ammirando l'artista, c'interessa sommamente l'uomo Paolieri, dal cui cuore sono sbocciate le pagine più belle e più commosse di questo libro di fede» (GIRA, *Ferdinando Paolieri*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, p. 167). Lo scrittore e commediografo fiorentino Ferdinando Paolieri (1878-1928) si dedica giovanissimo alla pittura, espone a Monaco ma ben presto inizia la propria carriera di scrittore esordendo nel 1908 con il poemetto di stampo dannunziano in ottave *Venere agreste*. Nel 1911 pubblica i racconti di *Scopino e le sue bestie*, seguito dalle *Novelle toscane* del 1913: nello stesso anno fonda con Federigo Tozzi e Domenico Giuliotti il settimanale «La Torre». Vicende ambientate nella campagna maremmana sono anche i temi di altre opere del periodo, quali *Novelle Selvagge* (1918), *Novelle incredibili* (1919), *Uomini, bestie, paesi* (1920) e i romanzi *Storia di un orso e di una gatta* (1921) e *Natio borgo selvaggio* (1922). Collabora per anni a «La Nazione» con una rubrica letteraria e drammatica e scrive per il teatro le commedie *l'pateracchio* (1910), *Il chiù* (1911) e *Gli antediluviani* (1912).

¹⁴ In *Signorine*, Gira non trova altro che «una via crucis di luoghi comuni, di fatterelli anemici, di spiritosità linfatiche, il tutto diluito in uno stile affrettato, giornalistico, annacquato, pedestre, da studentessa delle scuole normali» e rincara la dose: «nell'ironia dell'ultimo Panzini sembra di risentirci un che di astiosità permalosa da donnucola pettegola ed un senso di sottile malignità da zitellona provinciale, le cui velenose ambiguità tradiscono un rabbioso ed insoddisfatto furore uterino. Le novelle del Panzini non sono che pettegolezzi e sfoghi inutili e vagabondaggi isterici, cose tutte che con l'arte non hanno proprio nulla a che fare, se per l'arte intendiamo una vita soggettiva costruita a seconda di una forza estetica» (GIRA, *Alfredo Panzini*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, p. 165)

¹⁵ Gira esprime qualche perplessità sulla rivista «La Torre», «diretta dal povero Tozzi e da Giuliotti», «organo di reazione spirituale banditrice di un cattolicesimo non troppo chiaro», ci tiene poi a sottolineare che «in quest'anni del dopo guerra minaccia di diventare di moda la religione, come prima era la pornografia od il futurismo» (GIRA, *Ferdinando Paolieri*, cit., p. 167).

¹⁶ Vedi nota 10.

[6] «La Tribuna», venerdì 19 agosto 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Quando, nell'autunno dell'anno scorso, Domenico Giuliotti pubblicò, presso il Carabba di Lanciano, la sua *Antologia di Cattolici Francesi del secolo XIX*,¹ che fu, in quel momento politico, un atto di coraggio oltre che un interessante contributo di coltura, io non volli naturalmente, lasciarmi sfuggir l'occasione di scriverne, e di fatti ne scrissi a lungo, non ricordo più se in questo o in un altro giornale.² Ed ebbi la fortuna di trovarmi d'accordo con valentuomini di studi e tendenze varie: il Buonajuti,³ il Giovannetti,⁴ il Missiroli,⁵ i quali con la più larga simpatia per lo scrittore, non nascondevano, unanimemente, parecchi sospetti riguardo alla qualità del cattolicesimo ch'egli mostrava di prediligere traducendo, con un compiacimento che trapelava perfino dalle virgole, il famoso elogio del boia di De Maistre⁶ e le truculenze del d'Aurevilly,⁷ del Veillot⁸ e del Bloy.⁹ Anche veniva rilevata la povertà della parte filosofica e dottrinarica in confronto a quanto nell'*Antologia* era polemica, libello e, talvolta, turpiloquio addirittura. Del resto io non intendo di ricopiare qui la mia recensione; o, tanto meno, le recensioni di altri. Ho messo giù questi precedenti, solo perché mi erano necessari per quello che ho da dire ora.

Appunto, poco tempo dopo la comparsa del mio articolo, un ragazzo di redazione entrò una mattina nella mia stanza, ed annunciò: «il signor Giuliotti». Io che il Giuliotti non l'avevo mai visto, e lo conoscevo soltanto attraverso l'elogio del boia e la prefazione all'elogio del boia, pensai a quello cui tutti, nei miei panni, avrebbero pensato: a una *spedizione punitiva*, dallo scrittore, che non potevo non figurarmi feroce almeno quanto i suoi autori prediletti, condotta con tutti i sacramenti, contro il critico non reo, certo, d'averlo vilipeso, ma reo d'averlo discusso. E si sa che il dogma e il Sant'Uffizio non scherzano; e non c'è differenza, nei loro riguardi, fra vilipendio e discussione. Preparai dunque l'animo. E, per ogni buon fine, tirai le mani fuori di tasca. «Che Iddio ce la mandi buona!».

Ma il Giuliotti non era truculento. Non portava nemmeno un randello. E neanche pareva irritato. Un'occhiata al suo viso magro e consunto di passione bastava a disperdere tutte le immagini rumorose e fallaci. Ancora una volta si ripeteva quella sorpresa eternamente deliziosa di scoprire e non solo in un libro ma in una persona, dentro l'autore l'uomo, incomparabilmente più ricco dell'autore. Ancora una volta dietro la maschera gonfia e congestionata d'un oratore apocalittico, si profilava un volto intento, improntato di consapevolezza e quasi di timidezza.

Non è il caso di fare un complimento, che sarebbe del resto empio paragonando Domenico Giuliotti, cavaliere cristiano, a uno che fu, o almeno si illuse d'essere, il cavaliere, il battistrada dell'anticristo. Ma dicono i biografi che un'impressione di accorata bontà e dolcezza, che dovette essere (*si licet parva* etc.) non molto diversa da quella di cui ho parlato, provava, avendo letto qualcuno de' suoi scritti catastrofici e incendiari, chi accostava per la prima volta Nietzsche.

A parte le tesi religiose, il Giuliotti, non è un Nietzsche, né per l'arte, né per la statura morale, né per la capricciosa finezza dell'intelletto. Non è ancora un Nietzsche. Ma ripete di Nietzsche, ingenuamente, senza pose, il contrasto fra la grandiloquenza quando scrive, e una umanità che si sente nascosta e piena delle esperienze più sincere: il contrasto fra una gentilezza e una sincerità vissute, e una ferocia verbale spesso, involontariamente, matamoresca. Persuasivo, e forse non a torto, della cattiveria del mondo, quando nella sua solitudine piglia la penna, e si decide a mandare la sua parola nel mondo, non sembra mai sicuro che l'arme più forte di cotesta parola sarà, come in certe sue pagine semplicissime e bellissime, la stessa nudità e naturalezza. E non soltanto, come a tutti i timidi, gli succede d'urtare e mandare in pezzi il vaso della Cina, entrando nel salotto. Ma ci mette un impegno vendicativo, nel precipitarsi contro il vaso della Cina, magari con quel bastone che per

fortuna non aveva in mano il giorno che lo vidi; quasi egli voglia anticipare, esagerandoli con una determinazione rissosa, i probabili inconvenienti della sua lirica timidezza.

Potrebbe parlare come un uomo, con l'innata autorità di chi parla come uomo. Ma non gli basta; e vuol parlare, per missione divina, come un apostolo e di quelli più tempestosi. E allora gli succede di somigliare più che a S. Paolo, a Léon Bloy.

Con queste osservazioni non si vuole affatto escludere che il libro: *L'ora di Barabba*, di Domenico Giuliotti (Edit. Vallecchi. Firenze)¹⁰ non sia uno dei più notevoli fra quanti uscirono in Italia gli ultimi tempi. Soprattutto ove si corregga e completi l'immagine dell'autore Giuliotti con quella dell'uomo Giuliotti. Nei riguardi della cosiddetta rinascita cattolica, si può anche aggiungere che cotesto è l'unico libro nel quale siano accenti di indubitabile passione religiosa; e di più, e più intensi, ce ne sarebbero, se il Giuliotti si fosse maggiormente tenuto nell'autobiografico e lirico, invece, come s'è detto, di esagerarsi nella polemica e nell'apocalisse.

Io non nego, intendiamoci, che, una polemica politica, dal punto di vista del cattolicesimo sia feconda. Ma occorre, allora, prender contatto con la realtà; tanto più che il cattolicesimo del Giuliotti crede alla realtà anche nelle specie nazionali, storiche; e non conclude come il cattolicesimo d'altri, che sarebbe più giusto chiamare un ibrido nihilismo cristiano, coll'escludere che in questo mondo ci sia qualcosa da fare per chi ha riposto tutte le sue speranze nell'altro.

Purtroppo, invece, la polemica del Giuliotti resta generica, puntata nell'astratto; e passa sopra le teste, più spettacolosa che micidiale, come un rovinio di cannonate che poi vanno a stramazzone nella sabbia. Sarebbe tuttavia ingiusto non riconoscere che, in ciò, la sua responsabilità è diminuita dalla considerazione che nessun soccorso ad un intelletto delle sue tendenze può offrire un ambiente come il nostro, dove la eredità cattolica deve raccogliersi tra le gretterie pretine ed i compromessi dei popolari. In Francia a quest'ora, egli sarebbe sceso dal monte, ed avrebbe trovato il suo vero posto di combattimento.

Dovrà ritenersi assolutamente impossibile, qui da noi, una nuova polarizzazione ed organizzazione delle forze culturali cattoliche, in forme, riatteggiate su quelle tradizionali, e ricondotte a una dignità dalla quale, certamente, per ora, noi siamo quanto mai discosti, ma che hanno saputo ritrovare appunto in Francia, il Maurras,¹¹ il Daudet,¹² il Barrès;¹³ in Germania il von Hügel,¹⁴ in Inghilterra il Belloc¹⁵ e i fratelli Chesterton?¹⁶ Chi concepisce la vita superiore di un paese come una resultante del contrasto quanto più intenso, delle opinioni e tradizioni quanto più definite e raffinate, deve augurarsi che cotesta impossibilità sia soltanto apparente e transitoria.

In tale senso il Giuliotti potrebbe veramente essere un elemento di prim'ordine. Rinunciando all'enfasi, al paradosso, ed adoprandosi a trovare, un terreno di azione letteraria e politica, degno della sincerità delle sue convinzioni.

Il tarlo.

La puntata della rubrica è dedicata interamente alla figura e all'opera di Domenico Giuliotti e sembra prendere spunto dalle ultime annotazioni apparse nel "tarlo" precedente in relazione ai contributi dell'autore sul numero di luglio della rivista torinese «Arte e Vita». La parte centrale dell'articolo è costituita dall'episodio dell'incontro tra i due avvenuto, in modo inatteso, nella redazione della «Tribuna»: prendendo spunto da questo fatto, Cecchi traccia un breve profilo umano e intellettuale di Giuliotti, sottolineando la distanza che intercorre tra la mitezza dell'individuo e la violenza verbale che impiega nelle proprie opere. Nella parte finale dell'articolo, l'autore viene posto a diretto confronto con alcuni tra i maggiori esponenti del pensiero cattolico europeo del tempo. Il testo cecchiano è stato ripubblicato, con alcune modifiche, nell'antologia *Letteratura italiana del Novecento* curata da Pietro Citati per Mondadori (pp. 1191-1193).

¹ *Antologia dei cattolici francesi del secolo XIX*, a cura di D. Giuliotti, Lanciano, Carabba, 1920. Dopo la guerra Domenico Giuliotti (1877-1956), grazie anche all'amicizia con Papini, pubblica presso Carabba un' *Antologia dei cattolici francesi del secolo XIX* (1920), recensito da Cecchi nell'ottobre dello stesso anno su «Il Resto del Carlino» (*Santi neri*, 31 ottobre 1920). Il sodalizio con Papini si rinsalda con la pubblicazione, a quattro mani, del primo tomo del *Dizionario dell'omo selvatico* nel 1923.

² Si fa qui riferimento alla recensione al volume di Giuliotti della quale si accenna alla nota precedente. In una lettera di Cecchi a Baldini del 28 ottobre 1920, il giudizio è perentorio: «Ho scritto un artic. Sull'antologia del Giuliotti: ma in fondo dicendone poco bene: è un genere di cattolicesimo, scusa, a base (eccettuato Balzac) di rutti e di corregge che mi persuade poco» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, a cura di M. C. Angelini e M. Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 198, lettera 137).

³ Il sacerdote e storico romano Ernesto Buonaiuti (1881-1946), esponente di spicco del modernismo, nel gennaio 1906 commissiona a Cecchi un saggio su Gioacchino da Fiore che però non apparirà mai né sulle pagine della «Rivista storica critica della Scienze Teologiche» né in «Nova et Vetera», riviste che dirige dal 1905 al 1910 prima di essere chiamato a insegnare Storia del Cristianesimo all'Università di Roma.

⁴ Eugenio Giovannetti (1883-1951) è un giornalista e scrittore nativo di Ancona. Collabora a diverse testate tra le quali «il Resto del Carlino» e, trasferitosi a Roma dopo la guerra, scrive per «Il Tempo», per «La Ronda» e per «Il Giornale d'Italia». Nel 1921 pubblica per le edizioni de «La Voce» un'antologia di pezzi giornalistici sotto il titolo di *Satyricon (1918-1921)*, raccogliendo una selezione di articoli che aveva pubblicato in una rubrica dal medesimo titolo uscita sulle colonne de «Il Tempo»: il volume sarà recensito nel "tarlo" uscito sulla «Tribuna» il 14 ottobre 1921 (testo 14).

⁵ Mario Missiroli (1886-1974), giornalista bolognese scrive sul «Regno», sul «Leonardo», sulla «Voce», dove condivide con il gruppo redazionale l'interesse per il modernismo. Per lungo tempo è corrispondente di Papini e Prezzolini, anche se il suo maestro è Alfredo Oriani del quale contribuisce a pubblicare l'opera presso l'editore Laterza, con la mediazione di Croce. Diventa poi direttore del «Resto del Carlino» (1921-1923) e del «Secolo» (1921-1923). Nell'ottobre 1919 Cecchi si era occupato dell'autore con una recensione al saggio uscito per Zanichelli *Polemica liberale* (E. CECCHI, *Liberalismo di classi e liberalismo di Stato*, in «La Tribuna», 23 ottobre 1919).

⁶ L'elogio del boia è inserito nel primo colloquio de *Les soirées de Saint-Petersbourg* del conte Joseph de Maistre (1753-1821), episodio in cui si tenta di confutare l'asserzione secondo la quale alle persone malvagie la vita assicurerebbe sempre soddisfazioni e raggiungimento degli obiettivi. Pubblicata postuma dal figlio nel 1921, l'opera raccoglie undici colloqui tra tre personaggi immaginari: un conte piemontese, un senatore russo e un giovane cavaliere francese.

⁷ Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889), scrittore originario della Normandia, era famoso per i suoi racconti caratterizzati da atmosfere torbide e misteriose e per i temi legati al soprannaturale volti a sorprendere, a stupire e a coinvolgere il lettore. Tra le sue opere più note vi sono le sei novelle raccolte in *Les Diaboliques* (1874), nelle quali l'autore esplora l'interiorità dei personaggi evocando, con grande efficacia e abilità letteraria, atmosfere oscure e demoniache.

⁸ Per un accenno alla biografia e all'opera di Louis Veuillot, si veda la nota 6 al testo 49.

⁹ Léon Bloy (1846-1917), trasferitosi giovane a Parigi, stringe amicizia con Barbey d'Aurevilly grazie al quale da fervente anticlericale diviene un cattolico intransigente. Avverso al naturalismo, collabora con diversi giornali e periodici del tempo dove spicca per una personalità forte e per un linguaggio diretto e spesso provocatorio: conosce tra gli altri Veuillot, Verlaine e Maeterlinck. Costantemente in bilico tra profonda miseria e un desiderio di elevazione spirituale sofferto e doloroso, compone numerose opere: pubblica due romanzi (*Le Désespéré*, 1887; *La Femme pauvre*, 1897) e numerosi saggi, i più noti dei quali sono *Le Sang du Pauvre* (1909) e *L'Âme de Napoléon* (1912).

¹⁰ D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, Firenze, Vallecchi, 1920. Forse l'opera più celebre dell'autore. Dopo la prima, avrà altre cinque edizioni curate dalla stesso Giuliotti. Il volume è una raccolta di testi, parzialmente pubblicati in precedenza, scritti tra il 1914 e il 1920.

¹¹ Charles Maurras (1868-1952), letterato e politico francese allievo di Mistral, è uno degli esponenti dell'*école romane*. Aspro antagonista del razionalismo, del liberalismo e del socialismo, manifesta in diversi saggi la propria avversione al Romanticismo, valutato come ideologia confusa in grado di generare disordine non solo a livello politico, ma anche letterario e culturale. Diviene uno dei responsabili della rivista «Action Française». Monarchico, non nasconde le proprie idee vicine al nazionalismo: sarà convinto sostenitore del fascismo e della politica coloniale italiana in Etiopia.

¹² Léon Daudet (1867-1942) è un politico e scrittore parigino. Autore di diversi romanzi a cavallo tra i due secoli, si avvicina agli ambienti monarchici ed è co-direttore dell'«Action Française» con Charles Maurras. Dotato di una spiccata indole polemica, non nasconde la propria avversione per le idee e le strutture istituzionali nate e diffuse in seguito alla Rivoluzione Francese. Sulla «Tribuna» del 14 maggio 1920 era uscita una recensione a *Au temps de Judas*, pubblicata con il titolo *Un maestro d'insolenza*.

¹³ Il romanziere Maurice Barrès (1862-1923) è vicino al nazionalismo francese di cui diviene ben presto uno degli esponenti di spicco. Il filo conduttore delle sue opere è la riflessione sull'avvenire della nazione francese: tra queste si ricordano i romanzi *Les déracinés* (1897), *L'appel au soldat* (1900), *Leurs figures* (1902) e le raccolte di scritti giornalistici *Scènes et doctrines du nationalisme* (1902) *Chroniques de la grande guerre* (1914-1918). Il primo intervento cecchiano sull'autore è una recensione a *Grec ou le secret de Tolède*, uscita sulla «Tribuna» del 1 giugno 1912, mentre l'anno successivo il critico scriverà de *La colline inspirée* in un *Bollettino bibliografico* apparso sul fascicolo della «Voce» del 24 aprile.

¹⁴ Friedrich von Hügel (1852-1925), intellettuale e saggista nato a Firenze, entra ben presto a contatto con i modernisti, tra i quali lo stesso Buonaiuti. Sostenitore di un moderato rinnovamento della cultura cattolica pubblica un'importante raccolta di articoli e saggi con il titolo complessivo di *Essays and addresses on philosophy of religion*. Di von Hügel, Cecchi si era già occupato in due occasioni, entrambe sulla «Ronda». Nel fascicolo del dicembre 1919 recensisce *The German soul in its attitude towards ethics and Christianity* e *The State of War*, due studi usciti a Londra per l'editore Dent («La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 77-80): nel numero successivo della rivista propone la traduzione di due brani dell'autore sotto il titolo di *Incontri e scontri: «Weltanschauung» e avversione inglese alla teoria. Puritanismo e industrialismo* («La Ronda», II, n. 1, gennaio 1920, pp. 67-71).

¹⁵ Hilaire Belloc (1870-1953), scrittore inglese, alterna la letteratura per l'infanzia e i celebri saggi che lo rendono uno dei maggiori rappresentanti del movimento cattolico inglese. Si cimenta anche con opere di polemica sociale e con numerose opere storiche. Nel 1919 Cecchi pubblica due traduzioni di Belloc sulla «Ronda»: *La buona donna*, («La Ronda», I, n. 1, gennaio 1920, pp. 41-44) e *La morte di Pietro Vagabondo* («La Ronda», I, n. 7, luglio 1920, pp. 58-63). In seguito lo conosce personalmente, come accadrà con Chesterton, durante il primo soggiorno londinese.

¹⁶ Cecil Edward Chesterton (1879-1918) e Gilbert Keith Chesterton (1874-1936). Mentre il primo, il più giovane, è un giornalista politico conosciuto soprattutto per essere stato l'editore di «The New Witness», uno dei giornali britannici ai quali Cecchi collabora dopo la guerra, l'affinità con il secondo è profonda fin da subito: diviene ben presto l'«autore del cuore» di Cecchi, un riferimento autorevole «nella reinvenzione del reale, nello scambio dei ruoli, con ribaltamento dal quotidiano all'immaginario o viceversa», operazioni che lo scrittore fiorentino aveva sperimentato fin dai *Pesci Rossi*. Lo conosce a Londra nel 1919 e proprio nella raccolta del '20 Cecchi gli dedicherà *Una visita a Chesterton*: negli anni successivi gli dedica diversi interventi, l'ultimo dei quali sarà la prefazione a *Le avventure di un uomo vivo* uscito per Mondadori nel 1965, opera che lo stesso Cecchi aveva tradotto nel 1921 e pubblicato a puntate sulle pagine della «Ronda» (si veda a tal proposito la nota 6 al testo 5).

[7] «La Tribuna», venerdì 26 agosto 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Questa non riguarda la letteratura strettamente intesa. Ma fa lo stesso.

Essendo dunque tornato, di recente, a San Luigi de' Francesi, a Santa Maria del Popolo e altrove, a rivedermi un po' di Caravaggio, e avendo letto diversi articoli, prefazioni etc., recentemente usciti intorno a cotesto pittore che oggi va risvegliando la curiosità e l'eloquenza degli esegeti, mi venne voglia di verificare un accenno che vagamente ricordavo d'aver letto, molti anni fa, in un libro del Berenson;¹ e si sa che anche un solo aggettivo del Berenson, molte volte contiene più dell'intero saggio d'un altro scrittore.

Ma ahimè! Ecco che cosa lessi come conclusione del volume *Central Italian Painters* (edizione 2.a, pagina 127): «Nessuna meraviglia se abbiamo dovuto consegnare Giulio Romano, Pierino del Vaga, Giov. Francesco Penni, Michelangelo da Caravaggio e i loro ignobili compagni all'oblio ch'essi meritano».² Poche ma sentite parole.

Che il Berenson sia un critico della *linea* più che del *colore*; *fiorentino* (per così dire) più che *veneziano* o simili; significa poco, giacché, nella frase citata, non si tratta di sfumatura o gradazione d'intellezione, ma di incomprendimento assoluta quanto tracotante. «Consegnato il Caravaggio, e i suoi ignobili compagni, all'oblio ch'essi meritano». *Hai detto un prospero!*

Si vuol rilevarne un senso di sfiducia per il complesso dell'opera del Berenson, maestro vero, fra pochissimi, di gusto, di disciplina? Neanche per sogno. Sbagliò il De Sanctis, che non apprezzava il *Paradiso* dantesco, e classificava tra gli *ecclettici* Michelangelo. Sbagliò il Sainte-Beuve, che sempre esagerò gli innocui e impeccabili minori a scapito dei grandi.³ Ha sbagliato il Croce che non ha capito Baudelaire.⁴ Può, senz'ignominia, sbagliare il Berenson: e i suoi libri sono pieni di compensi. Ma su questi infortunii, che in parte anche rispondono a fatalità di tempi e di temperamenti, una parola misteriosa sembra echeggiare e distendersi nelle profondità degli orizzonti critici. E a cotesta parola tutte le penne sospendono il loro grattio, e le mani cominciano a grattare le teste. «O voi tutti che state scrivendo una colonna di *Libri nuovi e usati* per la «Tribuna»: o un articolo critico per la «Critica»⁵ o la «Ronda»; o una *Rassegna d'arte* pel diavolo che vi porti!... O voi tutti! Per amore della vostra tranquillità spirituale, e d'una vecchiezza onorata e serena: andateci piano! Andateci piano! Andateci piano!».

Il miglior modo per andarci piano, si dirà, è di non muoversi affatto. E per non sbagliare la critica, non criticare. E quanto a questo, non so dove troveremmo, per questi pomeriggi d'estate raffrescata, e nella quale si comincia a sentire il primissimo brivido autunnale, non so davvero, dove troveremmo i libri da indurci in tentazione, o da offrirci l'occasione di acquistare qualche indulgenza.

La realtà visibile prevale. E ogni cosa e figura assume un'intensità di bellezza da scoraggiare le parole anche più pure e trasparenti. Non c'è proprio nulla da aggiungere per commento allo spettacolo del mondo.

Un carosello, coi suoi pennoni logori e i cavallucci stinti, che gira in una piazza semideserta, sotto un'ombra di platani, è la più compiuta epitome di tutte le fiabe e leggende passate e future. E basta una mano ricca di anelli, che fanno parere anche più nudo il braccio gelido e carnoso, una mano alzata a fermare un ricciolo, che vedete un attimo dietro il cristallo d'un'automobile: come in uno scrigno di vetro, in una teca votiva, basta a creare un incanto romanzesco che cerchereste invano in venti di questi romanzi.

E come l'inverno, con la sua luce calma sotto le lampade e il silenzioso raccoglimento dei tappeti è la stagione sacra alle musiche e alla poesia, la stagione per riaprire *La Tempesta* e il *Racconto*

d'inverno, questa è la stagione per guardare. E forse ora son quanto possono vicini all'intuizione balenante e sgomentante della luce e dei colori perfino i poveri ciechi.

È la tua grande stagione, amico Spadini!⁶ Poco nojaltri possiamo far sempre. Ma ora è il caso di dire che non possiamo far nulla addirittura. Tutte le nostre parole che cosa vuoi che contino in paragone a un tono di verde o di rosso sopra la tela? Dipingi tu che puoi, questa ciocca d'albero, questo riso di donna, che non abbiamo mai più a perderli, che non li abbiamo mai a dimenticare!

Per tutte queste ragioni, o meglio per tutte le ragioni che stanno annidate in queste impressioni e pretesti, il libro di un critico, di uno storico, d'un ricostruttore del passato, d'un suggeritore di possibilismi ideologici, ha in tempi come questi, maggior probabilità di trovar grazia, d'un libro che voglia in qualche modo competere, proponendoci visioni e figure, con la troppo bella realtà.

Buonissima prova, per esempio, a risfogliarlo e rileggerlo, mi ha fatto il libro *Escursioni Spirituali* d'Ernesto Buonajuti (Roma, *Libreria di Scienze e Lettere*; 1921),⁷ libro in sordina, tra il vagabondaggio e la meditazione, tra la letteratura e la filosofia.

L'Italia che ha l'orgoglio e la dannazione d'esser portata in letteratura come in tutto, alle forme assolute: arte vera o vera filosofia, finisce in realtà col produrre troppi lavori di arte pessima, o pessima filosofia, e troppo pochi lavori, meno ambiziosi, a mezzo cammino tra la filosofia e l'arte, come appunto questo del Buonajuti. Per disprezzo d'un ben inteso *dilettantismo*, d'un dilettantismo superiore, in Italia si suol cadere infinitamente al disotto anche di un dilettantismo mediocre. E ci son molti che si credono gran poeti e filosofi, i quali, in realtà, non hanno neanche un'idea di quello che possa occorrere per aspirare non diciamo al titolo regio di poeta o di filosofo, ma a quello di onesto dilettante. Nella cosiddetta rinascita *spiritualistica*, cui assistiamo, quanti asini, per dirne una, si veggono a ogni momento che tirano coppie di calci contro Renan, illudendosi di far creder a cotesto modo che loro, invece d'asini, sono leoni, e, invece di dilettanti, profeti.⁸

Il Buonajuti ha davvero qualche cosa d'un Renan: almeno nei riguardi d'una squisita facoltà d'emozione religiosa, e d'uno stile, apparentemente quasi trascurato, ma in realtà ricco e sensibilissimo.

Rimettendo a un'occasione più comoda di tracciare di lui un profilo un po' più elaborato, vogliamo segnalare, nel libro in parola, soprattutto le finissime pagine pel centenario geronimiano.

Di che cosa campano i personaggi dei romanzi che vanno attorno? Tutti girano in automobile, in motoscafo, in aeroplano; tutti hanno un'amante, due amanti, tre amanti, quattro amanti... Chi paga? Provate a domandarvelo: e vedrete che effetto. Quando mangiano, quando lavorano? Mistero. Non si veggono compiere che atti spenderecci ed espulsivi, e non si sa veramente come facciano a mantenere in sesto il bilancio economico e fisiologico; a tenersi ritti. Le condizioni estetiche nella produzione corrente sono insomma tali che un po' di materialismo storico non nuocerebbe. Signori romanzieri, prima di leggervi, vogliamo vedere il bilancio dei vostri *mignons*.

Il tarlo.

Prendendo spunto da un giudizio fortemente negativo di Bernard Berenson in merito all'opera di Caravaggio, Cecchi si interroga sui rischi del proprio mestiere: se anche i critici migliori e più preparati possono sbagliare, senza per questo essere messi in discussione, è bene però essere cauti e prudenti in fatto di valutazione delle opere. Immerso nelle atmosfere sottili e intense di fine estate, che nessun romanzo del tempo è in grado di riprodurre con efficacia, Cecchi preferisce occuparsi di saggi letterari, storici o filosofici: è questo il caso di *Escursioni spirituali* di Ernesto Buonaiuti, pretesto per intrattenere il lettore sui rischi derivati dalla condanna pregiudiziale del buon dilettantismo letterario in favore di una presunta professionalità che spesso nasconde grossi limiti individuali e talenti mediocri. L'articolo non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ Bernard Berenson (1865-1959), storico e critico d'arte di origine lituana naturalizzato americano, dopo gli studi ad Harvard si stabilisce a Firenze dove si occupa di pittura italiana con uno specifico interesse per l'arte rinascimentale. Cecchi lo conosce personalmente nel marzo 1920, ricavando «una impressione di concentratezza intellettuale e di fermezza etica: etica dell'ingegno. Grande riserva, pudore, penetrazione: vastissime letture, scaltra riflessività; parlare a voce lenta e piana, nulla di romantico; cortesia assoluta, e indipendenza assoluta di giudizio» (E. CECCHI, *Taccuini*, cit., p. 60).

² «No wonder that we have given over Giulio Romano, Pierino del Vaga, Giovan Francesco Penni, Michelangelo Caravaggio, and their ignoble fellows to oblivion. It is all they deserve» (B. BERENSON, *Central Italian Painters of the Renaissance*, second edition revised and enlarged, New York-London, G. P. Putnam's sons, 1911, p. 129. La citazione è tratta dal paragrafo XVI del capitolo dedicato ai *Raphael's following*).

³ La predilezione del critico francese per gli autori meno conosciuti è evidente in un passo di *Portraits de femmes*: «En choisissant avec prédilection des noms peu connus ou déjà oubliés, et hors de la grande route battue, nous obéissons donc à ce goût de cœur et de fantaisie qui fait produire à d'autres, plus heureux d'imagination, tant de nouvelles et de romans. Seulement nos personnages, à nous, n'ont rien de créé, même quand ils semblent le plus imprévus. Ils sont vrais, ils ont existé; ils nous coûtent moins à inventer, mais non pas moins peut-être à retrouver, à étudier et à décrire. Il résulte de ce soin même et de ce premier mystère de notre étude avec eux, que nous les aimons, et qu'il s'en répand un reflet de nous à eux, une teinte qui donne à l'ensemble de leur figure une certaine émotion: c'est souvent l'intérêt unique de ces petites nouvelles à un seul personnage. En voici un encore vers lequel le hasard nous a conduit, et auquel une connaissance suivie nous a attaché» (C. A. DE SAINTE-BEUVE, *Portraits de femmes*, nouvelles édition, revue et corrigée, Paris, Garnier Frères, 1886, pp. 411-412).

⁴ «Dirò solamente che a me sembra che non di rado alla poesia di Baudelaire manchi quella purezza di forma, alla quale l'autore pur tendeva con tutti gli sforzi. E manca perché egli ha in sé altri ed estranei amori, che non sempre riesce a vincere: l'intellettualità o la riflessione da una parte, che s'insinua qua e là nel suo comporre, e per la quale egli tanto teneva all'aver dato al suo volume di liriche un disegno generale, un principio, mezzo e fine; e dall'altra, il sensualismo delle immagini e dei versi, che assai lo alletta, e lo induce ora a coniare versi piuttosto vigorosi e risonanti che perspicui nell'immagine, o riuniti immagini discordanti, ora ad iperboli che fanno stacco sul motivo fondamentale e sembrano vagheggiate per sé. Onde in parecchie delle sue liriche la composizione talora ha del confuso, tal'altra è troppo simmetrica, tal'altra reca appiccicate o intercalate glosse che raffreddano alquanto, tal'altra ancora lascia scorgere, sotto il serrato della forma, lacune e salti: difetti che si avvertono anche nelle sue maggiori creazioni» (B. CROCE, *Baudelaire*, in «La Critica», XVII, 1919, pp. 72-73).

⁵ «La Critica», rivista di letteratura, storia e filosofia fondata da Benedetto Croce nel 1902. Proprio in questa sede, nel gennaio del 1907, escono alcuni articoli di Croce su Giovanni Pascoli: è proprio in seguito alla lettura di questi contributi che Cecchi inizierà a ideare il suo saggio critico sul poeta delle *Myricae* nell'autunno del 1909. Nonostante le avversioni e i contrasti con molte delle posizioni espresse dalla critica crociana, lo stesso Cecchi scrive sulla rivista: nel numero del novembre 1909, compare infatti la recensione al *Gabriele d'Annunzio* di Giuseppe Antonio Borgese, uscito per l'editore Ricciardi di Napoli.

⁶ Armando Spadini (1883-1925), pittore toscano, collabora al «Leonardo» e all'«Hermes» pubblicando in queste sedi alcune acqueforti e xilografie di ispirazione liberty. Dal 1910 si stabilisce a Roma e qui è uno dei collaboratori della «Ronda»: nella *Lista bloccata della «Ronda»* redatta da Baldini, è ricordato tra i sette savi come il «pittore fiorentino dell'antica razza, che non si lascia scorare né dai soggetti abusati, né dalla grandezza delle tele, né dal numero delle figure, né dalla luce del sole, né dalla pena del lavoro» («La Ronda», I, n. 7, novembre 1919, p. 97). Cecchi scrive diversi contributi sull'amico pittore, durante tutta la sua lunga carriera di critico d'arte. Prima del 1921 Spadini compare tra gli artisti recensiti in *Esposizioni romane* («Il Marzocco», 2 maggio 1915), in «Secessione» romana («Il Marzocco», 28 gennaio 1917) e in un articolo intitolato *Young Italian Painters* uscito in Inghilterra in «Anglo-Italian Review» nell'aprile del 1920.

⁷ E. BUONAIUTI, *Escursioni Spirituali*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1921.

⁸ Joseph-Ernest Renan (1823-1892), filologo e storico delle religioni francese, è professore di Ebraico al *Collège de France* ma nel 1864 è privato della cattedra a causa della pubblicazione della *Vie de Jésus*, interpretata come una troppo radicale umanizzazione di Gesù. L'opera, in realtà, è raffinata e di grande eleganza, ed è solo la prima sezione di un ampio progetto editoriale intitolato *Histoire des origines du christinisme*, che accoglie altri volumi, usciti in rapida successione: *Les Apôtres* (1866), *Saint Paul* (1869), *L'Anthéchrist* (1873), *L'Église chrétienne* (1879), *Marc-Aurèle et la*

fin du monde antique (1881). In seguito diviene accademico di Francia e socio dell'Accademia dei Lincei.

[8] «La Tribuna», venerdì 2 settembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

È di moda, s'osservò già altra volta, bistrattare Alfredo Panzini.¹ E non c'è ragazzo che, varato un *capocronaca* nel giornale del capoluogo, non si creda in diritto di dirgli il fatto suo, al buon Panzini, e non lo consideri un oltrepassato. Il che non significa che tutti coloro che esprimono certe riserve in merito specialmente alle ultime manifestazioni panziniane, sieno dei fessi!

A. E. Saffi² e Alfredo Gargiulo,³ per esempio, son critici saputissimi e prudentissimi: vanno coi piedi di piombo; e dove hanno criticato il Panzini l'hanno quasi sempre criticato a ragion veduta. Ma, in fondo io credo che questo dell'ultimo Panzini sia uno di questi casi nei quali sarebbe meglio non vedere, o figurare di non vedere. Un di quei casi pei quali s'addice quel particolare raffinamento d'intelligenza, che consiste nel non voler esser troppo intelligenti. E quel particolare raffinamento di giustizia, che consiste nell'accettare di essere un poco ingiusti.

Siamo magari ingiusti, oggi, col Panzini, e figuriamo di non accorgerci, per qualche tempo ancora, che un poco egli abusa della sua vena e del favore del pubblico. Ricordiamoci di tutto il tempo ch'egli ha dovuto aspettare, nell'oscurità più mortificante, prima d'ottenere una piccola giustizia, e quando già aveva scritto pagine che restano fra le sue migliori! Non illudiamoci di sollevare una urgentissima questione di moralità letteraria, constatando, troppo acerbamente, ch'egli si ripete. Dal momento anche che si ripete, inutile negarlo, raffinando giorno per giorno i procedimenti della sua arte. Ch'è quanto dire che, in fondo in fondo, via, non si ripete!

Fu il Pancrazi,⁴ se non sbaglio, a mettere per il primo in parole critiche, molto delicatamente, la tragedia o la commedia di una certa stanchezza panziniana. Ed avendo rilevato che in questa stanchezza c'era, come sempre, il germe d'un'idea fissa, e quasi di una mania, il Pancrazi concluse: «Alfredo Panzini cerca moglie», o meglio: «Alfredo Panzini sembra condannato a cercare moglie per tutta la vita».⁵ Moscardelli, frattanto, lavorava per conto suo, intorno a un concetto press'a poco simile.⁶ E imboscato nel suo scrittoio, Giovannetti scoccava di tratto in tratto qualcuno dei suoi dardi dorati e avvelenati. Insomma, chi ne diceva una, e chi ne diceva un'altra. E i ragazzi, soprattutto, s'incaricavano di tener nutrita la sassaiuola letteraria, con ciottoli e torsoli: spettacolo indecente, da torcere di disgusto quelli stessi che con qualche osservazione bene intenzionata, avevan dato, senza pensare alle conseguenze, l'avvio.

Sotto questo subisso, il Panzini, ostinato, come se nulla fosse. L'accusavano, fino da avanti la guerra, di essersi dato, letterariamente parlando, in braccio alle donne, per cupidigia senile, per mancanza di migliori risorse dell'invenzione. E mai, come negli ultimi libri, egli si è rinvoltato, s'è crogiolato fra le donne.

La sua antica misoginia è venuta trasformandosi in una misoginia nuova, meno lirica, meno profonda, e soprattutto carica di graziosissimi bisogni descrittivi. Il Panzini dice male, secondo il suo solito, delle donne che, per esempio, vanno vestite a quel certo modo. Ma, prima di dirne male, ormai vuol descriverle; e la descrizione contiene come un filo di turbamento, che smussa ed esautora la maledizione. Il pittore prevale sul moralista. Socrate finisce con l'innamorarsi di Santippe. In questo spirito, le pagine dei racconti, dei romanzi, dei "viaggi": *Io cerco moglie*,⁷ *Il mondo è rotondo*,⁸ *Il viaggio di un povero letterato*,⁹ etc., sono pagine di interessantissimi albi femminili, e non parlo dell'ultimo libro: *Signorine* (Ed. Mondadori, Roma, 1921) dedicato espressamente alle donne.¹⁰

Una signora mi diceva, senza credere di offendere, che questi libri le facevano appunto l'effetto di figurini di mode. Anche le rammentavano, aveva la bontà di aggiungere, le donnine disegnate dall'Angoletta.¹¹

Non siamo abbastanza vecchi per giudicare, in base a esperienza, quanto le prime figure femminili del Panzini, nella *Cagna nera*,¹² nelle *Piccole storie*,¹³ si ritrovassero nella viva realtà. E son questioni, queste, delle quali un filosofo non dà un soldo; e anzi guarda subito di sopra le lenti, con un'occhiata beffarda, chi se le pone. Ma anch'esse contengono il loro sale.

Intanto è certo che se oggi, verso le nove della mattina, andando all'ufficio o venendo al giornale, vi trovate, mettiamo il caso, in un tram che corre verso il centro della città, stipato di dattilografe, di modiste e di telefoniste, vi trovate là in mezzo come una carota ficcata in un mazzo di fiori, la prima parola che vi viene in mente, per dare una definizione, plastica e morale, di tutte quelle carni animate, è un cognome e cotesto cognome è: Panzini. Non perché la letteratura di Panzini sia fotografica e realistica. Ma perché non si riceve la realtà, anche più realistica, se non sotto specie di paradigma poetico e letterario: e bisogna accettare il più esatto ed energico paradigma in corso, se non si sa crearne uno, anche più esatto ed evidente, per conto proprio.

Quei visi impolverati, quelle carni magre e irritanti, che fanno di tutto per scappar fuori dalle tenui vesticciuole, e i profumi di ciprie di dozzina, mischiati all'effluvio di sudori tra esotici e proletari; quelle gambe, soprattutto quelle gambe, alle quali il nostro scrittore ha saputo dedicare i più commossi aggettivi, tutto cotesto ormai, finché grandi trasformazioni non intervengano, si chiamerà: Panzini.

Dio liberi se il Panzini avesse avuto la facoltà sintetica di concentrare, contrarre tante esperienze, in una formula logica! O diciamo pure in un'osservazione astronomica, come quella che si legge nell'ultimo numero dell'«Enciclopedia», che non è affatto l'*Enciclopedia* di Diderot e d'Alambert, anzi è una rivistina pubblicata da alcuni mattacchioni fiorentini, e dalla quale estrarremo, uno di questi giorni, altri fiori! Dice appunto l'«Enciclopedia»: «Alle donne si vedono molto le gambe perché il mondo è alla rovescia».¹⁴ Da una formula press'a poco simile, con la facoltà visionaria dell'artista vero, Panzini ha saputo estrarre tutta una piccola umanità, un piccolo mondo in gonnelle.

Le prime pennellate perfette di questa nuova pittura, il Panzini le posò cautamente nella dedica della *Madonna di Mamà*,¹⁵ rievocando le figure delle bagnanti pingue e pigre, stese sulla spiaggia di Bellaria. Da allora non ha fatto che ritentare e perfezionare schizzi, ritratti di donne, fino a quelli più astuti di tutti, dell'ultimo libro, nella novella dell'*Attimo fiammeggiante*,¹⁶ e in quella dei *Capelli della signorina Bibi*.¹⁷

L'idea sociale che va sotto a queste figure, può essere un po' rigida, abusata, e a volte stiracchiata. La psicologia è a volte stanca, e se il garbo, l'arte e gli artifici fossero appena meno squisiti, si rasenterebbe qualche volta Zuccoli e compagni...¹⁸

... Ma no! Appena tracciati questi segni, la penna si pente, e comincia a scricchiolare e sgocciolare grosse lacrime d'inchiostro...

Se decadenza è, nei confronti della *Lanterna*¹⁹ e delle *Fiabe*,²⁰ decadenza momentanea, alla quale seguirà certo il più vigoroso risveglio, noi intendiamo, in poche parole, goderci senza scrupoli e sofisticherie, i prodotti di quest'invidiabile decadenza del buon Panzini.

Il tarlo.

L'articolo è dedicato completamente all'opera di Alfredo Panzini. Prendendo avvio da alcuni spunti critici apparsi sulle riviste del tempo, Cecchi polemizza con la tendenza diffusa di attaccare in maniera indiscriminata il romanziere, trascurando quasi completamente i suoi meriti. Si prende in esame soprattutto il rapporto di Panzini con le donne, con riferimento specifico a quel pubblico di lettrici che pare essere il destinatario prediletto dell'autore. Si citano libri di successo quali *Signorine*, *Io cerco moglie*, *Il mondo è rotondo* e *Il viaggio di un povero letterato*, opere nelle quali il romanziere svela la propria capacità di dipingere personaggi femminili credibili e dai tratti simili a molte donne reali del tempo. Pur non nascondendo i limiti manifestati in qualche caso dall'autore, le pesanti critiche subite in quegli anni da Panzini vengono dunque ridimensionate. L'articolo non è stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Alfredo Panzini (1863-1939) è uno degli autori italiani maggiormente studiati dal giovane Cecchi. Importante è un articolo intitolato *Alfredo Panzini*, pubblicato sulla «Voce» il 17 febbraio 1910: Panzini è qui rappresentato come uno scrittore «il cui ingegno [...] era fatto per assorbire questa tristezza e quasi compiacersi di scavarla e approfondirla». Nonostante i grossi limiti, il critico salva la «sincerità e la serietà dell'impegno e delle intenzioni». La scrittura di Panzini «è un impasto originale di grettezza vissuta e di grandezza sognata, di ironia espressa e di lirismo represso». Cecchi inoltre individua nello scrivere panziniano alcuni aspetti della propria formazione: «lo sforzo, la ricerca protratta e infaticabile, l'urto dialettico con la storia, come tradizione o scuola, e della personalità, la collutazione, profittevole o nociva per la poesia, dell'arte e della critica» sono fasi anche della sua ricerca, momenti «in cui l'artista moderno [...], dibattuto o cauto o tormentato da continui ripensamenti, per uno storico impaccio non sa e non può disporsi a far arte senza prestare ascolto all'*alter ego* critico che alberga in lui».

² A. E. SAFFI, *Un Romagnolo*, in «La Ronda», I, n. 1, gennaio 1919, pp. 64-66. Il bolognese Aurelio Enrico Saffi (1890-1976), nipote di Aurelio Saffi, è compagno di scuola di Riccardo Bacchelli e si laurea a Roma con una tesi su Baudelaire. È tra i collaboratori de «La Ronda», nella quale pubblica gran parte dei suoi scritti.

³ A. GARGIULO, *Il mondo è rotondo di Alfredo Panzini*, in «La Ronda», III, n. 7, luglio 1921, pp. 481-486. Alfredo Gargiulo (1876-1949), critico letterario napoletano, collabora con recensioni e articoli alla «Critica» di Benedetto Croce nei primi anni di vita della rivista. Nel 1912 firma un ampio saggio su Gabriele d'Annunzio, recensito dallo stesso Cecchi sulle pagine della «Tribuna» (E. CECCHI, *Un altro critico di G. d'Annunzio*, in «La Tribuna», 30 luglio 1912): poco dopo si trasferisce a Roma dove diviene uno dei maggiori collaboratori de «La Ronda».

⁴ Pietro Pancrazi (1893-1952), collaboratore de «Il Resto del Carlino», del «Secolo» e del «Corriere della Sera», compila in collaborazione con Giovanni Papini l'antologia *Poeti d'oggi*, uscita per Vallecchi nel 1920 e recensita ne «La Tribuna» (E. CECCHI, *Una piramide di poeti*, in «La Tribuna», 1 maggio 1920). Cecchi lo aveva conosciuto personalmente a Firenze nel 1917 durante una licenza, e da quel momento numerose sono le lettere tra i due. Il 13 maggio 1921, sempre sulla «Tribuna», Cecchi recensisce i *Ragguagli di Parnaso* di Pancrazi (E. CECCHI, *La crisi della critica*, in «La Tribuna», 13 maggio 1920), una raccolta di articoli usciti nei giornali, per la maggior parte sulle colonne del «Resto del Carlino», tra il 1918 e il 1920: tra questi vi è proprio uno scritto intitolato *Alfredo Panzini*, che è una rapida rassegna di alcuni dei maggiori romanzi dell'autore.

⁵ L'articolo di Pietro Pancrazi su Panzini, raccolto nei *Ragguagli di Parnaso*, si conclude proprio con la riflessione riportata da Cecchi: «E questo giuoco di dubbi, di ironie, di sdegni, queste meraviglie e queste irritazioni, per largo che sia il loro giro, finiscono sempre per rivoltarsi, quasi a un bersaglio convenuto, contro la sciarada insolubile della donna. Negli oggetti e negli atti del suo lusso, nell'indifferenza e nella provocazione della sua bellezza, la donna ha finito per significare per Panzini, come in simbolo, tutto ciò che nel mondo lo invita e lo respinge, lo irrita e non si lascia né cogliere né risolvere. In verità la sorte dello scrittore sembra più infelice di quella del suo Ginetto Sconer: Panzini è destinato a cercar moglie per tutta la vita» (P. PANCRAZI, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 16-17).

⁶ Nicola Moscardelli (1894-1943) esordisce come poeta con le raccolte *Le fiamme* e *La veglia*, entrambe del 1913. L'anno successivo si trasferisce a Firenze dove entra nelle redazioni de «La Voce» e «Lacerba» e pubblica *Abbeveratoio*. Dopo la guerra collabora con Giovanni Titta Rosa all'ideazione della rivista «Le Pagine», pubblica le raccolte di versi *Gioielleria notturna* (1918) e *La mendica muta* (1919) ed è critico letterario in numerosi giornali tra i quali «Il Tempo», «Giornale di Roma», «Il Sereno», «Il Popolo di Roma», «L'Italia che scrive».

⁷ A. PANZINI, *Io cerco moglie*, Milano, Treves, 1920.

⁸ A. PANZINI, *Il mondo è rotondo*, Milano, Treves, 1920.

⁹ A. PANZINI, *Il viaggio di un povero letterato*, Milano, Treves, 1920.

¹⁰ A. PANZINI, *Signorine*, Roma, Mondadori, 1921.

¹¹ Bruno Angoletta (1889-1954), disegnatore bellunese, collabora con il settimanale satirico «L'Asino» e si trasferisce a Roma dove lavora per «La Tribuna illustrata». È stato illustratore per Mondadori, Bemporad, Formiggini, Hoepli, Treves e Garzanti e ha realizzato costumi e scenografie per il teatro: Cecchi fa qui riferimento proprio alla produzione dell'artista legata al mondo della moda e alla sua collaborazione con alcuni giornali femminili come ad esempio il periodico «La Donna» (1920).

¹² Pubblicato per la prima volta a Milano dalla Casa Editrice Chiesa e Guindani nel 1895 ne *Gli Ingenui*, un volume di opere panziniane, *La cagna nera. Racconto* viene ripubblicato singolarmente dalla casa editrice «la Voce» nel 1921.

¹³ A. PANZINI, *Piccole storie del Mondo Grande*, Milano, Treves, 1920.

¹⁴ La citazione richiama un passo del volume di Panzini: «Generalmente queste signorine sembrano staccate dal figurino

della moda, e di solito con molto buon gusto; fatta eccezione di una signorina che ebbi davanti a me per tutto un giorno in treno: non brutta, ma piccoletta e grassoccia. Stando ella seduta, le sottanine corte diventavano anche più corte e ne pendevano due enormi polpacci carnicini. Io avevo con me un mio breviario antico, ma ne ero continuamente distratto. Se non che, quando fu verso mezzogiorno, il sentimento si mutò. Cominciai a guardare quei polpacci, e pensavo che messi arrosto...» (A. PANZINI, *La signorina in attesa*, in ID., *Signorine*, cit., pp. 216-217).

¹⁵ Cecchi cita un passo della dedica che Panzini fa a Renato Serra ne *La Madonna di Mamà. Romanzo del tempo della guerra*, pubblicato nel 1916 per l'editore milanese Treves. Nel ricordo dell'incontro avvenuto a Bellaria si inseriscono le immagini di alcune bagnanti sulla spiaggia: «E più che le parole, ho in mente la tua figura forte e il tuo passo andante lungo la riva del mare: le onde azzurre si venivano umilmente a smorzare su le arene, come ricamandoti innanzi la via; e i grandi corpi delle donne, distese su la sabbia, entro gli accappatoi, volgevano verso di noi gli occhi indolenti» (A. PANZINI, *La Madonna di Mamà. Romanzo del tempo della guerra*, Milano, 1916, p. VI).

¹⁶ A. PANZINI, *L'attimo fiammeggiante*, in ID., *Signorine*, cit., pp. 71-87.

¹⁷ A. PANZINI, *Capelli della signorina Bibi*, in ID., *Signorine*, cit., pp. 89-104.

¹⁸ Luciano Zuccoli (1868-1929), pseudonimo di Luciano von Ingenheim. Di origine tedesca ma nato in Ticino, è uno dei primi collaboratori al «Marzocco»: scrive per la «Gazzetta di Venezia» e il «Corriere della Sera», ma è noto soprattutto per i numerosi romanzi e novelle. Rappresenta spesso la società mondana del tempo, con un'attenzione particolare alla psicologia e al ruolo femminile nell'intrigo d'amore. Tra i romanzi si ricordano *I lussuriosi* (1893), *Roberta* (1897), *Il maleficio occulto* (1902), *La divina fanciulla* (1920). Lo stesso Cecchi gli recensisce *Donne e fanciulle* (E. CECCHI, «*Donne e fanciulle*», in «La Tribuna», 13 maggio 1911) e *Romanzi brevi* (E. CECCHI, *Novelle estive*, in «La Tribuna», 14 luglio 1912).

¹⁹ A. PANZINI, *La lanterna di Diogene*, Milano, Treves, 1920.

²⁰ A. PANZINI, *Le fiabe della virtù*, Milano, Treves, 1919.

[9] «La Tribuna», venerdì 9 settembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Quante emozioni, la sera di giovedì della scorsa settimana, quando appunto venne fuori l'ultima puntata di questa settimanale rubrica! Perché non c'era dubbio che quel signore seduto al caffè, al tavolino davanti al mio, compulsando la «Tribuna» allora uscita, a un certo punto era arrivato a questa colonna del *tarlo*, e ci teneva sopra gli occhi, non si capiva ancora bene con quali sentimenti. Leggeva: con un'aria un po' superiore. E questo, per il momento, era tutto.

Nulla è più terribile di vedere un ignoto che legge un vostro scritto. Sono uno zuccherino, al confronto, le famigerate torture dell'autore povero, affamato, che, chiuso nel suo bugigattolo aspetta la recensione che dovrà sollevarlo fra gli immortali o precipitarlo fra i rejets. Perché d'una recensione assassina, potete sempre consolarvi pensando che il noto critico, recensore, articolista, fu attratto, per esempio, dalle influenze del gruppo letterario opposto a quello nel quale militate. O che gli dolevano i denti. O che non ha nemmeno aperto il vostro libro. Ma è impossibile valersi di consolazioni simili, in un caso come quello del quale sto parlando. È impossibile sofisticare; impossibile consolarsi d'una cattiva recensione che con risolini ironici, smorfie, boccacce, viene stampandosi, voi e il vostro scritto presenti, sopra una faccia.

- Deve essere già a più d'un terzo - pensavo. - E la cosa parrebbe avviata bene, se non sapessi che la seconda metà della colonna m'è venuta, confessiamolo, più fiacca della prima, e da ultimo, ahimè, peggio che fiacca; un mezzo macello.-

L'uomo, infatti, cominciava a parere meno invogliato. E quasi direi insospettito. Si muoveva sulla seggiola. Si grattava il capo. Un mendicante gli s'accosta, sorvegliando con la coda dell'occhio il cameriere. Ci mancava questa! Ma constato, con soddisfazione, che ho per lettore un uomo caritatevole. E, constato, con non minore soddisfazione ch'egli non s'illude, per aver adempiuto gli obblighi della pietà corporale, di poter esimersi da continuare a leggermi. Dà qualcosa al povero, e riattacca. Con lena.

Forse siamo salvi! Quella girandola da due soldi che avevo messa a parare un vuoto alquanto desolato, ha fatto il suo effetto. L'uomo ha dato in giro un'occhiata di soddisfazione (come se avesse scritto lui!). Pensare che, fino ad ora, quella girandola m'ero astenuto dall'adoperarla, ritenendola troppo volgare. Per l'avvenire so come contenermi...

- Ahi! posa il foglio! - Ma per guardare questa biondona che è venuta a sederglisi quasi accanto. Lasciamogli guardare la biondona. Se l'è meritata. E dopo tutto, c'è un tal quale compenso a pensare che se un amico vi trascura, momentaneamente vi trascura, è soltanto per pagare un cavalleresco tributo alla beltà femminile.

Cinque minuti... Ho paura che cominci a distrarsi troppo. E questa bionda ha qualche cosa che non mi piace; proprio che non mi piace. Poi, già, andate a fidarvi delle donne!...

... Otto minuti. Dieci minuti... Siam fritti! Non veggo più neanche dove ha cacciato il giornale. Nera, nerissima ingratitudine! Dopo che l'avevo divertito, baloccato fino a ora! Dopo che avevo lusingato, a prezzo delle mie convinzioni migliori, i suoi gusti di parassita. Dopo che avevo sporcato la mia prosa, la mia prosina, con aggettivi idioti: selezionati, confezionati a sua particolare intenzione!

Quindici minuti... La donna esce con una occhiata uncinante. L'uomo paga precipitosamente, ed esce anche lui. Il giornale è caduto in terra tutto spiegazzato, fra i mozziconi dei sigari e i voli delle mosche...

- Vai pure! Fra otto giorni ti buggero, ti denunzio io, vigliacco! -

Savannah-La-Mar!¹

«Dio colpì Savannah-La-Mar. Una notte, dato uno squasso alla terra, la fe' precipitare giù con tutte le sue torri e i suoi abitanti addormentati, dalle sue solide fondamenta sulla spiaggia alle coralline pianure dell'oceano...

Questa città adunque simile a un potente galeone con tutta l'attrezzatura alzata, pennoni sventolanti, sartiate in pieno assetto pareva veleggiare lungo le taciturne profondità dell'oceano; e spesso, nelle vitree calme marinai d'ogni clima venivano a guatare entro le sue corti e le sue terrazze: contavano le sue porte, noveravano le guglie delle sue cattedrali...

Affascinati dalle dolcezze dei cerulei soggiorni, dalla pace dell'umane dimore intatte d'ogni molestia di vita, dallo splendore de' marmorei altari riposanti in perenne santità, io e il Nero Interprete rompevamo l'acquidoso velo che ci separava dalle sue strade. Guardavamo dentro ai campanili dove le pendule campane aspettavano invano il richiamo che avrebbe destato i loro nuziali scampanii; insieme toccavamo le chiavi de' potenti organi che non intonavan *Jubilate* per orecchie celesti, che non intonavan più *Requiem* per orecchie grevi d'umano dolore; insieme visitavamo le tacenti *nurseries* dove i bambini giacevano addormentati da cinque generazioni.

- Essi attendono l'aurora celeste, mormorava fra sé medesimo il Nero Interprete, e quand'essa sarà venuta, le campane e gli organi grideranno un *Jubilate* che verrà riecheggiato da tutti gli echi di Paradiso!-».²

Il lettore che non fosse perfettamente soddisfatto di questa visione della mistica Savannah-La-Mar, questa volta, almeno, dovrà risponderne non a un povero *tarlo*, ma a Thomas De Quincey, ch'è quanto dire a uno dei massimi prosatori inglesi.

E non soltanto dovrà risponderne al De Quincey, ma anche al suo autorevolissimo traduttore Carlo Linati.³

In Italia si conosce il De Quincey, per le sue *Confessions of an Opium Eater*;⁴ o per averle almeno trovate, parte tradotte, parte utilizzate, nei *Paradis artificiels* di Baudelaire.⁵ Ma, attraverso il Baudelaire, si riporta del De Quincey un'impressione alterata e parziale. La sua grandiosa complessità letteraria, è ridotta nella figura d'un eccentrico, vago di funeree esperienze.

Un gran merito di Linati, è stato appunto di aver saputo riunire nel poco spazio che un volumetto della *Collezione Universale* dell'edit. Caddeo metteva a sua disposizione, alcuni scritti: *Bussano alla porta di Macbeth* (che dà il titolo al libretto), i *Mails-coaches*, e gli estratti dai *Suspiria de Profundis* etc., capaci di offrire un presentimento, od una preliminare vista d'insieme, d'una personalità tanto ricca e tumultuosa.⁶

Quale copia straordinaria di visioni, di impressioni e figure è suscitata nel ricordo, dei quattordici volumi quinciani!⁷ I finissimi ritratti dei contemporanei: Lamb, che ha bevuto assai, e fa dopo desinare un pisolino nel quale la sua magrezza d'Aquinate si trasfigura angelicamente;⁸ Coleridge, improvvisante, oracoleggiante, su tutti gli argomenti, dalla culinaria al mistero della Trinità;⁹ Wordsworth, maestoso nel volto come un monaco spagnuolo o un senatore veneziano, ma ridicolmente sacrificato nelle gambe.¹⁰ E i paradossi dell'*Assassinio considerato come una delle belle arti*, dai quali procedono, colle loro pose delinquenti, Baudelaire, Rimbaud, Wilde.¹¹ Fino appunto ai *Suspiria*, ne' quali una delle esistenze più misere e torturate, giunge ad esprimere le più profonde disperazioni e speranze, in poemi che hanno l'incanto misterioso di quei clamori degli organi nelle sommerse cattedrali di Savannah-La-Mar.

Il tarlo.

La prima metà della colonna è occupata da una divagazione. Cecchi è seduto al tavolino di un bar e scorge, poco distante, un uomo intento a leggere sul quotidiano uno dei suoi articoli: con autoironia annota le sensazioni contrastanti prodotte da questa esperienza di osservatore, dipingendo la scena con grande vivacità e freschezza. Con uno stacco netto, viene citato poi un lungo passo tratto da *Suspiria de profundis* di Thomas De Quincey. Il prosatore inglese diviene così il protagonista assoluto della seconda parte dell'articolo: un posto di rilievo è occupato nel "tarlo" dalle traduzioni di Carlo Linati, tra i primi a far conoscere l'autore britannico in ambito italiano. Questa puntata della rubrica di Cecchi è compresa nella selezione dei "Tarli" pubblicata nel 1999 (pp. 16-20).

¹ *Savannah-La-Mar* è uno dei brani che costituiscono la raccolta *Suspiria de profundis* di Thomas De Quincey (1785-1859). Il volume viene pubblicato nel 1845, in modo parziale e a puntate, sul «Blackwood's Magazine» e è modificato più volte negli anni successivi: la struttura frammentaria dell'opera ha prodotto una storia editoriale particolarmente complessa. Nell'edizione del 1845 i saggi erano sette: *Dreaming, The Palimpsest of the Human Brain, Levana and Our Ladies of Sorrow, The Apparition of the Brocken, Savannah-la-Mar, Vision of Life e Memorial Suspiria*.

² Cecchi seleziona e richiama alcune porzioni del testo di De Quincey. Cita l'*incipit*: «God smote Savannah-la-Mar, and in one night, by earthquake, removed her, with all her towers standing and population sleeping, from the steadfast foundations of the shore to the coral floors of ocean». Presenta quindi al lettore alcune visioni della città: «This city, therefore, like a mighty galleon with all her apparel mounted, streamers flying, and tackling perfect, seems floating along the noiseless depths of ocean; and oftentimes in glassy calms, through the translucent atmosphere of water that now stretches like an air-woven awning above the silent encampment, mariners from every clime look down into her courts and terraces, count her gates, and number the spires of her churches». E poi ancora: «Thither, lured by the loveliness of cerulean depths, by the peace of human dwellings privileged of molestation, by the gleam of marble altars sleeping in everlasting sanctity, oftentimes in dreams did I and the dark Interpreter eleave the watery veil that divided us from the streets. We looked into the belfries, where the pendulous bells were waiting in vain for the summons which should awaken their marriage peals: together we touched the mighty organ keys, that sang not jubilates for the ear of Heaven, that sang no requiems for the ear of human sorrow; together we searched the silent nurseries, where the children were all asleep, and had been asleep through five generations. "They are waiting for the heavenly dawn, whispered the Interpreter to himself: "and when that comes, the bells and the organs will utter a jubilate repeated by the echoes of Paradise"».

³ Carlo Linati (1878-1949) collabora con «La Voce», «La Ronda» e «Il Convegno». Nel 1913 compie un viaggio in Irlanda e Inghilterra che gli permette di approfondire alcuni aspetti della letteratura dei due Paesi: oltre che romanziere e prosatore, è uno studioso di letteratura inglese e americana e uno stimato traduttore di Yeats, di Stevenson, di Lawrence e di Joyce. Si fa qui riferimento alla traduzione di alcune delle opere di De Quincey, pubblicata nel 1921 per l'editore Caddeo con il titolo complessivo di *Bussano alla porta di Macbeth ed altre prose*.

⁴ T. DE QUINCEY, *Confessions of an English Opium Eater*, London, Taylor and Hessey, 1822. La prima traduzione italiana dell'opera è quella firmata da A. Santostefano e pubblicata nel 1889 dall'editore milanese Natale Battezzati.

⁵ Ne *Les Paradis artificiels* di Baudelaire, sono numerose le citazioni dell'opera di De Quincey. Pubblicato in prima edizione nel 1860, il volume accoglie tre saggi: *Du vin et du Haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité*, già uscito in precedenza, e gli inediti *Le poème du haschisch* e *Un mangeur d'opium*.

⁶ T. DE QUINCEY, *Bussano alla porta di Macbeth e altre prose*, a cura di C. Linati, Milano, Caddeo, 1921. Nelle 123 pagine del volumetto, uscito per la collana *Collezione Universale*, compaiono le traduzioni di *Bussano alla porta di Macbeth*, di *Ricordanze del mio primo viaggio in Gransmere*, dei *Mails-coaches* e di alcuni brani tratti *Dai Suspiria de Profundis*.

⁷ Si fa qui riferimento all'edizione integrale dei saggi di De Quincey, uscita a Londra nel 1897 in quattordici volumi: T. DE QUINCEY, *The Collected Writings*, a cura di D. Masson, London, A & C Black, 1897.

⁸ «[...] over Lamb, at this period of his life, there passed regularly, after taking wine, a brief eclipse of sleep. It descended upon him as softly as a shadow. In a gross person, laden with superfluous flesh, and sleeping heavily, this would have been disagreeable; but in Lamb, thin even to meagreness, spare and wiry as an Arab of the desert, or as Thomas Aquinas wasted by scholastic vigils, the affection of sleep seemed rather a network of aerial grossamer than of aethly cobweb – more like a golden haze falling upon him gently from the heavens than a cloud exhaling upwards from the flesh» (T. DE QUINCEY, *The Collected Writings*, cit., volume V, pp. 251-252).

⁹ T. DE QUINCEY, *Coleridge and opium-eating*, in ID., *The Collected Writings*, new and enlarged edition by D. Masson, Edinburgh, Adam and Charles Black, 1890, volume V. Biographies and biographic sketches, pp. 179-211). Si tratta della recensione a *The Life of Samuel Taylor Coleridge* di James Gillman (1838) che, con qualche modifica, era stata pubblicata originariamente da De Quincey nella rivista «Blackwood» nel gennaio 1845.

¹⁰ «But, in Wordsworth, the effect of the change has been to substitute an air of animal vigour, or, at least, hardiness, as if derived from constant exposure to the wind and weather, for the fine sombre complexion which he once wore, resembling that of a Venetian senator or a Spanish monk. [...] He was, upon the whole, not a well-made man. His legs were pointedly condemned by all female connoisseurs in legs; [...] But, useful as they have proved themselves, the Wordsworthian legs were certainly not ornamental» (T. DE QUINCEY, *The Collected Writings*, cit., volume II, pp. 241-242).

¹¹ In *Murder considered as one of the fine arts*, saggio pubblicato nel 1827, De Quincey offre una lettura ironica dell'omicidio come atto artistico ed esperienza estetica, fornendo precisi e puntuali esempi che spaziano dall'antichità all'epoca contemporanea all'autore.

[10] «La Tribuna», venerdì 16 settembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

La novità di certe situazioni sociali maturate dalla guerra ha dato occasione a Ugo Ojetti di scrivere un piccolo libro assai grazioso: *Confidenze di pazzi e di savi* (Ed. Treves, Milano),¹ nel quale le sue vecchie attitudini di novelliere si son temperate a contatto d'una materia immediata e piena di risalti, giovandosi anche della lezione stilistica dell'ultimo decennio, durante il quale i modelli paesani tornarono, a poco a poco, in onore; e rifiorì la facoltà di studiare e profittare, senza improntitudine senza pedanteria.

Perché, a parte il d'Annunzio, il Pascoli, e gli autori *regionali* che eran rimasti sepolti in fondo alle loro provincie, e non esercitavano nessuna influenza sulla coltura e le formazioni letterarie, la media corrente, dieci anni fa, era quanto mai bassa e diciamo addirittura equivoca. E gli scrittori, come l'Ojetti e lo Zuccoli,² che allora si facevan notare per l'accuratezza, l'ordine, la pulizia, anche con cotesti requisiti soltanto potevan esser sicuri di accaparrarsi benemerienze notevoli. Panzini era sempre un piatto d'eccezione; strettamente riservato ai buongustai, che avevan finito, a forza di discorrere fra loro, per far anche immaginare sapori di salse, impossibili, preparando così, involontariamente, le ingiuste delusioni e deplorazioni di cui parliamo poche settimane addietro.³ E i *giovani e giovanissimi* avevan dato poco o nulla. Verso cotesta epoca, appunto, si ricominciò a leggere, uscendo da quelle vaghe direttive tradizionali che s'indovinavano sotto la letteratura del d'Annunzio; e che molte volte conducevano verso la retorica meglio che verso l'arte concreta e la poesia.

Fra i suoi coetanei, che s'erano affermati con lui, e avrebbero potuto, come ha fatto lo Zuccoli, seguitare a godere comodamente un'assai estesa e anche meritata considerazione da parte di un pubblico non eletto, ma non del tutto spregevole, fra i suoi coetanei, l'Ojetti sentì con particolare imperiosità l'invito della coltura che in ogni campo si rinnovava; e si rimise al lavoro con uno zelo e una modestia che sarebbero già stati notabilissimi in uno giovane e alle prime armi. Ed avendo, s'è detto, l'abito dell'ordine e della finitezza; e insomma quella disposizione, ch'è più che altro un punto d'onore dello scrittore: di non alzarsi, cioè, da tavolino senz'aver fatto, anche sulla pagina meno ambiziosa, fino in fondo tutto lo sforzo; appena entrato nelle nuove correnti d'idee e nel nuovo ordine di esperienze artistiche e letterarie, provò un vantaggio profondo. Chi l'ha seguito nei suoi scritti di questo periodo, ha assistito a un continuo processo di ringiovanimento e d'irrobustimento. Non trasformazione da capo a piedi, intendiamoci! Non applicazione di tintura istantanea per barba e capelli! Non voltafaccia e mutamento di bandiera! L'Ojetti, anche prima, aveva lavorato con troppa disciplina e cautela, con troppo scrupolo e accorgimento, perché la novità lo pigliasse alla sprovvista; e non ci fosse per lui altro modo di riceverla che buttando a mare tutto quello che fino allora aveva prodotto. I suoi nuovi punti di vista, in critica d'arte, arricchiscono e correggono i vecchi punti, ma ritraendo da essi forse più di quanto rifiutano. Come il suo stile, nella vecchia formula ironista, elaborata pazientemente sui modelli francesi, sembra già disposto, quant'era possibile, a piegarsi a modelli ben più autorevoli e proficui. E, in critica d'arte, il punto d'arrivo dell'Ojetti si trova oggi nel bellissimo volume *Raffaello e altre leggi* (Ed. Treves, Milano)⁴ del quale non spetta a noi parlare su queste colonne. In letteratura, si trova nell'altro volume, *Confidenze*, dal quale appunto questo discorso è cominciato.

Immediata, s'è detta la materia delle *Confidenze*. Ed è *immediata* in quanto è, e si dà, nella sua natura critica, senza il tentativo di trasposizioni fantastiche osate con troppa pretesa di attingere l'assoluta ingenuità dell'arte. Ch'era un tempo l'errore dei novellieri *ironisti*, compreso l'Ojetti;⁵ i

quali si illudevano di ridurre in figure concrete, senza nello stesso tempo impoverirle e convenzionalizzarle, le loro esperienze che, secondo il destino di quest'epoca, erano a fondo critico. Ed è, oggi, a volte, l'errore del Panzini: quando, forse per raggiungere il lettore medio, battezza d'un nome di persona certi suoi capricci, alterandoli nella loro preziosa qualità intellettuale e sentimentale, senza giungere pertanto a renderli plausibili come figure.

Né figure d'arte, quelle che parlan con l'Ojetti, nei brevi dialoghi e bozzetti di queste *Confidenze*, credo che sieno; nel senso nel quale si dice che son figure d'arte i personaggi d'un romanzo o di un dramma. Nessuna di esse vi rimane in mente come uno di cotesti personaggi; anche se i loro tratti son proposti e definiti con finissimo garbo. Con garbo, e senza insistenza; perché l'Ojetti è consapevole che la loro portata non oltrepassa quella d'una didascalia decorativa, o d'un'occasione di spunto e sostegno alle battute d'un colloquio. *Tipi*, insomma: nei quali il discreto accenno all'individualizzazione, toglie via ogni pedanteria astrattiva, senza pur caricarli d'altre responsabilità, che non potrebbero né vorrebbero sostenere.

Ne è venuto un libro che per la finezza e il decoro con cui rileva e critica gli errori della morale del dopoguerra, e la confusione dei crepuscoli delle rivoluzioni che non ci saranno, fa, per esempio, pensare a *Le bouquet de Glycère*, nel quale il Benda analizzò i temi del coraggio e della passione moralistica, appunto tutti infiorati di aberrazioni e pregiudizi nati al caldo guerresco.⁶ L'Ojetti si riporta più all'aneddoto e il Benda più al ragionamento. Fa ricadere incidenti e paradossi sulla soda piattaforma del senso comune, mentre il Benda non accetta una soluzione di senso comune se non elaborata in astuti ricami intellettuali. E la scrittura dell'Ojetti è più naturale e popolare, e quella del Benda sistematica e spesso quasi cifrata. Ma, con tante differenze, le due opere hanno molto a comune; e saranno ugualmente ricercate quando si vorrà vedere in che modo i commentatori più equilibrati e più colti s'atteggiano davanti alla multiforme commedia di quest'epoca sconnocchiata. Mancando i grandi *comici*, siamo ridotti ai *croniqueurs*. Sotto la cui penna, frattanto, è curioso notare come nasce spontanea e concorde la forma d'un dialogo, a mezza strada fra il dialogo della commedia moderna e quello della vecchia satira morale.

Il tarlo.

La puntata della rubrica cecchiana è dedicata completamente alla figura di Ugo Ojetti. Nell'articolo si sottolinea l'evoluzione stilistica subita negli anni dalla prosa dell'autore, radicale cambiamento che gli ha permesso di superare il provincialismo al quale pareva essere relegato. Sia nelle vesti di critico d'arte, con *Raffaello e altre leggi*, che nei panni di novelliere, con *Confidenze di pazzi e di savi*, Ojetti è protagonista di un lungo sforzo di affinamento stilistico che viene qui elogiato da Cecchi. Nella parte conclusiva del brano, si traccia un parallelismo con Julien Benda, autore francese le cui considerazioni sulla morale dell'immediato dopoguerra sembrano avere diversi punti di tangenza con le posizioni espresse dall'Ojetti. L'articolo è stato riprodotto, con alcune modifiche, nella *Letteratura italiana del Novecento* curata da Pietro Citati (pp. 359-361).

¹ U. OJETTI, *Confidenze di pazzi e savii sui tempi che corrono*, Milano, Treves, 1921. Si tratta di un volume che raccoglie 24 brevi racconti, ambientati in un'Italia che ancora risente dei lutti e delle ristrettezze economiche prodotte dalla guerra. Nell'ordine i testi sono: *L'automobile incostante* (pp. 1-7), *Giga e l'amor contabile* (pp. 9-16), *L'istruttore* (pp. 17-23), *Il bisturi spuntato* (pp. 25-32), *Il suo morto* (pp. 33-39), *Un voto perduto* (pp. 41-49), *I vantaggi della disciplina* (pp. 51-56), *Addio, Machiavelli* (pp. 57-63), *Un ritratto di Lenin* (pp. 65-73), *Borghese?* (pp. 75-81), *Cimarosa-Rötelspitze* (pp. 83-91), *Accademie* (pp. 93-98), *Angelica e Medoro* (pp. 99-107), *Misticismo* (pp. 109-115), *Fidia in serie* (pp. 117-124), *Il progresso dell'innocenza* (pp. 125-131), *Un caso di coscienza* (pp. 133-141), *Pietro è diventato borghese* (pp. 143-149), *L'uomo scomparso* (pp. 151-159), *Abiti nuovi e abiti vecchi* (pp. 161-167), *Divorzii* (pp. 169-177), *Eroe* (pp. 179-188), *La guardia rossa e l'orologio* (pp. 189-196), *La tessera* (pp. 197-204).

² Per una breve nota biografica di Luciano Zuccoli si veda la nota 18 al testo 8.

³ Cecchi fa riferimento all'ottavo dei "Tarli", datato 2 settembre 1921 e incentrato quasi totalmente sulla figura e l'opera di Alfredo Panzini: il contributo è volto a salvare almeno parzialmente l'opera dell'autore dalle molte accuse che gli venivano mosse.

⁴ U. OJETTI, *Raffaello e altre leggi*, Milano, Treves, 1921.

⁵ In una nota dai *Taccuini* del 1913, Cecchi era già chiaro in proposito: «Romanzieri, sono gli epici d'oggi, e sono perfettamente inutili se non trasportano una grande materia germinale; se non hanno qualità violente, spesse di succhio, alla Meredith, alla Tolstoi, alla Dostoievski. Romanzieri. Romanzieri, novellieri puramente ironisti, come i nostri, sono ridicoli e inammissibili» (E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Mondadori, 1976, p. 192). Un paio di anni prima, nell'articolo su *Alfredo Panzini* apparso ne «La Voce» nel febbraio 1910, il critico aveva inserito nella categoria degli ironisti anche questo autore al quale, «anche se [...] è restato inferiore alla propria ironia, e non ha saputo sfogarla e orientarla, non si può che dargli questo appellativo» (E. CECCHI, *Alfredo Panzini*, in «La Voce», 17 febbraio 1910, p. 268).

⁶ Julien Benda (1867-1956), filosofo e romanziere parigino, conduce attraverso le proprie opere un rigoroso culto dell'intelletto che lo porterà a polemizzare con il romanticismo e il misticismo, sia in campo filosofico sia nell'ambito della letteratura e delle arti. Il medesimo rigore argomentativo si percepisce nel volumetto citato da Cecchi, *Le bouquet de Glycère. Trois dialogues*, (Paris, Chez Émile Paul Frères, 1918). L'opera raccoglie tre dialoghi: *Philaète ou du courage* (pp. 1-21), colloquio tra Socrate e Philaète sul tema del coraggio, *Callicrate ou la furie intellectuelle* (pp. 23-37), dialogo tra Callicrate e il giovane Iphiclès, e *Isaac ou la passion moraliste* (pp. 41-62), dialogo tra Isaac Zandvoort e il dottor Snyders.

[11] «La Tribuna», sabato 24 settembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Albert Thibaudet:¹ *La vie de Maurice Barrès*; edit. Nouvelle Revue Française, Paris, 1921.² - È un altro di quei libri-selva, come: *Les idées de Charles Maurras*,³ nella stessa serie: *Trente ans de Vie française*⁴ e come l'opera su Mallarmé colla quale il Thibaudet si fece conoscere nel 1913.⁵ Per la quantità e la speciosità dei richiami letterari e filosofici, la viziata gracilità delle veneri stilistiche, l'irridiscenza delle tele di ragno tessute fra i campanili più pericolanti e remoti, la capricciosità delle venature sensibilistiche, i sottintesi, le reticenze, le insinuazioni, le rettifiche e controrettifiche, si presenta come un arabesco vertiginoso, un tappeto persiano di squisitezze colturali, ma talmente squisite che finiscono per sfuggirsi, o neutralizzarsi reciprocamente e far confusione. Il precetto bergsoniano di diffidare delle categorie e d'ogni specie di apparato logico, onde cogliere, colle arti d'una intelligenza più intelligente dell'intelligenza solita, il famoso *slancio vitale*,⁶ v'è adempiuto con un dono prelibato di descrittività psicologica e d'imitazione stilistica nei toni dell'autore preso in esame, e sviluppando le ipotesi e le analogie in complicatissimi panorami di storia effettuale o potenziale... La discussione si svolge in una stanza dall'acustica stregata; e ogni parola sveglia un'eco, che, a sua volta, in stanze più riposte, chiama un'altra eco e così all'infinito e all'assurdo. Il volo d'una mosca suscita, in questa atmosfera instabilissima, rombi, sconvolgimenti, cicloni. Gli oggetti vibrano, le carte volano, le tende si gonfiano come vele. Sarà un delirio lucidissimo, riprodotto in tutti i particolari con meticolosità cristallina. Un delirio, tuttavia.

Adolfo Albertazzi:⁷ *Sotto il sole*; edit. Urbis, Roma, 1921;⁸ *Il diavolo nell'ampolla*; edit. Treves, Milano, 1921;⁹ *L'Arte* (ristampa, riveduta); edit. Zanichelli, Bologna, 1921.¹⁰ - Anche in queste tre nuove raccolte e ristampe di novelle e racconti, più lunghi o più brevi, il godimento solito con l'Albertazzi: godimento senza imprevisti, senza slanci, tutto discrezione. Molte note che, sulla pagina, passano quasi inavvertite, o con tenuissimo risalto, si sviluppano per proprio conto nella fantasia di chi legge; e quando si torna sulla pagina come per rivedere e rendersi conto, la pagina è quasi fredda e poverella: e tuttavia l'impressione non cede né si scolora. Né c'è situazione per quanto logora, abusata, su cui l'Albertazzi non riesca a lasciare una impronta personale. L'idea d'una sua novella potrebbe parere, per esempio, pirandelliana. Lo schema d'un'altra, zuccolesco. Questo carattere, morettiano, quest'altro, un po' panziniano. L'Albertazzi non sembra metterci nulla, non ci mette ritrovati psicologici, non ci mette cadenze sentimentali. E coteste invenzioni diventano misteriosamente sue; con in più un decoro, un equilibrio, una solidità di struttura che, molte volte, si chiedono invano a quegli altri. Esser lasciati, immeritamente, un po' in disparte, giova agli scrittori, li conserva, dà alle loro pagine un profumo un po' rinchiuso, casalingo, ma sincero, che il fiato della moda spesso corrompe e disperde. Lo Albertazzi, nella solitudine in cui è rimasto lunghi anni, s'è penetrato di cotesti aromi fortificanti. E può affrontare senza pericoli la prova della popolarità; ora che il pubblico s'è accorto di lui, e gli fa tutta insieme quella festosa accoglienza che non aveva saputo fargli durante più d'un ventennio.

Léon Daudet:¹¹ *Vers le Roi (Sixième série des Souvenirs des milieux politiques, littéraires, artistiques et médicaux de 1908 à 1914)*; edit. Nouvelle Librairie Nationale, Paris, 1921.¹² - Un collega del quale condivido tutte fino a una le opinioni letterarie e politiche, specialmente quanto più sono o sembrano sbagliate, scrisse è circa un anno, su queste colonne intorno ai volumi dei *Souvenirs* di Daudet,¹³ uscendo appunto il quinto di cotesti volumi: *Au temps de Juda*,¹⁴ ferocissima pittura della corruzione politica francese al tempo delle prime gesta antimassoniche e antisemite del manipolo nazionalista, fino ai giorni del tenebroso affare Syveton.¹⁵ *Vers le Roi* ripiglia il racconto

dal costituirsi dell'«Action Française» in forma di organo quotidiano;¹⁶ accompagna il lettore in visita a Monseigneur le duc d'Orléans, sulla cui testa il berretto frigio dovrebbe nuovamente trasformarsi in corona regia con tanto di rosoni e di croce;¹⁷ eppoi in giro per la provincia, alle conferenze di propaganda patriottica e monarchica; e così si arriva all'assassinio di Calmette,¹⁸ e all'agosto fatale.¹⁹ Ma il libro, o m'inganno, appare stanco. E in una polemica come quella del Daudet, principalmente sorretta dal genio dell'insulto e dal colore letterario, la prima debolezza, il primo turbamento di tono e di superficie, scuoprono in modo allarmante la povertà del fondo. Questo si vede, fra le altre, in certe pagine contro Karl Marx:

«C'est une faiblesse de ma nature de ne pas savoir m'ennuyer. Vingt fois j'ai abordé, depuis l'âge de vingt ans, Karl Marx... Au bout de quelques pages *Das Kapital* me tombait des mains... Je le trouvais trop simpliste, jusqu'en ses tortillons judéoboches. Je le définirai le messianisme de l'encrottement, etc., etc.».²⁰

Sarebbero conclusioni magari plausibili ma bisognerebbe che il gesto e la posa venissero a risolvere tutto un procedimento di meditazione esauriente, e non restassero soltanto gesto e posa. Invece il Daudet fa l'effetto di uno che canterella e fischiotta, ma è meno sicuro di quanto vorrebbe dare a credere. Fa trentuno per forza. A forza di voler essere divertente, e soltanto divertente, finisce con l'annoiare. E si teme anche ch'egli scriva ormai più che altro per forza d'abitudine: e corra, ma, soprattutto, perché è in discesa. Non importa dire, naturalmente, che specie nelle pagine dei viaggi in provincia, non mancano impressioni sincere, contatti vivi, e ritorni di vera energia. Ma sono rari.

Jean Chuzeville: *Anthologie des Poètes italiens contemporaines* (1890-1920); *Introduction par Maurice Mignon*: edit. Bibliothèque Universelle, Paris, 1921.²¹ - Compilata con criteri simili a quelli della notissima antologia di Papini e Pancrazi,²² e avendo avuto naturalmente considerazione della capacità di un pubblico come il francese, pochissimo edotto nei riguardi della nostra letteratura, questa raccolta di poeti e scrittori italiani contemporanei tradotti dallo Chuzeville, servirà almeno come un primo esperimento, al quale potrebbero seguire altri più larghi e curati. La traduzione è curiosa: spesso assolutamente felice, sia nella resa della parola, sia nei valori di ritmo e di movimento; e poi, tutt'a un tratto sconciata di sbagli e goffaggini che la più agevole delle revisioni poteva far evitare. Si aggiungano frequenti errori di stampa, d'altronde spiegabili in un libro di materia e nomi italiani, edito in una tipografia parigina, e sarà facile intendere l'impressione d'irritato stupore che molti hanno provato nello sfogliare questa antologia; impressione che, frattanto, non deve rendere ingiusti, riguardo a tanti meriti, come s'è accennato. In una seconda edizione si potrebbe migliorare immensamente questo libro. Insieme al quale è doveroso annunciare, come segno dell'interesse che all'estero si va diffondendo per la nostra letteratura, il primo fascicolo: *Poètes Contemporaines*, d'una serie: *Echos Français de la poésie italienne*, nella versione di Paul Vertes-Lebourg; Soc. edit. «Libertas», Villach, (Autriche), 1921.²³ Anche costì ci sarebbero da fare varie riserve: ma per una volta tanto, teniamo conto soprattutto delle intenzioni.

Il tarlo.

L'articolo è suddiviso, anche a livello tipografico, in quattro parti distinte: Cecchi recensisce infatti le opere di quattro diversi autori, accostando opere italiane e francesi nella medesima colonna di quotidiano. Prende in esame *La vie de Maurice Barrès* di Albert Thibaudet, definendo l'opera «un arabesco vertiginoso, un tappeto persiano di squisitezze colturali, ma talmante squisite che finiscono per sfuggirsi, o neutralizzarsi reciprocamente e far confusione». Delle raccolte di novelle di Adolfo Albertazzi il critico sottolinea la sincerità e le peculiarità stilistiche. Nella seconda parte dell'articolo, si recensiscono *Vers le Roi* di Léon Daudet e *Anthologie des Poètes italiens contemporaines*, antologia di autori italiani della quale, nonostante i numerosi errori e refusi, si sottolineano i pregi e i meriti assimilabili «a quelli della notissima antologia di Papini e Pancrazi». Il tarlo cecchiano è stato ripubblicato parzialmente in *Libri nuovi e usati* 1958 (pp. 43-47).

¹ Albert Thibaudet (1874-1936), saggista e critico francese allievo di Henri Bergson, dopo una poco fortunata carriera di poeta, trova la sua fortuna nella saggistica. Dal 1912 tiene una rubrica di critica letteraria sulla «Nouvelle Revue Française», rivista alla quale collaborerà regolarmente per vent'anni: in questa sede, oltre a tentare di applicare all'opera d'arte la teoria bergsoniana dell'intuizione, formula una propria idea di critica intesa come piacere di leggere da trasmettere e comunicare. Sempre nel 1912 pubblica la sua prima opera di critica, *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française), alla quale seguono importanti lavori su Stendhal, Barrès, Valéry.

² A. THIBAUDET, *La Vie de Maurice Barrès*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921.

³ A. THIBAUDET, *Les Idées de Charles Maurras*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919.

⁴ A. THIBAUDET, *Trente ans de Vie française*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919.

⁵ A. THIBAUDET, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1912.

⁶ Il filosofo francese Henri Bergson (1859-1941), maestro e riferimento costante di Thibaudet nel corso di tutta la sua parabola intellettuale, manifesta una profonda diffidenza nei confronti di qualsiasi tentativo di definire e scandire la vita e la natura attraverso categorie intellettuali e classificazioni scientifiche. L'essenza più profonda dell'esistenza non va ricercata attraverso i comuni strumenti dell'intelligenza e della tecnica, ma tramite l'intuizione, intesa come metodo privilegiato per cogliere quella forza creatrice universale, evolutiva e originale che il filosofo definisce *élan vital*.

⁷ Lo scrittore bolognese Adolfo Albertazzi (1865-1924) è allievo e amico di Giosué Carducci, del quale pubblica anche una biografia (*Il Carducci in professione d'uomo*, Lanciano, Carabba, 1921). Svolge il mestiere di insegnante in diversi istituti della penisola, ed è autore molto prolifico e collaboratore regolare del «Resto del Carlino». Scrive racconti, novelle, libri per l'infanzia, cura alcune importanti edizioni di Tommaseo, Carducci e Tassoni e realizza saggi critici su *Tasso* (1911) e *Foscolo* (1915).

⁸ A. ALBERTAZZI, *Sotto il sole*, Roma, Urbis, 1921.

⁹ A. ALBERTAZZI, *Il diavolo nell'ampolla*, Milano, Treves, 1921.

¹⁰ A. ALBERTAZZI, *L'Arte*, Bologna, Zanichelli, 1921.

¹¹ Per un accenno alla figura di Léon Daudet, si veda la nota 12 al testo 6.

¹² L. DAUDET, *Vers le Roi. Souvenirs des milieux politiques, littéraires, artistiques et médicaux de 1908 à 1914. Sixième série*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1921.

¹³ Sotto il titolo complessivo di *Souvenirs des milieux politiques, littéraires, artistiques et médicaux* escono infatti ben sei volumi tra il 1914 e il 1921. Al primo, intitolato *Fantômes e Vivants* (1914), seguono nell'ordine *Devant la douleur* (1915), *L'Entre-Deux-Guerres* (1915), *Salons et Journaux* (1917), *Au temps de Judas* (1920), *Vers le roi* (1921).

¹⁴ L. DAUDET, *Au temps de Judas*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1920.

¹⁵ Gabriel Syveton (1864-1904), in seguito all'affare Dreyfus è tra i fondatori della *Ligue de la patrie française* nel 1898. Fervente nazionalista, eletto deputato alle elezioni del 1902, è fermo oppositore del governo combista. Il 4 novembre 1904, durante una seduta parlamentare, Jean Guyot de Villeneuve, anch'egli deputato nazionalista, denuncia uno scambio di informazioni tra la potente loggia massonica del *Grand Orient de France* e il Ministero della guerra: prima di prendere decisioni riguardo la carriera degli ufficiali e le assegnazioni delle onorificenze, il ministro domandava alla società segreta informazioni riguardo alla loro fede politica e religiosa. In tal modo i cattolici erano sistematicamente ostacolati nelle loro carriere. Durante la medesima seduta, Syveton attacca fisicamente l'allora ministro della guerra Louis André e per questo è deferito. La mattina dell'8 dicembre 1904, giorno della sua comparizione in tribunale, viene trovato morto nella sua casa di Neuilly-sur-Seine, asfissiato dalle esalazioni provenienti da una stufa. La polizia archivia il caso come suicidio, ma fin da subito si crea attorno alla vicenda un clima di sospetto e di accuse che gettano più di qualche ombra sugli oppositori di Syveton.

¹⁶ La prima sezione del secondo capitolo di *Vers le Roi*, intitolato appunto *Le premier numéro de l'Action française*, fa riferimento al primo fascicolo della rivista uscito, dal 21 marzo 1908, sotto forma di quotidiano (L. DAUDET, *Vers le Roi*, cit., pp. 37-58). Daudet, in questa sezione del libro, presenta al lettore la composizione della redazione, alcuni aspetti ideologici della rivista e narra numerosi aneddoti riguardo l'ideazione e la storia editoriale del progetto.

¹⁷ Il principe Philippe d'Orléans (1869-1926) viene citato nella primissima parte del secondo capitolo come l'autore del motto che compare in prima pagina sull'«Action française»: «Tout ce qui est national est nôtre» (L. DAUDET, *Vers le Roi*, cit., p. 37). Cecchi fa qui riferimento a un passo del primo capitolo, nel quale Daudet, monarchico e nazionalista, narra l'indimenticabile primo incontro avvenuto con il principe a Londra. L'autore viene accolto «avec cette affection, ce sourire, cette main tendue, ces paroles qui n'appartiennent qu'à lui et qui le font unique entre les souverains» (*Ibid.*, p.

24). Sogna, poi, il ritorno dell'erede al trono dall'esilio: «Cette belle vie, ce sang royal, s'écouleraient-ils encore en exil, pendant des années e des années, avant que nous puissions envoyer l'emissaire joyeux annonçant que le régime de mort, que la République est par terre, enfin, que la France attend son Roi» (*Ibid.*, p. 25).

¹⁸ L'ultima sezione del libro, alla fine del nono capitolo, si intitola appunto *L'assassinat de Gaston Calmette*. Daudet narra qui, con grande cura del dettaglio, l'intero episodio dell'omicidio del giornalista Calmette (1858-1914), noto intellettuale e direttore de «Le Figaro» dal 1902. Nel gennaio 1914 lancia una dura campagna mediatica contro l'allora ministro delle finanze Joseph Caillaux. La moglie dell'uomo politico, Henriette Caillaux, dopo che era stata pubblicata da Calmette una lettera che il marito le aveva inviato quando lui era ancora sposato e lei solamente l'amante, si reca alla redazione del giornale e uccide con un colpo di pistola il direttore. Daudet dedica particolare cura a tracciare le reazioni e le conseguenze all'omicidio di un uomo che descrive come il «plus affable, plus obligeant, plus charmant» (L. DAUDET, *Vers le Roi*, cit., p. 280).

¹⁹ Qualche giorno dopo l'inizio del processo a Henriette Caillaux, avvenuto il 20 luglio 1914, arriva improvvisamente «un gigantesque coup de gong annonçant le supplice et le glas de douze millions d'hommes, l'ultimatum de l'Autriche à la Serbie» (L. DAUDET, *Vers le Roi*, cit., p. 284). Il 25 luglio 1914 inizia così ufficialmente l'«autunno fatale» che porterà allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.

²⁰ L. DAUDET, *Vers le Roi. Souvenirs des milieux politiques, littéraires, artistiques et médicaux de 1908 à 1914. Sixième série*, cit., p. 235.

²¹ J. CHUZEVILLE, *Anthologie des poètes italiens contemporaines (1890-1920)*, introduction par M. Maurice Mignon, Paris, Bibliothèque Universelle, Paris, 1921.

²² *Poeti d'oggi (1900-1920)*, a cura di G. Papini e P. Pancrazi, Firenze, Vallecchi, 1920.

²³ *Poètes Contemporaines, Echos Français de la poésie italienne*, traduzione di P. Vertes-Lebourg, Villach, Libertas, 1921.

[12] «La Tribuna», venerdì 30 settembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Non vorremmo aver l'aria di gettare un allarme nel campo delle patrie lettere: campo invero pieno di silenzio e di tedio come un vigneto dopo vendemmia, quando i contadini non hanno più bisogno di montar la guardia, perché i ladri d'uva ormai hanno girato largo, e perfino gli uccelli son volati altrove. Niente *allarme!* Ma qualcosa convien dire, a proposito di sintomi, lievissimi ma diffusi, d'un certo fenomeno che, per intenderci subito, si chiamerà *fucinismo*; come si potrebbe chiamare *fattorismo* un fenomeno analogo, prodotto quasi contemporaneamente nel campo delle arti figurative.

Nei riguardi del *fucinismo*, un po' dipende anche dalla morte del Fucini,¹ che, come succede, ha richiamato l'attenzione su questo autore, invogliato ad esumarne l'inedito, e a ridiscutere l'edito: ha insomma rinfrescato la fama e rinverginato il caso Fucini. Molti sembrano avere scoperto il Fucini per la prima volta! E ne parlano con fervore che sarebbe lodevolissimo, se non recasse tracce della pristina ignoranza, non solo, ma non esprimesse perfino la presunzione di estendere l'opera del Fucini a significati, e farla servire ad usi di "restaurazione" letteraria, per i quali è proprio inadatta. Nessuno riderebbe di coteste presunzioni più saporitamente del buon Fucini!

Sta il fatto che il lavoro critico, in letteratura come nelle arti figurative, da noi tende a prodursi con continue reazioni e contoreazioni; che non sarebbe male per quel tanto ch'è nell'ordine naturale delle cose, ma invece diventa un gran male quando c'entra di mezzo uno spirito di novità artificioso e ignorante.

Il successo del *crocianesimo*, verso il 1908-1909, non fu soltanto dovuto ai meriti intrinseci dell'estetica crociana. Ma fu anche dovuto a quel tanto che, erroneamente, cotesta estetica si credeva contenesse in contrapposizione alla *critica storica*. Coll'adesione al Croce, molti insomma s'illusero di tagliar corto, in un monte di questioni che richieggono dottrina, fatica e disciplina. L'*anticrocianesimo* di pochi anni dopo non ebbe una genesi diversa. E lo stesso fu per quelle tendenze che si polarizzarono intorno alla prima «Voce», la quale, sulle orme del Croce e del Gentile, e attraverso la filosofia e lo studio dei grandi scrittori italiani e stranieri, e dei grandi movimenti morali e politici, si proponeva di mettere il provincialismo della nostra ultima tradizione, a contatto e in pari colle correnti europee. Può essere che intenzioni simili fossero troppo faticose e ambiziose. Può essere anche che qualche volta degenerassero in atteggiamenti non immuni di pericolo. La verità è che, tutt'a un tratto, e in seno alla stessa «Voce», la stanchezza, e lo scimmiettamento di novità oltremontane pungenti e suggestive, produssero un grande voltafaccia: e si precipitò nel più parziale e ristretto impressionismo letterario e pittorico, dando a questa parola "impressionismo", non il significato superiore ch'essa può avere avuto, per esempio, nelle teorie e nei lavori d'un Soffici,² ma un significato spicciolo, che poteva prestarsi, come difatti si prestò, alle confusioni peggiori.

Ma anche l'impressionismo presto ebbe fatto il suo tempo. Venne il momento della scoperta dei reazionari, dei tradizionalisti. In pittura, per esempio, non si ammetteva altro che Cézanne.³ E quasi tutti facevano dei Cézanne, avendone viste, per tutta preparazione, una dozzina di fotografie. Ma, anno, Cézanne era già ripudiato. S'era giunti a Ingres e Raffaello. Quest'anno anche Ingres suscita dubbi. Ed ecco Fattori, o, peggio, Nino Costa.⁴ Ma Fattori, forse, è già per tramontare. In letteratura, dopo oscillazioni analoghe, l'ago s'è fermato, ultimamente, sul nome di Fucini. Si ritiene che la letteratura si avvantaggerebbe moltissimo d'un *ritorno* a Fucini.

Ma tutti quelli che oggi in Italia scrivono o dipingono alla meno peggio, da quindici anni, a dire

poco, studiano Fucini e Fattori, in quel che hanno di solido, e sono loro fedeli, e ne parlano e li analizzano criticamente, e senza sforzarli a rappresentare quel che non possono. E Fucini e Fattori continueranno indefinitamente a deliziare gli intenditori d'arte, l'uno con la felicità della sua prosa, l'altro con lo splendore de' suoi smalti. Quanto però al loro valore didattico, formativo, nelle generazioni presenti si può ritenere già esaurito; e insistere a predicarli nel tono di chi raccomanda la *panacea*, il *toccasana* o il *salvagente* è segno di grande incompetenza nei riguardi delle cose dell'arte. Fattori e Fucini hanno già funzionato. E se si intende dire che i nuovi scrittori dovranno scrivere concretamente come Fucini, si fa un *truismo*, perché tutti gli scrittori scrivono, nei generi più diversi, in un modo ugualmente concreto, altrimenti sono dei fessi e non degli scrittori. E se si vuole insinuare che la letteratura italiana è spacciata; che le ambizioni e i modelli d'ordine superiore son fuori di luogo, e perciò nocivi, e che non si può far di meglio che limitarsi alla esemplare modestia d'un Fucini, allora sarebbe bene parlare chiaro, e potremmo dare anche la spiegazione di pessimismi come cotesti.

Comunque, una letteratura, per così dire, piantata su Fucini, o autori dello stesso stampo, in poco tempo andrebbe a finire nel vicolo, e anzi non sarebbe nemmeno una letteratura. Sarebbe un'arcadia, un'accademia. E il bozzettismo di non pochi giovani "toscani" o "toscaneggianti", così presto e giustamente venuto a noia a tutti, può già darci un'idea di che cosa sarebbe un'accademia di questo genere. Lo si vede, d'altronde, anche dal volume postumo dello stesso Fucini: *Acqua passata*, di storielle e aneddoti pubblicati a cura e con prefazione di Guido Biagi (Firenze, Soc. Editr. «La Voce», 1921),⁵ del quale libro furono offerti alcuni saggi su queste colonne. Lontano da noi il sospetto di non riconoscere tutto il merito di un'opera notevolissima e in certe parti non molto lontana, come arte, da quello che il Fucini seppe fare nei suoi momenti migliori. Ma da questo all'utilità di *ritorni*, *risvegli* etc., ci corre: e invece di *risvegli* c'è da credere che, su ricette simili, non si preparerebbe che il più monotono torpore provinciale.

Le letterature, nascono, o rinascono dalle grandi passioni, dai grandi orgogli individuali e nazionali, dalla intensa e completa coscienza tradizionale. Tutte cose che il *fucinismo*, per ragioni troppo lunghe da esser qui enumerate, non contempla minimamente, anzi, in certo senso, esclude polemicamente. Non che la polemica, ripetiamolo, fosse nell'animo, candidissimo, del Fucini. Ma è nell'animo dei suoi esegeti, apologeti e profeti. E tanto è multiforme e servizievole l'abito profetico, che a volte lo si vede proprio ricoprire, come in questo caso, qualcosa che rassomiglia straordinariamente alle calze a righe e al codino stizzito di Stenterello.⁶

Il tarlo.

Si affronta in questa puntata della rubrica la questione del cosiddetto *fucinismo*, ovvero la tendenza da parte di taluni scrittori a riscoprire e imitare lo stile di Renato Fucini, da poco scomparso. Tramite un vivace confronto con casi analoghi riscontrabili nell'ambito delle arti figurative, Cecchi pone l'attenzione del lettore sui danni prodotti dalla semplice imitazione di un modello, operazione che ostacola l'evolversi proficuo della ricerca letteraria, filosofica e pittorica. Secondo il critico artisti quali Renato Fucini e Giovanni Fattori non possono essere assunti come modelli indiscussi in quanto il loro valore didattico e formativo, nei confronti delle nuove generazioni, si è già esaurito. L'articolo cecchiano non è mai stato ristampato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Renato Fucini (1843-1921), scrittore toscano, studia da perito agrario e diviene docente in un istituto tecnico: ben presto però si ritira presso la villa paterna nei dintorni di Empoli. Esordisce con la poesia dei *Cento sonetti in vernacolo pisano* (1872) ma trova la sua espressione migliore nella novellistica. Nel 1882 pubblica la raccolta *Le veglie di Neri*, mentre nel 1897 esce *All'aria aperta*. Il paesaggio toscano fa da sfondo a vicende animate da personaggi contadini e popolari, spesso raffigurati come macchiette protagoniste di storie narrate con piglio schietto e vivace e con una lingua ricca di elementi dialettali e vicini al parlato. Dopo la morte escono *Acqua passata* (1921) e *Foglie al vento* (1922).

² Cecchi, che conosceva personalmente Ardengo Soffici (1879-1964), fa riferimento qui all'interesse dell'autore per l'Impressionismo, passione che inizia con il soggiorno parigino iniziato nel 1899 e che si concretizza, pochi anni più tardi, nella pubblicazione de *Il caso Rosso e l'impressionismo* (Firenze, Seeber, 1909) e nell'allestimento a Firenze di una mostra sugli amati pittori francesi.

³ È proprio Paul Cézanne (1839-1906) ad essere, assieme a Degas, l'autore prediletto di Soffici che in più di un'occasione si ispira alla sua tessitura cromatica, spesso quasi geometrica, e alla caratteristica stabilità dei valori pittorici che in parte lo allontanavano dagli impressionisti.

⁴ Nino Costa (1826-1903), pittore romano, durante il Risorgimento è volontario nell'esercito piemontese, in quello garibaldino e poi, nel 1859, tra i cavalleggeri d'Aosta. Nel 1861 partecipa all'*Esposizione nazionale* di Firenze, quindi espone a Parigi sia al *Salon* che al *Salon de Refusés*. Frequenta a più riprese la capitale francese dove conosce Corot, mentre in Italia stringe amicizia con il gruppo dei macchiaioli: il suo contributo sarà determinante per la maturazione artistica di Giovanni Fattori. Espone a Londra e collabora con la «Fanfulla della Domenica» e con la «Gazzetta d'Italia». Verso la fine del secolo, anche a causa di alcuni problemi di salute, la sua attività diviene meno prolifica anche se riesce ugualmente a esporre, nel 1903, alla Biennale di Venezia.

⁵ R. FUCINI, *Acqua passata. Storielle e aneddoti della mia vita*, a cura e con prefazione di G. Biagi, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921.

⁶ Stenterello è la maschera tradizionale di Firenze. Ideata da Luigi del Buono (1751-1832), indossa un vistoso abito dai colori sgargianti: oltre alla giacca a falde di colore azzurro o blu, spiccano le calze, una di colore rosso e una a righe orizzontali di vari colori, e la parrucca, caratterizzata da un codino sottile rivolto all'insù.

[13] «La Tribuna», venerdì 7 ottobre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Giovanni Vailati leggeva Shakespeare per trovarci dei *calembours*. I professori leggono Eschilo o Keats per trovarci degli incidenti prosodici, sui quali imbastire qualche nuovo *titolo* per concorso. Certo è che, quasi sempre, arrivati a un determinato grado di coltura, si legge una cosa per trovarcene un'altra. Nulla interessa, nulla risplende più d'uno svarione, d'un refuso umoristico, in un necrologio. E nessuno poserebbe mai gli occhi su questa rubrica se fosse soltanto aspettandosi delle recensioni.

Perché fra tutte le cose che ci sono, quelle che importano più di tutte, son sempre le cose che non ci sono. O almeno quelle che non ci dovrebbero essere.

Che cos'è, per esempio, che m'ha tanto colpito in questo decimo numero dello «Esprit Nouveau» (settembre, 1921)? Non l'articolo filosofico d'Epstein;¹ non le nuove ipotesi biologiche di Lumière;² non il parallelo di Le Corbusier-Saugnier, fra l'architettura del Partenone e quella dei nuovi modelli *Limousine, Torpedo, etc.* di Bellanger, Voisin, Delage, etc.³ Ma, in fondo al fascicolo, un piccolissimo *tappabuchi* che riporto integralmente:

«Il *Berliner Tageblatt* riceve, da Baltimora, che certi semi di rosa, trovati nelle bende d'una mummia di giovinetta portata dall'Egitto in America furon piantati e dettero rose d'una bellezza straordinaria. Gli scienziati americani sono accorsi numerosissimi ad ammirare questi fiori nati da semi vecchi di cinquemila anni».⁴

Vera o non vera, ecco un *tappabuchi* capace di dare dei grattacapi a parecchi articoli di fondo!

Ma sempre a proposito di mummiette muliebri.

Ovvero: Quando ci si mettono le donne!

Scrivono una collaboratrice del «Giornale della Donna. Settimanale di educazione sociale femminile», 24 settembre, che l'ultimo libro: *Signorine* di Alfredo Panzini (Ed. Mondadori, Roma, 1921)⁵ è stato per lei una completa delusione. Per prima cosa, perché, subito, ella ha dovuto constatare: «che il titolo non rispondeva al contenuto. Secondariamente, perché il libro è molto sgrammaticato. Colpa del proto? Può darsi, visto che Panzini è stato definito uno degli scrittori che sa maneggiare lo stile meglio di tutti – non solo – ma che fa della parola quello che vuole! Nientemeno! Ebbene, nel libro *Signorine* questo non si direbbe... etc. etc.».⁶

Povero Panzini! Pensare che, malgrado certe sue arie di misogino, egli ha consacrato tante cure, tante ammirazioni, tanta parte della sua anima, alle donne!

Per fortuna, un po' di responsabilità delle *sgrammaticature* vien data al proto.

Ma sarebbe curioso poter conoscere che idea della grammatica si sieno fatta nella redazione del «Settimanale di educazione sociale femminile»...

A ogni nuovo volume delle *Opere* di Giovanni Boine⁷ che la Soc. Ed. «La Voce», Firenze, vien pubblicando, la figura di questo doloroso e nobilissimo scrittore piglia risalto. E chi non lo conobbe, nella vita, e via via nel succedersi dei lavori, e non lo conosce ancora, domani si troverà con una di quelle sorprese che all'improvviso smentiscono tutti i luoghi comuni sulla bassezza, nullità, etc., etc. della nostra letteratura contemporanea.

Nato nel 1887 a Finalmarina, il Boine studiò a Milano, partecipando negli anni dell'università, alla campagna modernista del «Rinnovamento». S'era poi ritirato a Porto Maurizio, e vi morì il 16 maggio 1917. I problemi religiosi avevano continuato a preoccuparlo: ma non più tanto sotto l'aspetto critico e dottrinario. Anche in certe discussioni di morale e letteratura, allora pubblicate sulla «Voce», si sentiva che egli fidava sempre più nel temperamento: senza ritegno a darne magari

le notazioni più sbrigliate. Come in altri della sua generazione, la fiducia nelle risoluzioni culturali anche in lui era andata spegnendosi; e da una adolescenza e da una giovinezza tutte adoperate nella erudizione e nella filosofia, veniva fuori una maturità dedicata all'arte.

La storia di questo svolgimento è documentata nel volume: *La ferita non chiusa*, Soc. Ed. «La Voce», Firenze, 1921,⁸ forse il più ricco di germi e spunti per intendere il Boine: ed è chiaro che ci si limita qui ad un accenno puramente librario; e ogni pretesa men che discreta avrebbe del sacrilego, perché di rado come costì le parole son davvero state sangue.

Morì il Boine che ancora non era fuori di quella crisi tra filosofia e poesia, accennata sopra. E il suo saggio d'arte più ampio rimase un racconto: *Il peccato*, oggi in ristampa presso la Soc. Ed. «La Voce».⁹ In che modo l'azione è indissolubilmente connessa al turbamento dell'ordine, alla infrazione della legge, e infine al peccato? La qualità di un tema siffatto vale a dirci, da sola, quanto nel bazar d'impressionismo spicciolo e futurismo, dell'immediato anteguerra, il Boine fosse una figura singolare.

Riguardo alla sua attività di critico e giornalista, nel volume *Frantumi, seguiti da plausi e botte* (Seconda ediz. Soc. Ed. «La Voce», Firenze, 1921)¹⁰ si rilegga un centinaio circa di articoli da lui pubblicati nella «Riviera Ligure» tra il 1914 ed il 1917.¹¹ Non un giudizio che, sostanzialmente, non sia rimasto vero. E anche talune acerbità nelle espressioni, come d'uomo che non riusciva mai a dimenticare i suoi interessi supremi, e sulla piccola letteratura scendeva dall'alto, toccandola con una certa sprezzatura ed insofferenza, anche coteste acerbità, nell'apprezzamento morale di qualche scrittore, son tra le righe corrette e risanate dalla facoltà di partecipazione estetica ch'era vivissima: molti critici, affermando e soltanto affermando, colgono e rilevano meno di lui, quando credeva soltanto di negare.

D'altronde, i più forti errori in questi articoli, son piuttosto nella lode che nel biasimo. A un dato momento il Boine si trovò a sentire certi confratelli con un'illusione ottimistica e un senso definitivo che ingrandivano il significato ed i successi. *L'accolade* oggi ci può sembrare esagerata. La bellezza dell'atto fidente rimane.

Silvio Pellico e Ardengo Soffici.

Son due nomi che fanno sorridere, a vederli così accanto: il buon Pellico. Morigerato, sacramentato, e quell'altro variopinto Arlecchino,¹² cocciuto esibitore in Italia delle più bizzarre pariginerie... Conosco, cari signori, tutto quello che si può dire contro questo accostamento! E ne deduco soltanto che avete letto male Soffici, o non avete mai letto le *Mie prigioni*. Per me sta diventando una specie di rapporto assiomatico. E da come uno lo riceve, so subito fino a che punto capisce di letteratura.

«... Il loro inesauribile ottimismo, dunque, il loro incrollabile didattismo? la loro bonarietà stilistica? o quell'affetto pei semplici? o un tal quale candore? ...». Quante cose tutte in una volta! Pensatene, comodamente, anche dell'altre. E uno di questi giorni ripiglieremo la trattazione. Fra l'altro, ce ne offre il destro questo nuovo libro di Soffici: *Lemmonio Boreo* (romanzo) Ed. Vallecchi, Firenze.¹³ Vedetelo, intanto...

Il tarlo.

Nella prima parte dell'articolo si informa il lettore sui contenuti più curiosi del fascicolo di settembre dell'«Esprit Nouveau»; si prendono in considerazione poi alcuni giudizi apparsi sul «Giornale della Donna» in relazione a *Signorine* di Alfredo Panzini, libro che era stato recensito da Cecchi nel “tarlo” del 2 settembre. In occasione dell'uscita per le edizioni della «Voce» delle *Opere* di Giovanni Boine, Cecchi dedica buona parte della colonna di quotidiano al ricordo del giovane amico prematuramente scomparso nel 1917 e, non nascondendo una certa commozione, ripercorre per sommi capi la parabola intellettuale dell'autore ligure. Alla fine dell'articolo si suggerisce la lettura del nuovo libro di Soffici, *Lemmonio Boreo*, sul quale il critico tornerà a scrivere in seguito. Il “tarlo” è stato ripubblicato nell'edizione Fazi del 1999 (pp. 21-25).

¹ J. EPSTEIN, *Le phénomène littéraire*, in «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique», n. 10, settembre 1921, pp. 1088-1092.

² A. LUMIÈRE, *Nouvelles hypothèses dans le domaine de la physiologie et de la médecine (Biocolloïdologie)*, in «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique», n. 10, settembre 1921, pp. 1183-1187.

³ LE CORBUSIER-SAUGNIER, *Des yeux qui ne voient pas... III: Les Autos*, in «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique», n. 10, settembre 1921, pp. 1139-1151.

⁴ «Le Berliner Tageblatt raconte, d'après une information de Baltimore, que des graines de roses, trouvées dans les bandelettes d'une momie de jeune fille, apportée d'Egypte en Amérique, germèrent après avoir été mises en terre et donnèrent des roses d'une beauté extraordinaire. Les savants américains viennent en grand nombre admirer ces fleurs sorties de semences de cinq mille ans». «Esprit Nouveau» (L'INTRANSIGEANT, *Variétés*, in «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique», n. 10, settembre 1921, p. 1197).

⁵ A. PANZINI, *Signorine*, Roma, Mondadori, 1921. Del volume panziniano, Cecchi aveva trattato diffusamente già nell'articolo del 2 settembre 1921 (testo 8).

⁶ «Confesso – e ne chiedo scusa all'egregio autore – che il libro fu per me una completa delusione. [...] Per prima cosa, m'accorsi subito che il titolo non rispondeva al contenuto, se non forse nell'ultima novella “La signorina in attesa” [...]. Secondariamente è molto sgrammaticato. Colpa del proto? Può darsi, visto che Panzini è stato definito da un critico uno degli scrittori che sa maneggiare lo stile meglio di tutti – non solo – ma che fa della parola quello che vuole! Nientemeno! Ebbene, nel libro «Signorine» questo non si direbbe» (M. PASSERINI, “*Signorine*” di Alfredo Panzini, in «Il giornale della donna. Settimanale di educazione sociale femminile», III, nn. 38-39, 24 settembre 1921, p. 3).

⁷ Giovanni Boine (1887-1917), critico letterario ligure, è grande amico e corrispondente prediletto di Cecchi. Costantemente in oscillazione tra un desiderio di ordine e l'inquietudine intellettuale, scrive sul «Rinnovamento», rivista dei modernisti lombardi, sulla «Voce» e sulla «Riviera Ligure» di Mario Novaro. Si occupa a lungo di problemi religiosi, con originali studi sul misticismo tra cui spicca un saggio fondamentale su *San Giovanni della Croce* (1907). È autore di prose liriche, riunite postume sotto il titolo di *Frantumi*, e di un breve romanzo, *Il peccato*, pubblicato nel 1913. La maggiore fortuna la ottiene però nel campo della critica letteraria con la fortunata rubrica *Plausi e botte*, che esce sulla «Riviera Ligure» tra il marzo 1914 e l'ottobre 1916: in questa sede ha il merito di scoprire autori del calibro di Camillo Sbarbaro, Clemente Rebora e Dino Campana.

⁸ G. BOINE, *La ferita non chiusa (con ritratto)*, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921. Il volume raccoglie scritti che «apparvero fra il '911 e il '914 nelle riviste La Voce, La Riviera Ligure e L'anima» (*Ibid.*, p. 5): *La ferita non chiusa* (pp. 7-16), *Di certe pagine mistiche* (pp. 17-41), *Esperienza religiosa* (pp. 43-93), *Un ignoto* (pp. 95-120), *Salmi della vita e della morte* (pp. 121-130), *Ragionamento al sole* (pp. 131-142), *L'agonia* (pp. 143-164), *Parole d'un uomo moderno* (pp. 165-186), *Epistola al «Tribunale»* (pp. 187-212), *Ringraziamento* (pp. 213-223), *Pensiero ed azione* (pp. 225-236), *Congedo* (pp. 237-263).

⁹ Cecchi fa qui riferimento ad un volume che uscirà l'anno successivo: G. BOINE, *Il peccato ed altre cose*, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1922.

¹⁰ G. BOINE, *Frantumi, seguiti da plausi e botte*, seconda edizione, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921.

¹¹ Cecchi fa qui riferimento alla rubrica di critica letteraria che Boine tiene sulla «Riviera Ligure» da marzo 1914 all'ottobre 1916: sotto il titolo complessivo di *Plausi e botte*, pubblica una serie di 86 articoli critici, volti a indagare il panorama della letteratura italiana a lui contemporanea. Tra gli altri, è tra i primissimi a scoprire il talento e a scrivere positivamente di Clemente Rebora, Camillo Sbarbaro e Dino Campana.

¹² A. SOFFICI, *Arlecchino*, Firenze, Vallecchi, 1921. Il volume è costituito da nove sezioni: *Primavera* (pp. 5-18), *Una serata in famiglia* (pp. 19-37), *Elettra* (pp. 39-47), *La vita degli uomini* (pp. 49-59), *Impressioni* (pp. 61-76), *Arlecchino* (pp. 77-89), *Firenze-Parigi* (pp. 91-161), *Tre baci perduti* (pp. 163-177), *Chiacchiere* (pp. 179-189).

¹³ A. SOFFICI, *Lemmonio Boreo*, Firenze, Vallecchi, 1920. Il volume citato da Cecchi è una ristampa: il romanzo uscì infatti in prima edizione presso la Libreria della «Voce» già nel 1912.

[14] «La Tribuna», venerdì 14 ottobre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Finalmente Eugenio Giovannetti¹ s'è deciso a pubblicare il suo *Satyricon* (1918-1921), in una selezione abbastanza severa, che dà opportunamente rilievo alle parti più belle e che meritavano di restare: e in un'edizione elegantissima per i tipi della Soc. An. «La Voce», Firenze.²

Scrittori noiosi e arzigogoloni, uomini politici pieni di vento, bubboncelli di tutte le specie, sui quali, un'infinità di volte, l'amico nostro, con i proiettili più diversi, s'è divertito, e ci ha divertiti tirando spietatamente a bersaglio, è questa la vostra ora: l'ora della vendetta! Radunate le forze, combinate le alleanze, disponete gli agguati!

Non è più il tempo ch'egli si possa illudere di sfuggire alla leggera, arrampicandosi, come soleva, su per le colonne dei giornali, e facendo capolino di qua e di là, con lazzi e versacci! Non è più il tempo ch'egli vi sgusci via come un'anguilla, contraddicendosi, ritorcendosi, e non lasciandovi in mano che la spoglia iridata delle sue belle frasi!³

La volpe è venuta all'uva. Il satiro è venuto al covile. E il giornalista, insomma, è venuto al libro. E sul libro, voi, pensatori, poeti, statisti, insigni e tante volte crudelmente trattati, sul libro fate le vostre vendette.

Coro (un poco infreddato) in lontananza: Sì vendetta, tremenda vendetta; come un fulmin mandato da Dio, ecc. ecc.

Oggi l'indegna concorrenza spinge ad abbellire, a rendere il più possibile attraenti anche queste grigie *strade di carta*, come son stati chiamati i giornali. Si veggono festoni da tutte le parti, pendoni, lanterne alla veneziana, cartelloni: *La bottega del Caffè*, *Il mantello di Arlecchino*, che sarebbero come luoghi di divertimento, distribuiti lungo le strade summentovate.

Infatti, è qualcosa. Ma si tratta, ancora, di tentativi timidi, indiretti, senza favilla. Si può far altro! Se, per esempio, io dirigessi un giornale, lo vorrei ogni tanto far uscire con delle belle calcomanie, appiccate al posto dove di solito si mettono le notizie delle crisi e gli articoli di fondo.

Se chi mi legge è una lettrice, possederà, speriamolo, una camicia. E una, anzi, due giarrettiere. Se è un letterato, avrà una biblioteca. Se è un parroco, avrà un campanile, una campana. Se un ufficiale, avrà una spada. Se un ardito, un pugnale. Se è un possidente, avrà una villa con giardino; e sul muro della villa una meridiana, e in mezzo al giardino una fontana. Se è una moglie, avrà in dito la *fede*... Dove trovare un motto appropriato, una *devise*, da far eventualmente ricamare sul lembo della camicia, o incidere sulla fibbia delle giarrettiere o sulla campana, o intarsiare sulle librerie, o niellare sulla spada e sul pugnale, o dipingere in un bel cartiglio svolazzante, torno torno l'orologio a sole?

Eccovelo subito detto; nelle due bellissime raccolte: *Corpusculum Inscriptionum*, e: *Altre iscrizioni eclettiche*, di Americo Scarlatti;⁴ Ed. Unione Tip. Torinese; 1920, 1921.⁵ Il quale Scarlatti, frugando nelle biblioteche e negli archivi, scendendo nelle cripte, disepellendo negli ipogei, sorprendendo i segreti dei gabinetti galanti, ha voluto tener conto di tutto quanto, in fatto d'iscrizioni, è finora uscito dalle più diverse epoche, e morali, e psicologie. Ha, dunque, trascritto l'austero, l'eroico, il sacro, il profano, il futile. Ha ricercato iscrizioni di medaglie e di *ex libris*; motti per carta da lettere e cartelli ed insegne di botteghe...

In vista d'una ristampa dell'opera, voglio intanto permettermi di offrirgli una mia piccola scoperta, nel genere appunto di quelle insegne esilaranti, delle quali egli ha saputo elencare tanti esempj grotteschi o graziosi. Uno stabilimento di *Pompe Funebri*, qui presso a via Milano, ostenta, fra le altre cose, un affisso in bandone, sul quale è dipinto un angelo (grandezza naturale) che piange

inginocchiato in mezzo a un gruppo di tombe. Per che cosa credereste che pianga quell'angelo? Una scritta, vistosissima, che gli si snoda ai piedi, tra croci e crisantemi, ci spiega perché piange l'angelo: *Lo stabilimento non ha succursali*.

In un volumetto di confidenze di Renoir, veggio che il gran pittore riporta una frase di Edmond de Goncourt: «Ah! Maupassant! Quel talent! Mais qui donc lui dira le danger de trop produire?». ⁶ Giustissima. La frase uscì in una conversazione con Zola. E sarebbe tornata magnificamente anche per Zola. Non solo; ma lo stesso Renoir, oltre a citarla, avrebbe potuto profittarne.

Sta il fatto che, molte volte, i grandi sono troppo prolifici. E se non fossero le famose devastazioni del fuoco e dei secoli, e la provvidenziale scelta nel «canone» alessandrino, forse la ripeteremmo addirittura anche per Eschilo e per Sofocle, come di certo la ripetiamo per Calderon de la Barca.

Sarebbe troppo pretendere che non si dovesse ripeterla, fino ad oggi, per Alfredo Panzini ⁷ (che non si dorrà, speriamo, della compagnia). Pure, con tutto il fare e lo strafare, dove c'è il buono resta: e a portar via il cattivo troppe cose ci pensano.

Senza nemmeno aspettare i suoi alessandrini, con scritti di varia data, dal 1898 al 1912, che libro egregio, vero libro d'oro (*Donne, madonne e bimbi*; Ed. Treves, Milano, 1921) ⁸ ha saputo mettere insieme, appunto il Panzini! Libro da non sfigurare in nessun canone, e in tutto degno della *Lanterna* ⁹ e delle più belle *Fiabe*. ¹⁰

D'altronde, in un uomo di genio, o magari soltanto di talento, anche le vere e proprie minchionerie spesso son suggestive. Solo i cretini hanno l'obbligo di non sgarrare, e di fare e dir sempre cose giuste. Un piccolo scrittore deve *sempre* scriver bene. Ma un grande scrittore può scriver male nove volte, se poi la decima sa riuscire meraviglioso.

Benedetto Croce ha ripetuto, ultimamente, in un giornale di Roma, che Vittor Hugo non è che un retore. Per una frase simile, un critico spicciolo dovrebbe esser fucilato. Un gran critico come lui, se volesse, potrebbe dire anche di peggio. Son minchionerie, allora, che hanno un carattere di maestosità, e tengono del colosso. Suggestive, dicevamo, non fosse altro per le reazioni che provocano.

E non dimenticherò mai l'accento con il quale Cesare de Lollis, ¹¹ l'altro giorno (senza bisogno di punte polemiche, o tanto meno irriverenze verso il Venerato Maestro) sapeva rivendicare tutta la bellezza di certa poesia hughiana, soltanto con il dardeggiare degli occhi e il rombo della voce, ricordandone meco, in mezzo alla via, alcuni squarci.

Bisognava sentire:

Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine, ¹²

recitato con un brontolio leonino e un gesto nel quale parevano lentamente risollevarsi dall'urto di Wellington ¹³ e di Croce, lauri poetici e aquile imperiali.

E son certo che anche Croce, se ci fosse stato, avrebbe finito per esser commosso.

Il tarlo.

Nella prima parte dell'articolo si accoglie con favore l'uscita per le edizioni della «Voce» di *Satyricon* di Eugenio Giovannetti, raccolta di articoli pubblicati originariamente sulle colonne de «Il Tempo». Cecchi cambia quindi radicalmente argomento, e prende in esame due raccolte di iscrizioni curate da Americo Scarlatti e uscite a Torino proprio in quei mesi. Grazie allo spunto offerto da un passo di un volumetto di confidenze di Renoir, riflette poi rapidamente sul carattere troppo prolifico di certi autori: tra questi inserisce anche Panzini, che però con *Donne, madonne e bimbi* sembra aver dato nuovamente buona prova di sé. La chiusura dell'articolo è dedicata agli opposti giudizi critici di Croce e de Lollis sull'opera di Hugo. Questa puntata di *Libri nuovi e usati* non è stata più ripubblicata dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per un breve profilo biografico si veda la nota 4 al testo 6.

² E. GIOVANNETTI, *Satyricon* (1918-1921), Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921.

³ I testi del *Satyricon* di Giovannetti sono una scelta degli articoli comparsi tra il 1918 e il 1921 sulle colonne del quotidiano romano «Il Tempo». Qui l'autore tiene una rubrica di critica letteraria, con il medesimo titolo del volume, nella quale interviene con grande vivacità e freschezza su questioni relative alla letteratura, alla cultura, alla politica, al costume. Non è da escludere che anche Cecchi, nell'ideazione dei *Libri nuovi e usati*, si sia ispirato a quella caratteristica e imprevedibile capacità del Giovannetti di accostare persone, fatti e letture in maniera originale e inaspettata.

⁴ Americo Scarlatti (1855-1928), pseudonimo anagrammato di Carlo Mascaretti, è un giornalista e bibliotecario piacentino noto soprattutto per le sue curiose ricerche erudite in campi inediti o poco esplorati: è in servizio presso la Biblioteca Nazionale di Roma dal 1888 al 1925. La sua fama è legata soprattutto ai dodici volumi di *Et ab hic et ab hoc* che, come chiarisce il sottotitolo, sono un'ampia raccolta di *Stranezze, bizzarrie, scherzi, e bisticci letterari*.

⁵ A. SCARLATTI, *Corpusculum Inscriptionum*, Unione Tipografica Torinese; 1920. A. SCARLATTI, *Altre iscrizioni eclettiche*, Unione Tipografica Torinese, 1921. Sono rispettivamente il terzo e il quarto volume dell'opera più nota di Scarlatti, la raccolta in dodici tomi intitolata *Et ab hic et ab hoc. Stranezze, bizzarrie, scherzi, e bisticci letterari*, uscita a Torino tra il 1915 e il 1935. Compaiono nell'ordine: *Amenità letterarie* (1915), *Il castello dei sogni* (1918), *Corpusculum Inscriptionum* (1920), *Altre iscrizioni eclettiche* (1921), *Iscrizioni caratteristiche di edifici* (1922), *Curiosità storiche* (1925), *Curiosità del commercio e della vita* (1927), *Mondo femminile ignoto* (1928), *Le malattie del linguaggio* (1930), *Nomi, cognomi e soprannomi* (1931), *Curiosità bibliografiche* (1932), *Curiosità artistiche* (1934).

⁶ Si fa qui riferimento al volume *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, pubblicato da Ambroise Vollard nel 1919. La frase è contenuta in uno dei dialoghi dell'autore con l'artista.

⁷ Per un accenno al rapporto di Cecchi con l'opera di Panzini, si rimanda alla nota 1 al testo 8.

⁸ A. PANZINI, *Donne, madonne e bimbi*, Milano, Treves, 1921. Raccoglie le seguenti novelle: *La biscia* (pp. 1-96), *La morte di un re* (pp. 97-108), *Dalla padella nella brace* (pp. 109-151), *Sotto la Madonnina del Duomo* (pp. 153-209), *La ingegnosa signorina Mercedes* (pp. 211-225), *Un uomo in due* (pp. 227-244), *I fiammiferi* (pp. 245-256), *La legge* (pp. 257-269), *Il sogno di Natale* (pp. 271-285).

⁹ A. PANZINI, *La lanterna di Diogene*, Milano, Treves, 1920.

¹⁰ A. PANZINI, *Le fiabe della virtù*, Milano, Treves, 1911.

¹¹ Cesare de Lollis (1863-1928), professore di lingue e letterature neolatine, insegna a Genova e a Roma. Formatosi come filologo, diventa un importante studioso di letteratura spagnola, francese e tedesca: tra i suoi lavori si ricordano *Hauptmann e l'opera sua letteraria* (1899), una raccolta di *Saggi di letteratura francese* (1924) e *Cervantes reazionario* (1924). Dirige la «Rivista di cultura», fondata nel 1882 da Ruggiero Bonghi, che proprio nel 1921 muta il titolo in «La Cultura»: in questa sede, affiancato dal gruppo redazionale che fa capo al periodico, costituisce un punto di contatto fondamentale tra filologia e crocianosimo.

¹² Cecchi cita qui il primo verso della seconda sezione de *L'expiation*, poesia di Victor Hugo contenuta nella raccolta *Les Châtiments*: «Waterloo! Waterloo! Waterloo! morne plaine! / Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine, / Dans ton cirque de bois, de coteaux, de vallons, / La pâle mort mêlait les sombres bataillons. / D'un côté c'est l'Europe et de l'autre la France» (V. HUGO, *Les Châtiments*, seule édition complète revue par l'auteur, Paris, Hetzel, 1870, p. 169). Il componimento è inserito nel quinto libro della raccolta, intitolato *L'autorité est sacrée*. L'opera complessiva, scritta da Hugo in esilio, raccoglie componimenti satirici volti a colpire e a discreditare Napoleone III, colpevole di aver creato quel regime che costrinse l'autore ad abbandonare la Francia.

¹³ Arthur Wellesley, Duke of Wellington (1769-1852), è il generale britannico che prende il comando dopo il ritorno di Napoleone dall'Isola d'Elba. Il suo esercito, alleato con i prussiani guidati dal feldmaresciallo Gebhard Leberech von Blücher, sconfigge definitivamente l'esercito francese nella battaglia di Waterloo, il 18 giugno 1815. Dopo la cattura di Bonaparte, durante il Congresso di Vienna, si schiera apertamente contro ogni proposta di condanna a morte per Napoleone.

[15] «La Tribuna», venerdì 21 ottobre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Chi non conosce la dolorosa e commovente storia del *Gobbo di Peretola*?¹ Quanto a me son sicuro d'essermela fatta raccontare qualche centinaio di volte. E in quei fondi della memoria nei quali si conserva, con un aroma indelebile, il ricordo d'un bel cavallo di legno, o quello della prima mattina che ci mandarono a scuola, ancora ritrovo il brivido di quando sentivo raccontare che il Gobbo, il quale ancora non era gobbo, stanco del lungo cammino, si mise a sedere davanti alla casetta delle fate di Peretola, e udendole cantare e ricantare all'infinito quel ritornello ermetico: *Sabato, Domenica e Lunedì!* non seppe resistere ad aggiungere, colla sua dispettosa vocetta di gobbo predestinato: e *Martedì!* Gli bastò per trovarsi immediatamente la schiena adorna d'un magnifico popone!

E mi ricordo anche che, nel paesaggio della novella, la casetta delle vecchie fate somigliava come due goccioline d'acqua a un conventuccio di monache che era vicino a casa nostra. Non solo: ma che il ritornello: *Sabato, Domenica, etc.*, che oggi mi pare piuttosto scoccante, allora mi pareva mistico e sacramentale come le litanie... Ma dove vogliono andare a parare tutti questi ricordi?

Aldo Palazzeschi² ha pubblicato (presso il Vallecchi di Firenze) un volume di novelle: *Il Re bello*.³ E ho anche visto che, in una *réclame*, cotesto volume è presentato con una rossa aureola di scandalo: - Non datelo in mano alle signorine. Cose di fuoco! -

In realtà, le signorine d'oggi sono abituate a ben altro. E per quanto il Palazzeschi, ogni tanto, lasci scivolare fra le pagine certe cose che, prese alla lettera, davvero vorrebbero essere un po' sporchicciuole, il libro, in fin dei conti, fa più l'effetto d'un libro-premio, e oserei dire addirittura d'un sillabario, che d'un libro scollacciato. È il tono (siamo tutti d'accordo) che fa la canzone. E le parole, poi, dicano pure quello che vogliono. Costi appunto il tono è fiabesco e infantile. Si può pensare, tutt'al più, a quegli eccessi di coprologia che a una certa età vengono a' ragazzi. Ma se la parola allora diventa lurida, la fantasia rimane ingenua, casta, entusiasta. E fra l'oscenità e le fecalità, si balocca con lo stesso candore con il quale poc'anzi si baloccava con un soldo di soldatini di carta.

Non si dice con questo che il libro sia un libro d'oro. Tutt'altro. E nei riguardi stilistici, sarà difficile trovare esempj di altrettanto disprezzo d'ogni regola e convenienza; di pagine e pagine, nelle quali, parole e frasi paiano, come quelle, messe insieme, non col cervello e con la penna, ma, come un branco di pecore, a bacchettate. Resta tuttavia quel dono d'incanto popolare e puerile. E c'è, fra l'altre, una novella, che proprio s'intitola *Il Gobbo* (disgraziatamente non di Peretola)⁴ la quale dà la più viva nostalgia di ciò che il Palazzeschi saprebbe scrivere se, con l'equilibrio e con l'arte dei suoi momenti buoni, si decidesse a darci un libro di vere fiabe.

Si parla, e moltissimo, di Marcel Proust, con senso di novità, di scoperta. Si veggono andare attorno, in camice bianco, catecumeni proustiani. Ma una laboriosità tarda ed elefantina, nelle opere più ambiziose di questo scrittore, contrasta al suo intimo spirito, che ci pare, essenzialmente, uno spirito di finezza. Ciascuna frase è tornita e mossa. Ma l'insieme della pagina è ottuso; e il complesso del libro: per es. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (32.a ediz. 1921, Paris, Ed. Nouvelle Revue Française),⁵ contrastante.

Se oggetto dell'arte potesse essere di rendere la selva psicologica, il senso caotico e germinale della realtà bergsonianamente percepita fuor della mediazione dell'intelletto,⁶ Proust, coi suoi libri minuziosi, tutti andirivieni e viottoli ciechi, sarebbe uno scrittore davvero grande. Coteste, invece, non sono, riguardo all'arte, che realtà sottintese, preliminari, nelle quali, frattanto, malgrado le sue abilissime risorse di dettaglio, egli resta ancora impigliato, se non addirittura sommerso.

Dove la sua fantasia si circoscrive e piglia contatto con una realtà più netta e rilevata, ci sembra ch'egli ottenga i suoi risultati migliori, con certi caratteri quasi d'un Henry James impariginato, come nell'*Agonie*, che uscì di recente nella «Nouvelle Revue Française», ed è una pagina che non si scorda.⁷

Per mancanza di tempo e soprattutto di preparazione non son lettore assiduo di moderni libri di scienza, intendendo *scienza* nello stretto significato fisico e sperimentale. Ma dal poco che riesco a vedere, come, per esempio ultimamente, negli opportunissimi estratti, del Righi,⁸ Ferraris,⁹ etc., che si vengono pubblicando sull'«Arduo», mi par di capire che la grande tradizione della prosa scientifica italiana non deve essere del tutto spersa.

Anche questo volume: *Intorno al segno della vita*, di Antonino Arena (Ed «Elpis», Napoli, 1921),¹⁰ che si presenta con una modestia da servir d'esempio ai nostri pomposi baccellieri, certamente riceve più d'un raggio di quella magnifica tradizione. Ancora uno scienziato, in altre parole, che non uno *specialista*, nel senso che lo specialista è un animale tronco; non uno specialista, ma un uomo.

Per la già confessata ignoranza, non sentirei di addentrarmi nei meandri sperimentali di quel contrasto della concezione vitalistica e della concezione materialistica dei fenomeni, la quale forma oggetto del libro dell'Arena; sebbene io non sappia concepire della realtà altra idea che quella che, nell'ordine metafisico, corrisponde appunto al principio vitalista pel quale l'Arena combatte. Dicevo che c'è già abbastanza, considerando l'opera come ottima letteratura. E nelle pagine sulla vita delle amebe, nella critica delle piante artificiali del Leduc, e degli alberi di Marte, etc., etc., troverete, siatene sicuri, più stile, nervo di rappresentazione e d'ironia, che in parecchi, in troppi romanzi.

Chi l'avrebbe detto, mesi fa, quando appunto i noti romanzi impestavano il bel paese, chi l'avrebbe detto che uno dei più vistosi successi librari sarebbe toccato a un'impresa che, dal lato pratico, allora pareva assurda! Si allude all'edizione d'*excerpta* dello «Zibaldone» leopardiano, curata dalla romana «Ronda»; e pubblicata col titolo di *Testamento letterario di Giacomo Leopardi*.¹¹ In pochi giorni le prime migliaia furono esaurite. E la ristampa, in forma tipografica anche più ornata e bella, continua ad andare a ruba, nemmeno si trattasse di un libro di Guido da Verona.¹²

Che rovesciamenti di tavole, che crolli! E già si annunzia che, per mettersi in pari coi tempi, appunto anche Guido da Verona darà di piglio alla filologia, e farà anche lui l'edizione d'un classico. A poco a poco li vedremo tutti infilarsi gli occhiali, farsi pedanti.

Vedrete che tesori d'erudizione stavan nascosti, sotto quelle marsine, quei *gibus*! E dire che li avevamo presi per tanti biscazzieri!

Il tarlo.

Un ricordo d'infanzia legato alla fiaba del Gobbo di Peretola è il pretesto per presentare al lettore la raccolta di novelle di Palazzeschi *Il Re bello*: l'opera non esibisce in realtà i contenuti da "libro proibito" di cui risulta ammantata in alcuni "soffietti" pubblicitari. Con un salto piuttosto netto, Cecchi prende poi in esame *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* di Proust, autore che sembra dare il meglio di sé «quando la fantasia si circonda e piglia contatto con una realtà più netta e rilevata». Inutile aggiungere che il giudizio del critico appare in queste poche righe alquanto polemico e tendenzialmente riduttivo. Cecchi rileva quindi buoni esempi di prosa nella letteratura scientifica del periodo e registra lo straordinario successo editoriale del *Testamento letterario di Giacomo Leopardi*, volume curato da Cardarelli per la casa editrice della «Ronda». Il "tarlo" non è più stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Il Gobbo di Peretola è il protagonista di una breve novella che compare in una lettera indirizzata a Lorenzo Bellini da Francesco Redi (1626-1698), scrittore e scienziato aretino. Il personaggio, nel tentativo di risolvere la propria menomazione fisica, si reca in cerca del Noce di Benevento attorno al quale danzano streghe e stregoni che, secondo un tale che era stato già guarito, avrebbero potuto risolvergli il problema. Trovato il luogo, è accolto da streghe e da diavoli: mentre però al conoscente era stata tagliata la gobba in quanto aveva partecipato con entusiasmo alla danza, lui «vi si portò con tanto mal garbo e con tanta svenevolaggine» (*Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1982, p. 327) e al posto che guarirlo, gli aggiunsero sul petto la gobba del guarito. Il malcapitato, così, se ne tornò in paese ancora più deforme. La morale, amara, mette in guardia chi, per risolvere un piccolo problema, incappa in situazioni ancora più gravi. Con tutta probabilità la versione raccontata da Cecchi è riconducibile alla fitta tradizione orale che la fiaba aveva in ambito toscano.

² La figura di Aldo Palazzeschi (1885-1974) era comparsa accanto a Soffici, Cardarelli, Govoni e Papini, in un articolo pubblicato da Cecchi sul «Manchester Guardian» del 25 febbraio 1919 con il titolo *Ten years of Italian poetry*.

³ A. PALAZZESCHI, *Il Re bello*, Firenze, Vallecchi, 1921. Il volume raccoglie le seguenti novelle: *Il re bello* (pp. 5-46), *L'anima* (pp. 47-57), *L'ingegnere* (pp. 59-83), *L'angelo* (pp. 85-101), *Tre diversi amici e tre liquidi diversi* (pp. 103-108), *Piccolo gioiello sentimentale* (p. 107-109), *Per una bella donna* (pp. 113-134), *La bomba* (pp. 135-141), *Il borsaiolo* (pp. 143-153), *Alla morte non si sfugge* (pp. 155-172), *La due famiglie* (pp. 173-191), *Il mendicante* (pp. 193-197), *Il gobbo* (pp. 199-214), *La veglia* (pp. 215-244), *L'industria* (pp. 245-266).

⁴ La tredicesima novella della raccolta di Palazzeschi *Il Re bello*, si intitola proprio *Il gobbo* (A. PALAZZESCHI, *Il Re bello*, cit., pp. 199-214).

⁵ M. PROUST, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Éditions Nouvelle Revue Française, 1921.

⁶ Un analogo riferimento alle teorie di Bergson, era apparso anche nell'articolo del 24 settembre 1921: si veda quindi la nota 6 al testo 11.

⁷ M. PROUST, *Une agonie*, in «La Nouvelle Revue Française», XVI, 1921, pp. 5-30.

⁸ Augusto Righi (1850-1920), è un fisico bolognese che insegna tra gli Atenei di Palermo, Padova e Bologna. Tra le sue ricerche maggiori vi sono quelle sulle onde elettromagnetiche: lo stesso Guglielmo Marconi segue le sue lezioni, e l'insegnamento del Righi fu per lui fondamentale nelle prime sperimentazioni della telegrafia senza fili. Più volte candidato al premio Nobel, è membro dell'*Accademia dei Lincei*, è tra i fondatori del *Circolo Matematico di Palermo* e, nel 1905, è eletto senatore per i propri meriti scientifici.

⁹ Galileo Ferraris (1847-1897) è un ingegnere e fisico piemontese. Laureato a Torino, dove poi insegna, partecipa a più riprese ad esposizioni e congressi internazionali, tra i quali l'*Esposizione internazionale di elettricità* a Parigi nel 1881: in questa occasione è inviato come rappresentante ufficiale dell'Italia. È noto soprattutto per la scoperta del campo magnetico rotante e per le sue ricerche sull'elettromagnetismo che lo portano a progettare il primo motore elettrico a campo rotante.

¹⁰ A. ARENA, *Intorno al segno della vita. Riflessioni di un medico*, Napoli, Casa Editrice «Elpis», 1921.

¹¹ *Testamento letterario di Giacomo Leopardi: pensieri dello Zibaldone*, scelti, annotati e ordinati da V. Cardarelli, Roma, «La Ronda», 1921.

¹² Per un breve accenno alla figura di Guido da Verona, si veda la nota 5 al testo 2.

[16] «La Tribuna», venerdì 28 ottobre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Ci sono al mondo molti brutti mestieri, molti mestieracci: il tosatore di cani, il bambino in fasce, e il fattorino tranviario, verso mezzogiorno, quando tutti cercano di scendere senza pagare. Ma il mestiere più brutto di tutti, a quanto posso intendere, deve esser quello di estensore, di tenutario d'una rubrica del genere di questa, di *Libri nuovi e usati*.¹

La posizione, la professione del critico vero e proprio è, in confronto, invidiabile. Chiuso rigidamente e, diciamo pure, ridicolmente, dietro una visiera di austerità e di implacabile competenza, il critico vero e proprio, dopo tutto, vien lasciato abbastanza in pace. La sua inevitabile attrezzatura paladinesca, allontana ogni confidenza troppo precipitosa. Il critico può fare anche un piacere. Ma è più facile che dia un dispiacere. Può esser che muoia bastonato da un autore presuntuoso e vendicativo. Ma l'estensore, tenutario, etc., d'una rubrica meno trincerata, per solito muore soffocato di abbracci dalle migliaia d'autori troppo contentabili e conciliativi. Il critico, insomma, se muore, muore gagliardamente nel sangue e nel fiele. Ma l'estensore, etc., morirà sempre come una mosca, nel caffelatte.

Scrivo queste considerazioni assolutamente obiettive, appollaiato su uno scaffale, con la testa pigiata al soffitto, perché nella stanza ormai non c'è più posto, e ho dovuto arrampicarmi quassù come gli sventurati del bernesco *Diluvio di Mugello*:

«Vollono in sur un albero salire... etc.»²

Romanzi, libri di versi, opuscoli, trattati, e migliaia e migliaia d'altri prodotti d'una letteratura inesauribile quanto modesta, hanno invaso la stanza, ricoperto il pavimento, sommerso i tavolini e le seggiole, e salgono, salgono, ferocemente, togliendomi sempre più spazio e respiro. Una spuma di biglietti da visita, si sfrangia e gorgoglia a sommo dell'onda edace, lambendomi d'un tratto le scarpe, i calzoni. E da codesto mare di copertine e fogliacci di tutti i colori, da cotesto mare che fra poco m'avrà nei suoi gorghi, si leva un murmure, una voce innumerevole, un concerto, come per estrema ironia dolce più del canto delle Sirene.

Dolce nel suono, intendo. Perché le parole non corrispondono alla musica. Che cosa dicono, infatti, le parole?

Ahimè: dicono e ripetono una cosina piuttosto antiquata:

*Vogliam la recensio
(anche una piccola recensio).*

Morto per morto, il poco tempo che mi rimane, vedrò, invece, di passarlo in compagnia di qualche libro buono. Per esempio, questo *Diario di un imboscato*, di Attilio Frescura (Ed. Oberosler, Bologna).³

Alcuni, parlandone, hanno deplorato che sien finiti i tempi della Bocca della Verità, e del fronte interno. E che all'autore non possa venire esteso, scusate se è poco, il privilegio della fucilazione. Son cretinerie. L'autore, che ama definirsi imboscato, ha fatto, a quanto risulta dai bollettini militari, pienamente il suo dovere sul campo, e non s'è per nulla rubate le sue medaglie. E ha diritto di parlare: o, almeno, più diritto di altri, sebbene, nel giovarsi di cotesto diritto, qualche volta manchi un po' di discrezione.

E ne manca non tanto per la crudezza di certe rappresentazioni; e non tanto per l'asprezza del cordoglio, davanti a spettacoli nei quali, davvero, la stessa realtà della patria sembra scancellarsi per

l'eccesso d'una pietà che non ammette distinzione di confini. Non si tratta d'internazionalismo o di barbussismo,⁴ egregi signori. Si tratta di non fare della retorica. E il contadino, il popolano, nelle trincee, vedevan la guerra e la commentavano, press'a poco come il Frescura. E tenevano le trincee, e morivano nelle trincee. Molti prodi, a sentirli discorrere, si sarebbero potuti scambiare per disfattisti. Ed erano prodi; ed erano eroi.

Ma la contraddizione, profondamente umana, si sanava nel fatto, nell'azione, che trasportano gli uomini nel centro di verità alle quali non saprebbero giungere soltanto con le parole. Nel libro, purtroppo, le parole, le critiche, a volte prevalgono; e in tono sterile, spicciolo, secco; come se volessero prescindere, e in fondo non vogliono, da una realtà infinitamente più ricca e complessa, nella quale, su al fronte, erano immerse, e dalla quale erano assolute e spiegate.

Tenuto completamente in una atmosfera più cordiale, il *Diario di un imboscato* sarebbe riuscito uno dei migliori libri della nostra guerra. Si sarebbe purgato, lo diciamo da un punto di vista puramente umano, d'ogni elemento dubbio e inferiore. Vedere, per intendersi, quello che, con la sua solita filosofia francamente realistica, e tuttavia larga e tollerante, seppe fare il Soffici, a parte i suoi doni d'artista, nella *Ritirata del Friuli*,⁵ e in *Kobilek*,⁶ ancora meglio.

Dopo l'esasperazione del *Libro di Mara*, Ada Negri s'è calmata, raccolta;⁷ e in questa *Stella mattutina* (Ed. Mondadori, Roma, 1921)⁸ ha dato certamente il suo libro più sereno. Libro autobiografico, intessuto di memorie infantili, e quale potevano far presentire, ma lontanamente, alcune pagine delle *Solitarie*.⁹ Anche l'arte è più vigile, benché l'incanto non risulti tanto dalla qualità del mestiere: come si è visto quando qualcuno ha cercato d'isolare dei passi, come si fa per i pezzi magistrali: la citazione cadeva a vuoto.

La Negri, non completamente per sua sfortuna, non potrà mai essere una scrittrice da antologia; come, in Francia, Colette¹⁰ e da noi, in certe pagine, l'Aleramo.¹¹ E non è giusto isolare troppo rigidamente questa *Stella*, facendone come una specie di contrapposto a tutto il resto dell'opera.

Pirandello in America.¹²

Pirandello è sbarcato in America. Ed è stato ricevuto, da gran signore, fra le abbaglianti colonne del *Forum*. Sbarcato e ricevuto, per il momento, in immagine, in recensione; in un bell'articolo, insomma, apparso in «The Forum» di New York (numero di ottobre).¹³ L'articolo, pubblicato al posto d'onore, si deve a Edward Storer,¹⁴ buon giornalista inglese, e conoscitore della nostra letteratura, il quale ha saputo orientarsi con molta destrezza nei labirinti della psicologia pirandelliana.

Così, una volta di più, risulta falso che gli stranieri sono assolutamente refrattari all'interesse per ogni cosa nostrana.¹⁵ Ci metton del tempo. Pigliano qualche granchio. In tutto e per tutto come, nei loro riguardi, facciamo noi. Ma le cose buone, prima o poi, si fanno strada. E a casa non restano che i bubboni.

Sta ormai per uscire il *Notturmo* di Gabriele d'Annunzio.¹⁶ E c'è nell'aria quell'attesa, quell'impazienza, e diciamo pure quell'emozione de' migliori tempi, quando un libro nuovo del d'Annunzio o del Pascoli colorava e ci rendeva memorabile almeno una stagione.

Dopo tanti dolori, passioni, equivoci, salutiamo il ritorno del grande artista alla sua arte. E prepariamoci anche, cari figliuoli, a incassare di buona voglia, non fosse che in fatto di stile, di solidità di lavoro e di eccellenza di mestiere, un'altra dura lezione.

Il tarlo.

L'articolo si apre con un'autoironica presa di coscienza: secondo Cecchi uno dei peggiori mestieri esistenti è proprio il suo, ovvero il mestiere del critico, costretto a tenere regolarmente una rubrica di recensioni su un quotidiano. Sepolto da libri e opuscoli di scarsa qualità, fatica così a trovare spunti e opere sulle quali scrivere. Interessante esempio di letteratura di guerra gli sembra il *Diario di un imboscato* di Attilio Frescura, del quale sottolinea, oltre ai numerosi limiti, anche i pregi. Il critico richiama poi all'attenzione del lettore *Stella mattutina* di Ada Negri, da poco uscito per Mondadori. Nella parte conclusiva dell'articolo Cecchi informa dell'esordio di Pirandello negli Stati Uniti e dell'ormai imminente uscita del *Notturmo* di d'Annunzio. Il "tarlo" è inserito tra i brani pubblicati nel 1999 da Fazi (pp. 26-30).

¹ Con la medesima ironia, in un articolo di diversi anni prima, aveva scritto «che il mestiere di critico della letteratura contemporanea [...] è un mestiere da non consigliare nemmeno ai cani» (E. CECCHI, *Critica demolitrice*, in «La Voce», 8 maggio 1913, p. 1071).

² Si cita qui un episodio tratto delle *Rime* del poeta toscano Francesco Berni (1497-1535), l'ideatore del capitolo bernesco. L'autore, nel *Capitolo del diluvio*, narra la vicenda di due fratelli, sorpresi da un'inondazione nelle campagne del Mugello: «Nel mille cinquecento anni vent'uno, / del mese di settembre a' ventidue, / [...] / venne nel mondo un diluvio che fue / sì ruinoso che da Noè in là / a un bisogno non ne furon due. / [...] / Mentre che gli era in ciel questa tempesta, / si trovorno in un fiume due persone: / or udirete cosa che fu questa. / Un fossatel che si chiama il Muccione, [...] / venne quel di sì grosso e sì raggiunto / che costoro duo [...] / vollono in sur un albero salire / e non dovette darne loro il core. / Io non so ben quel che volesse dire: / eron frategli e l'un, ch'era il maggiore, / abbracciò ben quel legno e 'n su le spalle / si fé salir il suo fratel minore. / [...] / Furno coperti delle volte venti / e quel di sotto, per non affogare, / all'albero appoggiava il viso e' denti» (F. BERNI, *Rime. Capitolo del diluvio del Mugello*, in *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, a cura di G. Bárberi Squarotti e M. Savoretti, Torino, Utet, 2014, pp. 77-80). La vicenda, nonostante la paura e i disagi inflitti dalla piena, si conclude bene per i due fratelli.

³ A. FRESCURA, *Diario di un imboscato*, Bologna, Oberosler, 1920. Attilio Frescura (1881-1943), scrittore padovano, raccoglie qui i ricordi e le cronache degli eventi bellici da lui vissuti al fronte, privandoli della retorica che aveva caratterizzato numerose pubblicazioni del dopoguerra. Uscito in prima edizione già nel 1919, subito esaurito, è ripubblicato nell'edizione bolognese citata da Cecchi: il critico non può che condividere alcune delle posizioni manifestate dall'autore, quali le accuse ai vertici militari per alcune scelte affrettate e dannose e la condanna dei giornalisti, in particolare di Fraccaroli e Barzini, colpevoli di una visione falsa e propagandistica della guerra che aveva colpito duramente gli stessi soldati che, al fronte, morivano sotto i colpi del nemico. Frescura raccoglie le storie di chi non ha avuto voce, di chi ha disertato, di chi ha preferito l'autolesionismo al combattimento, di chi ha lottato nel silenzio contro tutta la durezza e la spietatezza del conflitto.

⁴ Un accenno alla figura di Henry Barbusse, si trova alla nota 2 al testo 48.

⁵ A. SOFFICI, *La ritirata del Friuli. Note di un ufficiale della seconda armata*, Firenze, Vallecchi, 1919.

⁶ A. SOFFICI, *Kobilek. Giornale di battaglia*, Firenze, Vallecchi, 1919.

⁷ A. NEGRI, *Libro di Mara*, Milano, Treves, 1919. Per un accenno al rapporto di Cecchi con l'opera di Ada Negri, si rimanda alla nota 15 al testo 5.

⁸ A. NEGRI, *Stella mattutina*, Roma, Mondadori, 1921.

⁹ A. NEGRI, *Le solitarie*, Milano, Castoldi, 1917. Il volume contiene un totale di 14 novelle: *Il posto dei vecchi* (pp. 1-20), *Nella nebbia* (pp. 21-32), *Una serva* (pp. 33-47), *La promessa* (pp. 49-63), *Anima bianca* (pp. 65-82), *Gli adolescenti* (pp. 83-99), *Il crimine* (pp. 101-125), *L'incontro* (pp. 127-142), *L'altra vita* (pp. 143-155), *Confessioni* (pp. 157-222), *Una volontaria* (pp. 223-233), *L'appuntamento* (pp. 235-249), *Mater admirabilis* (pp. 251-264), *Il denaro* (pp. 265-332).

¹⁰ Cecchi tornerà a scrivere di Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954) nel "tarlo" del 16 febbraio 1923 (testo 74), recensendo *La Maison de Claudine*.

¹¹ Il primo scritto cecchiano sull'opera di Sibilla Aleramo (1876-1960) è una recensione a *Il passaggio* (E. CECCHI, *La granata e la fiaccola*, in «La Tribuna», 11 giugno 1919), romanzo citato con riferimento alle traduzioni e alla critica francesi nella parte conclusiva del "tarlo" del 5 gennaio 1923 (testo 68). La scrittrice alessandrina compare inoltre in un articolo intitolato *Che cosa scrivono le signore?*, pubblicato sulla «Tribuna» del 27 gennaio 1921.

¹² Gli anni della guerra costituiscono per il drammaturgo Luigi Pirandello (1867-1936) un punto di svolta. Il figlio Stefano è fatto prigioniero dagli austriaci e, una volta libero, torna in Italia gravemente malato. Nel frattempo le condizioni psichiche della moglie Maria Antonietta Portulano si aggravano in maniera irrimediabile, tanto da dover essere internata definitivamente in ospedale psichiatrico. Nonostante questa situazione avversa, l'autore inizia a lavorare in modo frenetico, dedicandosi soprattutto al teatro. Il 1921 al teatro Valle di Roma viene messo in scena *Sei personaggi in cerca d'autore*, mentre pochi mesi dopo, nell'autunno dello stesso anno, l'autore giunge con la propria compagnia negli Stati Uniti: il 30 ottobre 1921, presso il Princess Theatre di New York, il dramma va in scena per la regia di Brock Pimberton. Questo è solo il primo di una serie di 136 spettacoli, con un grande successo di pubblico, che tra il 1922 e il 1923 danno vita alla cosiddetta *Pirandello's Season*.

¹³ E. STORER, *The "grotesques" of Pirandello*, in «The Forum», October 1921, pp. 271-281.

¹⁴ Edward Storer (1880-1944), è uno scrittore, giornalista e traduttore inglese. La sua attività letteraria nasce con la poesia: con Hulme e Flint, è uno dei primi teorici dell'Immaginario. Nonostante sia uno strenuo sostenitore del

rinnovamento della poesia, ribadisce a più riprese la necessità della persistenza della tradizione. In lui convivono e dialogano efficacemente Romanticismo, modernità e un classicismo maturato attraverso lo studio e la traduzione di testi greci antichi, tra i quali gli epigrammi hanno avuto sempre un posto di rilievo. A Londra scrive per diversi giornali e riviste quali «The New Age», «The British Review», «Poetry and Drama», «The Egoist», «The English Review». In questi articoli si occupa di letteratura, ma anche di scultura e pittura. Dal 1917 si trasferisce a Roma, dove dal 1918 al 1921 dirige «Atys-Foglio d'Arte e di Letteratura internazionale» da lui fondato: durante il lungo soggiorno nella capitale, che si protrae fino al 1941, scrive diversi articoli e saggi sui drammaturghi italiani, continua la propria attività di traduttore ed è corrispondente per «The Observer», «Washington Times» e per altre testate.

¹⁵ Cecchi aveva ribadito il medesimo concetto occupandosi di politica italiana. Sulla «Tribuna» del 6 dicembre 1918 era apparso un articolo sulla *questione jugo-slava*, nel quale gli eventi storici erano presi in esame solo in seguito a una puntuale rassegna degli articoli inglesi sul tema. A sorprendere il critico era la qualità di molti di questi articoli, sorretti da una comune oggettività di giudizio e immuni dalle «false interpretazioni» e dalle «scalmane» dalle quali erano affetti molti degli articoli scritti in Italia in quel periodo. L'ammirazione di Cecchi è ben espressa alla fine dell'articolo: «È molto triste, però, che soltanto nella stampa estera, si possano ora andare a ricercare discussioni veramente aperte, sostanziali e documentarie dei nostri capitali interessi. È triste, che queste documentazioni, [...] appunto sull'Italia, la Jugoslavia e il patto di Londra, si debbano a volte ritrovare soltanto in una stampa, onesta certo, ma che risente del contraccolpo della passione a noi opposta; [...] che gli elementi di verità, necessari ad un retto giudizio storico degli avvenimenti, debbano penetrare in Italia, soltanto per questi tramiti, per queste vie indirette» (E. CECCHI, *Stampa inglese e questione jugo-slava*, in «La Tribuna», 6 dicembre 1918).

¹⁶ Il parere di Cecchi sulla figura e l'opera di Gabriele d'Annunzio (1863-1938) è stata espresso in più occasioni durante le prime fasi della carriera del critico. Per una dettagliata analisi della questione si veda: P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, Roma, Bulzoni, 1976.

[17] «La Tribuna», sabato 5 novembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Buon articolo quello che, intorno alla poesia di Gioacchino Belli, pubblicò alcuni giorni or sono, Silvio d'Amico sull'«Idea Nazionale»,¹ prendendo occasione da una ristampa di *Sonetti romaneschi e poesie italiane*, curata da Augusto Castaldo, ed edita dalla Casa Sonzogno di Milano.² Ristampa parziale, dimessa, e si potrebbe dire, per certi riguardi, anche piuttosto acciarpata; provvidenziale, tuttavia, perché del Belli mancava ormai qualsiasi edizione in commercio; e questa, con tutti i suoi difetti, ha il pregio di costar poco e forse riuscirà a far rivivere tra un largo pubblico un'arte della quale molto si discorre, ma che altrettanto si ignora.

Ma ho citato il d'Amico, a parte le tante cose giuste che ha saputo scrivere sull'argomento in generale, per il rilievo ch'egli ha dato specialmente all'ultima vibrazione e alla aderenza plastica di questa poesia; a una facoltà di realizzazione fonica e grafica, che si ritrova di continuo, certamente, in Petrarca, in Keats, e in tanti altri artisti di prim'ordine; ma che, fra gli artisti minori, possedette, a un grado simile, con pochi altri burleschi, appena un Berni.³ Non che nel Belli essa sia costante. Ma in compenso, nel miglior Belli, è addirittura strepitosa. E a questo riguardo vorrei insistere con rilievi anche più ammirativi di quelli dell'amico d'Amico; lasciando come lui in disparte tutte le considerazioni sulla tristezza cattolica, lo squallore civile, ecc., ecc. E non importa se poi mi dessero dell'esteta.

«... Far rivivere tra un largo pubblico l'arte del Belli... In realtà, il largo pubblico, come nella *réclame* delle pillole Pink, baderà sempre, in cotesta poesia, più che altro, al fatto, alla trovata.

... *Diventò er celo un forno acceso, e, drento*
Li furmini parevano pagnotte.
Pioveva foco, come quanno Lotte
Scappò via ne l'Antico Testamento ...»⁴

Oppure:

«*Nove mesi a la puzza: e poi in fasciola*
tra sbaciucchi, lattine e lagrimoni:
poi pe'r laccio, in ner crino, e in vesticciola,
cor tòrcolo e l'imbraghe pe' carzoni.
Poi comincia er tormento de la scola
l'abbeccè, le frustate, li geloni ...»⁵

Che temporali perfezionati! Che concentrazione formidabile di tutte le seccature e tutti i dolori dell'infanzia! E la materia balza così crudamente, che il lettore meno avveduto finisce con lo scambiare per un riflesso immediato di vita, l'estremo raffinamento dell'arte.

Il nuovo libro di Lytton Strachey: *Queen Victoria* (Edit. Chatto e Windus; London):⁶ una biografia della regina Vittoria, giunta in poche settimane alla quinta edizione, mi ricorda che non ho mai fatto cenno dell'altro volume, pure recente, e forse anche più considerevole, dello stesso autore: *Eminent Victorians* (Edit. Chatto e Windus):⁷ quattro studi biografici: del Cardinal Manning, di Florence Nightingale, di Thomas Arnold, del Generale Gordon: particolarmente felici l'ultimo e il primo. «L'arte della biografia è caduta a un livello piuttosto basso, in Inghilterra». (Ma chissà che cosa

dovremmo dir noialtri, che in tutta una serie di biografie dantesche, grosse o piccine, uscite quest'anno, abbiamo potuto farci un'idea assai lacrimevole delle odierne condizioni dell'arte biografica in Italia). «L'arte della biografia è caduta a un livello piuttosto basso, in Inghilterra», osserva Lytton Strachey. «E bisogna riconoscere che, nonostante alcuni capolavori, mai come in Francia, abbiamo avuto una grande tradizione biografica: non abbiamo avuto i nostri Fontanelle, né i nostri Condorcet, con i loro incomparabili *éloges*... Vorrei aver mostrato, nelle mie pagine, che l'interesse strettamente biografico può non escludere affatto l'interesse storico. Le creature umane sono una realtà troppo importante, per esser meramente trattate come sintomi del passato. Hanno un valore indipendente da qualsiasi processo temporale; un valore eterno, che deve esser sentito ed espresso in sé e per sé stesso».⁸ Ottimamente.

Nessuna evocazione della gran figura di Newman⁹ è difatti parlante come quella nel saggio dedicato a Manning,¹⁰ ma in realtà pieno di Manning, di Wiseman,¹¹ di Newman, e di tutto il movimento religioso inglese, nel diciannovesimo secolo. E quale brillante contrasto fra la figura ariostesca del generale Gordon,¹² e Gladstone,¹³ il buon Gladstone, che, con una correttezza impeccabile, tanto fa che ce lo lascia ammazzare a Khartoum! C'è veramente qualche punto di somiglianza fra l'impresa di Khartoum e l'impresa di Fiume; fra il contrasto Gordon-Gladstone, e il contrasto D'Annunzio-Giolitti. Perfino nelle allocuzioni, nelle lettere e nei diari del Gordon sarei per scorgere tracce e segni d'una fantasiosità e d'una cavalleria che potrebbero definirsi dannunziane.

Ed è certo che se la storia dell'impresa di Fiume dovrà un giorno essere scritta da un punto di vista in nessun modo settario, non potrebbe aver miglior modello di questa storia gordon-gladstoniana. Nella quale Lytton Strachey ha profuso ironia e *pathos*, vivacità di colore e squisito acume politico: qualità che sembrano inconciliabili, e che di solito siamo costretti ad andare a ripescare negli autori più disparati.

Un Lytton Strachey si contenta, come abbiamo visto, d'esercitare la sua astuta indagine d'erudito, e la sua rara arte di scrittore, intorno a caratteri e figure, interessanti e importanti, ma non certo di primo piano. Da noi con capacità di tutt'altra natura, si è assai più ambiziosi. Dante, vuol essere! O almeno, Napoleone. E Napoleone presta motivo ad una "trilogia" critica, ideata da Luigi De Biase; della quale trilogia è intanto uscito il primo tomo: *Napoleone Costruttore* (Ed. Tipografia Cooperativa; Pinerolo).¹⁴

Serviteci delle frattaglie napoleoniche anche nella salsa d'un articolo del «Piccolo», e finiremo con l'ingojarle: la tentazione è troppo forte, anche col rischio poi d'un mal di pancia o d'un'indigestione. Il libro del De Biase non manca, invece, di meriti: sebbene i meriti non s'adeguino alla responsabilità ch'è connessa a un argomento tanto alto, e sul quale si sono affaticati spiriti insigni.

Perché, allora, uno si domanda, la pretesa di fare il passo tanto più lungo della gamba? Perché ognuno non misura le forze, e non mette tutto il suo orgoglio non nel fare *in grande*, ma nel fare *bene*; anche se far bene vuol dire, per lui, fare *in piccolo*? Ma forse una vera civiltà letteraria comincia proprio da questo che sembra un punto ovvio e naturalissimo. E che, invece, per quanto ci riguarda, sembra irraggiungibile, anzi mitico addirittura.

Il tarlo.

La prima parte dell'articolo richiama l'attenzione, attraverso gli spunti critici offerti da un articolo di Silvio d'Amico, sulla ristampa di un'antologia di *Sonetti romaneschi e poesie italiane* di Giuseppe Gioacchino Belli da poco uscita per Sonzogno. La parte centrale del contributo prende in esame il nuovo libro di Lytton Strachey, intitolato *Queen Victoria*, opera che Cecchi dimostra di apprezzare e che presenta con competenza e puntualità al pubblico italiano: al termine della propria analisi rimpiange quasi che non vi sia un'un'altra opera storica anche sull'impresa di Fiume. Meriti, seppur molto più modesti, ha un volumetto su *Napoleone costruttore* pubblicato da Luigi De Biase, libro che non ha pretese troppo elevate e che proprio per questo motivo avvolge con modestia ed efficacia il proprio compito. L'articolo di Cecchi non è stato più pubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ S. D'AMICO, *Belli e il sonetto*, in «L'Idea Nazionale», 2 novembre 1921, p. 3. Silvio d'Amico (1887-1955), giornalista romano, scrive a lungo sull'«Idea Nazionale». Nel medesimo quotidiano, dal 1917, tiene una rubrica di critica teatrale, attività che svolge anche in seguito, dal 1925 al 1940, quando il giornale si fonde con «La Tribuna».

² Si tratta di una ristampa di G. G. BELLÌ, *Sonetti romaneschi e poesie italiane*, a cura e con prefazione di A. Castaldo, Milano, Sonzogno, 1915. Il volume contiene 794 *sonetti romaneschi* e 24 *sonetti italiani*.

³ Dell'opera del Berni vi è un accenno nel «tarlo» del 28 ottobre 1921 (nota 2 al testo 16).

⁴ Cecchi cita qui la seconda strofa del sonetto intitolato *Er temporale de jeri* che, in *Sonetti romaneschi e poesie italiane*, compare a pagina 245 con il numero progressivo 536.

⁵ Si cita qui l'incipit de *La vita dell'omo* che, nella raccolta curata da Castaldo compare a pagina 144 con il numero progressivo 287.

⁶ L. STRACHEY, *Queen Victoria*, London, Chatto & Windus, 1921. Il volume si compone di dieci capitoli: *Antecedents, Childhood, Lord Melbourne, Marriage, Lord Palmerston, Last Years of the Prince Consort, Wildowhood, Mr. Gladstone and Lord Beaconsfield, Old Age, The End*.

⁷ L. STRACHEY, *Eminent Victorians. Cardinal Manning, Florence Nightingale, Dr. Arnold, General Gordon*, London, Chatto & Windus, 1918. Il volume raccoglie quattro studi biografici in merito alle vite del cardinale Henry Edward Manning (pp. 1-115), di Florence Nightingale (pp. 117-179), del Dr. Thomas Arnold (pp. 181-214) e del generale Charles George Gordon (pp. 215-310).

⁸ Cecchi traduce qui due passi tratti dalla prefazione al volume. Nel primo, l'autore britannico si concentra sulla tradizione biografica inglese: «The art of biography seems to have fallen on evil times in England. We have had, it is true, a few masterpieces, but we have never had, like the French, a great biographical tradition; we have had no Fontenelles and Condorcets, with their incomparable *éloges*, compressing into a few shining pages the manifold existences of men». (L. STRACHEY, *Eminent Victorians. Cardinal Manning, Florence Nightingale, Dr. Arnold, General Gordon*, cit., p. VIII) Nel secondo, spera che queste biografie possano essere esemplari: «I hope, however, that the following pages may prove to be of interest from the strictly biographical no less than from the historical point of view. Human beings are too important to be treated as mere symptom of the past. They have a value which is independent of any temporal processes – which is eternal, and must be felt for its own sake» (*Ibid.*).

⁹ John Henry Newman (1801-1890) cardinale, filosofo e teologo inglese. La parte VI del saggio su Manning (L. STRACHEY, *Eminent Victorians. Cardinal Manning, Florence Nightingale, Dr. Arnold, General Gordon*, cit., pp. 67-82) è dedicata quasi completamente alla figura di Newman ed è corredata da una fotografia del religioso.

¹⁰ Henry Edward Manning (1808-1892), figlio di un ricco mercante, studia ad Oxford e diviene sacerdote anglicano nel 1832. Tra i sostenitori del «movimento di Oxford», si converte al cattolicesimo nel 1851: due anni prima aveva avuto un colloquio privato a Roma con Papa Pio IX. Diventa quindi arcivescovo di Westminster e, nel 1875, cardinale.

¹¹ Nicholas Patrick Stephen Wiseman (1802-1865), cardinale e scrittore nato a Siviglia da genitori irlandesi. Nel 1835 si trasferisce a Londra dove inizia a interessarsi di teologia nei rapporti con la scienza e con la storia. È vicino agli ambienti dai quali si sviluppa il «movimento di Oxford» e ha un ruolo non marginale nella conversione di Newman dall'anglicanesimo alla fede cattolica. Diviene cardinale nel 1850, scrive diversi saggi sulle lettere antiche e tiene proficui rapporti con alcuni importanti intellettuali ed eruditi dell'epoca, quali Montalembert, Rosmini e Angelo Mai.

¹² Charles George Gordon (1833-1885), ufficiale dell'esercito britannico, partecipa alla Guerra di Crimea (1855) e, dopo una breve parentesi in Inghilterra, è inviato in Cina per partecipare alla seconda guerra dell'oppio (1860). È però soprattutto attivo in Africa: nel 1874 diviene colonnello dell'esercito egiziano e, dopo alcune missioni militari nel sud del Paese, è eletto governatore generale del Sudan, contribuendo a risolvere per via diplomatica una pesante crisi con l'Abissinia (1875). Dopo altre missioni per conto della corona britannica in Cina (1880) e alle Mauritius (1882), torna in Egitto per organizzare la ritirata dei civili dal Sudan, a seguito di alcune rivolte in quei territori: dopo aver tratto in salvo circa 2500 persone, è assediato per dieci mesi dalle truppe del Mahdī a Khartum, salvo capitolare nel gennaio 1885 ed essere ucciso e decapitato.

¹³ William Ewart Gladstone (1809-1898), politico inglese, per ben quattro volte è eletto in qualità di primo ministro. Dopo gli studi ad Oxford e i frequenti viaggi in tutta Europa, è eletto in Parlamento nel 1832 tra le fila dei conservatori. Nella sua lunga carriera ricopre le cariche di *Segretario di Stato per la Guerra e le Colonie* (1845), *Cancelliere dello Scacchiere* (1852), *Lord alto commissario delle Isole dello Ionio* (1859), fino a raggiungere la *premiership* nel 1868. In occasione della morte di Charles George Gordon, il 26 gennaio 1885, è accusato dall'opinione pubblica di non aver supportato in modo efficace chi combatteva e, nella fattispecie di non aver fornito, per negligenza, l'aiuto necessario al

comandante britannico per far fronte all'assedio di Khartum. Travolto da queste accuse, rassegna le proprie dimissioni da primo ministro.

¹⁴ L. DE BIASE, *Napoleone Costruttore*, Pinerolo, Tipografia Cooperativa, 1921.

[18] «La Tribuna», venerdì 18 novembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

«*Capelli sul cuscino*»¹

L'amico si affrettò a posare sulla tavola il volume coperto di bella carta color torlo d'uovo; il volume sul cui frontespizio aveva letto questo titolo eccentrico: *Capelli sul cuscino*; e, torcendo la bocca: «Fa un certo effetto» mi disse «come trovare uno (*un capello, intendeva*) nella minestra».

È il guaio dei titoli a tinte forti, e intenzioni, diremo così, sviscerate. Impazzano come la crema; e, passato un po' di tempo, non hanno più affatto sapore, o hanno preso sapori inquietanti.

In un grosso libro del dottor Eugenio Duehren: *Le Marquis de Sade et son temps (Etudes relatives a l'histoire de la Civilisation et des Moeurs au XVIII.me siècle)*,² pubblicato in francese, a Berlino, dall'editore Barsdorf, nel 1901, si impara che i titoli sul genere *Sciogli la treccia, Capelli sul cuscino, etc., etc.*, erano di gran moda in pieno incendio rivoluzionario. E il Duehren ce ne procura un elenco, il quale potrebbe prestarsi a raffronti utili con i titoli in corso nella letteratura erotica e frenetica che imperversò, or sono pochi mesi, durante quella che, secondo molti pronostici, pareva dovesse essere la nostra vigilia rivoluzionaria.³

Mi preparavo, tempo fa, a sviluppare appunto cotesti raffronti in un articolo, quando una mattina, guardando in giro, non ritrovai più i sintomi della rivoluzione, né la letteratura erotico-rivoluzionaria. In Italia i mutamenti storici avvengono con tale urgenza, che non si fa a tempo, il più delle volte, a consacrarli non dico in un libro, ma in una colonna di giornale!

Sarebbe tuttavia ingiusto identificare, per via del titolo: *Capelli sul cuscino*, queste novelle di Auro d'Alba⁴ (Edit. Mondadori, Milano, 1921), con la novellistica testé scomparsa. Il titolo può essere sforzato ed oltrepassato. E le novelle, che del resto non dovrebbero nemmeno considerarsi, strettamente, come novelle, possono non mancare di mende, nell'ideazione e nello stile. Ma rappresentano un progresso marcato, sugli scritti precedenti del d'Alba. E si ornano continuamente dei segni d'una sensibilità assai fresca e sincera. È facile, così, dimenticare anche quel tanto di romantico, che l'autore non ha saputo risparmiarsi, tratteggiandoci alcuni dolenti episodi del riassetamento postbellico.

Ciò che soprattutto importa, è che, con questo libro, lasciando le convenzionali bravate del futurismo, il d'Alba mostra di volere impegnarsi in una via di lavoro serio. Un'altra pecorella torna all'ovile. C'è posto anche per lei: e sia la benvenuta.

Anno di centenarii, questo 1921. Centenarii fitti come le mosche. Centenario di Dante, di Keats, di Dostojevski, di La Fontaine, di Baudelaire, di Amiel,⁵ di Napoleone, etc., etc. E un centenario ha nuociuto all'altro; per modo che quello di Baudelaire, è rimasto sacrificatissimo, e quasi nessuno, da noi, l'ha ricordato.

Ma c'è un Dio anche per i poeti maledetti. E s'è trovato un professore piuttosto eccezionale: il De Lollis, del quale la commemorazione baudelairiana (cfr. «Nuova Antologia», 16 ottobre)⁶ è riuscita tale che possono esserne soddisfatti, almeno per molti riguardi, anche i più gelosi ed intrattabili esteti. Impostata sur una ricerca storica intorno alla preoccupazione per il *caratteristico*, comune a Hugo, a Flaubert, ai parnassiani,⁷ e allo stesso Baudelaire, al momento opportuno si raccoglie e solleva molto elegantemente; e in alcuni richiami a Racine e Malherbe, ed alcuni tocchi critici ed esemplificazioni, mette in bella luce quello che soprattutto occorre: il metodo baudelairiano di semplificazione e d'astrazione, congiunto alle virtù d'una parola «non soltanto di affascinante sonorità, ma accanita a concentrare in sé quanto più possibile di realtà: *tout entière à sa proie attachée*, come avrebbe detto il divino Racine».⁸

Dove il De Lollis ci sembra un poco sforzare la sua tesi, ch'è la giusta, della impassibilità e monumentalità baudeleriana, è nell'insistere troppo sulla individualità recisa e isolata dei singoli versi. Non basta dire che «una punta madrigalesca disciplina spesso in continuità logica le belle individualità dei singoli versi».⁹ Ma certo, per spiegarsi a fondo, un semplice saggio non poteva esser sufficiente. E sarebbe desideratissimo, dello stesso De Lollis, intorno a Baudelaire, un grosso libro.

A Basil de Selincourt¹⁰ si deve il miglior studio su Walt Whitman (*Ed. Martin Secker, London*)²¹ uscito ormai sono otto anni ma ancora vivo e verde.

Ernest de Selincourt,¹¹ fratello di Basil, autorevole critico, ed editore di Landor,¹² di Spenser (*Oxford University Press*)¹³ e di Keats (*Methuen*),¹⁴ ha pubblicato ora nella collezione: *The World's Classics* dell'università di Oxford, un'ottima scelta delle *Foglie d'erba*,¹⁵ corredandola d'una introduzione, nella quale è interessante vedere le reazioni del suo temperamento classicheggiante, a contatto del più sfrenato dei poeti.

Ma si può credere che Whitman, nelle mani accademiche del de Selincourt, s'è trovato meglio che se la sua scelta fosse stata affidata a un parolibero e avvenirista. Pellicanesco destino quello degli studiosi! Esser coperti d'insolenze dal primo ragazzo che capita (non si dice, naturalmente, per Whitman, che, da buon americano, aveva il più sacro rispetto per le scienze, filologia inclusa). E stracciarsi l'anima a fare una edizione in tutte le regole, se cotesto ragazzaccio alla fine impara a scrivere e combina sul serio un bel libro di versi!

Ma libri, del resto, sempre libri! Le glorie, le passioni, le invenzioni, le memorie, affidate ai monumenti, alle epigrafi, alle pitture, ma soprattutto alle parole stampate nei libri! E non si pensa mai a quello che si è perso e si perde continuamente nel labile suono delle parole. Nelle nostre idee e ricostruzioni del passato, l'impossibilità di immaginarci i rumori, le voci, è la più insormontabile. Come la tonalità musicale d'un paese, d'una città dove si giunge la prima volta, è sempre l'elemento più inaspettato. E una scena romana posso figurarmela, con approssimazione abbastanza convincente, come topografia, colore, giuoco di fisionomie. Ma resterà sempre ignoto come pronunciavano certi gridi, esclamazioni, acclamazioni; e i professori non ci possono dir nulla, e comunque non ci sarebbe da creder loro: eppure è cotesto il vero *bouquet* d'una scena. Terribile destino, e veramente mortuario, che, nei paesaggi della memoria, le grandi processioni sacre, i clamorosi trionfi militari, i cortei regali, passano allo stesso modo afoni, senza un suono, una voce. Tutte le realtà più intime, rivelatrici, indissimulabili, stanno invece nel suono; e i suoni, non appena nati, son passati, morti. Con quale timbro preciso fu creato il lamento di Didone? E i greci, salutandosi, come dicevano il loro *kaire*? Quando l'Inghilterra non ci sarà più, che battaglie fra gli studiosi di lingue morte e ricostruttori del passato, per ritrovar l'accento preciso col quale, attaccandosi a un tubo di telefono, un inglese del XX secolo (seconda decade) rispondeva: *hello!*

Il tarlo.

Nella prima parte dell'articolo, Cecchi registra la moda editoriale di scegliere titoli eccentrici e inusuali: tra i diversi casi tratta di *Capelli sul cuscino*, raccolta di novelle di Auro d'Alba. Tra i numerosi centenari che si sono commemorati nel 1921, l'anniversario della nascita di Charles Baudelaire sembra passato quasi inosservato in Italia: il critico ricorda la ricorrenza attraverso un bell'articolo di Cesare De Lollis pubblicato proprio in quei giorni sulla «Nuova Antologia». Con salto netto e improvviso, richiama poi alla memoria del lettore un importante saggio di Basil de Selincourt su Whitman, uscito otto anni prima ma tutt'altro che superato. L'articolo si conclude con una divagazione sulla fugacità dei suoni e sull'incapacità da parte della letteratura di custodire e tramandare voci e rumori del passato. Il pezzo cecchiano non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ A. D'ALBA, *Capelli sul cuscino*, Roma, Mondadori, 1921. Il volume raccoglie quindici brevi novelle, «concepite e scritte nella grigia atmosfera del dopoguerra» (*Ibid.*, p. 7): *Capelli sul cuscino* (pp. 9-22), *Commemorazione* (pp. 23-35), *Transoceanica* (pp. 37-49), *Scialletto nero* (pp. 51-63), *Creature di lassù* (pp. 65-92), *Atavismo* (pp. 93-106), *Fra le coltri* (pp. 107-126), *Becchino* (pp. 127-138), *Senza patria* (pp. 139-152), *Da nido* (pp. 153-163), *Le anonime nostalgie* (pp. 165-185), *Il mendicante guerraiolo* (pp. 187-199), *La statua della libertà* (pp. 201-211), *Adriatica* (pp. 213-221), *Casa di maternità* (pp. 223-233).

² E. DUEHREN, *Le Marquis de Sade et son temps. Études relatives a l'histoire de la Civilisation et des Moeurs au XVIII^{me} Siècle*, traduit de l'Allemand par le Dr. A. Weber-Riga, Berlin, Barsdorf, 1901.

³ Cecchi fa qui un riferimento ironico al paragrafo intitolato *Le Sadisme dans la littérature* (E. DUEHREN, *Le Marquis de Sade et son temps. Études relatives a l'histoire de la Civilisation et des Moeurs au XVIII^{me} Siècle*, cit., pp. 436-450), una sezione inserita nel quinto capitolo del volume di Duehren dal titolo *Histoire du Sadisme au 18^{me} e 19^{me} siècle*. In questo paragrafo l'autore passa in rassegna diverse opere «qui laissent reconnaître une influence directe des doctrines du marquis de Sade» (*Ibid.*, p. 436). Vengono citati *Pauliska ou la Perversité moderne, mémoires récents d'une Polonaise* (1798), *Sabine d'Herford, ou les Dangers de l'imagination* (1798), *Les Torrents des passions ou les Dangers de la galanterie* (1818), il romanzo *Justine ou les Malheurs de la Vertu* (1835). In un'altra sezione del volume, intitolata *La Littérature* (*Ibid.*, pp. 86-104) e inserita nel capitolo *Le Siècle du Marquis de Sade*, l'autore cita numerose opere letterarie uscite nel XVIII secolo e incentrate su argomenti scandalosi con riferimenti espliciti alla sfera sessuale: il critico della «Tribuna» probabilmente fa riferimento anche a questi paragrafi.

⁴ Auro d'Alba (1888-1964), pseudonimo dello scrittore romano Umberto Bottone, è amico di Sergio Corazzini e fortemente ispirato dalla poesia di Gabriele d'Annunzio. Esordisce con la raccolta poetica *Lumi d'argento* (1905), a cui seguono i componimenti di *Corde ai fianchi* (1910). Pochi mesi dopo si accosta al futurismo grazie ad alcune liriche che Marinetti reciterà al Teatro Dal Verme di Milano: altre sue poesie sono pubblicate in *Poeti futuristi* (1912). Scrive due sintesi teatrali e una raccolta di versi (*Baionette*, 1915), alcuni dei quali già apparsi su «Lacerba», e una raccolta di novelle in versi, *Canzoni della guerra* (1916). Dopo il primo conflitto mondiale, decorato con una medaglia d'argento, collabora al «Popolo d'Italia», si affilia al neonato partito fascista e partecipa ad azioni squadristiche e alla marcia su Roma.

⁵ Il filosofo e poeta svizzero Henri-Frédéric Amiel (1821-1881) era nato a Losanna il 27 settembre 1821.

⁶ C. DE LOLLIS, *Baudelaire. (In occasione del suo centenario)*, in «Nuova Antologia», n. 298, 16 ottobre 1921, pp. 289-300. Baudelaire era nato a Parigi il 9 aprile 1821.

⁷ «Ma l'odio, foderato di disprezzo, pel “bourgeois” che liquida gl'immortali principî dell'89 nella pratica spicciola di tutti i giorni, oltre a esser comune a tutti i Parnassiani, era già stata nota fondamentale del romanticismo del '30, del quale i Parnassiani - lo hanno ben dimostrato e il Cassagne e il Canat - sono, sotto tanti rispetti, i continuatori» (C. DE LOLLIS, *Baudelaire. (In occasione del suo centenario)*, cit., p. 289).

⁸ C. DE LOLLIS, *Baudelaire. (In occasione del suo centenario)*, cit., p. 298.

⁹ «Nè, certo, la punta madrigalesca alla quale spesso sembrano preordinate le brevi poesie baudelairiane riesce a disciplinare in continuità logica le belle individualità dei singoli versi» (C. DE LOLLIS, *Baudelaire. (In occasione del suo centenario)*, cit., p. 300).

¹⁰ Basil de Selincourt (1877-1966), giornalista britannico noto per alcuni importanti saggi monografici come quelli su *Giotto* (1905) e su *William Blake* (1909). Scrive inoltre il saggio *Walt Whitman. A Critical Study* (1914) e la raccolta di interventi critici pubblicati sotto il titolo complessivo di *The English Secret and Other Essays* (1923).

¹¹ Ernest de Selincourt (1870-1943), giornalista e saggista inglese. Fratello maggiore di Basil, professore di poesia presso l'University College di Oxford, quindi docente a Birmingham. Tra le sue opere maggiori vi sono i tre volumi di *The Poetical Works of Edmund Spenser* (1910), la raccolta *The Poems of John Keats* (1920), e la curatela della *Guide to the Lakes by William Wordsworth* (1926).

¹² Walter Savage Landor (1775-1864), poeta e narratore inglese. La sua fama rimane legata a *Imaginary conversations*, dialoghi fantastici tra alcuni autorevoli personaggi storici e letterari, pubblicati in cinque volumi tra il 1824 e il 1829. Cecchi si riferisce qui appunto a W. S. LANDOR, *Imaginary Conversations*, a selection with an introduction by Ernest de Selincourt, London, Oxford University Press, 1914.

¹³ Edmund Spenser (1552-1599): Cecchi fa qui riferimento al volume *Spenser's minor poems*, Oxford, Clarendon Press, 1910.

¹⁴ Si fa riferimento qui a *The poems of John Keats*, edited with an introduction and notes by E. de Selincourt, London,

Methuen and Co., 1905.

¹⁵ Cecchi fa riferimento al volume uscito nella collezione *The World's Classics* dell'università di Oxford: W. WHITMAN, *Leaves of Grass*, selected and edited with an introduction by Ernest de Sélincourt, London, Oxford University Press, 1920.

[19] «La Tribuna», venerdì 25 novembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Sarà anche vero, come c'informa il traduttore Gilberto Beccari nella sua prefazione al *Caso Clinico* di Antonio de Hoyos y Vinent (Ed. Luigi Battistelli, Firenze),¹ sarà vero che il de Hoyos è in Spagna «l'autore di moda, più amato, più discusso; e che si notano in lui il forte colorito di Velasquez e di Goya, e la potenza suggestiva di Poe, di Hoffman... Una stella di prima grandezza s'è levata nel cielo letterario spagnolo...».² Aggiustiamo un tratto decisivo: «Il de Hoyos è sordo come Beethoven e Goya. In ciò forse ha origine l'arte sua strana e inquietante... ingiustamente imprigionato nella cupa torre del silenzio, spesso sale in cima, lascia cadere sul mondo un libro magnifico, e si rinasconde nella tenebra dolente e taciturna...».³

Tutto questo sarà vero, verissimo; compreso lo strano sistema di tirare i libri in istrada dall'alto delle torri mistiche, col rischio di spaccare la testa a qualche passante. Ciò non toglie che, dalla lettura del *Caso Clinico* suddetto e d'un volume di novelle: *I sonagli di Madama Follia*, tradotte dallo stesso Beccari e pubblicate dallo stesso Battistelli,⁴ si produca un effetto che non ha nulla a che vedere né con Beethoven, né con Velasquez. E neanche con Goya e con Poe,⁵ che, in un cielo serio, e da un astronomo coscienzioso, sarebbero considerati come stelle certo interessantissime, ma appena di seconda o terza grandezza. Figuriamoci il de Hoyos! In realtà, i suoi celesti confratelli, bisogna ch'egli se li trovi in quelle sfere dove ruotano, senza echi d'armonie pitagoriche, Mariani⁶ e Guido da Verona.⁷ Partiti, insomma, da Velasquez, siamo arrivati a Pitigrilli.⁸

«... Il magnifico *Rolls-Royce*, foderato di panno dorato come la portantina d'una favorita reale, correva silenziosamente; dentro di esso, alla luce un po' viva delle lampadine, si discerneva la strana *toilette* da ballo di mistress Ralph Vansittant, una vecchia americana che professava la religione di Budda e viveva in connubio con un coccodrillo; e le *toilettes* della principessa Tristoffsky, pittrice e nichilista, e della Lipkowska, una ballerina polacca dagli occhi di madonna... Erano accompagnate dall'insostituibile Giulietto Calabrès, in ampio *frac*...».⁹

Una rondine non fa primavera, e una citazione non registra un autore. Ma in ogni pagina del de Hoyos, l'industre lettore può cogliere citazioni a mazzi d'una pacchianeria altrettanto sintomatica: e non dubitiamo che, a esperienza compiuta, la penserà come noi o forse peggio.

E dire che ci saremmo contentati d'un'onesta e moderata candela, invece che d'una stella. Ma si vede proprio che, questa volta, eravamo destinati ad andarcene a letto al bujo!

Anche oggi il miglior scritto su G. K. Chesterton¹⁰ rimane quello di André Chevrillon:¹¹ *Une apologie du christianisme* (in: *Nouvelles Etudes Anglaises*: ed. Hachette, Paris),¹² impostato principalmente sulle due opere magnifiche e fondamentali: *Heretics*¹³ e *Orthodoxy*¹⁴ del grande umorista inglese. Ma si può leggere con profitto anche il *G. K. C.* di Julius West (Ed. Secker, London: 1915);¹⁵ e infine questo *G. K. Chesterton; Ses idées et son caractère*, pubblicato recentemente da Joseph de Tonquédec, per i tipi della «Nouvelle Librairie Nationale» (Paris),¹⁶ sebbene non gli sieno mancate critiche acerbe. Il Vitetti, che lo recensì minutamente, lo definì «un infortunio capitato a G. K. C.». E un critico francese, mentre ammetteva la legittimità di paragonare Chesterton, se proprio uno ci tiene, a una testuggine o a un rinoceronte, trovava in verità un poco strano che il de Tonquédec avesse preferito paragonarlo a «una farfalla ebba di sole».¹⁷ È proprio vero che l'entusiasmo fa dei brutti scherzi.

Il de Tonquédec non nasconde d'ignorare parte dell'opera di Chesterton; e probabilmente quella parte, non esigua, che non è stata ancora tradotta in francese. Non ha avuto cura di inquadrare il suo

autore in un disegno storico, tanto più necessario in quanto, più che altro, egli ha insistito sull'aspetto teoretico e confessionale dell'opera di Chesterton, anche a scapito di quanto in essa va considerato come arte.

Ma agli effetti della nessuna conoscenza che di questo scrittore si ha, generalmente, in Italia, il volumetto può esser utile. E non conviene giudicarlo con severità eccessiva. Ora per la prima volta Chesterton vien tradotto in italiano; e tutta la prima parte del suo *Manalive*, sotto il titolo: *Le avventure di un uomo vivo*, è apparsa, dal numero I di quest'anno, al numero IX, uscito in questi giorni, nella romana «Ronda».¹⁸ Non vogliamo insinuare che sia necessaria una interpretazione ermetica, o per lo meno allegorica. In ogni modo il Tonquédec potrebbe essere, al lettore italiano, un non ozioso compagno, in quella selva di bizzarrie, paradossi e capricci dell'ingegnoso scrittore, i quali spesso cuoprono magari un po' disordinatamente, significati organici, nuovi e, non di rado, profondi.

Eugenio Donadoni¹⁹ (che una volta sentì anche il bisogno di analizzare una singolare crisi di coscienza in un romanzo non riuscitissimo, ma certamente assai nobile), ha avuto sempre, nel suo lavoro critico, una predilezione per le figure di poeti e scrittori tormentate, contraddittorie. Un suo libro del 1910 era dedicato al Foscolo.²⁰ E costituisce anche oggi un documento notevole, per quanto vi si debba ricercare più il Foscolo vissuto, uomo di coltura e di passioni, il Foscolo in continuo *fieri*, che il poeta il quale nei *Sepolcri* e nei frammenti delle *Grazie*, al disopra di tutte le incertezze, le inquietudini e le contraddizioni, aveva saputo toccare le più sicure cime liriche. Il libro del Donadoni, insomma, poteva servir meglio, a una comprensione annobilita, dell'*Ortis*, e forse di *Didimo Chierico*, che a quella dei *Carmi*.

Oggi la stessa predilezione ha spinto il Donadoni allo studio diligentissimo di un'altra fra le più vive e tormentate coscienze dei poeti nostri: e intorno a *Torquato Tasso* egli ha pubblicato (Ed. Battistelli, Firenze)²¹ un'opera in due volumi, sulla quale, con questa notareella, vogliamo richiamar l'attenzione di quei lettori ai quali, eventualmente, potesse essere sfuggita, per tornare presto a parlar del libro, su queste colonne, largamente come richiede.

Il Donadoni non è un ignoto nel cerchio ristretto degli studiosi, e credo che la stima non gli venga lesinata. Ma se in Italia si riconoscessero i veri meriti con un po' più di splendore, non c'è dubbio che il suo nome dovrebbe stare fra quelli dei nostri critici più conosciuti ed apprezzati.

Al solito elegantissimo questo *Marrakech ou les Seigneurs de L'Atlas* (Ed. Plon, Paris),²² ultimo libro dei fratelli Jérôme et Jean Tharaud:²³ pieno di pezzi da antologia, in specie *paesaggi*, ma anche, leggermente, un poco troppo *fatto*. Autori di studio più che di vena, a un certo punto, per quanto facciano, scoprono l'apparato.

E ci viene opportuno, a questo proposito indicare uno studio che, appunto ai due interessanti fratelli, ha dedicato Benjamin Crémieux,²⁴ nel numero di novembre della «Nouvelle Revue Française».²⁵ Nei riguardi buoni dell'arte dei Tharaud e in quelli meno buoni o addirittura mediocri, era assolutamente impossibile scrivere in modo più acuto ed equilibrato di come il Crémieux ha fatto.

Il tarlo.

Nella prima parte dell'articolo, Cecchi presenta al lettore l'opera di Antonio de Hoyos y Vinent attraverso le traduzioni di Gilberto Beccari da poco uscite per l'editore Battistelli. La parte centrale del "tarlo" è dedicata invece a un rapido panorama della letteratura critica su J. K. Chesterton, personaggio che Cecchi aveva conosciuto personalmente nell'immediato dopoguerra durante il proprio soggiorno londinese. Il critico dà prova di una notevole dimestichezza con l'opera dell'autore britannico, passa rapidamente in rassegna saggi inglesi e francesi sul tema e accenna infine alla propria traduzione di *Menlive*, la prima parte della quale era uscita proprio in quel periodo sulla «Ronda» con il titolo complessivo di *Le avventure di un uomo vivo*. Richiama quindi all'attenzione del lettore un saggio di Eugenio Donadoni su *Torquato Tasso* e l'ultimo libro dei fratelli Tharaud, *Marrakech ou les Seigneurs de L'Atlas*. L'articolo cecchiano non è più stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ A. DE HOYOS Y VINENT, *Il caso clinico: romanzo. L'uomo che vendé il corpo al diavolo: romanzo. La santa: novella*, prefazione e traduzione di G. Beccari, Firenze, Luigi Battistelli, 1920.

² «Antonio de Hoyos è l'autore di moda, il più amato, il più discusso; si notano in lui il forte colorito di Velazquez e di Goya, la potenza suggestiva di Poe, di Hoffman e di Lorrain. I suoi libri, come osserva uno dei maggiori critici spagnoli, s'impadroniscono del lettore, fino dalle prime pagine, per l'intrinseco valore letterario, lo stile facile e fluido, la felice pittura dei tipi, e degli ambienti» (A. DE HOYOS Y VINENT, *Il caso clinico: romanzo. L'uomo che vendé il corpo al diavolo: romanzo. La santa: novella*, cit., pp. 7-8).

³ «Una cosa che sorprende nell'autore della *Vejez de Heliogàbalo* è la sua piena sordità. Egli è sordo come lo furono Beethoven e Goya. In ciò forse ha origine l'arte sua strana e inquietante» (A. DE HOYOS Y VINENT, *Il caso clinico: romanzo. L'uomo che vendé il corpo al diavolo: romanzo. La santa: novella*, cit., p. 12).

⁴ A. DE HOYOS Y VINENT, *I sonagli di Madama Follia: novelle*, traduzione di G. Beccari, Firenze, Luigi Battistelli, 1920.

⁵ Il primo contributo organico di Cecchi sull'opera di Edgar Allan Poe (1809-1849) è una recensione a un'edizione delle *Poesie complete* uscite a Parigi per le edizioni del «Mercure de France»: E. CECCHI, *I capolavori di Edgardo Poe*, in «Cronache letterarie», 12 giugno 1910. Il 9 febbraio 1913, sulle colonne della «Tribuna», recensisce invece un volume di *poesie* uscito per Laterza nella traduzione di Federico Oliviero.

⁶ Mario Mariani (1884-1951), scrittore e saggista, dopo la guerra ottiene un discreto successo grazie alla pubblicazione di romanzi basati su una critica velata ai valori incarnati dalla borghesia al potere. Le sue opere, permeate di episodi erotici, destano un certo clamore nell'opinione pubblica: tra queste si ricordano *La casa dell'uomo* (1915) e *Le adolescenti* (1920). È inoltre autore di due libri di guerra, *Sott'la naja* (1916) e *Come t'erudisco il fante* (1918). Del saggista resta il contributo critico *Il ritorno di Machiavelli* (1916). Diviene poi giornalista, e collaborerà a lungo con «Il Messaggero».

⁷ Per un accenno alla figura di Guido da Verona, si rimanda alla nota 5 al testo 2.

⁸ Pitigrilli è pseudonimo di Dino Segre (1893-1975), scrittore nativo di Saluzzo. Dopo la laurea in Giurisprudenza, intraprende la carriera di giornalista e di romanziere. Come i colleghi Guido da Verona e Mario Mariani, giunge al successo nel primo dopoguerra grazie alla pubblicazione di testi umoristici dal chiaro sfondo erotico. A *Mammiferi di lusso* (1920), seguono in rapida sequenza *La cintura di castità* (1920) e *Cocaina* (1921), mentre una decina di anni dopo uscirà *I vegetariani dell'amore* (1932).

⁹ A. DE HOYOS Y VINENT, *Il caso clinico: romanzo. L'uomo che vendé il corpo al diavolo: romanzo. La santa: novella*, cit., p. 197. La citazione è tratta dall'incipit del settimo capitolo de *L'uomo che vendé il corpo al diavolo*, intitolato *La danza del giardino della morte*.

¹⁰ Per un accenno alla biografia di Gilbert Keith Chesterton, con riferimento al rapporto di Cecchi con l'autore britannico, si rimanda alla nota 16 al testo 6

¹¹ André Chevrillon (1864-1958), scrittore e critico letterario francese. Nipote di Hyppolite Taine, trascorre parte della sua giovinezza in Inghilterra. Si laurea in storia alla Sorbona, dove consegue il dottorato con una tesi su Sydney Smith. Nel 1894, dopo aver insegnato in diversi istituti, si dedica completamente alla letteratura. Grande viaggiatore, visita l'India, l'America e l'Africa, raccogliendo le sue impressioni in opere quali *Dans l'Inde* (1891), *Marrakech dans les palmes* (1920) e *Les Puritains du désert* (1927). In ambito critico pubblica *La Pensée de Ruskin* (1909), *Trois études sur la littérature anglaise* (1910) e un saggio su *Rudyard Kipling* (1936). Nel 1920 è eletto membro dell'*Académie française*.

¹² A. CHEVRILLON, *Une apologie du christianisme par Chesterton*, in ID., *Nouvelles Etudes Anglaises*, Paris, Hachette, 1910. Il volume contiene altri cinque saggi: *La psychologie d'un couronnement*, *La jeunesse de Ruskin*, *L'avenir aux Etats-Unis*, *Le cas de Rudyard Kipling*, *Une satire de l'Angleterre*.

¹³ G. K. CHESTERTON, *Heretics*, London, John Lane, 1905. La raccolta di saggi è costituita da venti contributi: *Introductory Remarks on the Importance of Orthodoxy* (pp. 11-24), *On the Negative Spirit* (pp. 25-37), *On Mr. Rudyard Kipling and making the World Small* (pp. 38-53), *Mr. Bernard Shaw* (pp. 54-67), *Mr. H. G. Wells and the Giants* (pp. 68-91), *Christmas and the Aesthetes* (pp. 92-101), *Omar and the Sacred Vine* (pp. 102-112), *The Mildness of the Yellow Press* (pp. 113-127), *The Moods of Mr. George Moore* (pp. 128-134), *On Sandals and Simplicity* (pp. 135-141), *Science and the Savages* (pp. 142-152), *Paganism and Mr. Lowes Dickinson* (pp. 153-170), *Celts and Celtophiles* (pp. 171-178), *On Certain Modern Writers and the Institution of the Family* (pp. 179-195), *On Smart Novelists and the Smart Set* (pp.

196-215), *On Mr. McCabe and a Divine Frivolity* (pp. 216-233), *On the Wit of Whistler* (pp. 234-246), *The Fallacy of the Young Nation* (pp. 247-266), *Slum Novelists and the Slums* (pp. 267-284), *Concluding Remarks on the Importance of Orthodoxy* (pp. 285-305).

¹⁴ G. K. CHESTERTON, *Orthodoxy*, London, The Bodley Head, 1908. Scritto espressamente «to be a companion to “Heretics”, and to put the positive side in addition to the negative» (G. K. CHESTERTON, *Orthodoxy*, London, John Lane, 1909, p. VII), è composto da nove capitoli: *Introduction in Defence of Everything Else* (pp. 1-8), *The Maniac* (pp. 9-37), *The Suicide of Thought* (pp. 38-65), *The Ethics of Elfland* (pp. 66-102), *The Flag of the World* (pp. 103-130), *The Paradoxes of Christianity* (pp. 131-169), *The Eternal Revolution* (pp. 170-210), *The Romance of Orthodoxy* (pp. 211-240), *Authority and the Adventurer* (pp. 241-278).

¹⁵ J. WEST, G. K. Chesterton. *A critical study*, London, Martin Secker, 1915. Il saggio si compone di otto capitoli: *Introductory* (pp. 11-22), *The romancer* (pp. 23-58), *The maker of magic* (pp. 59-75), *The critic of large things* (pp. 76-90), *The humorist and the poet* (pp. 91-108), *The religion of a debater* (pp. 109-135), *The politician who could not tell the time* (pp. 136-162), *A decadent of sorts* (pp. 163-183).

¹⁶ J. DE TONQUÉDEC, G. K. Chesterton. *Ses idées et son caractère*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1920.

¹⁷ «A tout prendre d'ailleurs, cette philosophie n'est pas si excentrique qu'elle le paraît. En dépit de son allure originale et hautement personnelle, de sa marche, disons mieux, de son vol, capricieux comme celui d'un papillon ivre de soleil et de nectar, on sent qu'un sûr instinct la guide et qu'elle est partie dans la bonne direction» (J. DE TONQUÉDEC, G. K. Chesterton. *Ses idées et son caractère*, Paris, Nouvelle Librairie National, pp. 27-28).

¹⁸ Per i dettagli si rimanda alla nota 7 al testo 5.

¹⁹ Eugenio Donadoni (1870-1924), critico letterario e saggista nativo del bergamasco. Laureatosi in lettere all'Università di Palermo, fu professore di letteratura presso gli Atenei di Messina e di Pisa. Di lui si ricordano soprattutto alcune vaste monografie quali *Ugo Foscolo pensatore critico poeta* (1910), *Antonio Fogazzaro* (1913) e i due volumi su *Torquato Tasso* (1920). Molti dei suoi saggi sono stati pubblicati nel 1921 da Sansoni con il titolo di *Scritti e discorsi letterari*.

²⁰ E. DONADONI, *Ugo Foscolo pensatore critico poeta*, Palermo, Sandron, 1910. Cecchi lo aveva recensito sul «Giornale d'Italia» il 24 novembre dell'anno stesso in un articolo dal titolo *Nuovi studi foscoliani*.

²¹ E. DONADONI, *Torquato Tasso. Saggio critico*, Firenze, Luigi Battistelli, 1920. L'opera si pone, fin dalla nota al lettore, con una forte carica innovativa: «Molto si è scritto sulla vita di Torquato Tasso: poco, almeno a comparazione di quel molto, sull'opera sua: la quale rimane tuttavia, nella nostra storia letteraria, senza una equa e riflessa valutazione. Il libro presente vorrebbe adempire al grave difetto» (*Ibid.*, p. 7). Nel primo volume vi sono i capitoli: *Intorno alle personalità morale del Tasso* (capitolo I, pp. 9-37), *Il Rinaldo* (II, pp. 39-66), *Le Rime dell'adolescenza* (III, pp. 67-80), *La lirica ferrarese* (IV, pp. 81-113), *L'Aminta* (V, pp. 115-140), *La poetica del Tasso (il poema eroico)* (VI, pp. 141-168), *La poetica del Tasso (L'elocuzione eroica)* (VII, pp. 169-191), *La «Liberata» (Spiriti animati e forme caratteristiche del poema)* (VIII, pp. 193-223), *La «Liberata» (il Cortigiano e l'amatore)* (IX, pp. 225-244), *La «Liberata» (Le donne)* (X, pp. 245-276), *La «Liberata» (Gli eroi)* (XI, pp. 277-309), *La «Liberata» (Esaltazioni titaniche ed abbattimenti)* (XII, pp. 311-338), *La «Liberata» (Elementi estrinseci e retorici)* (XIII, pp. 339-356), *La «Liberata» (Il poema documento del formalismo dei tempi)* (XIV, pp. 357-375). Nel secondo tomo vi compaiono i capitoli: *Le polemiche sulla «Liberata»* (XV, pp. 5-26), *Le «Considerazioni» del Galilei e l'«Apologia» del Tasso* (XVI, pp. 27-53), *La lirica di Sant'Anna* (XVII, pp. 55-72), *Il «Torrismo»* (XVIII, pp. 73-96), *La «Conquistata» (L'assenza del poeta)* (XIX, pp. 97-122), *La «Conquistata» (L'osservanza dei canoni letterari)* (XX, pp. 123-146), *La «Conquistata» (Spiriti religiosi ed elegiaci)* (XXI, pp. 147-171), *Sul pensiero speculativo del Tasso* (XXII, pp. 173-200), *Prima lirica religiosa del Tasso* (XXIII, pp. 201-219), *Il motivo della penitenza* (XXIV, pp. 221-240), *Le «Sette giornate»* (XXV, pp. 241-269).

²² J. THARAUD – J. THARAUD, *Marrakech ou les Seigneurs de L'Atlas*, Paris, Librairie Plon, 1920.

²³ I fratelli Jérôme (1874-1953) et Jean Tharaud (1877-1952), sono due scrittori francesi che hanno realizzato le loro opere maggiori a quattro mani. Viaggiatori instancabili, sono affascinati dai territori e dalle culture del Medio Oriente. Questi temi ritornano nelle loro numerosissime opere: tra le più note si ricordano *Rabat ou les heures marocaines* (1918), *Marrakech ou les Seigneurs de L'Atlas* (1920) e *Fès ou les bourgeois de l'Islam* (1930). Sono stati entrambi membri dell'*Académie française*.

²⁴ Benjamin Crémieux (1888-1944), scrittore e critico letterario francese. Tornato dalla guerra, dopo un soggiorno a Firenze dove è segretario generale dell'*Institut Français*, collabora con numerose riviste e giornali quali «Le Navire d'argent», i «Cahiers de la Quinzaine» e la «Nouvelle Revue Française», diventando uno degli studiosi più attivi nella promozione e nella diffusione della letteratura italiana in Francia. Traduce anche alcuni testi teatrali di Pirandello, ed è autore di un romanzo autobiografico, pubblicato nel 1921 con il titolo di *Le Premier de la classe*.

²⁵ B. CRÉMIEUX, *Jérôme et Jean Tharaud*, in «Nouvelle Revue Française», n. 98, novembre 1921, pp. 55-70.

[20] «La Tribuna», venerdì 2 dicembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Il nostro amico Emilio Cecchi, che stampò, pochi giorni addietro, sulla «Tribuna», un articolo intorno al *Notturmo* di Gabriele d'Annunzio, ci manda i seguenti paralipomeni, con la preghiera di volerglieli sollecitamente pubblicare.¹ A quanto si può arguire, deve esser successo, il giorno del suddetto articolo, uno di quegli oscuri sacrifici che hanno come scenario un angolo di redazione; personaggi: un innocente scrittore dimenticatosi in una materia diletta, e un direttore di tipografia che ha paura di far tardi. Preghi non valgono. E come negli antichi quadri di martirii si vede la testa del decollato rotolar sull'erbetta novella, flottando dalla bocca un cartiglio con suvvi ancora lodi al Creatore, le cartelle che uscivano di sotto la mano di quest'altro martire diventavano stampa prima che fosse rasciutto l'inchiostro col quale erano state scritte: e la stampa, rapita in braccio agli strilloni, già correva le vie e il meglio era da scrivere ancora. La civiltà moderna conosce di questi strazi.

Ma così ricostruita, alla meglio, la scena del sacrificio, lasciamo la parola a chi non poté finir di parlare.

È tornato il gatto. Ed era giusto che il gatto tornasse di notte, a passi di velluto. L'allegria topaia che ballava le sue sarabande intorno ai pentoli rotti, e venerava con riti eterodossi le più consuete granate, è fuggita da tutte le parti; e a quest'ora, nei cantucci, sta riflettendo a' casi suoi. S'è ristabilito d'incanto il senso dell'ordine. C'è in aria un silenzio pieno di gerarchia.

Ma dal *Notturmo*, nelle parti più animose, è manifesto, osservano alcuni, che il d'Annunzio ha tenuto conto delle ricerche e scoperte dei "giovani"; intendendosi quei pochi che, nell'ultimo decennio, dallo studio di alcuni maestri, specie francesi, seppero trasferire nella nostra letteratura spiriti e forme assai nuovi.

Ma il d'Annunzio, assai prima de' "giovani", conosceva i maestri de' "giovani". E credo che, meglio di tutto, se la saranno intesa da pari a pari, fra maestri. Il «savour of poisonous brass and metal sick» di Keats (*Hyper.* I, 189)² può averlo aiutato a interpretare le sensazioni della bocca patinosa d'iodio e di clorali (*Nottur.* 108, 34, e altrove).³ E il «palace bastion'd with pyramids of glowing gold» e la «natural sculpture in cathedral cavern» (*Hyper.* I, 176, 86)⁴ possono essergli stati colossali modelli di arte allucinatoria. Ma non con meno diritto, allora, andrebbero citati Rembrandt e Piranesi. E perché non il Lucrezio del «processit flammantia moenia mundi»?⁵

Come in quelle notazioni quasi di psicologie minerali e vegetazioni coralline; in quelle astratte iscrizioni di panorami interni e spirituali anatomie (*Nottur.* 360, e altrove),⁶ può risentirsi, sviluppato, il timido:

«a rosy sanctuary will I dress
with the wreath'd trellis of a working brain,
with buds, and bells, and stars without a name»;⁷

e: «the branched thoughts, new grown with pleasant pain», dell'*Ode to Psyche* (str. 5; v. 51, 59).⁸ Come Rimbaud, e magari Laforgue (*Fleurs de bonne volonté*, XXVI, etc),⁹ e altri ancora, gli avranno servito nell'imparare a dividere e ricomporre il giuoco dei sensi, dove i sensi sembrano, per così dire, scorporarsi, mescolarsi, o scambiarsi negli organi e nel carattere della funzione; e le

impressioni tattili s'impregnano di fosforo e diventano visive: «Avevo all'estremità delle falangi non so che bagliore di veggenza» (*Nottur.* 359; e anche 144: «i fiori riconosciuti al tatto»; etc.);¹⁰ e le impressioni della visività folgorata («Il cieco è condannato a vedere sempre»; *Nottur.* 175)¹¹ assumono una densità tattile: «Ho davanti a me una parete rigida di roccia rovente scolpita d'uomini e di mostri. A quando a quando sbatte come una immensa vela...» (*Nottur.* 7; e 417, 418, 483; etc.).¹²

Ora tutto quello che, presso i «giovani», nell'espressione di modi più o meno affini, riteneva dell'ultramontano, o aveva un che di funambolesco, d'eccentrico, rinasce col d'Annunzio, nella più pura e grave sostanza della nostra tradizione. Mai, nel d'Annunzio, il vocabolario era stato così semplice, e ignudo il ritmo. Ed è inutile divagare sulle probabili origini di questi sviluppi: e sfogliare la *Regia Parnassi*;¹³ o seppellirsi nelle farragini del *Parnassus Nomeseii*¹⁴ o di intere biblioteche antiche e recenti. Prima che i «giovani» cominciassero addirittura a scrivere, il d'Annunzio era nell'orientamento del suo ultimo libro. Il d'Annunzio, il quale certo ha letto di tutto. E ha riletto, attentissimamente, anche il più recente sé stesso. Si confrontino le poche liste del *Notturmo* stampate nel volume terzo della *Licenza* (1916),¹⁵ con la loro lezione definitiva (*Nottur.* 6, 22, sgg.).¹⁶ Impercettibili ma vitali ritocchi di lingua e di ritmo. Pochi giovani hanno la pazienza di chiarirsi con cura tanto minuta.

«M'è rimasto nel corpo meschino qualcosa come la *doratura* del sonno diurno dormito alla luce...» - «*L'astro arioso dell'elica* mi corona...» - «La donna s'accosta. *Odora di giardino grondante...*» - «Il profumo *animoso* del caffè...» - etc., etc.¹⁷ Per l'estremo dell'arte non c'è forse che quell'apprendimento sensuale di cui si parla qui nel *Notturmo* (118): «Premuti contro il bronzo dei battenti, incominciammo a possederlo, a mescolarci con esso, etc.».¹⁸ Tiriamo fuori i quaderni.

«Il verde il violetto e l'azzurro cupo sono i colori di questa notte».¹⁹ E quando si riflettono nei ricordi, li imbevono e li fatano; ed è come rivedere un mondo cognito trasferito in una gelidità sottomarina, in un clima lunare. Gli antichi idillii, in una regione inesplorata dell'anima, si son riempiti di terrori.

Undulna, nel libro d'*Alcione*, tocca l'estremo della libertà plastica.²⁰ Ma, nello stesso libro, il viso della tristezza già si rispecchia nella pozza lasciata dall'acquazzone settembrino. D'aria e luce, in acqua; di carne viva, in fredda fronda; la tristezza è un digradare verso un maggior peso, una più pigra densità: così, in *Alcione*, l'orrore che accompagna il germinare delle prime ceree fogliette a sommo delle dita di Dafne.²¹ «La malattia è d'essenza magica», e nel *Notturmo*, la malattia screpola e frange il funebre cristallo nel quale l'essere s'era rappreso; e prepara le resurrezioni.²² Ecco, per i ricercatori di fonti, in quella visione della beltà quasi fidiaca dei risorti (*Nottur.* 213)²³ di che richiamarsi, se vogliono, anche a S. Agostino (*Civit. Dei*).

E si paragoni quel volto insistito, col quale lo spettro della vecchiezza appariva nelle *Faville del Maglio* (quasi il volto d'un avaro fiammingo),²⁴ al volto col quale il ferito qui si ritrova nello specchio (*Nottur.* 173),²⁵ e di dentro all'apparizione macabra sfolgora a un tratto il viso del bambino.²⁶

E si ripensi, in fondo all'episodio di Aquilino (*Nottur.* 405) quella sola parola del padre: *Gabriele*.²⁷ Eco di voce umana non mai risuonò più profonda, in questa poesia.

Il tarlo.

La puntata della rubrica è una sorta di postilla integrativa alla recensione del *Notturmo* di Gabriele d'Annunzio pubblicata da Cecchi una settimana prima sulle medesime colonne. Alcuni specifici passi dell'opera dannunziana vengono accostati a componimenti scelti di autori stranieri con l'intento di tracciare un profilo essenziale delle fonti principali di ispirazione del poeta: si citano in particolare Keats e Laforgue, ma anche Rimbaud. Secondo Cecchi, D'Annunzio non si è limitato a cogliere con attenzione e lungimiranza alcuni spunti della migliore letteratura europea, ma si è reso protagonista di un'efficace lettura delle sue stesse opere, prima fra tutte di *Alcione*, che ha lasciato proprio nel *Notturmo* importanti tracce a livello metrico e stilistico. L'articolo è inserito nell'edizione dei *Tarli* uscita nel 1999 per Fazi (pp. 31-35).

¹ E. CECCHI, "Notturmo" di Gabriele D'Annunzio, in «La Tribuna», 24 novembre 1921. Riguardo alla stessa opera, il critico interverrà anche sul «Manchester Guardian», ad appena un paio di settimane di distanza (*D'Annunzio's latest book*, in «Manchester Guardian», 16 dicembre 1921).

² «Also, when he would taste the spicy wreaths / Of incense, breath'd aloft from sacred hills, / Instead of sweets, his ample palate took / savour of poisonous brass and metal sick» (J. KEATS, *Hyperion*, libro primo, vv. 184-189).

³ «Stanotte il letto oscilla e vibra. Come l'ala doppia tesa tra mare e cielo. Per bere il vigore dell'Adriatico apro la bocca, ma nessun sorso fresco m'entra nella gola. L'iodio mi fa una bocca di metallo, una gola d'acciaio. L'acciaio è arroventato nella fucina del mio occhio ardente e temperato nella pozza del mio sangue spesso» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, Milano, Treves, 1921, p. 108); «Ho messo la bocca nella pienezza della morte. Il mio dolore s'è saziato nella bara come in una mangiatoia. Non ho più potuto sopportare altro nutrimento» (*Ibid.*, p. 34).

⁴ «[...] His palace bright / Bastion'd with pyramids of glowing gold, / And touch'd whit shade of bronzed obelisks / Glar'd a blood-red thought all its thousand courts, / Arches, and domes, and fiery galleries» (J. KEATS, *Hyperion*, libro primo, vv. 176-180). «One moon, with alteration slow, had shed / Her silver seasons four upon the night, / And still these two were postured motionless, / Like natural sculpture in cathedral cavern» (*Ibid.*, v. 83-86).

⁵ «Ergo vivida vis animi pervicit, et extra / processit longe flammantia moenia mundi / atque omne immensum peragravit mente animoque, [...]» (LUCREZIO, *De rerum natura* I, 73).

⁶ «Veggio le circonvoluzioni del mio cervello, nette come in una tavola fisiologica per gli studiosi. Distinguo tutte le ramificazioni dell'albero vascolare. Il mio corpo è diafano. Lo scheletro mi si mostra esatto come in un disegno macabro di Alberto Duro. Conto le costole e le vertebre. La rete esigua dei nervi è color di ruggine. Il sangue sempre più s'ispessisce. Mi vien voglia di sbatterlo, come il latte nella zangola, col menatoio; o con gli ossi consunti delle mie mani stesse» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., pp. 360-361).

⁷ «And in the midst of this wide quietness / A rosy sanctuary will I dress / with the wreath'd trellis of a working brain, / with buds, and bells, and stars without a name, / With all the gardener Fancy e'er could feign, / Who breeding flowers, will never breed the same» (J. KEATS, *Ode to Psyche*, vv. 58-63).

⁸ «Yes, I will be thy priest, and build a fane / In some untrodden region of my mind, / Where branched thoughts, new grown with pleasant pain / Instead of pines shall murmur in the wind» (J. KEATS, *Ode to Psyche*, vv. 50-53).

⁹ Di Jules Laforgue, Cecchi richiama qui l'*incipit* del componimento XXVI intitolato *Ballade*: «Oyez, au physique comme au moral, / Ne suis qu'une colonie de cellules / De racroc; et ce sieur que j'intitule / Moi, n'est, dit-on, qu'un polypier fatal! // De mon cœur un tel, à ma chair védique, / Comme de mes orteils à mes cheveux, / Va-et-vient de cellules sans aveu, / Rien de bien solvable et rien d'authentique» (J. LAFORGUE, *Les derniers vers de Jules Laforgue*, édités avec toutes les variantes par Édouard Dujardin et Félix Fénéon, Paris, 1890, p.84).

¹⁰ «In punto di assopirmi stamani ho sentito scorrere fra le mie dita i fili d'oro che tesse Tiziano nella pelle dell'Amor sacro e nella veste dell'Amor profano. Avevo all'estremità delle falangi non so che bagliore di veggenza» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 359). «I fiori sono posati su la rimbocatura. Li ho sotto le mie dita veggenti. Li palpo, li separo, li riconosco» (*Ibid.*, p. 143).

¹¹ «Che è questo terrore che mi scioglie le ossa? Il tuono del cannone mi scrolla dalle fondamenta la casa, e gli occhi nelle orbite. O forse è il rombo della mia agonia? Non posso fuggire. Non ho ciglia, non ho palpebre. Il cieco è condannato a vedere sempre» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 175).

¹² «Ho davanti a me una parete rigida di roccia rovente scolpita d'uomini e di mostri. A quando a quando sbatte come una immensa vela, e le apparizioni si agitano. Poi tutto fugge, portato via dal turbine rosso, come un mucchio di tende nel deserto» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p.7). «La massa plastica è rischiarata a quando a quando dai lampeggiamenti della divinazione, è levigata a quando a quando da una sinuosa melodia fluviale» (*Ibid.*, p. 417). «Rivelazioni sublimi si celano nell'occhio umano, come le forme espressive dei cristalli sensibili nella miniera inesplorata» (*Ibid.*, p. 418). «Vedo verde. Vedo nell'ombra le mie mani verdi. Tutta la stanza è verde come una pergola folta. È come se avessi la testa avviluppata nel lauro tondo che mi fosse divenuto tutto di vetro screpoloso» (*Ibid.*, p. 483).

¹³ Con *Regia Parnassi* si indica il celebre dizionario prosodico della lingua latina. La prima edizione, a cui sono seguite numerose ristampe, è stata pubblicata a Parigi nel 1679, ed è nato negli ambienti dei gesuiti parigini.

¹⁴ *Parnassus poeticus Nicolao Nomeseio Charmensi Lotharingio auctore. In quo phrases omnes poeticae, ex illustribus poetis collectae, et in certa capita distributae, ita leguntur; vt nihil a poeticae studiosis illustrius desiderari possit*, Roma, typographia Gulielmi Facciotti, 1595-1596.

¹⁵ Nel terzo volume de *La Leda senza cigno. Racconto di Gabriele D'Annunzio seguito da una licenza* (Milano, Treves, 1916), il poeta ricorda alcuni aspetti del periodo che ha trascorso bendato quando «la dura sentenza del medico» lo «inchiodò nel buio» (G. D'ANNUNZIO, *La Leda senza cigno. Racconto di Gabriele D'Annunzio seguito da una licenza*, Milano, Treves, 1916, p. 428): «Prendevo una lista, la palpavo, la misuravo. Era simile a un cartiglio non arrotolato [...]. V'era un che di religioso nelle mie mani che lo tenevano. L'udivo crepitare tra le mie dita che tremavano» (*Ibid.*, p. 433). Cita quindi tre delle strisce che aveva composto in quel periodo. «Non scrivo su la sabbia, scrivo su l'acqua. Ogni parola tracciata si dilegua, come nella rapidità d'una corrente scura. A traverso la punta dell'indice e del medio mi sembra di vedere la forma della sillaba che incido. È un attimo accompagnato da un luccicore come di fosforescenza. La sillaba si spegne, si cancella, si perde nella fluida notte» (*Ibid.*, pp. 434-435); «Il pensiero sembra correre sopra un ponte che dietro di lui precipiti. L'arco poggiato alla riva è distrutto, subito crolla l'arco mediano. L'ansia raggiunge la riva opposta con uno sgomento di scampo, mentre il terzo arco cede e sparisce» (*Ibid.*, p. 435); «Scrivo come chi caluma l'ancora, e la gomena scorre sempre più rapida, e il mare sembra senza fondo, e la marra non giunge mai a mordere né la gomena a tesarsi» (*Ibid.*).

¹⁶ Cecchi pone a confronto i passi della *Licenza* con le definitive lezioni del *Notturmo*, a cominciare dal fruscio prodotto dalle strisce di carta tra le mani: «La carte fa un fruscio regolare che nella mia immaginazione evoca quello della risacca a piè delle tamerici e dei ginepri riansi dal libeccio» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 6). Rimanda poi ai tre passi, modificati in maniera impercettibile: «Non scrivo su la sabbia, scrivo su l'acqua. Ogni parola tracciata si dilegua, come nella rapina d'una corrente scura. A traverso la punta dell'indice e del medio mi sembra di vedere la forma della sillaba che incido. È un attimo accompagnato da un luccicore come di fosforescenza. La sillaba si spegne, si cancella, si perde nella fluida notte» (*Ibid.*, pp. 22-23); «Il pensiero sembra correre sopra un ponte che dietro di lui precipiti. L'arco poggiato alla riva è distrutto, subito crolla l'arco mediano. L'ansia raggiunge la riva opposta con uno sgomento di scampo, mentre il terzo arco cede e sparisce» (*Ibid.*, p. 23); «Scrivo come chi caluma l'ancora, e la gomena scorre sempre più rapida, e il mare sembra senza fondo, e la marra non giunge mai a mordere né la gomena a tesarsi» (*Ibid.*, p. 23).

¹⁷ Cecchi cita qui altre atmosfere tratte dal *Notturmo*, ponendo in corsivo alcune parole chiave per la propria analisi sugli aspetti sensoriali dell'opera. «M'è rimasto nel corpo meschino qualcosa come la doratura del sonno diurno dormito nella luce» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 208); «L'ombra dell'ala destra m'è sopra: l'astro arioso dell'elica mi corona» (*Ibid.*, p. 18); «La donna s'accosta. Odora di giardino grondante» (*Ibid.*, p. 224); «Prima di giungere al ponte dei Baretieri, sentiamo il profumo *animoso* del caffè, come si sente in vicinanza di certi piccoli caffè arabi» (*Ibid.*, p. 48).

¹⁸ «Mi ricordo d'un acquazzone di marzo a Pisa. Eravamo su la piazza del Duomo. Ci rifugiammo sotto l'architrave della porta maggiore, scrollando le goccioline. [...] La pioggia annaffiava l'erba corta, con un crepitio eguale che ci pareva intimo come il romore della conchiglia accostata all'orecchio. Premuti contro il bronzo dei battenti, incominciammo a possederlo, a mescolarci con esso. L'umidità pareva accrescere il pregio della materia» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., pp. 147-148).

¹⁹ «La musica si allontana e poi ritorna cangiando di colore come un flutto sotto un crepuscolo mutevole. Il verde il violetto e l'azzurro cupo sono i colori di questa notte. A un tratto vedo le stelle, le stelle dell'Equinozio larghe come i loro riflessi nell'acqua» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 243).

²⁰ «Tra il Serchio e la Magra, su l'ozio / del mare deserto di vele, / sospeso è l'incanto. Equinozio / d'autunno, già sento il tuo miele // Già sento l'odore del mosto / fumar nella vigna arenosa. / All'alba la luna d'agosto / era come una falce corrosa. // [...] Silenzio di morte divina / per le chiarità solitarie! / Trapassa l'estate, supina / nel grande oro della cesarie. // Mi soffermo, intenta al trapasso / Onda non si leva. L'albèdine / è immota. Odo fremere in basso, / a' miei piedi, l'ali d'alcedine» (G. D'ANNUNZIO, *Undulna*, in Id., *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Libro III. Alcione*, Milano, Treves, 1917, cit., pp. 241-242).

²¹ Si richiama qui la drammatica metamorfosi subita da Dafne: «Ma non il suo melodioso duolo / giova a trarre colei dalla sua sorte. / Nell'umidore del selvaggio suolo / i piedi farsi radici contorte / ella sente e da lor sorgere un tronco / che le gambe su su fino alle cosce / include e della pelle scorza fa / e dov'è il fiore di verginità / un nodo inviolabile compone. // [...] Salvami, Cintio, per la tua pietà / Se i miei capelli, che m'avvinsero, ami, / de' miei capelli corda all'arco fa! / Prendimi, Apollo!» E tendegli le mani, / che son fogliute; e il verde sale; e già / le braccia sino ai cubiti son rami; e il verde e il bruno salgon per la pelle; / e su per l'ombelico alle mammelle / già il duro tronco arriva; e i lai son vani» (G. D'ANNUNZIO, *L'oleandro*, in Id., *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Libro III. Alcione*, cit., pp. 124-125).

²² Cecchi evoca ancora alcuni passi del *Notturmo*, nei quali il poeta manifesta una spinta alla rinascita: «Ecco che la grazia della mia giovinezza entra, senza toccare il pavimento, sollevando pian piano l'arcobaleno. È la mia magia, questa? Davvero dunque la malattia è d'essenza magica?» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 228). E poi continua: «Tutto è presente. Il passato è presente. Il futuro è presente. Questa è la mia magia. Nel dolore e nelle tenebre, invece di diventar più vecchio, io divento sempre più giovane. [...] Scopro nelle cose una qualità fisica nuova. Sento in tutto quel che tocco, in tutto quel che odo, una novità ammirabile» (*Ibid.*, p. 229).

²³ «Oggi contemplo la morte vestita di non so che celeste pudore, quale me la mostrarono lassù, nel paese gotico, certe tombe terragne del dugento. Gli occhi sono aperti come le corolle alla prima ora della luce; e le mani conserte sembrano già partecipare della vita eterna» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 213).

²⁴ Con tutta probabilità si fa riferimento qui all'insistita descrizione del protagonista de *Il filo d'argento*, una delle *Faville del maglio* di D'Annunzio, intento a osservare l'immagine del proprio volto riflesso in uno specchio, constatando l'avanzare inarrestabile della vecchiaia e dei suoi segni.

²⁵ «È il mio viso, come nello specchio, come nella luce vivida, ma carico di una vecchiaia quale non patì mai alcun essere perituro. Da qual fondo di dolori e di colpe mi ritorna? Quanti anni di servitù hanno solcato quella fronte? quanti anni di fatica hanno aggrinzito quella gota? quanti anni di stanchezza hanno avvizzito quelle labbra?» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 173).

²⁶ «Ringiovanisco, d'un tratto, con un aspetto tirannico e folle. L'alito mi fumiga e luccica tra i denti taglienti, come se mi fossi intossicato di fosforo. Rapidamente la materia si deforma, mostruosa, come in una successione di spere concave e convesse. Sembra che una spatola la sbatta e rimescoli come creta da rendere più cedevole. Le linee si ricompongono in una figura di spiritualità intenta e attonita. È un viso di giovinetto. È il mio viso di sedici anni. Ecco che tutta la mia disperazione s'affoca, e sfavilla come sotto un gran colpo di maglio. La fronte è liscia sotto le masse dense dei capelli scuri. I sopraccigli sono disegnati con tanta purezza che danno qualche cosa d'indicibilmente virgineo alla malinconia dei grandi occhi. La bella bocca socchiusa lascia passare l'ansia, come quando il cuore si gonfia d'un sogno che minaccia di schiantarlo» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., pp. 173-174).

²⁷ «Era un piccolo cavallo sardo. Era baio focato, balzan da uno, bevente in bianco. Aveva lunghe e fornite la criniera e la coda. Si chiamava Aquilino. [...] La porta della stalla era aperta. Aquilino agonizzava sulla paglia. Mio padre era inginocchiato accanto al moribondo, tra il cocchiere e il garzone che teneva la tazza della medicina e il cucchiaino di bosso piagnucolando. [...] Guardavamo per la prima volta la morte; noi che non ci avevamo mai pensato se non nella notte dopo Ognissanti per aspettare che ci portasse i suoi doni. [...] Allora mio padre s'alzò, ripassò la soglia, si soffermò volgendosi verso noi sbigottiti; e, sul silenzio gelido che avevo dentro il mio petto, egli disse, con un accento che ora ho vivo ed esatto nell'orecchio e nell'anima: "Gabriele". O malinconia, malinconia / di tanto lontano mi riporti / quel che già tanto ti pesò?» (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., pp. 396, 403, 404-405).

[21] «La Tribuna», venerdì 9 dicembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Ma questa volta, in realtà, invece che di veri e propri libri, si tratta di opuscoli; due opuscoli ma d'una qualità che possono dare da riflettere a parecchi libroni. Il primo è un discorso di Girolamo Vitelli: *Sulla composizione dei poemi omerici*, pubblicato negli *Atti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei* (rendiconto dell'adunanza solenne del 5 giugno 1921).¹ La concezione wolfiana o lachmanniana, per cui la composizione dell'*Iliade* e dell'*Odissea* si ridurrebbe a rapsodica e meccanica giustapposizione di piccoli canti di diverse età e di diverso valore, nota il Vitelli che oggi è generalmente, e non a torto, abbandonata. E in nome della poesia e dell'arte, oggi accenna a prevalere un'opinione altrettanto eccessiva, e diametralmente opposta: l'opinione per cui l'opera dei poeti omerici non sarebbe sostanzialmente diversa da quella del poeta dell'*Orlando Furioso*, o addirittura della *Gerusalemme Liberata*.

Ma un'ipotesi più equilibrata e plausibile, nella quale si tien conto dei risultati di più di un secolo di critica filologica, invece di gettarli stoltamente al macero, come fanno i partitanti di quell'opinione unitaria, si può esprimere, press'a poco con le stesse parole del Vitelli, così:

- in origine si ebbero brevi canti, di non ampia contenenza, intorno all'impresa trojana; perfettamente adatti ad esser cantati sopra tutto nelle corti principesche;
in seguito, dopo non lunghissimo tempo, e in regione ellenica diversa, il canto divenne recitazione, e la materia di canti più piccoli fu rifusa in unità di maggior mole; specie quando, per il progredito uso della scrittura, la saga poetica non fu più affidata esclusivamente alla memoria;
più tardi, verso l'ottocento avanti Cristo, sulla materia della saga Trojana, già poeticamente elaborata in varie forme, un poeta di talento compose l'*Iliade*. Più tardi ancora, un altro poeta, sulla materia, anche meglio elaborata della saga del ritorno degli eroi da Troja, compose l'*Odissea*;
ma il processo di elaborazione, di trasformazione e di trasfusione non si fermò costì; e il nostro testo omerico, che è quello impostosi nell'era cristiana, sulla base dei testi approssimativamente stabiliti da Zenodoto, Aristofane di Bisanzio e Aristarco, è certamente diverso da quello che conobbero Eschilo e Sofocle, o anche Platone ed Aristotile. La fluttuazione insomma perdurò durante la stessa età classica della letteratura greca: da Saffo ed Aristotile, anzi ad Aristarco. -

Sgombrato il terreno da due o tre obiezioni d'ordine generale, il Vitelli ha illustrate alcune prove del processo di formazione ora esposto, nel modo col quale una quantità di versi si ripete nei due poemi: nello strano uso del *duale* in due luoghi dell'8.o e 9.o libro dell'*Iliade*; concludendo intorno alla figura di Calipso, per dimostrare la posteriorità della sua invenzione e introduzione nell'*Odissea*.

Le trenta pagine circa, che Filippo Burzio ha dedicato allo studio della figura di *Giovanni Giolitti*, sono uscite da pochi giorni;² e già, intorno ad esse, è concorde il consenso di quelli che, nell'osservazione della vita politica, sanno portare l'abito della meditazione storica: fra gli altri, Luigi Salvatorelli, che ha voluto lungamente commentarle in un articolo sulla «Stampa» (1 dicembre 1921).³ Né è affatto esagerato affermare, come fa appunto il Salvatorelli, che esse costituiscono uno dei rarissimi saggi politici, degni di questo nome, che da anni ed anni, sieno usciti in Italia. I vecchi e i maturi vedevano sopra tutto, nella politica, un campo di attività pratica, in tutte le forme e sottintesi dell'espressione. I giovani preferivano tenersene pulitamente lontani. Il miglior contributo dei giovani alla nostra letteratura politica è cominciato, con scritti come quelli del Missiroli,⁴ o come, con tutt'altro orientamento, questo del Burzio, relativamente da poco.

Il Burzio pone la figura di Giolitti sul grigio sfondo dell'Italia ancora stonata e indolenzita dalla complessa crisi del Risorgimento: debole negli istituti politici, deficiente nelle forze direttive, un'Italia di voraci politicanti professionisti, di borghesi agnostici, di operai anarcoidi, e di contadini amorfi, scissa e disorientata fra i primi sforzi industriali nel settentrione e il torpido feudalesimo meridionale. In questo caos di elementi e di tradizioni che non riuscivano ad amalgamarsi, l'unica base sulla quale Giolitti poté impostare una politica di lunga veduta fu la *questione sociale*. «Primo in Italia, tra i politici, egli ha intuito che la plebe stava diventando proletariato; che, come mito attivo, al mazzinianesimo succedeva il marxismo; e unico, non temendola, vi ha impostato la sua azione... Alla risolta antitesi politica: popolo-tirannide, con lui si sostituisce quella economico-sociale, proletariato-borghesia. Non nel senso ch'egli la inasprisca; nel senso che la riconosce e, senza preferenze interne, tenta di dominarla (pag. 11) ai fini dello Stato.⁵ Giusta la giobertiana e tritschkiana massima: *i popoli si rinnovano dal basso*,⁶ «non è che egli pensi d'essere il servitore del popolo, l'esecutore passivo della maggioranza. Ma spregiudicato, rispetto a sentimenti e interessi di casta, porge più attento sguardo alle formazioni dal basso, e le favorisce, e vi si appoggia. Ciò che gli altri chiamano demagogia» (pg. 7).⁷

Ma l'aspetto più convincente ed autentico dello studio del Burzio è nel procedimento e nello stile coi quali quest'idea generale è realizzata; non facendola piovere dall'alto a illustrare le varie fasi dell'opera di Giolitti, e a confortarne, specie nei riguardi dell'ultimo periodo, le apparenti, o non soltanto apparenti, contraddizioni. Come ha detto il Thibaudet a proposito di Barrès: «il est évidemment un homme très intelligent, mais il écrit d'un style de sansitif» (*Vie de M. Bar.* Pag. 246);⁸ e nulla era più necessario d'uno stile siffatto, in un argomento per definizione antiretorico, come l'argomento Giolitti; che, per questo appunto, andava toccato senza tono di autorità e sicumera, ma vivacemente, da artista. Lo stile del Burzio risponde a tutti i requisiti d'una gravità, ma mossa e colorita, e d'un'analisi documentata, ma insieme spiritosa e ricca di impressioni. Un poco fa ripensare a quello che potrebbe chiamarsi lo stile di famiglia dei primi *Cahiers de la Quinzaine*: Halévy,⁹ Peguy,¹⁰ Benda,¹¹ prima che il Benda si fosse irrigidito troppo nel suo neoclassicismo. Ma sullo stile del Burzio torneremo a lungo, a proposito del libro: *Ginevra. Vita Nuova* (Edit. Treves, Milano: 1921).¹²

L'importante studio giolittiano si legge nell'ultimo fascicolo (n.ri 8-9 della «Ronda»), insieme ad alcune pagine inedite d'un diario di V. Bulgakov su *Tolstoi*,¹³ ad una severa *mise au point* del “basso crocianesimo” (L. Russo, Fr. Piccolo, etc.) per opera di A. Gargiulo;¹⁴ a un ragionamento intorno al progetto di abolizione dell'Accademia della Crusca,¹⁵ etc., etc.

Il tarlo.

Come chiarisce fin dall'*incipit*, Cecchi in questa puntata non recensisce libri ma due articoli usciti in quel periodo. Il primo è un saggio di Girolamo Vitelli, *Sulla composizione dei poemi omerici*: il critico fornisce al lettore della «Tribuna» un panorama essenziale ma ordinato delle ricerche e delle riflessioni dello studioso in merito alle diverse fasi del «processo di formazione» dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Il secondo è un articolo di Filippo Burzio su *Giovanni Giolitti*, uscito sulla «Ronda», del quale Cecchi elogia soprattutto lo stile: lo scritto appare sì supportato da un'attenta selezione di documenti e prove, ma è ricco delle impressioni, degli spunti ironici, della vena brillante dei primi *Cahiers de la Quinzaine*. Si citano fuggacemente, in conclusione, altri contributi presenti in quello stesso fascicolo della rivista romana. L'articolo non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ G. VITELLI, *Sulla composizione dei poemi omerici*, in «Atti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei», 5, VI, 1921, pp. 363-372.

² F. BURZIO, *Giolitti*, in «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 517-540. Il torinese Filippo Burzio (1891-1948), laureato in ingegneria meccanica, esperto di balistica. Negli anni immediatamente successivi al conflitto, oltre alle numerose pubblicazioni scientifiche sul moto dei proiettili e sulla stabilità degli aerei in volo, è autore di interventi a tema politico: affascinato dalla figura del demiurgo, supremo regolatore e pacificatore dei conflitti politici e sociali, si ispira agli ideali del pensiero liberale e illuministico, prendendo come modelli Rousseau, Cavour e Giolitti. Collabora con «La Stampa» di Torino e poi con «La Ronda».

³ L. SALVATORELLI, *Giolitti di Filippo Burzio*, in «La Stampa», 1 dicembre 1921. L'autore definisce qui l'opera di Burzio come «uno de' pochissimi saggi politici, degni di questo nome, che da molti anni a questa parte siano usciti in Italia», scritto «tutto a sfaccettature, a rilievi e ad incavi, ad ellissi e a sospensioni». Una delle componenti di maggior pregio del saggio risiede «nell'acutezza di osservazione e nella forza di pensiero dello scrittore» che, nonostante sia un «letterato», possiede «tanta finezza politica e tanto senso storico quanto di rado se ne trova nei politici e negli storici di professione».

⁴ Missiroli aveva già pubblicato diversi scritti politici. Nel 1913 era uscito per Laterza *Monarchia socialista*. A questo saggio erano seguiti *Satrapia* (Bologna, Zanichelli, 1914), *Il Papa in guerra* (Bologna, Zanichelli, 1915), *La Repubblica degli accattoni* (Bologna, Zanichelli, 1916), *Polemica liberale* (Bologna, Zanichelli, 1919), *Il fascismo e la crisi italiana* (Bologna, Cappelli, 1921). Per un accenno alla biografia di Missiroli, si veda la nota 5 al testo 6.

⁵ F. BURZIO, *Giolitti*, cit., p. 523.

⁶ F. BURZIO, *Giolitti*, cit., p. 519.

⁷ F. BURZIO, *Giolitti*, cit., p. 519.

⁸ «M. Barrés s'attache au second et parle généralement sans estime du premier. Il est évidemment un homme très intelligent, mais il écrit d'un style de sansitif et non d'un style d'intellectuel» (A. THIBAUDET, *Vie de M. Barrés, Paris*, Edition de la «Nouvelle Revue Française», 1921, p. 246).

⁹ Lo storico e saggista francese Daniel Halévy (1872-1962) tra il 1898 e il 1914 collabora con i «Cahiers de la Quinzaine»: in merito a questa esperienza e al gruppo redazionale della rivista, pubblica *Charles Péguy e les Cahiers de la Quinzaine* (Paris, Payot, 1918). Tra il 1901 e il 1909 affianca Charles Guieysse alla rivista «Pages libres», mentre dal 1921 al 1937 sarà direttore della collana dei *Cahiers verts* pubblicata dall'editore Grasset. Dell'autore Cecchi aveva recensito *La vita di Federico Nietzsche*, edizione italiana dell'opera uscita per l'editore Bocca (E. CECCHI, *La vita di Nietzsche*, in «La Tribuna», 8 marzo 1912).

¹⁰ Il primo articolo cecchiano su Charles Péguy (1873-1914) esce sulla «Tribuna» del 17 agosto 1911: in questo intervento il critico recensisce *Victor-Marie comte Hugo e Œuvres choisies (1900-1910)*. Sempre sul quotidiano romano, il 7 dicembre 1914, pubblicherà un necrologio da titolo *Due parole per Charles Péguy*, poi ripubblicato in *Aiuola di Francia* con il titolo *Un grande cristiano*.

¹¹ Per un accenno alla figura di Julien Benda, si veda la nota 6 al testo 10.

¹² F. BURZIO, *Ginevra. Vita Nuova*, Milano, Treves, 1921. Cecchi fa riferimento qui al «tarlo» del 8 settembre 1922 (testo 55), nel quale recensirà proprio il volume di Burzio.

¹³ S. N. BULGAKOV, *Pagine inedite di un diario su Tolstoj*, «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 541-556. Nel contributo sono riportate alcune pagine che Bulgakov (1871-1944) scrisse in merito all'ultimo anno di vita di Tolstoj, pubblicate nonostante le difficoltà politiche e grazie alla gentile concessione di Valentina Donghin-Badoglio.

¹⁴ A. GARGIULO, *Salvatore di Giacomo* di Luigi Russo, in «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 604-614. Gargiulo polemizza con il critico Luigi Russo (1892-1961), definito esponente del «basso crocianesimo», tendenza che offende «il senso di rispetto e attaccamento» che i collaboratori della «Ronda» hanno sempre avuto nei confronti dello «spirito critico che ha dominato gli ultimi anni in Italia, fra la critica propriamente detta e la letteratura in largo senso» (*Ibid.*, p. 613). L'autore polemizza poi con Francesco Piccolo che, in accordo con Giuseppe Prezzolini, ha definito Russo come «uno dei più forti pensatori e scrittori dell'Italia contemporanea» (*Ibid.*).

¹⁵ *Farina accademica e Crusca idealistica*, in «La Ronda», III, n. 8-9, pp. 588-594. Se da un lato si difende l'istituzione dell'Accademia della Crusca e l'ideale linguistico che essa sostiene, si propone qui una riforma dell'università letteraria italiana, ormai «ridotta a una scuoletta non sempre dignitosa, avvilita dalle tare del mestiere letterario e pedagogico», abolendo «tutte le cattedre letterarie» e sostituendo «ad esse delle istituzioni di liberi studi e di libera discussione» (*Ibid.*, p. 592). Sulla questione Cecchi ritornerà in maniera diffusa nel «tarlo» del 15 settembre 1922 (testo 56),

intervento nel quale rivelerà ai lettori che l'autore di questo contributo, rimasto anonimo sulla «Ronda», era in realtà Riccardo Bacchelli (si veda a tal proposito la nota 4 al testo 56).

[22] «La Tribuna», venerdì 16 dicembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Libri come quello, famoso, di Telemaco Signorini: *Caricaturisti e Caricaturati al Caffè Michelangiolo* (Ed. Civelli, Firenze; 1893),¹ non dovrebbe esser difficile averne non tanto di rado: la materia del ridicolo non è mai mancata in nessun tempo e in nessun paese; e tanto meno oggi, in Italia. Né manca l'arte del raccontare. Solo che le cose divertenti c'è l'uso di raccontarle soltanto a voce. E la penna e l'inchiostro vengono strettamente riserbati per tramandare le cose indigeste e antipatiche; quelle, cioè, che precisamente non andrebbero tramandate. Ai tempi della guerra, in quante baracchette, piene di fumo di sigari e di fumo di legna, non fioriva bellamente la vena dell'antica novellistica popolare? Con la sua scrittura di gallina, Ardengo Soffici, a quei tempi, riempì alcuni quadernucci di storie e storielle colte sulla bocca de' commilitoni, o sorprese vive vive sul fatto; e s'imperniavano intorno a una figura centrale, sancio-tartarinesca: la figura, ma non vorrei sbagliarmi, d'un certo *Capitano Pons*.² Se egli vorrà decidersi a cucir questi quadernucci in un libro, la *fumisteria* nostrana, coraggiosissima in osteria ma troppo timida in biblioteca, avrà fatto un ottimo acquisto.

Ma annoveriamo, intanto, fra gli acquisti non meno pregevoli, questi *Poeti in Parlamento*, di Giovanni Rosadi (Ed. Vallecchi, Firenze, 1921).³ La materia non è poco analfabesca; ma ricordiamoci che fu raccolta nelle aule parlamentari. E il Rosadi non ha avuto che da tenersi chiotto; chiotto, ne' suoi compiuti commenti, fra le citazioni del Cottafavi,⁴ del Barzilai,⁵ del Lucifero,⁶ del Borsarelli,⁷ del Rampoldi,⁸ del Cabrini,⁹ del Baccelli (Alfredo),¹⁰ etc. etc. Ormai era fatta. Mi par di vederlo, come un pirotecnico sornione, che se la ride fra sé e sé, e figura di pensare ad altro, dietro una macchina infernale, da lui montata pazientemente ed accesa.

Non vogliamo, con qualche citazione bene aggiustata, *infandum renovare dolorem*.¹¹ Mai come in questo caso il silenzio fu d'oro! Ma che l'on. Rosadi non venga però a dirci che se quelli della sua cretomazia sono i *versi* di Montecitorio, Montecitorio è, in realtà, qualche cosa di molto differente da questi versi. L'intelligenza si vede specialmente nel modo di fare i versi cattivi; perché, nel fare quelli buoni è questione di genio e non più d'intelligenza. E le eccezioni intelligenti, in Montecitorio, sono anche eccezioni nel libro dei versi di Montecitorio.

E Ferdinando Martini¹² fece bene a buttar sul fuoco le sue poesie, stecchettiane avanti Stecchetti.¹³ E Filippo Turati ha fatto lirica molto migliore nella sua azione e nei suoi discorsi politici, che nelle strofe su *Epicuro*.¹⁴ Ma se le più brutte poesie che in tanti anni c'è toccato a recensire, fossero soltanto brutte come coteste, i nostri capelli non sarebbero così precocemente diventati bianchi, né i nostri sonni tanto conturbati.

L'assegnazione del premio Nobel ha risvegliato la curiosità intorno ad Anatole France, e ha dato la stura, in Francia e anche fra noi, agli aneddoti, alle interviste, alle indiscrezioni. Fra un momento, recheremo un nostro piccolo contributo, probabilmente del tutto inedito, che dobbiamo a un'ottima fonte. Prima, però, assolviamo l'obbligo professionale, ricordando che Paul Gesell ha raccolto, in bel volume col titolo: *Les matinées de la Villa Saïd: propos d'Anatole France* (Ed. Bernard Grasset, Parigi),¹⁵ una quantità di capitoli, francesemente boriosi, già in parte pubblicati nel «Cri de Paris» e nella «Grande Revue»:¹⁶ e sarebbero, come chi dicesse, i *Memorabili* di questo nuovo Socrate, o le *Conversazioni* di questo nuovo Goethe.¹⁷

C'è, come è facile immaginarsi, un po' di tutto: confidenze, paradossi, motivi autobiografici, *drôleries* e malignità forbite. E il solo rammarico, o quasi il solo, come il Giovannetti notava pochi giorni addietro, è che questa danza di spiritelli e folletti si svolge nell'ambiente più barocco, più

pacchiano. Quelle vetrine di Villa Saïd, stipate di messali, gioielli arcaici, calici d'oro e vetrerie! Quei piviali sui mobili antichi, con tutti quei bronzi rari! Sembra d'essere in via del Babuino. O alla *Capponcina*,¹⁸ di lontana memoria. Ma d'Annunzio, il suo *bric-à-brac*, ebbe almeno il buon gusto di farselo infine sequestrare.¹⁹

Diremmo, anche, che c'è, leggermente, un poco troppo spirito, una certa monotonia spiritosa. Mancano, in questi monologhi, e monologhi di felicità, i chiaroscuri, i risalti. Ma l'atroce burla, per toccare uno dei tratti indimenticabili, che il France giuocò a un collega dell'Accademia, con quella storia dell'anello del vecchio notaro Hans Carvel, com'è narrata nel libro terzo di *Pantagruel*!²⁰ Che cosa fosse quell'anello, e in che cosa, dunque, consistesse la burla, impossibile qui specificare: ne arrossirebber le carte. D'altronde la storia dell'anello, circola, con nomi e situazioni mutati, nella nostra novellistica dotta e popolare. Mano agli schedarii, professionisti e dilettanti di letterature comparate.

Anatole France e Bernard Shaw²¹ si conobbero a Roma, in una visita alla *Sistina*, quando un comune amico tedesco, e accreditatissimo in Vaticano, li condusse su per le impalcature a veder da visino gli affreschi della volta, allora in restauro. Le impressioni che Shaw ricevette dai dipinti furon assai intense e caratteristiche: ma le racconteremo un altro giorno. Anatole France non riportò, certo, impressioni minori. Sta però il fatto che, nemmeno con quel paradiso (o quell'inferno) a due palmi sul capo, voleva rinunciare a far lo spiritoso.

I guai vennero quando si trattò di ritornare in terra. Shaw e gli altri eran discesi, senza incidenti. Ormai toccava al France ad arrischiarsi giù per la lunghissima scala a pioli. E si deve riconoscere che s'arrischiò gaiamente, al solito. Ma fosse la vertigine dell'altezza, fosse la scala che brandiva e oscillava, in modo spaventoso, arrivato a un certo punto, l'infelice umorista s'aggrappò agli staggi, e non fu più capace d'andare innanzi né di tornare indietro. E allora sì che la scala si fletteva e sbandava! E tutti temevano una catastrofe; ma un *sampietrino* s'arrampicò come un gatto, tolse sotto braccio il filosofo, e lo depositò, incolume, sul pavimento. Ringraziamenti; mano al portafoglio; rapidi addii...

Pochi mesi dopo, a Parigi, un amico inglese parlava col France di Bernard Shaw: «Che impressione le ha fatta, Maestro, etc., etc.?». Ma l'autore di *Iocaste* pareva deciso a non aver visto né conosciuto mai l'autore di *Pygmalion*.²² «Ma sì!» insisté un po' indelicatamente l'inglese, che sapeva il fatto suo e non voleva lasciarsi giuocare: «una volta, a Roma, nella *Cappella Sistina*...».

Anatole France lo interruppe col miglior garbo. E gli confidò con un sorriso che includeva le più larghe confessioni:

«Je ne me souviens plus de cela».

Il tarlo.

In un panorama letterario caratterizzato dalla penuria di opere ironiche e divertenti, spicca l'uscita di *Poeti in Parlamento*, raccolta di liriche scritte da politici italiani e curata da Giovanni Rosadi per Vallecchi: Cecchi ironizza sui modesti versi raccolti nel volume, che rispecchiano sul terreno loro proprio la quota altrettanto modesta d'intelligenza dell'ambiente parlamentare. In occasione del premio Nobel da poco assegnato ad Anatole France, Cecchi recensisce il saggio di Paul Gesell *Les matinées de la Villa Saïd: propos d'Anatole France* e offre in conclusione ai propri lettori un divertente aneddoto sull'incontro dell'autore transalpino con Bernard Shaw, avvenuto durante una visita alla Cappella Sistina. La parte conclusiva dell'articolo è stata ripubblicata in *Aiuola di Francia* (pp. 135-136).

¹ T. SIGNORINI, *Caricaturisti e Caricaturati al Caffè "Michelangiolo". Ricordi illustrati da 48 caricature tolte dai vecchi originali del tempo*, Firenze, Civelli, 1893. Dedicato dall'autore a Camillo Boito, raccoglie «in gran parte le burle di cui fu teatro» (*Ibid.*, p. 7) il celebre locale fiorentino e numerosi aneddoti relativi al medesimo luogo. Il volume è stato ripubblicato nel 1952 dall'editore Le Monnier.

² A. SOFFICI, *Atti e detti memorabili del Capitano Punzi*, in ID., *Opere. III. Errori di coincidenza. Kobilek. La ritirata del Friuli. A guisa di farsa, Appendice*, Firenze, Vallecchi, 1960.

³ G. ROSADI, *I poeti in Parlamento. Con tutte le poesie inedite di Ferdinando Martini*, Firenze, Vallecchi, 1921. Il volumetto era uscito già nel 1915 a Firenze per l'editore Civelli, ma viene qui arricchito di nuovi capitoli. L'edizione citata da Cecchi è costituita complessivamente da venti sezioni, alcune delle quali accorpate tra loro: I. *Leonida Bissolati* (pp. 9-20), II. *Filippo Turati* (pp. 21-34), III-IV. *Cottafavi-Barzilai* (pp. 35-48), V-VI. *Lucifero-Pinchia* (pp. 49-64), VII. *Ferdinando Martini* (pp. 65-79), VIII. *Luigi Luzzatti* (pp. 81-97), IX. *Agostino Cameroni* (pp. 99-111), X. *Luigi Borsarelli* (pp. 113-121), XI-XII *Cotugno - Cappa* (pp. 123-135), XIII-XIV. *Miliani - Rampoldi* (pp. 137-147), XV. *Angelo Cabrini* (pp. 149-166), XVI-XVII. *Siciliani - Baccelli* (pp. 167-183), XVIII-XIX. *Marchioro - Crispolti* (pp. 185-198), XX. *Rosadi* (pp. 199-217). A conclusione del volume compare un'Appendice con *Tutte le poesie inedite di Ferdinando Martini* nella quale sono pubblicate *Novembre* (pp. 225-226), *Per una bambina a nome Luisa. Il quarto giorno della sua nascita* (pp. 227-229), *Pura storia* (p. 230), *Sull'Appennino* (pp. 231-234), *Sul monte* (pp. 235-236), *Dal monte* (p. 237), *Sbadiglio* (pp. 238-240), *Le ceneri* (pp. 241-242), *Ipotesi* (pp. 243-245).

⁴ Vittorio Cottafavi (1862-1925), nativo di Correggio, è stato più volte deputato e nel 1908 è eletto sottosegretario di Stato alle finanze. Sarà nominato senatore da Benito Mussolini, poco prima della morte. Rosadi cita nel saggio alcuni componimenti tratti dalla *Farfalla* dell'editore Aliprandi. Al sonetto *Rovereto* (21 dicembre 1893), seguono *Nebbia* (2 dicembre 1894), e *Primavera* (14 aprile 1895): il curatore cita diverse porzioni testuali, specificando che pur trovandosi di fronte a testi «mediocri», essi «nulla aggiungono, nulla tolgono al [...] decoro di diligente e corretto deputato, non che di intelligente e onesto avvocato» (G. ROSADI, *I poeti in Parlamento*, cit., p. 41) propri del loro autore.

⁵ Salvatore Barzilai (1860-1939), avvocato nativo di Trieste, è eletto deputato nel 1890 tra le file dell'estrema sinistra. Nel 1895 partecipa alla fondazione del Partito Repubblicano Italiano, con il quale entrerà in parlamento nel 1897. In seguito ricopre la carica di Ministro senza portafoglio per le terre liberate (1915) e diventa senatore nel 1920. Rosadi cita nel suo saggio alcuni passi di una commedia in versi martelliani in un solo atto, pubblicata dal politico nel 1880 tra i volumetti della milanese Galleria Teatrale del Barbini.

⁶ Il marchese Alfonso Lucifero (1853-1925) è un politico calabrese, parlamentare per diverse legislature nonché Sottosegretario alla Presidenza per quindici anni. Con Sonnino entra a far parte del Governo. Rosadi cita qui alcuni versi tratti dai «due grossi volumi di versi» (G. ROSADI, *I poeti in Parlamento*, cit., p. 51) che raccolgono gran parte della produzione letteraria del politico: *Amonie e dissonanze. Poesie* (Napoli, Tipografia e stereotipia, 1875) e *Stonature* (Napoli, Fratelli Carluccio, 1880).

⁷ Il marchese torinese Luigi Borsarelli di Riffredo (1856-1936) è stato più volte Sottosegretario agli Affari Esteri e viene eletto senatore nel 1919. Nel volume di Rosadi compaiono diverse porzioni testuali inframmezzate da rapide note di commento dal tono satirico.

⁸ Roberto Rampoldi (1850-1926) è stato parlamentare dell'estrema sinistra per otto legislature. Medico oculista, è eletto per la prima volta nel 1891 per il collegio di Pavia e diventa senatore nell'ottobre del 1919. Rosadi cita il volume *Sonetti Africani*: componimenti che «al titolo prometterebbero una certa novità» ma che «non sono se non innocenti variazioni sulle vicende della nostra guerra d'Affrica. Non hanno nulla di abissino, ma piuttosto di pavese, quando si pensi a quella certa zuppa di questo nome» (G. ROSADI, *I poeti in Parlamento*, cit., p. 144).

⁹ Agnolo Cabrini (1869-1937), politico socialista, contribuisce attivamente alla fondazione della *Confederazione generale del lavoro* nel 1906. Dal 1900 è deputato e, dopo aver vissuto da volontario l'esperienza della guerra, ricopre l'incarico di capo della Corrispondenza italiana dell'Ufficio internazionale del lavoro. Nel saggio di Rosadi si richiamano alcune poesie tratte dalla raccolta di versi e di prose *La primavera dell'esule* e da un successivo libro dal titolo *Peccati*, uscito con una lunga prefazione di Filippo Turati.

¹⁰ Il romano Alfredo Baccelli (1863-1955) è eletto deputato nel 1895 e rimane in carica fino al 1921 tra le fila del centro sinistra. Svolge più volte incarichi di sottosegretario e diventa ministro delle Poste e Telegrafi nel primo Governo Sonnino. In seguito si iscrive al Partito Fascista e diventa senatore del Regno d'Italia. Di pari passo all'attività politica, Baccelli è autore di numerosi libri, «preziosamente curati dalla stampa più elegante» (G. ROSADI, *I poeti in Parlamento*, cit., p. 172). Si citano i volumi *Germina* (1883), *Diva natura* (1885), *Iride umana* (1898), *Fiamme e Tenebre* (1910) e alcune poesie uscite sul «Secolo XX» (dicembre 1917), su «Varietas» (1 marzo 1921) e sulla «Nuova Antologia» (1

aprile 1921).

¹¹ Citazione, ovviamente ironica, dell'attacco del secondo libro dell'*Eneide* di Virgilio.

¹² Ferdinando Martini (1841-1928) è eletto deputato nel 1876: mantiene questa carica per ben 43 anni e tredici legislature complessive. Nel primo governo Salandra viene nominato Ministro delle Colonie del Regno d'Italia, mentre sotto Giolitti sarà Ministro dell'Istruzione Pubblica. Dal 1897 al 1907 ricopre la carica di Governatore dell'Eritrea. Nel 1923 è eletto senatore, mentre nel 1925, oltre ad essere tra i firmatari del Manifesto degli intellettuali fascisti redatto da Gentile, sarà tra i fondatori dell'*Istituto dell'Enciclopedia Italiana*. Accanto all'attività politica, è notevole il suo impegno nel campo delle lettere. Dal 1872 collabora con il quotidiano «Il Fanfulla», e nel luglio 1879 fonda il settimanale «Fanfulla della domenica» che dirige fino al 1880. Un paio di anni dopo fonda «La Domenica letteraria», periodico che dirige fino all'agosto 1883. Oltre al breve saggio che Rosadi gli dedica, nel volume compare una serie di poesie di Martini, pubblicate integralmente a fine volume.

¹³ Lorenzo Stecchetti, pseudonimo di Olindo Guerrini (1845-1916) è un poeta e prosatore nativo di Forlì. Nel 1877 pubblica una raccolta di versi, *Postuma*, attribuendoli ad un fantomatico cugino malato di tisi, Lorenzo Stecchetti: alla prima opera, seguiranno l'anno dopo *Polemica* e *Nova polemica*. I suoi versi risentono dell'esperienza scapigliata e della lettura di Baudelaire: sono caratterizzati da una marcata vena polemica che rifugge ipocrisie e falsi pudori e che ben presto lo ha reso uno dei maestri del verismo minore. Elogiato da Carducci, alterna abilmente parodie, interventi su periodici e giornali, alcuni studi eruditi e brevi prose critiche e autobiografiche riunite nel 1883 sotto il titolo complessivo di *Brandelli*.

¹⁴ Filippo Turati (1857-1932), dopo la laurea in giurisprudenza a Bologna (1877), svolge attività di giornalista e critico letterario a Milano. Proprio nella città lombarda si avvicina agli ambienti operai e socialisti e, con la compagna Anna Kuliscioff, fonda la *Lega socialista milanese*. Dopo aver aderito al marxismo, è tra i fondatori della rivista «Critica sociale» (1891) e del *Partito socialista dei lavoratori italiani* (1892). Antimilitarista, si oppone sia alla guerra in Libia che all'intervento italiano nel primo conflitto mondiale: dopo la presa del potere da parte di Mussolini, si ritira a Parigi dove contribuisce a creare la *Concentrazione antifascista*. Rosadi fa riferimento qui ad alcuni versi de *Il Mago*, uno dei componimenti raccolti nelle *Strofe*, «un volumetto di 150 pagine» (G. ROSADI, *I poeti in Parlamento*, cit., p. 25) uscito a Milano per l'editore Emilio Quadrio nel 1883: «È l'ora; il mondo scettico e mendico / si volge intorno e cerca del Messia. / Ch'io ti annunci, o magnanimo, al dolente / che il Nazareno tradi popolo oscuro; / avvenga il regno della lieta gente, / avvenga il regno tuo, santo Epicuro» (*Ibid.*, pp. 26-27).

¹⁵ *Les matinées de la Villa Saïd: propos d'Anatole France*, recueillis par P. Gesell, Paris, Bernard Grasset, 1921. Il volume raccoglie i seguenti testi dell'autore francese: *La chaumière du sage* (pp. 1-19), *Visites académiques* (pp. 21-37), *Visites académiques (suite)* (pp. 39-55), *Visites académiques (fin)* (pp. 57-64), *Le credo d'un Incrédule* (pp. 65-87), *Le professeur Brown cherche le secret du génie* (pp. 89-103), *Le professeur Brown cherche le secret du génie (suite)* (pp. 105-131), *Le professeur Brown cherche le secret du génie (fin)* (pp. 133-146), *La belle poupée et la vraie Femme* (pp. 147-178), *M. Bergeret collabore avec la grande Sarah* (pp. 179-206), *Anatole France chez Rodin ou le déjeuner de Meudon* (pp. 207-238), *Sur les guerres* (pp. 239-263), *La Révolution russe à la villa Saïd* (pp. 265-285), *La toute-puissance du Rêve* (pp. 287-306).

¹⁶ È lo stesso curatore del volume a sottolineare, a conclusione di una breve nota «au lecteur», l'origine delle prose raccolte: «La plupart de ces entretiens furent publiés par fragments dans le “Cri de Paris”, auquel nous avons l'honneur de collaborer depuis près de vingt ans. Quelques-uns parurent aussi dans la “Grande Revue”» (*Les matinées de la Villa Saïd: propos d'Anatole France*, cit., p. XIV).

¹⁷ Si fa riferimento a *Gespräche mit Goethe*, uscito tra il 1836 e il 1848 a Lipsia, opera dello scrittore tedesco Johann-Peter Eckermann: vi si raccolgono alcune conversazioni di Goethe riportate dal curatore con numerose aggiunte e modifiche. Ai dialoghi partecipano numerose personalità della cultura e della letteratura del tempo, ed Eckermann non rinuncia a dimostrare a più riprese la profonda stima e riconoscenza verso il suo maestro. Cecchi, con tutta probabilità, aveva letto l'opera nella traduzione di Eugenio Donadoni, uscita per Laterza tra il 1912 e il 1914 con il titolo di *Colloqui col Goethe*.

¹⁸ Villa La Capponcina di Settignano, nei pressi di Firenze, è nota per essere stata l'abitazione di Gabriele d'Annunzio dal 1898 al 1910. Arredata dal poeta in maniera sovrabbondante e sfarzosa, è stato questo il luogo in cui il poeta ha scritto molte delle opere del periodo e in cui ha avuto luogo la controversa storia sentimentale con Eleonora Duse, residente poco distante a Villa Porziuncola.

¹⁹ Venuti meno gli introiti che la Duse gli elargiva regolarmente, d'Annunzio, incapace di rinunciare al proprio tenore di vita, subisce un tracollo finanziario che lo costringe - come è noto - a mettere all'asta la villa e tutti gli arredi in essa contenuti. A curare gli interessi del poeta è il direttore del «Corriere della Sera», Luigi Albertini, che gestisce anche per suo conto, in modo molto accurato, gli introiti dei diritti d'autore e delle sue diverse collaborazioni. La ricchezza degli oggetti della villa è testimoniata dalla consistenza del *Catalogo della Collezione Gabriele d'Annunzio esistente nella Villa La Capponcina presso Settignano*: nelle ottanta pagine del volume, sono elencati un totale di 1138 lotti, tra componenti d'arredo, quadri, sculture, tappeti. Come si legge nel documento, l'incanto ha avuto luogo tra il 3 e il 14 giugno 1911 presso l'impresa vendite Galardelli e Mazzoni di Firenze.

²⁰ L'episodio tratto dal terzo libro del *Pantagruel* di Rabelais, viene riassunto così nel capitolo *Visites académiques (suite)* de *Les matinées de la Villa Saïd*: «Le bonhomme Hans Carvel s'étant marié, sur le tard, avec une fringante

poulette, était crucifié par la jalousie. Une nuit qu'il dormait près de sa femme, le diable lui offrit en songe un bel anneau: "Passe cette bague à ton doigt; tant qu'elle y sera, ta compagne te sera fidèle". Dans sa joie, le bonhomme s'éveille, et il entend sa femme lui dire: "Assez! Assez! Je vous prie!"» (*Ibid.*, p. 49). Lo scherzo legato a questo episodio, avviene in occasione di un convegno all'*Académie Française* nel quale si discute dei casi letterari da associare alla voce *anneau*. Anatole France si accorge che il suo vicino di posto, Henri de Bornier, si è addormentato e che «il ronflait comme un tuyau d'orgue» (*Ibid.*, p. 48). Avvicinandosi, gli sussurra che gli altri hanno dimenticato il caso de «l'anneau d'Hans Carvel» (*Ibid.*, p. 49). Ingenuamente l'uomo, che non ha mai letto Rabelais, lo fa presente agli altri intellettuali e, in modo innocente, lo ribadisce più volte scatenando l'ilarità di chi *Pantagruel* e l'episodio in questione lo conosceva bene.

²¹ Il primo articolo cecchiano sull'opera di George Bernard Shaw (1856-1950) era uscito sulla «Tribuna» nel marzo 1913 (*Le farse filosofiche di Bernard Shaw*, 19 marzo 1913). Negli anni immediatamente precedenti a questo "tarlo" l'interesse del critico per l'autore irlandese si era fatto ancor più evidente: il 7 giugno 1919 aveva recensito *Peace conference Hints* in un articolo dal titolo *L'ultimo opuscolo di Bernard Shaw*, mentre nel mese di dicembre dello stesso anno aveva pubblicato sulla «Ronda» un contributo su *Heartbreak House. Great Catherine and Playlets of the war* («La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 74-77). Il 26 febbraio 1920, inoltre, aveva risposto pubblicamente sulle colonne dell'«Idea Nazionale» a un articolo ivi pubblicato qualche giorno prima da Silvio D'Amico con il titolo *Shaw e i grotteschi*.

²² Si fa qui riferimento a due opere significative degli autori citati. *Jocaste* è un racconto di Anatole France che esce in volume insieme a *Le Chat maigre* nel 1879 per l'editore parigino Calmann Lévy. Il *Pygmalion* è invece una commedia scritta da Bernard Shaw nel 1912 e andata in scena per la prima volta a Vienna il 16 ottobre 1913.

[23] «La Tribuna», venerdì 23 dicembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Aprire, sotto forma di vero e proprio problema critico, la questione della *minor fortuna* di Enrico Thovez,¹ come da qualcuno è stato fatto, non è un'esagerazione. Ed è innegabile che, nei riguardi di Thovez, l'ingiustizia c'è stata e persiste; e tutti i tentativi per correggerla meritano rilievo.

Ottimo, fra questi tentativi, il più recente, di Giuseppe Prezzolini,² che prende occasione dal nuovo libro: *L'arco di Ulisse* (Ed. Ricciardi, Napoli)³ nel quale il Thovez ha raccolto "prose di combattimento", composte e pubblicate dal 1895 al 1920. E il Prezzolini, ricapitolando la produzione del Thovez, e rifacendo la storia della reazioni da essa suscitate, conclude che al Thovez mancò un più equo successo, principalmente per la sua qualità di *precursore*. Tentò, il Thovez, una poesia "interiore", come allora dicevano. Ma, dal Pascoli al Corazzini, altri la fecero. Tentò una critica, che uscisse dalle consuetudini dell'accademismo e provincialismo italiano. Ma questa critica, per averla davvero, bisognò aspettare il Croce.

Quando, insomma, le intenzioni e i disegni del Thovez diventavano realtà, il Thovez, volta a volta, era rimasto addietro. Che è appunto, nella storia e nella cronaca delle lettere e delle arti, il destino di tutti i precursori.

Aggiungiamo, col Prezzolini, una certa scontrosità e durezza piemontese; l'amore per la coltura anglo-sassone, piuttosto che per la coltura e l'arte latina, etc., etc. E si comincia a capire come fu che il Thovez restò solo, spaesato. La sua antiretorica, di tono per giunta esotico, non poteva aver fortuna nel paese della retorica. Senza contare che quell'antiretorica, attuata sempre e soltanto nel campo dei proclami, dei contrasti, insomma nel "combattimento", finiva a volte per diventare retorica (ostica retorica) anch'essa.

Il Thovez aveva nobilissime ambizioni, grandi modelli. Ma come accade, fuorché in casi eccezionali, quando le ambizioni e i modelli son così grandi: l'intenzione mangiava il fatto; la volontà esplodeva fuori del bersaglio. Si restava nel generico, dignitoso, serio; ma generico sempre. E il mondo, invece, ha bisogno di forme precise: arte vera, critica vera, vera filosofia; e soltanto in queste forme, staccate, circoscritte, è durevole salvezza.

Che cosa dicono, passato il momento della curiosità e dell'acredine polemica, tutti i capitoli del Thovez intorno ai famosi "plagi" dannunziani?⁴ Ci dicono che non dobbiamo in essi cercare un giudizio assoluto sull'arte del d'Annunzio: il quale giudizio, in questo stesso libro, è piuttosto fornito, con maggior cautela, da altri scritti che frattanto non affrontano e non sciolgono le incretose questioni poste in quei primi. E che cosa ci dicono le pagine su Wagner?⁵ Criticamente poco, quasi nulla: e sono, più che altro, lo sfogo d'un entusiasmo, d'una venerazione (che per conto nostro condividiamo assolutamente); come le pagine antidannunziane son, più che altro, lo sfogo d'un'insofferenza personale.

Quell'entusiasmo, quell'insofferenza, hanno un accento che li distingue dalle spensierate e incongrue improvvisazioni de' soliti scrittori di *varietà*. Che non è poco, in un certo ordine; ma è certamente poco in un ordine superiore: l'ordine nel quale, per tante sue qualità non sviluppate e disperse, il Thovez merita d'esser giudicato.

Nobili ambizioni, grandi modelli. Ma mentre i piccoli modelli portan quasi sempre fortuna, si direbbe che gli altri accompagni un destino pericoloso. E tutti i grandi artisti, e i grandi movimenti, partirono da qualche artista piccolo, o comunque minore. I problemi d'arte sono sempre estremamente circostanziati, ed è meglio elaborarli in forma ristretta e svilupparli da cotesta forma.

Un senso di orgoglio romantico sembra invece aver distolto il Thovez dall'ostinata pazienza della

quale soprattutto si nutre e prospera il lavoro letterario e il lavoro dell'arte. È significativo che in venticinque anni di lavoro (1895-1920), le forme della sua prosa son pochissimo mutate. Perché egli non si preoccupava, né s'è preoccupato mai, delle forme, al di là della correttezza generale, della decenza.

Vagheggiava, s'è detto, per l'arte italiana, un ideale sincero e severo che avrebbe potuto, tutt'al più, soddisfarsi in quanto fecero alcuni lirici greci, e Goethe, e Leopardi. Ma i greci lavoravano in una civiltà vergine e schietta: con le condizioni della quale nessun confronto è possibile. E in un Goethe, o in un Leopardi, è il possesso d'una disciplina tradizionale della quale il Thovez non ha fatto debito conto: il valore della quale anzi, in certi riguardi, egli è sembrato contestare.

Le sue esigenze, insomma, restavano fondate su una cultura, estesa, vivace, ma ancora allo stato romantico. La sua scontentezza, spesso giustificata, nei riguardi della nostra letteratura contemporanea, era espressa troppo rudemente, per non destare infinite suscettibilità e spiriti di vendetta. Ce n'era abbastanza per segnare a questo scrittore il destino di un solitario. Un solitario, non importa ripeterlo, che vale infinitamente più di tanti carissimi fratelloni e compari.

Non è agevole riassumere l'opuscolo *Arte e critica* di Guido de Ruggiero (nell'«Arduo»: fascicolo XI; nov. 1921);⁶ ormai per difetto di spazio, e per l'impossibilità di ricorrere al linguaggio tecnico che aiuterebbe a condensare l'argomento, astretti, come invece qui siamo, a un modo di esposizione popolare.

Diremo, frattanto, che ci è stato gratissimo vedere il de Ruggiero tornato a maniere di lavoro più ambiziose, mentre poteva temersi che si fosse smarrito dentro i compiti monumentali, ma non sappiamo quanto soddisfacenti, d'una storiografia, filosofica e politica, che per volere abbracciar troppe cose finiva spesso in una affrettata poligrafia.

Si tratta, soprattutto, in questo opuscolo, d'un tentativo di sciogliere il fatto dell'arte e della critica da quelle categorie: *fantasia e logica*, strette e quasi contrastanti, nelle quali dall'ultima estetica fu rinchiuso. Un'attività critica è implicita nel processo formativo d'ogni opera d'arte che oltrepassi la rudimentale impressione: sebbene la critica, nell'opera compiuta, debba esser completamente neutralizzata e risolta. Non solo, ma l'opera d'arte, nata con la mediazione critica, nel tempo si realizza dentro la critica, e soltanto nella critica, come un processo di integrazione perenne. Al rapporto, insomma, del critico *intus* poeta col poeta, corrisponde un rapporto affine fra il poeta ed il critico altro dal poeta.

Segnatamente il primo punto: della *critica*, cioè, come *autocritica*, ci sembra bene illuminato dal de Ruggiero.⁷ Ed era uno di quelli nei quali la tanto benemerita estetica del Croce, sembrava insoddisfacente e bisognosa di qualche sviluppo.

Il tarlo.

Prendendo spunto da un intervento di Prezzolini su *L'arco di Ulisse*, Cecchi riflette sullo scarso successo ottenuto da Enrico Thovez nel campo della poesia e della critica, identificandone le cause principali nella sua tendenza ad essere un precursore dei tempi e nella sua incapacità a dare concretezza e specificità al proprio lavoro. Thovez ha un modo quasi romantico di accostarsi al testo letterario: nei suoi scritti traspaiono sì la passione e l'ammirazione per i grandi modelli, ma l'indagine critica rimane spesso sul terreno del generico. I giudizi su D'Annunzio e Wagner ne sono la prova. Nella parte conclusiva dell'articolo si recensisce *Arte e critica*, un saggio di estetica pubblicato da Guido de Ruggiero sull'«Arduo» incentrato sul vario legame tra critica e opera d'arte.

¹ Enrico Thovez (1869-1925), poeta e critico letterario torinese, collabora con «La Gazzetta del Popolo», il «Corriere della sera», il «Resto del Carlino» e «La Stampa». Nei propri contributi spazia dall'arte, alla letteratura, al costume. Scrive versi, che raccoglie ne *Il poema dell'adolescenza*, uscito nel 1901 per l'editore Streglio di Torino. Il suo esordio come saggista è datato al 1896 con *L'arte del comporre di Gabriele d'Annunzio*, al quale seguiranno *Il pastore, il gregge e la zampogna* (1910), recensito da Cecchi sulla «Voce» del 21 aprile 1910, *L'opera pittorica di Vittorio Avondo* (1912), *Mimi dei moderni* (1919), *L'arco di Ulisse* (1921) e *Il vangelo della pittura e altre cose d'arte* (1921).

² G. PREZZOLINI, *Thovez il precursore*, in «Il Messaggero», 9 dicembre 1921. Per Cecchi, Giuseppe Prezzolini (1882-1982) costituisce una figura di riferimento importante. Grazie a lui e a Papini, inizia la propria attività di giornalista sulle pagine del «Leonardo» e de «Il Regno», tanto che diversi anni dopo non nasconderà la propria riconoscenza: «Non mi aiutarono con discorsi e con insegnamenti, ma prestandomi tanti libri che non avrei saputo che esistessero, e che mi sarebbe stato impossibile procurarmi» (E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori-I Meridiani, 1997, p. XXXIII).

³ E. THOVEZ, *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921. Il volume contiene i seguenti saggi: *La commedia del centenario del Tasso. Novella primaverile* (1895, pp. 1-13), *Del centenario, del genio, dei droghieri d'Italia, delle strade di Ferrara e d'altre cose* (1895, pp. 14-21), *La farsa del superuomo* (1895, pp. 22-31), *L'arte del comporre di Gabriele d'Annunzio* (1896, pp. 32-47), *I fondi segreti del superuomo ed il mistero del nuovo Rinascimento* (1896, pp. 48-62), *Le briciole del superuomo* (1896, pp. 63-97), *La leggenda del Wagner* (1896, pp. 98-120), *L'arte per la folla* (1897, pp. 121-130), *La grande lacuna* (1900, pp. 131-139), *Il nuovo Palestrina* (1898, pp. 140-147), *L'elemento verbale* (pp. 148-154), *Psicologia musicale* (1899, pp. 155-162), *L'incorreggibile* (1903, pp. 163-170), *Il musico orizzontale* (1904, pp. 171-178), *Ganz der papà* (1907, pp. 179-190), *Il primato lirico* (1908, pp. 191-197), *La piccozza e la penna* (1908, pp. 198-205), *L'arte di celluloidi* (1908, pp. 206-215), *Paternità femminili* (1909, pp. 216-220), *Aspasie moderne* (1911, pp. 221-227), *Annunzi di nascita* (1909, pp. 228-233), *Il mistero di Gabriele* (1911, pp. 234-239), *Molto strepito per nulla* (1909, pp. 240-246), *Contro Wagner* (1913, pp. 247-260), *Le due anime di Riccardo Wagner* (1913, pp. 261-273), *Leopardi ed Ossian* (1905, pp. 274-282), *Arcadi leopardiani* (1910, pp. 283-292), *Fogazzaro* (1911, pp. 293-310), *Il sensuale e la morte* (1912, pp. 311-320), *Il sensuale e la guerra* (1912, pp. 321-332), *Il sensuale e la parola* (1913, pp. 333-340), *Pascoli* (1912, pp. 341-359), *Pascoli postumo* (1912, pp. 360-367), *Pascoli e Croce* (1920, pp. 368-384), *L'abbozzo di un capolavoro* (1916, pp. 385-393), *Un realista* (1920, pp. 394-399), *La nuova lirica* (1919, pp. 400-408), *L'infantilismo* (1920, pp. 409-418), *Lirismo a gocce* (1920, pp. 419-429), *La lirica di domani* (1920, pp. 430-438).

⁴ L'avversione di Thovez nei confronti della figura e dell'opera di Gabriele d'Annunzio viene manifestata in più di un'occasione nei suoi saggi. Ne *La farsa del superuomo*, il poeta è definito persino «l'artista più falso e artificioso» (E. THOVEZ, *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, cit., p. 29). Gli articoli che trattano i “plagi” dannunziani sono tre: *L'arte del comporre di Gabriele d'Annunzio*, *I fondi segreti del Superuomo e il mistero del nuovo Rinascimento* e *Le briciole del superuomo*, scritti nel 1896 e ripubblicati ne *L'arco di Ulisse* (*Ibid.*, rispettivamente pp. 32-47, pp. 48-62 e pp. 63-97). In un passo del terzo articolo Thovez chiarisce le proprie intenzioni: «nei miei articoli [...] ho voluto domandare se le sue tendenze direttive, quali risultano dalle sue opere, presentassero quella continuità e quella coerenza che sono generalmente ritenute garanzie necessarie della sincerità e della serietà di un artista; se fosse proprio vero che egli avesse, come affermava magniloquentemente *un solo oggetto di studi, la Vita*; [...] e poiché nelle opere del Superuomo si parlava così spesso e volentieri di *osservazione diretta*, di *sincerità assoluta*, di *Arte Severa*, ho voluto far qualche indagine per conoscere fino a che punto si spingesse la rettitudine, la sincerità, la severità di quest'arte» (*Ibid.*, pp. 70-71).

⁵ Ne *L'arco di Ulisse*, gli articoli riferiti al compositore sono complessivamente tre: *La leggenda del Wagner* (pp. 98-120), *Contro Wagner* (pp. 247-260) e *Le due anime di Riccardo Wagner* (pp. 261-273). È in particolare il primo dei tre contributi a trasmettere l'entusiasmo di Thovez nei confronti di Wagner: «La leggenda era nata assai prima di noi [...]. Essa parlava di un uomo fantastico e pazzo, vestito di seta e di velluto, inteso a sconvolgere l'ordine naturale delle cose. La sua opera era un mistero informe, un labirinto di malefici, una selva fantastica e sinistra dove accadevano prodigi meravigliosamente assurdi: i cigni traevano sulle acque i cavalieri dentro navicelle, la foresta bisbigliava, gli uccelli della frasca parlavano con voci umane, le donne cantavano dal fondo dei fiumi, nuotando fra due acque come pesci, i draghi sbuffavano fiamme e gli dèi andavano a spasso sull'arcobaleno. A quei racconti la gente seria alzava gli occhi al cielo, i patrioti fremevano di sdegno, i professori di musica sogghignavano di disprezzo, e noi restavamo scossi ed estasiati» (E. THOVEZ, *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, cit., p. 99).

⁶ G. DE RUGGIERO, *Arte e critica*, in «Arduo. Rivista di Scienze, Filosofia e Storia», XI, novembre 1921, pp. 397-416.

⁷ Guido de Ruggiero (1888-1948), storico della filosofia napoletano, grazie a Benedetto Croce scrive sulla «Critica» e pubblica nel 1912 *La filosofia contemporanea* per l'editore Laterza: collabora inoltre a «La Voce» e al «Resto del Carlino». Alterna all'attività di giornalismo lo studio, che lo porterà tra la metà del 1920 e il 1921 a risiedere in Inghilterra, e la professione di docente universitario: insegnerà storia della filosofia presso le università di Messina (1923) e di Roma (1925). Durante il ventennio, sarà un fermo oppositore del regime, e nel 1925 sarà tra i firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti*.

[24] «La Tribuna», sabato 31 dicembre 1921.

LIBRI NUOVI E USATI

Venditore. Almanacchi, almanacchi nuovi: lunari nuovi. Bisognano, signore, almanacchi per il 1922?

Passeggere. Avete il *Barbanera*?

Venditore. Eccole il vero *Barbanera* che la ditta Feliciano Campitelli di Foligno stampa dall'anno 1793.¹ È il più antico e rinomato lunario d'Italia. Guardarsi, signore, dalle contraffazioni!

Il *Passeggere* intascò l'almanacco, e appena giunto in luogo favorevole cominciò a sfogliarlo e meditarlo. Lo incoraggiava un *Dialogo curioso e istruttivo fra l'Astronomo Barbanera e il suo vecchio amico Silvano*; dialogo che aveva visto a principio del libretto, con frasi dalle quali pareva lecito arguire che l'"Astronomo degli Appennini" (come si dice per antonomasia) non fosse nemmeno rimasto indifferente, quanto a stile letterario, ai dettami della giovane scuola neoclassica:² *Barbanera.* «Che ve ne pare delle profezie che feci l'anno scorso? Avete veduto come si sono avverate appuntino? La morte dell'ex-imperatrice di Germania, preannunciata da me con una frase molto generica ma veridica: Grave lutto in una corte».³

E Silvano risponde: «Tutte le vostre profezie si sono verificate. Voi addirittura avete qualche cosa di divino che opera in voi, giacché leggete nel futuro con una sicurezza che sorprende. Me ne rallegro tanto tanto. Ma scusate se sono indiscreto, che cosa di nuovo predite per l'anno venturo?». Etc. etc. Ecco, in breve, alcune di queste previsioni, che l'occhio del *Passeggere* andava a scovare tra l'avviso d'un digiuno con uova e latticini, e quello di una festa governativa; tra la ricorrenza di S. Maria Maddalena penitente e la congiunzione di Mercurio con la Luna; ammatassamento di mitologia cattolica e patriottica, di segni astrali e zodiacali, e di plastica pagana; qualche cosa come il *Tantum ergo* mescolato al *tunc Venus in sylvis jungebat corpora amantum*,⁴ e aggiuntavi la Marcia Reale. L'Italia integrale, insomma.

5 gennaio 1922. S. Telesforo pp. m. *Tradizionale fiera di giocattoli a Piazza Navona.*

6 gennaio. Epifania di N.S.G.C. *Novità politiche e grandi disillusioni.*

13 gennaio. S. Leonzio. *Un illustre personaggio cade nel ridicolo.*

6 marzo. S. Coletta v. m. (Ahi, ah, on. Bonomi!) *Ritorno di uomini politici al potere.*

20 marzo. S. Fotina Samaritana. *Movimento nella Diplomazia Pontificia.*

11 aprile. S. Leone conf. *Un grave scandalo bancario.* (Ancora!).

26 maggio. S. Filippo Neri. *Sommosse popolari.*

23 giugno. S. Eugenio conf. *Crisi ministeriale.*

4 novembre. S. Carlo Borromeo card. *Retata di truffatori.*

18 dicembre. Aspettazione del parto di M.V. *Affondamento di una nave rinomata.*

Si tralascino le previsioni di minor rilievo, come vincite al lotto, scoperte di complotti anarchici, gare di veicoli e (17 giugno) scioperi studenteschi. Ma così, a occhio e croce il panorama del 1922 non sembra eccessivamente invogliante. Werther, dalla lettura del *Barbanera*, non sarebbe persuaso a posare il pistolone. Provvidenzialmente, in fondo al libro, l'Astronomo protesta che «in esecuzione delle savie leggi emanate dai Sommi Pontefici Sisto V ed Urbano VIII, tutti i suoi pronostici non debbono oltrepassare i limiti di semplici congetture soggette a sbagli, mentre senza il Divino Volere le cose dette mai potranno avverarsi». Era tempo.

Nei riguardi della letteratura, di quello cioè che ci sta maggiormente a cuore, il *Barbanera* si mantiene, per il 1922, molto abbottonato. Soltanto il 19 novembre (S. Elisabetta ved. Terziaria Francescana) scappa fuori, all'improvviso, il *Trionfo di un celebre scrittore*. Ho paura si tratti della

Vera Vita di Maria Vergine, che Giovanni Papini va preparando,⁵ quale santo specchio alla già famosa *Storia di N. S.* E in questo caso, sarebbe un pronostico contro il quale il Divino Volere di certo non avrà a ridir nulla.

Sempre cari, in qualunque edizione, riedizione e contredizione, ci saranno gli itinerari e viatici del genere di questa *Osteria* di Hans Barth: *Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri* (traduz. di Giov. Bistolfi; prefazione di Gabriele d'Annunzio; ristampa riveduta ed ampliata; Ed. Le Monnier, Firenze).⁶ La prefazione del d'Annunzio, con, fra altre cose, il racconto di una quattridua sbornia di Pascarella⁷ a Oliena, è disertissima e ormai notissima; e si richiama a quel tipo di maestrevoli esercitazioni di stile che ebbe il suo capolavoro nella *Vita di Cola di Rienzo*.⁸ Non vi mancano tratti vivaci come quando lo scrittore ricorda, nella defunta bettola degli Svizzeri sotto la Torre Borgia, «entro il vano della finestra un'amorosa tavolina fra due sedili di pietra, così che le ginocchia dell'affrontata coppia conviene si tocchino e s'intramettano». ⁹ Ma in generale è scrittura, più che di vita, di artificio.

Entra la vita, nel libro, con l'entrata del bibace Hans Barth: una vita rumorosa, tumultuosa, vorticosa. Il latino d'Orazio si intreccia con quello del Bembo e quello dei goliardi.¹⁰ Il *Satiro* di Benedetto XIV, con gli orecchi a punta come quelli dei diavoli e la bocca tumida, insegue, fra i neri banconi di Goldkneipe, una pingue nudità rubensiana.¹¹ E il giovane Goethe, in disparte fra i bevitori, sorveglia l'amica che, col dito intinto nel vino, traccia sul piano della tavola, fra molti arabeschi, l'ora del convegno.

«Io ho voto già el mio corno. Dammi un po' el bottazzo in qua; Questo monte gira intorno, E'l cervello a spasso va; Ognun corra in qua e in là, Come vede fare a me»...¹² Ed è, invero, nel libro, tutto un correre, accorrere ed incrociarsi, attraverso lo spazio ed il tempo; e sempre, un'Osteria, dal Garda al Lilibeo, è il luogo del nuovo appuntamento. Non proprio fino al Lilibeo; perché l'itinerario si arresta, ahimè! a Capri. Agli astemi può sembrar già insopportabilmente prolisso. Ai non astemi farà piuttosto l'effetto d'esser corto e alle volte un po' sorvolante; ognuno di essi vorrebbe ritrovarci, come nei poemi, consacrati i suoi ricordi più cari, le sue esperienze più segrete.

Dove sono, per esempio, quelle osterie intorno a Soave,¹³ delle quali (per non dir nulla del vino) le botti son maestose come teocalli, ma d'un legno spiritualizzato come quello dei più preziosi violini? E dov'è quell'osteria velletrana, all'ombra labirintica di Palazzo Ginnetti che, con le sue grotte di spugne, conchiglie, stalattiti, con le sue scale a chiocciola tremolanti ne' cieli, sembra scavato e ricamato da un'erosione marina in cima a una rupe, al tempo che colà erano Oceani ed Orche ariostei?...¹⁴ Dov'è cotesta osteria nella quale, Baldini, fummo traditi tanto soavemente da perdere quasi la memoria?¹⁵ Nel libro non la rintraccio. E tu non rispondi. Tu che, *procul a patria, tantum Alpinas, ah dura, nives me sine solus vides*...¹⁶

Il pensiero, pur fra i boccali, i litri, i fiaschi e le mezzette, è ricondotto, in questo tempo festivo, affettuosamente agli amici. E tanto più affettuosamente ai più lontani. Buon anno, dunque, amici letterati, e amici tipografi, editori, librai, spedizionieri...

A te amicissimo lettore, lontano o vicino: buonissimo anno!

Il tarlo.

Nella prima metà della colonna cecchiana, con evidenti echi leopardiani, vi è un ironico dialogo tra un venditore di almanacchi Barbanera e un acquirente: i due si intrattengono ripercorrendo alcuni eventi dell'anno che sta per concludersi, e soprattutto divinando ciò che accadrà nell'immediato futuro dal punto di vista politico, economico e letterario. Nella seconda metà del "tarlo" si recensisce la ristampa riveduta e ampliata di *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri* di Hans Barth, uscita con la prefazione di d'Annunzio per l'editore Le Monnier. Cecchi si sofferma in particolare su alcuni gustosi aneddoti presenti nel volume, offrendo poi al lettore qualche spunto relativo alle proprie esperienze vissute nei luoghi narrati nel libro. L'articolo è stato riproposto nell'edizione Fazi dei "tarli" (pp. 36-40).

¹ Feliciano Campitelli, tipografo di Foligno, inizia a pubblicare fin dal 1774 l'almanacco *Barbanera*. Il primo di questi opuscoli che si conosca è datato 1793, e reca in frontespizio l'immagine di un astronomo che scruta il cielo e un lungo titolo: *Moti celesti o siano pianeti sferici calcolati per il polo 42 di Roma, che possono servire per tutta Italia. Discorso astronomico, fisico, medico e storico per l'anno 1793 dell'astronomo parigino Barbanera*. L'almanacco continuerà ad uscire regolarmente ed è tutt'oggi stampato e commercializzato. Per un dettagliato studio sul tema, si rinvia a M. V. PIÑERO, *Almanacchi per l'anno nuovo. Produzione e commercio di almanacchi a Foligno*, in *Barbanera 1762*, Spello, 2012, pp. 222-243.

² Ogni anno, all'inizio del fascicolo, compare un *Dialogo curioso e istruttivo fra l'Astronomo Barbanera e il suo vecchio amico Silvano*, nel quale Barbanera, personaggio misterioso che secondo la tradizione risiedeva in un antro disperso nell'Appennino umbro-marchigiano, si intrattiene con il fedele discepolo Silvano per scambiare idee, opinioni e insegnamenti da dispensare poi ai lettori.

³ Si fa riferimento alla scomparsa della regina Augusta Vittoria, moglie dell'Imperatore prussiano Guglielmo II, avvenuta a Doorn l'11 aprile 1921.

⁴ Il *Tantum ergo* l'inno liturgico composto da San Tommaso d'Aquino, su richiesta di papa Urbano IV, espressamente per la celebrazione del *Corpus Domini*. Esso costituisce le ultime due stanze del *Pange Lingua*: «Tantum ergo Sacramentum / Veneremur cernui: / Et antiquum documentum / Novo cedat ritui: / Praestet fides supplementum / Sensuum defectui. // Genitori, Genitoque / Laus et iubilatio, / Salus, honor, virtus quoque / Sit et benedictio: / Procudenti ab utroque / Compar sit laudatio. / Amen». Di tutt'altro genere il secondo rimando. Si tratta infatti di un verso tratto dal quinto libro del *De rerum natura* di Lucrezio: «Et Venus in silvis iungebat corpora amantum; / conciliabat enim vel mutua quamque cupido / vel violenta viri vis atque impensa libido / vel pretium, glandes atque arbuta vel pira lecta» (LUCREZIO, *De rerum natura*, V, 962-965).

⁵ Il volume non era in preparazione e non sarà mai pubblicato: si tratta, da parte di Cecchi, di una sarcastica presa in giro di fronte all'improvvisa conversione di Papini (di cui si accenna qui alla nota 4 al testo 29).

⁶ H. BARTH, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, traduzione di G. Bistolfi; prefazione di G. d'Annunzio, Firenze, Le Monnier, 1921. L'edizione citata da Cecchi è una ristampa riveduta e ampliata della traduzione di Bistolfi, già uscita nel 1909 per l'editore romano Voghera. L'opera di Barth era stata pubblicata l'anno precedente in tedesco: H. BARTH, *Kulturgeschichtlicher Führer durch Italiens Schenken von Verona bis Capri*, Stuttgart, Hoffmann, 1908.

⁷ «Eravamo *clerici vagantes* per un selvatico maggio di Sardegna, io, Edoardo Scarfoglio e Cesare Pascarella [...]. Subito i maggiorenti del popolo ci vennero incontro su la via come a ospiti ignoti; e ciascuno volle farci gli onori della sua soglia, a gara. [...] Il poeta epico di *Villa Gloria* [...] non ebbe cuore di respingere un dono di ospitalità così fatto. [...] Cosicché per ogni dimora egli ritualmente votava tre tazze. E di tre in tre compose nel suo cuore le terzine di molti mirabili sonetti, che non conosceremo giammai. [...] Quando uscimmo per raggiungere la nostra vettura, il generosissimo sostituto era già trasfigurato in prisco Quirite e voleva lasciar su la via le vili brache polverose per vestire a guisa di toga illustre il cuoio irsuto. Gli persuademmo ch'egli fosse già togato. E allora meravigliosamente sragionando, come s'egli avesse consuetudine della lunga veste, faceva l'atto di raccogliere al petto le pieghe della destra parte e di comporre sul braccio sinistro quella specie di tracolla che dicevasi in Roma il seno della toga. E in quel seno immaginario, pieno d'una inesausta eloquenza, fu di certo concepita primamente la *Storia romana*. Esso poi e il Quirite si riempirono d'un letargo che durò due giorni. Ma in tutto (udite, o luterano ligio alle regole papali!) la sbornia d'Oliena fu quadriduana» (H. BARTH, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, cit., p. XIII). Sul poeta romano Cesare Pascarella, Cecchi era già intervenuto nel primo dei "Tarli", recensendo le *Prose (1880-1890)*, uscite a Torino nel 1920: per un accenno alla biografia dell'autore si veda la nota 5 al testo 1.

⁸ G. D'ANNUNZIO, *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri. Vita di Cola di Rienzo*, Milano, Treves, 1913.

⁹ «Con che grassa pennellata fiamminga voi dipingete la bettola degli Svizzeri sotto la Torre Borgia! Ben la conosco. Quando la mia vita non era ancora quello specchio di probità e di continenza, ove oggi il mondo si rimira, io usavo condurre qualche giovine amica nel grottino borgiano per compirvi qualche dolce avvelenamento. Vi siete mai seduto nella saletta dalle pareti gialle, entro il vano della finestra ove un'amorosa tavolina è fra due sedili di pietra così che le ginocchia dell'affrontata coppia conviene si tocchino e s'intramettano pur anche?» (H. BARTH, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, cit., p. VIII).

¹⁰ La constatazione riprende un passo della prefazione di D'Annunzio al volume di Barth: «Mio caro Hans Barth, [...] Una Musa goliardica dal viso di capra sima tinto di feccia, ogni volta che vi sedete a desco molle in seggiola o in panca

per badialmente bere, si china di sul vostro òmero e intingendo il dito un po' adunco nel vostro bicchiere disegna su la lastra di bardiglio un capriccio alla maniera del Callotta o scrive un emistichio giocoso confondendo il latino dei Clerici con quello di Orazio. “O! o! tota floreo!” dice la vostra Musa capripane. “O! o! totus rubeo!” risponde il vostro naso prode. L'astemio, nato ebro, onora in voi il beone “ornato di tutte lettere” come il cardinal Bembo nell'iscrizione veneziana e come lo scolare Martin Lutero nella vecchia Isenach dei Langravii» (H. BARTH, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, cit., p. VII).

¹¹ «Ma quando mezzanotte è scoccata e la “Goldkneipe” si vuota, giunge qualche solitario ospite: la bella milanese amata da Goethe, che aveva un debole per gli artisti tedeschi, e Paolina Borghese, seperbamente scollata che ha pure un po' di tenerezza per la Germania dacché lo scultore Eberlein ha collocato nella sua villa la statua del grande poeta tedesco con un mantello capace di coprire dieci volte anche le sue nudità» (H. BARTH, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, cit., p. 171).

¹² Si citano qui alcuni versi del coro delle Baccanti, parte finale della *Fabula di Orfeo* di Angelo Poliziano: «Io ho vòto già il mio corno: / damm'un po' 'l bottazzo qua! / Questo monte gira intorno, e 'l cervello a spasso va. / Ognun corra 'n za e in là, / come vede fare a me. // Ognun segua, Bacco, te!» (A. POLIZIANO, *Stanze. Orfeo. Rime*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1992, p. 176, vv. 319-325).

¹³ Soave è una località veneta della provincia di Verona: è nota per la sua produzione vitivinicola e, in particolare per il vino che porta il suo nome.

¹⁴ Palazzo Ginnetti, vicino al quale è situata l'osteria ricordata da Cecchi, fu edificato dal cardinale Marzio Ginnetti nella prima metà del XVII secolo presso l'attuale Piazza Cairoli. L'edificio era famoso per il vasto parco e per la loggia ad arcate del cortile interno. Un altro elemento di pregio era la scala monumentale adiacente al palazzo, opera dell'architetto Martino Longhi, decorata da Paolo Naldini: secondo molti testimoni era seconda in bellezza solo alla scalinata della reggia di Caserta. Nel 1744 l'edificio ospita le truppe di Carlo III di Borbone durante la battaglia di Velletri e, alla fine del '700, molte delle opere e delle ricchezze che custodiva sono trasferite a Napoli e a Roma: durante i bombardamenti del 1944 viene colpito sul lato sinistro, in prossimità proprio della prestigiosa scalinata del Longhi. Nonostante un vincolo della soprintendenza, l'edificio non viene restaurato ed è definitivamente demolito nel 1955.

¹⁵ Il ricordo dell'osteria di Velletri torna in modo affettuoso anche nell'epistolario. Il 7 gennaio 1922, da Oppeln, Baldini ringrazia con commozione Cecchi per aver evocato quell'episodio: «La tua preziosa e affettuosa rievocazione dell'osteria velletrana m'è piaciuta molto e m'ha commosso. Tutto quello ch'è ricordo italiano mi trova sensibile in una maniera morbosa. Sono entrato nello stadio patologico della vita esule; e ne sa qualche cosa la mia povera Elviruccia perché basta un nulla per farmi dare in ismanie e furori» (A. BALDINI - E. CECCHI, *Carteggio 1911-1959*, cit., pp. 223-224, lettera 159).

¹⁶ «Nunc insanus amor duri te Martis in armis / tela inter media atque adversos detinet hostis: / tu procul a patria, nec sit mihi credere tantum! / Alpinas, a, dura nives et frigora Rheni / me sine sola vides. A, te ne frigora laedant! / a, tibi ne teneras glacies secet aspera plantas!» (VIRGILIO, *Bucoliche*, X, 44-49).

[25] «La Tribuna», venerdì 6 gennaio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Sono usciti i due primi volumi della Collezione: *Le più belle pagine degli Scrittori italiani scelte da scrittori viventi*, diretta da Ugo Ojetti.¹ E precisamente il volume del Baretto, compilato da Ferdinando Martini.² E quello del *Manzoni*, a cura di Giovanni Papini.³ L'edizione (F.lli Treves: Milano) è dignitosissima: fitta, ma chiara nella stampa; sobria negli ornamenti; assai elegantemente legata; e introduce da noi un tipo di libro, distinto e insieme popolare, che ha avuto la miglior fortuna, per esempio, nelle serie dell'*Everyman's Library* del Dent.⁴

Diremo del *Baretto* in altra occasione. Quanto al *Manzoni*: si tratta di una scelta degli scritti "minori" e dall'epistolario; alla quale scelta terrà dietro un'altra, curata dallo stesso Papini: dalle poesie, dalle tragedie e dal romanzo.⁵ «Il Manzoni familiare e filosofo, che non è conosciuto dai lettori usuali, ma solamente dagli studiosi affezionati»,⁶ apre insomma la strada al Manzoni artista; e non staremo a elencare le ragioni, d'altronde molto evidenti, per le quali veniva opportuno quest'ordine, obbligando l'attenzione del lettore a concentrarsi fin da principio su una parte dell'opera manzoniana rimasta, immeritabilmente, in ombra e sacrificata.

Alcune affermazioni del Papini nel saggio introduttivo (pag. I-IV) ci sembran più rumorose che vere: e riflettono meno felicemente un'abitudine di *chicane*, caratteristica del compilatore anche su un lavoro come questo, che doveva esser condotto, ed è stato, in realtà, condotto dal Papini, soprattutto con umiltà e devozione. È, in ogni modo, un bel progresso su quanto ancora avveniva nella *Storia di Cristo*, dove il Papini non seppe trattenersi da scagliare contro il Manzoni due o tre frecce, piuttosto spennate.⁷ Ora non se la ripiglia più col Manzoni: ma coi biografi e critici, che non seppero darci né un bel libro sul Manzoni, né, «dopo quasi cent'anni, una bella e completa recensione dei *Promessi Sposi!*».⁸

Ma consideri il Papini che tutti i libri sui grandi uomini son destinati ad essere piccoli libri, quanto più cotesti uomini furon grandi. È un gran libro, degno di Goethe, quello del Lewes?⁹ E il libro di Stendhal su Napoleone?¹⁰ Ma la *Vita di Johnson* del Boswell, si risponderà, è un capolavoro!¹¹ Un capolavoro, sì, di biografia; ma Johnson,¹² più che un grand'uomo, nel senso nel quale queste parole si adoperano per Goethe, per Napoleone o per Manzoni, era una bella curiosità, un bel crostaceo. E una gran biografia militare l'ebbe, in trenta pagine, Castruccio Castracani, dal Machiavelli.¹³ Ma, come congetturò il Leibniz, e poi dimostrarono il Sallier¹⁴ e il Polidori,¹⁵ è una biografia *esemplare*, un tessuto di realtà e di favola: e i fatti vi son piegati, adattati, esaltati, a comodo dell'invenzione.

E quanto «alla recensione dei *Promessi Sposi!*», anche cotesta ci sembra, più che altro, una sparata.¹⁶ È nella natura della critica d'esser sempre insufficiente, perché una grande poesia non è qualche cosa di immobile, ma cresce continuamente nel tempo, adeguandosi a sempre nuove forme di vita e di sentimento. Un grande poeta è come il Daniele manzoniano.

«... E degli anni ancor non nati
Daniel si ricordò».¹⁷

E i critici non fanno che interpretare la vissuta saggezza degli anni che via via nascono, nell'eternità di cotesto ricordo. Ma considerar trascurabili per esempio le lezioni e gli studi desanctisiani sui *Promessi Sposi*, per quanto incompleti e imperfetti, è per lo meno imprudente. E ci ricorda una bella parola del Bergson, in un suo lavoro giovanile: *L'antologia di Lucrezio*; quando disse, non sappiamo più a che proposito, che «le difficoltà non stanno tanto nel refutare un filosofo, quanto nell'averlo ben capito».¹⁸ È facile respingere in blocco le trecento pagine che il De Sanctis dette sparsamente intorno al Manzoni. La difficoltà comincia al momento che si cominciano a capire.

Questi rilievi, che forse hanno preso troppo spazio, non dovevano esser taciuti, perché la collezione: *Le più belle pagine, etc.*, può assumere, a veder come è mossa, l'importanza d'un solido contributo alla coltura nazionale, e sarebbe bene vi fosse mantenuto, in tutte le parti, un tono condegno. Vivacissime e, se così piacerà, paradossali, potranno essere le introduzioni: ma senza bisogno d'intingersi di ingiusto e diremmo quasi, barbaresco.

Vero è che il Papini è stato ingiusto per molto amore, nulla parendogli degno di quella grandezza. Quest'amore si ritrova in ogni pagina della antologia, che nei riguardi dei frammenti riportati dalla *Morale cattolica*, dal *Discorso storico*, dalla *Rivoluzione francese e italiana etc. etc.*,¹⁹ dall'epistolario,²⁰ e nella felicissima scelta di curiosità, aneddoti etc. etc.,²¹ non si potrebbe davvero desiderar più ricca e rivelatrice.

Avendo poco fa accennato agli scritti di Fr. De Sanctis intorno al Manzoni, non trascuriamo di avvertire che, per le cure di Giovanni Gentile, si possiede ormai un'edizione facilmente accessibile: *Manzoni, studi e lezioni di Fr. De Sanctis* (Ed. Laterza, Bari),²² nella quale, all'infuori delle poche pagine sugli *Inni* e le *Tragedie*, inseparabili dal contesto della *Storia della letter. italiana*, sono appunto raccolti tutti cotesti scritti. La parte essenziale del volume è costituita dai quattro studi, ricavati dalle lezioni tenute nel 1872 nell'Università di Napoli:²³ rielaborati e inseriti dal De Sanctis nella *Nuova Antologia*; e pubblicati dal Croce negli *Scritti vari* del De Sanctis (Ed. Morano, 1898).²⁴ Ai quattro studi il Croce aggiunse un'*Appendice di lezioni*; e il Gentile la ristampa, integrandola di materiali quasi inediti, rintracciati in giornali napoletani del '72. Né è stato infine dimenticato un altro scritto già compreso nei *Saggi critici: la Prolusione* letta a Zurigo nel 1856, piuttosto distante di tempo e d'intonazione dall'altra materia di questa raccolta; ma non inutile a mostrarci il primo orientamento del De Sanctis nei riguardi del Manzoni.²⁵

Su queste raccolte, del Papini e del Gentile, dovremo del resto ritornare più a lungo: e potrà porgere argomenti per la loro discussione anche il bel lavoro di Natale Busetto: *La genesi e la formazione dei Promessi Sposi* (Ed. Zanichelli, Bologna),²⁶ del quale s'era avuto un saggio fino dal 1916.²⁷ Il lavoro continuerà con altri volumi.²⁸ In questo primo l'autore s'è proposto: «d'indagare l'ispirazione etico-religiosa, come venne operando nella genesi primitiva de' Promessi Sposi; e ne' successivi rifacimenti; d'indagare gli influssi delle idee letterarie del Manzoni e del suo spirito critico e storico:... d'illustrare, infine, i rimutamenti e gli svolgimenti a cui andò soggetta l'azione generale del romanzo, dal primo getto all'ultima ricomposizione; la genesi critica e psicologica, e la progressiva trasformazione poetica dei due personaggi femminili che, insieme con la figura dell'Innominato, più affaticarono la mente dell'artista, e più profondamente uscirono rinnovati dall'intensa rielaborazione di tutta l'opera, cioè Gertrude e Lucia».²⁹

Il tarlo.

Tra i primi due volumi de *Le più belle pagine degli scrittori italiani scelte da scrittori viventi* usciti per Treves, collezione dalla quale il critico trarrà diverso materiale per i “tarli” successivi, Cecchi sceglie di recensire il volumetto di testi del *Manzoni* curato da Papini e focalizzato sui testi minori e sull'epistolario dell'autore. Nonostante alcune affermazioni del saggio introduttivo paiano più che altro battute ad effetto, il lavoro di compilazione è stato condotto con umiltà e devozione. Si riflette quindi sulla difficoltà di realizzare la biografia di un grande autore. Nonostante nell'antologia non si dia il giusto spazio agli studi manzoniani di De Sanctis, puntualmente ricordati da Cecchi, l'impresa editoriale di Treves sembra avere la giusta vivacità e freschezza per coinvolgere il grande pubblico. Nella conclusione si ricordano i saggi manzoniani di Natale Busetto: L'articolo cecchiano non è stato più pubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ La collezione editoriale *Le più belle pagine degli Scrittori italiani scelte da scrittori viventi* è ideata per l'editore Treves da Ugo Ojetti nel 1921. La collana di libretti antologici, molto eleganti nella loro rilegatura di tela azzurra con i titoli impressi in oro, era indirizzata ad un pubblico vasto ed eterogeneo ed era contraddistinta da una ricca selezione di autori e da una scelta di curatori di primo livello.

² *Le più belle pagine di Giuseppe Baretti*, scelte da F. Martini, Milano, Treves, 1921.

³ *Le più belle pagine di Alessandro Manzoni scelte da Giovanni Papini*, volume I, Milano, Treves, 1921. Il volume è costituito da due sezioni e raccoglie testi estrapolati dagli scritti minori e dagli epistolari. La prima parte è divisa in 12 capitoli: *Di sé stesso* (pp. 1-20), *Sull'opere proprie* (pp. 21-41), *Elogi e condanne* (pp. 43-79), *Idee letterarie* (pp. 81-138), *Storia e storici* (pp. 139-157), *Politica* (pp. 159-169), *Filosofia* (pp. 171-185), *Del sistema che fonda la morale sull'utilità* (pp. 187-244), *Religione* (pp. 245-288), *Lettere* (pp. 289-295), *Storielline* (pp. 297-302), *Una serata in casa Manzoni* (pp. 303-331). La seconda sezione è suddivisa in *La vita* (pp. 335-338), *Le opere* (p. 339), *Aneddoti* (pp. 340-353) e *Giudizi di contemporanei sul Manzoni* (pp. 354-365).

⁴ *L'Everyman's Library* è una collana di classici pubblicati a Londra da Joseph Malaby Dent. La prima pubblicazione della serie è la *Vita di Johnson* di Boswell di cui si discuterà alla nota 11 di questo testo: l'obiettivo programmatico di realizzare mille volumi è raggiunto nel 1956 con la pubblicazione della *Metafisica* di Aristotele.

⁵ *Le più belle pagine di Alessandro Manzoni scelte da Giovanni Papini*, volume II, Milano, Treves, 1924. Le 13 sezioni che costituiscono il volume, seguite da un elenco di *Giudizi su I Promessi Sposi* (pp. 267-285), raccolgono porzioni del romanzo e una scelta delle poesie: *Don Abbondio* (pp. 1-19), *Renzo* (pp. 21-26), *Lucia* (pp. 27-39), *Padre Cristoforo* (pp. 41-58), *Don Rodrigo* (pp. 59-64), *La monaca di Monza* (pp. 65-69), *L'innominato* (pp. 71-87), *Federico Borromeo* (pp. 89-98), *Figure di secondo piano* (pp. 99-129), *Varia umanità* (pp. 131-155), *Le cinque notti* (pp. 157-177), *I sette dialoghi* (pp. 179-223), *Immagini e paesi* (pp. 225-242), *Poesie* (pp. 243-266).

⁶ *Le più belle pagine di Alessandro Manzoni scelte da Giovanni Papini*, volume I, cit., p. II.

⁷ G. PAPINI, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921. Nel volume il nome di Manzoni compare in due occasioni. Ne *L'autore a chi legge*, Papini riflette sul tono da adottare nel racconto della vita di Cristo: «L'autore chiede perdono, però, ai suoi austeri contemporanei, se più spesso che non convenga si lasciò andare a quella che oggi si chiama, quasi con ribrezzo, eloquenza - germana carnale della retorica e madre adulterina dell'enfasi e di altre idropisie della distinta elocuzione. Ma forse si ammetterà che non si poteva scrivere la storia di Cristo collo stesso stile piano e pacato che va bene per quella di Don Abbondio. Lo stesso Manzoni, quando cantò il canto di Natale e la Resurrezione, non ricorse ai modi del fiorentino parlato ma alle più solenni immagini del Vecchio e del Nuovo Testamento» (*Ibid.*, p. XXV). Nell'*incipit* al primo capitolo, intitolato *La stalla*, lo chiama nuovamente in causa: «Gesù è nato in una stalla. [...] E non è [...] il presepio pulito e gentile, grazioso di colore, colla mangiatoia linda e ravviata, l'asinello estatico e il compunto bue e gli angeli sul tetto col festone svolazzante e i fantoccini dei re coi manti e dei pastori coi cappucci, in ginocchio a' due lati della tettoia. Codesto può essere il sogno dei novizi, il lusso dei curati, il balocco dei bambini, il “vaticinato ostello” d'Alessandro Manzoni ma non è davvero la stalla dov'è nato Gesù» (*Ibid.*, p. 1).

⁸ «E neppure c'è il rinfranco di riferirsi a un di quei libri pieni e sicuri che non posson essere, come s'illudono talvolta i critici, definitivi, ma che insomma superano il provvisorio dell'impressione e lo sminuzzolamento delle ricerche episodiche. Ma di questi libri non ce n'è, finora, sopra nessuno scrittore italiano grande, perché da noi [...] si salta dall'articolo di giornale, improvvisazione a uso degli incompetenti, alla memoria erudita, pastura destinata agli specialisti [...]. Sul Manzoni ci sarebbe da fare un libro magnifico: un capitolo sulla vita, [...] uno sul carattere dell'uomo [...]; uno sulla tempra del genio [...] e altri, via via, sull'opere sue: si pensi che fino a questo giorno, dopo quasi cent'anni, non è ancora uscita una bella e completa recensione dei *Promessi Sposi!*» (*Le più belle pagine di Alessandro Manzoni scelte da Giovanni Papini*, volume I, cit., p. I).

⁹ G. H. LEWES, *The Works of J. W. Goethe, with his life*, edited by N. H. Dole, translations by Sir W. Scott, Sir T. Martin, J. Oxenford, T. Carlyle, London, Niccolls, 1900.

¹⁰ Tra il 1817 e il 1818, Stendhal lavora intensamente su una *Vita di Napoleone* che, per prudenza, non pubblicherà mai: sono le prime fasi della Restaurazione, il generale è in esilio all'isola di Sant'Elena mentre il romanziere è agli esordi della propria carriera letteraria. L'opera sarà pubblicata per la prima volta una ventina di anni dopo, a cura dell'amico Romain Colomb con il titolo di *Vie de Napoléon. Fragments* (Vienne, Manz, 1836).

¹¹ *Boswell's life of Johnson. Including Boswell's journal of a tour to the Hebrides and Johnson's diary of a journey into North Wales*, edited by G. Birkbeck Hill, Oxford, Clarendon Press, 1887. L'opera è costituita da sei volumi: *I. Life*

(1709-1765); II. *Life* (1765-1776); III. *Life* (1776-1780); IV (1780-1784); V. *Tour to the Hebrides* (1773) and a journey into North Wales (1774); VI. *Addenda, Index, Dicta philosophi*.

¹² Se nel primo libro della sua *Storia della Letteratura Inglese*, Cecchi aveva definito Samuel Johnson (1709-1784) «classicista ed antimedievale» (E. CECCHI, *Storia della Letteratura Inglese nel secolo XIX*, Milano, Treves, 1915, p. 57), è all'inizio del libro quarto, dedicato a *Miss Austen e Walter Scott*, che il critico offre un profilo più vivace della sua arte: «Johnson aveva battezzato Socrate, senza nessun rispetto pel suo idealismo, anche peggio che seccatore; era persuaso di aver refutato una volta per tutte le idee del Berkeley sulla non esistenza della materia, tirando un gran calcio a un sasso che si era trovato fra i piedi quando uno gliel'aveva peripateticamente esposto; opponeva all'invasione romantica la fermezza della sua classica corpulenza e del suo senso comune» (*Ibid.*, p. 229).

¹³ Interessante è il fatto che Cecchi citi qui di seguito alcune interpretazioni de *La vita di Castruccio Castracani da Lucca* che compaiono, nel medesimo ordine, in un contributo di Amedeo Crivellucci dal titolo *I biografati di Castruccio Castracani degli Antelminelli*. (in «Studi Storici», vol. 2, fascicolo I, 1898, p. 10, nota 1): non è da escludere che il critico fiorentino avesse sotto mano proprio quell'articolo, mentre ricostruiva brevemente la fortuna della biografia di Castruccio.

¹⁴ Si tratta di *Examen critique de la vie de Castruccio* dell'abate Claude Sallier (1685-1761), erudito e filologo francese nonché membro dell'Académie Française dal 1729.

¹⁵ F. L. POLIDORI, *Esame critico della vita di Castruccio Castracani*, in N. MACHIAVELLI, *Opere minori. Rivedute sulle migliori edizioni*, Firenze, Le Monnier, 1852.

¹⁶ Vedi il brano riportato alla nota 8.

¹⁷ Si cita qui un passo de *La Resurrezione*: «Quando Aggeo, quando Isaia / Mallevato al mondo intero / Che il Bramato un dì verria; / Quando, assorto in suo pensiero, / Lesse i giorni numerati, / E de gli anni ancor non nati / Daniel si ricordò» (A. MANZONI, *Tutte le poesie (1797-1872)*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992, vv- 50-56, p. 156).

¹⁸ Bergson, nell'*avant-propos*, descrive i criteri con i quali ha compilato il suo saggio. Tra questi vi è una riflessione sulla necessità di comprendere Lucrezio, anche senza condividere le idee che esprime: «Nos explications n'ont rien qui ne puisse être facilement entendu d'un élève de rhétorique. Nous nous sommes d'ailleurs abstenus de critiquer les idées émises par Lucrèce, sauf dans le cas d'erreur matérielle; il n'y a pas de système philosophique qui ne se réfute aisément. L'essentiel est de le bien comprendre» (H. BERGSON, *Extraits de Lucrèce. Avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1884, p. VI).

¹⁹ Nella sezione dedicata alla *Religione*, sono inseriti gran parte dei brani tratti dalla *Morale cattolica: L'apologia* (Le più belle pagine di Alessandro Manzoni scelte da Giovanni Papini, volume I, cit., pp. 247-248), *La politica del Vangelo* (*Ibid.*, pp. 249-250), *L'amor di sé e l'amore degli altri* (*Ibid.*, pp. 250-253), *Il Vangelo al villaggio* (*Ibid.*, pp. 253-256), *La morale del Vangelo* (*Ibid.*, pp. 256-260), *Esempio di carità* (*Ibid.*, pp. 260-261), *Morale cattolica* (*Ibid.*, p. 263), *Morale laica e morale cristiana* (*Ibid.*, pp. 264-265), *La Chiesa e la morale* (*Ibid.*, pp. 265-266), *Il dolore* (*Ibid.*, pp. 266-267), *Gli errori e gli erranti* (*Ibid.*, pp. 267-269), *I peccatori e la chiesa* (*Ibid.*, pp. 269-272), *La Confessione* (*Ibid.*, p. 273), *La Messa* (*Ibid.*, pp. 273-275), *I preti* (*Ibid.*, pp. 276-277), *Cattolicismo e protestantismo* (*Ibid.*, pp. 277-278). Dal *Discorso storico*, sono tratti invece i brani *Stravaganze degli storici* (*Ibid.*, pp. 143-144) e *I Papi e la storia* (*Ibid.*, pp. 144-145), mentre de *La Rivoluzione Francese del 1789 e la Rivoluzione Italiana del 1859* Papini inserisce nell'antologia un'ampia sezione dell'*Introduzione* (*Ibid.*, pp. 147-157).

²⁰ Le molte epistole inserite nell'antologia da Papini non sono limitate alla sezione *Lettere* (Le più belle pagine di Alessandro Manzoni scelte da Giovanni Papini, volume I, cit., pp. 289-295) ma compaiono in tutti gli altri capitoli della prima sezione ad eccezione di *Del sistema che fonda la morale sull'utilità* (pp. 187-244) e di *Una serata in casa Manzoni* (pp. 303-331).

²¹ Si fa qui riferimento al terzo capitolo della seconda sezione del volume, intitolato appunto *Aneddoti* (Le più belle pagine di Alessandro Manzoni scelte da Giovanni Papini, volume I, cit., pp. 340-353).

²² F. DE SANCTIS, *Manzoni. Studi e lezioni*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1922.

²³ Nel 1871 De Sanctis ottiene la cattedra di letteratura comparata presso l'Università di Napoli. Dal 1872 al 1876 tiene quattro corsi annuali rispettivamente su *Manzoni* (1872), sulla *Scuola cattolico-liberale* (1873), sulla *Scuola democratica* (1874) e su *Leopardi* (1875).

²⁴ F. DE SANCTIS, *Scritti vari inediti o rari*, Napoli, Morano, 1898.

²⁵ F. DE SANCTIS, *Ai miei giovani. Prolusione (1856)*, in ID., *Manzoni. Studi e lezioni*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1922, pp. 107-127. Nel 1856 De Sanctis riceve l'incarico di letteratura italiana presso l'Istituto Universitario Politecnico di Zurigo. Rimane nella città svizzera fino al 1860. Sono anni caratterizzati da un senso di nostalgia e di isolamento, nei quali però il critico entra in contatto con ambienti intellettuali di primissimo piano a livello Europeo: conosce Wagner, Matilde Wesendonck, Burckhardt, Vischer e molti altri. Inoltre, nel corso di questo periodo, elabora e tiene alcune lezioni che sarebbero diventate pietre miliari nella storia della critica letteraria.

²⁶ N. Busetto, *La genesi e la formazione dei Promessi Sposi*, Bologna, Zanichelli, 1921.

²⁷ Il riferimento è a un saggio manzoniano del medesimo autore, uscito qualche anno prima: N. Busetto, *Saggi manzoniani. Contributo agli studi sulla formazione dei Promessi Sposi*, Napoli, Eco della Cultura, 1916.

²⁸ Dopo il saggio del 1921, Busetto pubblicherà altri lavori su Manzoni. Nel 1927 per l'editore catanese Muglia

usciranno *Le liriche*, accompagnate da un saggio introduttivo sul mondo religioso e lirico del Manzoni, mentre nel 1935 pubblica per l'editore Sei di Torino *Liriche e tragedia Adelchi con note, interpretazioni e un saggio introduttivo sul Manzoni poeta*.

²⁹ N. Busetto, *La genesi e la formazione dei Promessi Sposi*, cit., pp. 3-4.

LIBRI NUOVI E USATI

Molto è stato scritto sul *fascismo* e, indubbiamente, molto verrà scritto ancora. Ma, almeno fino ad oggi, non vediamo nulla che si possa paragonare al fascicolo che Mario Missiroli ha pubblicato nella «Biblioteca di Studi Sociali, diretta da R. Mondolfo» (Edit. Licinio Cappelli, Bologna) col titolo: *Il fascismo e la crisi italiana*.¹ Perché se altri scrissero e scrivono con intento polemico o apologetico, nessuno, finora, ha saputo scrivere da storico, fuorché il Missiroli. E sebbene la sua ricostruzione dell'aggregato e dell'azione fascista, si riconfermi, nell'analisi, soprattutto intorno alle condizioni della lotta politica nella campagna emiliana, il libretto ha un'importanza generale, e, ripetiamo, fondamentale: chi voglia capire, nelle sue complesse origini, e nei suoi intricatissimi sviluppi, un fenomeno al quale, volta a volta, si volle dare un significato addirittura apocalittico, o addirittura incidentale.

Al momento della guerra, la vecchia borghesia in gran parte aveva perso i comuni, e sentiva che il processo ascensivo della sinistra sarebbe continuato. La guerra le servì, insieme a tante altre cose, quale reattivo da fare agire sulla situazione interna. E si potrebbe dire, paradossalmente, che la guerra fu combattuta sui confini anche per la riconquista dei comuni.

All'atteggiamento vigile e risoluto della borghesia, i socialisti non seppero opporre, durante e dopo la guerra, che una attitudine negativa, ostile, astiosa. Assumendo l'aspetto e le funzioni d'una democrazia patriottica, avrebbero potuto mettersi alla testa d'un movimento con conseguenze incalcolabili. Invece praticarono, brutalmente, il sabotaggio della patria. Rifiutarono l'aiuto morale a quelli stessi che avevan dovuto fare la guerra, che l'avevano subita. Lasciarono il popolo completamente abbandonato. E il terreno politico del maggio 1915, andò diventando base permanente della vita nazionale. Finché quello ch'era stato l'«interventismo», si trasformò e concentrò nel «fascismo», quando la preoccupazione, dalla lotta sui confini, e dalle mitologie della politica estera, andò riportandosi tutta sulla situazione interna.

L'analisi chimica del *fascismo*, darebbe per risultato una ricca formula di elementi ben caratterizzati, e, insieme, un complesso aggregato di residui mal definibili. C'è, nel fascismo un elemento di patriottismo, sincerissimo e nobilissimo, esaltato fino a un tono romantico. E c'è l'ostinazione di quelli che non vogliono smobilitare, né perdere le posizioni morali e pratiche guadagnate nella guerra. Quanto accadde all'atto della smobilitazione militare, quando i *gros bonnets*² si attaccavano agli stipendi e ai galloni disperatamente, si ripete al momento di quella che avrebbe dovuto essere la smobilitazione politica: le posizioni fittizie, conquistate con la tattica dei fronti interni, non volevan mollare a nessun costo. Si aggiungano l'impulso e il sostegno finanziario della vecchia borghesia, che cercava valersi della situazione per riconquistare, se possibile, le prische sedi. Essa impressa al fascismo anche un vero carattere reazionario, illudendosi che la difesa andasse fatta, essenzialmente contro il socialismo; mentre ciò che la minaccia più da vicino sono le classi medie, una nuova forma di piccola borghesia evolutasi nel socialismo.

Tutti questi fattori generosi e utilitarii, sinceri e forzosi, si amalgamano nel fascismo; al quale, finora, sembra essere sfuggito il punto centrale per una grande e durevole azione politica: che sarebbe stato d'impegnare per lui, appunto le classi medie, le nuove formazioni politiche di sinistra, le quali invece gli restano irriducibilmente avverse.

O il fascismo le raggiunge, e riesce a dar loro il contenuto di una nuova democrazia nazionale; o rimane soltanto un conato fra romantico e reazionario. Chi andrà a destra. Chi cercherà di ripigliarsi verso il socialismo rivoluzionario: e la pregiudiziale repubblicana è proprio un ponte gettato da questa parte; a meno che l'on. Mussolini non voglia finire come un solitario repubblicano alla Cavallotti. Queste conclusioni dello studio del Missiroli, scritto e pubblicato assai prima del

Congresso fascista a Roma, e della «costituzione» del fascismo in partito politico, restano oggi immutate e pajono destinate a rimanerle. E la stessa discussione che presentemente si svolge nella stampa romana, intorno ai rapporti tra nazionalismo e fascismo, e alla capacità del nazionalismo di assorbire il fascismo, non fa, in sostanza, che accentuarle. Formazione approssimativa, di materie eterogenee, ma ugualmente tenaci, non si vede in che modo il fascismo, qual è stato finora, potrebbe distendere e comporre la sua natura paradossale in un vero e proprio organismo politico. Sebbene non si veggia nemmeno prossima né facile la sua completa liquidazione nei partiti di tradizione.

È ingiusta l'accusa che più volte si sente ripetere: che in Italia si traduce male, molto male. Poteva esser vero fino a pochi anni fa, e tuttavia con onorevolissime eccezioni. Ma oggi le eccezioni sono piuttosto quelle disonoranti.

Ecco, presso il Taddei di Ferrara, un'elegante serie di *Moderni*, diretta da Luigi Filippi e Carlo Pellegrini:³ nella quale son già apparsi: *Il principe Djem* di G. Ruederer;⁴ *Novelle* di E. Möricke (tradotti da T. Gnoli);⁵ *Il raccapriccio* (novelle) di H. Ewers (traduz. di L. Filippi);⁶ *Savva* di L. Andreiev (trad. di P. Gobetti);⁷ *La casa di campagna* di G. Galsworthy (trad. di V. Lugli);⁸ il divinissimo *Romanzo di Tristano e Isotta* nel rifacimento di G. Bédier (trad. di Francesco Picco),⁹ etc. etc. Ed ecco la *Biblioteca Sansoniana Straniera* (Edit. G. C. Sansoni, Firenze), diretta da Guido Manacorda. Altri intenti; ma identica nobiltà di esecuzione; e veste tipografica degna del confronto con i più pregiati modelli stranieri. Il Manacorda pubblica gli autori della sua collezione, in versioni letterali, col testo a fronte, introduzioni e note; e ha già dato, di sua fatica particolare: W. Goethe: *Elegie, Epistole ed Epigrammi Veneziani*.¹⁰ Riccardo Wagner: *Rienzi*.¹¹ *L'olandese volante*.¹² *Tanhausser*.¹³ *L'Arminia e Dorotea* di Goethe esce a cura di Antonio Carafa.¹⁴ E Cesare Levi ha tradotto da Lesage (finanziere e pescicani leggetelo: costa soltanto sei lire!) il tremendo *Turcaret*.¹⁵ Né, in tanto fervore di traduzione, l'oriente è trascurato: prova ne sia una collana di *Classici di Oriente*; che s'inizia (Ed. Il Solco: Città di Castello)¹⁶ con la traduzione del dramma pracrito *Lo Karpuramajari* di Rajacekhara, a cura di Giuseppe Tucci.¹⁷ Aggiungeremo che l'Ed. Laterza (Bari), stampa, col solito magistero, la *Storia delle religioni* di Giorgio Foot Moore, dell'Università di Harvard,¹⁸ opera ormai classica, resa perfettamente in italiano da Giorgio La Piana, professore di Storia della Chiesa nella stessa università.¹⁹

A quanto pare, mentre i più grossi cialtroni che si sian mai visti, facevano quel che facevano con l'inchiostro e la carta da scrivere, e dichiaravano aperta, o riaperta in Italia, quella che il Carducci avrebbe volentieri chiamata l'epoca letteraria del *porco fottuto*;²⁰ a quanto pare, c'era ancora qualcuno che credeva alla coltura, e testimoniava questa fede nelle forme più meritorie. E son tanti gli scherzi della Storia che c'è il caso che, fra qualche secolo, si parli d'una nuova specie di benedettini (ne abbiamo nominati alcuni) i quali, nei loro romitaggi, mantenevano acceso il culto dei buoni autori mentre l'Italia era percorsa, in lungo e in largo, non già dai barbari, ma addirittura dai porci.

Il tarlo.

Cecchi, prendendo in esame *Il fascismo e la crisi italiana* di Mario Missiroli, si interroga sulla genesi storica del fenomeno, sulla sua composizione sociale e sui suoi intricati e imprevedibili sviluppi. Il critico abbandona quindi l'attualità politica per smentire in modo categorico chi sostiene che in Italia si traduca poco e male. Ne sono prova la collana di *Moderni* pubblicata dall'editore Taddei di Ferrara, la *Biblioteca Sansoniana Straniera* diretta da Guido Manacorda e una collezione di *Classici di Oriente* dell'editore Il Solco di Città di Castello. Interessante secondo Cecchi è anche la traduzione italiana della *Storia delle religioni* di George Foot Moore uscita per Laterza, testimonianza che ci sono ancora editori capaci di credere nelle grandi opere e in un'idea della letteratura che superi i confini nazionali. Il "tarlo" non è stato riproposto in altre sedi dopo la pubblicazione sul giornale.

¹ M. MISSIROLI, *Il fascismo e la crisi italiana*, Bologna, Cappelli, 1921.

² Il termine francese *gros bonnet*, risalente alla prima metà del XVII secolo, indicava un caratteristico cappello che indossavano medici, ecclesiastici, giudici e altre personalità di spicco per distinguersi socialmente. In modo figurato, designa qui le persone dell'alta società.

³ La collana dei *Moderni*, dell'editore ferrarese Taddei, è diretta da Luigi Filippi e Carlo Pellegrini e conta un totale di dieci titoli usciti tra il 1920 e il 1922, con l'intento di offrire ai lettori traduzioni di qualità di grandi autori moderni. Oltre alle sei opere che Cecchi cita qui, compaiono poi nell'ordine una selezione di *Aforismi e paradossi* di Oscar Wilde curata da Aldo Pancaldi (1920), *Pietro e Giovanni* (1921), traduzione di Alberto Neppi del romanzo di Guy de Maupassant, la commedia di Wilde *L'importanza di far sul serio* (1922) tradotta da Irene Nori Giambastiani con prefazione di Carlo Pellegrini, e le *Novelle scelte* di Maupassant (1922) tradotte e curate ancora da Carlo Pellegrini.

⁴ J. RUEDERER, *Il principe Djem*, traduzione dal tedesco di T. Gnoli, Ferrara, Taddei, 1920. Si tratta della tragicommedia *Prinz Dschem* dello scrittore tedesco Josef Anton Heinrich Ruederer (1861-1915).

⁵ E. MÖRCKE, *Novelle*, traduzione dal tedesco di T. Gnoli, Ferrara, Taddei, 1920.

⁶ H. H. EWERS, *Il raccapriccio*, prefazione e traduzione di L. Filippi, Ferrara, Taddei, 1921.

⁷ L. ANDREIEV, *Savva (ignis sanat)*. *Dramma in 4 atti*, prima traduzione italiana fatta direttamente dal russo da P. Gobetti e A. Prospero, Ferrara, Taddei, 1921.

⁸ G. GALSWORTHY, *La casa di campagna*. *Romanzo*, prefazione e traduzione di V. Lugli, Ferrara, Taddei, 1921. Si tratta del romanzo *The country house*, pubblicato nel 1907 dallo scrittore inglese John Galsworthy (1867-1933).

⁹ G. BÉDIER, *Romanzo di Tristano e Isotta*, tradotto sulla 74ª edizione parigina da F. Picco, Ferrara, Taddei, 1921. Il filologo parigino Joseph Bédier (1864-1938) aveva curato l'edizione del *Roman de Tristan et Iseut* pubblicata nel 1900.

¹⁰ J. W. GOETHE, *Le elegie, le epistole e gli epigrammi veneziani*, testo, versione e commento a cura di G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1921.

¹¹ R. WAGNER, *Rienzi*, tradotto e illustrato col testo a fronte da G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1921. Ispirato alla vicenda di Cola di Rienzo, è un melodramma in cinque atti composto da Wagner tra il 1837 e il 1840, e messo in scena per la prima volta a Dresda il 20 ottobre 1842.

¹² R. WAGNER, *L'olandese volante*. *Il vascello fantasma*, tradotto e illustrato col testo a fronte da G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1921. Si tratta ovviamente di *Der fliegende Holländer*, dramma wagneriano messo in scena per la prima volta a Dresda il 2 gennaio 1843.

¹³ R. WAGNER, *Tannhäuser*, tradotto e illustrato, col testo a fronte, da G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1921. *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, dramma ispirato alle gare poetiche dei cantori della Wartburg, è stato messo in scena per la prima volta nel 1845.

¹⁴ J. W. GOETHE, *Arminio e Dorothea*, testo, versione e commento a cura di A. Carafa, Firenze, Sansoni, 1921. Il poema *Hermann und Dorothea* era stato pubblicato da Goethe nel 1798.

¹⁵ A. R. LESAGE, *Turcaret*, traduzione, prefazione e note di C. Levi, Firenze, Sansoni, 1921. La commedia in cinque atti *Turcaret ou le Financier* era stata messa in scena per la prima volta il 14 febbraio 1709 presso la *Comédie Française* di Parigi.

¹⁶ Nella collana di *Classici dell'Oriente* dell'editore Il Solco di Città di Castello, oltre al volume citato da Cecchi, usciranno solamente altri due titoli: KSHEMĪCVARA, *Candakauçika*. *La collera di Kausika*. *Dramma indiano in cinque atti*, prima traduzione italiana di F. Cimmino, 1923 e AMARU, *La centuria*, versione italiana dal sanscrito di U. Norsa, 1923.

¹⁷ RAJACEKHARA, *La Karpuramanjari*, prima traduzione italiana dell'originale pracrito con traduzione e note di G. Tucci, Città di Castello, Il Solco, 1922.

¹⁸ G. FOOT MOORE, *Storia delle religioni*, traduzione di G. La Piana, Bari, Laterza, 1922. L'opera si compone di due volumi: 1. *Egitto, Babilonia, Assiria, India, Persia, Cina, Giappone, Grecia, Roma* e 2. *Giudaismo, Cristianesimo, Islamismo*. George Foot Moore (1851-1931), studioso e docente di religioni orientali originario della Pennsylvania. Dal 1878 è pastore presbiteriano, mentre tra 1883 e 1901 insegna Ebraico e Storia delle religioni presso il Theological Seminar di Andover, in Massachusetts. Nel 1902 ottiene la cattedra di teologia presso l'università di Harvard. In *History of Religions*, uscito tra il 1913 e il 1919, raccoglie una buona parte dei propri studi.

¹⁹ Giorgio La Piana (1879-1971), sacerdote e teologo palermitano, è esponente di spicco del cattolicesimo modernista. Fortemente osteggiato dai vertici della curia romana per le sue idee, consegue la laurea a Palermo nel 1912 e già l'anno successivo si trasferisce negli Stati Uniti dove nel 1918 ottiene la cittadinanza americana. Insegna quindi Teologia

presso l'università di Cambridge e in seguito viene chiamato ad Harvard, dove conosce Foot Moore e partecipa alla direzione della rivista «Harvard Theological Review». L'edizione italiana di *History of Religions* non è una semplice traduzione dell'originale, ma si arricchisce di alcuni approfondimenti e di un ricco apparato di note. La traduzione è stata approvata dallo stesso Foot Moore.

²⁰ Nell'estate del 1877 l'editore Zanichelli pubblicava, quasi contemporaneamente, *Postuma* di Olindo Guerrini e *Odi barbare* di Giosuè Carducci: il pubblico dimostra di preferire il primo al secondo, tanto che l'opera di Guerrini va subito esaurita e avrà sette edizioni tra il 1878 e il 1880 contro le tre delle *Odi*. Un risentito Carducci scrive in una lettera a Chiarini il 26 luglio 1877 (epistola che Cecchi ha letto probabilmente nell'edizione Zanichelli del 1910): «È inutile: a me il genere porco fottuto non piace; non piace nemmeno nel Musset (l'Heine lo fa, ma sempre con un'intenzione aristofanea): ma oggi in Italia per i «crevés» ci vuol quel genere. Siamo come negli ultimi del regno di Luigi Filippo e del secondo impero: non vogliamo più sapere delle grandi idee, delle grandi questioni, dei grandi amori del bello e del vero, della grande arte. - Dateci della porcheria, - dice la gioventù scettica che vien su, dice la gente di mezza età affarista e vigliacca, dicono i vecchi corrotti, e la canèa dei critici e dei giornalisti e dei professori e dei ciarlatani e dei ruffiani, - dateci della porcheria, qui siamo tutti d'accordo, qui non v'è più partito: oh come ci godiamo dell'essere porci fottuti! E il fango vi affoghi, porci» (G. CARDUCCI, *Lettere (1853-1906)*, Bologna, Zanichelli, 1910, pp. 190-191).

[27] «La Tribuna», venerdì 20 gennaio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

E parliamo, finalmente di libri d'amore.

Ma non aspettandoci di trovare, nemmeno in questi orti letterari, rose d'amore cresciute senza le spine più escrucianti.

Per quanto è degli *Erotici* di Luigi Siciliani (Ed. Quintieri, Milano)¹ una disamina più propriamente letteraria vorremo farla fra breve, secondo le nostre modestissime forze, col confronto del volume: *L'Epigramma Greco*, stampato da Ettore Bignone (Ed. Zanichelli, Bologna).² Tutti e due, il Siciliani³ e il Bignone,⁴ hanno tradotto, metricamente, dall'*Antologia Palatina*; il primo dandoci la versione integrale del quinto libro, il Bignone, con altro intento, scegliendo da tutti e quindici i libri, e dalla *Planudea*; e dalle raccolte d'epigrammi, iscrizioni e frammenti lirici del Kaibel,⁵ del Preger, dell'Hiller-Crusius, e altre fonti. Per oggi, ci limiteremo al libro del Siciliani, e al suo aspetto più esterno: all'edizione, alle illustrazioni. Siciliani, disertissimo e antico amico nostro, che cosa mai, te ripugnante o annuente, che cosa mai t'hanno fatto?

Veggio, sfogliando il libro, tra i componimenti di Rufino, di Paolo Silenziario, a polire i quali, nella versione, tu hai consumato, come ci avverti, «più d'una pomice del tuo sonante Ionio», veggio, Siciliani mio, cose non belle! Tu sai ch'io vorrei esser piuttosto un manigoldo che un puritano. E per quanto ci avvenga, noi miseri!, d'incontrarci, talvolta, intorno al marmo di questi languidi spacci vegetariani, che a sostentare in qualche modo la nostra civile miseria hanno istituiti, *britannico more*, anche qui a Roma, tu sai ch'è la nostra frettolosa povertà a condurci là dentro; e che, secondo il nostro gusto e i nostri meriti, non dovremmo incontrarci se non davanti alle più rosse bistecche di *Scarpone!*⁶ Ma altro che bistecche, nel libro, Siciliani mio! E quel tuo Adolfo Magrini,⁷ pittore, che te l'ha illustrato, e con il quale, ma non ce n'era bisogno, tu dichiari di «non aver voluto gareggiare», troppo nelle curve s'è lasciato prender la mano!

Io non ignoro che anche l'esperienza della poesia e dell'arte classica ha da essere vivificata e illuminata dalla nostra più vissuta esperienza. E non ignoro che, leggendo Teocrito, Meleagro, eppoi Rufino e Agazia Scolastico, e tutti gli altri, meglio della ipocrita frigidità di tradizione accademica, un certo animoso realismo. Ma il realismo dell'artista e del poeta vero, non quello avvinazzato e trivialone, del caporale che spende l'ora di libera uscita in *Panico!* Di costà, invece, sembran cavate per riportarle nelle figure che disturbano il tuo sottile lavoro, quelle etère, quelle baccanti, quelle jerodule di Afrodite,⁸ che i tuoi poeti ci rappresentano con tratti tanto vividi, lascivi e mordenti, ma volgari mai: quei poeti che, come tu m'insegni, ricordavano glorificandole, anche tra gli abbracciamenti e le coppe, le beltà squisite di Prassitele e Lisippo.

E finché non avremo velato, e ce ne vorrà di gomma, di carta e di tempo, le mille esibizioni, non diciamo profane ma grottesche, non sapremo riaprire, senza irritazione il tuo libro. Non per puritanismo, ripetiamolo: e muoja chi afferma il contrario! Possiamo abbandonare, piuttosto, fra le mani dei professori e dei sagrestani la poesia della virtù! Non abbandoneremo mai (un famoso e osceno proverbio napoletano direbbe la cosa tanto meglio) non abbandoneremo mai, in mano agli indelicati e incompetenti, la poesia del peccato!

E ora come faremo a passare, non già dalla calda, conviviale atmosfera di Meleagro, di Filodemo e di Rufino, ma addirittura da quella del Magrini, panichessa, a climi eterei, sublunari, fra le forme fredde astrali, disincarnate, della poesia di Teofilo Valenti? Il salto, veramente, e un po' lungo: benché, a volte, ne abbiamo tentati anche di peggio. Badiamo, ad ogni modo, di non romperci una gamba.

Si farebbe torto all'ingegno del Valenti considerando il suo libro: *Lo Specchio e la Rosa* (Ed. Carra e Bellini, Roma),⁹ come qualche cosa di più di quelle eruzioni giovanili, le quali non fanno che

attestare l'energia d'un temperamento. Da una prima fase, quasi inedita, parnassiana; dopo anni di silenzio; egli è sbocciato in un platonismo, che all'amico Bellonci è parso shelleyano, e ad altri quasi trecentesco; e che ci saremmo contentati di poter definire, semplicemente, *valentiano*. E valentiano invece non è; perché il Valenti si trova in uno stato preliminare, nel quale l'arte è ancora passione più che visione; eloquenza e grido, piuttosto che verso. La letteratura, insomma, è diventata materia viva; s'è mescolata, confusamente, ai motivi di quella che potrà essere nuova poesia; ma non ha ancora riposato abbastanza, e non è stata ancora filtrata in nuova poesia. Il poemetto *La Sfinge e l'Angelo*, che forse ci mostra il più intenso grado di facoltà rappresentativa, che il Valenti, per ora, abbia potuto raggiungere (cfr. pg. 60),¹⁰ ci riporta assai più che a un originale poeta Valenti, a qualche cosa che rassomiglia moltissimo a Franz Stuck.¹¹

E tuttavia il libro è di quelli dei quali non si saprebbe tacere; anche per la quasi incredibile ingenuità del suo apparire in mezzo a una produzione tanto disforme. Ci auguriamo che l'autore e il lettore abbiano presto a ricordarlo, come un di quei famosi temporali che annunziano il formarsi e fiorire d'una stagione.

Il dono di quella scrittura che par sempre come stordita e impazzante di luci e riflessi troppo candidi; incerta nel ritmo come il passo d'un convalescente; abbandonata eppoi, tutt'a un tratto, deliziosamente irrigidita; che, di solito, attacca, con facondia e con impeto, ma per sgranarsi presto in quasi infantili balbettii, questo dono intorno al quale abbiamo già scritto, a proposito delle prose, lo ritroviamo, purificato e potenziato, nei versi che Sibilla Aleramo ha raccolti nel volumetto: *Momenti* (Ed. Bemporad).¹² Sono una quarantina circa di composizioni, che, in realtà, formano una sola poesia. E non nel senso che si fondono nell'unità di un temperamento lirico; ma nel senso che materialmente formano una specie di lunga, unica strofe; un verso solo. La definizione che Coleridge (*Table Talks*; 1827, pg. 63) dette della poesia: «le migliori parole nell'ordine migliore»,¹³ di rado si trova confermata bravamente come nel libretto dell'Aleramo; per ristretti che sieno i termini del temperamento. Tutta l'espressione è sostenuta e quasi magnetizzata, incantata, in un tono supremo, su una disposizione identica, nella quale è palese che quest'artista aspetta e riconosce il suo *stato di grazia*. Piaceranno, più o meno, le poesie: importa relativamente poco. Impossibile non accorgersi che nascono da esperienze veramente privilegiate e singolari.

E il libro dà l'immagine di tutta una vibrazione, chiarissima («scheggiato turchese immenso de l'onde... gaudio candido, pianto chiaro... vento scende verde d'argento...»)¹⁴ e l'arte di vita che continuamente riconquista, sulla torbidità e la fatica quotidiana, questa chiarezza, è quella che l'Aleramo ha chiamata, nella dedica del libro, il suo *mito di libertà*.¹⁵

Ansie dolori nelle strofe trasparenti si risolvono anch'essi in più intensi punti luminosi. Come l'ala della farfalla e il chicco d'ambra, consumandosi, aggiungono uno splendore e un aroma alla fiamma.

Il tarlo.

Con il pretesto di dedicare il “tarlo” ai libri d'amore, Cecchi presenta al lettore una raccolta di poeti erotici greci curata da Luigi Siciliani, realizzata selezionando e traducendo componimenti tratti dall'*Antologia Palatina*. Cecchi lamenta tuttavia la resa grossolana e maldestra di un erotismo che negli originali ha tratti «vividi, lascivi e mordenti, ma volgari mai». Si occupa poi de *Lo Specchio e la Rosa* di Teofilo Valenti, opera che il critico valuta come prova acerba di un autore che «si trova in uno stato preliminare, nel quale l'arte è ancora passione più che visione; eloquenza e grido, piuttosto che verso». Positivo è invece il giudizio sulle liriche di *Momenti* di Sibilla Aleramo, raccolta fortemente unitaria caratterizzata da un'ispirazione personale e intensa che rivela lo stato di grazia vissuto proprio in quel momento dall'autrice. L'articolo non è stato più pubblicato dopo la prima apparizione sulle colonne della «Tribuna».

¹ *Erotici*, tradotti da L. Siciliani, Milano, Quintieri, 1921.

² E. BIGNONE, *L'Epigramma Greco*, Bologna, Zanichelli, 1921.

³ Luigi Siciliani (1881-1925), scrittore e poeta calabrese, si laurea in giurisprudenza e in lettere a Roma dove inizia la propria carriera letteraria. È autore di diverse raccolte poetiche tra le quali *Sogni pagani* (1906), le *Rime della lontananza* (1906), *Arida nutrice* (1908), *Poesie per ridere* (1909), *L'amore oltre la morte e altre poesie* (1911), recensito da Cecchi il 19 marzo 1912 in un articolo sulla «Tribuna» intitolato *Tendenze liriche*. Pubblica numerosi saggi e un romanzo, *Giovanni Francica* (1910), recensito da Cecchi sulla «Tribuna» del 10 gennaio 1911. È apprezzato per le sue traduzioni dall'inglese, dal tedesco, dal portoghese, dal latino e dal greco: tra queste ultime spicca la raccolta *Erotici* del 1922.

⁴ Il filologo piemontese Ettore Bignone (1879-1953), insegna letteratura greca prima all'università di Palermo, poi a Firenze. Dopo aver pubblicato un saggio su *Empedocle* (1916), si occupa di Epicuro, autore sul quale pubblica una monografia nel 1920. Studia inoltre Aristotele, sul quale scrive il saggio *L'Aristotele perduto e la formazione filosofica di Epicuro* (1937). È molto apprezzato per le sue traduzioni e i suoi saggi critici sulla poesia greca: a *L'Epigramma greco* (1921), seguono *Eros, il libro dell'amore della poesia greca* (1921), *Teocrito* (1934), le traduzioni degli *Idilli* di Teocrito (1924), delle *Trachinie* (1933) e dell'*Edipo a Colono* di Sofocle (1936).

⁵ Il filologo tedesco Georgius Kaibel (1849-1901), studioso di epigrafia e docente a Breslau (1879), a Rostock (1882), a Greifswald (1883) e a Strasburgo (1886), pubblica diverse raccolte di iscrizioni ed epigrammi greci. A *Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta* (1878) seguono *Supplementum epigrammatum Graecorum ex lapidibus conlectorum* (1879), *Poetarum Comicorum Graecorum Fragmenta* (1890) e *Inscriptiones Italiae et Siciliae* (1890).

⁶ Il ristorante *Scarpone* era un rinomato locale romano, situato sul Gianicolo vicino a Villa Doria Pamphili e famoso per la carne alla griglia. Si narra che durante l'invasione francese, Garibaldi si fermasse proprio a mangiare in questo locale che allora non era che una piccola osteria e che, diventato amico del titolare, lo chiamasse “Scarpone” proprio a causa dei suoi grossi stivali sempre sporchi di fango.

⁷ Adolfo Magrini (1876-1957), pittore ferrarese, è autore di numerose illustrazioni per libri di fiabe, racconti, opere teatrali, e biografie di personaggi illustri. È noto anche per la sua prolifica attività di incisore che lo porterà a realizzare numerosi manifesti pubblicitari.

⁸ Le ierodule erano schiave impiegate nei templi dedicati alla dea Afrodite. Si occupavano della manutenzione dell'edificio, della cura degli arredi, ed esercitavano talora la prostituzione sacra.

⁹ T. VALENTI, *Lo Specchio e la Rosa. Poesie*, Roma, Casa editrice Carra e C. di Luigi Bellini, 1921. Il volumetto contiene un totale di quindici componimenti, offerti al lettore “non come una Bellezza, ma come un desiderio di Bellezza, a quanti ancora chiedono una Purezza e una Nobiltà” (*Ibid.*, p. 5): *Incantesimo* (pp. 7-10), *Rimembranza* (pp. 11-14), *Volontà* (pp. 15-18), *Magia* (pp. 19-23), *La Fiamma* (pp. 25-28), *Vita e Serenità* (pp. 29-34), *Più in Alto* (pp. 35-41), *Lo Specchio e la Rosa* (pp. 43-48), *Unità* (pp. 49-54), *La Sfinge e l'Angelo* (pp. 55-69), *L'Amore Malato* (pp. 71-82), *Il Destino e l'Aurora* (pp. 83-89), *Estasi e Trasfigurazione* (pp. 91-100), *Libertà* (pp. 101-108), *Epilogo* (pp. 109-111).

¹⁰ Nella parte segnalata da Cecchi del poemetto *La Sfinge e l'Angelo* si legge: «Quelle pupille immobili e sbarrate, / cerchiate d'ombre turchine, / mi attraevano invincibilmente, / con la forza muta d'un comando magnetico, / ed io perduto sentivo / me stesso abbandonarsi entro me stesso, / cadere e precipitare lungo un baratro turbinoso: / il pallido viso d'argento / splendeva di perfidia, / nella sua fissità paurosa e serena: / nell'affanno d'un'agonia torturante, / quasi come in un sonno ipnotico, / mi mossi verso la bocca tinta di sangue, / e le mie labbra, frementi d'una febbre arcana, / s'attaccarono a quelle labbra / lunghe, sottili, affilate e taglienti come due lame. // E quelle labbra gelide ed immote / ai baci ardenti mai non trasalirono, / ed ogni nuovo bacio rimaneva come una chiamata senza eco: / quella bocca non rispondeva, lugubrementemente impassibile, / quella bocca era la pietra d'una tomba.» (T. VALENTI, *Lo Specchio e la Rosa. Poesie*, cit., pp. 60-61).

¹¹ Franz Stuck (1863-1928), pittore e scultore tedesco, nel 1892 è tra i fondatori della secessione di Monaco, mentre dal 1895 è chiamato ad insegnare proprio all'Accademia dove ha studiato una decina di anni prima: qui avrà come studenti Wassily Kandinsky e Paul Klee. La sua produzione artistica, maturata sotto l'influenza di Böcklin, si caratterizza per le tematiche tratte dalla mitologia classica e per le allegorie, spesso caratterizzate da una forte carica erotica.

¹² S. ALERAMO, *Momenti. Liriche*, Firenze, Bemporad, 1921. Il volume raccoglie 38 componimenti, divisi in tre sezioni: I. *Ritmo* (pp. 11-13), *O fiore...* (pp. 15-17), *Salirà per l'orto* (pp. 19-21), *La rosa* (pp. 23-28), *Il tuo sorriso* (pp. 29-32), *Fauno* (pp. 33-35), *Nuda nel sole* (pp. 37-40), II., *Son tanto brava* (pp. 43-45), *Dolce sangue* (pp. 47-49), *Distesa su un*

fianco (pp. 51-54), *Brucio la mia vita* (pp. 55-57), *Sto per frangermi* (pp. 59-62), *Morte, m'hai sentita?* (pp. 63-66), *Anche quest'ore* (pp. 67-69), *Notte in paese straniero* (pp. 71-74), *Orgoglio* (pp. 75-77), *Ancor oggi* (pp. 79-82), *Terra, come sei bella!* (pp. 83-85), *Fuscelli e frasche...* (pp. 87-90), *Il salice* (pp. 91-94), *Insonne arsura* (pp. 95-97), *Una risata* (pp. 99-101), III. *Natività* (pp. 105-109), *Fumo di sigarette* (pp. 111-114), *Da una fotografia* (pp. 115-117), *Da Assisi* (pp. 119-121), *Le acque e le fronde...* (pp. 123-125), *Sai bene...* (pp. 127-129), *Vuoi chiamarmi Gioia...* (pp. 131-134), *Per ore da bimbo* (pp. 135-137), *Capri* (pp. 139-142), *In quest'alba...* (pp. 143-145), *Lao-Tse* (pp. 147-149), *Ricchezza* (pp. 151-154), *Ritratto in rosso* (pp. 155-158), *Il roseto di Ravello* (pp. 159-163), *Teoria di vele* (pp. 165-168), *Chiarità notturna* (pp. 169-171).

¹³ In una nota di *Table Talk*, datata al 12 luglio 1827, si legge: «I wish our clever young poets would remember my homely definitions of prose and poetry; that is, prose = words in their best order; - poetry = the *best* words in the best order» (*Specimens of the Table Talk of the late Samuel Taylor Coleridge*, London, John Murray, 1935, vol. 1, p. 84).

¹⁴ Si citano qui alcuni versi tratti dai componimenti dell'Aleramo. In *Ritmo*, la prima poesia del volume, si legge: «Ritrovata adolescenza, / gioia del colore, / occhi verdi di sole sul greto, / scheggiato turchese immenso de l'onde, / biondezza di cirri e di rupi, / rosea gioia di tetti, / colore, ritmo, / come una bianconera rondine / l'anima ti solca» (S. ALERAMO, *Momenti*, cit., p. 13). Il secondo frammento è l'ultimo verso di *Salirà per l'orto*: «Salirà per l'orto, / spiccherà passando un boccio di granato, / entrerà, / il mare dalla terrazza negli occhi gli vedrò, / le sue pupille alla stanza si volgeranno, / un altro sguardo d'acqua e di cielo / presso un fascio di fior di mirto scorgeranno, / alle sue e alle mie un altro specchio, / oh Shelley che sarai con noi, / effigie tutelare alla nostra ricchezza, / alle ricche vene delle nostre giornate, / al gaudio candido al pianto chiaro...» (*Ibid.*, p. 21). La terza citazione è tratta dal componimento *Da Assisi*: «Sul colle una sta, / sola, / dinnanzi a questo, nodo silente del mondo. / Vento scende verde d'argento. / Ode respiro d'assenti acque. / Cantici cari dissennati ascolta, / di sorrisi sorgivi, di baci ariosi, / volatili delizie, / e le tiene, quasi creature in grappolo, / sola ne lo svariare de le luci, / fra le braccia o tra l'ali, / rondine e sorella, / che nulla si sperda di nessuna primavera» (*Ibid.*, p. 121).

¹⁵ La dedica del libro dell'Aleramo recita: «Al mito di libertà / deve / questi momenti di canto / la sua fedele» (S. ALERAMO, *Momenti*, cit., p. 7).

LIBRI NUOVI E USATI

Ma oggi dedicato alle:

RIVISTE

La «Nouvelle Revue Française» (Paris)¹ continua il suo andare, col passo fatale d'un'istituzione che ha dietro sé una spinta di secoli; e non sarebbe infatti possibile cercare, oggi, in Francia un organismo letterario che riceva più in poppa, e secondi più duttilmente la tradizione del gallico buon gusto, in quel che ha di solito e fattivo, e in quello che ha soltanto di *mièvre*. E giacché siamo in tempi di Conclave e mozzette,² diremo che, come un cardinale, o anche una semplice guardia svizzera, in sé e per sé posson valere appena un capoufficio della regia burocrazia italiana e un caporale del regio esercito, ma ficcati dentro quel portentoso teatro, che ha per ribalta il colonnato del Bernini, assumono un aspetto imperiale e quasi eterno, e paiono spiccati fuori d'un affresco di Raffaello, uno scrittore francese di buoni studii e buon sangue, come in genere quelli della «Nouvelle Revue», può avvantaggiarsi del risalto tradizionale molto più di quanto possa uno scrittore nostrano di qualità non inferiori. Qui in Italia, in una tradizione tutta sconocchiata, si tratta di ricostruire, in primo luogo, gli stessi elementi della interpretazione e del consenso. In Italia lo scrittore ha, in primo luogo, da crearsi faticosamente un lettore, eppoi il suo lettore. In Francia lo scrittore anche più languido, purché francese, è sempre sicuro di trovare il lettore più disposto a inorgogliersi di lui, più desideroso.

Si vede, in particolare, nelle recensioni che la «Nouvelle Revue», accanto alla produzione originale, vien pubblicando: niente affatto straordinarie, e, in quanto a metodo critico, spesso piuttosto flosce. Ma son scritte con un'aria d'intesa, fanno tesoro d'una quantità di suggestioni ambientali, muovono col minimo sforzo una gran materia, sia pur soltanto allo stato di indiscrezione e di presentimento. E quella stessa reticenza al giudizio critico, spiegato e ragionato, nei singoli scrittori, finisce per dar l'idea d'una finissima capacità di giudizio, latente nei lettori: che poi sarà, magari, una pura e semplice illusione ottica. Si ha, insomma, il senso di una *civiltà letteraria*, dove ci si intende a fondo, per cenni e mezze parole. Mentre da noi per intendersi un poco, bisogna dar di piglio al corno d'Orlando, o fare a cazzotti.

Quanto alla cronaca, lasciando da parte gli autori celebri: Gide,³ Proust,⁴ etc., e Thibaudet, che nelle sue note mensili, continua gentilmente a portare il cane per l'aja,⁵ nel numero di novembre abbiamo visto con speciale diletto: *Amants, heureux amants*, di Valery Larbaud,⁶ e in quello di gennaio: *La nuit des six jours* di Paul Morand.⁷ Il cosmopolitismo erotico negli alberghi di gran lusso, il confusionismo grottesco e biciclettaio degli ambienti sportivi, non potevano essere meglio serviti in letteratura, come pigmentate *friandises* sur un vassoio d'argento. Del segretario della «Nouvelle Revue»: Jean Paulhan,⁸ abbiamo letto in questi giorni due libretti singolarissimi: *Jacob Cow le pirate* (Paris, Ed. Au sans pareil),⁹ e *Le pont traversé* (Paris, Ed. Camille Block).¹⁰ La materia è scarsa; ma è molta l'arte, e non può essere dichiarata in un discorso frettoloso. L'amatore di ricercatezze letterarie le vegga frattanto, e poi ne riparleremo a lungo insieme.

Se l'Italia avesse oggi il suo Rembrandt,¹¹ questo nuovo Rembrandt avrebbe da dipingere una nuova «Ronda», e, siamo sicuri, una «Ronda notturna», perché è necessità che le ronde non escano se non di notte. Cardarelli, in cotesta pittura, si vedrebbe a posto di quello che sventola il bandierone.¹² E Saffi mi ci piacerebbe col cappello con le penne, un gorgierino di trine bianchissime, gli stivaloni alla scudiera, e in mano una lanterna.¹³ Bacchelli dovrebbe portare una spingarda e a fianco uno spadone.¹⁴ Barilli, naturalmente, soffierebbe in una cornetta...¹⁵ Ma chi è quel discolo o trasgressore che si vede là, trascinato fra gli sgherri? Non si distingue bene nel viso: questi Rembrandt son

sempre così fumosi! Ma mi ha tutta l'aria d'essere Anton Giulio Bragaglia.¹⁶

Volevamo dire in altre parole che è uscito l'ultimo fascicolo (ottobre 1921) della «Ronda», non d'Amsterdam ma di Roma;¹⁷ la quale continua, lodevolmente, a marciare di due o tre mesi dietro al tempo. Gli animosi giornali si piccano di precedere il tempo, e ci danno novembre quand'è settembre soltanto. È dunque giusto che le caute e inedite riviste, *rastrellino* e *serrino* in coda, e così possiamo esser sicuri che, da una parte né dall'altra, il secolo non ci scappa.

L'imprescindibile *Manalive* di G. K. Chesterton¹⁸ continua, in questo fascicolo le sue facezie morali, e specialmente c'insegna un metodo, inedito e giocondo, per far diventare, di colpo, ottimisti tutti i pessimisti. Bacchelli onora in un bel discorso il conte Leone Tolstoj.¹⁹ E Giovannetti, in compenso, cerca di disonorare Thomas Hardy: che poi ci sia riuscito questo è un altro paio di maniche!²⁰ Guglielmo Ferrero incrocia il ferro con Benedetto Croce;²¹ ma il rumore della battaglia non distoglie Alfredo Gargiulo da certe sue riflessioni e divagazioni sullo stile.²² Staffette tutte accaldate, smontano da cavalli rotti di fatica, recando messaggi carichi di bolli e ceralacche, dai centri letterarii più lontani. Benissimo! Ecco una lettera del prelado Morand, intorno a *Marcel Proust*,²³ e dispacci di M. Cora che ci erudiscono circa le più strepitose novità germaniche.²⁴ Mentre quel discretissimo nuncio e referendario, Lorenzo Montano, non giunge questa volta, da un'estrema Thule delle belle lettere, ma soltanto da un convento prossimo a Roma, con primizie non meno ghiotte, peraltro: «Essendo infatti ospite, in detto convento, un pubblicista e peccatore notorio ravvedutosi qualche tempo fa, tanti furono i suoi trasporti mistici, picchiamenti di petto, clamori di penitenza, tanta insomma l'esuberanza e l'indiscrezione del suo fervore, che i buoni frati n'ebbero rotto il capo e si augurarono, sottovoce, non dico che il diavolo si ripigliasse quel meschino, ma che uno zelo così tumultuoso andasse per lo meno a sfogarsi in qualche altro sito». ²⁵ I maligni bisbigliano trattarsi delle penitenze di Giovanni Papini.²⁶ Il referendario giura e spergiura di non poter dircene di più, anche per via dell'imminente Conclave. Sembra invero che ci sien novità in seno a Santa Madre Chiesa, e che il Centro Popolare nostrano e i Cavalieri di Colombo²⁷ intendano scandagliare Papini per offrirgli il posto di Papa.

Stati d'animo:

...«Anch'io, figlio pentito di bellissimi titani
Tesi verso cupole raggianti implorando le mani;
ma i templi eran miraggi della fiera luce del deserto...
Sicché caddi quasi sulla strada; e ripresi ad andare, disperato ormai d'ogni perché,
al comando sibilante del dovere, frusta del destino.
Più tardi dal mio petto, come da una scabra rupe,
sentii sgorgare le mie canzoni, pure e cupe;
e nella mezza luce sgomentevole del cammino
vidi prolungarsi l'ombra di Rubè...».

Dal "poemetto lirico": *La Giovinezza*, di G. A. Borgese: in «Rassegna Moderna» (Palermo); anno I., fascicolo VI.²⁸

Il tarlo.

La puntata della rubrica è espressamente dedicata alle riviste. De «La Nouvelle Revue Française» si sottolinea l'indubbia autorevolezza che ha assunto in quanto espressione di un'autentica «civiltà letteraria», di un costume diffuso e riconosciuto da cui trae fondamento la speciale intesa con il suo pubblico. In ambito nazionale un posto di riguardo spetta ancora una volta a «La Ronda», rivista della quale Cecchi presenta al pubblico il fascicolo di ottobre, in cronico ritardo. Il pezzo si conclude con la citazione di alcuni versi tratti da un poemetto pubblicato da Borgese sulla «Rassegna Moderna», intitolato *La Giovinezza*. L'articolo non è più stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano romano.

¹ La rivista letteraria «La Nouvelle Revue Française» era stata fondata nel 1908, con il patrocinio di André Gide, da un gruppo di intellettuali tra i quali Charles-Louis Philippe, Henry Ghéon e Jacques Copeau. Dal 1911 esce per la casa editrice Gallimard, divenendo in breve tempo un riferimento indiscusso nel dibattito intellettuale tra le due guerre.

² Papa Benedetto XV muore a Roma il 22 gennaio 1922. Il conclave si riunisce nella Cappella Sistina tra il 2 e il 6 febbraio: dopo quattordici scrutini viene eletto al soglio pontificio l'arcivescovo di Milano Achille Ratti, che assumerà il nome di Pio XI. Con il termine mozzetta, si designa la mantellina corta, chiusa sul petto, indossata comunemente dagli alti prelati.

³ Il primo contributo cecchiano espressamente dedicato all'opera di André Gide (1869-1951) è una recensione a *Le retour de l'enfant prodigue, Traité du Narcisse, Tentative amoureuse, El Hadi, Philoctete, Bethsabé*, uscita sulla «Tribuna» del 5 aprile 1913 con il titolo *L'isola delle nevi*. L'articolo è stato ripubblicato in *Aiuola di Francia* con il titolo «*L'isola delle nevi*» di Gide (pp. 257-261)

⁴ A. THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature. Du roman anglais*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 98, Novembre 1921, pp. 602-610. Per un accenno alla biografia di Thibaudet, si rimanda alla nota 1 del testo 11.

⁵ V. LARBAUD, *Amants, heureux amants...*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 98, Novembre 1921, pp. 522-556. Per un breve accenno alla biografia dell'autore, si rimanda alla nota 8 al testo 76.

⁶ P. MORAND, *La nuit des six jours*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 100, Janvier 1922, pp. 56-69. Per un breve profilo biografico di Paul Morand, si veda la nota 1 al testo 95.

⁷ Jean Paulhan (1884-1968), scrittore e critico francese, studia psicologia a Parigi. Nel 1907 parte per il Madagascar, dove risiederà per qualche anno. Tornato in Francia, nel 1910, si iscrive all'*Istituto nazionale di lingua e civiltà orientale* per approfondire la propria conoscenza delle lingue africane, da cui traduce in francese alcune poesie che riceveranno l'apprezzamento di Apollinaire. L'esperienza della guerra sarà invece alla base della stesura di *Le Guerrier appliqué* (1917), opera elogiata da Alain e Valéry. Collabora con diverse riviste quali «Littérature», «Commerce», «Mesures», «Les Cahiers de la Pléiade» e, nel 1919, diventa segretario di Jacques Rivière, direttore della «Nouvelle Revue Française» con la quale inizia a collaborare: ne sarà direttore dal 1925 al 1940 e dal 1946 al 1968, anno della morte.

⁸ J. PAULHAN, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, Paris, Éditions Au sans pareil, 1922.

⁹ J. PAULHAN, *Le pont traversé*, Paris, Éditions Camille Block, 1921.

¹⁰ Vincenzo Cardarelli (1887-1959), oltre ad essere amico di Cecchi è presente in numerosi dei suoi scritti critici. Il 10 aprile del 1914 ne parla, includendolo tra i collaboratori della rivista «Lirica», in un articolo della «Tribuna» intitolato *Giovani*. Nell'ottobre 1916 recensisce, sempre sul quotidiano romano, *Prologhi (Testimonianze classiche)*, 18 ottobre 1916) mentre il 25 febbraio 1919 inserisce alcune note sul poeta in un articolo sul «Manchester Guardian» intitolato *Ten years of Italian poetry*. Il 3 aprile 1920 recensisce sulla «Tribuna» *Viaggi nel tempo*. In prossimità dell'uscita di questo «tarlo», l'opera di Cardarelli era stato il tema centrale di altri due contributi cecchiani usciti all'estero: nel fascicolo del febbraio 1921 de «L'Esprit Nouveau» era uscito in francese *L'art de Vincenzo Cardarelli*, mentre nel numero del febbraio 1922 della rivista tedesca «Feuer» viene pubblicato un articolo dal titolo *Vincenzo Cardarelli*.

¹¹ Per un breve profilo biografico di Aurelio Enrico Saffi si rimanda alla nota 2 del testo 8.

¹⁴ Il primo articolo cecchiano dedicato all'opera di Riccardo Bacchelli (1891-1985) è una recensione alla raccolta *Poemi lirici* uscita il 3 maggio 1915 sulla «Tribuna» con il titolo *Impressionismo vero*.

¹⁵ Bruno Barilli (1880-1952), scrittore marchigiano, frequenta il conservatorio a Parma: a Monaco di Baviera lavora come direttore d'orchestra alla *Dirigentschule*. Tornato in Italia nel 1910, compone *Medusa*, un libretto musicale in tre atti che con *Emiral* è una delle due opere teatrali che ha lasciato l'autore. Collabora, in qualità di critico musicale, a «La Concordia» (1815-1916), a «Il Tempo» (1917-1922), al «Corriere Italiano» (1923-1924), a «Il Tevere» (1925-1933). Nel 1919, trasferitosi a Roma, è uno dei fondatori della «Ronda» dove tiene una rubrica dal titolo *Delirama*: con il medesimo titolo, nel 1924, pubblicherà una raccolta di prose con prefazione di Emilio Cecchi. Il riferimento alla *cornetta*, presente in questo «tarlo», è ovviamente un rimando ironico agli studi musicali e all'attività di compositore di Barilli.

¹⁶ Anton Giulio Bragaglia (1890-1960), critico e regista cinematografico di Frosinone, grazie al supporto di Marinetti pubblica nel 1911 *Fotodinamismo futurista*. Nel 1916 fonda il periodico di politica e arte «Cronache di Attualità»: nello stesso anno, fonda la casa di produzione *Novissima-Film* e realizza, con scenografie di Prampolini, un lungometraggio di chiara impronta futurista intitolato *Thais*. Nel 1918 fonda la *Casa d'Arte Bragaglia* che, dopo aver inaugurato con una mostra di Giacomo Balla, ospita esposizioni di de Chirico (1919), di Sironi (1919), di Klimt (1920) e di Schiele (1920). Si dedicherà poi al teatro, fondando e dirigendo la *Compagnia Spettacoli Bragaglia*.

¹⁷ Nel «tarlo» del 12 agosto 1921 (testo 5), Cecchi aveva presentato ufficialmente al lettore la rivista romana,

sottolineandone alcuni degli aspetti più innovativi e il peso culturale che si era ritagliata nel panorama letterario di allora. Qui si illustrano i contenuti del fascicolo X della terza annata del periodico, datato ottobre 1921.

¹⁸ Per la traduzione cecchiana del *Manalive* di Chesterton, pubblicata a puntate sulla «Ronda», si rimanda alla nota 6 del testo 5.

¹⁹ R. BACCHELLI, *Omaggio al conte Leone Tolstoj*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 647-656. «Mi si dice che Tolstoj abbia preteso di moralizzare e di dogmatizzare. Può darsi benissimo. Io so che la lettura dei suoi romanzi me l'ha fatto passar di mente. I suoi protagonisti sono la carne e il senso, la stagione e la temperie, le ore fisiche [...]. Egli ha della terra una conoscenza simile a quella che ne hanno l'aratro, per modo di dire, e le radici» (*Ibid.*, pp. 647-648).

²⁰ E. GIOVANNETTI, *Thomas Hardy*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 706-709. «Ho sotto gli occhi la raccolta completa delle poesie pubblicate nel 1819 [...]. Ma non è là che bisogna cercare il poeta. Il libro dei versi, pieno di reminiscenze letterarie nello spirito e di realistiche durezza nel linguaggio, è in sostanza un libro mediocre che, da solo, non sarebbe bastato neppure per assicurare al suo autore un posticino fra i poeti di second'ordine. Il vero Tomaso Hardy è altrove, è tutto in “prose di romanzi”» (*Ibid.*, p. 706). Del suo capolavoro, *Tess of the D'Urbervilles*, registra un difetto di fondo: «Credere ad una fatalità che opprime le creature umane, qualunque essa sia, non è già un rientrare nella famiglia umana, un riconoscere alti e soavi doveri, un invocare tacitamente e un promettere la fraterna pietà? Un vero fatalista non può guardar nel core umano tenendo la pipetta in bocca. E il buon Hardy la lascia spesso cadere anche quando più vorrebbe atteggiarsi ad osservatore disinteressato» (*Ibid.*, p. 708).

²¹ L'intento dell'articolo di Ferrero è chiaro: «Quali siano i suoi titoli a giudicare i poeti, tutti gli intenditori e le persone di gusto sanno oramai. Non sarà inutile verificare una volta tanto anche i suoi titoli – scienza e coscienza – a giudicare gli storici. Si aggiunga una ragione personale. Alcuni anni fa dimostrai che l'estetica del Croce è un guazzabuglio di contraddizioni e di paralogismi, in cui ogni pagina smentisce la precedente ed è smentita dalla seguente; che in tutta la filosofia non si trova un libro così mal ragionato; e che solo chi non abbia capito nulla, può illudersi di avere imparato qualche cosa leggendolo. La dimostrazione era così definitiva, che il Croce non ha osato replicare parola, in quattro anni. Non voglio che egli possa illudersi di avere almeno potuto a sua volta ridurre me al silenzio» (G. FERRERO, *Storie e storici nella critica di Benedetto Croce*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, p. 680). Il riferimento è a un articolo pubblicato da Ferrero sul numero della «Rivista delle nazioni latine» del 1 dicembre 1917.

²² A. GARGIULO, *Stile*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 690-692. Per un accenno alla biografia dell'autore si veda la nota 3 del testo 8.

²³ P. MORAND, *A proposito di Marcel Proust*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 702-706.

²⁴ M. CORA, *Das verwundete Land di Ludwig Hatvany*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 709-711; M. CORA, «Das Deutsche Buch», in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 711-712. Marcello Cora è collaboratore della «Ronda» fin dal primo numero. Oltre a *Ritorni inutili a inutili paesi* (in tre puntate: «La Ronda», I, n. 1, pp. 54-57; I, n. 3, pp. 47-50; I, n. 5, pp. 40-45), è nella sezione *Incontri e scontri* che pubblica regolarmente i propri interventi. Inizialmente pubblica contributi di carattere scientifico (*Sul principio di relatività*, in «La Ronda», II, n. 12, pp. 813-821), per poi concentrarsi sulle questioni letterarie: recensisce il *Goethe* di Croce (III, n. 1-2, pp. 103-110), opere di Weininger (III, n. 6, pp. 414-416), Hönl (III, n. 10-11, pp. 417-418), Werfel (III, n. 7, pp. 491-497), Ludwig (III, n. 8-9, pp. 622-639; III, n. 11-12, pp. 823-827), Schickele (IV, n.1, pp. 72-75), Rosner (IV, n. 2, pp. 152-153), Franck (IV, n. 5, pp. 258-263), Holitscher (IV, n. 7-8, pp. 519-523). Da ricordare, inoltre, un intervento *Sul “Tasso” di Goethe* (II, n. 10-11, pp. 714-722) e un lungo studio su *Hauptmann* (IV, n. 9-10, pp. 610-628).

²⁵ L. MONTANO, *Commento alla cronaca*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, p. 695. Per un accenno biografico all'autore si rimanda alla nota 3 del testo 4.

²⁶ Come nel passo citato nella nota 6 al testo 24, si fa qui un riferimento ironico alla conversione di Giovanni Papini.

²⁷ I Cavalieri di Colombo sono la più grande organizzazione di servizio fraterno del pianeta, fondata nel 1882 a New Haven, nel Connecticut, dal sacerdote irlandese Micheal J. Mc Givney con lo scopo primario di fungere da società mutualistica.

²⁸ G. A. BORGESSE, *La Giovinezza*, in «Rassegna Moderna», I, fascicolo VI. Poemetto lirico. Cecchi si era occupato di Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952) fin dalle prime fasi della propria carriera di critico. Nel fascicolo del giugno-agosto 1905 del «Leonardo», recensisce *Storia della critica romantica in Italia*, uscito per le edizioni della «Critica». A questo primo affondo seguono le recensioni al saggio *Gabriele d'Annunzio* («La Critica», novembre 1909, pp. 462-472), a *La vita e il libro* («Il Giornale d'Italia», 6 ottobre 1910), a *La disfatta di Mefistofele* («La Tribuna», 26 settembre 1911), a *Rubé* («La Tribuna», 12 aprile 1921) e gli interventi *Parevami d'essere in una villetta* («La Ronda», II, n. 3, marzo 1920, pp. 219, 220) e *Un brutto caso* («La Tribuna», 26 maggio 1920).

[29] «La Tribuna», venerdì 3 febbraio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Da quindici e quasi vent'anni a questa parte, il caso di Corrado Govoni è, e rimane, il *caso per eccellenza* della giovane letteratura italiana. Le difficoltà e le sventure che hanno fatto, a quanto si dice, un inferno a fuoco lento della vita di questo scrittore; i critici che non l'hanno capito e che, non sapendo che pesci pigliare, hanno tenuto ostinatamente acqua in bocca; quegli altri critici, invece, che, essendo sicuri d'averlo capito, soffiavano nelle trombe della Fama, cavandone, in verità, i suoni e gli effetti più laceranti; la Poesia che si ostinava ad amarlo di quell'amore tirannico e rovinoso il quale va bene, per una stagione, verso i vent'anni, ma, diventando cronico, provoca i peggiori conflitti, nei *menages* peggiori; e l'Arte, la classica Decenza, la rigida Misura, che, per gelosia di quell'amore romantico e sbacucchione, si ostinavano a disertarlo; le immagini più sfolgoranti che sbocciavano nel vocabolario più stangato; le sublimità mescolate alle sciocchezze; i lampi di genio che illuminavano paesaggi di cretineria; tutto ciò ha contribuito a creare l'immagine di un poeta come non ne usava da un pezzo: attraente ed equivoca; innamorante e tuttavia odiosa; *croce e delizia*, o dicendola in una parola sola: Govoni.

Il quale è stato, fra le altre cose, un precursore, e s'è azzardato, blandamente, sui terreni più pericolanti e insidiosi; ma soltanto agli altri: Gozzano,¹ Palazzeschi, Papini,² etc. etc., che venivan posando cautamente i loro passi nell'orma dei suoi passi, era concesso di piantare il segno di conquista, e far garrire il proprio gonfalone. Dalle avventure liriche, essi tiravano le conseguenze pratiche. E il povero Govoni restava fuor dell'uscio a tremare; come uno di quei mendicanti coll'ombrello d'incerato verde, ch'egli dipinge nelle sue poesie e nelle sue prose, con l'evidenza e la penetrazione d'un'esperienza fraterna. C'è del santo, del fakiro, del martire, del *Cristus patiens*, in questo poeta; e, insieme, del pulcinella. Rigirandolo, insomma, da tutte le parti: un bel caso.

E anche i tentativi del Govoni, d'accostarsi al pubblico, almeno quant'è possibile a lui che ha ricevuto la sua fatalità di scrittore eccentrico come si nasce zoppi, o ciechi da un occhio, cotesti tentativi no, non son felici. Si discorse lungamente d'uno di essi: una raccolta di novelle pubblicata l'anno scorso, col titolo: *Piccolo veleno color di rosa*.³ Veder questo candido autore, che preso dalla disperazione, s'ingegnava a momenti, di rassomigliare il più possibile a Pitigrilli⁴ o a Guido da Verona,⁵ era, in verità, uno spettacolo da far dubitare dell'esistenza d'Iddio! Nel primo volume: *Anche l'ombra è sole*, del nuovo romanzo: *O giovinezza, fermati: sei bella!* (Edit. A. Mondadori, Milano),⁶ un'intenzione più ambiziosa ha trattenuto il poeta dal discendere, paradossalmente, a così umilianti competizioni. I pregi e difetti dell'opera, almeno in questa parte che per ora si conosce, rientrano nelle abitudini del temperamento. Descrizioni interminabili, situazioni ripetute, intuizioni felici, esasperanti luoghi comuni, torrenziali emulsioni di preziosità e (letterariamente parlando) ribalderie, non meraviglieranno e non scoraggeranno noialtri lettori antichi ed ostinati. E lodiamo il cielo che non vi s'incontra di peggio!

Anche l'ombra è sole, è la rappresentazione d'una lunga crisi di pubertà, in ambiente provinciale. Vale a dire che il Govoni ha inforcato, ancora una volta, il suo caval di battaglia! L'hanno confrontato a Proust, a proposito di questo libro; e può esser vero nei riguardi della *prolissità*; ma non è certamente vero in quello dello stile, sorvegliatissimo in Proust, e tutto calibrato; in Govoni sempre fantasticheggiante e scavallante. Ma che bisogno abbiamo, in fin dei conti, di paragonare il Govoni a qualcuno? Paragoniamolo a lui stesso, Govoni; accettiamolo per quel che è, e non avremo troppo da pentircene. Tutte le sue impurità, pigrizie e stramberie non potranno farci dimenticare l'aspetto più intimo e vero della sua arte.

Quando il *Lemmonio Boreo* di Ardengo Soffici ricomparve, alcuni mesi fa (Ed. Vallecchi, Firenze),⁷

con la prima parte, che vedemmo or sono dieci anni, sviluppata in nuovi episodi, e portata a una conclusione non sappiamo se, nell'animo dello scrittore, definitiva o momentanea, i lettori meno grossi e dozzinali si trovarono un po' intrigati. S'era lontani, letterariamente parlando, dalle capricciose vaghezze dell'*Arlecchino*⁸ e del *Giornale di Bordo*.⁹ E non meno lontani, non più parlando di stile, ma come dicono, di *umanità*, da quel tono cordiale che fece di *Kobilek*¹⁰ uno dei più bei libri della nostra guerra. La pittoricità di Soffici si riattestava in ottimi quadretti di vita rurale toscana. Ma la sua moralità si offriva con soluzioni, a dir il vero, troppo sommarie e prepotenti.

Perché è noto che Soffici non è soltanto un artista ma anche un moralista. E non, come la maggior parte degli artisti, moralista soltanto, per ciò che riguarda le faccende dell'arte, (e tale s'è dimostrato in *Scoperte e Massacri*,¹¹ e *Statue e Fantocci*);¹² ma moralista in piena regola, con una serie completa di idee del giusto e dell'ingiusto, da far valere contro la corruzione, il vizio, lo spirito di camorra, e tutti i nemici che insidiano e hanno insediato l'ordine, la virtù, la verità, etc., etc., da che mondo è mondo. Questo piano di intenzioni, ch'è lo stesso del *Lemmonio Boreo*, è sembrato, si notava, carico di responsabilità troppo solenni. Ma dipende, principalmente, che il lettore di quest'età apocalittica, l'avrà preso alla lettera, non considerando che in un artista, eppoi del genere di Soffici, tutto, anche la riforma morale, finisce e deve finire in canzoni.

E se non si chiede al *Lemmonio*, come non poteva richiedersi al *Ferroviere* di Ojetti,¹³ quell'autorevole e adeguata interpretazione dei tempi, che converrà piuttosto ricercare nei colossali Articoli di fondo, e nei discorsi dei Presidenti del Consiglio, e vi si trova unicamente il pretesto per una festiccioia, o come anche potrebbe dirsi, quattro salti in famiglia, allora le cose cambiano; e l'opera rientra assai aggraziata nel quadro generale dell'attività di questo simpatico lavoratore, che da tutto sa ricavare quel che si addice al suo temperamento. Ripetiamolo: il suo proposito di riformare il mondo mediante la buona volontà di Lemmonio, il bastone di Zaccagna e le astuzie di Spillo, è il più sincero; come il suo ottimismo, poco men che fascista, è il più intrepido. Ma è più forte di lui, quando, sulla pagina, gli si stemperano e liquefanno tutti in colore. Ne vien fuori un curioso tipo di romanzo di avventure, mezzo nostrano, mezzo picaresco, dove non è il minor gusto vedere come la materia, una volta preso il suo drizzone, gaiamente sfugge e si ribella all'autore. E sarebbe l'ultima ingenuità immaginarsi che l'autore rimanga male, vedendo che i commissari ed apostoli da lui mandati a riformare il mondo, ne fanno di cotte e di crude e si comportano come i più allegri e sfrontati lanzicheneccchi.

Il tarlo.

La prima parte della rubrica è dedicata all'opera di Corrado Govoni, autore che ha letteralmente diviso la critica. Non riuscendo a ottenere un definitivo successo di pubblico, ha provato ad accattivarsi i lettori con la raccolta di novelle *Piccolo veleno color di rosa*, un tentativo poco riuscito di abbassarsi a imitare autori quali Pitigrilli o Guido da Verona. Nel nuovo romanzo, *O giovinezza, fermati: sei bella!*, Cecchi avverte i difetti di sempre, quali «descrizioni interminabili», «situazioni ripetute», «esasperanti luoghi comuni», «torrenziali emulsioni di preziosità», ma insieme la conferma di un temperamento incorreggibilmente poetico. Nella seconda parte dell'articolo si presenta al lettore la ristampa ampliata del *Lemmonio Boreo* di Ardengo Soffici. L'articolo è stato ripubblicato nell'edizione dei «tarli» uscita per Fazi nel 1999 (pp. 41-45).

¹ Cecchi si occupa molto presto della poesia di Guido Gozzano (1883-1916): se in un articolo del 1909 lo aveva definito in maniera spietata come «un Werther che posa la pistola, si attona con un bicchierino, apre la finestra e si mette a contemplare il paesaggio sotto il chiaro di luna» (E. CECCHI, *Guido Gozzano*, in «La Voce», I, n. 35, 12 agosto 1909), qualche anno dopo ne scriverà come di un «poeta straordinariamente tenue e delicato» che «ha avuto sempre misuratissimo senso nella scelta dei suoi motivi di lirica» (E. CECCHI, «*I colloqui*» di Guido Gozzano, in «La Tribuna», 6 marzo 1911).

² Giovanni Papini (1881-1956) nel 1903 fonda con Prezzolini e Vailati il «Leonardo», mentre negli stessi anni collabora con «Il Regno» di Enrico Corradini: Proprio in queste due redazioni nascerà il proficuo legame con Cecchi, il quale non rinuncerà mai a dimostrare la propria gratitudine ai suoi primissimi maestri (una testimonianza in proposito si trova alla nota 2 del testo 23). Il primo intervento cecchiano sull'autore è lo scritto *Il «Leonardo»*, uscito sul «Nuovo Giornale» il 30 aprile 1906. Seguono quindi le recensioni a *Parole e sangue* e *L'altra metà*, entrambe in «*Parole e sangue*» («La Tribuna», 28 dicembre 1911), a *Un nome finito* («La Tribuna», 8 gennaio 1914), a *Cento pagine di poesia* («La Tribuna», 13 febbraio 1915), a *Storia di Cristo* («La Tribuna», 23 aprile 1921). Papini era stato inoltre citato in un articolo pubblicato il 25 febbraio 1919 sul «Manchester Guardian» intitolato *Ten years of Italian poetry*.

³ C. GOVONI, *Piccolo veleno color di rosa. Novelle*, Firenze, Bemporad, 1921.

⁴ Per un accenno alla biografia e all'opera di Pitigrilli si rimanda alla nota 8 al testo 19.

⁵ Una breve nota biografica di Guido da Verona si trova alla nota 5 al testo 2.

⁶ C. GOVONI, *O giovinezza, fermati: sei bella! Anche l'ombra è sole*, Milano, Mondadori, 1920.

⁷ A. SOFFICI, *Lemmonio Boreo*, Firenze, Vallecchi, 1920. Il volume citato da Cecchi è una ristampa: il romanzo uscì infatti in prima edizione presso la Libreria della «Voce» già nel 1912. Se ne accenna brevemente in conclusione al «tarlo» del 7 ottobre 1921 (si veda la nota 15 al testo 13).

⁸ A. SOFFICI, *Arlecchino*, Firenze, Vallecchi, 1921. Del volume si trova un accenno già nel «tarlo» del 7 ottobre 1921: per il riferimento al contenuto dell'opera si rimanda alla nota 13 del testo 13.

⁹ A. SOFFICI, *Giornale di Bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1915. L'opera viene ripubblicata nel 1921 per l'editore Vallecchi di Firenze.

¹⁰ A. SOFFICI, *Kobilek. Giornale di battaglia*, Firenze, Vallecchi, 1919. Si accenna al libro di Soffici già nel «tarlo» del 28 ottobre 1921 (nota 6 al testo 16).

¹¹ A. SOFFICI, *Scoperte e Massacri. Scritti sull'arte*, Firenze, Vallecchi, 1919. Nel volume compaiono numerosi saggi pubblicati sulla «Voce» tra il 1908 e il 1913: *Il Greco* (aprile 1911, pp. 9-22), *Gustave Courbet* (maggio 1911, pp. 23-42), *Paul Cézanne* (giugno 1908, pp. 43-54), *Un libro su Cézanne* (novembre 1911, pp. 55-59), *Auguste Renoir* (ottobre 1912, pp. 61-71), *Medardo Rosso* (luglio 1909, pp. 73-85), *Un artista sacrificato. Daniele Ranzoni* (ottobre 1911, pp. 87-96), *Giovanni Fattori* (marzo 1913, pp. 97-103), *Henry Rousseau* (settembre 1910, pp. 105-117), *Un libro su Rousseau* (novembre 1911, pp. 119-123), *Anna Gerebzoza* (gennaio 1913, pp. 125-134), *L'Impressionismo a Firenze* (maggio 1910, pp. 135-161), *Arte francese moderna* (gennaio 1913, pp. 163-169), *Boldini* (marzo 1909, pp. 173-176), *Cappiello* (luglio 1909, pp. 177-182), *De Chirico e Savinio* (luglio 1914, pp. 183-185), *Chicchi del grappolo* (pp. 189-216), *I Tre* (ottobre 1919, pp. 219-227), *Lettera a un giovane pittore* (gennaio 1910, pp. 229-244), *Arte e critici italiani in un libro straniero* (settembre 1912, pp. 245-264), *L'Esposizione di Venezia (1909)* (novembre 1909, pp. 265-299), *L'Esposizione di Venezia (1910)* (novembre 1910, pp. 301-322).

¹² A. SOFFICI, *Statue e Fantocci. Scritti letterari*, Firenze, Vallecchi, 1919. Sono raccolti qui saggi pubblicati su «La Voce» e «Lacerba» tra il 1910 e il 1915: *Ugo Foscolo* (1909, pp. 8-21), *La Vita di Ugo Foscolo* (1910, pp. 23-29), *Giuseppe Baretta* (1912, pp. 31-37), *La prova di Berchet* (1912, pp. 39-41), *Dostojewski* (1912, pp. 43-49), *Anton Cecof* (1913, pp. 51-68), *Giosuè Carducci* (1913, pp. 69-73), *Serra e Croce* (1915, pp. 75-78), *Scritti e lettere di G. Segantini* (1910, pp. 79-93), *Moréas minimo* (1911, pp. 95-111), *Verlaine* (1913, pp. 113-118), *Remy de Gourmont* (1915, pp. 119-123), *Max Jacob* (1913, pp. 125-127), *Italiani all'estero. Ferrari* (1909, pp. 129-132), *Aldo Palazzeschi* (1913, pp. 133-154), *Guillaume Apollinaire* (pp. 155-171), *Fauguere contro Baudelaire* (1910, pp. 175-183), *Barbey d'Aurevilly critico* (1908, pp. 185-187), *Il Claudellismo* (pp. 189-193), *Claudellismo ancora* (1912, pp. 195-207), *Adampetonismo* (1915, pp. 209-229), *Svalutazione della grandezza* (1913, pp. 233-245), *Appunti sulla famiglia* (1914, pp. 247-252), *Trattatello di Ipocrisia, Menzogna e Machiavellismo ad uso dei corsi superiori della vita* (1914, pp. 253-264), *Il giornalista re* (pp. 267-268), *La ricetta di Ribbi buffone* (pp. 269-270), *Il Bel tenebroso* (pp. 271-272), *Bohème dorata* (pp. 273-274), *Il Quidlibetario* (pp. 275-276), *Il sobillatore* (pp. 277-278), *Gioventù* (pp. 279-280), *L'uomo che farà* (pp. 281-282), *Il soliloquio di Don Abbondio* (pp. 283-284), *L'arrivato* (pp. 285-286), *Il puro Poeta* (pp. 287-288), *Narsete scrittore* (pp.

289-291), *Il ritratto magico* (1909, pp. 293-294).

¹³ U. OJETTI, *Mio figlio ferroviere. Romanzo*, Milano, Treves, 1922. Ojetti finge qui di pubblicare i ricordi e le cronache scritte da un amico medico, residente «in una piccola città dell'Italia centrale» (*Ibid.*, p. V). È l'autore stesso a sottolineare nell'introduzione che le idee espresse nel libro non possono essere interpretate come autorevoli e definitive, che sono «contraddittorie» e che il presunto autore non «s'affatica mai a sanarne le contraddizioni e a rammendarne gli strappi, accontentandosi che un'idea lo nutra e lo conforti magari per un giorno solo» (*Ibid.*, p. VII).

[30] «La Tribuna», venerdì 10 febbraio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Ecco il freddo davvero, e non più soltanto in allegorie concepite ad uso dei venditori di stufe e panciotti; ecco autentiche nevi e squallori boreali! Via Nazionale sembra un reparto della banchisa antartica; e anche questo domestico angolo di via Milano, con incrostazioni di ghiaccio e stalattiti, ha preso un aspetto di presepe, abbastanza simpatico e nuovo nei riguardi decorativi, ma, sotto ogni altro punto di vista, pochissimo rassicurante. Ogni porta, ogni apertura, ha il suo spiffero; e ogni spiffero una polmonite da regalarci. Motivo per cui, tutti, anche le donne, son rimasti a casa; e i pochissimi che vanno attorno hanno un'aria preoccupata, e forse pensano che se vien di sotto qualche valanga, oggi non si può dir neanche il solito: «*governo ladro!*». Quest'assenza di governo ci consiglia d'altronde a mettere un'eccezione su questo paesaggio di universale sciagura.¹ Sì, tutti oggi tremano e soffiano sulle dita. Uno solo sta caldo; per uno solo, anche oggi, è primavera: l'on Orlando. Egli solo si salva; per rientrare forse, fra poco, anche lui sotto la legge comune. Alla quale, come dicevamo, niun altro in queste ore si sottrae. E anche in Vaticano, l'unica battuta di dialogo intonata, oggi, con ogni probabilità, dovrebbe esser questa: «Gasparri, in verità, ci sembra che queste vostre romane stufe tirino poco».²

Tappiamoci dunque in casa e prepariamoci un buon ponce, piuttosto carico. Quanto a letture e carte e libri bisogna riconoscere che la sensazione primordiale oggi è questa: che la carta è un eccellente combustibile; e meglio di tutto può adoprarsi per accendere il fuoco. Le biblioteche oggi si concepiscono essenzialmente sotto l'aspetto di *falò*. E i gravi autori si misurano, non già secondo l'estetica di Aristotile o quella di Hegel o di De Sanctis o di Croce, ma secondo il loro probabile rendimento di calorie, togliendoli dallo scaffale e ficcandoli sulla fiamma. Ma ritornano, dall'adolescenza infinitamente lontana, ricordi e desideri di letture tropicali, stupefacenti, narcotiche. Non *Ventimila leghe sotto i mari*, perché c'è troppa acqua! Ma eccovi questo magnifico Eschilo, *ex recensione Dindorfii* (marocchino verde)³ se potete ritrovarmi una vecchia copia dei *Figli del Capitano Grant*,⁴ che m'è andata a finire non so più dove. Eccovi queste *Hieronymi Stridoniensis Epistolae* (Parisiis, apud Sebastianum Nivellium, 1583; vitello, con ricche dorature)⁵ per tre o quattro di quei volumetti, anche scompagnati, di *Cinque settimane in pallone*⁶ o dell'*Isola Misteriosa*,⁷ che ci rendevano sopportabile, leggendoceli di soppiatto, anche l'ora di matematica o di mineralogia. Ma nessuno si muove; - c'è per le strade troppo vento, troppo guazzo; - non occorre nessuno! Mi contenterei magari d'un librettino, d'un opuscololetto réclame, che mi parlasse di quelle Antille dove mi fabbricano il rum (*St. James*) per questo ponce glorioso:⁸ e mi spiegasse un poco come fanno a farlo tanto buono; e desse argomenti positivi alla mia gratitudine, riferimenti concreti alle mie sensazioni. Vorrei vedere, alle falde d'un vulcano semispento, i mori della piantagione, in mutande di rigatino bianco e rosso; e sentire le belle moracchiotte che cantano, la nera chioma lucida d'olio, un fiore bianco sull'orecchio; né farei obiezione alla presenza d'un negriero col panama e un bel randello, pur d'esser garantito che, almeno in questa marca, il futuro rum non scaderà mai di spirito e di aroma. Ma è probabile che una vera storia del rum non sia mai stata scritta, e che nessuno ci pensi; affaccendati come sono, intorno alle storie e contro storie di tutte le cose inutili: politica, calcolo infinitesimale e filosofia!

Pensare che, in fatto di mori, di piantagioni e di vulcani, avremmo avuto il Padre Bartoli.⁹ Mai la letteratura italiana si lasciò scappare un'occasione tanto strepitosa di sveltirsi e rimodernarsi. Gli inglesi ebbero Defoe,¹⁰ che in un buccaniere sapeva vedere un buccaniere; anche se all'ultim'ora, alla bell'e meglio, il buccaniere finiva per convertirsi. E nojaltri avevamo perduto, pochi anni

prima, questo rispettabile e laboriosissimo gesuita, che in ogni buccaniere vedeva un collaboratore della Venerabile Compagnia e non sapeva capacitarsi che una mora potesse stare ignuda sotto un albero, ma correva subito a infilarle una camiciona lunga come le camicie da notte, e al collo l'abitino della Madonna. Intenzioni sante! Ma dove se ne va, con queste intenzioni, il color locale? Dove se ne va l'aroma? Non c'era ferocia che non s'ammollisse sotto l'eloquenza, invero temibile, del ferrarese. I cannibali s'inginocchiavano a chiedere il battesimo, e diventavan vegetariani. I serpenti sputavano il veleno, si stiravano, impallidivano, imbiancavano, irrigidendosi in forma di eccellenti torcetti di cera per l'altare di Sant'Ignazio. E gli elefanti e i rinoceronti, dal profondo delle selve, accorrevano dal dentista delle Missioni, a farsi strappare le zanne perché se ne tornissero pastorali, crocifissi e chicchi di paternostri. L'imperiale conquista romana s'estendeva e riaffermava, sotto specie cattolica, nella Cina, nel Giappone e nelle Molucche. Ma quello che, letterariamente, ce la rovina, è appunto di ritrovarci un po' troppo fra i piedi, anche davanti ai pennuti idoli barbareschi e alle imbandigioni degli antropofagi, il decoro, la pompa di Svetonio, e le moralità di Tacito e di Giovenale. E se cerchiamo inutilmente nel Bartoli, per confortarci di questo estremo algore, la foresta vergine, la fragranza del dattero, e il cancro e il capricorno, non è a dire che li ritroveremo nell'aggraziato naturalismo del Magalotti.¹¹ L'uccel del paradiso, la palma, i cavalli acquatili e le terre odorose: tutto va bene, benissimo, e delicatezze stilistiche da leccarsi le dita! Ma noi volevamo, soprattutto, sentir un po' caldo.

Provate, allora, con questi due volumi, a cura di Gregor Krause e Karl With: *Geist, Kunst and Leben Asiens: Bali* (Folkwang Verlag), che hanno, fra l'altro, il merito di offrire non appannato di commenti scritti il tesoro delle loro stupende fotografie.¹² Bali è un'isola situata fra Giava e Lombok; e la bellezza della stirpe sembra esservi conservata meglio che in ogni altra terra dell'India orientale, col favore d'un clima da paradiso terrestre insieme all'integrità dell'antico costume. Si direbbe che i personaggi degli ultimi racconti di Stevenson¹³ e di *In the South Seas*¹⁴ siano stati sorpresi sulle verande e nei boschi dall'obbiettivo fotografico dei signori Krause e With; ma il riferimento non è preciso, se non si aggiunge che qui hanno qualche cosa di più occidentale e quasi mediterraneo; mentre nelle architetture dei templi e nelle fogge rituali la solennità, di tradizione indiana, sembra portare già qualche impronta della «civiltà del Pacifico» stregata e grottesca. Quali nudità, da vera età dell'oro, nei giuochi del teatro rustico, nei bagni alle sorgenti! E l'impressione è tanto festosa e nativa, da farvi dimenticare che ve ne state tutti infagottati. Perché è l'uomo con la pelliccia che vi fa rabbrivire. E soltanto il nudo (altro che Padre Bartoli!), e così sano e così casto, vi può dar l'illusione, anche con questi freddi, di muovervi liberi e felici, non voglio dire altrettanto spogliati, anche voi.

Il tarlo.

Con il pretesto di fronteggiare il gelo di un inizio di febbraio particolarmente rigido, Cecchi accenna all'instabile situazione politica di quelle settimane e si rifugia nel tepore di casa alla ricerca di qualche buona lettura. L'immaginazione del critico si sposta d'improvviso nelle Antille tra piantagioni, distillerie di rum, vulcani e spiagge dorate: cita Defoe, Magalotti ma soprattutto l'amato Bartoli, grazie al quale annulla le distanze e, quasi per magia, è catapultato nei tanto agognati paesi esotici. Lo stesso gli accade sfogliando due volumi curati da Gregor Krause e Karl With incentrati sull'isola di Bali e sui suoi abitanti: l'opera, corredata da un ricco apparato fotografico, permette al critico, per qualche minuto, di dimenticare il rigore dell'inverno. Il tarlo Cecchiano è stato incluso nell'edizione uscita nel 1999 per Fazi (pp. 46-50).

¹ Il 15 giugno 1920 Giovanni Giolitti torna al governo per la quinta e ultima volta, con l'appoggio dei partiti costituzionali, dei nazionalisti, e dei popolari. La situazione economica è molto pesante anche a causa dei mancati introiti per la vittoria della Guerra. In una situazione sociale e politica di forte tensione, culminata con lo scontro tra capitalisti ed operai e con le occupazioni delle fabbriche, il primo ministro si illude di far valere l'egemonia liberale attraverso il controllo dell'apparato prefettizio e colpendo gli interessi capitalistici attraverso alcune leggi sui profitti di guerra. Allo stesso modo si convince di poter assorbire nella vita parlamentare le istanze del neonato partito fascista: a poco più di un anno dal suo insediamento, il 4 luglio 1921, il governo cade. Solo il 26 febbraio 1922 si insedierà il primo governo di Luigi Facta, l'ultimo prima della presa del potere da parte di Mussolini.

² Pietro Gasparri (1852-1934) diventa cardinale sotto Pio X, il 16 dicembre 1907. Viene eletto Segretario di Stato nel 1914 da Benedetto XV. Raffinato giurista, nel 1917 è tra gli artefici della promulgazione del Codice di Diritto Canonico. Dopo la fine della guerra la sua attività diplomatica si svolge nella direzione di individuare un ruolo specifico della Santa Sede a livello internazionale e nel ricostruire le relazioni con gli Stati esteri. Nel 1917 invia un proprio delegato in Cina, nel 1920 riprende le relazioni con la Svizzera e l'anno successivo con la Francia: pone così le basi per i concordati che saranno siglati in seguito. Nel conclave del gennaio 1922 è uno dei favoriti a succedere a Benedetto XV e, una volta compreso di non poter essere eletto, contribuisce all'elezione di Pio XI. Il nuovo pontefice conferma Gasparri in tutte le sue cariche, compresa quella di Segretario di Stato: in questa veste il cardinale sarà attivo nella stipula di numerosi accordi internazionali e, con Mussolini, sottoscriverà nel 1929 i Patti Lateranensi.

³ *Aeschyl. Tragoediae superstites et deperditarum fragmenta ex recensione G. Dindorfii*, Oxonii, E Typographeo Academico, 1832. Si tratta dell'edizione delle tragedie di Eschilo pubblicata a Oxford a cura del filologo tedesco Karl Wilhelm Dindorf (1802-1883).

⁴ Con il titolo *Les Enfants du capitaine Grant: voyage autour du monde*, Verne pubblica in tre volumi, per l'editore parigino Hetzel, uno dei suoi romanzi più noti: l'opera era già uscita a puntate sulla rivista francese «Magasin d'Éducation et de la Récréation» dal 20 dicembre 1865 al 5 dicembre 1867. La prima traduzione italiana è pubblicata a Milano dalla Tipografia Editrice Lombarda nel 1873.

⁵ *Hieronymi Stridonienensis Epistolae selectae in libros tres*, Parisiis, Apud Sebastianum Nivellium, 1583. Si tratta di un'edizione antica delle *Epistole* di San Girolamo.

⁶ *Cinq semaines en ballon*, è la prima opera di Verne nella quale l'autore unisce l'intreccio avventuroso alle notazioni tecnico-scientifiche che saranno una delle note caratteristiche del suo scrivere. Il romanzo è uscito nel 1863 per l'editore Hetzel di Parigi.

⁷ Con *L'Île mystérieuse* (1874), Verne conclude la trilogia iniziata con *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) e continuata con *Les Enfants du capitaine Grant: voyage autour du monde* (1873). Come gli altri due romanzi, anche questo viene pubblicato per l'editore parigino Hatzel.

⁸ Il rum *Saint James*, tutt'ora uno dei più apprezzati e noti, è prodotto fin dal 1765 nell'omonima località a nord est dell'isola di Martinica, nelle Antille francesi. L'attività fu avviata dall'intraprendente missionario Edmund Lefebure che, sfruttando le ricche piantagioni della zona, scelse di utilizzare il succo di canna da zucchero puro in luogo della melassa tradizionalmente impiegata nella distillazione. Il ponce a cui fa riferimento Cecchi è una bevanda di origine livornese, nata sulla base del punch inglese. Al posto del tè, ingrediente che caratterizza la ricetta britannica, si utilizza il caffè, al quale si aggiungono rum, zucchero e scorza di limone.

⁹ Si torna qui sulla figura e l'opera di padre Daniello Bartoli (1608-1685), già citato nei “tarli” del 29 luglio 1921 (testo 3) e del 6 agosto 1921 (testo 4).

¹⁰ Accenni alla figura e all'opera di Daniel Defoe (1660-1731), si trovano nei “tarli” del 6 aprile 1923 (testo 80) e del 4 maggio 1923 (testo 84): Cecchi ne scriverà più diffusamente, nella puntata della rubrica del 22 giugno 1923 (testo 91) in occasione dell'uscita di una traduzione francese di *Moll Flanders* realizzata da Marcel Schwob.

¹¹ Dell'opera di Lorenzo Magalotti, Cecchi scriverà nel “tarlo” del 2 giugno 1922 (testo 44).

¹² G. KRAUSE - K. WITH, *Bali. Geist, Kunst und Leben Asiens*, Hagen, Folkwang Verlag, 1922. Come riferisce Cecchi, il volume è in gran parte costituito da un ricchissimo corpus di immagini, poste nella seconda parte del libro senza didascalie o altri riferimenti scritti. Qualche anno prima, per il medesimo editore tedesco, Karl With aveva pubblicato un altro volumetto dal titolo *Java. Brahmanische, Buddhistische und Eigenlebige Architektur und plastik auf Java* (1920), corredata anch'esso da un apparato dettagliato e molto esaustivo costituito da 165 fotografie.

¹³ Cecchi fa qui riferimento alla produzione degli ultimi anni di vita di Robert Louis Stevenson (1850-1894). Nel 1891 si stabilisce nelle isole Samoa, arcipelago dell'Oceano pacifico, dove gli indigeni lo chiamano *Tusitala*, il narratore di

storie. La permanenza in questo luogo, dove morirà pochi anni dopo, gli ispira *The island nights' entertainments* (1893) e soprattutto la famosa raccolta di impressioni *In the south seas*, rimasta incompiuta e uscita postuma nel 1896.

¹⁴ R. L. STEVENSON, *In the South Seas: Being an Account of Experiences and Observations in the Marquesas, Paumotu, and Gilbert Islands in the Course of two Cruises, in the Yacht "Casco" (1888) and the Schooner "Equator" (1889)*, New York, Charles Scribner's, 1896.

[31] «La Tribuna», venerdì 17 febbraio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Mi rammento quando, nelle vicinanze di Battersea Bridge, a Londra mi venne mostrato, ancora chiuso come una tomba, il candido villino che Oscar Wilde si fece non so bene se costruir di pianta o riadattare, come un *buen retiro*, al tempo dei grandi successi letterari e mondani. E mi rammento quando, nel tragitto ferroviario fra Vittoria Station ed Oxford, a uno scambio dove la linea si biforca per Reading, il mio compagno di viaggio m'indicò una squallida banchina sulla quale, in tenuta di galeotto, il povero Wilde aveva lungamente aspettato, sotto gli occhi dei curiosi, il convoglio che doveva portarlo alla galera di Reading.

Povero Wilde! Ogni cosa che tocca della sua memoria, è investita d'un non so che di sinistro e mortuario; ch'è poi anche l'effetto che ci fanno i suoi scritti, se ci decidiamo a riaprirli qualche volta. Educati in tutt'altre scuole di filosofia e di morale, è difficile che uno di noi, specie negli anni giovani, si sia astenuto nel pronunciare su questo scrittore e *dandy*, un giudizio molto severo. Effetti del neofitismo! Oggi si può dissentire, non meno recisamente, dall'estetica e dall'etica del grasso *lion* che portava all'occhiello un girasole. Ma una maggiore esperienza, e delle lettere e del mondo, ci induce a maggior rispetto. I decadenti, gli eccentrici, i fumisti che vennero dopo di lui, meno scarse eccezioni, non valgono, in Inghilterra e fuori, il mozzicone d'una delle sue sigarette. E la letteratura di Wilde era artificziata: ma era ancora una letteratura. Il suo mestiere era a base di belletti e posticci: ma era ancora un mestiere. Per pochi di quelli che raccolsero, alla peggio, la sua eredità, è possibile dire altrettanto. Sotto i trucchi e le civetterie, riman sempre, nella sua frase e nel suo verso, una dirittura generosa, una struttura sana, e insomma un'onestà, che corrisponde, nell'ordine morale, alla pugnace franchezza con la quale egli visse e difese i suoi paradossi e i suoi peccati che forse, in fondo, più che di vera perversità, erano fatti d'ostentazione.

Gli *Aforismi e Paradossi* wildiani che Aldo Pancaldi ha accuratamente raccolti in un volumetto della collezione *Moderni* (Ed. Taddei, Ferrara)¹ inducono, appunto, a considerazioni come quelle abbozzate qui sopra. E isolando dalle intenzioni descrittive e figurative la materia dell'esperienza del Wilde, nel suo nudo aspetto intellettuale e pratico, ci offrono di questo scrittore, per quanto in modo schematico, la visione più esatta: che non è tanto quella d'uno squisito decoratore di favole decadenti, quanto quella d'un lottatore, d'un polemista. Non si dà, per il solito, sufficiente rilievo al carattere irlandese del Wilde. Ciò che in altri irlandesi fu, nettamente e duramente, impulso di rivolta politica, alle idee e prevalenze inglesi, nel Wilde si trasforma in paradosso antipuritano; riatteggiandosi sui modelli francesi, e svagandosi in quelle leggiadrie celtiche, alle quali, da Blake² a Yeats,³ gli irlandesi parvero spesso singolarmente disposti. In sé e per sé, la sua poesia si diminuisce, tende al giocattolo, alla porcellana, alla litografia; è come uno strano *bibelot* da salotto di scapolo. Nelle commedie mondane, e nei dialoghi di *Intentions*,⁴ se ne ritrova un aspetto meno prelibato e più convincente, che in certo modo ferma e riproduce il contrasto fra Oscar Wilde e il suo pubblico: e ci mostra nel suo sviluppo la lotta, assai meno innocua di quanto alla superficie potesse sembrare, fra questo "leviatano da salotto", e i suoi borghesi avversari. Non che la visione della vita, proposta da Wilde e da' suoi migliori acoliti della prim'ora, fosse gran che più libera e profonda della convenzionale e secolare visione borghese. Ma aveva una sua liricità avvelenata e macabra. Come un grande scrittore disse a proposito, precisamente di Wilde e di Aubrey Beardsley:⁵ «meglio di tutto la si intende fra le bianche, implacabili luci artificiali di Piccadilly, col nero abisso del cielo sospeso sui cilindri raggianti e sui visi imbellettati: come un'orrenda impressione che tutti gli uomini son maschere». ⁶ Il risveglio da questa ossessione, per Wilde, fu la catastrofe, che doveva riconciliarlo non certo con l'ideale borghese, ma con il dolore e con il senso della fratellanza umana; e nacque da cotesta catastrofe anche l'unica cosa veramente grande ch'egli

ci dette, non più soltanto come polemista, ma come poeta: *The Ballad of Reading Gaol*.⁷

È un conforto, mentre tutti oggi cercano di scivolare fuor dalle proprie pantofole, e di tenere i piedi in quante più staffe è possibile, per modo che si ha l'impressione generale d'un'umanità non di bipedi (impiumi) ma di centopiedi; è un conforto trovar qualcuno che si accontenta di due piedi, e d'un solo colore: alludiamo particolarmente a Luigi Miranda che, in un volumetto: *Lo Stato liberale* (Ed. Cappelli; Bologna),⁸ e nei suoi articoli sul «Tempo», sostiene validamente le posizioni della vecchia destra liberale; sulle quali, gioverebbe non dimenticarlo, male o bene, lo Stato italiano, così com'è, venne costruito.

A quante fughe, o tentativi di fuga politica ci fu dato di assistere, per contentarci della nostra storia più prossima, negli ultimi due o tre anni! Quelli che avevano un'opinione, tenevano a dichiarare che non lo facevano apposta; e cercavano in ogni modo di farsi perdonare. Le destre amoreggiavano con le sinistre. Finché l'altro giorno perfino l'on. Treves si prese la briga d'attribuire a Benedetto XV quelle decise ed evangeliche iniziative di pace mondiale, che in realtà, in Benedetto XV, restarono impigliate fra tutte le precauzioni e i pregiudizi del tornaconto diplomatico: purché l'ora, in ogni modo, non trascorresse senza che anche un socialista si fosse assunta la parte di panegirista del papa.

Volta a volta, in questi anni, si videro i liberali far di cappello ai bolscevichi, ai menscevichi, ai popolari, o dichiararsi felicissimi di rinunciare onori ed oneri in mano ai fascisti. Bolscevismo, fascismo, etc. etc. tramontavano in una stagione. Le indifese trincee liberali rimanevano, come per miracolo, abbastanza salde. Stupore dei liberali! Ma non è a credere che il giuoco sia finito ancora.

In una forma, asciutta fino a un che di schematico ed aspro, che la convalida tuttavia, il Miranda ha rintracciato la posizione dei diversi gruppi e partiti dell'Italia contemporanea, nei riguardi della tradizione della vecchia destra, mostrando, punto per punto, la vitalità di questa tradizione, chiarita, in principio del volumetto, in quattro studi sullo Stato liberale, lo Stato di Treitschke, lo Stato di Cavour e lo Stato di Spaventa. Particolarmente importanti alcune pagine sulla *Questione Romana*.

Il tarlo.

Ricordando alcuni episodi della propria permanenza in Inghilterra, Cecchi polemizza con chi, in modo superficiale, si lasciato andare in passato a giudizi severi sull'opera di Oscar Wilde, trascurando di essere di fronte a un letterato forse non di primissimo livello ma a suo modo autentico. Recensisce gli *Aforismi e Paradossi* che Aldo Pancaldi ha riunito in un volume uscito per Taddei, raccolta che offre di Wilde l'immagine di un lottatore e polemista piuttosto che quella, stereotipata, di protagonista della vita mondana del tempo. Nell'ultima sezione si fa riferimento all'attualità politica, prendendo in esame le posizioni espresse da Luigi Miranda negli articoli usciti su «Il Tempo» e nel saggio *Lo Stato liberale*. Il “tarlo” non è stato ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ O. WILDE, *Aforismi e Paradossi*, raccolta e prefazione a cura di A. Pancaldi, Ferrara, Taddei, 1920.

² A William Blake Cecchi dedica il settimo capitolo del primo libro della sua *Storia della letteratura Inglese* (E. CECCHI, *Blake*, in ID., *Storia della letteratura Inglese nel secolo XIX*, cit. pp. 36-45). Così lo presenta al lettore: «Più nulla di questo, nella lirica di William Blake (1757-1827). Essa balza, senza posar piede sulla terra, dal rogo della esaltazione mistica. Rinnova nodi della epica del Milton e della lirica degli elisabettiani, perché il Blake riuniva alla commozione religiosa, una allegria primitiva. Lo potremmo immaginare uno e due secoli avanti; e il palpitare di certe sue poesie di giovinezza, è stato fissato, un poco, ma non intensificato, da Cristina e da Dante Gabriele Rossetti. Nei libri profetici, poi, il ritmo gli si disfà in larghe modulazioni che sembrano intonare i versetti del Whitman» (*Ibid.*, pp. 36-37).

³ Nel giugno 1914 Cecchi aveva pubblicato una recensione alle *Tragedie irlandesi* di William Butler Yeats (1865-1939), tradotte da Carlo Linati e pubblicate dallo Studio Editoriale Lombardo di Milano (E CECCHI, *Tragedie irlandesi*, in «La Tribuna», 29 giugno 1914).

⁴ Nel gennaio 1889 Wilde pubblica sul periodico «Nineteenth Century» *The Decay of Lying*; sulla stessa rivista, tra il luglio e il settembre dell'anno successivo, esce *The Critic as an Artist*. Nel 1891 l'autore riunisce infine i due scritti in un volume dal titolo *Intentions*, allestito con l'aggiunta dei saggi *Pen, Pencil and Poison* e *The Truth of Masks*.

⁵ Aubrey Beardsley (1872-1898), disegnatore inglese, applica all'arte dell'illustrazione uno stile nuovo, armonizzando con efficacia e originalità motivi propri dell'arte preraffaelita ed echi ispirati alla pittura della Grecia antica e dell'estremo Oriente. Anticipatore dell'*art nouveau* e dotato di una raffinatissima mano, collabora con le riviste «The Studio», «The Yellow Book» e «The Savoy». Illustra molti libri, tra i quali *La morte d'Arthur* di Thomas Malory (1893), un'edizione della *Lysistrata* di Aristofane (1896), *Volpone* di Ben Jonson (1898), *The Rape of the Lock* di Alexander Pope e soprattutto *Salomé* di Oscar Wilde (1894).

⁶ «Aubrey Beardsley may be admired as an artist or no; he does not enter into the scope of this book. But it is true that there is a certain brief mood, a certain narrow aspect of life, which he renders to the imagination rightly. It is mostly felt under white, deathly lights in Piccadilly, with the black hollow of heaven behind hats or painted faces: a horrible impression that all mankind are masks» (C. K. CHESTERTON, *The Victorian Age in Literature*, London, Williams & Norgate, 1914, pp. 225-226).

⁷ Di *The Ballad of Reading Gaol* (1898) erano disponibili già diverse traduzioni. La prima era stata pubblicata a Roma per l'editore Lux nel 1907 a firma di Giuseppe Vannicola, personaggio del quale Cecchi offre ai lettori un commosso ricordo nel “tarlo” del 29 giugno 1923 (testo 92). A questa prima edizione italiana seguiranno le traduzioni di Giovanni Frasca De Naro (Milano, Sonzogno, 1914), di Adelina Manzotti-Brignone (Milano, Facchi, 1919) e di Carlo Vallini (Milano, Modernissima, 1920).

⁸ L. MIRANDA, *Lo Stato liberale*, Bologna, Cappelli, 1921.

[32] «La Tribuna», venerdì 24 febbraio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Dove li abbiamo conosciuti? Gli autori, s'intende, dei libri che ci entusiasmano, ci deliziano, o mortificano?

È una domanda che il recensore quasi sempre trascura di porsi; impegnato com'è a navigare fuor dello spazio e del tempo, secondo gli ammaestramenti della buona scuola. Il trattamento aneddótico sembra disdicevole alla severa materia letteraria; ma remigando verso l'assoluto, molte volte accade che si perde di vista anche il relativo: quel modesto, piccolo relativo, tutto bernoccolato, tutto irritato di pettegolezzo, e tinto di color locale: e nel quale, tuttavia, sarebbe l'unica salvezza, almeno in un'epoca letterariamente tanto quaresimale.

«I veri artisti – scrisse Wilde – si rivelano soltanto in ciò che fanno; ma per se stessi non interessano gran che. Un gran poeta è il più prosaico degli uomini; mentre i poeti inferiori son le creature più deliziose. Quanto più scrivon male tanto più sono interessanti. Il solo fatto di aver pubblicato un libro di sonetti di terz'ordine, basta a rendere un uomo assolutamente irresistibile». ¹ Verità di vangelo! Smettiamo insomma di cercar l'eterno e il trascendente negli autori che ci troviamo ogni giorno fra mano; e contentiamoci del contingente. Smettiamo di fare il cipiglio e la voce grossa perché scrivono anche più male di quel che sarebbe strettamente necessario; e cominciamo a saper apprezzarli, dal momento che spesso si vestono da Morziello, ² portano dei *tubini* d'ottima forma; o giuocano come angioli al bigliardo o ai quadrigliati. ³ Badiamo un po' meno alle loro pagine, e un po' più al loro *gilet*.

Dove li abbiamo conosciuti? Basta dunque questa domanda perché si rianimi elettricamente tutto il panorama della letteratura contemporanea. Di dietro alle pile di libri dall'aspetto malinconico, spuntano, come in un *film* di Max Linder ⁴ o di Charlot, ⁵ mille facce intelligentissime e birichine. Sorridono, ammiccano, fanno l'occhietto; e magari, amichevolmente, qualche boccaccia. Cari ragazzi!

Questo, per esempio, lo vidi per la prima volta sul palcoscenico d'un teatrino poco più grande d'una noce; e aveva davanti un tavolinetto, con sopra un fascio di cartelle, e la boccia d'acqua e il bicchiere. S'era in una specie di catacombe, nel bel centro di Roma, tutta decorata di policromi sgorbi futuristi; ma l'umidità del luogo cavernoso aveva dato una patina vetusta a quelle ornamentazioni; e uno avrebbe anche potuto credere di trovarsi in una catacomba vera, al tempo dei primi cristiani, se nelle catacombe (del resto non si può mai sapere) avessero usato di convenire poeti dadaisti e neoclassici, critici passatisti e donne imparziali: troneggiando, da un lato, sul banco della *buvette*, tra fruttiere colme di mele e mandarini, e bottiglie di dubbia marca, una beltà lontanamente manetiana (cfr. *Bar des Folies-Bergères*, 1882; ultima maniera). ⁶

C. M. Garatti, poiché sul palcoscenico era proprio lui, si accomodava i polsini, guardava l'uditorio di fra le palpebre socchiuse, si toccava il pomo d'Adamo; e finalmente attaccava, di voce commossa, quelle liriche che poco dopo dovevano uscire in volume, col titolo *Le Sementi* (Ed. *Moderniss.*, Roma). ⁷ C'era un che di Gozzano, ⁸ un che di Govoni, di Moretti, ⁹ di Martini, ¹⁰ e anche di Garatti, in coteste liriche, ma soprattutto un profumo d'innocenza letteraria talmente acuta, che, nella penombra della grotta, tutti quei poeti maledetti, che ne avevano fatte di tutti i colori, e ai quali ormai non mancava che mangiare il fuoco, quei critici che, a ciglio asciutto, avevano assistito all'aurora e al tramonto d'innunerevoli dinastie letterarie, si sentirono scossi, come a ricordarsi della propria culla; e non s'eran mai visti, in ambiente così cinico, visi più turbati. Ora sì che sembrava davvero l'autentica catacomba; e il teatrino, un presepe; e il seratante, il pargoletto!

Accorsi al vagito, nojaltri poveri cristi, crocifissi le mille volte, e non risorti mai, non sapevamo che

pesci pigliare. E chi tendeva una mano congratulante, chi offriva una sigaretta, e chi porgeva un bicchiere d'aranciata. Nessuno aveva il coraggio di dire l'unica cosa vera, alla nuova recluta che veniva a iscriversi, di buona volontà, nel gran reggimento degli sbandati: «Pensaci bene, fratellino, finché sei in tempo!».

Quanto ad Adriano Tilgher, giacché un suo nuovo libro: *La visione greca della vita* (Ed. Bilychnis, Roma)¹¹ viene a ricordarcelo, bisognerà star bene attenti a non immischiarlo e confonderlo con queste compagnie profane. Anche come critico teatrale, prima del «Tempo», ora del «Mondo», la mondanità non è riuscita mai, in nessun modo, a toccarlo;¹² non diciamo a mansuefarlo. Le ciprie e gli sguardi della prima donna, le spiritosaggini del *brillante*, vanno sprecati, davanti alla rigidità quasi azteca della sua maschera, nella quale un sorriso giustiziere piglia qualche cosa di più astratto e più crudo dal lampo delle lenti d'oro e dei denti d'oro.

Ma è principalmente come filosofo ed erudito che lo conosciamo. E in tali qualità ci par sempre di vederlo, come la prima volta, incamminato verso di noi pel corridojo interminabile d'una biblioteca. Nel nostro ricordo e nella nostra immaginazione cotesto sfondo ha finito coll'assumere una misteriosità alla Poe. «Non c'erano finestre, né faci; e tuttavia un fiume di luce intensissima percorreva il viadotto da capo al fondo, bagnandolo di un'irradiazione lugubre e innaturale. Si capiva che il *tunnel* era scavato a una tremenda profondità sotto la superficie terrestre...»;¹³ e si percepiva, come in un distante fragore e contraccolpo di mine, di cannonate, di terremoti, il rombo delle precipiti filosofie, lo schianto degli idoli crollanti, il *can-can* della crisi sociale.

L'uomo, nell'infinita distanza, s'accostava tranquillo, quasi venisse dal principio del tempo e con quel passo implacabile dovesse fare il giro dell'emisfero metafisico. E mentre stiamo qui a abbigliare e a scrivere delle fumisterie, cammina e cammina ancora. Come una mistica talpa, scava e dirama i suoi cunicoli. Finché un giorno se lo sentiranno razzolar sotto i piedi gli Iperborei o gli Antipodi.¹⁴

E ora dovremmo applicare il nostro metodo di famigliari rievocazioni ai due bei volumi di *Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa (Ed. «Il Primato», Milano).¹⁵ Ma qui la materia eccede; le rimembranze traboccano: e l'occhio e la mente non sanno dove posarsi, come in un tiro a segno di pipe, o in una galleria di busti. Cicognani con la barbona alla cappuccina;¹⁶ Ojetti¹⁷ e Giovannetti¹⁸ con la caramella; Baldini rosso come una mortadella,¹⁹ e Papini scarmigliato come Ras Alula;²⁰ Martini assorto e sentimentale,²¹ Montano diplomatico,²² Bacchelli biblico,²³ etc., etc.: quante fisionomie, quanti aneddoti, quante istorie! Lasciamo calmare un poco la piena degli affetti, l'impeto della memoria. E poi ritorneremo a lungo sull'interessante raccolta.

Il tarlo.

Di fronte alla crisi letteraria del tempo, Cecchi sostiene che sia inutile cercare capolavori tra le opere contemporanee: esercizio interessante di deliberata “fumisteria” è invece il focalizzarsi non sui libri ma sui loro autori, sul loro modo di comportarsi, sulla loro capacità di interazione con il pubblico. Il critico racconta di una serata vissuta in un piccolo teatro di Roma dove ha assistito a una lettura delle poesie di Celsio Maria Garatti, poco prima che fossero raccolte nel volume *Le Sementi*. Nel poeta avverte echi di Gozzano, di Govoni, di Moretti e di Martini, ma soprattutto un'ingenuità e un' inconsapevolezza della tradizione letteraria passata e presente, che suscitano un insolito tirbamento nella platea di consumati professionisti della letteratura. Prende poi in esame *La visione greca della vita* di Adriano Tilgher, che ripropone l'immagine di un autore catafratto nella sua severa erudizione. Accenna infine a *Narratori Contemporanei*, antologia curata da Giovanni Titta Rosa della quale scriverà diffusamente in seguito. L'articolo non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ La citazione è tratta dal quarto capitolo di *The picture of Dorian Gray*, opera di Wilde pubblicata in volume nel 1891: «The only artists I have ever known, who are personally delightful, are bad artists. Good artists exist simply in what they make, and consequently are perfectly uninteresting in what they are. A great poet, a really great poet, is the most unpoetical of all creatures. But inferior poets are absolutely fascinating. The worse their rhymes are, the more picturesque they look. The mere fact of having published a book of second-rate sonnets makes a man quite irresistible. He lives the poetry that he cannot write. The others write the poetry that they dare not realise» (O. WILDE, *The picture of Dorian Gray*, in *The collected works of Oscar Wilde*, edited by R. Ross, vol. XII, London, Routledge/Thoemmes Press, 1993, pp. 89-90).

² Si tratta della più nota e rinomata sartoria di Napoli, fondata da Salvatore Morziello e dal socio Giovanni Serafini. Ben presto diviene famosa a livello nazionale, ed è proprio qui che acquisteranno i loro abiti personaggi quali Enrico De Nicola, Edoardo Scarfoglio, Ernesto Murolo e Salvatore di Giacomo. All'inizio degli anni venti e soprattutto negli anni '30, acquistare e indossare un abito confezionato nell'*atelier* di questo artigiano era un motivo di vanto e di prestigio sociale.

³ Con il termine *quadrigliati* si indica un particolare gioco di carte simile al tressette. Si gioca in quattro, con formazioni non prefissate ma che si decidono durante la partita: le possibili combinazioni prevedono un giocatore da solo contro gli altri tre, o una partita che vede fronteggiarsi due coppie di giocatori.

⁴ Max Linder, pseudonimo di Gabriel-Maximilien Leuvielle (1883-1925). Attore e regista francese, considerato il maestro di Charlie Chaplin, esordisce nel cinema nel 1905 ma la sua fama esplode tra il 1909 e il 1914 quando Linder crea il personaggio Max, uomo di mondo elegante con baffetti neri e cappello a cilindro: attraverso questa maschera, l'attore ironizza sui costumi dell'epoca. Dopo il successo si trasferisce negli Stati Uniti dove interpreta e dirige diversi lungometraggi nei primissimi anni '20: i maggiori sono forse *Seven Years Bad Luck* (1921), *Be My Wife* (1921) e *The Three Must-Get-Theres* (1922).

⁵ Charlot, il celebre personaggio del cinema muto ideato da Charlie Chaplin (1889-1977), compare per la prima volta sugli schermi il 7 febbraio 1914 nel film *Kid Auto Races at Venice*, tradotto in italiano con il titolo *Charlot si distingue*. Il personaggio diventa ben presto una delle maschere più emblematiche e universali dell'immaginario cinematografico.

⁶ Si fa qui riferimento ad un quadro di Édouard Manet (1832-1883) intitolato *Un bar aux Folies Bergère*, dipinto tra il 1881 e 1882 e attualmente esposto alla Courtauld Gallery di Londra. Considerato come il testamento spirituale dell'artista, il dipinto rappresenta una cameriera riccamente vestita ma dallo sguardo triste che attende di ricevere l'ordinazione dietro al bancone del bar: in primo piano, disposti sul ripiano di marmo, vi sono alcune bottiglie di champagne e di altri alcolici, un contenitore di vetro ricolmo di frutta e un piccolo vaso con un paio di fiori recisi. Alle spalle della cameriera vi è uno specchio che riflette ciò che sta dietro all'osservatore: si tratta di un salone sfarzoso e molto vasto, nel quale personaggi riccamente vestiti si intrattengono e parlano tra loro.

⁷ C. M. GARATTI, *Le Sementi*, Roma, Casa Editrice Modernissima.

⁸ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con l'opera di Guido Gozzano, si veda la nota 1 al testo 29.

⁹ La prima recensione cecchiana a un'opera di Marino Moretti (1885-1979) è inserita nell'articolo *Tre novellieri*, nel quale il critico prende in esame il volume *Ah, ah, ah!* uscito per l'editore Sandron di Milano (E. CECCHI, *Tre novellieri*, in «La Tribuna», 19 aprile 1912): a *I pesci fuor d'acqua* è invece dedicato parte dell'intervento *Serao, Moretti, Puccini* apparso sulla «Tribuna» del 20 dicembre 1914. Se in *Campanili* («La Tribuna», 14 agosto 1917) si richiamava all'attenzione dei lettori *Sole del sabato*, l'articolo sulla «Tribuna» del 12 dicembre 1919 *Quando si giuocava a pennino* è interamente dedicato all'edizione di *Poesie* di Moretti uscita quell'anno per l'editore Treves. Una recensione a *L'isola dell'amore* comparirà infine, l'anno successivo, sulle pagine della «Ronda» (E. CECCHI, *L'isola dell'amore, romanzo di Marino Moretti*, in «La Ronda», II, n. 3, marzo 1920).

¹⁰ La prima recensione di Cecchi su un'opera del poeta romano Fausto Maria Martini (1886-1931), a lungo collaboratore della «Tribuna» nella veste di critico teatrale, si intitola *Il ritorno del figliuol prodigo*: è incentrata su *Verginità* ed esce sulla «Tribuna» del 12 ottobre 1920.

¹¹ A. TILGHER, *La visione greca della vita*, Roma, Bilychnis, 1922.

¹² Il filosofo e saggista campano Adriano Tilgher (1887-1941) amico e collaboratore di Ernesto Buonaiuti, dopo aver ricoperto l'incarico di bibliotecario presso l'Alessandrina di Roma, alterna alle opere filosofiche una collaborazione costante e ricca con numerosi giornali dell'epoca, tra i quali «Il Tempo», «Il Mondo» e il «Popolo di Roma»: si afferma

come raffinato critico teatrale ed è tra i primi a individuare e sottolineare la modernità del teatro pirandelliano.

¹³ «A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or tunnel, with low walls, smooth, white, and without interruption or device. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at an exceeding depth below the surface of the earth» (E. A. POE, *The Fall of the House of Usher*, in ID., *Tales and sketches*, edited by T. O. Mabbott, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1978, pp. 405-406).

¹⁴ Nella cultura greca gli *Iperborei* sono un popolo leggendario che abitava i territori dell'estremo nord: il primo a scriverne è Erodoto, e nel corso dei secoli successivi numerosi saranno gli autori che ne favoleggeranno della loro esistenza. Con *Antipodi* si fa riferimento invece al termine con il quale Platone designa gli abitanti delle terre emerse situate diametralmente all'opposto rispetto alla Grecia. La nozione viene accolta favorevolmente dai pitagorici, che non rifiutano il concetto di sfericità terrestre, ma è nettamente rifiutata dai padri della chiesa e durante tutto il Medioevo.

¹⁵ *Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Il Primato Editoriale, 1921. In due volumi, raccoglie porzioni di testi di numerosi scrittori del periodo: i brani sono introdotti da un accenno alla biografia e alla bibliografia di ogni autore. Tra gli altri, nel primo volume, è presente anche Emilio Cecchi, del quale viene antologizzato *Bestie sacre*, uno dei testi che costituiscono i *Pesci rossi* (*Ibid.*, pp. 163-170).

¹⁶ Lo scrittore e drammaturgo fiorentino Bruno Cicognani (1879-1971) esordisce con il romanzo *La crittogama* (1909), al quale seguono i racconti *Sei storielle di nuovo conio* (1917), *Gente di conoscenza* (1918) e *Il figuraio e le figurine* (1920). A questi seguono diversi altri lavori, molti dei quali sono romanzi ispirati dal dolore e dalla pietà e incentrati su figure psicologicamente complesse e sfaccettate: tra i maggiori si ricordano *La Velia* (1923), *Villa Beatrice* (1931) e *La nuora* (1954). Nei volumi dei *Narratori contemporanei* curati da Titta Rosa, compare un brano intitolato *Culincénere* tratto da *Il figuraio e le figurine* (*Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, volume I, pp. 173-189). Come riferisce Cecchi, uno dei tratti fisici più caratteristici di Cicognani era una folta barba simile a quella di un frate cappuccino.

¹⁷ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con Ugo Ojetti, si veda la nota 4 al testo 2. Nei *Narratori Contemporanei* di Titta Rosa compare *Le violette del cardinal Varano*, brano tratto da *Mimì e la gloria* (*Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, volume II, pp. 91-123).

¹⁸ Della biografia di Eugenio Giovannetti si tratta nella nota 4 al testo 6. Nell'antologia curata da Titta Rosa, compare un brano intitolato *Idillio in Israele* tratto da *Il libro degli innamorati inverosimili* (*Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, volume I, pp. 257-262): il volume uscirà nel 1923 per l'editore Mondadori.

¹⁹ Di Baldini, Titta Rosa inserisce nell'antologia ben due brani di *Umori di gioventù* (Firenze, Vallecchi, 1920): si tratta di *La penitenza d'Orlando* (*Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, volume I, pp. 37-38) e *Numa Pompilio* (*Ibid.*, pp. 39-45).

²⁰ Di Papini, tra i *Narratori contemporanei*, Titta Rosa inserisce il brano *San Martin la Palma*, tratto da *Giorni di festa* (*Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, volume II, pp. 219-229). Alula Engid (1827-1897), ras e comandante dell'esercito etiopico, è considerato tra i maggiori leader politici abissini: partecipò a numerose battaglie per l'indipendenza del suo Paese, tra cui quella celebre di Adua (1896).

²¹ Un accenno alla figura di Fausto Maria Martini si trova a nota 10. Si inserisce tra i *Narratori contemporanei* del Titta Rosa con *Due sguardi in una pupilla*, brano tratto da *Verginità*, uscito per Bemporad nel 1920 (*Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, volume I, pp. 317-329).

²² Nella nota 3 al testo 4, si propongono alcune brevi coordinate biografiche di Lorenzo Montano. A conclusione del primo volume degli *Scrittori contemporanei* di Titta Rosa compare proprio un brano di Montano intitolato *Storia edificante del ricco Michele* (*Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, volume I, pp. 333-343).

²³ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con Bacchelli, si rimanda alla nota 14 al testo 28. Dell'autore è inserito nell'antologia del Titta Rosa un brano delle *Memorie del tempo presente* intitolato *Quota 208* (*Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, volume I, pp. 19-33). La serie, uscì sulle pagine della «Ronda»: questo pezzo, nello specifico, sul numero del novembre 1919.

LIBRI NUOVI E USATI

A poeti come Giovanni Bertacchi¹ e Francesco Chiesa,² gioverebbe esser conosciuti, più che nel complesso della loro opera, in una scelta fatta con discrezione. In tutto diversi nella visione della vita, e nei caratteri dell'arte, hanno in comune una indiscutibile nobiltà, e la cattiva sorte d'esser considerati assai al disotto dei loro meriti. Per esempio, nell'antologia dei *Poeti d'oggi*, a cura di Pancrazi e Papini, non si tenne conto dello sforzo di questi artisti, certo non di prim'ordine, ma sempre sinceri, spesso interessanti, e mai volgari.³ Vogliamo sperare che l'errore, o la dimenticanza, non si ripeta nell'altra antologia, che si annuncia per i tipi di Carabba di Lanciano, ordinata da O. Giacobbe.⁴

I due volumi: *Riflessi di orizzonti* di Giovanni Bertacchi (Edit. Baldini e Castoldi, Milano)⁵ e *Consolazioni* di Francesco Chiesa (Edit. Zanichelli, Bologna),⁶ in modi, ripetiamolo, completamente opposti, proprio in questi giorni vengono a risvegliare il desiderio che il Bertacchi ed il Chiesa sieno un po' meglio notati, non soltanto da un pubblico di studiosi e d'amatori, ma dal pubblico ingenuo e vero, dal pubblico senza aggettivi, dal pubblico *tout court*. Ed è, secondo noi, il segno d'una singolare distinzione e libertà di giudizio, quando ci accade di trovar qualcuno che, avendo vinto il pregiudizio della novità a tutti i costi, futurista, impressionista, o classicista, e la stessa noja che proviene dalle ripetizioni, ottusità e altri difetti dell'opera, ha saputo intendere quanto è di buono in questi due modesti autori, ai quali il destino non poteva giuocare scherzo più atroce, che di farli vivere nell'opera pacchiana dei Guido da Verona⁷ e dei Pitigrilli.⁸

Più difficile e austero il Chiesa; e richiede dal lettore una attenta partecipazione, e talvolta addirittura una fatica, senza dargli sempre un corrispettivo soddisfacente. L'abbiamo seguito, su queste colonne, dai *Viali d'oro* del 1910,⁹ alle *Istorie e favole* del 1913,¹⁰ ai *Fuochi di primavera* del 1920;¹¹ e dobbiamo confessare di non esser sempre riusciti, nella più favorevole delle disposizioni, a contenere la nostra impazienza. La quale proveniva, e proviene, proprio dalla considerazione delle ottime qualità del poeta, che potendo contentarsi semplicemente di fare, sembra che senta un invincibile bisogno di strafare; e quando ha detto vuol ridire; e poiché non può ridire volgarmente, limitandosi a una ripetizione superficiale, moltiplica, complica ed esaspera i suoi motivi, e d'un pruno fa una selva, in modo che, infine, «*one cannot see the trees for the wood*». ¹² Il che in lui non nasce minimamente, è bene dirlo subito, da una volontà rettorica, da un desiderio di grandezze letterarie: tutto il contrario. Il Chiesa si ripete non per orgoglio, e non perché creda che una cosa da lui pensata, una fantasia nata nel suo cervello, meritino d'esser espresse non una, ma cinque o dieci volte. Si ripete per modestia, per sincerità; perché ha sempre paura di non essersi espresso completamente. Le sue concezioni poetiche non si staccan da lui con un taglio reciso e irrevocabile; ma gli restano, per così dire, attaccate con mille filamenti; e seguitano a influenzarlo, a magnetizzarlo. È come un uomo che va avanti, ma col viso voltato indietro. O meglio ancora: un uomo al quale si sono tutt'insieme mescolati il paradiso, il limbo, il purgatorio e l'inferno. Se il fatto dell'espressione artistica in sé è una liberazione, una redenzione, bisogna dire che il Chiesa si mette d'impegno a rifiutare cotesta redenzione. C'è in lui un certo giansenismo letterario; e come accade quasi sempre, lo scrupolo e il rimorso si esercitano sopra una materia già all'estremo sorvegliata, elaborata e rarefatta: perché, nella vita come nell'arte, la faccia fresca, il cuor contento e la soddisfazione del lavoro compiuto, si convengono più di tutto ai più incalliti ribaldi, e ai più sgraziati scrittori.

Non mancano, nella sua poesia, modi ed elementi che si potrebbero quasi dire *parnassiani*: quell'insistere, per esempio, nella rappresentazione del poeta come *artiere, fabbro, orefice*,

intagliatore, cesellatore, con relativa fucina, e gemme, metalli preziosi, marmi rari, e dispari.¹³ La fatica dell'arte, il martirio della poesia, formano spesso soggetto di componimenti; e ispirano, fra l'altro, una serie di sonetti: *I fantasmi*, con la quale appunto si apre l'ultimo volume.¹⁴ Ma del *parnassismo vero*, manca la stabilità e quadratezza verbale; e manca l'evidenza plastica. Si tratta d'un *parnassismo conturbato*, illividito. Ciò che gli conferisce qualche cosa di meno letterario e libresco, ma nello stesso tempo lo impoverisce nei valori decorativi, e gli toglie la probabilità di consensi.

È curioso notare il carattere e l'uso dell'ottava, nel recente volume, in alcune favole e allegorie: *L'Ippogrifo, Il poeta, Olimpia*,¹⁵ dove il Chiesa sembra aver fatto il possibile per semplificarsi, render la sintassi piana e scorrente, e ridurre la materia verbale a una superficie più uniforme, mentre di solito essa gli si presenta tutta irritata e abbarbagliante, come la frattura d'una roccia quarzosa. Cotesti saggi non ci paiono la parte più felice del libro; e lo stesso dicasi del *Ruscello* e del *Melo fiorito*,¹⁶ dove l'impostatura capricciosamente aneddótica, e l'impiego dell'endecasillabo a rima baciata, agiscono, invece, nel senso di moltiplicare e incrociare gli episodi dell'espressione, fino a una intensità che a un certo punto diventa penosa: benché, nel secondo componimento, si abbia un'apertura di vera poesia nella descrizione della bianca fiorita.¹⁷ Così non occorre insistere su composizioni del carattere contemplativo solito di questo poeta; composizioni massimamente in terzine, che non aggiungono né tolgono nulla a quanto si conosceva dai *Viali d'oro* e dai *Fuochi*.

Ma almeno in due liriche il Chiesa ha potuto mostrare che la sua nuova fatica, se in parte impegnata su motivi altra volta espressi, non è stata affatto vana. Nei *Fuochi* s'era avuto un accenno di trasformazione del tema della Bellezza e della Poesia, che incantano e illudono il poeta;¹⁸ eppoi lo irridono e gli sfuggono; tema che rimaneva astratto ed estetizzante nei *Viali d'oro*, ed ora già cominciava a prender colore e passione di vita. La Poesia, la Bellezza uscivano dal museo, si facevano donne; che non vuol dire che diventassero comari. La medesima situazione, nel libro ora uscito, rinasce con spiritosa leggiadria nella *odelette: La demonietta*.¹⁹ È possibile risentirvi un'eco lontanissima dell'*Incantesimo*²⁰ e dell'*Azzarellina*²¹ del Prati? Forse. Ma sempre con quell'aspetto e mordente ch'è tutto proprio del Chiesa. Il quale forse, finora, non aveva dato nulla di tanto solido e convincente come la seconda delle due liriche cui accennavamo: *Donatello*.²² Una pioggia violenta, un vento selvaggio gli hanno mutato, miracolosamente, sotto gli occhi, l'aspetto d'un paese noto, come rilevandone tutto il disegno, marcandone le strutture, con la crudezza del modellato di Donatello. Quest'identità è colta nel primo stupore, avanti che vi s'infiltri la coscienza critica. E forse sarebbe stato anche meglio se il nome del quale l'identità si definisce fosse rimasto soltanto nel titolo: *Donatello*.

Quest'altra volta ripiglieremo il discorso, sul libro di Giovanni Bertacchi.

Il tarlo.

La puntata della rubrica cecchiana è dedicata interamente alla figura e all'opera di Francesco Chiesa, poeta a torto trascurato dalle maggiori antologie del tempo. Prendendo spunto dall'uscita per Zanichelli della raccolta di liriche *Consolazioni*, il critico riprende i giudizi espressi in merito a *Viali d'oro* (1910), a *Istorie e favole* (1913) e a *Fuochi di primavera* (1920), ribadendo che l'autore, pur essendo in possesso di ottime qualità, sente spesso la necessità di strafare e finisce in realtà per ripetersi: ciò accade non per vanità ma perché teme di non essersi spiegato a sufficienza. Passa quindi in rassegna i temi chiave della sua poesia e si focalizza su alcuni aspetti tecnici quali l'utilizzo dell'ottava, dell'endecasillabo a rima baciata e della terzina. Il nuovo volume sembra porsi per largo tratto in continuità con i precedenti, ma presenta aspetti innovativi ne *La demonietta*, con richiami al Prati, e nel felice componimento intitolato *Donatello*. Il "tarlo" non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano romano.

¹ Il poeta Giovanni Bertacchi (1869-1942), originario di Chiavenna, laurea all'Accademia scientifico-letteraria di Milano (1892). Nel 1895 pubblica la prima raccolta di versi dal titolo *Canzoniere delle Alpi*. Si avvicina quindi alla poesia del Pascoli: donde *Poemetti lirici* (1898), le *Liriche umane* (1903), *Le malie del passato* (1905), *Alle sorgenti* (1906), *A fior di silenzio* (1912). Dopo aver insegnato per diversi anni al ginnasio, nel 1916 viene chiamato alla cattedra di Letteratura italiana presso l'Università di Padova. Per anni si occupa unicamente della propria attività di docente e critico letterario: raccoglie alcuni studi su Dante (*Ore dantesche*, 1914) e su Leopardi (*Un maestro di vita*, 1917). Solo nel 1921 pubblicherà una nuova raccolta poetica, *Riflessi di orizzonti*, uscita per l'editore Baldini e Castoldi di Milano.

² Francesco Chiesa (1871-1973), originario del Canton Ticino, esordisce nel 1897 con *Preludio* e nel 1904 inizia la collaborazione con la «Nuova Antologia», protrattasi fino al 1950. Nel 1907 pubblica una trilogia di 220 sonetti dal titolo *Calliope*, costituita da *La cattedrale*, *La reggia* e *La città*. Il Chiesa inizia poi a pubblicare racconti: escono *Istorie e favole* (1913), *Racconti puerili* (1920), *L'altarino di stagno e altri racconti* (1920), oltre alle raccolte poetiche *Fuochi di primavera* (1919) e *Consolazioni* (1921). Cecchi era già intervenuto sull'opera dell'autore in tre occasioni. Il 18 gennaio 1911 pubblica una recensione a *I viali d'oro* (E. CECCHI, *Poesia di volontà*, in «La Tribuna», 18 gennaio 1911; ristampato poi in ID., *Studi critici*, cit., pp. 157-164). Nel 1913 scrive, sempre sul quotidiano romano, una recensione a *Istorie e favole* (E. CECCHI, *Condensazione del vuoto*, in «La Tribuna», 24 gennaio 1913), mentre nel marzo 1920 pubblica un intervento su *Fuochi di primavera* (E. CECCHI, *La poesia del mal di capo*, in «La Tribuna», 12 marzo 1920).

³ Nell'antologia poetica curata da Giovanni Papini e Pietro Pancrazi (*Poeti d'oggi (1900-1920)*, a cura di G. Papini e P. Pancrazi, cit.) non compaiono infatti i nomi né di Bertacchi, né di Chiesa.

⁴ *Le più belle pagine dei poeti d'oggi*, scelte e ordinate da O. Giacobbe, Lanciano, Carabba, 1921.

⁵ G. BERTACCHI, *Riflessi di orizzonti*, Milano, Baldini e Castoldi, 1921. Il volume è suddiviso in due parti e raccoglie liriche, molte delle quali «già apparse su giornali o riviste» (*Ibid.*, p. 174). Nella prima sezione compaiono *Proemio* (p. 9), *L'irrequieta onnipresenza. Alla effimera potenza del giornale* (pp. 11-16), *Una Madre Italica* (pp. 17-21), *Il Falco solitario* (pp. 23-28), *Zito Italia!* (pp. 29-33), *Il ritorno crociato* (pp. 35-40), *Nulla* (pp. 41-45), *Trilogia moderna*, composta da *Il rimpianto* (pp. 49-50), *La voce del presente* (pp. 51-53), *L'amore* (pp. 55-57), *Al casolare dello Schafberg dove Giovanni Segantini si spense sul Trittico di natura di vita di morte* (pp. 59-64), *La meteora* (pp. 65-69), *Dopo il Parsifal* (pp. 71-76), *A Venezia ninfea del mondo* (pp. 77-85). Nella seconda vi sono i componimenti *I salmi del popolo*, formato da *Al Dio di tutti* (pp. 91-96), *Canto dei morituri* (pp. 97-99) e *Ai confini del nemo* (pp. 101-105), *Belgio, cuor degli eroi* (pp. 107-112), *L'Imperatore pregò* (pp. 113-118), *Engadina deserta* (pp. 119-124), *Luci velate d'azzurro. Padova, Portici di San Francesco* (pp. 125-128), *Un tempio votivo* (pp. 129-133), *A un alpino. In un treno di Valtellina, un dì di marzo* (pp. 135-141), *Dai profondi dell'epopea* (pp. 143-150), *A Shelley* (pp. 151-155), *Primavera inquieta* (pp. 157-161) e *Preludi*, composto da *Croce sul San Michele* (pp. 165-166), *Santa certezza* (pp. 167-168), *L'aurora ritrovata* (pp. 169-170).

⁶ F. CHIESA, *Consolazioni*, Bologna, Zanichelli, 1921. Il volume raccoglie i componimenti: *I fantasmi* (pp. 1-8), *Il poeta* (pp. 9-13), *L'ippogrifo* (pp. 15-18), *Olimpia* (pp. 19-21), *Donatello* (pp. 23-25), *Leonardo* (pp. 27-29), *Il ritratto* (pp. 31-33), *Michelangelo* (pp. 35-42), *I segni di Roma* (pp. 43-46), *Pallade e Venere* (pp. 47-51), *A colui che non ha nome* (pp. 53-57), *I due soldati* (pp. 59-63), *L'amore* (pp. 65-70), *Elena* (pp. 71-74), *Alcibiade* (pp. 75-77), *Il canto di Tiresia Cieco* (pp. 79-83), *Il rinnovamento* (pp. 85-88), *La vigilia* (pp. 89-92), *Il canto delle allodole* (pp. 93-95), *Il diradarsi della nebbia* (pp. 97-99), *Inno precoce* (pp. 101-103), *L'altra volta* (pp. 105-107), *Lo spiraglio* (pp. 109-110), *L'aurora* (pp. 111-113), *Il tramonto* (pp. 115-117), *Il melo fiorito* (pp. 119-121), *Il ruscello* (pp. 123-125), *Dialogo* (pp. 127-129), *L'altro* (pp. 131-136), *Lago alpino* (pp. 137-140), *Inno viola* (pp. 141-143), *L'inafferrabile* (pp. 145-147), *La demonietta* (pp. 149-152), *L'ebbrezza minore* (pp. 153-155), *Allora ed ora* (pp. 157-160), *Primaverina* (pp. 161-163), *I narcissi* (pp. 165-167), *Il libro* (pp. 169-172), *La fontana* (pp. 173-174), *Sonetti* (pp. 175-185).

⁷ Per un accenno all'opera di Guido da Verona, si rimanda alla nota 5 al testo 2.

⁸ Un riferimento alla biografia di Pitigrilli si trova alla nota 8 al testo 19.

⁹ F. CHIESA, *I viali d'oro*, Modena, Formiggini, 1911.

¹⁰ F. CHIESA, *Istorie e favole*, Genova, Formiggini, 1913. Il volume raccoglie sette racconti: *Il palinsesto* (pp. 1-41), *Il barbaro* (pp. 43-82), *Tre episodi della fuga in Egitto* (pp. 83-104), *Val d'Orengo* (pp. 105-134), *Il superstite* (pp. 135-165), *La Vergine maculata* (pp. 167-210), *Eliodoro e il Paradiso* (pp. 211-284).

¹¹ F. CHIESA, *Fuochi di primavera*, Roma, Formiggini, 1919. L'opera è costituita da trentuno componimenti: *Fuochi di*

Primavera (pp. 7-8), *Di notte* (p. 9), *Il lago gelato* (pp. 11-12), *L'albero abbattuto dal vento* (pp. 13-14), *La sabbia* (pp. 15-16), *Il giardino e la casa* (p. 17), *Qualche cosa è accaduta...* (p. 19), *L'ubriaco* (pp. 21-22), *L'inconsolabile* (p. 23), *Nuvole* (p. 25), *La danzatrice* (pp. 27-29), *Febbraio* (pp. 31-32), *Fine di giugno* (p. 33), *Nel giorno del vento caldo* (pp. 35-36), *L'orto notturno* (pp. 37-40), *Parole vane* (pp. 41-42), *Quel giorno* (pp. 43-45), *La strada incompiuta* (p. 47), *Il fumo* (pp. 49-50), *L'alloro* (pp. 51-52), *La bellissima donna* (pp. 53-54), *Le mie ombre* (pp. 55-56), *La statua* (pp. 57-59), *La fontana* (pp. 61-62), *La primavera perduta* (pp. 63-64), *Poi* (pp. 65-66), *Le due preghiere* (pp. 67-68), *Salmo* (p. 69), *Il martire* (pp. 71-72), *Dove la gran mano è caduta* (pp. 73-74), *Le rovine* (p. 75).

¹² Attraverso la diffusa frase idiomatica inglese *one cannot see the trees for the wood*, si raccomanda di non concentrarsi unicamente sull'osservazione minuziosa dei dettagli per non perdere il senso della totalità di ciò che si ha di fronte.

¹³ Un esempio evidente di questa tendenza lo si ha nel sonetto che apre la raccolta: «Te da mio sogno torbido, ove dritto / stai, quieto impassibile sfidando / non so che mali, e ancor più fiero quando / siedì in disparte povero e sconfitto, // te trar dal sogno vollen un giorno, o invito; / te del respiro infondere che spando / più caldo; te nel verso a cui comando / chiudere, nella statua che gitto. // Ma parole, metalli acri e robusti / non trovo in cui la linea del volto / ch'io vedo, umano e olimpico, s'aggiusti. // E il notturno silenzio ove raccolto / sorgi, mi fa parer miseri e angusti / i simulacri, e ogni parlare stolto» (F. CHIESA, *I fantasmi. I*, in ID., *Consolazioni*, cit., p. 1). Analogamente la tematica è ripresa nelle due terzine del terzo sonetto di *Fantasmi*: «[...] Alla tua caccia, su per gli ultimi erti / sentieri onde t'inaeri, mi scaglio... / E se mi sfuggi, l'ira poi d'averti // seguita indarno, diviene un barbaglio / più acre, un guizzo di più fermi e certi / profili intorno all'opera ch'intaglio» (F. CHIESA, *I fantasmi. III*, in ID., *Consolazioni*, cit., p. 3).

¹⁴ Nella prima sezione del volume, intitolata *I fantasmi*, compaiono otto sonetti numerati (F. CHIESA, *I fantasmi*, in ID., *Consolazioni*, cit., pp. 1-8).

¹⁵ *Il poeta*, seconda sezione del volume di Chiesa, è costituito infatti da tredici ottave (F. CHIESA, *Consolazioni*, cit., pp. 9-13). Lo stesso accade nella terza parte, *L'Ippogrifo*, dove di ottave ve ne sono undici (*Ibid.*, pp. 15-18), e nella quarta, *Olimpia*, costituita da otto strofe (*Ibid.*, pp. 19-21).

¹⁶ F. CHIESA, *Ruscello*, in ID., *Consolazioni*, cit., pp. 123-125.

¹⁷ F. CHIESA, *Il melo fiorito*, in ID., *Consolazioni*, cit., vv. 19-41, 54-60, pp. 120-121.

¹⁸ È ciò che accade per esempio nella poesia *La danzatrice*: «Ricordate quel giorno, / povere vecchie pietre? / Colonne in fila, basi / suddite, capitelli / rigidi nell'eterno / riso che vi prescrive / l'architettura; termini / fermi a partire il mondo... / Ricordate quel giorno? [...] Stavamo, ricordate? / stupidi, senza voglia. / E una fanciulla apparve / colore d'alba in mezzo. / Apparve, fece un trillo / e cominciò la danza: / leggera che fil d'erba / non si piegava sotto. / Cerula, un po' più pallida, / sull'erba folleggiava / la sua tenera ombria. / Scioglieva una manina, / un'apparenza d'ali, / di fiori quella folle / dal suo viluppo a farci / carezze, a dirci evviva. [...] E trillava, rideva / la gaia pazzarella. / Diceva cose strane: / ch'è bello essere liberi, / lasciarsi portar via / dal vento che ci piace...» (F. CHIESA, *Fuochi di primavera*, cit., pp. 27-29).

¹⁹ F. CHIESA, *La demonietta*, in ID., *Consolazioni*, cit., pp. 149-152.

²⁰ G. PRATI, *Incantesimo*, in ID., *Poesie varie*, a cura di O. Malagodi, Bari, Laterza, 1916, pp. 309-313.

²¹ G. PRATI, *Azzarelina*, in ID., *Poesie varie*, cit., pp. 282-283.

²² F. CHIESA, *Donatello*, in ID., *Consolazioni*, cit., pp. 23-25.

[34] «La Tribuna», sabato 11 marzo 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Si continua il discorso incominciato la scorsa settimana, a proposito dei recenti volumi di Francesco Chiesa e Giovanni Bertacchi. E lasciando ormai da parte il Chiesa, al quale fu dedicata l'ultima *rubrica*,¹ cerchiamo sommariamente di mettere in relazione questi *Riflessi d'orizzonti* (Edit. Baldini e Castoldi: Milano)² con la produzione bertacchiana, dal *Canzoniere*³ e dalle *Liriche umane*,⁴ a: *A fior di silenzio*.⁵

Il Bertacchi si è definito instancabilmente, nel corso della sua opera; ed era naturale che facesse così, data la sua natura meditativa. Ma una volta fra tante si è definito con particolare felicità in una strofe della *Casa del passato*, nelle *Liriche umane*. I versi di questa strofe non son gran che belli, anzi si potrebbero chiamare addirittura bruttini. Vuol dire che li citiamo non come poesia, ma per il loro significato critico. Insomma, eccoli:

«... Sono un leale trovator plebeo
Che con animo uguale ama i presagi
Delle storie future e le malie
Del pensoso passato...»⁶

«Leale»; di certo, e lo sa chi conosce di questo scrittore l'espressione sincera, schietta, e spesso sciatta addirittura; «trovatore»: senza dubbio, d'un trova dorismo nel quale si fondono la generosità fantasiosa dei trovatori antichi, e la passione un po' generica ed oleografica dei trovatori del romanticismo milanese di settanta anni fa. Ma il «plebeo» evoca una sanità democratica un po' uso Carducci, nella quale gli entusiasmi della rivoluzione francese e del risorgimento italiano illuminano un senso di ritrovato possesso del mondo, e una feconda gioja naturalistica. Mentre nei «presagi delle storie future» è l'aspirazione verso i nuovi equilibri civili, nei quali cotesta gioja potrebbe maturarsi in forme e significati più alti.

Il socialismo italiano, nelle sue condizioni presenti, ci rende quasi impossibile di credere che alcuni spiriti sinceri e delicati, come il Bertacchi, il Panzini,⁷ ed altri, potessero, in tempi è vero assai lontani, non diciamo accettarlo praticamente, ma almeno accarezzarne con l'immaginazione certi simboli e miti, ed adombrare, attraverso di essi, una confusa intuizione dell'avvenire. Un po' meno nel Panzini, un po' più nel Bertacchi, circola infatti l'idea d'un socialismo *sui generis*, tra francescano e garibaldino. Il socialismo del Bertacchi si inscena talvolta in apoteosi campestri: i validi giovani guidano giovenchi, domani polledri, i pargoli danzano, le fanciulle colgono frutta e intrecciano ghirlande... Infine, nei versi citati, «le malie del pensoso passato» sono i ricordi della terra e della tradizione, prevalentemente in toni carducciani e segantiniani: accenni comunardi e montanini, glorie della rinascenza, etc., etc. Tali elementi il Bertacchi ha ripetutamente sintetizzati, nell'immagine dell'*eroe*, del suo eroe: poeta, guerriero, martire o che so io: preparatore pel suo popolo di una grande civiltà agreste; seminatore della messe che verrà mietuta per le *mense dei forti*. Sopra ogni altra immagine evoca, quella di Garibaldi; espressa in un aspetto un po' simile a quello nel quale anche il d'Annunzio doveva prediligere: la immagine insieme del soldato e del colono.

Nel volume *A fior di silenzio*, questi motivi tornavano diffusi d'un senso di stanchezza; e forse s'erano lievemente letterarizzati. Si sentiva che, anche per influsso del mutamento della coltura circostante, quel vago materialismo panteistico, quel cristianesimo sociale, stavano dissaldandosi; e per mantenerli in una apparenza di adesione, occorreva uno sforzo rettorico ed oratorio. Nello stesso

tempo il Bertacchi si rendeva conto dell'illanguidirsi della vena epico-lirica; e si riduceva sempre più in un'ispirazione autobiografica e riflessa. Le migliori composizioni del volume erano appunto di cotesto carattere, con tratti di raffinatezza stilistica assai nuovi in questo poeta. L'ordinamento pare un'altra volta spostato, nei *Riflessi di orizzonti*, ispirati dalla guerra.

Ma bisogna dire, sinceramente, che questo ritorno epico-lirico ispirato dalla Libia e dalla guerra del 1914, non è stato in tutto felice; e che il raccoglitore di quell'antologia che, come osservammo si presterebbe a rinnovare nel pubblico un'idea più viva della poesia del Bertacchi e del Chiesa, non troverebbe molto da eligere nei *Riflessi di orizzonti*. Il sentimento epico del Bertacchi ha una tonalità assai convincente, finché rimane nei limiti e nelle occasioni che sopra abbiamo tracciati. Allontanandosi di costì, rischia di smarrirsi e svaporare in una concitazione non discosta da quella di un buon articolista che si trovi, di punto in bianco, a scrivere un pezzo, tra filosofico e di colore, su uno di quei tanti cataclismi che, da otto anni a questa parte, ci visitano quasi quotidianamente. E non è, questo, un insuccesso personale del Bertacchi. Si sfoglino i recenti volumi di versi e le antologie poetiche di tutto il globo; e si vedrà che, realmente, egli si trova con ottima compagnia, nel disastro.

Nella prima parte del libro, un componimento: *L'irrequieta onnipresenza*, è dedicato «alla effimera potenza del giornale»; e parla, appunto, della vanità del succedersi caleidoscopico d'impressioni, nello spirito dei moderni, senza che nessuna vi getti radice e vigoreggi, pigliando contatto con le persuasioni durature e profonde.⁸ Il Bertacchi, insomma, ha accennato, in una forma ch'è magari più quella dell'*essay* che quella della lirica, alla maledizione della nostra civiltà *dispersiva*. Ma il cielo delle sue poesie belliche più o meno cade sotto cotesta maledizione; e per quanto egli si sia sforzato, con innegabile sincerità di passione, di riportare i motivi e gli episodii verso consensi fondamentali, verso significati eterni, c'è sempre qualcosa che intercede tra l'episodio e l'interpretazione lirica; una materia sorda e vaga che non è quella della cronaca, e non è ancora quella, tutta sensibile, dell'arte; ed è la materia dell'eloquenza; non disprezzabile a tempo e luogo: per esempio, sulle colonne del giornale; ma assolutamente inadatta a prestarsi in funzione di poesia. In altre parole, il vero sviluppo di questo artista, nonostante le suggestioni della guerra sieno venute in certo modo a ripiegarlo in una direzione che, in *A fior di silenzio*, sembrava ormai tralasciata, ci sembra continui, malgrado tutto, nei toni sommessi della riflessione. Le pagine più sicure, o meglio che le pagine: gli accenni, i presentimenti, sono di qualità tutta intima e raccolta. O ci riportano un soffio dei primissimi freschi entusiasmi del Bertacchi, come le strofe: *Al casolare dello Schafberg*, in memoria del Segantini.⁹

Il tarlo.

Come aveva già anticipato nel “tarlo” precedente, Cecchi dedica questa puntata della rubrica alla figura di Giovanni Bertacchi e in particolare alla sua ultima opera, *Riflessi d'orizzonti*. Se il poeta stesso, in un componimento tratto dalle *Liriche umane*, si definiva «un leale trovator plebeo», Cecchi ne inquadra l'ispirazione ideale in un socialismo «*sui generis*, tra francescano e garibaldino» che si concretizza nell'eroismo degli scenari campestri; scenari che già in *A fior di silenzio* parevano orientarsi verso un'ispirazione autobiografica e riflessa. Il sentimento epico che caratterizza il nuovo volume non convince Cecchi: il poeta, nonostante dimostri passione e abilità tecnica, si ingolfa in un'eloquenza antipoetica che si addice piuttosto alle colonne di un giornale o alle pagine di un saggio. Il migliore Bertacchi resta l'autore delle liriche più intime. Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Il riferimento è al precedente testo, la puntata della rubrica *Libri nuovi e usati* uscita sulla «Tribuna» il 3 marzo 1922 e il larga parte dedicata all'opera di Francesco Chiesa.

² G. BERTACCHI, *Riflessi di orizzonti*, Milano, Baldini e Castoldi, 1921. Per una descrizione del contenuto dell'opera si fa riferimento alla nota 5 al testo 33, mentre per un breve profilo biografico di Giovanni Bertacchi si rimanda alla nota 1 del medesimo brano.

³ G. BERTACCHI, *Il Canzoniere delle Alpi*, Milano, Chiesa-Guindani, 1895.

⁴ G. BERTACCHI, *Liriche umane*, Milano, Libreria editrice nazionale, 1903. Il volume è suddiviso in tre sezioni. Nella prima, intitolata *Opere, giornate e paesaggi*, vi sono le poesie *Le potenze della terra* (pp. 7-13), *Altri pascoli* (pp. 15-18), *Montagna pacata* (pp. 19-21), *Lungo la bianca via* (pp. 23-28), *Il curato quel giorno predicò* (pp. 29-35), *Sul varco alpino* (pp. 37-39), *Sonetti retici* (pp. 41-51), *Paesaggio manzoniano* (pp. 53-57), *Quel ramo del lago di Como...* (pp. 59-70), *Epica minima* (pp. 71-75), *Nella pianura lombarda* (pp. 77-82), *Pel sogno di molti* (pp. 83-85). Nella seconda parte, intitolata *Intimi sensi e fantasie vaganti*, trovano posto *La volta rupestre* (pp. 89-94), *Il treno sferzato* (pp. 95-97), *Mentre il secolo muore* (pp. 99-105), *Momento ottobrinio* (pp. 107-109), *Nella casa del passato* (pp. 111-121), *Addio* (pp. 123-126), *Labbra fragranti* (pp. 127-130), *Parola nella rupe* (pp. 131-133), *Momento primaverile* (pp. 135-137), *Milano-Alessandria-Genova* (pp. 139-145), *La mattinata di padre Ilario* (pp. 147-154). Nella terza e ultima sezione, *Voci storiche*, sono raccolte le liriche *Il terzo regno* (pp. 157-161), *Al Sopito di Staglieno* (pp. 163-170), le brevi *Noterelle* su Dante (p. 171) e *Sull'epistolario Leopardiano* (p. 171), le *Partenze di eroi* in tre parti (2 *Giugno 1882*, pp. 175-180; *Pisacane*, p. 181; *Leonardo*, p. 182), *Leone XIII nel giubileo secolare* (pp. 183-187), *A Kruger quando sbarcò in Europa* (pp. 189-194), *La terra e gli eroi* (pp. 195-200), *Io migrante* (pp. 201-206).

⁵ G. BERTACCHI, *A fior di silenzio. Liriche*, Milano, Baldini e Castoldi, 1912. La raccolta comprende molte liriche, raggruppate in nove sezioni: *Voci e presenza fioche* (pp. 11-45), *Elegie* (pp. 47-64), *Attimi* (pp. 65-87), *Il ritrovo delle Gentili* (pp. 89-117), *Il Solitario Viandante* (pp. 119-153), *Tregue d'amore e di fede nella guerra lontana* (pp. 155-167), *Dove più tace la vita* (pp. 169-191), *Murmuri d'anime credenti* (pp. 193-223), *Spiragli d'infinito* (pp. 225-242).

⁶ «Donna Maria, fatemi aprir. Dagli orti / chiavennesi io vi reco il ramoscello / nell'april che ritorna, e dalle strade / polverose del mondo un mesto cuore / innamorato delle cose morte. / Sono un leale trovador plebeo / che con animo eguale ama i presagi / delle storie future e le malie / del pensoso passato. Or son quattr'anni, / io quassù v'ho veduta, e da quel giorno / vi sentii vigilar silenziosa / nella silenziosa anima mia» (G. BERTACCHI, *Nella casa del passato*, in ID., *Liriche umane*, cit., p. 113). Si cita qui la prima strofa di *Nella casa del passato*, componimento delle *Liriche umane* che, come si legge in esergo al testo, è dedicato «A Maria de Vertemate, gentildonna del secolo XVI» (*Ibid.*). In una nota si chiarisce che il luogo nel quale si svolge il dialogo è la «villa de Vertemate, su quel di Chiavenna. Ne' suoi pressi era una tempo la ricca borgata di Piuro, sepolta nell'agosto del 1618 sotto una frana del monte Conto» (*Ibid.*, p. 111)

⁷ Per un rapido accenno ai rapporti di Cecchi con l'opera di Alfredo Panzini, si veda la nota 1 al testo 8.

⁸ G. BERTACCHI, *L'irrequieta onnipresenza. Alla effimera potenza del giornale*, in ID., *Riflessi di orizzonti*, cit. pp. 11-16. Per una descrizione dettagliata del contenuto della raccolta si veda la nota 5 al testo 33.

⁹ G. BERTACCHI, *Al casolare dello Schafberg dove Giovanni Segantini si spense sul Trittico di natura di vita di morte*, in ID., *Riflessi di orizzonti*, cit., pp. 59-64.

[35] «La Tribuna», venerdì 17 marzo 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

È uscita da poco nelle edizioni della «Bibliothèque Universelle» di Parigi, la *Anthologie des Poètes Italiens contemporains*, curata da Jean Chuzeville;¹ e si fa un gran parlarne, sui giornali italiani; e chi ne dice un gran male, e chi un gran bene, ma questi in realtà sono i meno: in generale si bada a distribuir consigli, ch'è la più facile cosa del mondo; e se il signor Chuzeville avesse dovuto dar retta a tutti, non c'è dubbio che il libro sarebbe ancora da principiare. Fortunatamente egli è andato al concreto; ed ecco, insomma, con i suoi difetti e con i suoi pregi, l'*Antologia*.

Parliamo prima dei difetti, e più materiali: gli errori di traduzione, per esempio; dei quali i recensori italiani si son rumorosamente scandolezzati. Ma avrebbero fatto meglio, i recensori, a rendersi conto della particolar natura di cotesti sbagli, che in realtà sono sbagli, ma di quella specie onesta ed aperta che ha il nome caratteristico di *bévues*.² Sono sbagli, in altre parole, che s'accusano da sé sulla pagina, come se fossero stampati in inchiostro rosso. Sbagli, d'altronde assai rari, con una specie d'innocenza grottesca, in mezzo a tante cose extrafini; sbagli con qualche cosa, starei per dire, degli antichi simboli priapei che scappavan fuori dal folto delle ortaglie e dei frutteti, minacciando i ladri di vista corta, e i beccafichi.

Se il signor Chuzeville avesse travasato le prose ed i versi, spesso tutt'altro che facili, dei nostri giovani scrittori, in una materia verbale burocratica e decolorata, se avesse girato con astuzia intorno ai punti pericolosi, e si fosse tenuto abbondantemente nel generico; nessuno avrebbe trovato da ridire. Tutti avrebbero affermato che la sua versione era un modello di tatto e di eleganza, e ch'era impossibile pescarvi dentro un solo sbaglio: per la semplice ragione, aggiungiamo noi, che sarebbe stata *tutta sbagliata*. I nostri recensori, evidentemente, hanno avuto altri maestri, ben più severi maestri, del vecchio *père Edet* della Sorbona,³ del quale parla Péguy:

«C'est lui qui aimait mieux un bon contre-sens qu'un douteux fauxsens. C'est-à-dire un beau contre-sens, hardi, franc du collier, bien dessiné, bien découpé. Mais bien délimité aussi. Plutôt qu'un de ces douteux à côté entre-deux bissecteurs qui ménagent également le bon sens et le mauvais. Qui sont une trahison perpétuelle du texte, et qui décèlent toujours chez leur auteur un double et louche et fourbe caractère faux fuyant».⁴

Per darsi l'aria di saperla lunga, i recensori del signor Chuzeville, hanno insomma mostrato perfettamente di saper restare insensibili alla felicità del ritmo, al colore parlato e sontuoso d'una prosa degna di Schwob,⁵ nella quale i nostri autori rinascono in una forma che di rado ha da invidiare qualcosa della forma originaria. E hanno preferito le fatiche, a dire il vero piuttosto ridicole, di cacciatori d'improprietà e distrazioni, in un'opera da cui, in fatto di scrittura, avevano assai da imparare, malgrado tutto.

E non soltanto avevano da imparare in fatto di scrittura, ma anche in fatto di critica. Vorrei sapere quanti fra i censori sarebbero capaci di caratterizzare, in una ventina di righe, non un Carducci o un d'Annunzio, per i quali la pappa è bell'e scodellata in libri, saggi ed articoli che vanno per le mani di tutti; ma gli autori giovani e non ancora divulgati, non ancora stazzonati. Provino a scriverle, coteste venti righe! E non diciamo intorno a un De la Mare,⁶ o ad un Sassoon,⁷ o ad un Masfield:⁸ né a Gide, o Colette, o Aragon;⁹ ma semplicemente intorno a Baldini, a Soffici, a Cardarelli, etc. etc. In realtà ci si sono, con le migliori intenzioni, provati. E dobbiamo riconoscere che il signor Chuzeville, nonostante vedesse le cose da quel punto di vista sempre un po' lontano dal quale può

vederle uno straniero, e nonostante avesse pochissimo spazio a sua disposizione, è riuscito meglio, assai meglio di loro.

E se la scelta è parsa manchevole, siamo invece sicuri ch'è proprio sufficiente. E forse avrebbe potuto esser anche più stretta e parziale. Non era in fondo indispensabile comprendevi Carducci né d'Annunzio; dei quali esistono già, in Francia, ottime e abbondantissime traduzioni. Quanto al Pascoli, egli avrebbe richiesto un libro tutto per sé. Ma oggetto dell'antologia, non era di offrire un certo numero di campioni più o meno scompagnati della poesia di alcuni grandi. Sebbene di riunire, in mole leggera, e in chiaro contesto, i segni della nostra arte letteraria negli ultimi tempi; mostrando la linea di continuità fra lo sforzo di rinnovamento e la tradizione. A tanto l'antologia è riescita; nella maniera più perspicua; e, ripetiamo, non le avrebbe nuociuto d'essere sfrondata di alcuni saggi meno espressivi. Ma il signor Chuzeville ha voluto evidentemente mostrare una ragionevole prudenza, e magari una certa abbondante cortesia di padron di casa; ben lungi dall'essersi condotto, come hanno detto taluni, con intransigenza e partito preso. Una antologia di traduzioni ad uso degli stranieri deve rispondere a diverse esigenze d'una antologia, per dir così, d'uso paesano. In questa si potrà badare alle più minute sfumature. Nell'altra bisognerà soprattutto cercare la linea generale e il rilievo.

Sta il fatto che nulla di questo genere è stato non diciamo tentato, ma neppure pensato, da noi. Perché tutti i nostri lettori si erudiscono d'ogni novità direttamente sui testi? Vorremmo crederlo. Ma la volontà non basta.

E le poche *bévues* della traduzione, e gli errori d'informazione, in una prossima ristampa potranno esser tolti facilmente, come si tolgono i punti d'imbastitura rimasti per dimenticanza fra le pieghe d'un bel vestito nuovo. L'importante è che il vestito è tagliato benone. E se l'Italia contemporanea non ci fa figura più radiosa, la colpa, purtroppo, non è tutta del sarto.

Il tarlo.

La puntata della rubrica è dedicata a un'antologia di poeti italiani curata da Jean Chuzeville, uscita in Francia con il titolo *Anthologie des Poètes Italiens contemporains*, che aveva riscosso un certo interesse e insieme suscitato reazioni piuttosto negative in Italia. Cecchi ridimensiona il peso degli errori presenti nel testo, aspetto che molti critici avevano sottolineato, registrando invece da parte del curatore l'utilizzo di una resa innovativa nel ritmo e nel colore, che accosta alla prosa di Schwob. L'antologia dimostra di avere notevoli pregi: Cecchi sottolinea in particolare la capacità di Chuzeville di presentare in poche righe i profili di autori giovani e non ancora divulgati, e di scegliere con competenza un *corpus* largamente rappresentativo del periodo. L'antologia finisce per offrire così un'immagine completa ed efficace del panorama poetico del tempo. Il "tarlo" non è stato ripubblicato dopo l'uscita sulle colonne del quotidiano.

¹ J. CHUZEVILLE, *Anthologie des Poètes Italiens contemporains (1880-1920)*, introduction par M. Maurice Mignon, Paris, Éditions de la «Bibliothèque Universelle», 1921.

² Con il termine francese *bévue*, si indica un errore grossolano, uno strafalcione.

³ L'anziano Georges Edet, docente alla Sorbona, era stato un riferimento fondamentale per una generazione intera di intellettuali: Charles Péguy lo ricorderà come individuo dalle straordinarie qualità umane e intellettuali.

⁴ La citazione è tratta da un brano di Charles Péguy compreso nel settimo fascicolo della settima serie de «Les Cahiers de la Quinzaine»: «C'est lui qui aimait mieux un bon contre-sens qu'un douteux fauxsens. C'est-à-dire un beau contre-sens, hardi, franc du collier, bien dessiné, bien découpé. Mais bien délimité aussi. Plutôt qu'un de ces douteux à côté entre-deux bissecteurs qui ménagent également le bon sens et le mauvais. Qui sont une trahison perpétuelle du texte, et qui décèlent toujours chez leur auteur un double et louche et fourbe caractère faux fuyant» (C. PÉGUY, *Les suppliants parallèles*, in «Les Cahiers de la Quinzaine», septième cahier de la septième série, 1905, p. 96). È lo stesso Péguy, in un passo del medesimo scritto, a riferire della grande riconoscenza per uno dei propri maestri indiscussi: «Je la placerai sous l'invocation de la mémoire que nous avons gardée de l'un des hommes à qui nous devons le plus, sous l'invocation de notre regretté maître, de l'un, entre tous, de nos regrettés maîtres, de celui que tous ensemble nous nommions familièrement et affectueusement le père Edet. *Pater Aedeas*, comme disaient les nouveaux, qui voulaient faire les malins. Quoi qu'en ait prétendu un jour notre camarade Larby, c'est un des hommes à qui les hommes de ma génération doivent le plus. Il était tout cœur et toute bonté. Sa grosse voix grondante paternelle écumait de bonté. Sa voix trempée d'attendrissement un peu lourd et profond, sa voix bourrée de bourrades bonnes enseignait cette justesse qui est inséparable de la justice. A tous ceux, petits élèves, qui eurent l'honneur et le bonheur de recevoir ses leçons, à Lakanal, à Henri IV, en Sorbonne, il enseignait cette probité intellectuelle qui entraîne infailliblement la probité morale» (*Ibid.*, pp. 95-96).

⁵ Lo scrittore francese Marcel Schwob (1867-1905) studia a Parigi dove stringe amicizia con Léon Daudet e Paul Claudel. Conosce l'opera di Poe e di Stevenson, collabora con diverse testate giornalistiche e inizia a pubblicare i racconti che, in otto anni, raccoglierà in ben sei volumi: *Cœur double* (1891), *Le Roi au masque d'or* (1892), *Mimes* (1893), *Le Livre de Monelle* (1894), *La croisade des infants* (1896) e *Vies imaginaires* (1896). La sua produzione letteraria si caratterizza per una prosa raffinata, molto ricercata nella finezza psicologica dei suoi personaggi: la sue prose sono scritte in uno stile molto lavorato ed esteticamente prezioso, caratteri che lo rendono uno dei precursori più autorevoli del simbolismo.

⁶ Walter De la Mare (1873-1956), poeta e romanziere inglese, con lo pseudonimo Walter Ramal esordisce nel 1902 con la raccolta di versi *Songs of Childhood* (1902). A questa, seguono i romanzi *Henry Brocken* (1904), *The Three Mulla Mulgars* (1910), *The Return* (1910), e le raccolte poetiche *The Listeners* (1912), *Peacock Pie* (1913), *The marionettes* (1918), *Down-Adown-Derry: A Book of Fairy Poems* (1922). La sua opera forse più nota è il romanzo del 1921 *Memoirs of a Midget*, la storia, scritta in prima persona, della vita di una nana. Dal '23 pubblicherà raccolte di racconti quali *The Riddle and Other Stories* (1923), *Ding Dong Bell* (1924), *Broomsticks and Other Tales* (1925). La sua produzione letteraria, soprattutto quella poetica, è spesso ispirata da una fantasia incline al misterioso e al fiabesco che lo rende uno dei proscrittori di quella letteratura anglosassone che aveva avuto grandi rappresentanti in Coleridge e in Poe.

⁷ Siegfried Loraine Sassoon (1886-1967), poeta inglese, dopo i primi insuccessi nel 1913 inizia a farsi strada la sua vena satirica con la pubblicazione di *The Daffodil Murderer*, parodia di *The Everlasting Mercy* di John Masefield. Dopo la guerra e la perdita del fratello subisce una profonda mutazione interiore: denuncia senza mezzi termini gli orrori del conflitto. Conosce Wilfred Owen che, grazie a lui, continuerà a scrivere poesie: dall'esperienza bellica scaturiranno *Counterattack* (1918) e i *Satirical Poems* (1926), entrambi ferocemente critici sulla guerra.

⁸ Il poeta e romanziere inglese John Masefield (1878-1967) vive una giovinezza piuttosto avventurosa: dopo aver lavorato come mozzo nella marina mercantile, si trasferisce negli Stati Uniti ed è proprio questo periodo ricco di esperienze ed eventi che ispira la porzione più nota della sua produzione letteraria: esordisce con le liriche *Saltwater Ballads* (1902), alle quali seguono *Ballads* (1903) e il romanzo *Capitain Margaret* (1908). Il successo però giunge con il poemetto *The Everlasting Mercy* (1911): l'opera è caratterizzata da un realismo crudo e talvolta brutale, aspetto che caratterizzerà anche altri poemetti narrativi degli anni successivi quali *The Widow an the Bye Street* (1912), *Dauber* (1913), *The Daffodil Fields* (1913). Più inclini a una ricerca filosofica sono invece *Lollingdon Downs and other Poems* (1917) e *Reynard the Fox* (1919). Scriverà anche per il teatro, e pubblica alcuni ricordi di guerra con il titolo di *Gallipoli* (1916) e *The Old Front Line* (1917).

⁹ Per un accenno alla biografia di Louis Aragon, si veda la nota 1 al testo 4.

[36] «La Tribuna», venerdì 7 aprile 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Non si può negare, come ha scritto Pietro Bardi nell'appendice bibliografica al suo recente volume: *La poesia di Wordsworth (1770-1808)* («Biblioteca di Cultura Moderna, n. 110») (Edit. G. Laterza e figli; Bari), non si può negare «che buona parte dei critici i quali, specialmente negli ultimi anni, son venuti pubblicando, in Inghilterra, in America e in Germania, gran numero di studi sull'opera del poeta, si ripetono l'un l'altro forse senza volerlo, con monotonia impressionante» (pag. 133).¹

È, in generale, il difetto della critica anglo-sassone: incerta nel metodo, povera di tradizioni, e neppur sempre molto perspicua nei riguardi strettamente retorici e verbali: una critica che, più che in ispirito letterario e filosofico, a volte si direbbe concepita e tramandata in ispirito di preghiera. Le stesse frasi delle salmodie e degli innari si prestano a vestire il sentimento degli interpreti più distanti nel tempo e nello spazio; e l'incenso degli stessi luoghi comuni esala sotto le nari della divinità imbambolata.

Tante volte ci siam presi la bega, su queste e altre carte, di far risaltare le poche eccezioni a una regola così dormitiva, che oggi possiamo permetterci di ricordarla e confermarla; e non senza proposito.

Perché il Bardi, che incolpa di monotonia i suoi predecessori, in realtà è riuscito a darci soltanto una specie di epitome di tutte coteste monotonie. Si poteva credere che fra tanto grigiame, avrebbe voluto portare la sorpresa di qualche concetto illuminante. E invece, nelle sue pagine, ancorché poche, e rade di stampa, il grigio deposita sul grigio, e s'addensa come l'acqua degli stagni, in un nero uniforme e profondo.

Non solo. «I critici», abbiamo letto, «si ripetono l'un l'altro, etc. etc.». Ma si ripetono, di solito, citandosi con quella correttezza che il buon docente instilla, dai primissimi esordî, ai novizi di filologia e critica, vuoi classica, vuoi romanza, vuoi modestamente moderna. E il Bardi, anche lui ripete, anzi trascrive. Spesso, però, senza darne conto.

«Wordsworth riesce a esprimere impressioni astratte: il silenzio, l'oscurità, la quiete assoluta, il sentimento complesso che emana da un luogo particolare, la desolazione sulla lunga strada bianca, la pace in una particolare piega delle colline» (pg. 66).²

A parte lo stile trasandato, in frasi come queste, è possibile riconoscere tracce d'una sensibilità piuttosto diversa da quella abituale nel nostro scrittore. La questione è che costì non è il Bardi, ma il vecchio Pater (*Appreciations*, pg. 37 sgg.),³ voltato in brutto italiano; e, manco a dirlo, non citato affatto. Costì, per altri autori, in altri luoghi: e forse in tutti i luoghi più interessanti.

Il Bardi vorrà rispondere che egli ricorda il Pater, insieme a un'altra settantina, buoni e cattivi, nelle note bibliografiche in fondo al libro.⁴ E la scusa varrebbe qualcosa, se si trattasse d'un libro d'alta critica, che si rivolge a un pubblico speciale e navigato: un libro nel quale la novità dei risultati potesse giustificare la sommarietà del metodo. In un libro, invece, così dimesso, era opportuno un più esplicito senso del mio e del tuo; un metodo, come i risultati, in tutto pedestre.

Ma dopo quanto abbiamo genericamente concesso intorno alla critica anglo-sassone, bisogna anche riconoscere che il Bardi la fa apparire più del vero arretrata. Il suo lavoro sembra nato dall'atmosfera d'un *boarding-house* o d'una pensione pinciana di venti o trent'anni fa. Ci sia permessa qualche altra citazione: «In questi ultimi anni, i versi melodiosi e finemente cesellati del Tennyson⁵ furon ripetuti da mille e mille labbra» (pagina 1)...⁶

Creda a noi, il Bardi, che in questi anni, nemmeno tanto ultimi, le cose sono andate diversamente: e quando qualcuno citava gli *Idilli*⁷ o *Maud*⁸ o le *Ballate*,⁹ le mille e mille labbra mormoravano soltanto un sommesso ma irrevocabile: *Keats and soda*. «Una sottile schiera di devoti creava come un culto per la poesia forte e originale, ma spesso oscura e bizzarra, di Roberto Browning» (pg. 2).¹⁰ Ma la schiera dei devoti fu tutt'altro che sottile, in tempi piuttosto lontani, ed è venuta assottigliandosi a quel modo che le retroguardie seminano sulle strade maestre le compagnie degli spedali.

Non s'intende, con ciò, toglier nulla ad artisti, come il Tennyson e il Browning; ma semplicemente osservare che l'età dell'incondizionato entusiasmo per la loro poesia è un'età ormai preistorica, alla quale sono già succeduti i periodi iconoclastici e quelli dei pacifici assestamenti. Senza dubbio il Wordsworth non ha beneficiato d'una fama volgare come quella dello Scott o del Byron. E non è stato neanche letto quanto un Tennyson. Ma è superfluo venire a rivelarcene la novità d'interprete insuperabile dei «rapporti fra la natura e l'uomo»,¹¹ e a parlarci «della sua straordinaria facoltà di dar voce ad alcune delle più elementari e, al tempo stesso, oscure impressioni dell'uomo in presenza dei fenomeni naturali»: ¹² cose fritte e rifritte su tutti i manuali e le antologie.

Il Bardi non ha saputo sollevarsi sul tono di queste compilazioni di quarta mano, e malgrado la sua pretesa di distaccarsi dagli altri critici, non si potrebbe nemmeno dire che sia riuscito a saccheggiare tutto quello che eventualmente essi portavano di più brillante e prezioso. Non è riuscito a leggere originalmente Wordsworth, né a profittare delle letture del Coleridge, del Pater,¹³ del Bradley,¹⁴ del Legouis,¹⁵ del Releigh¹⁶ e dell'Herford.¹⁷ La sua descrizione della formazione di Wordsworth è tutta disorientata per la mancanza di un'idea un po' vera della poesia settecentesca ch'egli ha definito con i vecchi tratti convenzionali, per il gusto di dare all'originalità di Wordsworth i più strepitosi contrapposti. Ma Cowper¹⁸ e Thomson,¹⁹ per citarne soltanto un pajo, erano assai meno fessi di quanto il Bardi s'immagina. E la storia letteraria fatta a uso ballo *Excelsior*: con la luce che spacca le tenebre, la verità che schiaccia l'errore, e il bianco che ammazza il nero, si risolve in un passatempo alquanto ozioso.

Così il significato della scoperta lirica del Wordsworth, o, dicendola col Bardi, di «quell'aver sentito in modo insuperabile i rapporti fra la natura e l'uomo»,²⁰ non è svolto, in tutto il libro, al di là di queste formule generiche; né con tentativi sensibilistici, né con ambizioni, veramente critiche e speculative, di far capire che cosa W. fu ed è nella storia dell'arte. La natura s'incontra con l'anima dell'uomo. L'«anima dell'uomo» s'incontra con la natura. E basta.

Gioja e pace! Pace e gioja!

Gioja e pace! Pace e gioja!

Come nel *Barbiere di Siviglia*. *Oh che noja! Oh che noja!*

Infine, in una recensione sull'I. C. S. (n. 3, 1922) il Prof. P. E. Pavolini ha ricavato ottimamente, da molti giri di frase, costrutti, etc. del Bardi, più inglesi che italiani, altre prove ch'egli ha calcato di continuo e direttamente sui lavori dei critici anglo-sassoni, girandone alla peggio nella nostra lingua le parole.²¹ Non si capisce perché non abbia preferito addirittura di tradurre l'opera di uno di cotesti critici; o non abbia, per esempio, compilato un'antologia di passi dai migliori scritti su Wordsworth. Sarebbe stata una impresa molto più modesta; ma quanto più chiara e feconda.

Il tarlo.

Se in una sezione del saggio *La poesia di Wordsworth (1770-1808)* Pietro Bardi rilevava una certa monotonia nei contributi critici pubblicati all'estero sul poeta britannico, Cecchi rileva che nemmeno il suo volume si discosta troppo da questa tendenza: è assente qualsiasi concetto illuminante e anche qui, con tono dimesso, non si fa che ripetere ciò che altri hanno scritto. I concetti più originali sono espressi in passi citati senza dare conto al lettore della fonte, come dimostra puntualmente un articolo di Pavolini uscito sull'«Italia che scrive» proprio in quei giorni. Il Bardi riporta «cose fritte e rifritte su tutti i manuali e le antologie» e non è riuscito nemmeno a selezionare con cura ciò che i critici avevano scritto di più innovativo e brillante. È assente infine un'idea vera della poesia settecentesca, in cui Wordsworth affonda le sue radici: poesie che l'autore descrive unicamente per tratti convenzionali. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, Bari, Laterza, 1922, p. 133.

² P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 66.

³ W. PATER, *Wordsworth*, in ID., *Appreciations. With an essay on style*, London, Macmillan and Co., 1889, pp. 37-63.

⁴ «W. Pater, *Appreciations*, contiene un interessante saggio su Wordsworth» (P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 137).

⁵ Se nella *Conclusion* del libro V della sua *Storia della Letteratura Inglese*, dedicato a Lord Byron, Cecchi aveva definito Alfred Tennyson (1809-1892) «il più pacifico dei poeti» (E. CECCHI, *Storia della Letteratura Inglese nel secolo XIX*, cit., p. 289), più oltre aveva ribadito così la propria ammirazione per il poeta: «Soltanto il Tennyson nell'intermezzo di *Maud* ha così reso, con mezzi del resto imprestati dal Keats, un senso del cereo stupor vegetale nel contrasto de' suoni di ballo ch'entrano nella serra notturna di fondo al giardino» (*Ibid.*, pp. 369-370).

⁶ P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 1.

⁷ *Idylls of the King* è un ciclo di poemi narrativi ispirati alla leggenda di Re Artù e dei suoi cavalieri. La raccolta è composta da quattordici capitoli: *Dedication, The Coming of Arthur, Gareth and Lynette, The Marriage of Geraint, Geraint and Enid, Balin and Balan, Merlin and Vivien, Lancelot and Elaine, The Holy Grail, Pelleas and Ettarre, The Last Tournament, Guinevere, The Passing Arthur* e *To the Queen*. I testi sono stati pubblicati da Tennyson tra il 1859 e il 1885. *Enid, Vivien* e *Guinevere* sono usciti nel 1859: *Enid* è stato poi suddiviso in *The Marriage of Geraint* e *Geraint and Enid*, mentre *Guinevere* è stato espanso. Circa dieci anni dopo sono usciti *The Holy Grail and Other Poems*. *Dedication* è uscita nel 1862, mentre l'epilogo *To the Queen* è del 1873. *The Last Tournament* è uscito in «Contemporary Review» nel 1871, mentre l'anno successivo viene pubblicato *Gareth and Lynette*. Infine *Balin and Balan* è l'ultimo idillio ad uscire, in *Tiresias and Other Poems* (1885).

⁸ *Maud* è il primo componimento della raccolta *Maud and other poems* (1855), il primo volume di liriche pubblicato da Tennyson dopo essere stato nominato poeta laureato e che comprende anche le liriche *The brook: an idyl, The letters, Ode on the death of the Duke of Wellington, The Daisy, To the Rev. F. D. Maurice, Will* e *The charge of the light brigade*. *Maud* è ispirato dalla figura di Charlotte Rosa Bearing, figlia di William Bearing e Frances Poulett-Thomson.

⁹ A. TENNYSON, *Ballads and other poems*, London, C. Kegan Paul & Co., 1880.

¹⁰ P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., pp. 1-2.

¹¹ «La sua indiscutibile superiorità sta nell'aver sentito e reso in modo insuperabile i rapporti fra la natura e l'uomo» (P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 4).

¹² P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 4.

¹³ Il primo intervento cecchiano sull'opera di Pater (1839-1894) è una recensione a *Il rinascimento: studii d'arte e di poesia* uscita sulla «Tribuna» del 3 luglio 1912 con il titolo *Walter Horatio Pater*. Sempre sulle colonne del quotidiano romano, il 5 agosto 1913, esce una recensione a *Ritratti immaginari*, volume uscito proprio in quello stesso anno per l'editore napoletano Ricciardi.

¹⁴ «A. C. Bradley, *English Poetry and German Philosophy in the age of Wordsworth*, London, Macmillan, 1909» (P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 137).

¹⁵ «E. Legouis, *The Early Life of Wordsworth*, traduzione dal francese di Matthews, London, Dent, 1907. Il Légouis appartiene a quell' eletta schiera di critici francesi di cui fanno parte il Castre, il Cazamian, il Darmesteter, lo Chevrillon che hanno scritto opere magistrali sulla letteratura inglese» (P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 136).

¹⁶ «W. Raleigh, *Wordsworth*, London, E. Arnold, 1915 (6ª edizione). Uno dei libri più suggestivi che siano stati scritti intorno al poeta» (P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 138).

¹⁷ «C. H. Herford, *The Age of Wordsworth*, London, G. Bell, 1909. V'è una profonda analisi del movimento romantico in Inghilterra e delle teorie poetiche dell'W.» (P. BARDI, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, cit., p. 138).

¹⁸ Cecchi aveva dedicato a William Cowper (1731-1800) un intero capitolo del primo libro (*Antenati*) della sua *Storia della Letteratura Inglese*: E. CECCHI, *Cowper*, in ID. *Storia della Letteratura Inglese nel secolo XIX*, cit., pp. 29-36.

¹⁹ A James Thomson (1700-1748), Cecchi aveva dedicato parte del quinto capitolo del primo libro della sua *Storia della Letteratura Inglese*: E. CECCHI, *Thomson e Gray*, in ID. *Storia della Letteratura Inglese nel secolo XIX*, cit., pp. 21-28.

²⁰ Vedi nota 11.

²¹ «Qua e là, si vorrebbe forse maggior penetrazione e calore; e certo maggior chiarezza e scioltezza nella forma italiana, che talvolta troppo si risente dei testi inglesi consultati dall'autore: «Dorothy, che portò a ciascun dei due, con

mano gentile, molto di quello ch'essa ammirava nell'altro" (p. 48); "il W. Si assicurò per parecchi anni una quasi generale indifferenza per molti aspetti affatto nuovi della sua poesia" (p. 54); "dura come l'amaro fiore della brina (?)" (p. 121); "W. trovò il soggetto di questo poemetto nel romantico passato" (p. 124); "Noi amiamo W. sempre più *come* ci allontaniamo dalle dorate regioni del giovanile incanto" (p. 130)» (P. E. PAVOLINI, *P. BARDI. La poesia di Wordsworth (1707-1808). (Biblioteca di cultura moderna n. 110). Bari, Laterza, 1922, in 8°, pp. 139 L. 8,50*, in «L'Italia che scrive», n. 3, 1922, p. 47). Nonostante le mancanze, il recensore giudica il lavoro di Bardi «un lodevole e in parte felice tentativo di accostare i lettori italiani a una poesia piena di dolcezza e di sentimento, che per più d'un lato ci ricorda la pascoliana» (*Ibid.*).

[37] «La Tribuna», venerdì 14 aprile 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Non credo sia diffuso, e forse neanche conosciuto, in Italia, il nome di Caterina Mansfield,¹ che, da circa due anni, s'è messa in prima linea fra gli scrittori di *short stories*, inglesi. Un racconto della Mansfield: *The doll's house*, che non ha nulla a che vedere con la *Casa di bambola* ibseniana, uscito nel n.4 febbraio di quest'anno in «The Nation»;² e un articolo di J. Middleton Murry, nel n.1 aprile dello stesso periodico, nel quale articolo son prospettati i caratteri dell'arte della Mansfield, in confronto con l'arte di Proust, di Joyce e di altri, mi persuadono a tentare di volgere l'attenzione dei lettori su questa scrittrice.³ E se, in virtù del presente richiamo, qualcuno vorrà ricercare almeno il volume: *Bliss and other stories by Katherine Mansfield*, apparso, qualche tempo fa, per i tipi del Constable di Londra,⁴ spero che non avrà da pentirsi, e che non mi sentirò fischiare gli orecchi di maledizioni anonime e lontane.

Ha osservato benissimo il Middleton Murry che l'arte narrativa, in Inghilterra, oggi si trova in un periodo di transizione,⁵ e ci dispiace che non potremmo nemmeno dire altrettanto, dell'arte narrativa nostrana. Abbandonato il criterio tradizionale che un romanzo o un racconto prima di tutto debban contenere un *intreccio*, una *storia*, una diecina d'anni fa, i giovani migliori cercarono un compromesso in certe forme autobiografiche appena dissimulate. La guerra riportò a galla le tendenze più rozze e sommarie; o c'era troppa angoscia e confusione intorno, perché gli spiriti trovassero modo di interessarsi alle sottigliezze, quasi sempre dolorose, dell'autobiografia. Si ebbe insomma un ritorno popolare al romanzo d'intreccio, alle situazioni a gran rilievo; e in Italia, una frase consimile potrebbe forse identificarsi nell'avvento del romanzo e della novella sporcaccioni, fioriti sotto gli influssi della cometa Vitagliano.⁶ Tutta roba che presto ebbe fatto il suo tempo. Eccoci dunque in Inghilterra (e in Francia pure) con facoltà d'arte chiarite, e intenti più consapevoli di quello che fosse avanti il 1914, a una ripresa delle forme autobiografiche, o quasi; come si può vedere nei libri di Proust,⁷ in quelli della Richardson,⁸ e nel *Portrait of the artist as a young man*⁹ e in *Ulysses* di James Joyce.¹⁰ «L'artista si rifugia nella sua esperienza immediata, come nella sola realtà nella quale si sente sicuro, e rifiuta di storcere il carattere tutto unico, imponendole il disegno di una narrazione o d'un intreccio».¹¹ Ma questo metodo, com'è in Proust, può andare a finire in un laborioso e sottilissimo psicologismo, o in una mera pittura di costume sociale. C'è, allora, un altro metodo, che ugualmente rifugge dalle macchine e dagli intrecci, ed ugualmente si fonda sull'esperienza immediata; e fu praticato da Baudelaire nei suoi *Poemetti in prosa*,¹² e definito dallo stesso Baudelaire, nella famosa osservazione:

«in certi stati d'animo quasi soprannaturali, l'essenza profonda della vita si rivela completamente nella realtà che in quel momento ci troviamo davanti agli occhi; e per quanto questa realtà possa essere ordinaria, essa diventa il simbolo di quell'essenza».¹³

È un metodo, a un tempo, realistico e visionario. Si ritrova, secondo il Middleton Murry, in Cecof.¹⁴ E ritorna certamente, nei racconti di Caterina Mansfield.

Questa scrittrice captivante ha avuto, fra l'altro, il merito di ritrarre in una prosa stretta e mordente, squisitamente ritmata: di colori nativi ed acri, un aspetto della vita contemporanea inglese, che il viaggiatore imparava facilmente a conoscere nei *boarding houses* economici, nelle trattorie intorno a Soho Square, o nell'intimità delle famiglie "intellettuali" e spregiudicate, ma non ritrovava altrettanto facilmente nella letteratura; allo stesso modo che i tre quarti della nostra vita odierna, e,

per l'appunto i tre quarti più inediti e attraenti, si ricercerebbero invano nelle rappresentazioni della nostra odierna letteratura. Forse perché gli influssi del *compromesso vittoriano*, durano ancora, più o meno palesi, in Inghilterra; e gli scrittori conservan l'abitudine di scrivere prevalentemente in ispirito di convenzione, o prevalentemente in ispirito di rivolta. E il segno del compromesso è manifesto anche nei maggiori, come Meredith¹⁵ e Hardy:¹⁶ ma a volerci trattenere su questo punto s'entrerebbe in un troppo lungo discorso. Paradossalmente si potrebbe dire che non c'è via di mezzo fra lo zucchero di Dickens e l'assenzio di Wilde. Fra i Cristi macilenti e ravviati di Holman Hunt¹⁷ e le Lisistrate di Beardsley.¹⁸ E per scendere al livello del 1922: fra gli innumerevoli romanzi a fine lieto e morale, e a gran tiratura, ad uso della piccola e laboriosa borghesia, e quelle «audacie» della Bibesco (*I have only myself to blame*, by Princess Bibesco; Ed. Heinemann, Londra)¹⁹ che il «Saturday Review» deplorava, poche settimane fa (25 febbraio), con un accoramento per noi quasi comico: studii, novelle, bozzetti, nei quali una bambina di nove anni confessa «pensieri peccaminosi» per aver visto casualmente le ascelle pelose d'un facchino; e le signore discutono di malattie veneree o progettan sistemi «for fertilizing virgins by Act of Parliament».²⁰ Un nuovo genere di *Précieuses Ridicules*. Un nuovo Culto dell'Erotico. Insomma, una nuova Ira d'Iddio!

Nulla di simile nella Mansfield. Che può sottilizzare come un psico-analista di perfetto tipo freudiano, ma per subito ricondurre i risultati della psico-analisi nel concetto ironico che governa tutta la sua ristretta ma armonica visione della realtà e dell'arte. E può osare tratti che sembrano azzardosi, o almeno inconsueti in letteratura inglese: ma regolandone la funzione con un rigorosissimo senso del limite, e nello stesso tempo spogliandoli d'ogni sospetto d'equivocità. La sua abilità nel riportare inaspettatamente la narrazione dalle movenze frivole ed espressamente artificiose, verso quei toni e significati radicali ed amari, nei quali sta la sua vera ragion d'essere artista, è piena di varietà e di grazia; e soltanto poche volte, nelle quattordici *short stories* del volume *Bliss*, la preparazione risulta troppo insistita, l'effetto si consuma senza ardore, l'ironia scade nella caricatura, nella macchietta. Ma il racconto *Bliss* è senza dubbio un piccolo capolavoro.²¹ E nello stesso volume, ce ne sono, della stessa forza, almeno altri tre o quattro.

Il tarlo.

L'articolo presenta al lettore la figura di Katherine Mansfield, autrice pressoché sconosciuta in Italia, prendendo spunto dal racconto *The doll's house*, uscito in febbraio su «The Nation», e da un articolo di Middleton Murry uscito in aprile sullo stesso periodico. Cecchi consiglia la lettura di *Bliss and other stories* e riferisce del momento di profondo rimescolamento vissuto dalla letteratura inglese e francese di quegli anni, caratterizzato da un ritorno alle forme autobiografiche. Per la prima volta accenna a *Ulysses* di Joyce, e cita anche Proust, Baudelaire e Cecof. In questo scenario la Mansfield si distingue per una «prosa stretta e mordente, squisitamente ritmata» che rappresenta la realtà inglese del tempo con una capacità di adesione al suo oggetto ma che sembra assente nella maggior parte della letteratura contemporanea. La scrittrice è dotata infine di un rigoroso senso del limite che le permette di «riportare [...] la narrazione dalle movenze frivole ed espressamente artificiose, verso quei toni e significati radicali ed amari, nei quali sta la sua vera ragion d'essere artista». Il «tarlo» è inserito nell'edizione pubblicata da Fazi nel 1999 (pp. 51-54).

¹ È questo il primo intervento di Cecchi sull'opera di Katherine Mansfield (1888-1923).

² K. MANSFIELD, *The doll's house*, in «The Nation and Atheneum», February 4 1922, pp. 692-693. Il racconto, uscito sul settimanale britannico nel 1922, è successivamente inserito in *The Dove's Nest and Other Stories*, raccolta postuma del 1923. Cecchi ci tiene a distinguere questa novella da *Casa di bambola*, commedia scritta nel 1879 dal drammaturgo norvegese Henrik Ibsen (1828-1906).

³ «But M. Proust, and Mr. Joyce, and Miss Richardson, with their various degrees of control and sensitiveness, of intention and self-consciousness, are trying to get back to the felt immediacy of experience, because it is the only reality of which they can be sure, and because they feel its uniqueness would be distorted if they employed a story to render it. That is the one kind of typically modern writer of fiction. There is another. To some degree Baudelaire in his "Prose Poems", to a far greater, Tchekov, are the originators of the kind of which Miss Katherine Mansfield is the only considerable exponent in this country» (J. MIDDLETON MURRY, *The future of English Fiction*, in «The Nation and Atheneum», April 1 1922, p. 25).

⁴ K. MANSFIELD, *Bliss and Other Stories*, London, Constable, 1920. Il volume raccoglie quattordici novelle: *Prelude* (pp. 1-70), *Je ne parle pas Français* (pp. 71-115), *Bliss* (pp. 116-136), *The Wind Blows* (pp. 137-144), *Psychology* (pp. 145-156), *Pictures* (pp. 157-171), *The Man without a Temperament* (pp. 172-193), *Mr. Reginald Peacock's Day* (pp. 194-207), *Sun and Moon* (pp. 208-217), *Feuille d'Album* (pp. 218-227), *A Dill Pickle* (pp. 228-238), *The Little Governess* (pp. 239-261), *Revelations* (pp. 262-271), *The Escape* (pp. 272-280).

⁵ «At the present time the general condition of English fiction is extremely interesting, more interesting, perhaps, than any particular examples of it. For it is now in a period of transition. The most gifted of our younger writers are obviously struggling away from the traditional conception that a novel is primarily a story» (J. MIDDLETON MURRY, *The future of English Fiction*, cit., p. 24).

⁶ Nel «tarlo» del 6 agosto 1921, Cecchi aveva già manifestato, in modo velatamente polemico, la propria avversione nei confronti di alcune delle pubblicazioni uscite per l'editore milanese Vitagliano. In quell'occasione (nota 13 testo 4) il critico aveva citato *Calze di seta* di Giuseppe Lipparini (1920), il romanzo *Purità* di Mario Mariani (1920) e *L'ultima ingenuità* di Salvatore Gotta (1921). Sul frontespizio dei libri pubblicati da questa casa editrice campeggiava un simbolo circolare contornato da volute nel quale era inserita la scritta «illuminare»: è proprio a questo che si riferisce Cecchi con il termine «cometa». L'editore Vitagliano, inoltre, possedeva una collana intitolata *Romantica*, specificatamente dedicata a opere di sfondo amoroso.

⁷ «Ten years ago there was a brief and unsatisfactory period of compromise in which the then most enterprising young novelists abandoned themselves to thinly disguised autobiography. This period seems to have ended in 1914, either because these autobiographers themselves felt an incompatibility between their minutely superficial records and the general disaster into which civilization had fallen, or because they felt that others would feel it. They returned to the old tradition, and applied themselves with a good deal of popular success to the composition of stories» (J. MIDDLETON MURRY, *The future of English Fiction*, cit., p. 24).

⁸ La scrittrice inglese Dorothy Miller Richardson (1873-1957), è uno dei primi romanzieri ad adottare la tecnica dello *stream of consciousness* nelle proprie opere. Anche se il suo primo articolo è datato al 1902, la sua carriera di scrittrice inizia solamente nel 1906 quando comincia a pubblicare su diversi giornali recensioni, traduzioni dal francese e dall'inglese, storie brevi e poesie. Nel 1915 pubblica il suo primo romanzo *Pointed Roofs*, il primo di una serie di tredici titoli intitolata *Pilgrimage* grazie alla quale riceverà la fama. La protagonista dei romanzi, Miriam Henderson, è plasmata sulle vicende autobiografiche della Richardson comprese tra il 1891 e il 1915. Al primo libro, seguono nell'ordine *Backwater* (1916), *Honeycomb* (1917), *The Tunnel* (1919), *Interim* (1919), *Deadlock* (1921), *Revolving Lights* (1923), *The Trap* (1925), *Oberland* (1927), *Dawn's Left Hand* (1931), *Clear Horizon* (1935), *Dimple Hill* (1938), *March Moonlight* (1967).

⁹ Con *A Portrait of the Artist as a Young Man*, James Joyce esordisce come romanziere. Nel 1913, su consiglio di W. B. Yeats, Ezra Pound legge il primo capitolo dell'opera di Joyce: ne rimane a tal punto colpito che mette pressione all'autore affinché lo porti a compimento per pubblicarlo sulla rivista letteraria londinese «The Egoist». Uscirà in quella sede, in venticinque puntate, tra il 2 febbraio 1914 e il 1 settembre 1915. Viste le difficoltà riscontrate nel pubblicarlo integralmente in volume presso un editore inglese, esce a New York da Huebsch nel 1916.

¹⁰ È questa la prima occasione nella quale, in Italia, si cita *Ulysses* di James Joyce. Inizialmente uscito a puntate sulla

rivista americana «The Little Review», viene pubblicato da Sylvia Beach nel 1922. Il “tarlo” scriverà più diffusamente dell'opera già pochi mesi dopo, nell'articolo uscito il 10 novembre 1922 (testo 63).

¹¹ Si tratta della traduzione della prima parte del passo citato alla nota 3.

¹² I *Petites poèmes en prose* di Charles Baudelaire sono pubblicati per la prima volta, postumi, nel quarto volume delle *Œuvres complètes*, uscito per l'editore parigino Michel Levy nel 1869.

¹³ «Dans certains états de l'âme 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 symbole» (C. BAUDELAIRE, *Journaux intimes*, in *Œuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 87).

¹⁴ «For not Flaubert, but Anton Tchekov was the first European writer of fiction to be wholly aware of his own purpose. Flaubert's self-consciousness was only a technical self-consciousness» (J. MIDDLETON MURRY, *The future of English Fiction*, cit., pp. 24-25). Per un altro riferimento a Chechov presente nell'articolo, si veda la nota 3.

¹⁵ Cecchi si era occupato dell'opera di George Meredith (1828-1909) fin dall'inizio della propria carriera di critico: nel 1906 pubblica un articolo intitolato *Giorgio Meredith* sulla «Nuova Antologia» (1 settembre 1906, pp. 25-41) e nel 1910, con il medesimo titolo, pubblica un saggio sul «Marzocco» (11 dicembre 1910: ora in E. CECCHI, *Studi Critici*, cit., pp. 231-240).

¹⁶ Cecchi si era già occupato di Thomas Hardy (1840-1928) nel “tarlo” del 22 luglio 1921 (testo 2) e, citando un saggio di Eugenio Giovannetti apparso sulla «Ronda», nell'articolo del 27 gennaio 1922 (nota 20 al testo 28).

¹⁷ Il pittore inglese Holman Hunt (1827-1910), tra i fondatori della “Confraternita preraffaelita” di Dante Gabriel Rossetti, viene rifiutato dalla *Royal Academy* e fatica a ottenere il successo che giunge in seguito grazie a opere a soggetto religioso: questi dipinti gli permettono di esporre in Inghilterra e negli Stati Uniti. Durante un viaggio di studio in Terra Santa realizza numerosi bozzetti che, nel volgere di un paio di anni, utilizzerà per ideare alcuni tra i suoi dipinti più noti: le sue opere maggiori raffiguranti Gesù sono *Christ and the two Marys* (1847), *The Light of the World* (1851-1853) e *The Shadow of the Death* (1870-1873).

¹⁸ Per un breve profilo biografico di Aubrey Beardsley, si veda la nota 5 al testo 31. Si fa qui riferimento alle illustrazioni erotiche realizzate da Beardsley per un'edizione della *Lisistrata* di Aristofane uscita nel 1896. Nel marzo del 1897 l'artista si converte al cattolicesimo e intima invano al proprio editore Leonard Smithers di distruggere tutte le copie del libro contenenti quelle illustrazioni.

¹⁹ E. BIBESCO, *I have only myself to blame*, London, Heinemann, 1921. Il volume raccoglie sedici racconti: *I Have Only Myself to Blame* (pp. 11-23), *To-morrow* (pp. 24-30), “*The Web*” (pp. 31-38), *An Ordinary Man* (pp. 39-45), *The Gesture* (pp. 46-50), *Cyclaman* (pp. 51-56), *The Dream* (pp. 57-60), *The Farewell* (pp. 61-66), *Tout Comprendre* (pp. 67-85), *Three Love Letters* (pp. 86-93), *The Successor* (pp. 94-108), *As It Was in the Beginning* (pp. 109-111), *The Old Story* (pp. 112-123), *The Pilgrimage* (pp. 124-145), *The Ball* (pp. 146-152) e *Fragment of a Correspondence* (pp. 153-172).

²⁰ *Dirty Work*, in «The Saturday Review», vol. 133, n. 3461, 25 February 1922, pp. 203-204.

²¹ K. MANSFIELD, *Bliss*, in ID., *Bliss and Other Stories*, cit., pp. 116-136.

[38] «La Tribuna», venerdì 21 aprile 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Fu creduto di riconoscere Lucrezia Tornabuoni, moglie a Piero di Cosimo de' Medici, in un dipinto attribuito al Botticelli, e attualmente nella Galleria Nazionale di Berlino.¹ E da altri si pretese ritrovare la figura della Lucrezia, in una tela conservata a Firenze presso il canonico di S. Lorenzo. Da tempo la critica ha fatto giustizia di queste supposizioni; finché oggi il ritratto di Lucrezia Tornabuoni-Medici, quello della sua più giovane sorella Dianora, e di altri della famiglia, sembran veramente identificati, su dati antropologici e storici, in alcune figure delle grandi scene murali affrescate da Domenico Ghirlandajo a Firenze nel coro di S. Maria Novella.²

Autore dell'identificazione è il professore on. Gaetano Pieraccini, il quale ne scrive in un supplemento al volume XVIII dell'*Archivio Italiano di Anatomia e di Embriologia* (Edit. Luigi Niccolai, Firenze). Il Pieraccini comincia nel notare, con altri storici e illustratori dell'arte e della vita fiorentina nel XV secolo, esser quasi impossibile che, negli affreschi del coro di S. Maria Novella, ordinati da Giovanni Tornabuoni al Ghirlandajo, e nei quali, come scrisse il Vasari, sono effigiati: «tutti quelli della casa Tornabuoni, i “giovani e i vecchi”, manchi la figura della poetessa Lucrezia, che fu particolarmente cara al fratello Giovanni, come attesta il loro abbastanza ricco epistolario. È vero che il Ghirlandajo avviò le pitture nel 1486; e che la Lucrezia era morta nel 1482. Ma anche Francesca di Luca Pitti, morta nel 1477, e Giovanna degli Albrizzi, morta nel 1482, sono effigiate sulle mura dello stesso coro; e il Ghirlandajo può essersi servito, per esse come per la Lucrezia, d'un altro ritratto o di una maschera, tanto più che in quel tempo era uso comune raccogliere la maschera a ricordo familiare del defunto».³

Uscendo da queste considerazioni preliminari, il Pieraccini trasporta alla ricerca e identificazione della immagine della Tornabuoni, l'analisi anatomica, che fu applicata già con successo negli studi iconografici, dal prof. A. Banchi.⁴ Si sa in modo indubitabile che Lorenzo il Magnifico ebbe gli occhi grossi sporgenti e il naso schiacciato alla radice. «Fu di vista debole, aveva il naso depresso e al tutto dell'odore privato», scrisse il suo biografo contemporaneo Niccolò Valori.⁵ «Per la strettezza del naso pareva sempre che fosse fioco», scrisse il Nardi.⁶ I ritratti che si conoscono del Magnifico ci confermano queste caratteristiche antropologiche; e così le medaglie sincrone e la maschera autentica di Lorenzo, che si conserva a Firenze.⁷

Tratti somiglianti, e, appunto, lo stesso «naso schiacciato alla radice», gli stessi «globi oculari sporgenti», e la bocca grande, a rima serrata e dritta, si ritrovano in una figura muliebre, anziana, nell'affresco delle gentildonne che si recano a visitare S. Elisabetta.⁸ Il prof. Pieraccini, col raffronto di ritratti sicuri della casata Tornabuoni-Medici, e col sussidio delle descrizioni di letterati panegiristi (Verino, Francesco da Castiglione, etc), prima affaccia l'ipotesi, poi giunge criticamente alla certezza, identificando cotesta anziana con la Lucrezia, madre del Magnifico. Analisi simili lo conducono alla scoperta del ritratto di Dianora, sorella di Lucrezia, e della loro nipote Lodovica, figlia di Giovanni.⁹

Lo scritto del quale abbiamo fatto cenno, non è che un saggio metodologico d'un'opera vastissima che il professore on. Pieraccini ha dedicato alla *Stirpe dei Medici di Cafaggiolo* («Saggio di ricerche sulla trasmissione ereditaria dei caratteri biologici»).

«La vita della famiglia dei Medici anteriori al 1350 si ricostruisce con poca precisione ed a tratti spezzati. Ma prendendo le mosse da Giovanni di Averardo detto Bicci, vissuto tra la fine del 300 e il principio del 400, per arrivare all'Anna Maria Luisa di Cosimo III, ultimo rappresentante della casata (1736), si raccoglie una lunga e ben conosciuta serie di generazioni, incatenate senza

discontinuità, ed un alto numero d'individui solidamente legati fra loro per vincoli di eredità parentale». ¹⁰

Su questo materiale, il professore on. Pieraccini ha ricercato le leggi della eredità familiare normale e patologica nel campo morfologico e in quello psichico, ricostruendo e ricollegando le singole personalità di sulle storie, le cronache, i diari, le necroscofie e gli epistolarii; per modo che l'opera ha assunto carattere organico ed unitario, sì da riuscire, come potrebbe dirsi, una specie di storia naturale dei Medici Granduchi di Toscana.

Il ricchissimo materiale illustrativo (alberi genealogici, grafici, riproduzioni di autografi, di medaglie, busti e pitture etc.) non rappresenta una preziosità inutile, ma «contribuisce al riconoscimento della morfologia corporea, ai rilievi semiologici di particolari deviazioni organiche, etc., etc.». L'opera è divisa in tre volumi in 8.º di oltre 600 pagine ciascuno. Nei primi due volumi trovan posto le biografie documentarie delle singole personalità mediche; mentre il terzo presenta la elaborazione del materiale in quelli contenuto, e la parte conclusionale dell'opera. La quale è in corso di stampa, in numero limitato di esemplari, a cura dell'editore A. Vallecchi di Firenze, presso il quale è possibile prenotarla (fruendo anche di un non disprezzabile ribasso).

Il centenario della morte di Dante, si mangiò, in erba, l'anno scorso, tutti gli altri secentenari e centenari minori e minimi. ¹¹ Fu come accendere, in una stanza, una lampada d'un milione di candele che tutti gli altri lumicelli e lumini comincian subito a far un effetto com'andar di notte.

Fra i centenari sacrificati ci fu anche quello di Pier Crescenzo o de' Crescenzi (1233-1321) ¹² autore della *Summa Agricolurae*, nella quale la sapienza agricola dell'epoca dell'espansione comunale, si riannoda letterariamente alla tradizione classica di Catone, di Virgilio, di Varrone, di Palladio: ¹³ e a quella degli arabi; fissandosi in norme che restarono press'a poco immutate fino al settecento.

Diciamo la verità, quanti, in Italia, conoscono Crescenzo? Certamente il D'Annunzio l'ha studiato, preparando nelle *laudi* certe poesie rurali. E il volgarizzamento trecentesco della *Summa* a parecchi è capitato di vederlo qua e là citato fra i testi di lingua; e di leggerne frasi e sentenze espunte nel Tommaseo-Bellini. Ma non si va, generalmente, più in là; ond'è giustificatissimo il rimbrotto di Gian Francesco Guerrazzi, che a *Pier de' Crescenzi* ha dedicato un bell'opuscolo, nella occasione del centenario (Ed. Nistri Lischi; Pisa); ¹⁴ e comincia appunto lamentando l'oblio nel quale, dall'Italia odierna, è tenuta l'opera dell'evangelista non soltanto dell'agricoltura italiana ma di quella di tutta Europa.

Come il Pieraccini è un clinico a coltura umanistica, il Guerrazzi è un agricoltore umanista; specie rarissime, al giorno d'oggi. E ci si rifiuta, quasi, di credere che il primo sia socialista e fascista il secondo, a meno di non riportar quel socialismo verso l'utopia platonica della rinascenza, e quel fascismo, addirittura, alla virile gentilezza comunale che esce dalle città e, sull'esempio romano, rinnova la coltura dei campi abbandonata ai servi e intristita nella violenza feudataria.

Ma il Guerrazzi dovrebbe non fermarsi a un primo saggio: e allargare l'opuscolo in un'opera più robusta. Egli ha la capacità e, moralmente, l'obbligo, di dare su Pier de' Crescenzi il libro che potrà rianimarne la figura e l'insegnamento agli occhi di questo paese dimenticone.

Il tarlo.

Cecchi recensisce un saggio di Gaetano Pieraccini, pubblicato in un supplemento dell'«Archivio Italiano di Anatomia e di Embriologia», e incentrato sulla trasmissione ereditaria di alcuni tratti fisici all'interno della casata dei Medici. La ricerca, destinato a convogliare nei tre volumi della *Stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, prende in esame dipinti e testimonianze letterarie per determinare «le leggi della eredità familiare normale e patologica nel campo morfologico» della casata fiorentina, costituendo di fatto «una specie di storia naturale dei Medici Granduchi di Toscana». Cecchi ricorda poi il sesto centenario della morte di Pier dei Crescenzi, autore di una fondamentale ma poco conosciuta *Summa Agricolurae*. Viene ricordato da un opuscolo di Gian Francesco Guerrazzi, uscito per Nistri Lischi, che il critico si augura possa essere arricchito presto per divenire un lavoro più organico e vasto: Guerrazzi ha «la capacità e, moralmente, l'obbligo» di portare a termine tale impresa editoriale.

¹ Si tratta degli affreschi realizzati da Domenico Ghirlandajo e dalla sua bottega tra il 1485 e il 1490 a Firenze, nel coro della basilica di Santa Maria Novella. Il ciclo pittorico, uno dei più vasti dell'intera città, rappresenta vicende della vita di Maria e di San Giovanni Battista: il pittore ricevette la commissione da Giovanni Tornabuoni, fratello di Lucrezia e zio di Lorenzo il Magnifico. Nella scena raffigurante la *Nascita del Battista*, posta sulla parete destra e opposta rispetto alla *Nascita della Vergine*, potrebbe essere raffigurata Lucrezia Tornabuoni. Elisabetta, madre di Giovanni Battista, è distesa sul letto, mentre in primo piano vi sono due balie: la prima allunga le braccia nell'atto di afferrare il bambino per fargli un bagno nella tinozza che ha vicino, mentre l'altra è ritratta mentre allatta il neonato. Sulla destra, entra nella stanza un gruppo di quattro donne: la prima, riccamente vestita, è con tutta probabilità una componente della famiglia Tornabuoni, mentre la più anziana del gruppo è stata identificata proprio con Lucrezia che, nel momento della realizzazione dell'affresco era già deceduta. A chiudere il gruppo vi è un'ancella che porta sulla testa una cesta di frutta e una brocca d'acqua.

² L'*incipit* dell'articolo, pur senza virgoletterlo, riporta quasi integralmente le parole dell'articolo di Pieraccini, poi convogliato nell'ampio e approfondito studio che lo stesso Cecchi citerà più avanti e intitolato *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo* (G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, volume primo, Firenze, Nardini Editore, 1986, p. 65).

³ G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, cit., pp. 65-66. Francesca Pitti, figlia di Luca Pitti e moglie del committente Giovanni Tornabuoni, è raffigurata inginocchiata in un pannello della parete centrale della cappella. Nella parete di sinistra, inserita nella scena che raffigura la *Visitazione*, compare invece Giovanna degli Albrizzi, moglie del figlio del committente Lorenzo Tornabuoni: si riconosce per il ricco abito, l'elegante acconciatura e la postura nobile e fiera.

⁴ A. BANCHI, *Intorno ai presunti ritratti di A. del Sancto*, in «Archivio per l'antropologia e l'etnologia», XXXIV, n. 2, 1904.

⁵ «Fu Lorenzo di grandezza più che mediocre, nelle spalle largo, di corpo solido, e robusto, e di tanta agilità che in questo ad alcuno non era secondo: e benché nell'altre esteriori doti del corpo la natura gli fusse matrigna, nondimeno quanto all'interiori qualità madre benigna gli si dimostrò veramente. Fu oltre a questo di colore ulivigno, e la faccia, ancor che in quella non fusse venustà, era nondimeno piena di tal dignità che a' riguardanti induceva riverenza: fu di vista debole, aveva il naso depresso e al tutto dell'odorato privato, il che non solamente non gli fu molesto ma usava dire in questo proposito, esser molto obligato alla natura, concio sia che molto più siano le cose che all'odorato s'offeriscano, le quali offendono il senso, che quelle che lo dilettono. Ma tutti questi difetti, e mancamenti, se così chiamar si possono, con le doti dell'animo ricoperse [...]». La citazione è tratta dalla *Vita del Magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici*, pubblicata da Niccolò Valori nel 1568 nel *Diario de' successi più importanti seguiti in Italia dal 1498 al 1512*.

⁶ «Piero de' Medici succedendo nel governo a Lorenzo suo padre [...] non trovava anche il medesimo Piero chi nel cavalcare e nel giostrare gli fosse eguale: perciocché egli era robusto di corpo e di statura più che mediocre, largo di petto e nelle spalle, agile e destro in ogni esercizio del corpo e dell'arte militare; e quanto alle parti dell'animo, dotato parimente di singolare ingegno, di lingua espedita e pronta, e d'una certa dolce e grave e grata pronunzia. Del che era mancato il padre, che per la strettezza del naso pareva sempre che fosse fioco». La citazione è tratta dalle *Istorie della città di Firenze* di Jacopo Nardi.

⁷ G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, cit., p. 66.

⁸ G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, cit., p. 68. Il «naso schiacciato alla radice», i «globi oculari sporgenti», la «bocca grande, a rima serrata e dritta» sono appunto alcune delle caratteristiche fisiche della figura femminile più anziana che si reca in visita a Santa Elisabetta nell'episodio della nascita del Battista della Cappella Tornabuoni di Firenze (si veda nota 1).

⁹ G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, cit., pp. 68-69.

¹⁰ La citazione è tratta dalla prefazione a *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo* (G. PIERACCINI, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, cit., p. XIII)

¹¹ Cecchi aveva accennato al sesto centenario della morte di Dante nel «tarlo» del 18 novembre 1921.

¹² Pietro de' Crescenzi (1233-1321), bolognese, compie studi giuridici e si interessa di medicina, botanica, scienze naturali. Dal 1268 è alle dipendenze di diversi podestà e, dal 1268 al 1298, affianca all'attività lavorativa la stesura di una serie puntuali note e osservazioni di carattere agronomico relative ai territori che visita. Nel 1298 si ritira dalla vita pubblica ed elabora la propria opera fondamentale, *Ruralium Commodorum libri XII*, nella quale convergono la

formazione universitaria dell'autore, lo studio delle opere agronomiche antiche e le osservazioni effettuate sul campo.

¹³ L'*Opus agriculturae* (o *De re rustica*) di Rutilio Tauro Emiliano Palladio è l'opera maggiormente citata da Pietro de' Crescenzi nella propria opera. È un trattato in lingua latina, ricco di tecnicismi rurali, che ha una struttura piuttosto originale: è infatti organizzato come una sorta di calendario che, mese dopo mese, affronta e sviluppa le questioni specifiche di quel periodo dell'anno in relazione alle diverse attività agricole da portare a termine.

¹⁴ G. F. GUERRAZZI, *Pier de' Crescenzi (1233-1321): nel secentenario della sua morte*, Pisa, Nistri Lischi, 1921.

[39] «La Tribuna», venerdì 28 aprile 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Dopo l'intermezzo di certe opere teatrali: *Giuda*,¹ *Rosa di Sion*,² etc., dalle quali la sua arte ci sembra non essere usata senza qualche avventura meno felice, Enrico Pea³ è tornato, con il racconto: *Moscardino* (Ed. Treves, Milano),⁴ alla maniera delle sue prime fole: *Montignoso*⁵ e *Lo Spaventacchio*.⁶ E se costì la materia popolaresca era gettata in lasse irregolari di endecasillabi sciolti, e in *Moscardino*, invece, al verso è sostituita la prosa, tagliata a paragrafi brevi, il procedimento si può dire, press'a poco, lo stesso. La coerenza del racconto è ritrovata in accordi d'immagini, in richiami di valori e di toni; e spesso lo sviluppo della narrazione s'impenna, e quasi oscilla, sopra un tema, un motivo, che, al primo momento, può sembrar gratuito e casuale. Perché il Pea non sa che farsi di quelle piattaforme logiche sulle quali narratori di tutti i colori si strascicano davvero con piedi di piombo; anche se, poi, agitando le altre parti del corpo, e con posticci di ali ed emblemi d'alerioni, presumono di darci il senso della più nobile libertà. La sua musa ha veramente l'istinto dell'azzardo, la febbre del pericolo. Il suo racconto ha la dialettica pittoresca e venturosa d'un giuoco di carte.

Il lettore che conosce qualche altro libro del Pea, sa già cosa aspettarsi, quando gli abbiamo detto che, in *Moscardino*, è la storia di tre sciagurati fratelli, nemici fra loro, tarati di tutte le tare: un violento, un malinconico, un mentecatto, come si trovano legati alla stessa catena, dalla cupidigia delle robe, dalla disperata affezione alla terra, dalla impotenza a vivere, in certi fondi provinciali. Serve, donne di fatica, entrano in questa casa luttuosa, vi inaspriscono prima le passioni e gli odî; e, da tutti profanate, almeno nel desiderio, vi si insediano con lugubri matrimoni. In quest'ambiente tra il manicomio e il reclusorio cresce, infine, *Moscardino*; e l'ultima parte del libro rintraccia, nei ricordi saltuari del fanciullo, il disfacimento della famiglia. Ma se al lettore assolutamente sprovvisto questo cenno non può bastare, sarebbe anche inutile dirgli di più. Da tutto può prescindere nella critica, fuorché dalla conoscenza degli scrittori. E Pea è di quelli che si prestano anche meno d'altri alle parafrasi e ai riassunti.

Forzuto, e a volte sforzato, troppo carico di intenzioni nei silenzi e negli stacchi, ha un modo saputissimo di buttare la frase, dandole il brivido come d'un'ebrietà ingenua e popolaresca. Ma il bisogno di farsi sempre sorprendere nel più vivo dell'impressione e dell'emozione, si traduce anche, spesso, in una specie di eccesso muscolare, e in un singolarissimo barocco. Di qui la mancanza di distanze interne, la rarità delle prospettive. Le cose son troppo a ridosso, strette come colla vite. E c'è uno spreco di atti definitivi: e chi si getta dalla finestra;⁷ e chi s'apre il ventre col coltello in un delirio di gelosia;⁸ fucilate a veccioni ronzano proditoriamente agli orecchi dei protagonisti; e uno s'impicca con la funicella da tendere il bucato. Ma è come in Seneca tragico, o nel *Titus Andronicus*: l'orrore diventa abituale; e quasi si perde la nozione dell'orrore. Scaldate a bianco, le psicologie si fanno tutte simili e irricognoscibili. E non ci si può accostare: come se fossero girandole che abbarbagliano e sprizzano fuoco.

Il difetto dell'opera è, insomma, in un parossismo frequente, che ha finito per comunicarsi anche alla materia verbale. Nella quale ha larga parte il dialetto di Versilia, con parole che sfuggono alla comprensione del lettore. Altre volte un termine corrente è ritoccato, modificato secondo l'uso arcaico o di provincia e si ha: *sottècche* per sottocchi; *asseduta* per seduta; *letttime* per lattime, che pare propriamente equivoco, perché *letttime* non si trova, in lingua, che nell'accezione di *strame per far letto alle bestie*.⁹ Queste e tante altre minuzzaglie, qui non si toccano in ispirito di pedanteria,

ma d'arte; come indizî di quella violenza che aggrava la mano dello scrittore, quando pone deliberatamente: *lettime, cicchino, sguvito, bastrè*, etc. etc., credendo d'intensificare taluni effetti che invece rimangon disturbati.¹⁰ Tanto più che al suo stile non si convengono intarsî, tasselli, e applicazioni d'orificeria sebbene provinciale. La sua forza vorrebbe scorrere in tutte le parti, e non può circoscriversi in nessuna; e un vocabolo raro vi fa più facilmente l'effetto d'una toppa, d'un rammendo, che d'un gioiello.

E venendo, così, al rovescio della medaglia, vale a dire ai successi intieri e indiscutibili del Pea, è certo che in *Moscardino*, nonostante i difetti accennati, sono alcuni fra i più tersi episodi della nostra narrativa contemporanea. *I vecchini al sole* (pg. 4);¹¹ *l'inverno e il disgelo* (pg. 62 sgg.; pg. 83 sgg.);¹² *la gita al mare* (pg. 84 sgg.);¹³ *i calafati* (pg. 105):¹⁴ roba da levarsi tanto di cappello. E *l'ottobre in Versilia* (pg. 157),¹⁵ e *il pazzo che ripensa alla donna lontana* (pg. 144);¹⁶ ma soprattutto quelle ore dell'Abate, accanto a Cleofè tisica, sulla spiaggia del mare (pg. 95 sgg.).¹⁷ Una esperienza profonda s'illumina, in questi episodi, d'un sorriso ricco di tutte le benedizioni. E lo stile, come leggero, rapido, prestante!

Le diverse specialità e gerarchie di impostori e cialtroni che infestano le nostre lettere, non tentennino le testoline, consolandosi col dire che va bene, sì: ma in fondo si tratterà dei soliti frammenti, bozzetti, paesi; e che loro, figuriamoci, hanno altre responsabilità: candiscono il pathos, accudiscono al sublime; e son brutti, magari, nella pagina, ma per riuscire belli ed *umani* nell'insieme del libro.

Dico che son brutti e disumani da capo a fondo. Per fare un'ipotesi inverosimile, se capita loro un minuto di sincerità, si chiudano in stanza; e si specchino candidamente, a persuadersi, in questo piccolo libro.

Il tarlo.

La puntata è dedicata interamente a Enrico Pea, del quale si recensisce il romanzo *Moscardino*. Il critico presenta la trama del libro nei suoi tratti essenziali e, se rileva la capacità dell'autore di dare un tono ingenuo e popolare alla narrazione, registra anche una presenza esagerata di gesti estremi e violenti che rendono l'orrore troppo banale e ripetitivo e le psicologie dei personaggi troppo simili tra loro. Anche a livello linguistico, si affaccia talvolta un uso memorato e inutilmente preziosistico del colore vernacolare. Con tutto ciò, il libro contiene pagine che sono da considerarsi senza mezzi termini «fra i più tersi episodi della nostra narrativa contemporanea». Il «tarlo» è entrato a far parte nel 1999 della selezione pubblicata da Fazi (pp. 55-58).

¹ E. PEA, *Giuda. Tragedia*, Napoli, Libreria della Diana, 1918. Sulla storia compositiva ed editoriale del dramma si rimanda al recente volume di A. GUIDOTTI, *Il giuda di Enrico Pea. Storia di una tragedia di un personaggio e di una lunga riflessione*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.

² E. PEA, *Rosa di Sion. Racconto tragico*, Napoli, Libreria della Diana, 1920.

³ Il primo intervento cecchiano su Enrico Pea (1881-1958) è una recensione alla raccolta poetica *Lo spaventacchio*, uscita a Firenze per la Libreria della Voce: nel medesimo intervento, intitolato *Libri di poesia* e pubblicato il 18 giugno 1914 sulla «Tribuna», il critico si era occupato anche di *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro.

⁴ E. PEA, *Moscardino*, Milano, Treves, 1922.

⁵ E. PEA, *Montignoso*, Ancona, Puccini, 1912.

⁶ E. PEA, *Lo spaventacchio*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.

⁷ È questo il caso del suicidio della signora Pellegrina, bisnonna di Moscardino, donna «di grande casato» che «aveva ereditato anche il patrimonio di due sorelle monache morte presto» (E. PEA *Moscardino*, cit., p. 1): «E intanto abbuiava, e questa macchina si metteva in moto per il manicomio di Lucca, giù per la via pianellata, scoscesa: le martinicche frenavano le ruote con il loro cigolio: ghi! ghi! ghi! lungo: Lamento di cornacchie ferite, nella sera tragica. Si spalancò la finestra e apparve uno scheletro vivo. Un grido! Un tonfo! Le streghe pregne levarono le mani di sotto ai grembiuli, come a sgravarsi di un malefizio. La signora Pellegrina è caduta riversa. Si è rotto il cranio, non può avere i Sacramenti. In questa casa maledetta tutti muoiono senza Sacramenti» (*Ibid.*, pp. 52-53).

⁸ Il nonno di Moscardino è innamorato di Cleofe, una «serva» di casa che «era arrivata dai monti» (E. PEA *Moscardino*, cit., p.10) e che lo rende presto «folle di gelosia» (*Ibid.*, p. 28). L'apice, tragico, di questa vicenda amorosa è il tentato suicidio dell'uomo: «Mio nonno la trasse dal parapetto a sé, le pose le palme sulle spalle, le strisciò le mani, tezze lungo le braccia, sui fianchi, sulle gambe, fino ai piedi; e poi cominciò a lamentarsi: “Cleofe, sei troppo bella, sei la cagione della mia follia! La mia disperazione per tutta la vita! Cleofe, non avrò pace, non avrò pace finché tu viva, finché io viva!... Cleofe, è bene morire! È bene morire!” Cleofe ripeté come eco l'ultima parola: “Morire!” e si voltò di là a cercare con gli occhi la creatura nella culla che, svegliata dagli urli, sgambettava e piangeva: “Morire!” E mio nonno ha in mano un coltello: “Cleofe, non ti posso uccidere!” E cade Lui, con il ventre squarciato» (*Ibid.*, pp. 43-44).

⁹ Al posto di «sottecchi», si ha dunque «sottécche»: «Vestito alla contadina, il medico condotto, scapolo, rosso di pelo, stava seduto davanti a Don Pietro che lo sbirciava di sottécche alle pagine del breviario» (E. PEA *Moscardino*, cit., p. 86). Poco oltre, nella stessa pagina, a «seduta» si sostituisce «asseduta»: «E l'Abate Don Lorenzo, vicino a lei, con gli occhietti lustrati, faceva il solletico sotto il collo alla bambina assediata sulle ginocchia di Cleofe» (*Ibid.*). Infine a «lattime», parola indicante l'eczema del lattante comunemente conosciuto come crosta latte, l'autore preferisce «lettime», che è invece di norma la lettiera degli animali domestici. La sostituzione, come rileva Cecchi, fa assumere all'intera porzione testuale un significato equivoco: «Aveva ripugnanza come di sangue non suo. E, a vederla, gli faceva schifo per quella peluggine rossa e quel lettime sulla testa» (*Ibid.*, p. 159).

¹⁰ Se il riferimento ai «fiori cicchini» ricorre in due occasioni (E. PEA, *Moscardino*, cit., pp. 26 e 43), il termine «sguvito» si applica a rivoli d'acqua che fuoriescono dalla rocce: «Poco lungi dalla sua casa, il monte trasuda, sulle grotte lisce con le spaccature muschiose; il sudore si gela, e agli orli si formano delle cristallerie inverosimili, da quelle lacrime sguvite dal monte che subito righiacciano all'estremità delle candele fantastiche» (p. 66). Il «bistrè» invece è un ballo da taverna.

¹¹ «Suo padre lo aveva destinato prete; e anche per questo il nome di Lorenzo: San Lorenzo, patrono del paese e titolare di quella bella chiesa coi gradini di marmo, coi sedili appoggiati esternamente al muro che guarda il fiume, dove batte il sole d'inverno, addosso a quei poveri vecchi che sembrano ripararlo tutto sulle spalle curve. Dico di quei vecchietti, che stanno in fila come confinati, col bastone stretto fra le ginocchia, e borbottano senza muoversi per non far vento con le loro magre persone. Il mezzogiorno mette loro lo scompiglio addosso; si portano via il sole che hanno preso, e camminano svelti, perché le ombre delle acace insidiano la vecchiaia. Quelle acace, che sono state piantate davanti all'istituto dei vecchi, fanno ombra anche l'inverno: e ogni inverno di più rubano il sole dei vecchi» (E. PEA, *Moscardino*, cit., pp. 4-5).

¹² «Poco lungi dalla sua casa, il monte trasuda, sulle grotte lisce con le spaccature muschiose; il sudore si gela, e agli orli si formano delle cristallerie inverosimili, da quelle lacrime sguvite dal monte che subito righiacciano all'estremità delle candele fantastiche: Come l'altare maggiore capovolto per incanto, ove le candele senza lucignolo si siano pietrificate trasparendo in una luminosità prodigiosa. Così, se a quelle grotte nerice vi fossero arrampicate delle caprette di legno, un pastorello con una mazza sulle spalle e un cappello a brigante, sembrerebbero le grotte dei presepii, messe in quelle scatole col vetro davanti. Soltanto in aprile, quando la pioggia è tiepida e le grotte sono riscaldate dalla borrhaccina in

germoglio e dalle altre gioie di Dio invisibili ai nostri occhi, soltanto in aprile, le candele fantastiche sguviscono del tutto, e le ombre non tremano più nelle luminerie prodigiose» (E. PEA, *Moscardino*, cit., pp. 66-68). Il secondo episodio è la descrizione del disgelo: «Quella, era stata un'invernata rigida. Le grotte, le spallette dei fiumi e delle gore erano sempre ghiacciate. L'acqua delle gore e dei fiumi si scorgeva scorrere con fatica, sotto una grossa lastra di ghiaccio: Pareva che soffrisse della mancanza d'aria. Doveva gorgogliare forte là sotto, perché incespica alla superficie del ghiaccio ed appariva schiumosa. I rami degli alberi, i cardi, le foglie secche, trasportate dai torrenziali, erano rimaste imprigionate dal gelo. Erano rimasti imprigionati, come se dormissero, in un botro d'acqua, degli uccelli. Le ruote delle segherie, erano tutte raggiate di candelotti di ghiaccio, a filamenti e a gocce, come le girandole dei fuochi artificiali per la Madonna del Carmine. Ramaggi curiosi si erano formati nei letti dei fiumi, tra le marmoline di statuario e di bardiglio, e nei bozzi delle strade fonde. Anche gli sterchi, dei cavalli e dei bovi, si erano resi preziosi e fantastici, tra i fanghi ghiacciati delle vie carraiole» (*Ibid.*, pp. 83-84).

¹³ «Gabbiani posati sul mare: a piccoli gruppi, a frotte più lontani. Sparpagliati altri sul mare ventilato da un fresco maestrale. Disordinati come una fiorita di margherite pratoline sopra una prateria sconfinata. Un mare più chiaro dell'erba verzicante in primavera: sfiorato da un venticello così dolce. Mare rigato tutto a solchetti, appena appena composti e scomposti, come se un pettine d'oro fatato passasse invisibile a rigare di bianco e d'azzurro la pagina di questo libro eternamente favoloso sgomentatore di umani. E sulla battima l'acqua è poco mossa e senza schiuma, come se il mare respirasse in un respiro di beato riposo. In questo gigante che dorme, non è ombra di travaglio» (E. PEA, *Moscardino*, cit., pp. 93-94).

¹⁴ «La brezza si è fatta ghiaccia e molesta. Il mare s'inciprignisce e manda via i gabbiani, impaziente di averli sopportati sulla sua groppa per tante ore. I calafati prevedono la pioggia da certe nuvolacce a stendardo che rattristano il cielo. Tra poco verrà un acquazzone a enormi goccioloni, che crivellerà questo deserto di sabbia. Stendono gli incerati marroni sulle barche ribaltate, un po' sporgenti per lavorarvi sotto, come sotto la tettoia d'un capannone. Sembrano spazzacamini e magnani in orgasmo, quando arrivano sulla piazza dei paesi, che sta per piovere, e i paesani dicono: "Spazzacamini e magnani hanno portato la pioggia e la sperpetua", e li guardano male, e non danno loro camini da scrostare, né paioli da stagnare, né ricovero, se piove prima che abbiano piantato le tende ed i fornelli a mantice. Mettono in assetto alla rinfusa i cordami e le reti, a ridosso della barca, dalla parte già sverzata e calafatata... E ricomincia il picchietto sugli scalpelli che allargano le senici, per togliere vecchi stoppacci tra doga e doga. Ed il fumo del catrame, che bolle nel caldaione di ferro, si sparge basso, ostacolato dall'aria appesantita, e nasconde il gobbetto mezzo nudo che alimenta il fornello e fischia» (E. PEA, *Moscardino*, cit., pp. 105-107).

¹⁵ «Così i pazzi ora si chiamavano: Il Taciturno. Ed ora Don Lorenzo. Tornava la febbre a Ceofe, l'affanno, la sonnolenza, il sudare snervante: Si riallettava gravemente per una settimana. Poi rimigliorava... E così fino a ottobre, quando le vie di Seravezza si fanno sonore di foglie secche e di cardi, scesi dalle montagne dei dintorni, col primo vento festoso» (E. PEA, *Moscardino*, cit., p. 157).

¹⁶ «O scatti generosi, impazienti, di quel giovinetto biondo tutt'occhi e tutto nervatura d'acciaio, ingrovigliato nella camicia di forza presso al letto di mio nonno nei primi giorni: Vicino al finestrone. Lui la vedeva, si alzava di scatto per andarle incontro, ed era trattenuto dalle cinghie di cuoio. La salutava con la mano: ed ella sempre è voltata dalla parte dei mirti, e non lo vede. E non lo vede il suo amore incatenato, dall'altro, dal rivale, che vuole rubarla... Ma non potrà, perché Egli adesso ha scritto alla regina: E verrà col cochio, li scudieri e le ancelle, a liberarlo... Ma intanto lei è voltata dalla parte dei mirti, e non sa questo: Che verrà la regina ad appianare ogni cosa. Si annotta, ed ella è sempre là, ferma, voltata dalla parte dei mirti. Forse è incatenata e non ode, e non vede il suo amore che dietro la vetrata inferriata spasima e grida e ammicca: Ma non può chiamarla per nome, perché il nome di lei è composto con lettere fuggite dall'alfabeto» (E. PEA *Moscardino*, cit., pp. 143-144).

¹⁷ «Cleofe accoccolata sulla sabbia sotto l'ombrello nero da acqua: Poca ombra, assai per lei che non sente il caldo del sole già alto. Con tutto quel mare chiaro negli occhi, la flessuosità dei gabbiani, piccoli come piccioni di covata, bianchi e neri, con l'ali aperte sull'acqua viva: Grande lago per letto di ninfee a stupore di un'estate anticipata. "Tota pulchra es, Maria; piena di grazia". L'Abate Don Lorenzo leggeva, sul libro delle preghiere domenicali di maggio, le pagine più amorose che il fedele dice a Maria quando sta nella nicchia d'argento, scoperta per la novena serale, coi boccoli d'oro e il manto celeste e la corona di gigli sulla fronte rosata che lustra e che trema con il rimbombo di voce di bimbi. "Tota pulchra es, Maria, piena di grazia": con poca voce, accucciato l'Abate sotto quell'ombra, vicino a Cleofe. Per la prima volta stava così vicino a quella Madonna, che pareva non respirasse, assorta, con tutto quel mare luccicante in quegli occhi color macubino. Quel pallido viso di cera. Quella testa piegata sulla spalla sinistra, difesa dai raggi del sole sotto un baldacchino nero, con la bimba in grembo, come Maria nel deserto d'Egitto inseguita da Erode. "Tota pulchra es, Maria, piena di grazia" per la prima volta, Don Lorenzo osava parlare vicino a lei, protetto dall'ombra del piccolo ombrello nero da acqua. "Tota pulchra es, Maria, piena di grazia". Parlava con le parole del poeta cristiano, e sebbene protetto dall'ombra, non era affrancato, sentiva il cuore alla gola, e tossiva ogni tanto una tosse secca e nervosa. Affannava, e sbagliava le parole e gli accenti delle preghiere che avrebbe voluto cantare come sua canzone per lei... A lei che guardava il mare, ed ascoltava il frangersi delle ondine che era simile al fruscio delle sottane inamidate» (E. PEA, *Moscardino*, cit., pp. 95-97).

[40] «La Tribuna», venerdì 5 maggio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Va segnata *niveo lapillo* la deferenza nei riguardi dell'Italia contemporanea dimostrata da George D. Herron,¹ nel suo libretto: *The revival of Italy* (Edit. G. Allen and Unwin, London).² Per gli stranieri, l'Italia è un museo, un luogo di cura, o una pensione: un museo dovizioso, per quanto un po' disordinato. Un luogo di cura pittoresco, sebbene poco sicuro. Una pensione un po' sudicia, ma spassosa. E non potrebbe, senza grave pericolo della sua fama, accingersi a modificare queste caratteristiche. Guai se il forestiero, per definizione ricco, fresco di barba, e moderno, a un tratto, sbarcando, dovesse accorgersi che l'Italia non è più quella Italia famosa per esser povera, vetusta e cialtrona!

Ma ecco uno straniero, e americano per giunta, che considera il nostro paese con disposizioni insolite e meravigliose. E non sarà certo lui: l'Herron, a lamentarsi e scrivere una lettera al «Times» o al «Morning Post» se una dimostrazione fascista, con gagliardetti e bastonate, gli interrompe le meditazioni davanti a Palazzo della Signoria o al Colosseo. Né a deplorare che gli operai (ex-sonerati) che si tengon pronti a montar la guardia alle fabbriche con l'elmetto a sghimbescio e la bandoliera messa all'incontrario, son meno *estetici* e *decorativi* dei mietitori, o vendemmiatori sul plaustro come si ritrovano nei diari di Leight Hunt, o nei romanzi di Ouida.

Bisogna dire, anzi, che l'Herron esagera invece che nei riguardi arcaistici e idillici, in quelli rivoluzionari e avveniristi. Eccettuato qualche momento, non s'ebbe in Italia, nemmeno durante quella che l'Herron chiama con una certa pomposità: *La rivoluzione del Settembre 1920*,³ non s'ebbe l'impressione della tragedia. Ma nemmeno un'impressione aurorale. Nessuno, fuorché l'on Bombacci, s'azzardò a riecheggiare il fabuloso e sempre rientrato: *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo*.⁴ Ma, per l'appunto, l'Herron bombaceggia, o diciamo pure, bombeggia. E quando ci racconta che, durante l'occupazione delle fabbriche regnò nelle medesime una spontanea disciplina molto più severa di quella imposta dai proprietari, noi abbiamo un certo diritto di mantenerci un po' increduli.

«Era regola un'austerità Puritana. Durante le ore di riposo, furon tenute conferenze su argomenti d'economia o di letteratura. E, in alcuni casi, ebbero perfino luogo concerti di musica classica» (pag. 37).⁵

«Le conferenze non si aggiravano, come in Russia, intorno a un'idea strettamente materialistica della vita e della società. Fu discusso liberamente di morale e di religione, e furono accolte le opinioni più divergenti» (idem).⁶

La verità è che due: il Sonzini e lo Scimula,⁷ si trovarono a rappresentare in coteste serene accademie, opinioni un po' divergenti da quelle dei capocci. E furono, in omaggio alla libertà d'opinione, assassinati.

Ma l'Herron è un idealista, un entusiasta, un messianico, un nazareno, un francescano. Non vogliamo offendere, con critiche troppo esplicite, coteste pregevoli e rare qualità. Ci riferiamo così, a quanto mi ha detto un'eccellente rivista liberale inglese: il «New Statesman» (march 25, 1922), che ha creduto di dover fare una bella tara per esempio alla sua idea dell'avvento del *controllo*; o alla sua interpretazione dell'on. Giolitti, come sperticato riformatore democratico, laddove l'on Giolitti è riformatore, e magari democratico, ma in quanto conservatore sperticato.

Infine, anche nei riguardi di quella che l'Herron chiama, con l'enfasi solita: *La Nuova rinascita* (intellettuale), ci sembra che egli abbia lavorato a orecchio, a cazzottello.⁸ Chi s'era accorto da noi,

che un gentil letterato: Giulio Caprin,⁹ divide con G. A. Borgese¹⁰ la fama di supremo augure politico?

Forse gli stessi che conoscevano per un gran critico Riccardo Nobili con la teoria del *mutismo*.¹¹ E chi vorrebbe, con l'Herron, affidare la nostra rinascita religiosa nelle mani di Papini? Nessuno certo che ha letto la *Storia di Cristo*.¹² Chi oserebbe, con l'Herron aspettarsi dal Sen. Chiappelli «una sintesi spirituale dall'Est e dall'Ovest?». ¹³ Noi ci limitiamo ad aspettarci, sicurissimi come siamo di non leggerlo, qualche articolo del Chiappelli sulla «Nuova Antologia». E che dire del gran lume spirituale che da Firenze s'irraggia per virtù dell'*Associazione delle Portatrici di Lampade*?¹⁴ Anche a questo ultimo fra tanti «portents of the spiritual springtime» (pag. 100),¹⁵ preferiamo l'oscura e monotona vocazione delle Portatrici di Figliuoli. E siamo dolenti, lo creda l'Herron, di non potere accettare, in tutto e per tutto, tante e tante variate speranze. Di non poter ciecamente condividere i suoi punti di vista, tanto lusinghieri.

Un altro entusiasta, nostrano questo, e dedito non alla storia ma alla poesia, è Rosso di S. Secondo.¹⁶ Si legge in Livio, in Ovidio, in Svetonio e in cento altri autori venerandi, di Curzio cavalier romano che si sacrificò agli dei Inferi pel bene della patria.¹⁷ Essendosi infatti aperta una voragine in mezzo al Foro, l'oracolo disse che mai si sarebbe chiusa, se uno dei primi cavalieri romani non si gettava in quella voragine. Senza stare a pensarci tanto, Curzio si gettò, col cavallo. E Rosso di S. Secondo ha molto a comune con Curzio. Ogni tanto s'aprono voragini vertiginose, non fortunatamente nel Foro, ma nella prosa di Rosso di S. Secondo; né si saprebbe come oltrepassare. Senza esitare un minuto, Rosso comincia a buttar nella voragine un nichelino, poi una lira, poi la paglietta, poi i calzoni, poi la grammatica, il senso comune, e infine tutto sé stesso; salvo a rientrare, poco dopo, fresco come una rosa, per una porticina di servizio; e riprecipitarsi e riemergere, che è una cosa da dare il capogatto.

Non si son scorse tre o quattro pagine del suo nuovo romanzo: *Il minuetto dell'anima nostra* (Edit. Treves, Milano),¹⁸ e lo vediamo che

«comincia a fare il solito lavoro»

Pag. 10. «O che, per tutti desto, ora, un lumino da un buco di soffitta, alto risplende, senza batter ciglio, alle più pure luci di stelle, e, con pacata voce, parla al cielo della goccia perenne del suo olio».¹⁹

Pag. 99. «L'ho esaminata (una donna), in ogni particolare, illuminabile, con il raggio della pupilla, traverso la lente, le meno percepibili vellicazioni dell'epidermide, tra le fossuole leggiadre e le riprese lievemente muscolari del suo bel corpo».²⁰

Pag. 105. «Ma che mi vuoi raccontare con cotesti lamenti! Mi fai come se i continenti fossero sprofondati nel mare».²¹

Pag. 123. « Il vero è che una donna quando è di puro sesso, sin che conserva gli ultimi denti, se ne sta a mordicchiare il destino con la cocciutaggine d'un fanciullo».²²

... Tutto questo aiuta ad intender come mai, dagli stessi ammiratori, saggi diretti dell'arte di Rosso di San Secondo siano tanto di rado citati. Se ne parla, calorosamente, ma alla lontana. Meglio non ci si ritrova. Quel delirio d'abisso, quel continuo pindarismo e gongorismo, allarmano anche i più fedeli. Si potrebbe dire che Rosso di S. S. è poco citato, perché è troppo pericolosamente con-citato. E dovremo, fino alla consumazione dei secoli, nell'occasione d'ogni suo nuovo libro, sforzati dal buffo e dal grottesco nei quali la sua arte casca a ogni passo, dovremo ripetere queste o consimili considerazioni? Perché Rosso di S. S. non si decide, bonariamente, a farla finita con queste pose e

ridicolaggini? E non ci dà il lavoro che abbiamo diritto d'aspettarci da lui, come da uno dei nostri giovani migliori? Ma son ormai dieci anni che ci facciamo queste domande. E Rosso di S. S. scende e risale dalle voragini della sgrammaticatura e del non senso; e non riesce a capacitarsi come ancora non si sia stancato.

Il tarlo.

Attraverso lo sguardo dell'Herron di *The revival of Italy*, Cecchi riflette sui luoghi comuni che accompagnano invariabilmente la rappresentazione dell'Italia nell'immaginario dei visitatori stranieri, a mezza via tra una sorta di museo disordinato e di luogo di cura pittoresco. Anche il saggio di Herron fatica a prendere in esame in modo credibile la situazione dell'Italia contemporanea. L'autore dà conto dei violenti scioperi del settembre 1920, ma li descrive ingenuamente come occasioni di opportunità culturali e idilliche assemblee di lavoratori. A stupire il critico vi è poi l'entusiasmo per alcuni personaggi del panorama culturale italiano, decisamente sovrastimati e gratificati di apprezzamenti poco realistici. Ancora più severo si dimostra Cecchi nei confronti dell'ultimo romanzo di Rosso di San Secondo, *Il minuetto dell'anima nostra*, esempio della produzione di un autore talentuoso del quale il critico rimpiange di non poter leggere prove più convincenti. L'articolo non ha avuto ristampe dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ Lo statunitense George Davis Herron (1862-1925), attivo nella *Society of Christian Socialists*; nel 1890 desta scalpore il suo *The Message of Jesus to Men of Wealth*, discorso con il quale si scaglia contro gli eccessi della ricchezza e degli squilibri economici all'interno della società di allora: si avvicina così alle idee del *Socialist Labor Party of America*. Insegna *Applied Christianity* all'Iowa College e, costretto ad abbandonare la chiesa congregionalista della quale era pastore, si trasferisce a Firenze. Durante la guerra, lavora in Svizzera per il Dipartimento di Stato americano, per il *British War Office* e per il *British Foreign Office*. Molto critico sulle conclusioni ottenute dalla Pace di Versailles, raccoglierà le proprie riflessioni in *The Defeat in the Victory* (1921).

² G. D. HERRON, *The revival of Italy*, London, George Allen and Unwin, 1922. Il volume è costituito da una *Prefatory Note* (pp. 5-6), seguita da otto capitoli: *The perennial quest of the Italian people* (pp. 9-20), *The paradox of Italian national character* (pp. 21-32), *The Revolution of September, 1920* (pp. 33-50), *The great adventure* (pp. 51-65), *Also the agrarian revolution* (pp. 66-75), *The strife of the extremes* (pp. 76-87), *The new Renaissance* (pp. 88-111) e *The third Rome* (pp. 112-128). Il grande rispetto per la situazione dell'Italia contemporanea è espresso già nella prefazione: «The Italian purpose making for industrial democracy, for social conciliation and economic providence, continues its momentous course. Moreover, the intellectual revival and spiritual renewal among the Italian youth are increasing and not decreasing» (*Ibid.*, p. 5).

³ Si fa riferimento qui al capitolo di *The revival of Italy*, intitolato *The Revolution of September, 1920* (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., pp. 33-50).

⁴ Citazione del celebre verso di Virgilio (*ecl.* IV, 5) sul ritorno all'età dell'oro.

⁵ «All in all, it was a Puritan austerity that was prescribed and commonly practised; even enforced where rare necessity occurred. During rest-hours, lectures on economic subjects were given, and sometimes on subjects of literary or general intellectual interest. Even classical concerts were given, I am told, in a few instances» (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., p. 37).

⁶ «Oftimes the rest-hours was occupied by the reading aloud of books by some one appointed. Nor was the instruction or reading based, as is the case in Russia, upon a strict materialistic doctrine of life and society. Questions of morals and religion were freely discussed, and most divergent views advanced» (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., p. 37).

⁷ Tra il 21 e il 23 settembre 1920 si verificano a Torino violenti scontri tra lavoratori di sinistra e forze dell'ordine. Tra le vittime di quei giorni compaiono anche l'impiegato della FIAT Mario Sonzini e l'agente carcerario Costantino Scimula. Il primo è un ventenne nazionalista, iscritto ai fasci di combattimento, sindacalista e membro della commissione interna delle Officine Metallurgiche: lavora nello stabilimento Nebiolo dove viene catturato e processato. Il secondo, anch'egli ventenne, viene condannato dal tribunale operaio organizzato nello stabilimento Bevilacqua, sempre a Torino. I corpi di entrambi vengono ritrovati qualche giorno dopo, giustiziati con un colpo di pistola alla nuca. Al processo vengono condannate undici persone, con pene che oscillano da uno a trent'anni di reclusione.

⁸ Si fa riferimento qui al capitolo di *The revival of Italy* intitolato *The new Renaissance* (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., pp. 88-111).

⁹ Il giornalista e saggista triestino Giulio Caprin (1880-1958) collabora all'«Illustrazione italiana», al «Piccolo» e al «Marzocco», dove pubblica articoli di letteratura tedesca che confluiranno in parte nel volume *Germania letteraria oggi* (1911). Scrive saggi, opere teatrali e due raccolte di racconti (*Storie di poveri diavoli*, 1910; *La vita di tutti*, 1911). Dopo la guerra, esperienza che torna in numerose sue opere (*L'ora di Trieste*, 1915; *Paesaggi e spiriti di confine*, 1915; *Gli animali della guerra*, 1916; *Trieste liberata*, 1919; *Sommario storico della guerra universale, 1914-1918*, 1921), viene introdotto da Borgese al «Corriere della Sera», per il quale realizza *reportages* da paesi stranieri con lo pseudonimo di Panfilo. È citato dall'Herron a fianco di Borgese nel capitolo di *The revival of Italy* intitolato *The new Renaissance*: «Even journalism – which in Italy maintains a higher intellectual character than in any other country – must constantly deal with matters of social philosophy and international morality. One has only to peruse editorial articles by such as Professor G. A. Borgese and Dr. Giulio Caprin for evidence of the superior quality of the journalism of Italy» (G. D. HERRON, *The new Renaissance* cit., pp. 90-91).

¹⁰ Per un accenno ai rapporti tra Cecchi e Borgese, si rimanda alla nota 28 al testo 28.

¹¹ Riccardo Nobile (1859-1939), scrittore, pittore e antiquario fiorentino. Nella città natale studia all'Accademia con Telemaco Signorini: si trasferisce a Parigi dove frequenta l'*Académie Julian*, specializzandosi come pittore di genere. Affianca all'attività di artista quella di scrittore: nel 1908 pubblica un romanzo dal titolo *A modern antique*, mentre ottiene maggior successo con un saggio sulla falsificazione delle opere d'arte intitolato *The gentle art of faking. A*

history of the methods of producing imitations & spurious works of art from the earliest times up to the present day (1921). Il critico e la sua teoria del mutismo vengono citati in *The revival of Italy*: «But the most significant indication of the state of mind in which Italian art now finds itself, has been best analysed, so far as I know, by Riccardo Nobile, a very keen and just Italian critic, apparently better known to English and American readers than to Italian. The significance and promise of the newer Italian art lies in what Signor Nobile calls its period of “Mutism”. The artists of other nations have tried – have indeed felt obliged to try – to paint the war, just as the poets have felt obliged to sing it. What surprised Nobile, after visiting the different expositions since the armistice, was the fact that the war seemed not to have touched the painter. So far as the expositions were concerned, his first thought was: to the artist the war had not been. Of course, there were some of the older painters who felt obliged to essay the battles; but they were few and negligible. Italian painters as a whole, by some native but rare instinct, had let the war alone. Most of them had been to the front, had participated in all the horror and slime and blood; had taken part in scenes which were but midly foreechoed by Dante's Inferno. And they had come back to their ateliers dumb. The war simply could not be painted» (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., p. 95).

¹² «The search of the Italian, is now for spiritual and social verities. He is seeking out paths for the soul of man, and for verbal pictures whereby to disclose them. And the quest has its prophet, for the moment, in Giovanni Papini – in Papini turning aside to spend long month in preparing an account of Christ that shall appeal to the people» (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., p. 93).

¹³ «Also at the Philosophical Library was created the Association for Religious and Moral Progress, instituted by Professor Puglisi. It was initiated by a powerful appeal on the part of Senatore Alessandro Chiappelli for the creation of a spiritual synthesis of the east and the west, of inner regeneration and conscrutive activity. This appeal has appeared in the review *Il Progresso Religioso* published by the Association» (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., p. 106). Alessandro Chiappelli (1857-1931), docente di storia della filosofia a Padova (1883), Firenze (1885), e a Napoli, dove mantiene la cattedra dal 1887 al 1908. È studioso di Talete, Pitagora, Anassimene, Senofane, Melisso ma anche del cristianesimo delle origini: studia papiri, testi paleocristiani e frammenti evangelici, e pubblica le raccolte di articoli *Studi d'antica letteratura cristiana* (1887) e *Nuove pagine sul cristianesimo antico* (1902). Membro delle accademie dei Lincei e della Crusca, partecipa attivamente al dibattito intorno al socialismo e alla nascita del partito operaio: esprime le proprie opinioni in *La premesse filosofiche del socialismo* (1896) e *Il socialismo e il pensiero moderno* (1897). È nominato senatore il 30 dicembre 1914.

¹⁴ Il programma dell'associazione è ben definito nel volume dell'Herron: «Also should be mentioned, in connection with Florence, the highly significant young women's movement of the “Lamp-Bearers”; for it is in Florence the international direction of the movement centres, in the person of Countess Matilde Marfori Savini. The movement was founded and is inspired by Miss Nella Ciapetti, a young woman of great spiritual and intellectual power. [...] The movement has taken its motto from Mazzini, and has made of his writings somewhat of a gospel. “We desire to feel”, so runs a sentence in a Lamp-Bearer prospectus, “that there exists, under all the diversities of races, creeds or tendencies of thought, the same fundamental and sacred humanity”. These young women have a very complete programme of inner spiritual work, of individual regeneration, of mutual spiritual and practical help, of education on modern advanced subjects, such as the new free methods of teaching in the schools, sexual instruction, social work among the children of the workers. They also devote themselves to prison reform and moral help among the prisoners. And one of their chief purposes is the promotion of international goodwill and fraternity, thought seeking to bring together in mutual understanding and various services the women of all nations and races» (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., pp. 107-108).

¹⁵ «Thus Italian music will become once more the music of worship, the music of the soul, which is the only true music. Indeed, if music be not essentially devotional, if it exalt not and refresh not the spirit of man, it is not music. But this music will not come, be it said, except as the divine fruit of a new spiritual springtime. But the portents of the spiritual springtime are many: the rumors of its coming, and the glad trouble of it, are abroad in the Italian soul. It is this, above all else, that the intellectual revival foreshadows and prepares» (G. D. HERRON, *The revival of Italy*, cit., p. 100).

¹⁶ Pier Maria Rosso di San Secondo (1887-1956), esordisce con i racconti di *Elegie a Maryke* (1914) e *Ponentino* (1916) e si afferma presto come autore di teatro. Tra i lavori teatrali dei primi anni '20 si ricordano *Marionette, che passione!* (1918), *La bella addormentata* (1919), *L'ospite desiderato* (1921), *La roccia e i monumenti* (1923), *Lazzarina tra i coltelli* (1923), *La danza su di un piede* (1923) e *L'avventura terrestre* (1925). Si dedica a lungo al giornalismo e scrive inoltre numerose opere narrative, tra le quali *La morsa* (1918), *Le donne senza amore* (1920), *C'era il diavolo o non c'era il diavolo?* (1929).

¹⁷ L'episodio è narrato da Livio, *Ab urbe condita* VII, 6, 1-6 (e cfr. Ovidio, *Fasti* VI, 403; Svetonio, *Augustus* LVII).

¹⁸ P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Il minuetto dell'anima nostra*, Milano, Treves, 1922.

¹⁹ *Ibid.*, cit., p. 10.

²⁰ *Ibid.*, cit., p. 99.

²¹ *Ibid.*, cit., p. 105.

²² *Ibid.*, cit., p. 123.

[41] «La Tribuna», venerdì 12 maggio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Gli amici di Renato Fucini,¹ che anno raccolsero e pubblicarono, presso «La Voce» di Firenze, quei suoi racconti di fatterelli occorglisi, e ritratti delle persone conosciute, e ricordi delle scenette allegri e triti, alle quali aveva assistito, e, insomma, tutto il ricco bagaglio autobiografico d'*Acqua passata*,² hanno compiuta la pietosa bisogna di dar veste di libro a quanto restava ancora inedito, e a quanto s'era smarrito in giornali e riviste difficili a rintracciare. Ecco, così, questo nuovo volume fuciniano: *Foglie al vento* (Editr. «La Voce», Firenze),³ a cui Guido Biagi ha saputo da par suo crescere interesse e decoro, con una prefazione che ci riporta alla vecchiezza e alla malattia del Fucini quando, ripetutamente, egli cercò di ripigliare il filo e arrivare in fondo ai *Ricordi*, ch'erano invece destinati a rimanere interrotti dopo i begli anni degli studi di Pisa.⁴ Una prefazione piena di malinconia, e un libro anche più malinconico: che il Fucini è un uomo e scrittore che non si può senza angoscia immaginare acciaccoso, invecchiato, e privato d'una felicità naturale, e d'un ardore che hanno tanta parte nella sua esperienza vissuta e nel suo stile.

Ma in più dell'intrinseca ragione, senile e valetudinaria, ci sono altre ragioni di quella tristezza. La giovinezza del Fucini è tutta animata di fervore patriottico; e il Fucini si prova a rievocare questo fervore precisamente nei tempi della nostra più squallida miseria nazionale. Rammenta l'*Inno di Garibaldi*, come dovettero sentirselo cantare in cuore da giovani;⁵ e magari, giù in piazza, una dimostrazione socialista, mentre egli scrive, va portando in giro, sul polverone d'Empoli, e i voli delle mosche, e il *passagallo* di due o tre bombardini e tromboni squarciati, e i gridi e i moccoli dei beceri, l'*Inno dei lavoratori*. E si ricorda del freddo patito nella cameruccia a dozzina, e dei ventotto centesimi che gli restavano disponibili ogni mese per i minuti piaceri;⁶ e intanto una generazione di cafoni e pacchiani senza decoro e senza lettere, si distende e gavazza sul bel paese. Semplice, e inadattabile come i semplici, anche per lui dovette valere, con tutte le tristi conseguenze di solitudine e d'incomprensione, quel lapidario imperativo che una volta ci capitò di cogliere (non diremo in quale circostanza), sulla bocca di Pascarella: «È inutile, coi cialtroni io non ci posso stare!». Il dissidio di due epoche non si saprebbe esprimere in forma più risoluta.

Ma si crederà, da quanto s'è detto, che in questo libro sia un Fucini immoderato e querulo vantatore di tempi remoti. Significherebbe conoscerlo poco davvero! Era troppo sobrio ed onesto, il Fucini, per permettersi il lusso di fare il moralista. E avrebbe certamente preferito morir di freddo le mille volte, piuttosto che indossare la tonaca e il mantello del predicatore. Il confronto e il rimpianto escono, come involontariamente, e smozzicati, fra gli aneddoti che briosi e commossi, animano una prosa la quale, in molte pagine di questi *Ricordi* è veramente, come dice il Biagi, un modello difficilmente superabile di semplicità, e di scioltezza.

Delle tre novelle aggiunte ai *Ricordi* ci sembra di gran lunga la più bella: *Il signor Licurgo*, ritratto di un vecchio e sopravvissuto patriotta e cospiratore, che si riduce a trascinar la poesia delle belle gesta e l'orgoglio della patria, in mezzo a uomini e tempi miserabili.⁷ E fra gli scritti vari, anche più della conferenza inedita *Sull'Etna*,⁸ è da ricordare: *Il Bruscello della Serra*, pittoresco capitolo intorno a una recita contadinesca in un paesello dell'Appennino pistoiese;⁹ e soprattutto *Beatrice del Pian degli Ontani*, pagine sull'agonia e la morte di questa poetessa pastora che per tanti anni fece risuonare de' suoi canti le selve toscane, e mandò in visibilio l'abate Giuliani e il Tommaseo, e fornì ingenuamente di begli esempi di antico stile ancor verdeggianti, i loro dotti scartafacci.¹⁰

E il libro è tutto pieno delicatissimi fiori di lingua non messi lì come negli scritti di non pochi toscani e toscaneggianti nostri contemporanei, che ci candiscono la parola rara come un *marron glacé* nel suo vassoietto di carta pieghettata, ma porti con bel candore e sprezzatura. Il che sta anche a dimostrare che l'epoca è doppiamente malata e pregiudicata. Molti cui l'esempio morale e

stilistico del Fucini avrebbe potuto giovare, lo ignorarono affatto. Altri che lo conobbero, ne profittarono alla carlona, non si contentarono di fare, e vollero strafare. Guai, insomma, da tutte le parti!

Nel numero secondo, annata quarta della «Ronda», in questi giorni uscito, al solito, con scritti interessanti, Alfredo Gargiulo¹¹ è stato severo nei riguardi di un libro di Francesco Flora: *Dal Romanticismo al Futurismo* (Ed. V. Porta, Piacenza), bibbia fitta e massiccia dove sono discussi tutti i più tremendi problemi dell'estetica contemporanea. Il Flora è un crociano a oltranza; e conclude anzi il suo lunghissimo discorso, mostrando nel Croce l'unica via di salvezza dagli errori nei quali gli artisti e i teorici odierni si trovano involti. È un crociano sfegatato; ma, come accenna il Gargiulo, scrive, il più delle volte, come un papiniano, a volte come un marinettiano, a volte infine, quasi come un serriano. Come un autentico crociano mai; e tanto meno come un autentico Flora. Ce n'era già abbastanza per far saltare la mosca al naso del nostro carissimo amico Gargiulo, ch'è paziente, sì, come un francescano, ma purché non si tratti di dover inghiottire intimidazioni e intrugli. In un'apocalisse viva e vera, Gargiulo non perderebbe la calma; e continuerebbe ad auscultare e registrare, come un buon osservatore sotto un bombardamento, senza togliersi un minuto la sigaretta di bocca. Sono le apocalissi fittizie che gli danno ai nervi. E purtroppo, questo libro, con certe buone qualità, in molte parti ha l'aria d'un'apocalisse a vuoto.

E forse anche gli nuoce di giungere con parecchio ritardo. Non sono più i tempi, per esempio, che il caso Papini possa esser sentito e rappresentato quasi pateticamente.¹² Il futurismo è andato a posto da sé come una palla in una bilia. E intorno alla opera del Croce, sembra più giusto desiderare analisi e rilievi puntuali e originali, che esposizioni, come quella che chiude il libro, a grandi linee e chiaroscuri prepotenti. Non è più l'ora delle palingenesi. Ormai il mondo va lentamente imparando a interessarsi più al lavoro del muratore o del bardotto, che alla supervisione del soprintendente. Senza nessuna offesa per i *direttori d'orchestra*, ha più simpatia per quello che suona il contrabbasso, o il clarinetto, o anche soltanto il triangolo, che per le gesticolazioni del direttore d'orchestra. I debuttanti, in ispecie, dovrebbero tenerne conto. Oggi, più sicuro e di buon gusto, è presentarsi con quattro versi catodici, o, al più, con un sonetto.

Comunque, il libro del Flora si presta a parecchie altre considerazioni, in male e in bene, oltre a quelle preliminari. E ne faremo parte al lettore prossimamente.¹³

Il tarlo.

Prendendo spunto dall'uscita di *Foglie al vento*, curato da Guido Biagi per le edizioni de «La Voce», Cecchi dedica l'intera prima parte dell'articolo a Renato Fucini: registra che la prefazione al volume, così piena di malinconia, rispecchia bene l'immagine dell'autore nei tempi della sua vecchiaia, rattristata dal crollo del fervore patriottico e da problemi economici e di salute. Nonostante le difficoltà, Fucini non è diventato mai un moralista e la sua prosa è restata «un modello difficilmente superabile di semplicità, e di scioltezza». Attraverso un contributo di Alfredo Gargiulo, apparso sulla «Ronda», Cecchi prende in esame *Dal Romanticismo al Futurismo* di Francesco Flora, opera sulla quale il critico tornerà a scrivere in seguito ma che già ad una prima occhiata gli sembra offrire un quadro troppo generico, a scapito di un'analisi più precisa e circostanziata degli eventi in esame. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per una breve biografia di Renato Fucini, si rimanda alla nota 1 al testo 12.

² R. FUCINI, *Acqua passata. Storielle e aneddoti della mia vita*, a cura e con prefazione di G. Biagi, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921. Un riferimento a quest'opera di Fucini compariva già nel «Tarlo del 30 settembre 1921 (nota 5 al testo 12).

³ R. FUCINI, *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, Firenze, «La Voce», 1922. Il volume è suddiviso in tre sezioni: *Primi ricordi*, *Novelle* e *Altri scritti*. La prima parte è suddivisa cronologicamente in cinque aree: *Mia nascita e infanzia (dal 1843 al 1849)* (pp. 3-21), *A Livorno (dal 1849 al 1853)* (pp. 23-60), *A Dianella e a Vinci (dal 1853 al 1855)* (pp. 61-74), *A Empoli (dal 1855 al 1859)* (pp. 75-95), *A Pisa (dal 1859 al 1863)* (pp. 97-114). Le *Novelle* sono tre, *Nonno Damiano* (pp. 117-128), *Il signor Licurgo* (pp. 129-140), *Caccia al vento* (pp. 141-153), mentre negli *Altri scritti* compaiono *Sull'Etna* (pp. 157-182), *Il Bruscello della Serra. Costumi dell'appennino piemontese* (pp. 183-197) e *Beatrice del Pian degli Ontani* (pp. 199-209). È lo stesso Guido Biagi, curatore della raccolta, a raccontare la genesi della pubblicazione: «Messo in ordine e pubblicato il «guazzabuglio», com'egli lo chiamava, dell'*Acqua passata*, mi piovero da ogni parte sollecitazioni e consigli perché raccogliessi altri scritti di Renato sparsi in riviste, in periodici e in numeri unici, di cui dovevan trovarsi gli autografi in qualche fascio di carte ammonticate alla rinfusa in un canto dello *studianaio* di Dianella. Un bel giorno mi vidi arrivare una cassa di legno piena zeppa di fogli gialli e polverosi, di giornali, di taccuini dove c'era un po' di tutto: sonetti in vernacolo e versi in lingua, abbozzi di novelle e di conferenze, poesie per ragazzi, poesie per uomini soli... insomma gli originali – e con varianti notevoli – di quanto il Fucini aveva già pubblicato, di ciò che non aveva ancora dato alle stampe, e di ciò che né lui né io avremmo creduto di pubblicare. Tutto il suo bagaglio letterario era lì in quella cassa; dai primi tentativi, ancora incerti, pieni di pentimenti e di correzioni, agli ultimi scritti nei quali l'arte già esperta del narratore procede spedita e sicura senza titubanze, senza cassaticci, quasi a dettatura d'un *io* interiore a cui la mano e la penna obbedivano inconsapevoli» (*Ibid.*, pp. VII-VIII).

⁴ «[...] le pagine dei *Primi Ricordi* [...] paiono modello insuperabile di semplicità, di scioltezza e di vivacità di racconto. Quando le pescammo, di sotto a quell'ammasso di carte, ne restammo sorpresi: erano il primo getto di quel libro autobiografico che Renato avrebbe voluto scrivere, ma forse gliene mancò la voglia, o non gli parve che la sua vita fosse un soggetto tanto importante da dilungarsi in molte pagine a descriverne i minuti particolari. Questi *Primi Ricordi* precedono quelli dell'*Acqua Passata*. È manifesto che, non sentendosi più la voglia di seguirne il racconto, pensò di dar retta al mio consiglio, e di contentarsi di mettere in carta i fatterelli occorsigli, i ritratti delle persone conosciute, le scenette allegre e tristi alle quali aveva assistito. Era un modo più facile e più sbrigativo di cavarsi d'impaccio; mentre il riandare, anno per anno, tutti gli avvenimenti d'un'ormai lunga esistenza doveva sembrargli un compito troppo gravoso, e tale da mancargli le forze per assolverlo interamente» (R. FUCINI, *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, cit., pp. VIII-IX). A conclusione della prefazione, Biagi elogia questi scritti di Fucini, e li descrive come «foglie ancor fresche e verdi, queste che il vento staccò dal tronco vigoroso rameggiante nel cielo, e che fummo lieti di ritrovare dove s'eran smarrite e di raccogliere con cura amorosa per metterle vicino agli altri virgulti di quella forte e prospera pianta» (*Ibid.*, p. XVI).

⁵ Il signor Licurgo dell'omonima novella è in un Caffè e ascolta un'«allegra brigata» che all'improvviso intona «un canto lento e solenne». Il narratore vede «il vecchio incrociare le braccia sul marmo del tavolino e affondare fra quelle la testa, mentre tutta la sua persona si agitava forti scosse come se piangesse dirottamente» (R. FUCINI, *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, cit., p. 131). «Dopo un lungo silenzio, il vecchio si alzò lentamente, si guardò dintorno» e «uscì fuori fra la pioggia che cadeva a diluvio». Uno degli avventori sostiene di sapere cosa gli sia successo: «Questa medesima scena accadde un'altra volta... sarà ora una diecina d'anni. Allora a quel tavolino erano tre! Si abbracciavano e si stringevano fra loro le mani; e vollero un altro ponce perché passò una brigata di giovanotti che cantavano, al ronzio di mandolini e di chitarre, l'inno di Garibaldi. Quello che cantavano poco fa quei signori in quella casa, era un inno del Quarantotto. [...] Il signor Licurgo s'è intenerito a risentire quel canto» (*Ibid.*, pp. 131-133). Nella sezione autobiografica dedicata ai ricordi pisani, viene invece ricordato il «grido insegnatoci da Garibaldi repubblicano: «Italia e Vittorio Emanuele»» (*Ibid.*, p. 113):

⁶ Sono ricordi del periodo trascorso a Empoli: «Quanto freddo nell'inverno, quanto caldo nell'estate, e quante voglie di divertimenti rientrate in ogni tempo dell'anno! [...] La mia cameruccia era a tetto, con due sottili pareti esterne attraverso alle quali, anche per i deboli affissi, la temperatura della stanza andava pari con quella di fuori [...]. Che ore di spasimo nelle fredde serate invernali quando rattrappito dal freddo, sebbene rinvoltato nel mio pastranuccio e tutto abbottonato e col bavero alzato e strinto al collo con una funicella, facevo le cose di scuola seduto al tavolino verde!

Che notti lunghe, rannicchiato nel mio lettuccio sul quale avevo anche disteso i calzonni, la giacchetta e il pastrano! E che conforto la mattina quando andavo scalzo a rompere il ghiaccio del brocchetto per lavarmi e poi quello del calamaio per fare ai compiti qualche correzione che avevo pensato la notte! [...] A quel tempo avevo per i miei minuti piaceri, e per i vizj mezzo paolo il mese (ventotto centesimi). Eppure avevo davvero anche dei vizj, eppure qualche volta quei 28 centesimi mi bastavano per fumare a pipa e per giocare al biliardo, quando la generosità di qualche amico mi procurava un po' di tabacco in regalo [...] Più spesso i miei compagni di giuoco mi ripulivano quel mezzo paolo, appena entrato, il primo del mese, nella bisca del Giugni; e allora astinenza assoluta fino alla nuova mesata» (R. FUCINI, *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, cit., pp. 76-77, 79).

⁷ R. FUCINI, *Il signor Licurgo*, in ID., *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, cit., pp. 129-140.

⁸ R. FUCINI, *Sull'Etna*, in ID., *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, cit., pp. 157-182.

⁹ R. FUCINI, *Il Bruscello della Serra. Costumi dell'appennino piemontese*, in ID., *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, cit., pp. 183-197.

¹⁰ R. FUCINI, *Beatrice del Pian degli Ontani*, in ID., *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, cit., pp. 199-209.

¹¹ «Naturalmente, non meno spostato e fuori tempo è il rapporto dello scrittore alla letteratura (anzi all'arte in generale: pittura, musica, ecc.), che è anch'essa contenuta di questa sua press'a poco *Commedia* spirituale. Furori romantici ed antiromantici, futuristici ed antifuturistici, non dilaniano oggi tragicamente il petto di nessuno; e se il Flora avesse tanta modestia da scorrere con attenzione l'umile cronaca teatrale in un qualsiasi giornale di terz'ordine, si potrebbe prendere impegno di mostrargli che c'è lì dentro, implicito, inconsapevole, un senso assai più ricco, consumato e discreto dello spirito artistico contemporaneo, che non nelle estreme posizioni dialettizzate in questo suo travaglio critico cui han posto mano cielo e terra. Stia poi del tutto tranquillo, circa la gente che conta e cui il libro in primo luogo dovrebbe esser diretto: le cose ch'egli scopre ora, quella gente le conosce da un tempo che le pare addirittura immemorabile: appunto, le ha perfin dimenticate. E non trova modo di interessarsi a tanto fervore riportato intorno ad esse con tanta violenza di parole, invettive, e lusso di nomenclatura - come dire? - genitale» (A. GARGIULO, *Dal Romanticismo al Futurismo* di Francesco Flora, in «La Ronda», IV, n. 2, 1922, pp. 139-140). Per un accenno alla figura di Alfredo Gargiulo, si veda la nota 3 al testo 8.

¹² «L'accettazione passiva di un'opera inesorabilmente mediocre e stonata qual'è la *Storia di Cristo* di G. Papini, è indizio per mio conto, non solo della mediocrità letteraria contemporanea, ma del disfacimento estremo del cristianesimo» (F. FLORA, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921, p. XV). Così inizia una lunga e vigorosa presa di posizione contro l'opera di Papini che si conclude con questo periodo: «La Storia di Cristo del Papini, svalutazione capricciosa e incompetente del pensiero umano, rivela a un tempo la decadenza artistica dello scrittore fiorentino, e l'insufficienza filosofica ed etica del ritorno al Cristianesimo» (*Ibid.*, p.XIX).

¹³ Se ne riparlerà diffusamente nel "tarlo" del 28 settembre 1923 (testo 102).

[42] «La Tribuna», venerdì 19 maggio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Nella sua scelta de *Le più belle pagine di Carlo Cattaneo* (Ed. Treves, Milano),¹ Gaetano Salvemini² ha dovuto di necessità limitarsi; e forse è la migliore delle soluzioni quella ch'egli ci offre nel volumetto testé apparso; dandoci francamente un Cattaneo, in prevalenza tecnico e storico, organicamente ricostituito di su migliaia e migliaia di pagine, e lasciando al lettore disposto a studiare più a fondo l'opera di questo grande, la sorpresa di scoprire per conto suo un prosatore non meno considerevole del teorico e del politico: e diciamolo tranquillamente, il nostro maggior prosatore di dottrina, dal tempo di Manzoni.

Se dunque, in qualche modo, il volumetto del Salvemini, sembra ottemperare meno di altri, usciti nella stessa collezione, al criterio ch'è espresso in quella divisa: *le più belle pagine*, bisogna ammettere che era quasi impossibile altrimenti; e che una antologia del Cattaneo, condotta con altre intenzioni di queste, avrebbe corso il rischio di presentare all'impreparazione italiana soltanto una serie di frammenti, brillanti ma sconnessi. Il Salvemini, in certo senso, ha fatto quel che fa il professore d'una scolaresca che non sa ancora nulla dell'Ariosto o di Dante: ha riunito in un *corpus* coerente e perspicuo, dalle pagine del Cattaneo, tutto quanto può dare una idea essenziale di ciò che un tempo chiamavasi il *contenuto* dello scrittore: le idee, i fondamenti teorici, il sistema delle convinzioni. Una volta presa nozione di tutto questo, si potrà passare a una conoscenza più stretta e vivace. Una soluzione, insomma, didattica, preparatoria ma ricca d'appigli (se l'attenzione del pubblico corrisponde) per uno svolgimento ulteriore.

Gli universali di Cattaneo son quelli del Vico,³ e del Foscolo dei *Sepolcri* e delle *Lezioni d'Eloquenza*.⁴ Il suo modo particolare di attuarli ha origine nell'idea della "filosofia civile" e dell'"arte sociale" del Romagnosi;⁵ ma trova la sua caratteristica soprattutto nell'austerità e perfino drammaticità con cui il Cattaneo sente il fatto sociale, e riporta i fenomeni tecnici, giuridici, economici, in valori etici, in relazione al loro significato di forze costruttive o disgraziatrici delle razze, della civiltà, delle istituzioni.

La severità d'un Parini, smorzata d'una certa acredine, s'anima in lui di grave e quasi sconsolata speranza, nel concetto progressivo e nella passione pratica d'un Beccaria: avuto presente che il realismo con cui egli giudica la vita sociale, toglie a cotesto concetto di progresso ogni banalità illuministica e benthanina. Il qual senso realistico si ritrova anche nel suo unitarismo federale, così malamente interpretato - perfino da Manzoni (cfr. pg. 296) - così calunniato. L'origine campagnola gli dà il culto e il contatto della terra; e una lirica felicità d'intuizioni non meno persuasive quando ci parla della sua Lombardia, in quello che il Salvemini ritiene il suo capolavoro (cfr. pg. V: *Notizie naturali e civili sulla Lombardia*), che quando ci parla dell'antico Egitto, del Messico e dell'Irlanda. L'abito tecnico gli smuove e porta in vasti contatti e ravviva di laboriose curiosità la disposizione a interpretare la natura dei popoli, e a tentare, sui ritrovati delle nuove scoperte e sulle nuove ipotesi, per le più antiche e diverse ragioni e culture, quel che il Vico aveva fatto per i miti e le forme civili della Grecia e del Lazio. Infine, il gusto monumentale e oratorio, il senso civico latino, di preferenza lo volgono verso le civiltà plastiche e le forme di gran rilievo.

Per la coltura neoplatonica, alessandrina, col suo fondo dispersivo, non ha che sospetto; e anche il suo libro sulle *Interdizioni econom. imposte agli Israeliti* (1836)⁶ sostiene, sì, la necessità che gli ebrei siano riammessi alla vita civile, e cessi l'antisemitismo economico, ma pel principale motivo che togliendo gli ebrei dall'isolamento nel quale essi crearono le loro formidabili fortune, si darà il più gran colpo al sistema di coteste fortune, e all'esosa parzialità del loro dominio nel mondo moderno; ch'è, insomma, un filosemitismo più che altro inteso a disciogliere e assorbire l'anarchica

e disgregatrice natura giudaica nella stabile unità sociale delle altre razze.

Ma la disciplina critica s'unisce in Cattaneo a un profondo senso poetico delle origini, corsi e ricorsi delle civiltà scomparse: e dopo Vico nessuno come lui, nei numeri delle sue frasi, fece liricamente sentire il passo del tempo e lo svolgersi dei cicli e delle vicende civili. Si cerchino gli scritti sull'*Evo Antico*, l'*India*, la *Sardegna*, gli *Antichi Messicani*, la *China*, ecc. I suoi paradossi immaginativi riportano di continuo la materia dottrina verso la grande poesia; e anche nei trapassi e movimenti più casuali lampeggia sempre di figure.

Quando parla dei Celti, degli Egiziani, degli Aztechi, la sua emozione è veramente quella d'un ideale testimone degli albori delle forme nel mondo, e del loro disperdersi e cadere. E lo stesso concitamento, lo stesso compianto storico ritrova nei ritorni barbarici nella vita civile e la misteriosa poesia dei delitti e dell'espiazione (cfr. *Della Riforma Penale*, 1841).⁷ Gli orrori della vita in un *clan* d'antichi Celti o nelle colonie dei deportati; la spaventevole geometria dei Silenziari e dei Penitenziari e quella delle architetture azteche; i favolosi segreti dei sistemi cronologici e numerali degli aztechi, etc., etc. ecco la materia eccellente per il suo stile, austero latinamente, eppur pieno di magnificenza e di colore, monumentale nelle strutture e tuttavia squisitamente decorato; massiccio, ercolino, a volte barocco, ma sempre per un glorioso bisogno d'altezza e di maestà; pieno di succo cosmico; formato di masselli epigrammatici, lapidarii; o con pallidi fregi e dorature come scancellate vestigia d'antichi splendori; o irritati incapricciamenti d'acutezze critiche; inebbrinato di tempo e di lutto.

Purtroppo l'eredità dell'inimicizia piemontese e albertina, le confusioni del culto democratico e cosiddetto positivo, e altri moventi non meno perfidi o grossolani, si sono associati lunghi anni, e si associano ancora, contro la fama del Cattaneo; sebbene sia anche vero che la sfortuna di tanto scrittore, se conferma una volta più il decadimento della nostra cultura letteraria dopo la prima metà dello scorso secolo, in certo modo sembra intonarsi singolarmente alla qualità di questa grandezza jeratica, misteriosa, e oseremmo dire sepolcrale.

Salvemini ha raccolto da par suo molti fra i più essenziali insegnamenti del grande dimenticato. I giovani seguano il consiglio e l'esempio: Cattaneo ha da insegnare a quelli che dovranno essere i nuovi storici e i nuovi scrittori, molto più di tanti auguri confusionari, e di tanti esteti emasculati.

Il tarlo.

Cecchi recensisce *Le più belle pagine di Carlo Cattaneo*, volume in cui Gaetano Salvemini ha selezionato testi in prevalenza tecnici e storici dell'autore lombardo, facendo scoprire al pubblico «un prosatore non meno considerevole del teorico e del politico»: tale scelta ha il pregio di favorire, secondo il critico, la curiosità e il desiderio da parte dei lettori di ulteriori approfondimenti. Cecchi scorge i maestri di Cattaneo in Vico, Foscolo, Parini, Beccaria e Romagnosi, e sottolinea la curiosità e la perizia con le quali egli si pone di fronte a questioni storiche, antropologiche, economiche citando in particolare il saggio sulle *Interdizioni economiche imposte agli Israeliti* del 1836. Notevole, nei suoi testi, è inoltre la capacità di evocare lo scorrere del tempo e l'alternarsi dei cicli e delle vicende storiche, espressi alla luce di un vichiano senso poetico delle origini: nonostante una prosa sempre austera e misurata, Cattaneo è in possesso di uno stile ricco di colore e squisitamente rifinito che non sempre la critica ha adeguatamente valorizzato relegandolo a una marginalità che gli fa torto. Il «tarlo» è inserito nell'edizione uscita per Fazi nel 1999 (pp. 59-63).

¹ *Le più belle pagine di Carlo Cattaneo*, scelte da Gaetano Salvemini, Milano, Treves, 1922.

² La figura di Gaetano Salvemini (1873-1957) era stata presentata da Cecchi ai lettori del «Manchester Guardian», affiancata a quella di Giuseppe Prezzolini, in un articolo intitolato *Italian party men of good will*, uscito il 19 marzo 1919 sul quotidiano inglese.

³ L'interesse di Cecchi per l'opera di Giambattista Vico (1668-1744) si manifesta già nel 1911 con una recensione ai saggi di Benedetto Croce *La filosofia di Giambattista Vico e Autobiografia di Vico. Poesie e carteggio*, usciti entrambi per l'editore Laterza in quel medesimo anno. Nell'articolo cecchiano, intitolato *Giambattista Vico e Benedetto Croce* («La Tribuna», 8 agosto 1911), si prende in esame la prima parte de *La scienza nuova. Giusta l'edizione del 1744 con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite e corredata di note storiche* uscita, sempre per Laterza, a cura di Fausto Nicolini: l'intervento cecchiano è stato poi ripubblicato in E. CECCHI, *Ricordi crociani*, cit, pp. 3-11.

⁴ Il primo intervento cecchiano dedicato a Ugo Foscolo (1778-1827) prende in esame due volumi usciti in quell'anno: *Saggio su Foscolo pensatore critico e poeta* di Eugenio Donadoni e *Tomo dell'Io* di Ardengo Soffici: la recensione esce sulle colonne de «Il Giornale d'Italia» il 24 novembre 1910 con il titolo *Nuovi studi foscoliani*. In un contributo dal titolo *Foscolo maltrattato*, uscito sulla «Tribuna» del 25 marzo 1915, Cecchi recensirà invece una ristampa della *Vita di Ugo Foscolo* di Giuseppe Pecchio, pubblicata per l'editore Lapi di Città di Castello con introduzione e note di Pietro Tommasini Mattiucci.

⁵ Gian Domenico Romagnosi (1761-1835), filosofo e giurista. Dopo la laurea in giurisprudenza svolge l'attività di notaio a Piacenza (1787-1789). Trasferitosi a Trento, è pretore (1791-1793) e avvocato (1794-1802): è in questo periodo che scrive *Genesi del diritto penale* (1791), *Cosa è uguaglianza* (1792), *Cosa è libertà* (1793) e *Primo avviso al popolo* (1793). Accusato di giacobinismo e incarcerato per quindici mesi durante l'occupazione austriaca, in prigione scrive *Delle leggi dell'umana perfettibilità per servire ai progressi delle scienze e delle arti*. Al ritorno dei francesi insegna diritto pubblico a Parma (1804), diritto civile a Pavia (1807): nel 1806 era stato chiamato a Milano per occuparsi della revisione del codice di procedura penale, quindi pubblica le *Istituzioni di Diritto amministrativo* (1814) e *Della costituzione di una monarchia costituzionale rappresentativa* (1814). Dal 1817 è tra i collaboratori della «Biblioteca Italiana» e del «Conciliatore», mentre nel 1820 pubblica *l'Assunto primo della scienza del diritto naturale*. Tra i suoi allievi prediletti vi è proprio Carlo Cattaneo, al quale detta il testamento e affida numerosi manoscritti inediti.

⁶ C. CATTANEO, *Ricerche economiche sulle interdizioni imposte dalla legge civile agli israeliti*, Milano, Zini, 1836.

⁷ Sotto il titolo complessivo *Della riforma penale*, Cattaneo nel 1846 riunisce in un unico volume i saggi *Delle carceri* (1840), *Della deportazione* (1842) e *Delle galere* (1843) già pubblicati in precedenza nel «Politecnico».

[43] «La Tribuna», venerdì 2 giugno 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

«Nulla è inedito», suol dire Mario Missiroli, «come lo stampato». E mentre tutti cercano, con ombra di tende e stoini, con acque di limone e neve di granite, d'apparecchiar la difesa da questi primi impetuosissimi calori quasi estivali, crediamo di non potere offrir nulla di più esemplare, né, dicevamo, di più inedito, di questa pagina tratta dalle *Lettere su le Terre Odrose dette volgarmente Buccheri*.¹ Il Magalotti scrisse queste lettere nel 1695, per compiacere alla marchesa Strozzi e, nella pagina che qui si riporta dalla lettera quinta, descrive la famosa Boveda del Cardinal di Moncada, cioè a dire: «quella spezie di sotterraneo che il Cardinale aveva scavato nella sua casa di Madrid, espressamente con animo di fare un luogo da regalarvisi su l'ore abbruciate della state per sé e per gli amici». ² Non mi risulta che la Marchesa Strozzi s'innamorasse dell'idea e si facesse costruire un sotterraneo così refrigerativo. Ma potrebbe essere che il disegno piacesse oggi a qualcuna delle nostre grandi Preziose ed Eccentriche; e allora saremmo doppiamente contenti d'averlo un po' risuscitato.

Ma parli il Magalotti.

«Mura bianche, senz'altro ornamento che di specchi. Gran tavolini di marmo: sopra, vasi da fiori freschi, e i fiori di mano in mano tutti i più odorosi della stagione; sotto, più tosto bagni che catinelle di cunzie (*Cunzia è voce castigliana e significa una specie di giunco odoroso*. N d. E.) di più maniere di conce. Nella facciata principale un grandissimo armadione nel muro dalla volta al pavimento, con diversi palchetti. Uno tutto Buccheri d'India, un altro della Maya, un altro d'Estremoz, e tutti pieni di aceti e di acque di fiori alla maniera che sapeva farle il Cardinale. Alle finestre, cortine di tela d'Olanda...

Tra le due e le tre della sera, quando il Cardinale era per destarsi, Francisco, un suo aiutante di camera, allevato da ragazzo per la profumeria, scendeva nella Boveda con due o tre siringoni d'argento nella mano; uno d'aceto, e gli altri di acque alterate, ricchissime; e lasciate pur fare a lui. Non solamente all'aria, ma ai fiori dei vasi, ai Buccheri e alle cortine delle finestre, come i barcaroli olandesi alle vele delle piccole barche, perché tengano meglio il vento, in somma una nebbia perpetua infinché non era fradicio ogni cosa: l'aceto poi solamente sul mattonato.

Fatta questa funzione dell'asperges, s'apriva il gran tabernacolo, che era veramente una gloria e allora scendeva il Cardinale con quello o con quell'altro amico di genio col quale voleva passare *el buen rat* in una liberissima conversazione...».³

E dire che si vanno a cercare a Parigi, a Vienna, a Londra, e a casa del diavolo, le squisitezze decadenti, e le trovate e invenzioni, come il Magalotti dice, anticipando il 1873 e Rimbaud, degli *odoristi visionari*! Ma i *Paradis artificiels*,⁴ e *The Domain of Arnheim*,⁵ e *Landor's Cottage*⁶ e gli apparati del Mangiatore d'Oppio,⁷ e tutte le altre batterie, non reggono, in fatto di leggerezza ed eleganza, il confronto di questa pagina. E sentono d'acido fenico e di ospedale. Leggete, ch'è lettura per questi soli, le otto epistole su le terre odorose.⁸ Vi accorgerete che, anche nel campo della speciosità sensibilista e dell'alta fumisteria, il genio italiano ha stampato, da par suo, le sue orme.

Purtroppo non possederemo mai, per conto nostro, una Boveda come quella del cardinale di Moncada. E se, per esempio, la Marchesa Casati⁹ non se ne fa costruire una, e non c'invita, per atto di gratitudine, una volta a prendere il fresco, ho paura che resteremo alla mercè del Cancro. Vero è che la Chiesa Cattolica, nella sua infinita preveggenza, ha trovato qualche compenso. Temperate d'inverno come serre e tepidari, fresche d'estate le basiliche e le cappelle come cellieri,

fraschissime le catacombe, non siamo certamente alle rigorose stilizzazioni della Boveda, ma un povero si può contentare. Non fosse che per via del solleone, è tempo di darsi alla divozione. Invece dell'odor di cunzie e d'acque alterate, odore morto d'incenso e fiori vizzi. Invece dell'equorea placidità di quegli specchi incassati nelle pareti come neve bianche, colonne di pavonazzetto e cipollino, barbaglio di mosaici, e foreste di malachiti; benché qui forse possa apparire *foedior* il *pulchrior*. Invece di Francesco, aiutante di camera, con alla mano due o tre siringoni d'argento, il vecchio scaccino che con l'annaffiatoio cosparge d'acqua, senza aceti, l'ammattonato. E invece della brillante conversazione del Cardinale, l'indistinto borbottio dei penitenzieri, i *mea culpa* forse non gran che convinti, e il tintinnare delle medagliette d'un rosario.

Ma, lasciando le divagazioni, par certo che in visite come quelle di cui si discorreva or ora, non possa dedicarsi miglior compagnia di quella che A. D. Tani ci fornisce col suo libro: *Le Chiese di Roma* (Ed. E. Celanza, Torino).¹⁰ Il libro non studia che le cosiddette chiese *stazionali*: quarantatré sole, ma, in compenso, le più antiche, le più ricche d'opere d'arte e, aggiungiamo, le più fresche. E poiché il Nibby è ormai arretrato,¹¹ non che difficile a trovare e altre guide e storie son rare o poco maneggevoli; e il Baedeker, a parte gli sbagli, è impostato sul gusto preraffaellesco e della rinascenza,¹² e a Roma, con tanto barocco, serve anche meno che altrove, per queste e per altre ragioni, il libro del Tani, testé uscito è opportunissimo.

Non presumeremo affatto di sindacarne le erudizioni. Ma fra l'altro, seguendo qualche volta, e da poveri dilettranti, ne' suoi erculei lavori il nostro amico Sergio Ortolani, che, al lume della critica più recente, sta *schedando* appunto tutte le chiese di Roma,¹³ qualcosa ne abbiamo ricavato che non collima con certe affermazioni del libro in parola. In S. Pietro in Vincoli, per esempio, *S. Pietro*, sul secondo altare a destra, è una copia dal Domenichino e non un Domenichino.

Nella chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, il *S. Antonio* non è del Caravaggio; ma, se mai, del Saraceni che avrebbe ricopiato dal Caravaggio. La statua di *San Pietro*, in San Pietro, ormai è da tutti riconosciuta opera non del V secolo, ma d'arte arnofiana. Nella cappella di S. Elena (in S. Croce in Gerusal.) i mosaici delle volte non furon rifatti su disegno di Melozzo, né di Baldass. Peruzzi, come credeva il Berenson¹⁴ ma dal Trucchi sulla fine del 600. Etc.

Piccoli richiami, che stanno più che altro a riprova d'un'attenta sebbene inerudita lettura.

Per conto nostro s'è detto che il libro del Tani vogliamo averlo come il compagno più gradito, in tutte le nostre *stazioni* romane, almeno di questa estate.

Il tarlo.

Per offrire ai suoi lettori un po' di sollievo dalle calure estive, Cecchi propone loro un brano delle *Lettere su le Terre Odrose dette volgarmente Buccheri* di Lorenzo Magalotti in cui si descrive la Boveda del Cardinal di Moncada, un fresco sotterraneo adibito a luogo di ricreazione durante i pomeriggi più afosi. L'eleganza decadente del testo non ha nulla da invidiare, secondo il critico, alle prose di Baudelaire, di Rimbaud e di De Quincey. Rimpiangendo di non poter beneficiare di un luogo simile, Cecchi individua nelle chiese dei rifugi efficaci dalla calura estiva e decide quindi di recensire una guida compilata da Aristide Tani proprio sulle *Chiese di Roma*. Raffrontando alcuni passi della guida con gli studi eruditi che Sergio Ortolani stava conducendo sul tema, Cecchi scopre alcuni errori nel volume del Tani, pecche che comunque non minano il parere positivo del critico sull'opera. Il "tarlo" non è più stato pubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Le *Lettere sopra le terre odorose d'Europa, e d'America dette volgarmente bucheri* sono state scritte nel 1696 dal letterato ed erudito romano Lorenzo Magalotti (1637-1712), ma pubblicate solo molti anni dopo, grazie all'interessamento di Pietro Giordani, in *Varie operette del conte Lorenzo Magalotti con giunta di otto lettere su le terre odorose d'Europa e d'America dette volgarmente bucheri ora pubblicate per la prima volta* (Milano, per Giovanni Silvestri, 1825).

² L. MAGALOTTI, *Lettere sopra i bucheri con l'aggiunta di lettere contro l'ateismo, scientifiche ed erudite, e di relazioni varie*, a cura di M. Praz, Firenze, Le Monnier, 1945, p. 90.

³ L. MAGALOTTI, *Lettere sopra i bucheri con l'aggiunta di lettere contro l'ateismo, scientifiche ed erudite, e di relazioni varie*, cit., pp. 90-91.

⁴ C. BAUDELAIRE, *Les Paradis artificiels*, Paris, Pulet-Malassais, 1860.

⁵ *The Domain of Arnheim* di Edgar Alla Poe: scritto alla fine del 1846 e pubblicato inizialmente nel numero del marzo 1847 del «Columbian Lady's and Gentleman's Magazine». Sugli interessi cecchiani per l'opera di Poe, si rimanda alla nota 5 al testo 19.

⁶ Il racconto di Poe *Landor's Cottage. A pendant to "the domain of Arnheim"* viene pubblicato per la prima volta nel 1849, nel numero del 9 giugno del «Flag of Our Union» di Boston.

⁷ T. DE QUINCEY, *Confessions of an English Opium Eater*, London, Taylor and Hessey, 1822. Cecchi aveva già citato l'opera di De Quincey nel "tarlo" del 9 settembre 1921 (nota 4 al testo 9).

⁸ Si fa qui riferimento alle *Lettere sopra le terre odorose d'Europa, e d'America dette volgarmente bucheri* (1696) di Lorenzo Magalotti, citate a nota 2.

⁹ La marchesa Luisa Amman Casati (1881-1957). Appassionata di letteratura ed eccentrica collezionista d'arte, è protagonista della vita mondana di quegli anni: la sua relazione con Gabriele D'Annunzio suscitò grande scandalo nell'opinione pubblica. Viene ritratta da numerosi artisti dell'epoca, tra i quali Giovanni Boldini, Alberto Martini, Man Ray e Jacob Epstein, ed è tra le muse dei futuristi Giacomo Balla e Fortunato Depero. Nel 1910 acquista il palazzo Venier dei Leoni a Venezia, oggi sede della fondazione Peggy Guggenheim, e nei suoi giardini organizza feste e ricevimenti sfarzosi. Nel 1923 compra un palazzo alle porte di Parigi dove si trasferisce ma, a causa del tenore di vita troppo alto, accumula ingenti gli debiti che la conducono inesorabilmente alla povertà.

¹⁰ A. D. TANI, *Le Chiese di Roma. Guida storico-artistica. Chiese stazionali*, con introduzione di A. Serafini, Torino, Edizioni d'arte E. Celanza, 1922.

¹¹ *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze compilato, secondo il metodo di M. Vasi, da A. Nibby pubblico professore di Archeologia nell'Università di Roma*, Roma, Tipografia Aurelj presso Luigi Nicoletti, 1830. Si tratta di una guida di Roma e dei suoi dintorni, realizzata sulla base delle ricerche e delle pubblicazioni dell'architetto e ingegnere Giuseppe Vasi (1710-1782). L'archeologo Antonio Nibby (1792-1839), fu incaricato di curare un *Itinerario* culturale della città di Roma, pubblicato nel 1763 dal Vasi. L'opera fu ampiamente rimaneggiata, come indica Nibby nell'*Avvertimento al lettore* dell'edizione del 1830: «[...] tanti e tali furono i cangiamenti che feci all'Itinerario proprio del Vasi, tanti gli errori, e le inesattezze che vi corressi, che se voglia eccettuarsi la divisione, ed il metodo, quella potè dirsi opera nuova» (*Ibid.*, p. V). Nel corso dei decenni successivi, il compendio ha avuto numerose altre ristampe costantemente aggiornate a seguito delle nuove scoperte archeologiche, come dimostra già dal titolo la pubblicazione del 1870: *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze compilato da Antonio Nibby secondo il metodo del Vasi, Ottava edizione diligentemente rettificata dall'editore Agostino Valentini con giunte riguardanti ogni nuova scoperta archeologica e qualunque innovazione avvenuta dopo l'edizione precedente* (Roma, tipografia di Enrico Sininberghi, 1870).

¹² Tra il 1867 e il 1868, l'editore tedesco Karl Baedeker (1801-1859) pubblica la prima di una lunga serie di guide turistiche dedicate all'Italia: il secondo volume di *Italy. Handbook for travellers* (Coblenz, K. Baedeker; London, Williams & Norgate) è intitolato *Central Italy and Rome* e si occupa nello specifico di fornire al viaggiatore le indicazioni pratiche, le mappe e una rapida ma puntuale descrizione storica artistica dei luoghi e dei monumenti della città di Roma. Nel corso dei decenni successivi, altre edizioni, rivedute e corrette, seguiranno alla prima: nel 1909 viene pubblicata l'edizione di *Central Italy and Rome* più prossima all'articolo di Cecchi che, oltre al volume già citato, potrebbe far riferimento alla guida *Italy, from the Alps to Naples* (Leipzig, 1904), uscita in seconda edizione proprio nel 1909.

¹³ Sergio Ortolani (1896-1949), nativo di Feltre, dopo la guerra si laurea in Lettere a Firenze con una tesi su Pietro Aretino. Studia a Roma presso la scuola di perfezionamento in storia dell'arte di Adolfo Venturi e collabora con «Le

Cronache d'Italia», «Il Concilio», «La Cultura» e il «Bollettino del Real Istituto di archeologia e storia dell'arte». Partecipa inoltre all'impresa editoriale *Le chiese di Roma illustrate*, promossa da Carlo Galassi Paluzzi dell'Istituto nazionale di studi romani: firma le monografie su *Ss. Giovanni e Paolo* (1922), *S. Andrea della Valle* (1924), *S. Croce in Gerusalemme* (1924), *S. Bernardo alle Terme e le distrutte chiese di S. Ciriaco e S. Caterina in Thermis* (1924), *S. Giovanni in Laterano* (1925) e *S. Carlo ai Catinari* (1926).

¹⁴ Una nota di Bernard Berenson (personaggio del quale si ricorda il legame con Cecchi alla nota 1 al testo 7), inserita nella sezione del suo *Central Italian Painters of the Renaissance* e dedicata alle opere di Baldassarre Peruzzi, riferisce schematicamente: «S. Croce in Gerusalemme, Crypt, Mosaics after Peruzzi's designs. Not later than 1508» (B. BERENSON, *Central Italian Painters of the Renaissance*, cit., p. 224).

[44] «La Tribuna», venerdì 9 giugno 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

L'editore Luigi Battistelli di Firenze continua ad arricchire la sua collezione di *Scrittori inglesi ed americani* nuovamente tradotti.¹ E se possiamo meno riconoscere l'opportunità di qualche numero di cotesta collezione: per esempio la scelta di *Vittoria*, come tipico romanzo meredithiano, mentre nell'opera di Meredith, *Vittoria* ha un'importanza assolutamente secondaria;² e se il proposito di fornire un'altra traduzione completa di tutte le opere di Shakespeare ci sembra, a dir poco, azzardoso;³ *Walden* di H. D. Thoreau, nella forbita versione di Guido Ferrando,⁴ e *La bottega dell'Antiquario* di C. Dickens, a cura di Silvio Spaventa Filippi⁵ costituiscono due indiscutibili successi. Non sappiamo quanto in Italia si sia generalmente preparati a gustare ed intendere, per esempio, Dickens, che il lettore ingenuo accetterà troppo pateticamente, e il lettore "colto" vorrà respingere con l'ironia con la quale un vecchio fumatore respingerebbe un sigaro di cioccolata. È una verità tremendamente elementare che non ci sono scrittori difficili come gli scrittori facili. E Dickens è di questi.

Ma uno specialissimo benvenuto, fra le ultime pubblicazioni di tanto solerte editore, merita, senza dubbio, l'*Atalanta in Calydon*, di A. C. Swinburne⁶, resa in versi italiani da Giulia Celenza.⁷ E uno degli effetti, e fra i più utili, di questa traduzione, alla quale si può paragonare, per nobiltà d'arte, soltanto quella che per i tipi del Le Monnier, Vincenzo Errante ha dato della *Pentesilea* di Kleist,⁸ uno degli effetti più utili, potrebbe esser appunto di richiamare i nostri studiosi di letteratura inglese alla discussione approfondita di uno scrittore che gli ammiratori come il Nencioni,⁹ il Galletti,¹⁰ il Siciliani,¹¹ etc., e i non ammiratori come il Croce, giudice alquanto duro dell'opera critica swinburniana, trattarono ugualmente, in modo fuggevole, o addirittura incidentale. Non si giungerebbe, così, neanche troppo in ritardo rispetto all'Inghilterra, dove il problema critico dello Swinburne effettivamente fu posto, la prima volta, con il libro di Edward Thomas (Ed. Martin Secker, London) nel 1912 soltanto.¹²

Tutti sentono, osservava il Thomas, che lo Swinburne è poeta. Ma è tutt'altro che facile determinare in che cosa, specialmente, consista la sua poesia. Già, a un primo esame, quasi tutte le qualità della grande poesia sembran farle difetto. I motivi ideologici, il sistema di persuasione, son confusi e di seconda mano; e riflettono un contrasto continuo fra entusiasmi e opinioni prestati allo Swinburne da' suoi Santi Padri: Hugo, Landor e Mazzini, e i pregiudizi dell'origine aristocratica, e dell'educazione e della sensibilità decadente e parnassiana. Le architetture cascano a pezzi: ma propriamente non si può nemmeno parlare di architetture, quanto d'un prolisso sistema di amplificazione, iterazioni, e *collages*. La materia verbale, a parte l'uso smodato dell'aggettivo e le sdolcinature preraffaellite, etc., è adoperata più in relazione ai timbri e ai suoni che in relazione ai significati. E sebbene lo Swinburne eserciti ed affatichi all'estremo il suo vocabolario, non evita, per il gran consumo di effetti fonici, le ridondanze, i falsi con, le ripetizioni. Non è un rilievo paradossale quello del Thomas, che molte parole, nello Swinburne, a un certo punto, cessano addirittura di significare qualche cosa. *Sin, soul, light, sea, wine, roses, etc.*, posson levarsi o sostituirsi indifferentemente;¹³ e per quanto riguarda il *discorso* poetico, nulla cambia. E i richiami potrebbero moltiplicarsi all'infinito, nei riguardi delle alterazioni, e insomma delle patologie di questo stile sviluppatosi come musica a scapito di tutto il resto. Ma per concludere sempre, come fu costretto a concludere il Thomas, che «il giuoco delle parole, spessissimo anche rasentando lo assurdo, opera un incanto dovuto in parte al ritmo e alle rime, in parte all'evocazione verbale. Di rado un verso, in sé e per sé, significa qualcosa... Ma nulla è fuori chiave... nulla discorda dalla tonalità sulla quale una data poesia fu impostata».¹⁴ È chiaro che se questo *incanto*, questa *coerenza*,

hanno un significato positivo, non posson che voler dire: *poesia*.

A noi preme, intanto, ricavarne che una poesia così connessa, in bene e in male, alle suggestioni musicali, e nella quale anche gli elementi figurativi si presentan sempre in gran movimento e sviluppo, non poteva esser tradotta che mantenendola il più possibile in cotesti caratteri. Nello Swinburne, s'è notato, la tessitura concettuale è quanto mai tenue; e il rapporto e l'intreccio delle immagini, molto instabile e vago: e a fondarsi soltanto costi, traducendo, c'è il caso di franare nel nulla. I nessi logici tendono al rilievo, nella riduzione prosastica; e le immagini, a fissarsi; e, nel caso dello Swinburne, ciò equivale a sforzare gli uni quanto più son deboli, e ad offrire alle altre l'occasione di apparire come parodiate. Era, insomma, possibile solo un trattamento ritmico e sonoro; e la traduttrice ha voluto e saputo spingersi fino a ricalcare, anche nelle parti corali e strofiche, la prosodia dell'originale; e a conservare, spesso, parole, rime, assonanze, e movimenti sintattici nelle stesse sedi. Fatica improba; e che tuttavia s'è animata d'una vivacità, d'un colorito schietto. In versi come i seguenti e tanti altri, la fedeltà letterale s'accompagna a quell'impeto e freschezza di sboccio che sembrano propri dell'immaginazione nativa soltanto. L'arrivo della Primavera:

«... Gonfi rii brucano i fior del giunco,
Folt'erbe intralciano il pie' qual ragna
Di foglia in fiore, di fiore in frutto
Scorre sottil del nov'anno la fiamma;
Aurato è 'l frutto e fiammeo 'l fiore;
Son più che lira l'avene sonore,
E un fauno schiaccia col pie' bisulco
Guscio e radice della castagna....»¹⁵

In un'ottima *Avvertenza metrica*, la traduttrice ha reso conto, con rara dottrina e osservazioni convincenti, dei criteri tecnici che l'hanno guidata nella sua fatica.¹⁶ Il convincimento più pieno, naturalmente, è sempre quello che sgorga dai vivi risultati di cotesta fatica.

Con questa versione dell'*Atalanta*, e quella della *Laus Veneris* curata da Mario Praz,¹⁷ Swinburne entra apertamente nella nostra cultura, dove finora viveva alla chetichella; sotto specie d'infuso in certe liriche e scene del D'Annunzio; o nell'informazione preliminare di pochi scritti che avevano potuto appena sfiorare il curioso e insidioso problema della sua poesia. Della quale, diremo soltanto, che sta come un arco trionfale, decorato a fregi e figure d'un prezioso barocchismo, sull'estremo confine del *vittorianesimo*, e introduce agli orti e giardini della decadenza.

Pagana negli spiriti, o meglio nelle intenzioni, è realizzata attraverso una sensibilità romantica, e oseremmo dire cattolica, in un senso di questo termine letterario e inferiore. L'elogio della vita, della gioia, del peccato, v'è espresso in canzoni escrucianti. Venere è esaltata sopra la *Mater Dolorosa*. Ma poi si vede che cotesta Venere ha tutte le sembianze, sconse, d'una *Mater Dolorosa*.

Nulla più lontano dalla sensibilità dello Swinburne, d'un entusiasmo felice e naturale per l'eterno mito dell'uomo libero nell'antica luce del mondo classico. Egli non sentiva che l'uomo nell'ansietà, nella tristezza, nella trasgressione; l'uomo, si potrebbe dire, maturo per il Cristo. Ma lo interpretava in ispirito di rivolta, spesso puerile o retorica, contro il Cristo.

Questa situazione si rispecchia in ogni aspetto della sua poesia; generandovi, nei riguardi dell'invenzione come in quelli dello stile, combinazioni sincerissime e paradossali, ispirate ed eccentriche, maestose e pericolanti, che, invero, non potevano esser riprodotte, nella versione, con arte più vigile, più degna.

Il tarlo.

Se tra i titoli della collana *Scrittori inglesi ed americani* dell'editore Battistelli, Cecchi giudica poco felice la scelta di proporre *Vittoria* di Meredith e l'ennesima traduzione completa delle opere di Shakespeare, di grande interesse gli appaiono le edizioni di *Walden* di Thoreau, de *La bottega dell'Antiquario* di Dickens e soprattutto di *Atalanta in Calydon* di Swinburne: tradotta da Giulia Celenza, l'opera contribuisce a un dibattito critico sull'autore che, almeno in ambito italiano, è ancora carente. In Inghilterra è capitale un saggio di Edward Thomas del 1912, del quale Cecchi rende conto compiutamente ai suoi lettori. Di fronte a una poesia instabile e vaga nelle strutture, il pregio della traduzione della Celenza è il rispetto per la tenue rappresentazione degli elementi figurativi e per la prosodia dell'originale: secondo Cecchi, proprio grazie a questa edizione e alla traduzione di *Laus Veneris* curata da Mario Praz, anche il pubblico italiano può conoscere finalmente Swinburne. Il "tarlo" non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ Nella collana *Scrittori inglesi ed americani* dell'editore fiorentino Luigi Battistelli, escono tra il 1919 e il 1923 dieci titoli: *Le avventure di Oliviero Twist* di Charles Dickens (1919), *Diario di un pellegrinaggio* di Jerome K. Jerome (1920), *Walden* di Henry Thoreau (1920), *La bottega dell'antiquario* di Charles Dickens (1921), *Vittoria. Romanzo* di George Meredith (1921-1922), *Atalanta in Calidone. Tragedia* di Algernon Charles Swinburne (1922), *Le avventure di Pickwick* (1923), *Le due città* (1923) e *La vita e le avventure di Nicola Nickleby* (1923), tutti e tre di Charles Dickens.

² G. MEREDITH, *Vittoria. Romanzo*, traduzione e prefazione di P. Rebora, Firenze, Luigi Battistelli, 1921. Il romanzo meredithiano era uscito a Londra nel 1867, in tre volumi, per l'editore Chapman & Hall.

³ Si fa riferimento qui all'edizione delle *Opere complete* di Shakesperare, uscita per l'editore Luigi Battistelli nella traduzione di Alessandro Muccioli. La collezione comprende i volumi *Il mercante di Venezia* (1921), *La tragedia di Re Riccardo secondo* (1921), *La tragedia di Re Riccardo terzo* (1921), *Guglielmo Shakesperare nella vita e nelle opere* (1922), *La tragedia di Antonio e Cleopatra* (1923), *Macbeth. Tragedia in cinque atti* (1923), *Giulio Cesare* (1924), *Re Lear* (1924), *La tempesta* (1924).

⁴ H. D. THOREAU, *Walden*, traduzione di Guido Ferrando, Firenze, Luigi Battistelli, 1920. L'opera era uscita in prima edizione nel 1854 a Boston presso Ticknor and Fields, con il titolo di *Walden, or life in the woods*.

⁵ C. DICKENS, *La bottega dell'Antiquario*, a cura di S. Spaventa Filippi, Firenze, Luigi Battistelli, 1921. Il romanzo era uscito a puntate nel 1840 sul settimanale «Master Humphrey's Clock», fondato dallo stesso Dickens: l'anno successivo esce in volume per Chapman & Hall con il titolo *The Old Curiosity Shop*.

⁶ Algernon Charles Swinburne (1837-1909) nato in una famiglia aristocratica, studia a Eton e Oxford, dove entra in contatto con gli artisti preraffaeliti Dante Gabriel Rossetti e William Morris. A causa dell'irrequietezza e della insofferenza per la disciplina, viene espulso dall'università nel 1859. Anche se fino a quel momento non aveva pubblicato che pochi componimenti in rivista, nel 1865 esce *Atalanta in Calydon*, grazie al quale ottiene il grande successo che appena un anno dopo ribadisce con i versi scandalosi di *Laus Veneris* e *Poems and Ballads*. Dotato di una grande capacità e facilità nel comporre versi, si occuperà in seguito anche di temi politici e filosofici. Con *Songs before Surnise* (1871), tratterà dell'unità d'Italia.

⁷ A. C. SWINBURNE, *Atalanta in Calidone. Tragedia*, versione di G. Celenza, prefazione di E. Cecchi, Firenze, Luigi Battistelli, 1922. Il testo della prefazione di Cecchi era comparso, con alcune modifiche, nel numero del novembre-dicembre 1921 della «Ronda» (E. CECCHI, *Atalanta in Calidone*, traduzione di G. Celenza, Editore Battistelli, Firenze, 1922, in «La Ronda», III, n. 11-12, novembre-dicembre 1922, pp. 818-823). La tragedia uscì in prima edizione nel 1865 con il titolo originale di *Atalanta in Calydon. A tragedy*.

⁸ H. VON KLEIST, *Pentesilea*, traduzione in versi di V. Errante, Firenze, Le Monnier, 1921.

⁹ Enrico Nencioni (1837-1896), critico, traduttore e poeta fiorentino, è amico di Carducci e nel 1856 aderisce al gruppo degli *Amici pedanti*. Collabora con le riviste «Fanfulla della Domenica», «Domenica Letteraria» e «Nuova Antologia», occupandosi soprattutto di letteratura in lingua inglese. In vita pubblica *Poesie* (1880) e la raccolta di saggi *Medaglioni* (1885). Postumi usciranno i *Saggi critici di letteratura inglese* (1897), i *Saggi critici di letteratura italiana* (1898) e i *Nuovi saggi critici* (1909). In *Saggi critici di letteratura inglese*, compare un saggio sul *Loctrine di Swinburne* (E. NENCIONI, *Saggi critici di letteratura inglese*, Firenze, Le Monnier, 1910, pp. 346-349) e, nel capitolo *I poeti inglesi moderni e i nuovi canti di Mary Robinson*, Nencioni non nasconde la propria ammirazione per il poeta: «Swinburne è uno dei rarissimi poeti che hanno dipinto i grandi spettacoli della Natura, e nei cui versi sembra palpitar il cuore della gran madre Cibèle. Non è un paesista contemplatore come è Wordsworth, o coloritore come Keats o Tennyson: è un'eco armoniosa delle grandi voci della Natura, e la ritrae più coi suoni che coi colori: c'è più del Beethoven che del Tiziano nell'indole del suo genio poetico. Ha la *melodia pittrice* di Shelley, e come lui è passionato nelle sue descrizioni. Non osserva la natura con l'effetto riverente e pio di un devoto figliolo, come Cowper o Lamartine, ma l'ammira con l'entusiasmo di un amante. Ne segue le tracce divine con quell'ardore con cui gli antichi Dei inseguivano le bianche Ninfe nei boschi, e l'abbraccia in un amplesso di fuoco» (*Ibid.*, pp. 143-144). Per i dettagli in merito al rapporto di Nencioni con l'opera di Swinburne, si rimanda a G. PIERI, *The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy 1878-1910*, in «Modern Language Review», n. 99, 2004, pp. 364-381.

¹⁰ Il critico letterario cremonese Alfredo Galletti (1872-1962) si laurea in Lettere a Pavia: insegna poi letteratura italiana presso le università di Genova, Bologna e Milano. Esordisce con studi di letteratura straniera e comparata ed è tra i collaboratori di diverse riviste, tra le quali il «Giornale Storico della Letteratura Italiana» e la «Nuova Antologia». Tra le

opere maggiori si ricordano *La poesia e l'arte di Giovanni Pascoli* (1918), *Alessandro Manzoni* (1928), *L'opera di Giosué Carducci* (1929). Nel 1907 pubblica sulla «Nuova Antologia» un saggio intitolato *Algernon Carlo Swinburne*, poi ripubblicato in ID., *Saggi e studi*, Bologna, Zanichelli, 1915, pp. 239-292.

¹¹ Per un accenno alla biografia di Luigi Siciliani si rimanda alla nota 3 al testo 27. Già nel 1910 Siciliani aveva dimostrato la propria ammirazione per il poeta inglese, pubblicando delle *Versioni metriche di A. C. Swinburne* sulla «Nuova Antologia» (XLV, n. 914, 16 gennaio 1910). Swinburne assume un posto di rilievo anche nel volume che pubblica l'anno successivo (*Canti perfetti. Antologia di poeti inglesi moderni (1908-1910)*, traduzioni metriche e notizie di L. Siciliani, Milano, Quintieri, 1911), del quale anticipa l'uscita in una lettera a Mario Novaro del 1 febbraio 1910: «L'anno scorso ella mi scrisse che traduzioni non ne stampava, per massima. Non ne ho quindi mandato. Ma se per lo Swinburne, che d'anima è tutto nostro, ella vuol fare una eccezione me ne avverta. Tradurrò altre cose da lui per una antologia di lirici inglesi che vado disegnando» (*Lettere a «La Riviera Ligure». III. 1910-1912*, a cura di P. Boero, F. Merlanti, A. Aveto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 2, lettera 1).

¹² E. THOMAS, *Algernon Charles Swinburne. A critical study*, London, Martin Secker, 1912. Il saggio è costituito da dieci capitoli, tesi ad indagare l'intera produzione dell'autore: *I. Atalanta in Calydon* (pp. 11-23), *II. Preparations* (pp. 24-68), *III. The approach* (pp. 69-74), *IV. Poems and ballads* (pp. 75-99), *V. Opinions: prose-works* (pp. 100-126), *VI. Songs before sunrise* (pp. 127-149), *VII. Later poems: characteristics* (pp. 150-170), *VIII. Later poems: results* (pp. 171-210), *XI. Tristram of Lyonesse* (pp. 211-224), *X. The plays* (pp. 225-239).

¹³ Nel capitolo del volume del Thomas intitolato *Poems and ballads*, si legge: «The first line of *Hesperia*, “Out of the golden remote wild west where the sea without shore is”, is an example of Swinburne's way of accumulating words which altogether can suggest rather than infallibly express his meaning. “Golden”, “remote”, “wild”, “west”, “sea” and “whithout shore” all have already some emotional values, of which the line gives no more than the sum, the rhythm and grammatical connection saving the words from death and inexpressiveness» (E. THOMAS, *Algernon Charles Swinburne. A critical study*, cit., p. 97). Poco oltre, l'autore precisa: «Single words are used in some poems, verses in others, as contributive rather than essential; their growth is by simple addition rather than evolution. Some pieces could probably lose a verse or two without mutilation or any loss» (*Ibid.*, p. 98).

¹⁴ «Perhaps the greatest of his triumphs is in keeping up a stately solemn play of words not unrelated to the object suggested by his title and commencement but more closely related to rhymes, and yet in the end giving a compact and powerful impression. The play of words often on the very marge of nonsense has acted as an incantation, partly by pure force of cadence and kiss of rhymes, partly by the accumulative force of words in the right key though otherwise lightly used. Hardly one verse means anything in particular, hardly one line means anything at all, but nothing is done inconsistent with the opening, nothing which the rashest critic would venture to call unavailing in the complete effect» (E. THOMAS, *Algernon Charles Swinburne. A critical study*, cit., pp. 97-98).

¹⁵ A. C. SWINBURNE, *Atalanta in Calidone. Tragedia*, cit., p. 11.

¹⁶ A. C. SWINBURNE, *Atalanta in Calidone. Tragedia*, cit., pp. XIX-XXVIII.

¹⁷ A. C. SWINBURNE, *Laus Veneris. Poema*, tradotto da M. Praz, in «Rivista d'Italia», febbraio 1920, pp. 156-172. L'opera era stata pubblicata in prima edizione nel 1866.

[45] «La Tribuna», venerdì 23 giugno 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Che cosa contenga il primo volume di *Confessioni e Ricordi* di Ferdinando Martini,¹ testé uscito per i tipi del Bemporad (Firenze), è già noto, almeno all'incirca, perché dobbiamo consumare, a ripeterlo, troppe parole. I giornali hanno pubblicato larghi estratti del libro: e i lettori hanno fatto la conoscenza dell'indimenticabile Cogo, il vecchio servo di casa Martini, tutto commosso di entusiasmi ed orgogli napoleonici;² e hanno visto disegnarsi, sullo sfondo della Firenze granducale, le figure del Salvagnoli,³ del Collodi,⁴ del D'Azeglio,⁵ di Rossini,⁶ e di Giuseppe Giusti, imbarazzatissimo di dover mettersi, non ricordiamo per qual trattenimento, in cravatta bianca.⁷ Sotto le lumiere di Palazzo Pitti, il vecchio Granduca, sempre col broncio, fa la sua apparizione nel giocondo strepito di una festa infantile;⁸ e il Carducci, con quell'aria un po' spiritata,⁹ che descrisse tanto bene anche il Pistelli nei suoi *Profili e Caratteri*,¹⁰ sbuca, come un araldo di nuovi tempi, dalle straducce fermentanti di popolo desideroso ed incredulo, la mattina del definitivo esodo granducale. Il blando incanto di una prosa che, per qualche giorno, ha diffuso come un aroma di tutt'altra civiltà nell'atmosfera dei quotidiani, s'è aggiunto alle naturali attrattive e suggestioni di questi e altri personaggi, che non si rivolgono mai inutilmente (non escluso il Granduca!) alla memoria dell'italiano, per quanto incolto. In altri termini, il libro ha ricevuto dal pubblico quelle accoglienze che meritava: le quali hanno anche come conseguenza non disprezzabile, di dispensare il critico da ogni fatica informativa.

I ricordi di questo volume cuopron soltanto pochi anni della vita di Ferdinando Martini. E mentre auguriamo che la compilazione e pubblicazione del seguito procedan di gran lena, possiamo già anticipare tutta l'opera, nell'immaginazione, come un complesso veramente monumentale nella placidità delle linee; uno di quegli antichi, rosei monumenti, minutissimamente incisi, sulle superfici polite, di innumerevoli segni della mano dell'arte e della mano del tempo.

E sarà anche un'opera nel suo carattere rara nella nostra letteratura, ch'è portata, da gloriose tradizioni non meno che dai pertinaci equivoci della rettorica, piuttosto verso le forme d'arte spiegata, che verso quelle, meno ambiziose, dell'autobiografismo. Si suole osservare che l'atteggiamento e la industria del "chroniqueur", del diarista, esprimono, in confronto d'altri atteggiamenti letterari, una sorta di rilassatezza e pigrizia mentale. D'accordo: ma è una pigrizia che può anche esser favorevole in letterature dove non è via di mezzo tra l'alta fantasia e l'alta idiozia; dove, di riffe o di raffe, si vuol sempre andare, perfino Guido da Verona, alla grande invenzione e speculazione, e non tanto per amor di queste cose, quanto per orrore della concretezza. Non solo: ma da noi, oggi in ispecie, l'autobiografismo si adopera rozzamente in funzione d'arte fuor delle sue sedi appropriate e naturali. Tutti si confessano empiricamente. Ma siccome sentono che la confessione empirica, in funzione lirica, non basta, caricano le tinte e sconciano l'arte insieme e la confessione.

Si mette la cioccolata nella minestra, e si sciupa anche la minestra. E quando arriva il momento di portare in tavola il dolce, non c'è più cioccolata.

Il Martini non ha nemmeno accolto l'atteggiamento, più facile ed esteriormente più brillante, dell'uomo che organizza i propri ricordi sulla storia di un movimento d'arte o di una fazione politica; come per esempio fece il Signorini nel piacevolissimo libretto dei *Caricaturisti e caricaturati*,¹¹ o come fa oggi, in grande, Léon Daudet nella serie dei *Souvenirs des milieux politiques, littéraires, etc.*¹² Il che serve a dare alle loro rievocazioni, un'aria in certo modo più mossa e romanzesca; e porta nell'opera, com'è pel Daudet, i chiaroscuri risentiti, i grandi effetti del

dramma o della commedia politica; ma altera, pure, e meccanizza quell'impressione che in scritti siffatti dovrebbe restar fondamentale: la impressione d'un libero fluire di tempo, di un impreveduto e armonico fermento vitale; l'impressione, quasi diremmo, dello stesso bisbiglio e profumo del tempo. E facilmente la mano si appesantisce nella caricatura. Il ricordo si carica di rammarico e di vendetta. Il libro diventa un libello. Si può esser certi che, anche giunto con la narrazione ai momenti meno idillici della sua carriera, il Martini saprà facilmente astenersi.

Egli ha la disposizione perfettamente contraria a quella del polemista retrospettivo. Ed anzi, a momenti, si potrebbe dire un eccessivo amore del ricordo pel ricordo, nonostante la tenuità e magari l'inconsistenza.

Dove il ricordo sfiora per forza la responsabilità d'un giudizio, come qui nelle pagine su Enrico Nencioni, l'affezione s'è fin provata ad aggiungere di significato storico alla figura.¹³ E forse le ha tolto, almeno a quanto sembra risultare dall'opera nencioniana, qualche segno di autenticità.

Ma lasciando tali rilievi, c'è da osservare qualche cosa molto più importante. E alludiamo al fenomeno di questo autorevole sopraggiungere e imporsi dell'opera d'un uomo rimasto in un silenzio così lungo che infine pareva sonno; d'un uomo, che, come dicono volgarmente, ha sempre fatto, in apparenza, poco o nulla; e insomma, di una specie di placido mostro taciturno, nella nostra epoca di analfabeti malati di incontinenza verbale. Non c'entra neanche, in questo fenomeno, un riflesso di quel certo interesse per l'atteggiamento e la scrittura dei "giovani toscani", che fra poco cominceranno a esser vecchi anche loro. L'arte del Martini è assai diversa: niente preziosismo formale, niente ribobolo e fiorentinismo, né colore, in senso oltraggioso, locale.

È semplicemente, questa impostazione, un effetto della grazia, dello scriver bene. Si scriverà tanto male che, a un dato momento, (essendo impossibile perdere in tutto la memoria delle specie sacre) le parole quanto più tenui d'uno che sa scrivere, assumeranno una potenza formidabile e colpiranno non di graziosa ammirazione, ma di vera paura e terrore. È quel terrore che i bruti provano non tanto delle minacciose muscolature di un gigante, ma del volto pacifico e sorridente di un uomo. Ed è appunto quello che sta succedendo.

Ma qui s'entrerebbe a parlare minutamente dello stile di Ferdinando Martini, e le note che già dal primo volume abbiamo estratte, sono tante che provare a distenderle, eccederebbe di gran lunga i limiti, materiali e non materiali, di questo cenno.

Non mancherà l'occasione di svilupparle insieme ad altre, alla comparsa dei prossimi volumi. E non abbiamo bisogno di dire ancora una volta, quanto la desideriamo sollecita, e quanto ce ne ripromettiamo, di gioia diretta e letterario ammaestramento.

Il tarlo.

Cecchi rileva che il primo volume di *Confessioni e Ricordi* di Ferdinando Martini, al contenuto del quale qui si accenna fuggacemente, copre soltanto pochi anni della vita dell'autore e si augura che presto esca il seguito. Secondo il critico l'opera, nel suo insieme, è destinata a valicare i confini del semplice autobiografismo e ad assumere un ruolo centrale nella diaristica del tempo. Martini, contrariamente al Signorini di *Caricaturisti e caricaturati* e al Daudet dei *Souvenirs*, non ha organizzato i ricordi «sulla storia di un movimento d'arte o di una fazione politica», restituendo invece alla narrazione il senso «d'un libero fluire di tempo» e «di un impreveduto e armonico fermento vitale» che spesso manca ad opere analoghe. Il Martini, autore schivo e rimasto a lungo nell'ombra, si afferma ora grazie alle indubbie qualità stilistiche che dimostra di possedere e che convincono in modo limpido lo stesso Cecchi. Il «tarlo» non è stato più riproposto dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, Firenze, Bemporad, 1922. È il primo volume di una serie di due: il secondo, uscirà postumo nel 1928 con il titolo *Confessioni e ricordi (1859-1892)*. Il libro è costituito da sedici capitoli: *I. Tommaso Cogo* (pp. 1-16), *II. Fra tonache e gonnelle* (pp. 17-30), *III. Gente illustre* (pp. 31-45), *IV. Nel paese di Bengodi* (pp. 47-57), *V. In Parnaso* (pp. 59-80), *VI. Primi passi* (pp. 81-90), *VII. Muse in faccende* (pp. 91-105), *VIII. Dal faceto al serio* (pp. 107-123), *IX. Nel "Bel Mondo"* (pp. 125-140), *X. A Palazzo* (pp. 141-156), *XI. Ludibria ventis* (pp. 157-187), *XII. Le mie prigionie* (pp. 189-204), *XIII. Enrico Nencioni* (pp. 205-219), *XIV. Un granducato in extremis* (pp. 221-233), *XV. Vigilia di rivoluzione* (pp. 235-248) e *XVI. Ventisette aprile* (pp. 249-260). Per un inquadramento biografico essenziale dell'autore, si rimanda alla nota 12 al testo 22.

² Nel capitolo dedicato a Tommaso Cogo, si fa la conoscenza di questo personaggio, originario del comasco e assunto come cocchiere: «Servo affezionato, volenteroso, d'onestà a tutta prova, ricambiato dall'affetto di quattro generazioni, vi rimase quarantacinque anni e vi morì a settantadue» (F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, cit., p. 3). Dotato di una spiccata intelligenza e di un'ottima memoria, raggiunta Firenze studia monumenti e vicende storiche della città, tanto da essere considerato poi tra i «pochi [...] buoni maestri» del narratore (*Ibid.*). Nel libro del Martini si sottolinea una particolare predilezione di Cogo per la figura di Napoleone. Una mattina decide di non accompagnare il ragazzo a scuola, ma di proporgli una visita guidata di alcuni scorci della città: «"Qui è morto Luigi re d'Olanda fratello di Napoleone" [...] "Qui abita il Principe di Monfort, Girolamo re di Vestfalia, fratello di Napoleone". I nomi di quei regni e di quei principi mi entravano da un orecchio e uscivano dall'altro; quello di Napoleone, più facile a ritenere e udito spesso pronunciare da mio padre, restava. Perché Tommaso Cogo aveva per il Bonaparte una ammirazione che sapeva di idolatria: quando diceva: "L'ho veduto passare la rivista delle truppe in Borgo Pinti fra la Porta e Candeli" gli occhi gli si inumidivano; e l'ammirazione erompeva tanto più fervida, quanto più dovè per alcuni anni essere con cura guardinga dissimulata. [...] Napoleone era morto da un pezzo e il suo idoleggiatore non restava dal difenderne la memoria o dall'educare a onorarla» (*Ibid.*, p. 6). Secondo Cogo, Napoleone non sono «non s'era ingannato mai» ed era «non soltanto un eroe, ma una vittima di implacabili invidie», ma aveva sempre avuto «la ragione [...] dalla parte sua»: il servo comincia ad aprirsi e parlare di sé con il protagonista, solo quando è certo di avergli «bene inchiodato nella testa il nome di Napoleone» (*Ibid.*, p. 7).

³ Vincenzo Salvagnoli (1802-1861), giurista e uomo politico empoiese, intrattiene rapporti epistolari con Gino Capponi, con Cavour, ma anche con Stendhal, conosciuto durante uno dei numerosi soggiorni parigini. Nel 1859 pubblica l'opuscolo *Della indipendenza italiana*, diviene ministro degli Affari ecclesiastici nel governo Ricasoli e l'anno successivo è eletto senatore. La figura del Salvagnoli compare nel capitolo *Gente illustre*: «Mi sbalordì invece di primo acchito e crebbe in seguito nella mia più consapevole ammirazione Vincenzo Salvagnoli, che mi parve ingegno veramente portentoso. Non alto, grasso, con un ciuffo già grigio a quel tempo, specie di voluta che saliva dalla tempia sinistra verso la destra a deporvi il proprio scartoccio, occhi grandi fulgidi schizzanti dall'orbita, fu uno dei principi del fòro toscano; parlatore possente, primeggiò nel Parlamento toscano, e in qualsiasi parlamento sarebbe stato o il più valente difensore o il più temuto avversario di un ministero» (F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, cit., p. 37).

⁴ Della vita di Carlo Lorenzini (1826-1890), «quel *Collodi* che deliziò poi più generazioni di ragazzi con le *Avventure di Pinocchio*» (F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, cit., p. 67), si offrono al lettore aneddoti e vicende biografiche poco note. Viene presentato nel capitolo *In Parnaso*, ma compare in altre sezioni dell'opera, come ad esempio in *Ludibria ventis* con riferimento ad alcuni versi pubblicati su rivista: «Carlo Lorenzini tornò a Firenze dalla guerra nell'agosto del '48 mazziniano sfegatato; e, nei mesi che corsero dall'armistizio Salasco alla battaglia di Novara, fu dei più operosi fra gli scrittori di giornali democratici: articoli al *Lampione*, prose e versi al *Nazionale*: versi non da antologie, ma nei quali la delusione irosa e l'affanno si sfogavano insieme: "Come la nebbia sperdersi / Se la percote il sole, / Così vanfiro all'opera / Le splendide parole. / Anche le forti squadre / Parver fatte conigli. / Non la chiamate madre / L'Italia non ha figli"» (*Ibid.*, p. 169).

⁵ La figura di Massimo D'Azeglio (1798-1866) viene introdotta nel volume di Martini nel capitolo intitolato *Dal faceto al serio*, presentato nella veste di amico di uno zio del narratore: «Venne, dunque, a Montecatini Massimo D'Azeglio. A Monsummano – quattro chilometri distante – soleva passare l'estate, nella propria villa un mio zio, Giulio Martini il quale, ministro di Toscana alla Corte di Sardegna dal '48 al '51, aveva seguito Carlo Alberto al campo di Lombardia, e stretta poi amicizia col D'Azeglio a Torino, quando questi fu Presidente del Consiglio e ministro degli Affari esteri. Ora non vecchio, ma quasi cieco e tormentato da molta varietà di malanni se ne stava, come ho detto, una buona metà

dell'anno in campagna, e il D'Azeglio quando capitava a Montecatini veniva, durante il breve soggiorno, a visitarlo più volte. Seduti sotto un platano centenario *frondeggiavano* a tutto spiano ambedue: l'uno quantunque tutt'altro che liberale, nel senso che si dà oggi a questa parola, scontento del modo onde la Toscana era governata; l'altro contento del manifestare a un amico discreto la cordiale antipatia per colui che egli chiamava nelle proprie lettere “quel birichino del Cavour”» (F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, cit., p. 113).

⁶ Nel capitolo del volume di Martini intitolato *Gente illustre*, compare un vivace ricordo del compositore Gioachino Rossini (1792-1868) nel ruolo di maestro di musica del narratore: «Ma dove lascio il Rossini che fu mio maestro di musica? Non ridete che c'è poco da ridere: fu mio maestro di musica. Veniva in casa spesso, tra 'l 1846 e il 1847. S'era messo in capo di scrivere insieme con mio padre (ho documenti che lo attestano) una commedia: *Il banchiere e il giornalista*, e di porre in scena due personaggi in Toscana notissimi. Se ne andò poi e la commedia rimase alle prime scene» (F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, cit., p. 43). Segue un aneddoto occorso in casa Martini: «Mi ricordo che una di quelle domeniche, proprio sul più bello dell'accademia, entrò ratto e affannato un canonico Landi e ad alta voce, interrompendo non so quale duetto buffo, annunciò la morte di Silvio Pellico. Monsignore si alzò e prese a enumerare con accento di grave rammarico i meriti dell'estinto. Il panegirico andava per le lunghe e il Rossini che non s'era mosso dal pianoforte, forse seccato, cominciò a improvvisare lì per lì una marcia funebre. Non so se fosse una bella cosa; so che tutti si affollarono intorno al maestro, che l'arcivescovo segnò le battute con un dondolio della testa e del povero Pellico nessuno ne parlò più» (*Ibid.*). Un terzo episodio si verifica quando il narratore viene invitato dal compositore a cimentarsi con *Fra Martino campanaro*, cantata al pianoforte: «[...] il Rossini [...] si alzò e mi chiamò al pianoforte. Una voce intima mi diceva che non mi sarei fatto onore, nondimeno fui lietissimo di quella chiamata [...]. Rossini seduto indicava le note sul pianoforte, io dietro, dietro. Mi ci provai più volte; sentivo (per esser chiari: avevo il sentimento) che non s'andava bene e mi vergognavo [...]. Ogni tanto il maestro smetteva di toccare i tasti e mi guardava di sbieco stringendo le labbra: alla fine s'impazienti: *do, do, do*, e picchiava sul tasto e pareva volesse dire: Ci vuol tanto? Proviamo più basso; e io una nota diversa, anzi una nota, credo, non inventata da Guido Monaco. Proviamo più alto: mi uscì di gola tale un grido squarciato, come di pappagallo in furia, che il Rossini si turò con le mani gli orecchi, e alzandosi: - *Tusatt* (ragazzo, in bolognese), mi disse: spero che tu divenga un brav'uomo! ma una nota giusta non l'azzecherai se tu campassi cento anni. Grande contrassegno del genio la divinazione!” (*Ibid.*, pp. 44-45)

⁷ Nel capitolo *Gente illustre*, compare l'episodio della cravatta bianca citato da Cecchi che vede protagonista il poeta Giuseppe Giusti (1809-1850): «Reverenza maggiore avrebbe dovuto ispirarmi il Giusti quando, e un'unica volta, lo vidi, ma non fu così. Aveva pubblicato allora allora il *Congresso dei Birri* e in casa ne sentivo spesso recitare degli squarci: non capivo nulla s'intende, ma m'ero convinto che quella per consenso di tutti era una bella cosa, e chi l'aveva fatta un poeta co' fiocchi. Smaniavo di vederlo, quand'eccoti una bella sera capita tutto frettoloso nello studio di mio padre; m'aspettavo dicesse Dio sa che; domandò (mi suona ancora la voce negli orecchi): - A pranzo in casa Gerini ci si va con la cravatta bianca o con la cravatta nera? - Bianca - gli risposero: e allora, appoggiato al caminetto, cominciò a tirarsi i baffi verso il labbro inferiore, borbottò due o tre volte quasi piagnucolando: “O Santo Iddio, o Dio Santo, la cravatta bianca!” poi ammutolì, e di lì a cinque minuti se n'andò frettoloso com'era venuto. Non me ne seppi dar pace; che un celebre poeta discorresse così poco e dicesse quel che avrei potuto dire anch'io se fossi pervenuto all'età della cravatta bianca, non mi ci entrava» (F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, cit., pp. 36-37).

⁸ L'episodio compare nel capitolo *A palazzo*: «Fra le feste carnevalesche della Corte ci era anche ogni anno, un ballo dei bambini. Compagni miei maggiori d'età me lo avevano magnificato, facendomi venire l'acquolina in bocca [...]. Quando – avevo cinque o sei anni – venne il mio turno [...]. Ballavamo nella stanza del trono: un'alta pedana alla quale si ascendeva per tre gradini coperti di un ricco tappeto e ai cui lati si ergeva un baldacchino di velluto rosso; nel mezzo della pedana un poltroncino della stoffa medesima. Rosso il tappeto, rosso il baldacchino con frangie d'oro, rossa la poltrona, incorniciati da legno dorato la spalliera e i braccioli. Mi parve che di lassù tutti quei bambini affollati nella sala dovessero fare un bell'effetto: e per convincermene, salii audace e m'assisi irriverente sulla sedia che aveva accolto i fianchi di tre granduchi di Toscana, arciduchi d'Austria, principi imperiali d'Ungheria e di Boemia, in cospetto di sudditi, di ministri, d'ambasciatori. Ah! Veggo ancora la mia povera madre partirsi dall'angolo opposto della sala, farsi largo quanto più rapidamente potesse fra la calca infantile [...] e venirmi contro con occhi che promettevano terribili reprimende e non ancor patiti castighi. [...] Il Granduca ch'era lì presso, seguendo lo sguardo di mia madre si volse, mi vide, capi e presomi in collo e carezzandomi e scusandomi, implorò e mi ottenne il perdono. Forse la memoria di quel pietoso interporre mi sollecita a raffigurare Leopoldo quale fu veramente, non quale lo dipinsero le fazioni e le sette e ad essergli fino a un certo punto indulgente» (F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, cit., pp. 152-154).

⁹ A fare da teatro all'incontro tra Martini e Carducci sono i concitati momenti seguiti alla caduta del Granduca di Toscana nel capitolo intitolato *Ventisette aprile*: «Da un secondo piano di via della Robbia (oggi via Nazionale) una voce mi chiamò a nome; la voce di un amico, Giulio Cavaciocchi, colto giovane che dava nelle lettere liete speranze di sé, dagli amici tenuto in gran conto anche perché Giosuè Carducci gli aveva intitolato una delle proprie odi. [...] Scendemmo insieme, e subito fuori dall'uscio c'imbattemmo in un giovinotto che salutò il Cavaciocchi e prese a parlare con lui. Di mediocre statura, bruno, non bello ma con certa fierezza nell'aspetto; i cui piccoli occhi parevano, nel discorso ch'egli teneva concitato con l'amico, alternativamente sorridere d'allegrezza e sfavillare d'orgoglio. L'amico si presentò. Martini: Carducci. Questi mi salutò con un *buon giorno a lei secco e brusco*» (F. MARTINI, *Confessioni e*

Ricordi. (Firenze granducale), cit., pp. 255-256).

¹⁰ E. PISTELLI, *Profili e caratteri*, Firenze, Sansoni, 1921. Il volume raccoglie ricordi e aneddoti legati a diversi personaggi, divisi in dieci capitoli: *Augusto Conti studente* (1919, pp. 3-27), *Carducci e il Governo Toscano* (1908, pp. 31-53), *Pasquale Villari* (1899-1916, pp. 57-83), *San Filippo Neri* (1895, pp. 87-93), *Il padre Settimi Scolopio Galileiano* (1904, pp. 97-108), *Il padre Tosti* (1918, pp. 111-127), *Il bando del padre Marchese* (1908, pp. 131-143), *Rosmini* (1890, pp. 147-179), *Manzoni passatista* (1905, pp. 183-202) e *Giulio Bechi* (1920, pp. 205-213). Il capitolo dedicato a Carducci è a sua volta suddiviso in tre sezioni (*I. Il processo di San Miniato*, pp. 31-44; *II. La cattedra di Arezzo e Fucci filologo*, pp. 44-50; *III. Una supplica inedita*, pp. 50-53). Proprio nella prima di queste sezioni vi è un riferimento all'aspetto del Carducci: «Fa sorridere che più d'uno insista sul “modo di guardare” del Carducci; fa sorridere quanti l'abbiamo conosciuto e sappiamo che nella sua guardatura poteva trovar qualcosa di “bioco” o di “truce” soltanto chi non riusciva ad accorgersi che c'era invece molto tra l'ingenuo e lo spaurito» (*Ibid.*, p. 40).

¹¹ Già dall'introduzione a firma del Signorini, è chiaro il legame del libro con l'ambiente politico e intellettuale nel quale nasce: il Caffè Michelangiolo è descritto come un «ritrovo d'artisti, che dopo la restaurazione del governo granducale, raccolse quasi tutti i pittori che avevano fatta la campagna di Lombardia nel 48 e la difesa di Venezia, di Bologna e di Roma nel 49; visse quasi una ventina d'anni, fin presso al 1867, epoca appunto in cui ne scrissi la storia, raccontando le generazioni che successero, e quelle che fecero parte delle campagne Garibaldine del 59, 60 e 66» (T. SIGNORINI, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo. Con 48 caricature del tempo*, a cura di B. M. Bacci, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 43-44). Cecchi aveva già accennato al libro di Signorini nel “tarlo” 16 dicembre 1921 (nota 1 al testo 22).

¹² Cecchi accenna ai *Souvenirs* di Léon Daudet nel “tarlo” del sabato 24 settembre 1921: per qualche essenziale riferimento ai contenuti dell'opera si rimanda alla nota 13 al testo 11.

¹³ Per un profilo biografico di Enrico Nencioni, si rimanda alla nota 9 al testo 44. Il ricordo dell'intellettuale, offerto da Martini nel proprio volume, è molto sentito e frutto di una conoscenza approfondita e di un'amicizia sincera. Accanto ad episodi personali e aneddoti curiosi, l'autore di *Confessioni e Ricordi* inserisce Nencioni tra i propri maestri e gli assegna un ruolo non marginale nella cultura letteraria di allora, e in particolare nella ricezione di alcuni autori stranieri allora in larga parte sconosciuti: «E questo apostolato per la bellezza e la verità, dovunque fulgessero, continuò poi per sempre; e quando nella piena maturità della mente e della vita si risolse a dire al pubblico ciò che aveva detto nei cenacoli fidati, moltissimi in Italia udirono per la prima volta da lui i nomi del Coleridge, e del Keats, del Tennyson e del Ruskin, del Swinburne e del Rückert, del Carlyle e del Browning, del Thakeray e del Whitman; nomi oggi noti a chiunque sia mediocrementemente colto. Ma sessanta anni fa!» (F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, cit., p. 216).

[46] «La Tribuna», venerdì 30 giugno 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Prima che gli uomini, i documenti e i ricordi dell'impresa fiumana finiscano per disperdersi ai quattro venti, sarebbe utile che qualcuno cercasse di fermare, in un libro, o almeno in un saggio, la viva atmosfera dell'impresa stessa. Altrimenti c'è il caso che degli avvenimenti compresi fra la marcia di Ronchi e il Natale del 1920, presto non rimanga, a seconda dei punti di vista, che una versione entusiastica e una versione dispregiativa: una leggenda dorata e una leggenda nera: i proclami di d'Annunzio e gli ordini dell'on. Giolitti. Nel suo aspetto più immediato, nel suo miscuglio di assurdità e concretezza, di spirito altamente cavalleresco e di pose guascone, l'impresa diventerà lettera morta.

Invece essa merita di rivivere perennemente, senza adulazioni, in un'agile storia. Anche perché, quando si è considerato tutto, essa costituì l'unica soddisfazione che all'Italia, sacrificata sconciamente, dopo l'armistizio, dalla insipienza dei suoi uomini, non meno che dalla furfanteria degli alleati, fu concesso di prendersi, alla barba del mondo. Tutti si dichiaravano malcontenti di Versailles e di Wilson;¹ e scrivevano, protocollavano ed emarginavano le proteste. Tutti minacciavano di fare una frittata. Ma soltanto qualche centinaio di italiani, ritrovando, sotto le lattiginose costellazioni del più ambiguo internazionalismo, lo spirito furioso delle antiche compagnie di ventura, seppero rispondere nel tono che ci voleva. E fecero davvero la frittata: e grossa.

Il modo col quale, fra tante recriminazioni, i giornali stranieri definivano l'impresa: *Fiume adventure*, *Fiume escapade*, etc., etc., non nascondeva dal resto, sotto la mutria puritana, e l'ironia politica, quasi una certa simpatia. Tutti eran rimasti insoddisfatti. Ma troppo furbi ed ipocriti per dar libero corso alla loro insoddisfazione, vedevano di buon grado che qualcuno si incaricasse, a spese sue, di far cocci. Era il momento, e forse è ancora, nel quale i pescatori nel torbido non trovano mai che le acque fossero intorbidate abbastanza. Con insuperabile altruismo, l'Italia si assunse due parti in commedia. Aveva fatto nella guerra e continuava a fare la parte d'un povero Pantalone. Ed ora si aggiungeva quella di Capitano Fracassa.²

Libro, intanto, difficilissimo a scrivere, quello che dicevano sull'impresa di Fiume.

E per scrivere questo difficilissimo libro, non soltanto occorrerà una ricca vena epica, ma ancora, e forse più, una vena comica. D'una comicità ariosa, cordiale, discretissima specialmente nella indiscrezione. Bisognerà che lo scrittore sia caldo e invasato come d'Annunzio, ma, nello stesso tempo, astuto e riservato come Giolitti. Dovrà esser capace di contemperare le cose più inconciliabili: tratte dai climi spirituali più diversi. Dovrà fondere in una stessa musica l'*Inno di Garibaldi*,³ la mordente e sensuale canzone popolare, e Scriabine⁴ e Debussy.

Alle condizioni di un libro siffatto risponde appieno, o in qualche misura: *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, che Alberto Luchini⁵ ha tradotto dal manoscritto francese di Leone Kochnitzky,⁶ e ha pubblicato in questi giorni, per i tipi dello Zanichelli di Bologna?

Certo è che il Kochnitzky ha avuto coscienza d'essersi cacciato in un'impresa spinosissima. E questo, almeno, è qualcosa.

Del resto, il Kochnitzky che, nell'impresa di Fiume, ebbe parte non trascurabile, si limita a un ufficio assai più lieve di quello prospettato: a un semplice ufficio di diarista aneddotico. Piuttosto che il quadro completo, vuol darci un disegno volubile e vario. Dobbiamo, cioè, riconoscere soltanto un carattere di succedanei, a parecchie sue disposizioni, in confronto a quelle del perfetto storico fiumano da noi sognato; ma succedanei da non disprezzare, almeno nella penuria presente. Più che una vera capacità di adesione storica, ha una curiosità d'uomo di mondo: d'uomo di mondo

internazionalizzato; una ricettività educata e pronta, ma come inasprita da un certo cinismo. La sua ammirazione per Gabriele d'Annunzio sembra indiscutibile: assume anzi, talvolta, forme le quali ritengono di un decadentismo che si poteva credere scomparso dalla faccia della terra. «*Je vous baise les mains...*»⁷. Il che non esclude tratti di una impertinenza tanto più pungente quanto più deferente.

Senza aver nessuna voglia di baciare le mani a d'Annunzio, ci sarebbe, per conto nostro, impossibile rispettarlo, in fin dei conti, così poco: e anche in pagine di questo diario, nelle quali diremmo che non si esprima se non un patetico fervore, par di sentire puzza di zolfo e di veder scivolare la coda del demonio. L'indipendenza, insomma, del Kochnitzky, contiene sempre una certa dose d'infedeltà e di crudeltà che la diminuiscono. Manca, forse per ragioni etniche, a questo scrittore, la possibilità di un contatto franco ed elementare. E questo si vede specialmente là dove parla delle figure secondarie: Keller,⁸ Tamajo,⁹ Toeplitz de Grand Ry,¹⁰ Furst,¹¹ Di Castelbarco,¹² ecc. ecc., troppo ingenua e sane per decifrarle con quell'aria sorniona di aneddotista da *Carlton* o *Savoy Hôtel*.¹³ In molti casi il Kochnitzky s'è dovuto ridurre a romantizzarle in un modo un po' banale e uniforme.

In altre parole, in questo contributo certamente interessante, il Kochnitzky ci par rimasto un po' in qua o passato di là dal punto vero: troppo facile o troppo crudo. Il tono giusto per una storia di Fiume, si potrebbe studiare, come dicemmo anche altra volta, in *The End of General Gordon*, di Lytton Strachey (*Eminent Victorians*; ed. Chatto and Windus, London, 1918).¹⁴

La genericità di alcune figure secondarie dipinte dal Kochnitzky, trova conferma per esempio, in questo libretto del poc'anzi citato Ludovico Toeplitz de Grand Ry: *Si rinnova la Vita* (Ed. Bemporad: Firenze);¹⁵ e diamo al libretto un semplice valore di documento personale, senza tanto entrare in merito a un valore d'opera d'arte distaccata e sufficiente.

Il dannunzianesimo formale sta qui come una grossa vernice sui motivi schietti; press'a poco come a Fiume il dannunzianesimo attivo, pratico, fu la formula prepotente che impresse e schematizzò tutti gli avvenimenti. E, di qui sotto, passioni e pensieri ancora informi cercano la loro via di liberazione, la loro catarsi; come è certo che nell'impresa di Fiume cercò d'esprimersi caoticamente il fervore di una vita più complessa di quella che può apparire soltanto nelle storie delle congiure di Palazzo, nei discorsi dal balcone e gli *alalà*.¹⁶

Probabilmente, anche negli odierni atteggiamenti del d'Annunzio, in quelli che rimangono "gesti" o tentativi della sua curiosità verso il problema sociale, la vita delle organizzazioni etc. etc., non è se non la rozza continuazione d'un impulso che egli ricevette a contatto delle forze giovani e quanto mai eterogenee, che tumultuavano in quel caldajone dell'universale malcontento che fu, per alcuni mesi, Fiume. Il compito d'un vero storico dell'impresa sarà di riconoscere e definire il carattere originario e contraddittorio di queste forze, in modo molto più esatto di quanto il Kochnitzky abbia potuto fare. Nelle lettere, nei diari, nei libri come quello del Toeplitz, è un materiale dove questo storico troverebbe una documentazione interessante anche certi aspetti del primo fascismo.

Purtroppo, il fatto di Fiume, come accade di tutto, in Italia, fu trattato semplicisticamente dai celebratori e dai denigratori allo stesso modo. E merita, s'è detto, una più vera storia.

Il tarlo.

Cecchi ritiene urgente raccogliere in un saggio protagonisti, documenti e ricordi dell'impresa fiumana, per evitare che siano dispersi e che dell'evento storico non rimangano che i giudizi più superficiali, positivi o negativi a seconda della fazione di appartenenza. La vicenda, l'eroico e poco ragionato gesto di un gruppo di italiani all'indomani della guerra e nel pieno delle trattative di pace, non è facile da inquadrare e da narrare in un'opera nella quale dovrebbero fondersi elementi epici e comici. A provarci coraggiosamente è stato Leone Kochnitzky, cui si deve *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume* allora uscito nella traduzione di Alberto Luchini, libro che non offre un quadro d'insieme ma note diaristiche che tracciano un disegno «volubile e vario» della vicenda. A colpire il critico, in positivo, c'è la «curiosità d'uomo di mondo» del narratore che si esplica in una «ricettività educata e pronta», ma l'opera pecca nel banalizzare e romanzare i profili di alcuni personaggi. Lo stesso difetto è presente nel quadro tracciato da Ludovico Toeplitz de Grand Ry in *Si rinnova la Vita*. Il «tarlo» non è più stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Il riferimento è al trattato di Versailles, stipulato il 28 giugno 1919 da 44 Stati nell'ambito della conferenza di pace di Parigi: tra i firmatari vi era anche Thomas Woodrow Wilson (1856-1924), ventottesimo presidente degli Stati Uniti, in carica dal 1913 al 1921.

² Capitan Fracassa, maschera della commedia dell'arte, rappresenta un soldato di ventura, millantatore e sbruffone, che tenta in tutti i modi di far fortuna ma che spesso finisce coll'essere deriso o picchiato. Tra il 25 dicembre 1861 e il 30 giugno 1863, Théophile Gautier pubblica a puntate sulla «Revue Nationale d'Étrangère» il romanzo *Le capitaine Fracasse*: l'opera viene pubblicata in volume nel 1863 e, due anni dopo, ottiene un'edizione illustrata da Gustave Doré. Si narrano qui le vicende di un giovane barone, discendente da nobile famiglia ma costretto a vivere in miseria, che si unisce ad una compagnia di attori per recarsi dal re a chiedere aiuto: costretto a sostituire uno degli attori, morto improvvisamente, inventa un personaggio di successo utilizzando proprio lo pseudonimo di Capitan Fracassa.

³ *L'Inno di Garibaldi* è un famoso canto patriottico del Risorgimento. Viene commissionato dallo stesso Garibaldi al poeta marchigiano Luigi Mercantini (1821-1872). Il testo, composto con tutta probabilità nella seconda metà del dicembre 1858, è stato musicato da Alessio Olivieri, amico dell'autore e direttore di una banda militare: diventa subito molto popolare, spesso con il titolo di *Inno di battaglia dei cacciatori delle Alpi*, e acquisisce un rinnovato successo tra le truppe durante la prima guerra mondiale.

⁴ Aleksandr Nikolaevič Skrjabin (1872-1915), compositore moscovita, nasce in una famiglia aristocratica, studia al Conservatorio di Mosca dove entra in competizione con alcuni colleghi: nel tentativo di condurre a termine un'esecuzione estrema delle trentadue sonate di Beethoven, subisce un danno irreparabile alle articolazioni della mano destra. Limitato dalla menomazione, continua a comporre ed eseguire le proprie opere, si avvicina al misticismo, alla teosofia e al superomismo di Nietzsche. La sua figura si pone a cavallo tra tradizione e sperimentalismo e, nonostante la morte prematura, si afferma come uno dei maggiori talenti del periodo. Una nota interessante è il fatto che il compositore sia presente con la sua musica in diversi testi di Gabriele D'Annunzio, e in particolare nel *Notturmo*: «Nell'insonnia il preludio di Alessandro Scriabine mi passa e ripassa su la fronte che mi sembra leggiera e trasparente come una visiera di vetro in un elmo di ferro», si legge in un passo (G. D'ANNUNZIO, *Notturmo*, cit., p. 242), mentre l'opera del pianista ispira dichiaratamente *Eravamo là, cinquanta fanciulli* (*Ibid.*, pp. 245-248), *Lo zoppo dai piedi di bronzo* (*Ibid.*, pp. 249-250), *Un pugno d'uomini* (*Ibid.*, pp. 251-253) e *Questa sera Scriabine danza* (*Ibid.*, pp. 257-259). Dell'opera di D'Annunzio, Cecchi si era occupato diffusamente nel «tarlo» del 2 dicembre 1921.

⁵ L. KOCHNITZKY, *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, nota e traduzione dal manoscritto francese di A. Luchini, Bologna, Zanichelli, 1922. Dopo il *Prologo* (pp. 1-12) e seguiti da un *Epilogo* (pp. 231-248) e da una *Cadenza* (pp. 249-256), si susseguono gli otto capitoli del volume: *I. Il pellegrino del Carnaro* (pp. 13-28), *II. La città di vita* (pp. 29-53), *III. Il Tiaso* (pp. 55-76), *IV. A Palazzo* (pp. 77-102) *V. «L'amitié d'un grand homme...»* (pp. 103-136), *VI. Sotto il segno del Leone* (pp. 137-168), *VII. Le medaglie di Fiume (alla maniera dello Sperandei)* (pp. 169-199) e *VIII. La fiaccola sotto la pioggia* (pp. 201-229).

⁶ Il belga Leone Kochnitzky (1892-1965) vive tra Firenze e Roma, dove conosce Gabriele D'Annunzio: lo raggiunge a Fiume nel 1920. Qui diviene responsabile dell'URE, l'Ufficio delle Relazioni Esteriori: sorretto da idee rivoluzionarie, progetta la Lega di Fiume, volta a trasformare la città in una «Patria delle patrie» dei popoli oppressi e a sovvertire l'ordine propugnato dalla Società delle Nazioni. Nel luglio del 1920, entrato in contrasto con lo stesso D'Annunzio, dà le dimissioni dal proprio incarico: all'esperienza fiumana dedicherà *Le bal des Ardents ou les Saisons fumanes*, tradotto nel 1922 da Alberto Luchini per l'editore Zanichelli. Per i dettagli sull'opera si rimanda alla nota precedente.

⁷ L'ammirazione dell'autore per Gabriele d'Annunzio si manifesta nel libro di Kochnitzky in diverse occasioni. Se il *Prologo* è in larga parte dedicato all'elogio del vate, soprattutto in ottica letteraria, è un passo del terzo capitolo, *Il Tiaso*, a manifestare toni di fervente entusiasmo per il poeta: «Respiro nel chiarore che s'irraggia da Gabriele d'Annunzio, e di questa luce vivo: ormai non altro sono fuorché uno strumento senza volontà, un utensile che non sente e non vede fra le mani dell'artefice meraviglioso. Mi piace di non essere altro. [...] Ringrazio Dio che mi ha messo in contatto diretto e quotidiano con la più compiuta fra le sue creature, e contemplo con attenzione questo vivo miracolo, nelle sue grandezze e nelle sue piccolezze, nella sua potenza e nella sua debolezza. La netta e precisa visione delle cose è in lui quello che più sorprende; d'Annunzio grandeggia per il pensiero, per l'azione, per la mole enorme dell'opera compiuta. Cervantes non capiva nulla di diplomazia, Lamartine non sapeva comandar un esercito, Napoleone non ha scritto le «Laudi». Il Comandante di Fiume, il maggior poeta dell'età nostra, è al tempo stesso un uomo di guerra e un uomo di

stato» (L. KOCHNITZKY, *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, cit., pp. 57-58).

⁸ Nel capitolo *Le medaglie di Fiume*, il primo profilo che compare è quello dell'aviatore milanese Guido Keller (1892-1929), incaricato di rifornire di armi, di vivande e di materiali bellici le truppe impegnate nell'occupazione di Fiume: «Di Keller non si può dire che abbia un profilo d'aquila... Piuttosto l'aquila si sforza vanamente d'imitare il profilo di Keller. L'immensa capigliatura nera, quasi azzurra, la barba scura e folta, lo sguardo caldo, le ciglia lunghissime accentuano i tratti indimenticabili di quest'uomo straordinario. Si veste in una maniera spesso incompleta, e talora insolita. Anche gli succede di passeggiare nudo sull'arena a mare o per le petraie del Carso; ma non già per ricerca di singolarità, ché abbronzare al sole il corpo agile e ben modellato è per lo scultore la cosa più naturale del mondo: Guido Keller essendo – infatti – scultore. Avrebbe potuto essere un satiro, un palicaro o un convenzionale; un monaco in Umbria, un brigante in Calabria, un corsaro ad Algeri. Invece era scultore, e a Firenze. La guerra ne ha fatto un aviatore; e che aviatore!» (L. KOCHNITZKY, *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, cit., pp. 173-174).

⁹ Tamaio viene descritto come un uomo che «non è d'una tempra che si lasci sconcertare dall'elemento di novità essenziale della vita legionaria, egli che tale vita intensa, bruciante, impetuosa ha saputo vivere fino all'ultimo giorno» (L. KOCHNITZKY, *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, cit., p. 183). L'autore manifesta quindi direttamente la sua profonda stima: «Perché io non posso pronunciare il nome del generale Tamaio se non con un sentimento di deferenza profonda e d'ammirazione rispettosa; cui forse non va disgiunto un tardivo rimpianto. Corso a Fiume fra i primi, mai lasciò di lavorare per la causa, instancabilmente, nonostante le disillusioni, l'ingratitude, gli attacchi ingiusti. [...] Gli ordini del giorno erano firmati da Tamaio, e non di rado contenevano severi moniti. Da quel gentiluomo e galantuomo che è, il generale rammentava ai Legionari il dovere loro di comportarsi civilmente nei ritrovi pubblici, di non scordarsi, in nessuna circostanza e per nessuna ragione, che erano i difensori d'una città bloccata e minacciata [...]. Oratore efficace, uomo di conversazione gradevolissima, cavalleggero elegante, il generale ha un gusto estetico raffinato e sicuro, e una conoscenza dei musei italiani tutt'altro che frequente in un uomo di guerra» (*Ibid.*, pp. 184-186).

¹⁰ La figura di Ludovico Toeplitz de Grand Ry viene introdotta dal suo motto prediletto: «Non temo il fuoco» (L. KOCHNITZKY, *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, cit., p. 177). Nel volume se ne parla come di un personaggio che «ha conosciuto la guerra, la guerra tutt'intera. Ha traversato la tormenta, dove infuriava più violenta: con pacatezza, con grazia, silenziosamente; affrontando la morte senza declamazioni e senza spavalderie, come conviene alle persone educate» (*Ibid.*, p. 178). L'accento ad alcune vicende della biografia di Topplitz, poeta considerato apertamente «un uomo geniale» (*Ibid.*, p. 181), fa riflettere l'autore: «L'età alla quale apparteniamo è la nostra patria nel tempo. Coloro che dalla qualità della nascita non sono costretti in un angolo della terra, devono, a preferenza degli altri, amare l'età loro: le mode, le usanze, lo stile del pensiero, della sofferenza, del sogno; amare quelli in cui è raffigurata più compiutamente: i grandi maestri, le anime più ricche, i volti più appassionati. Ludovico Topplitz de Grand Ry è un uomo del suo tempo» (*Ibid.*, p. 183).

¹¹ Il giornalista newyorchese Henry Furst (1893-1967) scrive a D'Annunzio «offrendogli la sua opera e professandosi disposto a disimpegnare qualsiasi mansione modesta» (L. KOCHNITZKY, *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, cit., p. 191) e raggiunge Fiume: «Gli diedero un tavolino, e si mise al lavoro. Nessuno aveva pensato ancora alla propaganda fiumana all'estero; Furst, per primo, si diede a coordinarla, vincendo maestrevolmente ogni difficoltà. Poeta negli scritti e nello stile della vita, uomo audace nel parlare e nell'agire; la qualità del suo lavoro, soprattutto, gli fa meritare la collaborazione con l'autore delle *Laudi*. Spirito in perpetua effervescenza, venti diversi sentimenti si accoppiano in lui con quaranta idee a ciascuna ora del giorno. [...] E poi Furst si occupa di tutto, fa osservazioni su tutto, non venera nessuna gerarchia, nessun principio d'autorità. [...] gli è toccato il dono di una eccezionale rapidità di esecuzione e si libera comodamente in due ore di quello che ingombra approssimativamente quattro giornate a tre altre persone sommate insieme; [...] è insopportabile; [...] è piacevolissimo» (*Ibid.*, pp. 191-192).

¹² Di Pier Filippo Di Castelbarco, si offre inizialmente una descrizione fisica essenziale: «Profilo fiero, sguardo fermo e nobile, fronte altiera; riquadratura salda, andatura pacata, quasi grave; si direbbe il gran maestro di un ordine militare. Aristocratico, monacale, guerriero. In altri tempi aveva occupato varie annate ad adunare e ordinare, in un castello tridentino, l'archivio della sua famiglia gloriosa» (L. KOCHNITZKY, *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, cit., p. 186). Poco dopo l'autore ne traccia un rapido profilo caratteriale: «Castelbarco fu il legionario di tutte le ore. Non s'occupò mai di politica, dispregiò gli intrighi di Palazzo; visse in mezzo ai suoi soldati, fino all'ultimo. Il *Bal des Ardents* si disperse. I Legionari se n'andarono. Svanivano i sogni fiumani» (*Ibid.*, p. 187).

¹³ Sia il *Carlton Hotel* che il *Savoy Hotel* sono due alberghi londinesi di lusso, frequentati da personalità della politica, dello spettacolo e della cultura. Il primo è rimasto in attività dal 1899 al 1940, quando viene seriamente danneggiato durante il bombardamento tedesco. Il secondo, fondato nel 1889 sullo Strand presso la City of Westminster, è stato il primo albergo di lusso aperto in Gran Bretagna: è ancora in attività, ed è uno degli hotel più prestigiosi della città.

¹⁴ L. STRACHEY, *The End of General Gordon*, in ID., *Eminent Victorians. Cardinal Manning, Florence Nightingale, Dr. Arnold, General Gordon*, London, Chatto & Windus, 1918. Cecchi aveva già trattato di quest'opera nel «tarlo del 5 novembre 1921: per il dettaglio sulla composizione del volume si rimanda alla nota 7 al testo 17.

¹⁵ L. TOEPLITZ DE GRAND RY, *Si rinnova la Vita*, Firenze, Bemporad, 1922.

¹⁶ Con il termine *alalà* si fa riferimento al grido di incitamento adottato dai legionari durante l'impresa di Fiume. Trae la propria origine dalla Grecia antica: Alalà era infatti la figlia del demone della guerra Pemos, incaricata di accompagnare in battaglia il dio Ares. Divenuto l'urlo di battaglia degli opliti, è stato ripreso poi da D'Annunzio che ha

coniato il grido d'esultanza «Eia, Eia! Alalà!» per gli aviatori italiani protagonisti dell'incursione aerea su Pola del 9 agosto 1917.

[47] «La Tribuna», venerdì 7 luglio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Sono ormai parecchi mesi, e, in occasione di un recente volume di Marcel Proust, esprimemmo, su quel volume, e complessivamente sull'opera dello scrittore, l'opinione, molto rispettosa, che in fondo, più che altro, si trattasse di un finissimo descrittore di costumi,¹ e, riguardo al modo di concepire il romanzo, di una specie di Henry James filtrato attraverso l'ultima tradizione francese.² Alcuni ammiratori italiani di Proust trovarono questi giudizi poco riverenti; e ce lo fecero sapere, per lettera e a voce. Ma la gran questione è che l'Italia, rispetto alla conoscenza degli scrittori stranieri, si divide essenzialmente in due tribù:

1.a la tribù, poco numerosa, degli entusiasti, degli eterni catecumeni, sempre a bocca aperta aspettando che ci caschi dentro qualcosa; e costoro si arrabbiano come maledetti, se vi azzardate ad avvertirli che invece di un fico hanno inghiottito una buccia, o anche peggio;

2.a la tribù degli ignoranti; e naturalmente comprende i critici più rumorosi, i quali si accorgeranno di Proust, o di Meredith,³ o di James, sì e no fra trent'anni. Ma allora noi saremo morti, poiché, come dice il noto Menandro: «Muor giovane colui ch'al cielo è caro»;⁴ e avremo perso un'altra occasione di ridere delle loro minchionerie.

L'ultimo libro di Proust: *Sodome et Gomorrhe*, II, ora uscito (Editions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1922)⁵ non fa che confermarci nelle nostre opinioni, nelle quali ci sentiamo convalidati, anche per i giudizi che su Proust ha espresso, nel «Mercure de France» del 1 giugno, Ezra Pound, ottimo conoscitore di letteratura e d'arte europea:

«... La maniera di Henry James e di Marcel Proust, piuttosto che da Flaubert procede dai Goncourt, e neanche tanto dai loro romanzi quanto da una prefazione (... Le Jour où l'analyse cruelle que nous avons apportée dans la peinture du bas de la société sera reprise par un écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, etc., etc.). In codesta direzione Henry James ha creato la sua opera migliore: esattissima, realista; e, sull'esempio di James, Marcel Proust ha chiarito a se stesso le proprie intenzioni; vale a dire che egli s'era mosso dalla letteratura di Balzac, Dostoevsky, James, o scrittori di tendenze affini. E ha capito che il fattore "sesso" dominava troppo e impoveriva il romanzo francese contemporaneo. Ha capito che c'era un cantuccio vuoto nella letteratura francese. Si è affrettato ad occuparlo; e sopra il suo *pastiche* ha passato una mano d'iridescente vernice simbolista. In seguito ha ripulito il suo stile; e nel *diner Guermantien*, non gli rimane se non l'elemento che rassomiglia a James. Effettivamente James non ha mai fatto nulla di meglio...».⁶

Osservazioni che si trascrivono per il gusto di quei tre o quattro gatti i quali s'occupano di queste faccende con cognizione adeguata. Gli altri seguiranno a porsi, instancabilmente, il problema spirituale e artistico di Luciano Zuccoli⁷ e simili. E troveranno sempre qualche altro compagno, anche più ignorante di loro, che li saluta reduci da così tremende esplorazioni e viaggi, e se li stringe al seno: «O argonauti! o ulissidi! o pionieri!...».

Alla categoria di questi pionieri di Peretola, conviene, intanto, aggregare l'altra che si potrebbe chiamare degli *Ispettori e Soprintendenti*. Bruno Barilli, una volta, in un vertiginoso capitolino intorno al costume estetico e culturale contemporaneo, li definì, da un punto di vista fisiologico: *Mangiatori di Ipofosfiti*.⁸ Alfredo Gargiulo se li caccia continuamente sotto le unghie, facendo

piazza pulita di quello che, per conto suo, ha voluto battezzare: *basso crocianesimo*;⁹ ed è un nome che serve come un altro. Un anno fa, su queste colonne, a titolo puramente clinico, si illustrò al microscopio un esemplare assai virulento, nella persona e nell'opera (per modo di dire) del signor F. Piccolo.¹¹ E anche l'amico Scardaoni, nelle sue *Dissonanze e Miniature*, ogni tanto è costretto a lavorare di scopa e acido fenico, sempre contro contesti o simili parassiti.¹²

Si trovan dappertutto. Son legione. Ma preferiscono darsi convegno nei sottoscala e sotto i mattoni delle riviste neo-gentiliane. E non si dice, con questo, che un uomo come Giovanni Gentile abbia colpa della loro esistenza. Il contrario. Gli son toccati in isconto, sproporzionatissimo, dei suoi peccatucci. Del resto ogni leone ha i suoi pidocchi. Ogni bastimento ha i suoi topi. Di tanto in tanto, questi topi si credon diventati padroni del baccellajo. E allora ballano, e fanno cose grandi.

Quasi tutti giovanissimi e professori, pallidi e linfatici, non essendosi provati mai a far qualcosa di serio, con piglio e cipiglio autoritario ordinano, a destra e sinistra, quello che altri dovranno fare. Prescrivono i compiti alle generazioni. Procedono per epoche, cicli. E si riconoscon subito, al portamento grammaticale, perché non sanno la grammatica. Si riconoscono subito al portamento morale, perché ragionano come puritani; e, naturalmente, agiscono come camorristi.

Ma nella lamentevole ripresa di malavita letteraria, alla quale si assiste da qualche tempo, vanno diffondendosi anche altre forme e abitudini di ricatto. Per esempio, questa: l'autore nella prefazione, o un tirapiedi nella recensione d'un nuovo libro, o tutti e due d'amore e d'accordo, vi enumerano le virtù di cotesto libro e di chi l'ha scritto. Non mancano, con bonarietà, di elencare anche certi difetti; ma si tratta sempre di quei difetti simpatici, generosi, che si accompagnano alle grandi virtù, indomite e senza compromesso: come quando si dice che, per la sua magnanimità, Dante non era molto alla mano; o che Caravaggio non voleva mosche sul naso.

Ma se, poi, quando avete letto, vorrete provarvi a fare un giusto bilancio nella testa vostra: apriti cielo! L'autore, insomma, vi ha accennato i difetti, quei certi difetti, ma perché non vediate e non celebriate, con doppia lena, che le sue virtù. *Scrivo per i poeti*, dice uno. E se avrete, poeticamente, qualcosa da ridire su quanto ha scritto, se ne inferisce che siete un volgare cafone. *Scrivo per i cristiani*, o addirittura per i santi. E in questo caso, per la minima riserva, sarete un manigoldo e un dannato. *Guai a chi non mi capisce! Anatema su chi non mi accetta! O prendere o lasciare!*

Non ve lo fate sentir dire troppo, amici cari, che la gente non si decida a *lasciar* davvero; e tutta la mercanzia non vi rimanga sulla bancarella!

In un caso, tuttavia, per parte nostra, non vorremmo assolutamente *lasciare*; o, meglio, lasciare senza commento. Ed è il caso di quello, appunto, che scrive per i santi: è il caso di Domenico Giuliotti¹⁵ che, nonostante la sua qualità di Padre della Chiesa, anzi di Pilastro della Chiesa, nella prefazione alla seconda edizione dell'*Ora di Barabba* (Editore Vallecchi, Firenze, 1922), urla, ai fini descritti, come un venditore di noccioline; e con che voce!¹³

Mai il Paradiso e l'Inferno erano stati strofinati così, sotto il naso dell'acquirente! Mai apostolo o missionario s'era presentato, tanto confidenzialmente, in veste di forzista, mangiafuoco, e armeggione! No, il caso Giuliotti è troppo bello: e non può essere toccato di sfuggita. Non lo *lasciamo*; non ce lo lasciamo scappare. E dedichiamogli, prima possibile, un buon capitolo a parte.¹⁴

Il tarlo.

Accennando alle reazioni suscitate dalle sue riserve sull'opera di Proust, Cecchi divide i critici italiani tra chi è sempre entusiasta degli autori stranieri e chi invece si accorge della loro importanza solo a distanza di molti anni. Prendendo spunto da un articolo di Ezra Pound sul «*Mercur de France*», egli ribadisce le proprie perplessità su *Sodome et Gomorrhe*, ribadendo il forte legame che intercorre tra il francese e l'opera di Henry James. Scettico sulla capacità dei critici italiani di entrare nel vivo di questi dibattiti, appoggiandosi ad alcuni articoli di Bruno Barilli e Alfredo Gargiulo, si scaglia contro i giovani che collaborano alle riviste neo-gentiliane, “quasi tutti giovanissimi e professori, pallidi e linfatici” che “ordinano, a destra e sinistra, quello che altri dovranno fare”. Non meno pericoloso l'atteggiamento di chi sottolinea, nella prefazione a un qualche libro, i difetti dell'opera stessa, unicamente per marcare i pregi, come fa Domenico Giulioti nell'introduzione a *L'Ora di Barabba*: sull'opera Cecchi scriverà diffusamente in seguito. Il “tarlo” è inserito nell'edizione uscita per Fazi nel 1999 (pp. 64-68).

¹ Si fa riferimento qui ai giudizi poco entusiastici espressi nel “tarlo” del 21 ottobre 1921 in merito all'uscita della trentaduesima edizione di *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pubblicata per Éditions Nouvelle Revue Française: per un accenno alla questione si rimanda al testo 15.

² Già nel tarlo del 21 ottobre 1921, Cecchi aveva rilevato in Proust «certi caratteri quasi d'un Henry James impariginato».

³ Per un riferimento agli scritti pubblicati da Cecchi sull'opera di George Meredith, si veda la nota 15 al testo 37.

⁴ «Muor giovane colui ch'al cielo è caro» è la traduzione di un verso di Menandro. Il verso è stato posto da Giacomo Leopardi in esergo al ventisettesimo componimento dei *Canti*, vale a dire *Amore e Morte*, uno dei cinque componimenti dedicati a Fanny Targioni Tozzetti che costituiscono il ciclo di Aspasia.

⁵ M. PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, II, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française, 1922.

⁶ «Le développement de Henry James et de Marcel Proust vient plutôt des Goncourt, pas même de leurs romans, mais d'une préface: “Le jour où l'analyse cruelle que mon ami Zola, et peut-être moi-même avons apportée dans la peinture du bas de la société sera reprise par un écrivain de talent, et employée à la reproduction des hommes et des femmes du monde, dans les milieux d'éducation et de distinction, ce jour-là seulement le classicisme et sa queue seront tués. Le Réalisme n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant... Nous avons commencé, nous, par la canaille, parce que la femme et l'homme du peuple, plus rapprochés de la nature et de la sauvagerie, sont des créatures simples et peu compliquées, tandis que le Parisien et la Parisienne de la société, ces civilisés excessifs, dont l'originalité tranchée est faite toute de nuances, toute de demi-teintes, tout de ces riens insaisissables, pareils aux riens coquets et neutres avec lesquels se façonne le caractère d'une toilette distinguée de femme, demandent des années pour qu'on les perce, pour qu'on les sache, pour qu'on les attrape, et le romancier du plus grand génie, croyez-le bien, ne les devinera jamais, ces gens de salon, avec les racontars d'amis qui vont pour lui à la découverte dans le monde...” Dans cette voie Henry James a créé la meilleure part de son œuvre, très exacte, très réaliste; et, à la remorque de James, Marcel Proust a clarifié ses intentions, c'est-à-dire qu'il avait commencé par la lecture de Balzac, Dostoïevsky, H. James, ou des œuvres de tendance analogue. Il voyait que l'intérêt “sexe” dominait et appauvrissait les romans français contemporains. Il comprit qu'il y avait un coin vide dans la littérature française. Il y courut, et sur son pastiche anduisit un vernis de nacre symboliste. Plus tard il épurait son style, et, dans le dîner Guermantien, il ne lui en reste que l'élément qui ressemble à James. En effet, James n'a rien fait de mieux» (E. POUND, *James Joyce et Pécuchet*, in «*Mercur de France*», n. 575, 33. année, tome CLVI, 1 juin 1922, p. 309).

⁷ Per un accenno alla biografia di Luciano Zuccoli si rimanda alla nota 18 al testo 8: l'autore viene citato qui come esempio di una letteratura di consumo che riscuoteva un buon consenso nel pubblico di allora.

⁸ «Non conoscete voi i famosi odiatori del genio, della personalità, della grandezza, della semplicità? [...] Orbene sappiate che questi esseri freddi e tenaci esistono e che il loro sinistro progetto è quello di fare le esequie e di seppellire rabbiosamente sotto la terra a colpi di tacco gli uomini di vita e di talento. Essi sanno salire, scalare, inerparsi, tendere agguati, stuzzicare la suscettibilità dei potenti, sfruttare le deficienze palesi e le imbecillità segrete del Governo, stabilirsi su tutti i piuoli della scala gerarchica, ecc. ecc. [...] Questa è la genia dei mangiatori d'ipofosfiti, fregiati con la targhetta dell'anonimo, frugatori esimii, revisori dell'infinitesimale che fanno dell'atletismo con le bolle di sapone, che spiano tutto e tutti a traverso i buchi delle serrature e poi si fregano il ventre per la gioia come degli indemoniati» (B. BARILLI, *I mangiatori d'ipofosfiti*, in «*La Ronda*», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 27-28). Per un accenno alla biografia di Bruno Barilli, si rimanda alla nota 15 al testo 28.

⁹ Come già segnalato nella nota 14 al testo 21, con il termine *basso crocianesimo*, Gargiulo polemizzava con il critico Luigi Russo, accusato di essere esponente di una tendenza che offendeva «il senso di rispetto e attaccamento» che i collaboratori della «*Ronda*» avevano sempre avuto nei confronti dello «spirito critico che ha dominato gli ultimi anni in Italia, fra la critica propriamente detta e la letteratura» (A. GARGIULO, *Salvatore di Giacomo* di Luigi Russo, in «*La Ronda*», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, p. 613). Un breve profilo biografico di Alfredo Gargiulo si trova alla nota 3 al testo 8.

¹⁰ Si fa riferimento qui al “tarlo” del 6 agosto 1921 (testo 4), nel quale Cecchi prendeva in esame il volume di Francesco Piccolo *La Critica Contemporanea*, uscito nel 1921 a Napoli per Ricciardi, ricavandone un'impressione tutt'altro che positiva.

¹¹ Francesco Scardaoni, come già accennato nel breve profilo alla nota 5 del testo 3, teneva sulla «*Tribuna*» una rubrica

di critica intitolata *Dissonanze e Miniature*.

¹² D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, seconda edizione accresciuta, Firenze, Vallecchi, 1922.

¹³ Come promette ai propri lettori, Cecchi non attenderà molto prima di occuparsi nuovamente dell'opera di Domenico Giulioti: tornerà infatti diffusamente sull'argomento già un paio di settimane dopo, nel "tarlo" del 21 luglio 1922 (testo 49).

[48] «La Tribuna», sabato 15 luglio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

La più piccola e leggera rivista del mondo è certamente l'«Enciclopedia», che si stampa a Firenze, e non ha nulla a che vedere con l'*Enciclopedia* di Diderot e D'Alambert. I suoi fascicoli di otto pagine rettangolari (centimetri 10 per 14), hanno, press'a poco, il formato e lo spessore di una cartolina.

Ma non soltanto l'«Enciclopedia» è la più piccola e smilza rivista del mondo. È anche la più lenta. Con le sue zampine di formica, cammina, cammina accanto al tempo; ma non riesce a farcela. È arrivata al terzo anno, o per meglio dire, già tre volte è stata raggiunta e sorpassata dal volo delle stagioni. Ma io che sono uno dei suoi lettori più appassionati, non ho avuto il bene di vederne che cinque o sei numeri in tutto. «La Ronda» passa per un prodigio di pigrizia; ma, in confronto, anche avuto riguardo alla mole, è una vera Atalanta.

Gli articoli dell'«Enciclopedia» variano, in lunghezza, da una a tre righe: e questa meravigliosa concisione fa sì che, nella rivista, trovi posto ogni cosa: rubriche scientifiche e letterarie, pagina sportiva, cronaca, rievocazioni storiche, centenari, informazioni e indiscrezioni: tutto, e perfino l'appendice. Appunto in appendice, con lodevole riguardo per la letteratura dei padri, vien ripubblicata la *Margherita Pusterla* di Cesare Cantù.¹ Ogni puntata contiene in media dieci righe. Calcolando, con una certa larghezza, che dell'«Enciclopedia» escano tre numeri all'anno, vale a dire trenta annue righe di appendice, fra circa 500 anni, verso il 2422, la *Margherita* sarà tutta uscita, e i direttori d'allora potranno sciogliere la promessa fatta dai direttori presenti: di offrire al lettore la traduzione italiana dell'*Inferno* di Barbusse.²

Mettiamo altri tre secoli per la pubblicazione dell'*Inferno*. Forse non sarebbe male, in vista di eventuali prenotazioni e rinnovi di abbonamento, che la direzione facesse conoscere, fino da ora, le novità che destina come appendice pel 2722.

P. S. - Occupati a descrivere lo straordinario aspetto tipografico di questa rivista lillipuziana, ci accorgiamo troppo tardi di non aver fatto parola del programma, delle direttive, letterarie e politiche. Né ormai possiamo diffonderci: anche per un senso delle proporzioni. Infatti, la nostra recensione, un altro poco che si sviluppasse, finirebbe quasi per oltrepassare, come quantità di scrittura, il contenuto di un'intiera annata dell'«Enciclopedia».

Contentiamoci di dire che, riguardo alla letteratura, questi sobri redattori ci sembrano aver studiato soprattutto *Petrolini*.³

Quanto alle idee politiche, finora non hanno potuto definirle bene, anche perché, ad ogni nuovo numero, la rivista si trovava davanti lo scacchiere internazionale in nuovi modi scombinato. Tuttavia, quell'impegno sul nome di Barbusse autorizza alle migliori speranze. E par certo che l'«Enciclopedia» non rifiuterà di unire il suo sforzo a quello di tutti i benpensanti, per una rapida ricostruzione dell'Europa, conforme i piani della Società delle Nazioni.

L'energica ripresa dei conservatori, in Inghilterra, oltre che nel tono sempre più fiero dei grandi organi politici, fra i quali primo, per autorità e vivacità polemica, il «Morning Post»,⁴ si manifesta nel rin vigorimento di certi organi sussidiari. Notevole, in questo rispetto, l'ormai settantenne «Saturday Review»,⁵ che, negli ultimi tempi, era andato un po' in ribasso e ora si riafferma su un programma di destra, illuminato e indipendente, e potrà esercitare un'utile azione di controllo, accanto al «New Statesman»⁶ e agli altri settimanali del liberalismo, che avevan finito per attirare molte energie giovani, e tenevano quasi incontrastati il campo. La lista dei collaboratori del «Saturday Review», può apparire ancora un poco anodina: comunque, la rivista è sul rifiorire, e si

presenta, ad ogni nuovo numero, con qualche miglioramento. Il fondamentale aforisma, artistico e letterario, che i conservatori scrivono (cioè pensano), etc. sempre meglio dei democratici e avveniristi, sembra ricevere, ad ogni numero, nuove conferme.

Ottimo, per esempio, nel fascicolo del 1. Luglio, fra varie altre belle cose, un profilo tipico di: *the woman of the world*, stilizzato con grazia pungente da Yoï Paulowska.⁷ E promettentissimo quest'altro abbellimento: le caricature, disegnate da «Quiz», delle *Dramatis Personae* della politica, del giornalismo e della letteratura inglese contemporanea.⁸ Nel numero citato, la prima di queste caricature ci offre due vecchie conoscenze: Chesterton⁹ e Belloc,¹⁰ quali fratelli siamesi: o meglio «lo Chesterbelloc», come suol dire Bernard Shaw.¹¹

Sullo sfondo di quelle colline basse basse del Sussex, impennacchiate di alberelli, spartite graziosamente in parchi e giardini, dinnanzi alle villette del più perfetto stile “vecchia Inghilterra”, stanno a pigliare una boccata d'aria i due campioni, che rinnovano, nella civiltà moderna l'antico miracolo dei Dioscuri, di Oreste e Pilade e di Eurialo e Niso. L'*ulster* nero di Hilaire Belloc sembra un abito talare che ravvolga i due amici in una sola figura bicipite: e il cappellone di Chesterton, liberandosi sull'alto di una capellatura leonina, incorona le due teste come un cappello cardinalizio.¹²

I terrorizzati semiti, i bolscevichi che si sono accorti di averla fatta grossa, gli smascherati banchieri, son fuggiti lontano, dietro la linea delle colline. E i due amici procedono, braccio a braccio, come su un tappeto di trionfo, nell'elefantina amabilità di una contraddanza.

Nella «Ronda», testé uscita, i numeri terzo e quarto di questa quarta annata, l'*Uomo Vivo*, appunto di G. K. Chesterton, sta ormai per giungere al termine delle sue incredibili avventure, fresco come se si fosse mosso ieri.¹³ E non men vivo né fresco appare accanto a lui Ardengo Soffici, partito in guerra contro la letteratura russa da Tolstoj e Dostoievski a Cuprin e Andreieff.¹⁴ Proposito formidabile, che potrebbe schiacciare qualsiasi uomo, ma non Soffici, il quale ha un modo così ilare e buono di fare alle braccia con i draghi, che i draghi - intendiamo i più caudati e vilupposi problemi dell'arte contemporanea - si fermano incantati, e si fanno di buona voglia rapare le unghie e togliere i denti.

Marcello Cora parla per bocca di Budda,¹⁵ Vincenzo Cardarelli ci confida alcuni ricordi delle sue esperienze di critico teatrale.¹⁶ E Guglielmo Ferrero, continuando la sua polemica con Benedetto Croce, si inoltra, con coraggio veramente sigfrideo, nella selva per lui nuova della moderna filosofia.¹⁷ Oscar Bie ci informa minutamente delle ultime novità di teatro, musica e arte tedesca.¹⁸ Paolo Emilio Giusti scrive, con discrezione signorile, intorno alle lettere di amore di Baudelaire.¹⁹ La più sagace divisione del lavoro sviluppa, anche in questo numero della rivista famosa, i più mirabili effetti. E nessuno, anche per ragione di risalto, sembra stare al suo posto, come quelli che non ci stanno.

Il tarlo.

La puntata della rubrica è dedicata interamente alle riviste. Si presenta al lettore «Enciclopedia», periodico fiorentino giunto al terzo anno di vita, caratterizzato dall'irregolarità delle uscite, dal formato ridotto e dal taglio infinitesimale degli articoli. In Inghilterra, la ripresa dei conservatori si avverte sulle colonne del «Morning Post», del «New Statesman» ma soprattutto del «Saturday Review», giornale che presenta continui miglioramenti e di cui Cecchi propone qualche assaggio relativo agli articoli presenti nel fascicolo del primo luglio. Dell'ultimo numero della «Ronda», cita la propria traduzione di Chesterton e richiama l'attenzione del lettore sui principali contributi, esempio concreto di quella varietà e ampiezza di orizzonti che rende speciale la rivista romana. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Lo storico lombardo Cesare Cantù (1804-1895) studia a Milano ed esordisce nel 1828 con il poema *Algiso* (1828): l'anno seguente pubblica una *Storia della città e della diocesi di Como* in due volumi. Sospetto alle autorità austriache, viene arrestato nel 1833: durante il periodo trascorso in carcere, elabora il romanzo più noto, pubblicato nel 1838 con il titolo di *Margherita Pusterla* e ispirato alle vicende dell'omonima nobildonna milanese del '300.

² *L'enfer*, uscito nel 1908, è il secondo romanzo di Henry Barbusse (1873-1935): è la storia di un uomo che, scoperto un foro sulla parete della sua abitazione parigina, spia e studia in modo ossessivo la vita dei vicini in tutte le sue fasi, dagli amori alla nascita dei figli, dalle malattie alla morte. L'opera era stata recensita da Cecchi nel dicembre 1919 («La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 73-74)

³ Ettore Petrolini (1884-1936), attore romano, era uno dei massimi esponenti del teatro di varietà. Famoso e stimato dal pubblico per le sue esibizioni ai caffè-concerto in Italia e in America del sud, dove si era recato più volte in *tournee*, era anche apprezzato ideatore di macchiette e parodie.

⁴ Fondato nel 1772 da John Bell, il «Morning Post» è stato un importante quotidiano conservatore londinese. Noto per l'attenzione riservata alla politica estera e alle questioni artistiche e letterarie, è stato uno dei primi organi di stampa a pubblicare notizie di concerti e opere e nella sua lunga storia, durata fino al 1937 quando fu venduto al «Daily Telegraph», accolse collaboratori del calibro di Samuel Taylor Coleridge, Charles Lamb e William Wordsworth.

⁵ Il «Saturday Review of politics, literature, science and art», settimanale londinese, era stato fondato il 3 novembre 1855 da Sir Alexander James Beresford Hope: da sempre ideologicamente vicino agli ambienti del conservatorismo liberale, ha accolto firme del calibro di George Bernard Shaw, Max Beerbohm, Dante Gabriel Rossetti e Oscar Wilde. Ha continuato ad uscire fino al 1938.

⁶ Il «New Statesman» è un settimanale londinese, tutt'ora attivo, fondato il 12 aprile 1913 da Sidney e Beatrice Webb con la collaborazione di George Bernard Shaw. Nato come rivista di politica e letteratura, si sviluppa in ambienti intellettuali affini alla *Fabian Society*, organizzazione fondata nel 1884 e tesa a promuovere in modo riformista le ideologie socialiste.

⁷ Yoï, *A Woman's Causerie. The Woman of the World*, in «The Saturday Review», n. 3479, vol. 134, 1 July 1922, pp. 15-16. La scrittrice Yoï Crosse (1877-1944), conosciuta con lo pseudonimo di Yoï Pawlowska, nasce in Ungheria da padre inglese e madre polacca e si trasferisce presto a Londra dove nel 1914 sposa lo scultore Antonio Maraini: dalla loro unione nascerà lo scrittore ed etnografo Fosco Maraini. Ben presto si trasferiscono a Firenze, dove la donna è una presenza costante nei circoli intellettuali della città.

⁸ Il pittore e grafico Powys Arthur Lenthall Evans (1899-1981) studia a Londra tra il Westminster Technical Institute e la Slade School of Art. Tra gli anni venti e trenta, collabora con il «London Mercury» per nove anni con una serie di ritratti a piena pagina: nel medesimo periodo pubblica sul «Saturday Review» numerose caricature firmandosi con lo pseudonimo Quiz.

⁹ Per un breve profilo biografico di Gilbert Keith Chesterton si rimanda alla nota 16 al testo 6.

¹⁰ Per un accenno alla biografia di Hilaire Belloc, si veda la nota 15 al testo 6.

¹¹ Alla pagina 11 del fascicolo del «Saturday Review» del primo luglio, compare una caricatura di Chesterton e Belloc a braccetto firmata da Quiz. Bernard Shaw conia il termine *Chesterbelloc* per sottolineare come l'affinità tra Chesterton e Belloc, nonostante le differenze caratteriali, si riveli a tratti così profonda da sembrare quasi che i due personaggi si sovrappongano. Shaw affronta la questione in maniera diffusa in un articolo polemico intitolato *Belloc and Chesterton*, pubblicato in «The New Age» il 15 febbraio 1908.

¹² Si tratta della descrizione della caricatura di Quiz alla quale si fa riferimento alla nota 11.

¹³ G. K. CHESTERTON, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 188-196. In questo numero viene pubblicata la continuazione del capitolo *I due curati; ovvero, l'imputazione di latrocinio*. Per un riferimento dettagliato alla traduzione cecchiana uscita sulla «Ronda», si rimanda alla nota 6 al testo 5.

¹⁴ A. SOFFICI, *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 197-208. Per un accenno agli scritti cecchiani su Soffici, si rimanda alla nota 2 al testo 12.

¹⁵ M. CORA, *Siddarta, il filosofo indiano (Dai "Siddarta"-Sutra)*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 177-187. Cora pubblica qui la traduzione di due prose: *Incontro di Siddarta con Budda* e *Invocazione di Siddarta*.

¹⁶ V. CARDARELLI, *Indiscrezioni sul teatro di prosa*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 209-227. Si pubblicano qui dieci scritti usciti alcuni anni prima sulle colonne del «Tempo», giornale per il quale Cardarelli scriveva in qualità di critico teatrale: *Un'ora all'accademia* (pp. 209-210), *Goldoni* (p. 211), *"Maria Maddalena" di Maeterlinck* (pp. 212-214), *"Congedo" di Renato Simoni* (p. 214), *Niccodemi* (pp. 214-217), *Luigi Chiarelli* (pp. 217-219),

Domenico Tumiati ovvero il teatro popolare (pp. 219-221), “*Simonetta*” di Gabardini (pp. 221-224), *Lyda Borelli* (pp. 224-225), *L'attore Guasti* (pp. 225-227).

¹⁷ G. FERRERO, *Contraddizioni e incompetenze di un filosofo (Replica a Benedetto Croce)*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 228-231. Per un accenno ai tratti essenziali della polemica tra Guglielmo Ferrero e Benedetto Croce, si rimanda alla nota 21 al testo 28.

¹⁸ O. BIE, *Teatro, musica e arte in Germania*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 263-271. Il giornalista e critico d'arte tedesco Oskar Bie (1864-1938), studia filosofia, arte e musica presso le università di Breslau, Leipzig e Berlino. Dal 1894 al 1922 dirige la rivista letteraria «Die neue Rundschau», rendendo tale pubblicazione una dei più autorevoli mensili culturali del Paese: scrive inoltre per il «Berliner Börsen-Courier» e per «Die Weltbühne». Dal 1921 insegna estetica presso la Musikhochschule dell'Universität der Künste di Berlino.

¹⁹ «Documento luminoso di quell'ardua e rara anima d'artista, che fu Carlo Baudelaire, esse ci forniscono insieme una delle prove più lampanti di quel carattere di “martirio”, ch'hanno le vite di certi uomini così detti d'eccezione. Ai quali sembra sia stato assegnato dal destino il compito di attestare in modo irrefragabile la verità di certi assiomi eterni, sia che si tratti dell'amore, da essi “scontato” o vissuto con eguale dolore, sia che si tratti di qualunque altra passione umana, di cui soli, si direbbe, sanno portare interamente il peso» (P. E. GIUSTI, *Lettere d'amore di Charles Baudelaire*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, p. 243).

[49] «La Tribuna», venerdì 21 luglio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Sciogliamoci dall'impegno, assunto pochi giorni fa, e diamo a Cesare quel ch'è di Cesare, a Domenico Giuliotti¹ quel ch'è di Giuliotti. Che santo, questo Giuliotti; Dio mio che gran santo! Curiosa, però, che questi gran santi, a volte, abbiano l'aria di gingilloni.

Con una certa aria di gingillone, di bindolone o simili, il Giuliotti esce, infatti, nella seconda edizione, accresciuta e mutata della sua: *Ora di Barabba* (Edit. Vallecchi, Firenze).² E senza aver bisogno di pentirci di quanto dicemmo, ripetutamente, sulle sue convinzioni e certi aspetti della sua arte, riprendiamo alcune riserve che fino da allora si facevano, e che hanno avuto l'effetto di mandare in bestia il santo scrittore.³

Intanto è chiaro che la parte di uomo rappresentativo deve riuscire assai preoccupante a questi che si dice preoccupato solo d'Iddio; se, nello scorcio di pochi mesi, ha sentito bisogno di corregger posizioni, ritoccare aggettivi, tagliare, rabberciare, sfumare, Giuliotti si presenta sempre in figura di turrato e furioso elefante che si avvolge, sgominandole, nelle schiere dell'errore. Si presenta sempre in figura di leone. In figura di profeta. Ma sono soltanto figure e sempre più figure. Ormai è un elefante furioso, ma che sa anche guardare dove mette i piedi, e ritrova le vie della sua collera sullo scacchiere delle convenienze. È un leone che sputa le lische. Un profeta che comincia a fare i conti.

Così, dopo aver scritto, nella prima edizione del libro, una decina di pagine, cariche d'atroci insulti, contro il Partito Popolare, in questa seconda edizione, il Giuliotti, le sopprime come "inopportune". Inopportune per il motivo seguente:

«tutta la canaglia massonica si scaglia a gola aperta contro Don Sturzo e seguaci. Voi latra, siete soprattutto rei di lavorare sott'acqua per il predominio del Papa. Purtroppo temo che la canaglia s'inganni. Ma se fosse vero? Ecco, perché, nel dubbio, sulle zucche di questi *cattolici in osservazione* tengo sospeso il randello».⁴

Dall'abituale truculenza, occorre riportare le parole del Giuliotti nei piani significati: come quando, una pagina innanzi, egli conclude una lunga serie di pettegolezzi, dicendo: «rimettiamoci in ginocchio»,⁵ che in realtà vuol dire: «rimettiamoci a sedere», o: «andiamo a pigliare un caffè»; perché se davvero fosse stato in ginocchio, non gli sarebbe neanche passato per la testa di distrarsi e spendersi in tutti quegli sproloqui.

«Tengo sospeso il randello», significa, insomma, in parole povere: «faccio tanto di cappello». E unito alle altre due frasi, quasi incredibili in bocca di polemista tanto sommario: «Purtroppo temo... Ma se fosse vero?» costituisce un riuscitissimo *escamotage*.

Nulla, fino ad oggi, è venuto ad accostare il blasfemato Partito Popolare a quella idea di Papato integralista e temporalista per la quale il Giuliotti, scimmiettando Veuillot⁶ e Bloy,⁷ dice di lavorare. A tutti i casi si potrebbe dire che lo stesso Papato è, oggi, meno temporalista che mai: e, in certo senso, meriterebbe la scomunica di questo Papa più vero e maggiore: Giuliotti. Ma Giuliotti finge di non accorgersi, e «tien sospeso il randello». Non lasciamoci ingannare dall'attitudine minacciosa. Egli domanda, modestamente, un piccolo *pourboire* di "popolarità".

Ma come sa fare l'indiano nei riguardi della intransigenza sa equivocare nei riguardi della rivoluzione. Bisogna vedere, per esempio, come civetta, in queste giunte alla ristampa del libro, con un noto filobolscevico dell'epoca nella quale tutti in Italia si aspettavano l'apocalissi leninista.

«Dunque la Grande Italia delle "radiose", con le penne di cappone sull'elmo di Scipio, etc., etc., ha

rinciampato nella tagliola socialista, e, come pare, ci crepa. È inutile dirti che unisco tutta la mia facinorosa letizia alla tua... Etc., etc.».⁸

Sarà un santo chi sente così, inginocchiato davanti all'altare del Signore: sarà magari un gran santo. Curioso, però, che questi gran santi, tutti speciali, si presentino, a volte, con quest'aria da galera!

Ma il nostro santo è stato goffamente burlato. La "tagliola socialista", al momento buono, rifiutò di funzionare. E il compare, nel cui seno egli spandeva tanta letizia, il compare filobolscevico, proprio nei giorni fatidici dell'occupazione delle fabbriche, ambiva e otteneva, dal borghese governo dell'on. Giolitti, non già dal governo di Lenin, la nomina, orribile a dirsi, a commendatore!

Ridicolaggini: non vorremmo negarlo. Ma la verità di certe situazioni morali non saprebbe esplodere che in forma di ridicolo.

E il più bello è che questo santo, che si rallegrava col commendatore bolscevico sullo sgozzamento dell'Italia per mano rivoluzionaria, è stato preso sul serio e venerato, figuriamoci da chi: dai nostri nazionalisti!

Comincia, dunque, a parer certo che la croce di Giuliotti ormai ha più di due braccia. Di questo passo, fra poco, avrà più braccia di un ombrello o di una girandola. Un ombrello o una girandola contengono anche una croce. Ma non son più una croce.

E, per l'appunto, durante tali concrete metamorfosi di croci in ombrelli, il Giuliotti, a parole, più si drappeggia nel sajo apostolico, ed inalbera gli attributi del martirio.

Tutti gli altri sono ipocriti, impostori, mezze coscienze. M'accusa di moderatismo, di malvismo. M'accusa di amare San Francesco, anzi Francesco. E questa m'è riuscita nuova. Perché confesso, con rossore, di non aver mai sparso le briciole della mia mensa ai passeri che d'inverno venivano sul mio davanzale; e quanto a bestie più grosse, se incontro un asino, anche mitrato, come mi è capitato oggi, invece di abbracciarlo, o «di tener sospeso il randello», gli tiro delle legnate.

Che se poi egli alluda agli equivoci del panteismo, o della cosiddetta "francescana poesia della natura",⁹ etc., etc., contro contesti equivoci, ho scritto pagine ch'egli può benissimo ignorare, ma purché non venga a polemizzar meco. Un santo, generalmente parlando, non ha nessun obbligo d'essere un bibliografo. Ma, anche se è un santo ignorante, come il Giuliotti, ha l'obbligo di non essere un falso testimone.

Così quando egli ricerca una precisa contraddizione nel fatto che, "moderato" come sono, ho tradotto Chesterton,¹⁰ che sarebbe secondo lui, una specie di redivivo De Maistre¹¹ o Bloy. Non vorrei far ridere la gente, mostrandomi, in contrasto col Giuliotti, a tirar per le falde l'illustre Chesterton. Dico soltanto che, anche costì, la sua ignoranza l'inganna. E stia sicuro che se Chesterton fosse stato una specie di Bloy, di santo nero, in primo luogo non gli avrei mai fatto (come non vorrei fare a nessuno) il servizio ch'egli, Giuliotti, ha fatto a Bloy, ricopiandoselo sotto sotto e in secondo luogo non mi sarei messo a tradurlo. L'ho tradotto proprio perché non è né un "santo nero" né un santo; e proprio perché, invece dei feroci colori del lutto, della vendetta e della cattiva coscienza, egli veste umani colori di serenità, di allegrezza e di speranza...¹²

Ma vedo, purtroppo, che la colonna è finita, prima della voglia e delle cose da dire, che sarebbero ancora molte.

Tutti, in questa stagione, hanno le loro villeggiature, i loro rezzi, le loro distrazioni. Perché, in mancanza di meglio, come i borghesi poveri vanno a un pallajo fuori porta, non ritorneremo ogni tanto, una mezz'ora, a questo piacevole "tiro di bocce", all'insegna di *San Domenico Giuliotti accollatario del finimondo e scacchista?*

Il tarlo.

La puntata della rubrica è interamente dedicata alla seconda edizione de *L'Ora di Barabba*, sensibilmente modificata e purgata di alcune pagine fortemente critiche che, nella prima edizione, erano rivolte contro il Partito Popolare, in nome di «quella idea di Papato integralista e temporalista per la quale il Giuliotti, scimmiettando Veuillot e Bloy, dice di lavorare». Cita quindi un passo di una lettera di Giuliotti a Adriano Tilgher per sottolineare le posizioni apparentemente rigorose ma intimamente ambigue dell'autore in relazione all'ascesa del socialismo. Nella parte finale dell'articolo, Cecchi risponde alle critiche ricevute da Giuliotti, che lo accusa, nonostante la sua indole di moderato, di aver tradotto Chesterton, interpretato da Giuliotti come una sorta di De Maistre o Bloy redivivo. Il critico risponde che a colpirlo dell'autore britannico è stata invece la divisa di «serenità, di allegrezza e di speranza» che sembra totalmente sconosciuta a Giuliotti e al suo atteggiamento di polemista fuori misura. L'articolo non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ Il riferimento è al «tarlo» del 7 luglio 1922, articolo che si conclude proprio con alcune riflessioni su Domenico Giuliotti.

² D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, cit.

³ Cecchi era intervenuto con la consueta ironia - come si è già ricordato - sul volume del Giuliotti nella conclusione del tarlo del 7 luglio 1922 (testo 47): «In un caso, tuttavia, per parte nostra, non vorremmo assolutamente *lasciare*; o, meglio, lasciare senza commento. Ed è il caso di quello, appunto, che scrive per i santi: è il caso di Domenico Giuliotti che, nonostante la sua qualità di Padre della Chiesa, anzi di Pilastro della Chiesa, nella prefazione alla seconda edizione dell'*Ora di Barabba* (Editore Vallecchi, Firenze, 1922), urla, ai fini descritti, come un venditore di noccioline; e con che voce! Mai il Paradiso e l'Inferno erano stati strofinati così, sotto il naso dell'acquirente! Mai apostolo o missionario s'era presentato, tanto confidenzialmente, in veste di forzista, mangiafuoco, e armeggione! No, il caso Giuliotti è troppo bello: e non può essere toccato di sfuggita. Non lo *lasciamo*; non ce lo lasciamo scappare. E dedichiamogli, prima possibile, un buon capitolo a parte».

⁴ Il passo citato è inserito in una breve paginetta di *Avviso*: «In questa seconda edizione alcuni scritti sono stati soppressi, altri aggiunti. Ho tolto, fra l'altro, un attacco contro il Cardinal Maffi, un giudizio irriverente su S. Francesco di Sales, e la «stroncatura», giustificatissima allora, inopportuna ora, del Partito Popolare. Inopportuna *ora*, per questo: Tutta la canaglia massonica si scaglia a gola aperta contro Don Sturzo e seguaci. «Voi, latra, siete soprattutto rei di lavorar sott'acqua per il predominio del Papa». Pur troppo temo che la canaglia s'inganni! Ma se fosse vero? Ecco, perché, nel dubbio, su le zucche di questi *cattolici in osservazione* tengo sospeso il randello» (D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, seconda edizione accresciuta, Firenze, Vallecchi, 1922, p. 35).

⁵ Si tratta della brevissima tredicesima sezione del primo capitolo, intitolato *Qui parla il reo* e datato 22 novembre 1921: «Due, tre, quattro uomini, fra tante marionette ubriache, hanno *sentito* che non facevo per ridere. Grazie. E rimettiamoci in ginocchio» (D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, seconda edizione accresciuta, cit., p. 34).

⁶ Nel 1838, il giornalista e scrittore francese Louis Veuillot (1813-1883) effettua una visita a Roma durante la Settimana Santa: ne ricava un'esperienza profonda che lo porta alla conversione al cattolicesimo, testimoniata poi da *Pèlerinages en Suisse* (1839) e *Rome et Lorette* (1841). Nel 1843 esordisce sulle pagine di «Univers religieux», organo del cattolicesimo francese: è proprio nella redazione della rivista che si afferma come strenuo sostenitore del potere temporale del Papa. In possesso di una scrittura ironica e pungente, si scaglia a più riprese contro i cattolici moderati e le politiche del governo italiano: in diverse occasioni è costretto a sospendere le pubblicazioni dell'«Univers religieux», del quale è direttore, per poi riprendere regolarmente l'attività. Nel 1878 scrive una biografia di Pio IX. Alcuni dei suoi scritti sono stati raccolti nei dodici volumi di *Mélanges Religieux, Historiques et Littéraires* (1857-1875), e tra il 1883 e il 1885 è stata pubblicata la sua *Correspondance* in sette volumi.

⁷ Per un accenno alla biografia di Léon Bloy, si rimanda alla nota 9 del testo 6.

⁸ Si tratta dell'*incipit* di una lettera del 29 dicembre 1919 ad Adriano Tilgher, riportata nella sezione del volume intitolata *Lettere scandalose*: «Dunque la Grande Italia delle «radiose», con le penne di cappone sull'Elmo di Scipio e lo Stellone rilustrato fra le penne, ha rinciampato nella tagliola socialista, e, come pare, ci crepa. È inutile dirti che aggiungo tutta la mia facinorosa letizia alla tua. Però il Socialismo, sebbene rimasticato dalla ganasce mongoliche di Lenin (ed ecco, o lungimirante Adriano, ciò che pur troppo, non lungimiri) è intimamente, essenzialmente e irrimediabilmente borghese. La borghesia, che l'ha partorito, gli ha trasfuso lo stesso sangue, gli ha prestato lo stesso cervello e gli ha soffiato nel corpo di bestia la stessa anima di porco» (D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, seconda edizione accresciuta, cit., p. 71).

⁹ «[...] ma la religione di Coquelet [...] deve mostrarsi amabile, tollerante, adattabile, evolvibile, modernizzabile, cinematografabile ecc. San Bernardo, San Domenico, San Vincenzo Ferreri non sono i *suoi* santi. Il santo che finalmente ha trovato e felicemente ha falsificato è San Francesco d'Assisi. (Conquelet però non dice San Francesco, ma Francesco; e questo «Francesco» è per lui, necessariamente il «santo democratico», il «poeta della natura», il più legittimo rappresentante della religione evoluta e cosciente e, soprattutto, un ottimo soggetto da conferenze per Signore e Signori)» (D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, seconda edizione accresciuta, cit., p. 18).

¹⁰ Si fa qui riferimento a *Le avventure di un uomo vivo*, traduzione dell'opera di Chesterton pubblicata a puntate sulla «Ronda»: per un riferimento dettagliato alla questione, si rimanda alla nota 6 al testo 5. Citando un passo dell'articolo *Santi neri*, pubblicato sul «Resto del Carlino» il 31 ottobre 1920, Giuliotti lo giudica scritto con «il linguaggio

invariabile del moderatismo della mediocrità, di “tout le monde”» e continua: «O Emilio, “ovvero dell'educazione”, ricordi Chesterton? “La Chiesa ha sempre avuto un odio salutare per il color rosa. Essa detesta questa combinazione di due colori ch'è il debole espediente dei filosofi; questa evoluzione dal nero al bianco il cui equivalente è il grigio, cioè il suicidio”. E qui, da parte mia, strepitosi applausi. Ma tu, mio piccolo “mezza donna” perché traduci allora quest'ultimo apologista inglese dei “santi neri”?» (D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, seconda edizione accresciuta, cit., p. 19).

¹¹ Una fugace citazione di Joseph de Maistre era presente nel “tarlo” del 19 agosto 1921 (nota 6 al testo 6).

¹² Il riferimento è alla citazione riportata alla nota 10.

[50] «La Tribuna», venerdì 28 luglio 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

No: con la più buona volontà, non possiamo dichiararci soddisfatti del «panorama aneddottico» che Adolfo Franci si è proposto di tracciare nella nostra giovane letteratura;¹ intendendosi, per giovane letteratura, all'incirca quella che una ventina di anni fa nacque a Firenze intorno al «Leonardo»² e all'«Hermes»;³ e della sua clamorosa giovinezza nella «Voce»;⁴ e uscendo, infine, dopo la crisi della guerra, dai cenacoli e dalle pubblicazioni avanguardiste, vien conquistandosi, non troppo indegnamente, il suo posto nelle colonne dei giornali, sugli scaffali delle librerie e magari, un poco anche nella stima dei lettori.⁵ Quella letteratura, per finir di intenderci, che ha sempre considerato Carducci come un Nonno tempestoso e leggendario al quale si mandavan tutte buone; che si è provata, qualche volta, a dichiararsi seccata dal Pascoli, ma per farsi sempre riconquistare dalle sue adorabili grazie e debolezze; che dal d'Annunzio, con ogni rispetto, ha preferito tenersi lontana; e oggi si contenta di riconoscere per Zio, uno Zio un po' bislacco ma non per questo meno simpatico, il Panzini.⁶ Adolfo Franci ha lavorato su questa letteratura: ricercandola, invece che nelle opere, nelle persone degli autori. E il *Servitore di piazza* (Ed: Vallecchi, Firenze)⁷ vorrebbe essere appunto, di questa letteratura, una specie di diorama, di stereoscopio animato, o, addirittura, di teatro di burattini.

L'idea, in sé e per sé, non potrebbe non ottenere il nostro plauso. Abbiamo sempre sostenuto che, negli autori di secondaria importanza, l'uomo essendo di regola assai più interessante dello scrittore, il trattamento più indicato, per le epoche incerte e stanche come la nostra, è quello figurativo e aneddottico. Ma l'idea, ripetiamo, eccellente, non ha trovato la forma che ci voleva. Peccato.

In primo luogo, il Franci, non si sa per qual desiderio d'esser «completo», di non lasciar «lacune», o, semplicemente, di far gente, ha preteso estendere la zona della sua osservazione e indiscrezione, troppo al di là di quei termini entro i quali lo sentiamo più sinceramente interessato. Uscito dal cerchio degli amici e conoscenti, s'è cacciato a corsa per l'Italia, a registrare, in prosa sciatta, le calvizie, i bitorzoli e il color dei calzoni di tutti i letterati che incontrava. E il libro casca continuamente nel catalogo; catalogo tanto più fastidioso in quanto è redatto con una pretesa caricaturale, su cui non ci sarebbe da ridire se non esplodesse continuamente a vuoto. Non insistiamo su queste pagine che sembrano ritagliate dai giornali letterari di provincia e bollettini di «réclame» scenica i quali si preoccupano di far conoscere ai lettori come si pettina Guido da Verona⁸ o che cosa mangia Dario Niccodemi.⁹

Ma il guaio è che, anche quando rimane fra gente che conosce, il Franci è distratto e poco informato. E distratto e male informato nei riguardi delle opere: di queste opere che non son capolavori, l'avremmo capito, e magari scusato. I casi della vita son tanti; uno si può trovare a scriver di critica senza esserci tagliato, o senza averne voglia. Il libro sarebbe di quelli che si ficcan nel cestino; e non ci si pensa più. Ma s'è detto che egli non parla d'opere, ma di uomini; e descrive figure e abbozza personaggi. E, dalla responsabilità critica, sulla quale non vorremmo impiantare un «casus belli», s'entra allora in quella, più grave e grossa, dell'arte. Ha soltanto sospettato, il Franci, che un libro sul genere del suo, non poteva giustificarsi che come agilissima opera dell'arte. A leggere, non si direbbe. I modelli non mancavano; a parte i classici, ch'è inutile ricordare. Bastava aver presenti i *Caricaturisti* del Signorini,¹⁰ i *Souvenirs* di Léon Daudet,¹¹ o *Set down in malice*¹² di Gerard Cumberland,¹³ o, meglio, ancora le stupende pagine su Swinburne:¹⁴ «N. 2. The Pines» in *And Even Now* di Max Beerbohm.¹⁵ Ce n'è di tutti toni e per tutti i gusti. Tutto sta nel non mancar di gusto e di tono. Ed ecco, proprio in questi giorni, non un letterato ma un nostro giovane pittore:

Lorenzo Viani.¹⁶ Alla idea d'un libro come quello del Franci doveva e poteva essere, assai più del Franci s'è appunto accostato il Viani col suo *Ceccardo* (Ed. Alpes; Milano).¹⁷

Ci s'aspettava una elegante pantomima, una commediola musicale, un ballo russo, un romanzetto carnevalesco, pieno di colori e di spirito. E, invece, lo diciamo con rammarico, è uscito un centone frettoloso e dozzinale, dove la disposizione amministrativa non si produce mai senza una lieve pacchianeria, e l'ironia è trattata senza bizzarria d'invenzioni e di scrittura. Ma, soprattutto, ci par che manchi la competenza: il Franci non conosce i suoi polli. Non conosce i suoi autori fin nelle costure dell'abito, come occorre conoscerli per scriverne aneddoticamente sul serio. E ha dovuto contentarsi d'insistere, coll'aiuto di pupazzi e disegni di varii artisti su una immagine quasi sempre esterna ed immobile, ch'è proprio quello che anche le più abili penne è meno facile riescano a dare. Non c'è un solo aneddoto davvero brillante, mordente, rivelatore. E non perché questi aneddoti manchino nella cronaca delle nostre lettere: e, senza averli mai collezionati, ci sentiremmo d'offrirne, e "gratis" al Franci, molte dozzine. Non è stato egli ammesso nei segreti conciliaboli delle Confraternite e Leghe di resistenza? Non ha mai spiato, dal buco della chiave, l'autore in camicia e ciantelle? Non si è egli mai tuffato, come un giovane Tritone, negli abissi delle incommensurabili imbecillità editoriali, rivistaiole e redazionali?

La voglia di ridere, i tentativi di deformazione, applicati con sforzo su una materia scialba e uniforme, riescon, dunque, stucchevoli e, a volte, gratuitamente offensivi, come non sarebbero stati in un libro tutto fervido mussante di spirituali malignità, e dove il ridicolo plastico fosse stato il segno decorativo d'un ridicolo più completo e profondo. Ma un simile libro, non poteva esser che libro di scandalo, - non scandalo grossolano, si capisce; - e qui la cosa più scandalosa, se mai, è la semplicità dell'autore che ha creduto di poter far lo scandalo senza scandalo, e le nozze coi fichi secchi.

Ripetiamo ch'è un peccato; per povera che sia in ogni aspetto, la nostra letteratura contiene materia per un "operetta" di stile, da valerla tutta. Ma lo scrittore, anche in veste di "servitore di piazza", ha da essere un padrone e non un servitore, un "deus ex machina", un burattinaio, un'educatissima e tremenda ira d'Iddio. Se, col tempo, avvenisse al Franci di diventarlo, ed egli può diventarlo se voglia, non ci ripensi due volte, e rifaccia di pianta questo lavoro. Per applaudirne con più gusto la seconda edizione, ci dimenticheremo completamente di aver letto questa prima, riuscita un po' troppo inferiore a quanto avevamo diritto di chiedere al suo talento.

Il tarlo.

Cecchi si dichiara insoddisfatto del panorama aneddotico della giovane letteratura tracciato da Adolfo Franci nel suo *Servitore di piazza*. L'autore si è concentrato sugli autori e non sulle opere: scelta giustificata di fronte a personaggi minori e in momenti precari e incerti come quelli presenti, ma ha commesso l'errore di estendere troppo il proprio sguardo: ha incluso personaggi che non conosce a fondo e che introduce nel volume con superficialità, come a stilare meccanicamente un catalogo, con un intento caricaturale che spesso cade nel vuoto. Anche quando si occupa di autori che conosce, Franci appare prosatore distratto, poco informato e poco talentuoso. Di tutt'altro tenore è il giudizio sul *Ceccardo* di Lorenzo Viani, che è riuscito assai meglio a dar forma «all'idea d'un libro come quello del Franci doveva e poteva essere», a tratti pacchiano, poco innovativo e realizzato con scarsa competenza. Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Il giornalista fiorentino Adolfo Franci (1895-1954), redattore della «Fiera Letteraria», critico letterario all'«Ambrosiano» e collaboratore del «Corriere della Sera», cura numerose traduzioni e, nel 1920, raccoglie nel volume *Il servitore di piazza* impressioni e aneddoti tratti dalla vita letteraria e culturale dell'Italia del tempo. In seguito scrive come critico cinematografico per il settimanale «L'Illustrazione Italiana». Nel 1942 inizia una carriera di sceneggiatore che lo porta a lavorare a tredici film e a ottenere una nomination agli Oscar con *Sciuscià* (1946) di Vittorio De Sica.

² La rivista «Leonardo» viene fondata a Firenze il 4 gennaio 1903 da Giovanni Papini e da Giuseppe Prezzolini. Al progetto collaborano tra gli altri Giovanni Costretti, Adolfo De Carolis e Giuseppe Antonio Borgese. Fortemente influenzata nella prima fase dal pensiero di Nietzsche e dal pragmatismo di Peirce, si pone l'obiettivo di svegliare dal torpore la borghesia e di rinnovarne profondamente gli orizzonti culturali. Nonostante i risultati spesso confusi ai quali approda, diviene presto un luogo privilegiato di sperimentazione e di accesi dibattiti. Ciò avviene anche grazie al «marcato eclettismo» che lo caratterizzava (P. CASINI, *Alle origini del Novecento. Leonardo, 1903-1907*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 49), a un impegno ideologico onnicomprensivo e al forte interessamento di D'Annunzio e Croce. Ne escono un totale di venticinque fascicoli, l'ultimo dei quali nell'agosto 1907. Cecchi esordisce sul «Leonardo» il 19 aprile 1903 con un articolo intitolato *Il concerto*, firmato con lo pseudonimo di Aymerillot: è questo il primo scritto in assoluto pubblicato dal critico.

³ «Hermes», rivista fiorentina fondata nel gennaio del 1904, per volontà di Enrico Corradini e Giuseppe Antonio Borgese: di chiara impronta dannunziana, presenta nel primo numero una prefazione a firma di Giuseppe Prezzolini. Durerà solo un anno: usciranno infatti solamente dodici fascicoli, molto voluminosi e riccamente decorati. Una delle caratteristiche del periodico era il fatto che «non impediva le collaborazioni incrociate: ad esempio, Corradini pubblicava articoli in «Hermes», dove anche Papini pubblicò i suoi primi racconti fantastici» (P. CASINI, *Alle origini del Novecento. Leonardo, 1903-1907*, cit., p. 67): questo ha permesso a Cecchi di esordire su «Hermes» nel maggio del 1905 con una poesia dal titolo *L'olea fragrans*, e di continuare nel frattempo le collaborazioni che già conduceva.

⁴ Nel dicembre 1908 alcuni collaboratori del «Leonardo», tra i quali Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, fondano la «La Voce». Il primo articolo cecchiano sulla rivista è un intervento su Sem Benelli intitolato *Preliminari a una rassegna di poesia*, pubblicato l'8 luglio 1909. L'esperienza vociana diviene da subito per il critico «il momento della verifica di istanze già maturate, ed anche una possibilità di contatti e di sollecitazioni determinanti per la formazione culturale» (P. LEONCINI, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, prefazione di E. Giachery, Roma, Bulzoni, p. 17). La strada della «Voce» è sostenuta dalla necessità di offrire una via di fuga alla crisi primonovecentesca, con la «convinzione della necessità di elaborare ed opporre una nuova idea di letteratura, una nuova moralità letteraria alle degenerazioni dannunziane ed alle estreme retroguardie del naturalismo ottocentesco» (*Ibid.*, p. 88, nota 36). L'esperienza vociana offre così a Cecchi «la possibilità di comunicare con gli esponenti più vivi della cultura dell'epoca, capaci di influenzarlo mediante il contatto diretto oppure, mediamente, per mezzo di utili indicazioni critiche e metodologiche»: proprio «attraverso questa coesistenza, questo incrocio di esperienze vive si realizza lentamente il lui una intensa e progressiva osmosi con nuovi mondi culturali tradizionalmente tenuti in scarsa considerazione, se non addirittura ignorati, dai letterati italiani» (M. BRUSADIN, *Emilio Cecchi e la crisi della lingua letteraria italiana del primo Novecento*, in *Profili di prosatori contemporanei*, introduzione di P. V. Mengaldo, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 7).

⁵ Con *Ritorno all'ordine* («La Tribuna», 19 maggio 1919), «dopo più di quattro anni di interruzione», Cecchi aveva ripreso le proprie «discussioni intorno alla letteratura contemporanea» a seguito degli anni della guerra, anni «durante i quali il mondo è stato sottoposto alla più dura disciplina militare, e ha patito uno dei più spaventevoli ricorsi di rigore primitivo, [...] parecchie forme d'arte e idee di vita [...] son generalmente scadute». Dopo «l'imperversare delle più svariate forme di settarismo, di camorra e di mafia letteraria», per colpa delle quali «il pubblico era tenuto sotto l'intimazione di scegliere e ammirare certi scritti, o soffrire i peggiori vituperi e ricatti», Cecchi aveva visto nel programma della «Ronda» la sede privilegiata per una profonda e radicale opera di riforma letteraria, per la costruzione di un nuovo panorama letterario: «Lasciamo il chiasso. Ricominciando il lavoro, noi dovevamo segnalarla, perché essa infine realizza, in forma solida e matura, tendenze per le quali, durante tanto tempo, avemmo l'ambizione di sentirci impegnati! È una grossa conferma; e ormai un punto obbligato. E non si vede, in realtà, che ci sieno strade, che non sieno bocche di precipizii, o vicoli ciechi, le quali, volere o no, non debbano passare da cotesta parte». È proprio questa letteratura che nasce nel primo dopoguerra ad essere esplorata da Cecchi in molti degli articoli della «Tribuna» e, in particolare, nella rubrica *Libri nuovi e usati*.

⁶ Per un inquadramento del rapporto di Cecchi con l'opera di Alfredo Panzini, si rimanda alla nota 1 al testo 8: Cecchi si era infatti occupato nel dettaglio di alcune opere del romanziere proprio nel "tarlo" del 2 settembre 1921.

⁷ Tra i molti personaggi che compaiono nel volume, c'è anche Cecchi, incontrato dall'autore in occasione di un viaggio a Roma organizzato proprio per conoscere di persona il critico fiorentino e per incontrare Antonio Baldini: «Nello studio di Baldini c'era anche Cecchi nella cui faccia non trovai quei segni per i quali me l'ero sempre figurata diversa. Anche la testa mi parve assai diritta con certi tratti decisi ma non rudi, propri del toscano o, meglio, del popolano fiorentino. Cecchi parlava del suo recente viaggio a Venezia e di un brevissimo soggiorno a Firenze. Parlava aperto, semplice, con bonomia nello sguardo e nella voce e io intanto m'andavo domandando se era proprio quello l'uomo dalle terribili architetture che ci facevano restare ammirati e sgomenti quando si trattava di iniziare la lettura di un suo articolo critico, qualche anno fa. E mi piacque invece ritrovare in quella posa dimessa e in quelle parole scarne il Cecchi dei *Pesci Rossi*» (A. FRANCI, *Il servitore di piazza*, Firenze, Vallecchi, 1922, pp. 47-48).

⁸ «Camminava, il nostro bel Guido da Verona, per una larga strada tutta in sole con passo leggero ed elastico, il cappello sottobraccio, i capelli ben pettinati e lo sguardo fisso verso l'orizzonte, ohimè, nascosto da un lungo e largo cartello-réclame della ditta Pirelli fabbricante di gomme per automobili» (A. FRANCI, *Il servitore di piazza*, cit., p. 130). Un breve profilo biografico di Guido da Verona si trova alla nota 5 al testo 2.

⁹ «Dario Niccodemi mi apparve come un uomo alto, secco e un po' curvo con una faccia tra l'Oliviero Jalin e il piantatore di barbabietole nell'America del Sud. Ma di questo terzo personaggio, così interessante sotto tanti aspetti, non posso dir altro di preciso» (A. FRANCI, *Il servitore di piazza*, cit., p. 130). Il commediografo livornese Dario Niccodemi (1874-1934), scrive ancora giovanissimo, in Argentina, due commedie in spagnolo (*Duda suprema*, 1897; *Por la vida*, 1898) e inizia a collaborare come critico teatrale a «El País» e al «Diario de comercio». Nel 1901 si trasferisce a Parigi dove lavora per l'attrice Gabrielle Réjane: trascrive testi, traduce e adatta per lei alcune opere teatrali. Ottiene la fama in Francia con diversi drammi andati in scena prima della guerra (*L'hirondelle*, 1904; *Suzeraine*, 1906; *Le refuge*, 1909; *La flamme*, 1910; *L'aigrette*, 1912) e poi in Italia con le commedie, pubblicate da Treves, *Il rifugio* (1912), *I pescicani* (1914), *L'ombra* (1915), *Scampolo* (1916). Durante il primo conflitto mondiale continua a scrivere (*Il titano*, 1917; *La nemica*, 1917; *Prete Pero*, 1918; *La maestrina*, 1918) affermandosi come il commediografo più noto e apprezzato del periodo: la sua opera diviene così specchio fedele della società borghese dell'epoca. Dopo la guerra arriveranno altri drammi di successo, pubblicherà il romanzo *La morte in maschera* (1919), fonderà una propria compagnia di attori e si dedicherà al cinema in qualità di sceneggiatore.

¹⁰ T. SIGNORINI, *Caricaturisti e Caricaturati al Caffè "Michelangiolo". Ricordi illustrati da 48 caricature tolte dai vecchi originali del tempo*, Firenze, Civelli, 1893. Dell'opera Cecchi si era già occupato nel ventiduesimo "tarlo", uscito sulla «Tribuna» il 16 dicembre 1921: era tornato sull'argomento qualche mese dopo, citando il volume nell'articolo uscito venerdì 23 giugno 1922 (nota 11 al testo 45).

¹¹ L. DAUDET, *Vers le Roi. Souvenirs des milieux politiques, littéraires, artistiques et médicaux de 1908 à 1914. Sixième série*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1921. Un accenno all'opera è anche alla nota 14 testo 11. Per quanto riguarda invece un breve profilo biografico dell'autore francese, si rimanda alla nota 12 al testo 6.

¹² G. CUMBERLAND, *Set down in malice. A book of reminiscences*, New York, Brentano's, 1919. L'opera contiene numerosi profili di intellettuali e uomini in vista della società di allora: tra gli altri vi sono George Bernard Shaw (pp. 11-21), Jacob Epstein (pp. 52-54), Gilbert Keith Chesterton (pp. 71-73), John Masefield (pp. 74-76), Jerome K. Jerome (p. 77), Max Beerbohm (pp. 135-136), Israel Zangwill (pp. 136-137), personalità del mondo del teatro (pp. 199-211) e della musica (pp. 226-238 e 246-262). È lo stesso autore a precisare, in una *Prefatory note*, la circostanza in cui furono scritti i testi contenuti nel volume: «Very many of the following pages were written in the trenches and dug-outs of Greece and Serbia. I added a chapter or two in Port Said, Alexandria and Marseilles. That is to say, I wrote far away from books and without reference to documents, and I wrote to refresh a mind dulled by the conditions of Active Service in the Near East. A few chapters were written in London and a few in Winchester. Here and there may be found factual inaccuracies, though if these exist I am not aware of them. But the spirit of the book is as near the truth as I can bring it» (*Ibid.*, p. 7).

¹³ Gerald Cumberland è lo pseudonimo dello scrittore e compositore britannico Charles Frederick Kenyon (1879-1926). Musicista di formazione, è per diversi anni critico musicale e teatrale del «Daily Critic»: oltre a diverse composizioni musicali, pubblica un saggio sul drammaturgo *Hall Caine* (1901), un compendio dedicato ai musicisti debuttanti dal titolo *How to Memorize Music* (1904) e un'operetta per bambini, *The Maiden and the Flower Garden* (1914). Sarà romanziere (*The Poisoner*, 1921; *The Cypress Chest*, 1927) e novelliere (*Tales of a Cruel Country*, 1919; *Any Man Who Drinks*, 1925): nel 1919 adotta lo pseudonimo di Gerald Cumberland per pubblicare *Set down in malice. A book of reminiscences*.

¹⁴ Cecchi si era dedicato diffusamente alla figura di Algernon Charles Swinburne in un articolo uscito appena qualche settimana prima: si tratta del "tarlo" del 9 giugno 1922 (testo 44). Per un breve profilo biografico dell'autore inglese, si rimanda nello specifico alla nota 6 al medesimo testo.

¹⁵ M. BEERBOHM, No. 2. *The Pines*, in ID., *And Even Now*, London, William Heinemann, 1920, pp. 57-88. Il capitolo in questione è dedicato appunto alla figura di Swinburne, ed è lo stesso Beerbohm, nella breve introduzione al testo, a indicare l'occasione di questo contributo: «Early in the year 1914 Mr. Edmund Gosse told me he was asking certain of his friends to write for him a few words apiece in description of Swinburne as they had known or seen him at one time

or another; and he was so good as to wish to include in this gathering a few words by myself. I found it hard to be brief without seeming irreverent. I failed in the attempt to make of my subject a snapshot that was not a grotesque. So I took refuge in an ampler scope. I wrote a reminiscential essay. From that essay I made an extract, which I gave to Mr. Gosse. From that extract he made a quotation in his enchanting biography. The words quoted by him reappear here in the midst of the whole essay as I wrote it. I dare not hope they are unashamed of their humble surroundings» (*Ibid.*, p. 57). L'opera di Beerbohm era stata recensita da Cecchi nel giugno 1921 sulle pagine della «Ronda» (III, n. 6, giugno 1921, pp. 422-425): dell'intervento si accenna nel «tarlo» del 12 agosto 1921 (si rimanda in particolare alla nota 5 al testo 5).

¹⁶ Il padre di Lorenzo Viani (1882-1936), pittore nativo di Viareggio, era al servizio di Don Carlos di Borbone: quando viene licenziato, la famiglia piomba nella miseria. Il giovane Lorenzo dal 1893 lavora presso la bottega di un barbiere dove conosce Leonida Bissolati, Giacomo Puccini, Gabriele D'Annunzio e il pittore Plinio Nomellini, grazie al quale inizia a dipingere, a esporre le proprie opere e a iscriversi alle Accademie di Belle Arti di Lucca e poi di Firenze, dimostrando però una certa insofferenza per le discipline ivi insegnate. Nella redazione fiorentina del «Popolo» conosce il poeta Ceccardo Roccatagliata Ceccardi che lo accoglie tra i collaboratori della «Repubblica di Apua» (per un approfondimento sul tema, si rimanda alla nota 11 al testo 3). Vicino ad ambienti intellettuali anarchici, trascorre brevi periodi a Parigi dove vive in condizioni difficili e piuttosto defilato rispetto alla vita culturale e artistica della città. Dopo la guerra, esperienza descritta poi in *Ritorno alla patria* (1929), inizia la collaborazione al «Popolo d'Italia», realizza xilografie per edizioni di D'Annunzio e Shelley e pubblica il suo primo libro, *Ceccardo* (1922), ispirato alla vita del poeta apuano.

¹⁷ L. VIANI, *Ceccardo*, prefazione di A. Soffici, Milano, Alpes, 1922. Si tratta di una biografia del poeta genovese Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (1871-1919). Nella lettera che costituisce la prefazione al volume, Soffici ringrazia Viani e non nasconde la stima per il suo lavoro: «Lei, caro Viani, ha assolto il suo compito col richiamare affettuosamente l'attenzione dei contemporanei sulla persona poetica e sui casi straordinari del suo eroe con queste pagine memorabili» (*Ibid.*, p. 14). La biografia è suddivisa in ventitre capitoli: *L'«Apua»* (pp. 15-17), *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi* (pp. 19-26), *La «cravache»* (pp. 27-29), *L'incredibile storia di un candeliere* (pp. 31-37), *Il primo amore del poeta* (pp. 39-41), *Come il poeta apprese la morte del fratello Luigi* (pp. 43-45), *Il Còrso* (pp. 47-52), *La sfida all'ammiraglio Montecuccoli* (pp. 53-58), *Il barbaro dagli occhi celesti all'osteria del «Giglio»* (pp. 59-65), *Un'avventura di libertà e di poesia* (pp. 67-76), *«Il pallore del Còrso»* (pp. 77-84), *La battaglia di Pavullo* (pp. 85-108), *Lezioni all'aperto* (pp. 109-114), *Il «Titano» fuggiva!* (pp. 115-118), *L'astuta insidia tesa dal poeta al suo nobile amico Orazio Raimondo* (pp. 119-122), *La cattura del Principe di Bülow* (pp. 123-127), *La commemorazione dei primi italiani morti in Serbia* (pp. 129-134), *L'incontro di Ceccardo con Gabriele D'Annunzio* (pp. 135-138), *Ceccardo e il sogno* (pp. 139-145), *Le apuanate «in minore»* (pp. 147-157), *La rovina* (pp. 159-162), *La fine del poeta* (pp. 163-167) e *Il testamento* (pp. 169-170).

[51] «La Tribuna», venerdì 11 agosto 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

È una bella fortuna che a un poeta come William Blake¹ sia finalmente toccato un traduttore come sa esser André Gide,² quando, a titolo di svago dalla dura fatica di scrivere per proprio conto, egli s'imbarca in quella fatica durissima, e veramente mostruosa, ch'è il trasbordare d'idioma quello che hanno scritto gli altri. E sia Shakespeare,³ o sia appunto Blake, o qualche scrittore che non vale il traduttore disertissimo, Gide, in questi lavori, è sempre all'acme delle proprie facoltà d'attenzione e di resa. Quel certo che di fisso e scolorato ch'è in tutte le sue cose, se un poco finisce col restare anche in questi nobilissimi esercizi non è che come un segno di discrezione: tanto più accettabile dell'atteggiamento confidenziale di quei traduttori maleducati che voglion sempre rincarare la dose; e se il loro poeta piange, loro si svengono, e se invece sorride, loro fanno una bocca che gli orecchi ci stanno per costura. Ammettiamo, in altre parole, che Gide fatalmente trasferisca, perfino nelle passioni dei personaggi di uno Shakespeare, un riflesso del proprio scetticismo ed estetismo. Come ammettiamo che, in questa sua versione del *Marriage of Heaven and Hell*,⁴ il meno tenebroso fra i libri profetici di Blake, egli ci dia un Blake lievemente disseccato e logicizzato. Ma almeno questi inconvenienti provengono dalle esigenze, finissimamente moderate, di un determinato temperamento d'artista e di critico; e se neppur qui, insomma, si verificano quelle impossibili trasfusioni e trasmigrazioni che gli ingenui si aspettano sempre da chi traduce, il risultato ha il valore di una ricostruzione critica espressa nei termini di una nuova opera d'arte.

Si cerchi questa versione nel numero del 1. agosto della «Nouvelle Revue Française».⁵

William Blake, in Francia, era stato tradotto dal Grolleau;⁶ e ora ha tentato la squisita industriosità gidiana. Da noi è ancora quasi ignoto; o conosciuto appena per sentito dire: e il lavoro del Gide può essere che giovi come principio d'indicazione ed invogliamento.

Ci dispiace, frattanto, che il Gide non abbia voluto completare la sua fatica, illustrando un poco più a lungo di come ha fatto in una dozzina di linee introduttive, la figura di questo singolarissimo poeta, incisore e profeta inglese, vissuto (1757-1828), fino alla completa affermazione del romanticismo, oscuratamente e miseramente in fondo alla sua bottega: trattenuto in colloqui da Ezechiele e da Isaja,⁷ o occupato, con la *dulcissima uxor*, a colorire a mano i fogli dei suoi libri ch'egli incideva su rame e stampava da sé, per forse dieci lettori.⁸ E che non l'abbia studiato nei disegni, i quali integrano, materialmente e idealmente, le opere mistiche, concepiti nello spirito del *Giudizio michelangiolesco*.⁹

A pagine le figurazioni rimpiccioliscono, e si intrecciano minutamente alle righe delle parole come viticci lungo le canne d'un pergolato; ma, a pagine, si spiegano in grandi lotte di nudi dai capelli irti e dai gesti folli, visti come alla luce d'un incendio. Anime stanno a mondarci in cune di fuoco; uccelli strani si librano su ali di pipistrello; chiome di salici funebri fanno notte su un Getsemani dove il Cristo s'incontra con Adamo e mescola alle lacrime d'Adamo le sue lacrime; Leviatani dagli occhi perfidi si rotolano in spume di metallo fuso; e gruppi biblici partono in pellegrinaggio per piagge dove porte colossali con l'architrave fatto su d'un bigio monolite s'aprono verso solitudini senza alberi né erbe, sommerse nella luce d'un sole morto.

La facoltà pittorica si intensifica nel Blake con il volger degli anni, accanto alla facoltà profetica; e i piccoli libri di liriche: (*Poetical Sketches: Songs of Innocence and of Experience: 1783, 1789*)¹⁰ posson meglio essere studiati in sé e per sé soli.

Son rapidi, ebbri canti, alternazioni impetuose di chiasso puerile, di sensualità adolescente, di felicità casalinga, di stupefazione mistica, incupite talvolta da un accenno dell'ispirazione profetica

più tarda. E quale luminosità diffusa, qual bruciare di colori, e rapidità di numeri e facilità di miti: con significati che traspaiono quasi dentro un velo di trasognamento, a volte stracciato da un improvviso realismo polemico: come in quella lirica (*The garden of Love*) dov'è rappresentata la libertà dell'adolescenza per i campi della natura e dell'amore, in una specie di paradiso shelleyano: eppoi, a esprimer l'intorbidarsi della gioja nella schiavitù della religione male intesa, il Blake mette in macchia goffa di certe figure di preti neri: e la poesia crolla da un volo nelle *Mille e una notte*, in un risveglio nella cella squallida di un seminario.¹¹

Sente l'albero, l'agnello, la debolezza del bambino, la carne della donna, con un abbandono assoluto ch'è tutta la sua religione: e, per questa ragione, odia le religioni, garantite dall'equilibrio di un temperamento disposto e felice. E per certe posizioni intellettuali si posson confrontargli gli enciclopedisti; e difatti, a modo suo, il Blake fu un giacobino convinto e clamoroso. Come per una punta costante di profumo carnale si può accostargli il Whitman dei *Children of Adam*.¹²

Ma l'occasione di questa nota deve ricondurci verso i *libri profetici*, il più semplice dei quali, come si diceva, Gide ha tradotto. E nei libri profetici la musica e il colore della lirica sono soffocati fra il dilagare di una ispirazione che non si chiarisce che a tratti, e in forme recise e lapidarie. Aforismi e "proverbi" si staccano da una confusa miscela verbale, il segreto della cui composizione forse non si troverà mai. Molti hanno cercato la chiave del sistema mistico del Blake: fra gli altri lo Swinburne, con grande amore e costanza: ma senza trovarla.¹³ Il Clutton-Brock («London Mercury»: gennaio 1920) è tornato ad insistere sull'omogeneità e vitalità di cotesto sistema, ma ci pare, con maggiore calore di convinzione che chiarezza di risultati.¹⁴ Giudiziosamente il Raleigh, in una sottile introduzione (Oxford, 1905) diceva appunto quel che oggi torna a ripetere Gide: che solo ogni tanto in questi libri si coglie qualche tratto di luce.¹⁵ E citiamo alcuni di questi tratti, per mostrare che giustificavano la fatica di tradurre:

«La via dell'eccesso conduce al palazzo della Saggezza. Un pensiero riempie l'immensità. Le prigioni sono costruite con le pietre della legge; i postriboli con i mattoni della religione. Se altri non fossero stati pazzi, toccherebbe a noi ad esserlo. Per creare un fiorellino, hanno lavorato i secoli. Colui il cui volto senza raggi non diventerà mai una stella. L'Eternità s'innamora delle opere del Tempo. La collera del leone e la sapienza d'Iddio. La nudità della donna e l'opera d'Iddio. La volpe condanna la trappola, non sé stessa».¹⁶

E il primo verso del libro profetico: *Milton*: «Time is the mercy of eternity»,¹⁷ che pare un motto di Michelangiolo, e di timbro così alto da farci intendere che se queste opere del Blake poteron prestarsi, e si prestarono, all'accusa di follia, qualcuno più acuto fra i contemporanei, sentì che una vaga potenza di mistero, redimeva la bizzarria, l'enfasi di tante e tante pagine assurde.

«C'è qualcosa nella pazzia di costui», soleva dire il Wordsworth, «che m'interessa più della salute di Lord Byron e di Walter Scott».¹⁸

Pur credendo all'inintelligibilità della maggior parte delle profezie di Blake, ci pare che il Wordsworth dicesse egregiamente.

Il tarlo.

Elogiando l'André Gide traduttore, Cecchi prende in esame l'edizione francese di *Marriage of Heaven and Hell* di Blake sottolineando, assieme ai meriti, anche una certa cautela da parte dello scrittore francese nel trasporre un testo poetico che a tratti sembra rendere «disseccato e logicizzato». Posto che il poeta britannico era quasi sconosciuto in Italia, il critico ne offre ai lettori della «Tribuna» un profilo essenziale, sottolineando la singolarità del suo caso, l'attività di stampatore delle proprie opere e il forte legame tra i testi poetici e le immagini che decoravano i suoi volumi. La sensibilità del poeta ben si concretizza nella lirica *The garden of Love*, mentre la carnalità di altri componimenti ricorda al critico il Whitman di *Children of Adam*. Con la consueta competenza, Cecchi richiama all'attenzione del lettore alcuni saggi usciti in Inghilterra in quegli anni, fondamentali per l'interpretazione della poesia di Blake e per la decifrazione del suo misticismo. Offre infine al lettore, a titolo esemplificativo, la traduzione di alcuni passi del *Marriage*. Il «tarlo» non è stato riproposto dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per un accenno agli scritti cecchiani su William Blake, si rimanda alla nota 2 al testo 31.

² Un riferimento agli scritti di Cecchi su André Gide, si trova alla nota 3 al testo 28.

³ Appena l'anno precedente, nel 1921, era uscito *Antoine et Cléopâtre*, traduzione di André Gide del dramma di William Shakespeare: il volume viene pubblicato dalle Éditions Lucien Vogel di Parigi.

⁴ *The Marriage of Heaven and Hell*, raccoglie una serie di prose scritte da William Blake, su modello delle profezie bibliche, redatte con tutta probabilità tra il 1790 e il 1793: si richiama fin nel titolo all'opera teologica *Heaven and Hell* pubblicata da Emanuel Swedenborg nel 1758. Blake prende posizione in particolare nei confronti delle strutture della morale convenzionale che scinde in maniera netta bene e male. Il *Marriage*, in questa ottica, è proprio il tentativo di intendere le due polarità come parti del medesimo cosmo, dello stesso ordine divino. Contrariamente a Dante e a Milton, Blake non rappresenta l'Inferno come luogo di punizione e dolore, ma come fonte di energia dionisiaca che si appone alle rigidità delle norme che regolano il Paradiso. L'intento primario è quello di svelare la natura repressiva e autoritaria della religione stessa. Come le altre opere del poeta, il testo è accompagnato da illustrazioni a firma dello stesso autore.

⁵ W. BLAKE, *Le mariage du ciel et de l'enfer*, traduit par A. Gide, «La Nouvelle Revue Française», XIX, 1922, pp. 129-147.

⁶ W. BLAKE, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, traduction française avec introduction par Charles Grolleau, Paris, Lucien Chamuel, Librairie spiritualiste et morale, 1900. Charles Grolleau (1867-1940), editore di Huysmans e amico di Verlaine, è poeta e autore di diversi saggi sugli scrittori cattolici: è inoltre apprezzato traduttore di Wilde e Chesterton e, con l'edizione de *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, diviene il primo curatore di un'edizione francese di un'opera di William Blake.

⁷ Nel brano di *The Marriage of Heaven and Hell* intitolato *A memorable Fancy*, il poeta si intrattiene con Ezechiele ed Isaia, interrogandoli in merito alla sicurezza con la quale sono certi di aver parlato con Dio: «The prophets Isaiah and Ezekiel dined with me, and I asked them how they dared so roundly to assert that God spake to them; and whether they did not think at the time that they would be misunderstood, and so be the cause of imposition» (W. BLAKE, *The Marriage of Heaven and Hell*, in ID., *The complete poems*, second edition, edited by W. H. Stevenson, London and New York, Longman, 1989, plate 12, p. 112). Dopo cena il poeta chiede informazioni in merito alle loro opere andate perdute: «After dinner I asked Isaiah to favour the world with his lost works; he said none of equal value was lost. Ezekiel said the same of his» (*Ibid.*, p. 113).

⁸ Nel 1788 Blake inizia a sperimentare l'incisione a rilievo grazie alla quale decorerà le proprie opere con raffinate illustrazioni. Mediante l'utilizzo di lastre di rame incise, stampava artigianalmente le pagine che in un secondo momento dovevano essere colorate a mano ad acquerello. Ad aiutare il poeta nelle complesse operazioni editoriali vi era la moglie analfabeta alla quale il poeta insegnò non solo a leggere e scrivere, ma anche a lavorare con le lastre delle incisioni.

⁹ Come in altri volumi di Blake, il testo di *The Marriage of Heaven and Hell* è riccamente illustrato: le vicende narrate si completano attraverso raffigurazioni dinamiche di corpi, plasticamente ritratti nelle loro movenze, proprio come accade ai protagonisti del Giudizio Universale affrescato nella Cappella Sistina da Michelangelo. Molte delle figure umane sono nude e hanno espressioni del viso intense e spiritate che contribuiscono a veicolare con maggiore efficacia il messaggio contenuto nel testo.

¹⁰ *Poetical Sketches* è la prima raccolta di poesia e prosa pubblicata da Blake. I testi vengono stampati nel 1783 in quaranta copie con l'aiuto di due collaboratori del poeta, l'incisore John Flaxman e il reverendo Anthony Stephen Mathew: questa prima edizione non era a disposizione del pubblico ma destinata a conoscenti e amici. Dopo questa prima pubblicazione bisognerà attendere il 1848 per avere una nuova edizione dell'opera, uscita a cura di Richard Herne Shepherd. Nel 1789, Blake pubblica qualche copia illustrata della raccolta di liriche *Songs of Innocence*. L'opera verrà accresciuta e integrata da un nuovo volume (*Songs of Experience*), e i testi confluiranno nel 1794 nel volume *Songs of Innocence and of Experience Showing the Two Contrary States of the Human Soul*.

¹¹ La lirica *The garden of Love* è il quinto componimento di *Songs of Experience*: «I went to the garden of love, / And saw what I never had seen: / A chapel was built in the midst, / Where I used to play on the green. // And the gates of this chapel were shut, / And Thou shalt not writ over the door; / So I turned to the garden of love, / That so many sweet flowers bore, // And I saw it was filled with graves, / And tomb-stones where flowers should be; / And priests in black gowns were walking their rounds, / And binding with briars, my joys and desires» (W. BLAKE, *The garden of love*, in

ID., *The complete poems*, cit., vv. 1-12, p. 212).

¹² *Children of Adam* è una delle sezioni che compongono la raccolta poetica *Leaves of Grass* di Walt Whitman: i temi principali sono l'amore fisico e la procreazione. Nell'edizione del 1860 comparivano nella sezione *Enfants d'Adam* un totale di quindici componimenti. Nel 1867 viene modificato il titolo in *Children of Adam* e, dall'edizione del 1892, le liriche in essa contenute divengono sedici. Come in *The garden of love*, componimento di Blake citato poco prima, anche *Children of Adam* esordisce con l'immagine di un giardino: «To the garden the world anew ascending, / Potent mates, daughters, sons, preluding, / The love, the life of their bodies, meaning and being, / Curious here behold my resurrection after slumber, / The revolving cycles in their wide sweep having brought me again, / Amorous, mature, all beautiful to me, all wondrous, / My limbs and the quivering fire that ever plays through them, for reasons, most wondrous, / Existing I peer and penetrate still, / Content with the present, content with the past, / By my side or back of me Eve following, / Or in front, and I following her just the same» (W. WHITMAN, *Complete poetry and collected prose*, New York, The Library of America, 1982, p. 248).

¹³ A. C. SWINBURNE, *William Blake. A Critical Essay*, London, John Camden Hotten, 1868. All'interno del corposo studio di Swinburne, sono molti i tentativi di decifrare ciò che Cecchi chiama «la chiave del sistema mistico del Blake». Nella prima sezione del volume, *Life and designs*, si legge: «His faith was large and his creed intricate; in the house of his belief there were many mansions. In these notes, for instance, the terms "atheism" and "education" are wrested to peculiar uses; education must mean not exactly training, but moral tradition and the retailed sophistries of artificial right and wrong; atheism, as applicable to Dante, must mean adherence to the received "God of this world"-that confusion of the Creator with the Saviour which was to Blake the main rock of offence in all religious systems less mystic than his own; being indeed, together with "Deism", the perpetual butt of his prophetic slings and arrows» (*Ibid.*, p. 80). Nella seconda sezione, *Lyrical Poems*, si tenta di decifrare meglio il concetto di misticismo, non nascondendo le grandi difficoltà che questa operazione comporta: «There are two points in the work of Blake which first claims notice and explanation; two points connected, but not inseparable; his mysticism and his mythology. [...] Now, to those who regard mysticism with distaste or contempt, as essentially in itself a vain or noxious thing [...] the man, being above all and beyond all a mystic in the most subtle yet most literal sense, must remain obscure and contemptible. Such readers [...] will be [...] unable to understand that one may think it worth while to follow out and track to its root the peculiar faith or fancy of a mystic without being ready to accept his deductions and his assertions as absolute and durable facts. Servility of extended hand or passive brain is the last quality that a mystic of the nobler kind will demand or desire in his auditors» (*Ibid.*, p. 104).

¹⁴ «Now Blake was artist as well as prophet, a great artist in two arts; but everything conspired to make him confuse the functions of artist and prophet, which indeed are easily confused. A man is helped to understand himself by the understanding of others; and Blake had no one to understand him, as artist or as prophet. His masters were in the past; his own achievements belonged to the future; he lacked that contemporary education which is best worth having. There was not one even for him to talk to, but only a few listeners who were not sure that he was sane. As artist, he was a prophet in the literal sense; he did what men were going to do as well as what they had done long ago» (A. CLUTTON-BROCK, *On Blake as a prophet*, in «London Mercury», volume I, November 1919-April 1920, p. 284).

¹⁵ *The Lyrical Poems of William Blake*, text by J. Sampson, with an introduction by W. Raleigh, Oxford, Clarendon Press, 1905, pp. VII-LI.

¹⁶ Cecchi qui traduce alcuni dei *Proverbs of Hell*, estrapolandoli dal testo originale di *The Marriage of Heaven and Hell* senza prestare attenzione al loro ordine: «The road of excess leads to the palace of wisdom. [...] He whose face gives no light shall never become a star. [...] Eternity is in love with the productions of time. [...] Prisons are built with stones of Law, brothels with bricks of Religion. [...] The wrath of the lion is the wisdom of God. [...] The nakedness of a woman is the work of God. [...] The fox condemns the trap, not himself. [...] One thought fills immensity. [...] If others had not been foolish, we should be so. [...] To create a little flower is the labour of ages» (W. BLAKE, *The Marriage of Heaven and Hell*, cit., pp. 108-110).

¹⁷ «Time is the mercy of Eternity; without time's swiftness, / Wich is the swiftest of all things, all were eternal torment. / All the gods of the kingdoms of earth labour in Los's halls. / Every one is a fallen son of the spirit of prophecy; / He is the fourth Zoa, that stood around the throne divine» (W. BLAKE, *Milton*, in ID., *The complete poems*, cit., plate 24, vv. 72-76, pp. 531-532). Il verso, come specifica lo stesso Cecchi, è tratto dal primo libro del poema epico Milton, scritto, pubblicato e illustrato tra il 1804 e il 1810.

¹⁸ «"There is no doubt this poor man was mad, but there is something in the madness of this man which interests me more than the sanity of Lord Byron and Walter Scott!"» (A. SYMONS, *William Blake*, New York, E. P. Dutton and Company, 1907, p. 281).

[52] «La Tribuna», venerdì 18 agosto 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Dicono alcuni che la forma particolare dell'attività di scrittore e uomo di cultura, in Giuseppe Prezzolini,¹ sia quella del *pioniere*, del *colonizzatore*; motivo per cui, altri, di temperamento più maligno, preferiscono dire che, in realtà, Prezzolini non è un *pioniere*, quanto una specie d'*impresario* e *spedizionario* culturale.

Nell'epistola dedicatoria del suo ultimo volume: *Amici* (Ed. Vallecchi: Firenze), lo stesso Prezzolini è intervenuto nel dibattito, confessando d'aver di buon grado rinunciato a diventare uno storico, un novelliere, o un filosofo forse migliore di qualche altro, per esser, modestamente, un amico di giovani scrittori ed artisti, e un sostenitore di movimenti che l'opinione pubblica, impreparata o viziata, avrebbe voluto soffocare.² Dopo la formula enfatica e romantica del *pioniere*, e la formula acidula dell'*impresario*, esce insomma una terza formula: l'*amico*.

Tali formule ci richiamano a qualità, secondo noi, meno opportune in questa personalità assai interessante.

E crediamo di toccare il punto giusto, dicendo che non vorremmo concedere con troppa facilità a nessuno, e neanche a Prezzolini, d'esser troppo modesto. Un'energia mentale che (come gli occhi di Padre Cristoforo) egli non riesce a tenere a freno; una schietta passione morale, impediscono alla sua *modestia* di degenerare in qualche cosa che rassomigli piuttosto al cappuccinismo e all'ipocrisia. Resta pur vero che, fra le virtù d'un letterato, la modestia, non intesa in un senso interiore dell'opera, non intesa, cioè, in senso di vera e propria *autocritica*, è la più negativa; e quella su cui sarà bene far meno assegnamento.

In altri termini, noi ci rifiutiamo di ammettere che un pioniere letterario sia un buon pioniere, se non è, in primo luogo, un buon *critico*. E che le spedizioni dello spedizionario letterario arrivino mai a destinazione, se questo spedizionario non è un buon *critico*. E che l'amico degli scrittori possa essere un vero amico, se non è, per la terza volta, un buon *critico*.

A che cosa serve, allora, lo scambio e la confusione dei nomi, che lo stesso Prezzolini favorisce e autorizza con quell'insistere sul "motivo" dell'*amicizia*, se non in certo modo a riportare la vera responsabile attività del critico, verso forme vaghe ed interiori? Forme che il Prezzolini deve respingere; perché non soltanto, quando egli vuole, sa riuscire un critico nella più completa estensione del termine, ma un critico eccellente.

Abbiamo vissuto, col Prezzolini, in una consuetudine troppo lunga, per non sapere, con molta approssimazione, di che cosa si tratta in tutta questa faccenda, diciamo così, del critico travestito e rinunciatario; e per temere ch'egli, e chi lo conosce come noi, non c'intendano a volo. Per gli altri basterà ricordare le sue fragorose e truculente origini, a fianco di Papini, ai tempi del «Leonardo».³ Papini si presentava in figura di diavolo lirico, romantico; un buon diavolo, un *vieux bonhomme* dopo tutto.⁴ Prezzolini faceva la parte di diavolo lirico, metodologico, casista. Papini s'era ribattezzato *Gian Falco*.⁵ Prezzolini si chiamò *Giuliano il Sofista*.⁶ Gian Falco scorrazzava mettendo tutto a ferro e fuoco, Giuliano, fin da allora più preciso, distribuiva i colpi di grazia. Ma è un fatto che quella stagione infernale era destinata a pesare tutto lo svolgimento ulteriore di Prezzolini, come una specie di rimorso. Ci sono di quelli che, con precocità spaventosa, alzano le gonnelle alla cameriera, e diventano libertini per tutta la vita. E ci sono altri che, con precocità più spaventosa che mai, alzano le stesse gonnelle, e diventano dei barnabiti, degli eremiti. Prezzolini non diventò un eremita. Ma continuamente sembra appunto di voler diventarlo.

Quante volte s'è avuto il senso di vederlo sparire sotto compiti di pura ricerca, compilazione o mortificazione, che pareva egli imponesse a sé medesimo come per espiare la tracotanza di quei debutti o non s'è addirittura saputo più nulla, per un certo tempo, della sua operosità letteraria, e se

n'è persa ogni traccia; per vederla improvvisamente rifiorire nel punto meno preveduto! Sarà stato, sopra una rivista francese o americana, un articolo di cosiddetta "informazione" ed "esportazione", scritto tenendo conto dello spostamento della forma e della materia in altro idioma, in altre psicologie. Ma una frase, un inciso, un epiteto, tutt'a un tratto toglievano il lavoro dell'atmosfera un po' dozzinale ch'è quella di produzioni siffatte; e lo riportavano verso interessi più determinati, lo inserivano nel vivo della coltura. Si sentiva che Prezzolini aveva seguitato a studiare e pensare, molto più di tanti che dicono di non far altro; e con la grazia più naturale porgeva il frutto della sua fatica, non badando a chi l'avrebbe o non l'avrebbe notato. Com'è certo, generalmente parlando, che egli, che ama atteggiarsi a un uom pratico, tutto appuntamenti e telefonate, ed ormai separato da ogni ozio letterario, è fra i più ricchi di letture, rinnovate continuamente per puro diletto di conoscenza e d'arte.

Nel volume: *Amici*, composto di saggi critici su Croce,⁷ Einaudi,⁸ Jahier,⁹ Panzini,¹⁰ Slataper,¹¹ Papini,¹² Soffici,¹³ Salvemini,¹⁴ Lombardo-Radice¹⁵ etc. etc., non mancano segni di quella "volontà di modestia" di cui s'è parlato avanti. Specialmente i più assertivi, missionari e dicevam pure ingombranti: Croce, Papini, Lombardo-Radice, incutono al Prezzolini un rispetto sincerissimo, ma dietro il quale il suo intelletto non disarmava. Li rispetta come forze elementari. Li venera forse. Ma annota, tranquillamente, nella sua prosa bonaria, tante cose che non si penserebbe mai dovessero cascare sotto gli occhi d'un amico. Ha ormai perso completamente quel suo antico modo aspro, barettiano, senza sfondo, senza étapes, con risentimenti irritanti e quasi vendicativi. E se è chiaro che poche cose al mondo lo debbono aver offeso intimamente, come tanti atti e scritti del suo vecchio amico Papini, ciò non traspare da nulla; e gli argomenti più spinosi son deliberatamente evitati; eppure tutto il saggio dà un'impressione negativa: proprio come quella personalità nella quale cento elementi belli finiscono col comporre una bella bruttezza; e mille persuasioni e soddisfazioni concludono in uno scontento, in un sospetto.

Ma, in altre pagine, Prezzolini ha potuto dar libero sfogo al suo bisogno di devozione e ammirazione; e il critico di letteratura ha davvero potuto diventare una cosa sola col biografo e con l'amico.

I capitoli su Jahier e su Panzini sono in ogni senso, fra le cose più penetranti che sieno mai state scritte intorno a questi due; e non so precisare, qui, che cosa manchi al capitolo su Soffici, un nonnulla, una sfumatura, per poterne dire lo stesso.

In coteste pagine, Prezzolini è anche scrittore vero: si desidererebbe, qui e là, maggior finezza di tono, miglior cura nei trapassi, legamenti e nel rilievo dei pieni: ma l'impressione generale è d'una rapidità ariosa, d'un pensiero semplice e sereno, d'una buona fede inesauribile: la schietta impressione, insomma, di quest'uomo, che, non avendo a propria disposizione altri pericoli, ha voluto almeno assicurare, a sé e alla propria opera, quelli, fortunatamente lievi, che potremmo chiamare: "i pericoli della modestia".

Il tarlo.

Il giudizio superficiale di molti critici nell'intendere Giuseppe Prezzolini solo alla stregua di una sorta di «impresario» o «spedizionario» della cultura, offre a Cecchi lo spunto per affidare al personaggio un ruolo ben diverso all'interno del panorama intellettuale del tempo. Dotato di una limpida «energia mentale», di «una schietta passione morale» e di un'innata «modestia» che lo rendono «un critico eccellente», pubblica nel volume *Amici* i profili di autori e critici che ha frequentato e conosciuto: se i nomi più ingombranti, come Croce e Lombardo-Radice, gli incutono un rispetto e una venerazione che finiscono col limitare la sua libertà di giudizio, i capitoli su Jahier e Panzini sono «fra le cose più penetranti che sieno mai state scritte intorno a questi due» e sono pagine soprattutto di vera letteratura, sollevate dalla «rapidità ariosa» di un «pensiero semplice e sereno». Il «tarlo» non è più stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per un accenno ai rapporti tra Prezzolini e il primo Cecchi, si rimanda alla nota 2 al testo 23.

² Il volume si apre con una lettera dedicatoria dell'autore, indirizzata all'editore Vallecchi, in cui dichiara di poter essere considerato un critico solo in quanto si è sempre sforzato «di afferrare i limiti dell'individuo, di cogliere la forma raggiunta da esso nell'attuare se stesso», e continua: «[...] nel senso puramente letterario mi è mancata l'educazione e l'allenamento, perché, preoccupato dal mio compito pratico, ho lavorato sempre in fretta. Che mi importava se ciò che facevo era appena sgrossato e destinato a durare il giorno o la settimana, secondo il foglio dove esciva, o i pochi anni concessi al libro di informazione sopra un dato movimento o un paese o una questione? Sapevo bene che tutto ciò era destinato a quello scopo, momentaneo e labile; se qualche cosa di più in me può esserci, lo si vedrà da tutto il mio lavoro e dai risultati della mia generazione, più che dagli scritti. Con questo animo [...] raccolgo questo volume di saggi sopra persone che mi sono amiche ed alla fortuna e comprensione delle quali ho lavorato, credendo di far bene a loro ed agli italiani» (G. PREZZOLINI, *Amici*, Firenze, Vallecchi, 1922, pp. 10-11). L'opera contiene i profili di *Benedetto Croce* (pp. 13-25), *Luigi Einaudi* (pp. 27-35), *Piero Jahier* (pp. 37-59), *Giuseppe Lombardo-Radice* (pp. 61-71), *Alfredo Panzini* (pp. 73-96), *Giovanni Papini* (pp. 97-115), *Gaetano Salvemini* (pp. 117-131), *Scipio Slataper* (pp. 133-142), *Ardengo Soffici* (pp. 143-158).

³ Per un inquadramento generale della rivista nel contesto primonovecentesco e un accenno alla collaborazione cecchiana, si rimanda alla nota 2 al testo 50.

⁴ Lo stesso Prezzolini, nel profilo dedicato a Papini, ricorda: «Nel gennaio 1901 appariva in Firenze, come un temporale non preannunciato da alcun barometro, un singolare foglio letterario, stampato su carta a mano, illustrato con incisioni originali in legno, e scritto interamente da giovani fino ad allora sconosciuti, i quali capeggiava in tutti i sensi, con lo pseudonimo di Gian Falco, uno tra loro che ad ogni numero dava un articolo di fondo e schermaglie, che in parole piene di poesia e di passione, di ironia e di romanticismo, di colore e di sensibilità, trattava nel modo più indipendente problemi filosofici e morali d'ogni sorta, lontano da ogni preoccupazione d'attualità e spesso con diretta e pungente opposizione a correnti di idee allora prevalenti in Italia, come il positivismo e il socialismo cristiano o tolstoiano. Questo periodico, che divenne ben presto più famoso che letto, si chiamava *Leonardo*. Lo scrittore che lo fondò e ne fu l'editore, che gli dette carattere ed importanza, rivelandosi nelle sue pagine con i suoi strani atteggiamenti e violente passioni, con tutte le sue stravaganze ed impertinenze, era Giovanni Papini, ora conosciuto in tutta Italia, lo scrittore più letto e ammirato dai giovani, il più odiato e amato» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., pp. 100-101).

⁵ Croce è presentato come «un equilibratore e ordinatore di menti» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., p. 18), «l'astro maggiore della cultura italiana nel periodo che va, all'incirca, dalla morte di Carducci alla guerra europea», una figura che «dominò senza seri contrasti ed illuminò anche certi suoi avversari che credevano di splendere di luce propria e non riflettevano che la sua. Egli ha colorito, informato, diretto, durante quegli anni, consuetudini, inclinazioni, mode intellettuali, come nessun altro spirito del nostro tempo; e la sua azione non si è ristretta all'Italia» (*Ibid.*, p. 15).

⁶ Prezzolini sostiene che gli italiani stimino Einaudi «perché sentono in lui qualche cosa di diverso, anzi di opposto, a quelle che sono le qualità tipiche dell'italiano» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., p. 29). È sì un economista, ma è «una eccezione alla regola» rispetto alla tradizione: «è riuscito a fare in pochi anni, attraverso il *Corriere della Sera*, quello che le diciannove università del Regno non erano riuscite a compiere in cinquant'anni di vita nazionale: fare leggere ragionamenti appoggiati da cifre e cifre illustrate da ragionamenti» (*Ibid.*, p. 30). Appare come una figura fondamentale grazie a quel suo «spirito di concretezza, e di realismo, ispirandosi al quale soltanto l'Italia potrà compiere una vera rivoluzione: la più vera di tutta la sua storia fin ora» (*Ibid.*, p. 34).

⁹ Jahier è per Prezzolini «un montanaro piemontese che parla toscano e le sue patrie sono due: la vallata valdese per i suoi antenati paterni e Firenze per la lingua che adopera», uno scrittore che «della sua vita ha fatto così spesso specchio nella sua arte, che si potrebbe leggerla tutta nei suoi libri. Si è descritto, confessato, comunicato ai suoi lettori. Sicché a molti vien fatto di chiedere di lui, se la realtà corrisponda alla poesia» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., p. 39). Dopo l'analisi sistematica di alcuni passi dell'opera dello scrittore, ne sancisce l'unicità: «Jahier è uno scrittore. Ha un suo mondo poetico ed una sua forma. Un mondo religioso e morale, una sua forma trattenuta e spezzata. Non si può consigliare nessuno a seguirla, a imitarla, a copiarla. Non è una strada per altri. Soltanto lui può batterla, e non altri che lui» (*Ibid.*, p. 59).

¹⁰ Di Panzini, Prezzolini sottolinea il successo trasversale che lo fa apprezzare indifferentemente alle «signore che leggono» e ai «letterati giovani» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., p. 75). Dopo aver preso in esame diversi passi tratti dalle sue opere, conclude che Panzini sia «un caso ed un fenomeno letterario, per un letterato. Un uomo, per gli uomini. Una natura di signore, senza denari, che appunto è più signore che mai, per chi lo conosce. Lo ammireremo alle volte come

uno dei pochi lirici del nostro tempo. Sorrideremo altre volte come ad uno dei rari umoristi del nostro popolo. E scherzeremo magari su certe sue manie. Ma [...] Di fronte alla letteratura senza raccoglimento che si svolge senza mistero di procreazione e vive alla finestra, l'esistenza seria, serena, alta di quest'uomo [...] ci mette in un certo tono di riservatezza e di attenzione» (*Ibid.*, p. 96).

¹¹ Nel ricordo di Prezzolini, Slataper «è, anzitutto, l'autentico e rappresentativo figlio di Trieste, fusione di razze diverse nel crogiolo della coltura italiana [...]: alto, biondo, coi pomelli un poco sporgenti, e gli occhi azzurri, [...] discendente di una razza slava (ma da madre era italianissimo, veneto). [...] Slataper è il più grande, se non altro, perché è l'*unico* scrittore che abbia avuto Trieste [...]. È il più tipico perché dalla sua fusione e dal suo contrasto di sangue e di coltura, nasce, come in Tommaseo, il suo grande amore per tutte le letterature del mondo, il suo bisogno di gettare lo sguardo al di là della letteratura patria. È il più forte, perché il suo stile è quale il suo corpo, alto, muscoloso, sano, energico, vergine, l'impressione continua d'una volontà vigilata dall'ambizione di essere una volontà, che a nulla ha ceduto, che nessuna lordura e bassura ha potuto macchiare e curvare» (p. 136). Di Scipio Slataper (1888-1915), oltre a recensire la traduzione della *Giuditta* di Hebbel («La Tribuna», 15 febbraio 1911), Cecchi scriverà de *Il mio Carso* («La Tribuna», 26 ottobre 1912) e del saggio postumo su *Ibsen* («La Tribuna», 23 febbraio 1917), la tesi di laurea dello scrittore pubblicata nel 1916 dall'editore Bocca.

¹² La figura di Papini è sfuggitiva: «Più si cerca di definirlo e di caratterizzarlo, più sembra che egli si sforzi di sfuggirci e di creare un nuovo Papini che ci costringa a mutar di giudizio» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., p. 99). È uno «spirito eccitatore» del quale Prezzolini ricorda le impressioni al primo incontro: «Di persona Papini è come certa specie di pere, brutte a vedersi e dolci a mangiarsi. A prima vista non piace. I suoi lineamenti sono irregolari. La bocca è troppo grande, la mascella troppo sporgente, i denti troppo in fuori, il naso troppo schiacciato, il colore troppo pallido, spesso terreo. Troppo lungo di corpo, cammina come uno scheletro da commedia, tutto storto e dinoccolato» (*Ibid.*, p. 101). Superata la prima impressione si è travolti dalla sua personalità e anche fisicamente pare mutare d'aspetto: «Non potete che pensare al mare quando fissate i suoi occhi grigio-verde, alle montagne quando vedete la sua fronte alta e spaziosa, alle foreste agitate dal vento d'aprile quando salite ai suoi capelli tutti mossi naturalmente da una ondulazione. [...] l'estrema miopia [...] dona ai suoi occhi una certa vaghezza e ingenuità; uno sguardo che non si sa bene dove guardi, ma sembra astratto e accaparrato da pensieri più alti» (*Ibid.*, pp. 101-102).

¹³ Ardengo Soffici è «uno scrittore stimato, un uomo amato dai giovani, che può prendere e prende la parola con la sicurezza degli anni bene spesi, della sua vita di combattente, della sua buona fede riconosciuta, della sua maestria ammirata. [...] I giovani d'Italia ammirano lo scrittore che ci ha dato uno dei pochi libri sinceri e fedeli di guerra. Gli artisti e i critici ricordano come un maestro chi ha fatto conoscere e capire agli italiani l'impressionismo francese e Medardo Rosso italiano. Tutti rispettano il combattente. Soffici è. Nessuna parola può ormai cancellare quello che ha fatto o velare quello che egli farà» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., p. 145). È un «autodidatta», un «vagabondo spirituale», un «gentiluomo in eterna crisi di spirito, col suo taccuino d'impressioni in mano, semplice anche nelle sue complicazioni»: è un uomo «d'un equilibrio straordinario» che ha saputo «innovare [...] la prosa italiana» (*Ibid.*, p. 146).

¹⁴ Nella «vita politica ed intellettuale» italiana «il nome di Salvemini è qualche cosa di più del suo successo pratico, e la sua forza risiede forse proprio in quello che più gli sembra mancare. [...] Si potrebbe anzi dire che Salvemini è apparso più una forza in Italia quando ha perduto che quando ha vinto, e che è un uomo piuttosto di battaglia che un consolidatore di posizioni conquistate» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., p. 119). Viene introdotto attraverso i nomi di Pasquale Villari e Giuseppe Mazzini, essenziali per comprendere la figura che svela come «in fondo a tutte le sue campagne, che egli sa organizzare con grande abilità e continuare con la massima tenacia, gettandosi dentro corpo e anima e dimenticando, quando le inizia, ogni altra sua attività, ogni altro problema, mettendosi, per così dire, il paraocchi per limitare il suo orizzonte mentale, per concentrare tutte le sue forze in un sol punto; in fondo alle sue campagne c'è una profonda passione, quella della giustizia» (*Ibid.*, pp. 126-127).

¹⁵ Giuseppe Lombardo-Radice è una figura che Prezzolini non può immaginare «che nell'atto di insegnare, ammaestrare, propagandare, diffondere, perorare, convincere, combattere, persuadere» (G. PREZZOLINI, *Amici*, cit., pp. 63-64): è un uomo di una tale forza che «si presenta e riesce a spremere dai poveri, ad aprir gli occhi agli assonnati, a sconvolgere una brutta trama, a rimettere in ordine i confusi, a far sorgere nei deboli più forza di quella che essi non pensino di avere» (*Ibid.*, p. 64). Il catanese Giuseppe Lombardo-Radice (1879-1938) fonda con Giovanni Gentile la rivista «Nuovi Doveri»; dal 1911 al 1922 è docente di pedagogia all'università di Catania. Collabora con «La Voce» e «L'Unità». È autore di saggi filosofici, tra i quali *Osservazioni sullo svolgimento della dottrina delle idee in Platone* (1903) e *Studi platonici* (1905), e soprattutto pedagogici: *Le condizioni dell'insegnamento della pedagogia nelle scuole normali maschili e femminili* (1907), *Saggi di propaganda politica e pedagogica* (1910), *Lezioni di didattica e ricordi di esperienza magistrale* (1912), *Lezioni di pedagogia generale* (1916), *Educazione e diseducazione* (1922). Dal 1922 al 1924 è incaricato della stesura dei programmi ministeriali e di progettare la riforma della scuola elementare.

[53] «La Tribuna», venerdì 25 agosto 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Le vie della letteratura contemporanea, come quelle dell'Inferno, son lastricate di buone intenzioni. E se la sentenza può sembrar poco peregrina, ci giustifichi il fatto di applicarla all'ultimo libro di Nino Savarese:¹ *Ploto l'uomo sincero* (Edit. Treves; Milano);² libro a fondo di saggezza popolare e massime eterne. Questa saggezza non ha bisogno dei nostri commenti: sulle massime siamo tutti d'accordo. La discussione, cioè a dire il processo alle intenzioni, ha principio quando non si tratta più di rimeditare ed accettare, in sé e per sé, la saggezza e le massime, ma di vedere in che modo si sono sfogate in un'opera d'arte, e in questa opera d'arte.

Hanno ravvicinato *Ploto* ai racconti di Voltaire.³

Il ravvicinamento potrebbe essere straordinariamente lusinghiero, o straordinariamente terrificante, se invece non fosse straordinariamente inesatto. Eccettuata l'opinione, piuttosto generica, «que les hommes ne valent pas grand'chose»,⁴ non c'è nulla di minimamente volterriano nella filosofia di Nino Savarese. I suoi sali sono innocentissimi. E quanto alla lingua: la lingua che porta questi sali: Voltaire? non facciamo scherzi!

Questi richiami, abbozzi d'alberi genealogici, e diplomi di discendenza da magnanimi lombi, son sempre difficili da tracciare; e finiscono col lasciar tutti scontenti. Il vecchione, nel Limbo, freme e ruggisce sentendosi caricare di paternità inaccettabili. E il novellino, su questa Terra, resta avvilito e perplessa, davanti a una carta geografica di conoscenze e responsabilità alle quali non aveva pensato.

Un rapporto un po' più evidente e stringente è quello con il romanzo picaresco nelle sue derivazioni francesi (segnatamente *Le Sage*).⁵ Ed anche esso è stato toccato da Fernando Palazzi in una sua recensione a *Ploto* («L'Italia che scrive», n. 7; luglio 1922).⁶ Ma quanto sarebbe meglio a poter dire che neanch'esso è vero; e allontanare definitivamente ogni necessità di ricordi beati!

Troppo ambizioso per iscriversi supinamente nel ruolo dei fornitori di novellistica a stampa: troppo poco fiducioso per restar fedele alle sue prime esperienze "frammentiste", e cercar di svilupparne pazientemente e concretamente tutti i significati, Nino Savarese ha voluto saltare il duplice fosso, pigliando la rincorsa di sul trampolino degli esemplari classici, e volteggiando sull'asta picaresca. Ed è magari uscito dal frammentismo. Ed è scampato dalla volgarità novellistica. Ma imbrattandosi di altre volgarità.

Non crediamo assolutamente che un'altra opera, nata, ora è poco, dalla stessa intenzione di rinnovare il romanzo picaresco francese: il *Lemmonio Boreo* di Ardengo Soffici,⁷ costituisca il più bel libro di Soffici; o, comunque, un molto bel libro. Tutta la parte "caratteristica" e "morale" è, più o meno, mancata. Gli incidenti non sboccano in una portata universale. Ma almeno le altre condizioni d'opere siffatte vi son frescamente adempiute; specialmente nei riguardi di quei «tratti realistici, temperati», come prescriveva il Brunetière, «dalla buona educazione letteraria». Temperati ma non smorzati. E potremo dimenticarci il titolo del libro di Soffici. Ma non dimenticheremo quei due derelitti fanali a petrolio del tranvai a vapore ribaltato in una notte nera come bocca del forno.⁸ Potremo dimenticarci anche il nome di Soffici. Ma per rinventarlo ogni volta che rivedremo la faccia rossa del cocomero fra i pampani, la tenda svolazzante del pizzicagnolo, e tutti quegli altri pezzi del suo paradiso terrestre.

Ma in *Ploto* la parte morale è ancora più marcata che in *Lemmonio*. E quanto a *vedere*, pur troppo si vede poco o nulla. Siccome lo scrittore classico è misurato di parole e colori, perché con poche parole e pochi colori sa suggerire tutto quello che vuole, il Savarese ha assunto un fare rapido e nudo; ma nudo anche d'ogni suggestione, e d'una rapidità che piuttosto sembra sciattezza. Ora siamo d'accordo che, per es.: «le vert tapis des prése et l'argent des fontaines»,⁹ lega, nel giro di

poche sillabe, l'ombra di tutti i verzieri, il mistero di tutti i giardini d'Armida, e le perle di tutte le fonti. Ma chi non può esprimersi con cotesta gloriosa astrazione, bene o male, bisogna si rassegni a descrivere il parco, il verziere, come un modesto e pulito realista.

Che è quanto dire che, a nostro opinione, il Savarese dovrebbe cercar di riportare in queste nuove forme ch'egli ha tentato, l'industria stilistica di cui aveva dato saggio in altri lavori. La natura non fa salti, neanche nella carriera degli artisti. E un artista può passar per mille strade, e salvarsi in mille modi; ma fuorché cercando di scappar pel rotto della cuffia.

Associato, in una vivace recensione d'Alberto Savinio («Ronda»; anno III, n. 7) ai fasti dell'*umorismo negro*,¹⁰ il racconto *La nègre Léonard et maitre Jean Mullin*,¹¹ di Pierre Mac Orlan¹² (Ed. Nouvelle Revue Française; Paris), può piacerci lo stesso, anche se in fin dei conti si sia costretti a riconoscere che quella formula dell'*umorismo negro* dovrebbe essere, nei suoi riguardi, un po' chiarita. Di negro, nel racconto di Mac Orlan, non c'è che il gigantesco Leonardo, parato di rosso come un boja, e in realtà molto più negro di pelle che di psicologia e di costumi.¹³ E tutto il racconto ha più l'aria d'essere un'assai riuscita divagazione umoristica, sulle opere dei vecchi scrittori, tecnici e fantastici, di demonologia e stregoneria; che un derivato di suggestioni tropicali. I demoni vi appaiono ed operano come in quei trattati secenteschi che recentemente ispirarono alcune pagine curiose anche al Panzini del *Diavolo nella mia libreria*;¹⁴ e niente affatto come dèmoni più inediti e d'altri climi: torbidi dèmoni congolesi, verdi incubi e succubi giavanesi, turbinosissimi stregoni di *The Isle of Voices*.¹⁵

Chè se poi la formula: *umorismo negro*, invece che una relazione folkloristica, vuol significare, e più come una immagine che come una vera e propria formula critica, l'impiego di procedimenti marcatissimi, l'introduzione di strumenti d'un suono più aspro, grattante, nell'orchestrina dell'*umorismo odierno*, allora è un altro discorso. E va riportata, più propriamente, alle tendenze che dal tempo del futurismo, ha date all'arte contemporanea, l'*jazz-band*.¹⁶ (Su questa faccenda dell'*jazz-band*, giacché ci càpita il destro di accennarne, ha scritto alcune pagine penetranti il Clive Bell, come conclusione¹⁷ del suo ultimo libro: *Since Cézanne*; Ed. Chatto and Windus, London, 1922).¹⁸

Comunque sia, Mac Orlan fa danzare assai briosamente i suoi plotoni diabolici; e soprattutto la figura della rossa e carnosa serva Katie, esploratrice di Sabba e mediatrice infernale, è trattata con fresca sensualità e gusto.¹⁹ Il racconto crolla quando subentrano propositi e simboli metafisici: la decadenza del Sabba, il tramonto del Male sulla terra, e il Gran Diavolo, il Gran Becco, ridotto a campar la vita facendo, in perfetto incognito, la parte del capro da monta in un fetido stalletto in fondo alla provincia. Invenzioni queste che non sarebbero cattive; ma il Mac Orlan, nonostante certi tocchi brillanti, è artista impaziente, talvolta anche un po' dozzinale; e incapace, almeno per ora, di conferire autenticità fantastica a motivi a rendere i quali non bastano certe facoltà di osservazione e i colori della solita tavolozza.

Molto peggio, sembra, le cose sono andate in un nuovo racconto: *La cavalière Elsa* (Ed. «Nouvelle Revue Franç.», Paris).²⁰ Il giudizio che ne ha dato un buon intenditore, appunto il Savinio, basta a toglierci ogni voglia di leggerlo, e naturalmente di parlarne.²¹

Il tarlo.

Cecchi recensisce *Ploto l'uomo sincero* di Nino Savarese, polemizzando con chi lo accosta ai racconti di Voltaire: eventuali parentele sono lecite con il «romanzo picaresco nelle sue derivazioni francesi», di cui accenna un articolo di Fernando Palazzi uscito qualche settimana prima. E tuttavia, contrariamente al *Lemmonio Boreo* di Soffici, dove al di sotto dell'impianto moralistico dell'opera si svelavano immagini realistiche che restano nella memoria, nel libro di Savarese ciò non accade: l'autore ha scelto uno stile «misurato di parole e colori», rapido e nudo, ma «nudo anche d'ogni suggestione, e d'una rapidità che piuttosto sembra sciattezza». Prendendo spunto dalle riflessioni di Alberto Savinio sull'«umorismo negro», Cecchi recensisce *La nègre Léonard et maître Jean Mullin* di Pierre Mac Orlan, opera che sembra una «riuscita divagazione umoristica, sulle opere dei vecchi scrittori [...] di demonologia e stregoneria» piuttosto che «un derivato di suggestioni tropicali». Di esotico non ci sono che superficiali accenni, mentre il ricorso al mondo metafisico non pare al critico così convincente. Il «tarlo» non è stato più riproposto dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ Il romanziere Nino Savarese (1882-1945), abbandonati gli studi agrari, nel 1909 si trasferisce a Roma dove risiederà a lungo: collabora con numerosi giornali del tempo e si avvicina agli intellettuali della «Ronda», rivista sulla quale interviene in quattro occasioni (*Pensieri di guerra*, in «La Ronda», I, n. 2, febbraio 1919, pp. 47-51; *Discorso alle reclute*, in «La Ronda», I, n. 4, aprile 1919, pp. 44-46; *Discreto*, in due puntate, in «La Ronda», I, n. 6, giugno 1919, pp. 20-27 e in «La Ronda», I, n. 7, luglio 1919, pp. 68-75). Esordisce nel 1912 con *Le novelle dell'oro*, seguite da *L'altipiano* (1915), *Pensieri e Allegorie* (1920), *Ploto, l'uomo sincero* (1922), *Ricordi di strada* (1922), *Gatteria* (1925), *La goccia sulla pietra* (1930).

² N. SAVARESE, *Ploto l'uomo sincero e altri racconti*, Milano, Treves, 1922. Il volume raccoglie quattro racconti: *Ploto* (pp. 1-115), *Filippa* (pp. 117-127), *Sogno della vita breve* (pp. 129-152), *I viaggi di Carriera* (pp. 153-191).

³ «Nino Savarese scrivendo queste novelle, o meglio questi romanzetti, aveva gli occhi della mente fissi ai grandi modelli: al Voltaire del *Candido* e di *Zadig* - ma gli mancava lo spirito indiavolato del più spiritoso degli spiritosi francesi» (F. PALAZZI, *Nino Savarese. Ploto, l'uomo sincero. «Le spighe, n. 71»*. Milano, Treves, 1922, pp. 191, in 16° L. 5., in «L'Italia che scrive», n. 7, luglio 1922, pp. 125,126).

⁴ «Vous me paraissez si bonnête homme, monsieur, que je me confierais à vous, quoique vous autres ministres, en général, ne valiez pas grand' chose» (*Œuvres complètes de Voltaire, Tome douzième. Correspondence générale*, Paris, Furne, 1827, p. 262, lettera del 6 dicembre 1761 al marchese de Chauvelin).

⁵ Il romanziere francese Alain-René Le Sage (1668-1747) studia legge a Parigi e diventa avvocato, anche se ben presto si dedica completamente al mestiere letterario: esordisce con *Letteres galantes*, una traduzione delle epistole amoroze di Aristeneto (1695). Nel 1698 trova protezione presso l'Abate de Lyonne che gli offre una rendita regolare e stimola in lui l'interesse per la letteratura spagnola. Traduce opere di Francisco de Rojas Zorrilla (*Le Traître puni* e *Le Point d'honneur*), Lope de Vega (*Don Félix de Mendocce*), Alonso Fernández de Avellaneda (*Don Quixote*) e Pedro Calderón de la Barca (*Don César Ursin*). Ottiene un discreto successo a teatro con la farsa *Crispin rival de son maître* (1707) e con *Turcaret* (1709), considerato tra i suoi capolavori. Si afferma ben presto come romanziere, ricevendo numerosi consensi per *Diable boiteux* (1707) a cui seguono *Gil Blas de Santillane* (pubblicato in dodici libri dal 1715 al 1735), *Vie et aventures de M. de Beauchesne* (1733), *Le Bachelier de Salamque* (1736), *Estevanille Gonzales* (1732) e *La Valise trouvée* (1740). Le sue opere sono dichiaratamente ispirate alla letteratura picaresca, con la quale condividono gli intrecci delle trame, l'estrema varietà dei caratteri dei personaggi e una visione disincantata e spesso ironica della realtà.

⁶ Si tratta della recensione di Fernando Palazzi citata a nota 3.

⁷ *Lemmonio Boreo* di Ardengo Soffici viene citato in conclusione al «tarlo» di venerdì 7 ottobre 1921 (nota 15 al testo 13) e, all'interno di una trattazione più esauriente sul suo autore, nell'articolo della rubrica datato 7 ottobre 1922 (testo 29): il volume citato da Cecchi in queste due occasioni è una ristampa del romanzo, uscito infatti in prima edizione presso la Libreria della «Voce» nel 1912.

⁸ *Lemmonio* si trova coinvolto in una rissa tra alcuni operai e i conducenti del tram, colpevoli di offrire un servizio scadente su un mezzo pubblico antiquato e mal funzionante: in realtà i vetturini sono consapevoli e anch'essi vittime di quella situazione. Il protagonista prende la parola e coordina le forze di entrambi i contendenti per colpire la direzione della società dei trasporti, «spezzare il tranvai e buttarlo nel fosso» (A. SOFFICI, *Lemmonio Boreo*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 287). «Con un'ondata furiosa la folla [...] si buttò in tumulto contro il tranvai e cominciò a tempestarlo di colpi di bastone e di pietra, di pedate, mandando in pezzi il resto dei cristalli, sganasciando gli sportelli, le porte, i predellini. [...] *Lemmonio* frattanto, destreggiandosi tra la calca indaffarata l'incitava alla distruzione; dava ordini, consigli, prestava mano ai più attivi. - Forza giovanotti! cominciate da questa vettura, bisogna ribaltarla, spinger tutti nello stesso tempo; [...] un minuto dopo l'intera massa dei viaggiatori era disposta contro la prima vettura pronta a darle il tracollo. [...] Nello stesso tempo la vettura, restata quasi assolutamente immobile ai primi due o tre urti, aveva a poco a poco cominciato a oscillare sulle molle, poi a dondolare più forte, e ora s'inclinava sempre più dalla parte dei campi, con qualche sussulto ogni tanto come se fosse stata animata e avesse avuto paura di cedere alla rabbia di quel conato concorde. [...] La carrozza si piegò tutta da un lato, precipitò. [...] Un urlo generale mescolato a risa e battimani accompagnò il fragore della vettura, che rotolando giù per la scarpata andò a rovesciarsi con il tetto in una siepe e le ruote per aria [...]; qualcuno non ancora contento del guasto fatto continuava a infierire contro la massa inerte come si fosse trattato veramente di un nemico abbattuto, colpendola con le stanghe, coi sassi, coi piedi. [...] *Lemmonio Boreo*

scrutava innanzi la strada diritta e biancheggiante per la pianura cupa in quella notte stellata [...]. Ma per un pezzo non vide altro che qualche lunga ombra gesticolante di quegli uomini che lavoravano intorno al tranvai proiettata dal fanale sul selciato, non udi che il loro ansimare, le loro grida rabbiose o di trionfo, e il fracasso, via via, delle vetture ribaltate fuor dal binario» (*Ibid.*, pp. 287-293).

⁹ Si tratta di un verso tratto dalla parte iniziale di *Adonis*, poema composto da Jean de la Fontaine nel 1657 e rimaneggiato poi nel 1669: J. DE LA FONTAINE, *Adonis*, tel qu'il fut présenté a Fouquet en 1658, publié pour la première fois, d'après la manuscrit original, par C. A. Walckenaer, Paris, Simier, 1825, p. 13, v. 8.

¹⁰ A. SAVINIO, La Nègre Léonard et Maître Jean Mullin di Pierre Mac Orlan in «La Ronda», III, n. 7, luglio 1921, pp. 486-491. Il critico rileva «che i negri, i negri delle Antille e quelli del litorale mediterraneo del continente nero fino al Congo e alla Costa d'Avorio, sono i veri salvatori delle lettere francesi. E come negarlo? Basta considerare l'importantissimo posto che occupa nella storia letteraria della Francia, dal 700 in poi, il romanzo coloniale [...]. La vera influenza dei negri nella letteratura francese è di recente data e si manifesta soprattutto negli umoristi. L'impero coloniale francese, dalla Tunisia al Marocco, è la culla e il focolare del presente umorismo francese. [...] Fra gli umoristi di tendenza negra, Pierre Mac Orlan è forse il più geniale e ingegnoso, il solo in ogni modo che abbia già al suo attivo un'opera ricca e importante» (*Ibid.*, pp. 486-487).

¹¹ P. MAC ORLAN, *La Nègre Léonard et Maître Jean Mullin*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.

¹² Lo scrittore francese Pierre Dumarchais (1882-1970), noto con lo pseudonimo di Pierre Mac Orlan, ha una giovinezza movimentata: svolge diversi lavori, impara a suonare e ventenne inizia a viaggiare in Europa. Al ritorno, si stabilisce a Parigi dove conosce Max Jacob, Guillaume Apollinaire e Maurice Utrillo. Partecipa alla guerra prima come soldato e poi in qualità di corrispondente: negli anni venti si afferma come critico cinematografico. Esordisce con le opere satiriche *La maison du retour écoeurant* (1912) *Le rire jaune* (1914) nelle quali è già presente il tema del viaggio che ricorre nei successivi *Le chant de l'équipage* (1918), *A bord de "L'Etoile Matutine"* (1920), *Petit manuel du parfait aventurier* (1920), *La cavalière Elsa* (1922). Spesso i protagonisti delle vicende sono personaggi dall'esistenza precaria, giovani turbati e perennemente alla ricerca di una via di fuga. Tra le altre opere del periodo, tratte dalla copiosa produzione dell'autore, si ricordano *Malice* (1923), *La Vénus internationale* (1923), *Marguerite de la nuit* (1925) e *Rue de Charrettes* (1927).

¹³ «C'est alors que je vis le Maître sous la forme d'un grand bouc multicolore, dont une lumineuse au front qui éclairait l'assemblée. Le Malin était assis dans une chaire noire. En le regardant bien, ce n'était ni un bouc, ni un homme: on pouvait à la rigueur le considérer comme un lévrier noir ou un bouc blanc. Il portait une queue d'une longueur démesurée dont il se servait pour cacher sa nudité obscène. Il n'inspirait aucune terreur, mais donnait l'impression d'un vieux bohème déchu et démodé. A ses côtes, deux hommes, ou du moins deux démons à formes humaines fixèrent mon attention. Leur ressemblance avec l'homme les rendait plus terrifiants [...]. L'un d'eux, d'une taille gigantesque et vêtu de rouge comme un bourreau, était nègre» (P. MAC ORLAN, *La Nègre Léonard et Maître Jean Mullin*, cit., pp. 58-59). Qualche pagina dopo l'autore specifica che «le nègre vêtu de rouge, s'appelle Léonard» (*Ibid.*, p. 71).

¹⁴ Il narratore eredita da una zia defunta «un cassone di abete, pieno di vecchia cartaccia e libri» (A. PANZINI, *Il diavolo nella mia libreria*, Roma, Mondadori, 1921., p. 11): nell'impossibilità di vendere i volumi inizia «a ripassarli e a leggerli così a caso, pigliandone una mezza dozzina per volta» (*Ibid.*, p. 34) e inizia ad annotare gli spunti interessanti. Nel capitolo *Il diavolo si diverte*, scrive che tra i libri ne trova uno «stampato in Venezia nel 1605» che «parla del diavolo» in modo quasi «infantile» (*Ibid.*, p. 42): «Il demonio è da per tutto, - nelle foglie, persino, della lattuga, nel vino, nel pevere, nella cannella; e altre cose aromatiche che possono muovere gli spiriti vitali che sono nel corpo» (*Ibid.*). Nel volume si legge che il «demonio conosce tutti i segreti del cuore, ed è sottilissimo in tutte le scienze» (*Ibid.*, p. 43), «è dottissimo e potentissimo» (*Ibid.*, p. 44) e «bellissimo sopra tutte le altre creature create da Dio» (*Ibid.*). Narra poi alcuni degli interventi del diavolo nella vita di religiosi e laici, tentazioni e fatti misteriosi che il libro del seicento riferisce nel dettaglio: è il caso ad esempio di «un marito che s'accorse che ogni tanto la moglie mancava dal letto. Finse di dormire, e vede che la donna si leva, si denuda, si unge con un unguento e scompare. Il giorno seguente eccola di ritorno. Il marito domanda dove ella è andata. [...] Allora lei confessò tutto ingenuamente, e il marito le promise di perdonare purché ella lo menasse con essa seco» al sabba a cui aveva partecipato (*Ibid.*, pp. 46-47).

¹⁵ Si tratta del racconto di Stevenson *The Isle of Voices*, pubblicato in prima edizione nel 1893 all'interno della raccolta di novelle *Island Nights' Entertainments*.

¹⁶ Nel capitolo conclusivo di *Since Cézanne* (nota 18 a questo testo), l'autore si focalizza sull'apporto del «Jazz movement» nei confronti delle arti figurative: «During the last ten years Jazz had dominated music and coloured literature: on painting [...] its effect has been negligible. What, for want of a better name, I must call the Cézanne movement was too profound a stream to be modified by so shallow a current. All the great contemporary painters are extremely serious; they make no faces at their predecessors, or at anyone else. [...] Surprise is the last emotion they wish to arouse. [...] This is as true of Picasso as of Derain: only, Picasso's prodigious inventiveness may sometimes give the impression of a will to surprise, while his habit of turning everything to account certainly does lead him to cast an inquisitive eye on every new manifestation of vitality» (C. BELL, *Since Cézanne*, London, Chatto and Windus, 1922, pp. 219-220). Continua poco oltre con il riferimento al Futurismo: «Only amongst the whipper-snappers of painting will you discover a will to affront tradition, or attract attention by deliberate eccentricity. Only, I think, the Italian Futurists, their transalpine apes, a few revolutionaries on principle, but especially the Futurists with their electric-lit presentation

of the more obvious peculiarities of contemporary life and their taste for popular actualities can be said definitely to have attempted a pictorial expression of Jazz» (*Ibid.*, p. 221).

¹⁷ Nell'ultimo capitolo di *Since Cézanne*, Clive Bell si occupa del «Jazz movement» una tendenza che sta cavalcando il successo del «large movement which began at the end of the nineteenth century in a reaction against realism and scientific paganism [...] the movement which one tends to associate, not very accurately perhaps, with the name of Cézanne: it has nothing to do with Jazz; its most characteristic manifestation is modern painting, which, be it noted, Jazz had left almost untouched. [...] Italian Futurism is the nearest approach to a pictorial expression of the Jazz spirit» (C. BELL, *Since Cézanne*, cit., p. 214). Poco oltre ne traccia un profilo più dettagliato: «The movement bounced into the world somewhere about the year 1911. It was headed by a Jazz band and a troupe of niggers, dancing. [...] Impudence is its essence – impudence in quite natural and legitimate revolt against nobility and beauty: impudence which finds its technical equivalent in syncopation: impudence which rags. [...] After impudence comes the determination to surprise: you shall not be gradually moved to the depths, you shall be given such a start as makes you jigger all over. [...] Themes and ideas are not to be developed [...] Lastly, it must be admitted there is a typically modern craving for small profits and quick returns. Jazz art is soon created, soon liked, and soon forgotten. [...] Jazz is very young [...]. Irony and wit are for the grown-ups. Jazz dislikes them as much as it dislikes nobility and beauty. They are the products of the cultivated intellect, and Jazz cannot away with intellect or culture» (*Ibid.*, pp. 215-216). L'autore fa riferimento poi all'apporto di questo movimento alla letteratura: «In literature Jazz manifests itself both formally and in content. Formally its distinctive characteristic is the familiar one - syncopation. It has given us a ragtime literature which flouts traditional rhythms and sequences and grammar and logic. In verse its products – rhythms which are often indistinguishable from prose rhythms and collocations of words to which sometimes is assignable no exact intellectual significance – are by now familiar to all who read» (*Ibid.*, p. 223). Si citano i nomi di Eliot, di Cendrars, di Joyce e della Woolf.

¹⁸ C. BELL, *Since Cézanne*, cit.. Si tratta di una raccolta a firma del critico d'arte Arthur Clive Bell (1881-1964), costituita da venti saggi: *Since Cézanne* (pp. 1-39), *The Artistic Problem* (pp. 40-48), *The Douanier Rousseau* (pp. 49-56), *Cézanne* (pp. 57-65), *Renoir* (pp. 66-73), *Tradition and Movements* (pp. 74-82), *Matisse and Picasso* (pp. 83-90), *The Place of Art in Art Criticism* (pp. 91-98), *Bonnard* (pp. 99-104), *Duncan Grant* (pp. 105-112), *Negro Sculpture* (pp. 113-121), *Order and Authority* (pp. 122-138), *Marquet* (pp. 139-144), *Standards* (pp. 145-153), *Criticism* (pp. 154-179), *Othon Friesz* (pp. 180-186), *Wilcoxism* (pp. 187-193), *Art and Politics* (pp. 194-204), *The Authority of M. Derain* (pp. 205-212), *“Plus de Jazz”* (pp. 213-230).

¹⁹ La figura di Katje viene presentata già nell'*incipit* del romanzo: «Ma servante rousse met la table. Son nom est Katje van Meulen. C'est une Flamande de Knocke, mais je l'appelle toujours Katje la batelière, car elle a tenu le gouvernail sur les bélandres naviguant entre Sluis et Bruges et sur les canaux qui vont rejoindre le Rhin. [...] J'étais curieux de voir cette belle Flamande aux yeux langoureux, à la taille souple et au parler dur. [...] Sa chevelure cuivrée était une véritable richesse. Katje riait toujours, montrant ses dents saines» (P. MAC ORLAN, *La nègre Léonard et maître Jean Mullin*, cit., pp. 11-12). Il narratore poi racconta della partecipazione della donna, con la quale ha una relazione, al sabba: «Je ne pus jamais, malgré mes efforts, surprendre le départ de Katje pour le sabbat des sorcières. J'assistais en connaisseur aux préparatifs du départ. La belle fille se oignait elle-même d'une graisse qu'elle achetait en pot chez un rebouteux, respecté dans le pays» (*Ibid.*, p. 54). Una sera la accompagna, senza che il loro rapporto venga compromesso: «Katje ne m'était pas odieuse. Le fait d'avoir assisté au sabbat à côté d'elle la classait tout naturellement dans mon esprit. Le mystère disparaissait de nos relations» (*Ibid.*, p. 83).

²⁰ P. MAC ORLAN, *La cavalière Elsa* Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.

²¹ «Ma quello che non posso perdonare all'autore, è la spaventevole noncuranza e faciloneria con la quale egli si è messo a scrivere i suoi libri. [...] Ma, benché non istimi ancora opportuno ricredermi sulla buona opinione che ho di Mac Orlan, dirò che questa sua *Cavalière Elsa* ha provocato in me maggior dispetto che piacere. Tale è la superficialità con cui è scritto questo piccolo romanzo, che quei leggeri tentativi simbolistici che il Mac Orlan va sperimentando da qualche tempo, riescono in codesta *Cavalière* crudi e indigesti oltre ogni dire» (A. SAVINIO, *La cavalière Elsa di Pierre Mac Orlan*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile, 1922, pp. 253-254).

[54] «La Tribuna», venerdì 1 settembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Lorenzo Montano,¹ uno fra i pochi scrittori giovani che hanno una vera coscienza d'arte, e, a tempo perso, cercatore appassionatissimo di tartufi letterari, vien preparandoci un'antologia del Magalotti,² nella quale si troveranno anche parecchi inediti di quest'autore che seppe unire la più svagata disinvoltura e il movimento più capriccioso, a una grazia gemmata, e ad una sostanzialità, infine, quasi naturalistica, come nel gran capitolo sulla *Palma*.³

Con la liberalità che distingue i veri amanti del bello, alcuni giorni fa, il Montano ci mise sott'occhio una pagina delle *Lettere Familiari*,⁴ pagina che non conoscevamo, fuorché in certi frammenti riportati dal Tommaseo alle voci: *rinfrescatojo*, *appannato*, ed altre.⁵ È ricca di troppi divertimenti per pensare, un sol minuto, a defraudarne il gentil lettore.

E lo scrigno dell'antologia non resterà men colmo, per averne tolto una perla.

«In Madrid era intorno a quarant'anni sono un uomo, il quale nei mesi della state aveva una strana, ma pure assai galante industria per vivere. Andava egli attorno alle case dei febbricitanti di condizione, sull'ore ch'essi ardevano; e perché di quel tempo patir la sete faceva alla febbre quell'istesso bene che le fa adesso il bere, dava loro a bere per gli occhi quel che non potevano bere per la bocca, in questo modo. Si parava egli davanti al letto, e sostenendo con tutt'e due le mani un gran rinfrescatojo di cristallo tutto appannato e grondante del gelo dell'acqua ond'egli era pieno, facendo brindisi alla salute dell'infermo se l'appressava alle labbra, e con la medesima stentata soavità con cui altri si tirerebbe giù una giara di poche once, se lo beveva tutto ad un fiato. Mi diceva mio fratello, il quale si era trovato a pagar parecchie di queste bevute visuali una dobla l'una, che non è mai dicibile quel ch'ei sentiva, in un misto, di gola, di ristoro, di meraviglia, di dolcezza, di liquefazione».⁶

Ahi, ah!; quella teoria intorno a Marcel Proust, da dover esser principalmente considerato quale descrittore di tempi e costumi:⁷ una specie di Brantôme, di Saint-Simon o di Balzac,⁸ realizzatosi attraverso un'arte da Goncourt⁹ meno *bibelotiers* e meno fumisti, da Henry James¹⁰ chiarito secondo il gusto francese, e da Meredith¹¹ un poco smontato nei valori lirici e disteso sopra uno schema autobiografico! Cotesta teoria che sembrava poter render qualche servizio, almeno nel periodo degli approcci e delle discussioni preliminari, oggi che si espande sui giornali in lunghi articoli di terza pagina, oggi si comincia a veder com'è piena di pericoli non adoprandola con conoscenza di causa, e calcandola troppo.

Non ci sarebbe stato da temere; chi l'avesse, all'atto pratico, continuamente rituffata in quelle esperienze psicologiche e stilistiche, che appunto s'intendono sotto i nomi d'un Meredith e d'un James. Ma ritrovandola in un impiego assolutamente meccanico; e, insomma, in mano di gente al tutto digiuna di cotali esperienze, si prova un certo senso d'allarme. O diciamo pure un senso di disgusto e distacco, come a vedere il proprio cappello in capo al portinajo. Perché quanto a esser fratelli, siamo tutti fratelli. Ma quel cappello uno se lo ricaccia in testa meno volentieri. E così fu al tempo d'un'altra teoria neppur essa tanto sbagliata: quella del "naturalismo" carducciano. Gli stessi che l'avevan proposta, ricavandone qualche corollario anche oggi accettabile, dovettero affrettarsi a figurar di non riconoscerla, in conseguenza dell'uso volgare e brutale che, sulle solite piazze di mercato, n'era stato fatto.

Ci ha assai giovato, agli effetti di tener più acuita la nostra insoddisfazione nei riguardi dell'interpretazione critica di Proust, come si veniva formando sulle nostre proprie impressioni e quelle correnti, ci ha assai giovato, oltre agli scritti del Thibaudet,¹² del Rivière,¹³ di Ezra Pound,¹⁴

etc. più volte citati, un lungo studio che serve mirabilmente a mostrare di Proust l'aspetto più intimo e germinativo, e non più soltanto quell'aspetto generale, od estrinsecato in rapporti storici e letterari, al quale il lettore tanto più è tentato di riferirsi, anche intempestivamente, quanto più è facile che si senta quasi smarrito, e pur deliziosamente smarrito, nell'intrico di un'opera minuziosa e monumentale.

È della più banale letteratura il confronto fra il bosco e la selva e la cattedrale. Appunto perché il bosco e la selva somigliano assai poco a quella costruzione estremamente logica e matematica ch'è la cattedrale. Una volta anche Thibaudet paragonò a una cappella, figuriamoci, le bolle di sapone, e gli effetti di pioggia pirotecnica di Giraudoux.¹⁵ Partiti di disperazione in ogni critico. Analogamente, per Proust, il cui senso fondamentale, la cui "costante", son dati da una intuizione articolatissima e sempre nuova del fluire del tempo, uno è portato a sottolineare assai più del giusto l'aneddotica: quasi per mettere, accanto e sopra a quel flusso vago e impalpabile, certi termini fissi. Si reagisce alla vertigine di un'interminabile strada bianca, riferendosi agli alberi ed ai segni chilometrici. Ma si perde anche il senso di quello che è, più intrinsecamente, la strada, fissandosi troppo agli alberi e ai pilastri.

Ogni studioso di Proust deve molta gratitudine all'autore del saggio in parola: Charles du Bos: *Approximations* (Edit. Librairie Plon, Paris, 1922).¹⁶ Al cui libro dovremo tornare, non soltanto trattando ancora di Proust, ma parlando o riparlano di Paul Valéry,¹⁷ di André Gide;¹⁸ come di Baudelaire¹⁹ e di Flaubert,²⁰ ed altri santi padri delle lettere francesi.

Il nostro vecchio amico Nino Savarese, poco soddisfatto della recensione di *Ploto, l'uomo sincero*, apparsa nella «Tribuna» del 25 agosto,²¹ ci ha mandato una lettera terribile. Inutile descriverla. Immagini il lettore *la più terribile lettera del mondo*. Oh, com'è terribile la lettera del nostro vecchio amico Savarese!

Ma Savarese ha torto. Il suo *Altipiano* ci ebbe recensori attentissimi e cordiali (cfr. «Tribuna», 25 febbraio 1915).²² Su *Pensieri e Allegorie*²³ non scrivemmo, perché non sarebbe mutato gran fatto il giudizio espresso su *Altipiano*. Di *Ploto* abbiamo scritto, essendoci sembrato di riconoscervi un atteggiamento del Savarese, ambiguo e pericoloso. Ma dopo quella lettera terribile, onde mettere un po' di pace nel nostro cuore, abbiamo voluto interrogare il consulente più ricercato in questi casi controversi, l'auscultatore più squisito, il giudice d'estremo appello; e, diciamo così, il Croce della letteratura giovane: Alfredo Gargiulo.²⁴ La risposta non è stata buona per *Ploto*. Sembra che *Ploto* segni davvero "un rilassamento", sia un'opera come suol dirsi: di "transizione", etc., etc. C'era parso.

Confessi il lettore ch'è raro il caso d'un critico con tutti questi nostri scrupoli di coscienza. Ma non avremo mai paura di sembrargli prudenti e pedanti fino al ridicolo, pur d'esser sicuri di procedere, nelle nostre modeste mansioni, con ogni garanzia di giustizia.

Oggi è più chiaro è dimostrato d'ieri che *Ploto* non è un bel libro. La lettera del nostro vecchio amico non ha perso per istrada il suo tempo.

Il tarlo.

L'inizio dell'articolo è dedicato a un brano destinato a un'antologia di testi di Lorenzo Magalotti curata da Lorenzo Montano. Con uno stacco netto, il critico accenna ancora all'interpretazione di Proust, inteso come una sorta di Henry James filtrato secondo il gusto francese: se tale lettura, dopo le prime perplessità, sembra ora riscuotere un certo successo sui giornali, è rischioso il fatto che essa venga chiamata in causa da chi non ha le adeguate conoscenze teoriche per farlo. Thibaudet, Rivière e Pound avevano mostrato «di Proust l'aspetto più intimo e germinativo», senza restare disorientati, come a molti era accaduto, da «quel flusso vago e impalpabile» che caratterizza la prosa dell'autore francese: lo stesso vale per un importante saggio di Charles du Bos contenuto nelle sue *Approximations*. Cecchi infine rende conto ai lettori della violenta reazione epistolare di Savarese alla recensione di *Ploto* uscita nel “tarlo” della settimana prima. L'articolo non è stato ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ Per un breve inquadramento biografico della figura di Lorenzo Montano, si rimanda alla nota 3 al testo 4.

² *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti*, scelte da Lorenzo Montano, Milano, Treves, 1924.

³ L. MAGALOTTI, *Della palma*, in *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti scelte da Lorenzo Montano*, Milano, Treves, 1924, pp. 28-36.

⁴ L. MAGALOTTI, *Le bevute visuali*, in *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti scelte da Lorenzo Montano*, Milano, Treves, 1924, p. 49. Nel “tarlo” del 2 giugno 1922, Cecchi si era occupato del Magalotti, citando un passo delle *Lettere sopra le terre odorose d'Europa, e d'America dette volgarmente buccheri* (si veda la nota 1 al testo 44).

⁵ Per quanto concerne il termine «appannato», nel Tommaseo-Bellini si legge: «APPANNATO. *Part Pass. E Agg. Da APPANNARE. 2. Per Offuscato. [...] Magal. Lett. fam. Part. 1. lett. 2. p. 12.* Si parava egli (*un uomo di Madrid*) davanti al letto (*dell'ammalato*) e sostenendo con tutte due le mani un gran rinfrescatojo di cristallo, tutto appannato e grondante dal gelo dell'acqua, ond'egli era pieno, facendo brindisi alla salute dell'infermo» (N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Milano, Rizzoli, 1977, vol. 2, pp. 524-525). Per quanto concerne il rinfrescatojo, invece: «RINFRESCATOJO. *S. m.* Vaso di metallo, o di terra, dove si mette acqua fresca e vino in bicchieri, o in guastade, per rinfrescarlo. [...] *Magal. Lett. Att. 17. (Man.)* Un gran rinfrescatojo di cristallo tutto appannato e grondante dal gelo dell'acqua» (*Ibid.*, vol. 16, pp. 275-276).

⁶ *Lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino, e accademico della Crusca. Divise in due Parti con le annotazioni del signor Domenico Maria Manni Accademico della Crusca*, Venezia, Presso Giambattista Pasquali, 1762, p. 18. La citazione è tratta dalla seconda lettera della prima parte dell'opera, epistola scritta a Belmonte e datata 5 novembre 1680. Il brano è inserito anche nell'antologia curata da Montano.

⁷ Si fa riferimento qui alle opinioni espresse nel “tarlo” del 21 ottobre 1921, in occasione dell'uscita della trentaduesima edizione di *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pubblicata per le Éditions Nouvelle Revue Française: per un accenno alla questione si rimanda pertanto al testo 15. Il critico era poi tornato sulla questione nel “tarlo” del 7 luglio 1922 (testo 47).

⁸ Sul rapporto tra l'opera di Proust e Balzac, si leggeva già un accenno nell'intervento di Ezra Pound, pubblicato sul «Mercure de France» il 1 giugno 1922 e citato da Cecchi nel “tarlo” del 7 luglio 1922 (nota 6 al testo 47).

⁹ Nel passo dell'intervento di Pound sul «Mercure de France» (1 giugno 1922) che Cecchi cita nel “tarlo” del 7 luglio, si accenna proprio a questa linea interpretativa: a tal riguardo si rinvia alla nota 6 al testo 47.

¹⁰ Il riferimento è alla conclusione del passo tratto dall'intervento di Pound sul «Mercure de France» (1 giugno 1922) che Cecchi cita nel “tarlo” del 7 luglio (nota 6 al testo 47).

¹¹ Per un accenno alla biografia di George Meredith e agli scritti di Cecchi sull'autore, si rinvia alla nota 15 al testo 37.

¹² Albert Thibaudet, alla biografia del quale si accenna alla nota 1 al testo 11, non aveva mai nascosto la propria ammirazione per Proust, come ribadisce in un passo di un articolo del maggio del 1920: «Marcel Proust écrit un français que je souhaiterais à beaucoup de ses adversaires. Son style est un des plus neufs, des plus complets, des plus expressifs d'aujourd'hui» (A. THIBAUDET, *Discussion sur le moderne*, in «Nouvelle Revue Française», 1^{er} mai 1920, ora in ID., *Réflexions sur la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 436). Poco dopo la morte dell'autore della *Recherche*, avvenuta il 18 novembre 1922, gli dedicherà *Le dialogue sur Marcel Proust*, pubblicato nel numero speciale della «Nouvelle Revue Française» (1^{er} mars 1923) intitolato *Hommage à Marcel Proust*: attualmente l'articolo è contenuto nel già citato volume *Réflexions sur la littérature* dell'editore Gallimard (pp. 754-767).

¹³ Il critico Jacques Rivière (1886-1925), redattore e poi direttore della «Nouvelle Revue Française», si occupa in diverse occasioni di Marcel Proust: oltre all'articolo al quale probabilmente si riferisce Cecchi, *Marcel Proust et la tradition classique* (in «Nouvelle Revue Française», 1 février 1920, pp. 192-200), pubblica *Marcel Proust et l'esprit positif* («Nouvelle Revue Française», janvier 1923). Nel 1926, inoltre, uscirà postumo l'importante saggio *Quelques progrès dans l'étude du coeur humain. Freud et Proust*.

¹⁴ Il riferimento è a *James Joyce et Pécuchet* («Mercure de France», n. 575, 33. année, tome CLVI, 1 juin 1922, pp. 307-320), intervento citato da Cecchi nel “tarlo” del 7 luglio (testo 47).

¹⁵ «Les livres de M. Jean Giraudoux inquiètent des lecteurs, en passionnent d'autres, excitent des discussions, créent des amitiés, deviennent peu à peu les murs, les arceaux, les figures, les saints d'une chapelle. [...] J'entrerai donc sans remords dans l'oratoire de M. Giraudoux et je m'y abandonnerai à un plaisir presque sans mélange. Qu'est-ce d'ailleurs que son oratoire sinon lui-même? L'École des indifférents et Simon le pathétique construisent avec des états d'âme, des rêves, des fantaisies, des tendresses et des regrets, une rotonde de lumière colorée, de bouquets et de parfums où se

tiennent, comme un peuple choisi, des esprits de vie intérieure. J'emploie peut-être une comparaison et un vocabulaire qui n'agréeront pas à tous les lecteurs de M. Giraudoux. C'est que malgré moi, ou plutôt avec un consentement qu'à la réflexion j'accorde volontiers, je transporte encore au monde intérieur les figures de l'Église militante et de l'Église triomphante que lui donnait M. Barrès dans cet *Homme libre* qui fut un des bréviaires de la génération antérieure à celle de M. Giraudoux et qui demeure en somme le classique du genre» (A. THIBAUDET, *Autour de Jean Giraudoux*, in «Nouvelle Revue Française», 1^{er} décembre 1919, ora in ID., *Réflexions sur la littérature*, cit., pp. 357-358).

¹⁶ C. DU BOS, *Approximations*, Paris, Librairie Plon, 1922. Si tratta di una serie di articoli, raccolti in ordine cronologico le cui date sono «partout indiquées» e «se réfèrent au moment où chaque article fut écrit, non à celui où il parut dans telle revue ou tel journal». Gli articoli sono nove: *Sur l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci de Paul Valéry* (janvier-mars 1920, pp. 1-26), *Sur les Forces éternelles de Mme de Noailles* (décembre 1920, pp. 27-40), *Sur la Symphonie pastorale d'André Gide* (janvier 1921, pp. 41-57), *Marcel Proust* (janvier-mars 1921, divisé in tre parti: *Le courage de l'esprit*, pp. 58-75; *Quelques corollaires du théorème fondamental*, pp. 76-99; *L'observateur*: La Côte de Guermantes, pp. 99-116), *Amiel* (août 1921, pp. 117-146), *Sur l'Épithalame de Jaques Chardonne* (novembre 1921, pp. 147-157), *Sur «le milieu intérieur» chez Flaubert* (novembre 1921, pp. 158-178), *Méditation sur la vie de Baudelaire* (avril-décembre 1921, pp. 179-242) e *Réflexions sur l'œuvre critique de Paul Bourget* (décembre 1921-janvier 1922, pp. 243-266).

¹⁷ C. DU BOS, *Sur l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci de Paul Valéry*, in ID., *Approximations*, cit., pp. 1-26.

¹⁸ C. DU BOS, *Sur la Symphonie pastorale d'André Gide*, in ID., *Approximations*, cit., pp. 41-57.

¹⁹ C. DU BOS, *Méditation sur la vie de Baudelaire*, in ID., *Approximations*, cit., pp. 179-242.

²⁰ C. DU BOS, *Sur «le milieu intérieur» chez Flaubert*, in ID., *Approximations*, cit., pp. 158-178.

²¹ Si tratta della recensione al volume *Ploto, l'uomo sincero*, uscito per l'editore milanese Treves e recensito da Cecchi nel "tarlo" di venerdì 25 agosto 1922 (testo 53). Per un profilo biografico essenziale di Nino Savarese, si rimanda alla nota 1 al testo 53.

²² Cecchi si era occupato de *L'Altipiano* di Nino Savarese in un articolo intitolato *Pagine*, uscito sulla «Tribuna» il 25 febbraio 1915. Un altro recensore del volume di Savarese è Giovanni Boine che, nell'*incipit* della recensione a *L'altipiano*, uscita nella rubrica di critica letteraria della «Riviera Ligure» *Plausi e botte* e raccolta nel 1921 in *Frantumi seguiti da Plausi e botte*, scriveva: «Dimessa eco d'Ecclesiaste: vuoto, aridità, desolazione, vita fallita. Son frammenti di lirica prosa abbastanza immediati e nudi. Dei quali però solo gli ultimi (intitolati *Casa*) mi pare giungano all'effetto di disperata tristezza, a quell'abbandono moribondo a cui mirano. Uno stanco, un naufrago vomitato alla riva, si riduce disfatto alla casa dei nonni a morirvi. Guarda intorno le cose e la vita, come dall'al di là, con la rassegnazione dei condannati e dei vecchi» (G. BOINE, *Frantumi seguiti da Plausi e botte*, Società editrice «La Voce», 1921, p. 177).

²³ N. SAVARESE, *Pensieri e Allegorie (1915-1918)*, Firenze, Vallecchi, 1920.

²⁴ Per un accenno alla biografia di Alfredo Gargiulo, si rimanda alla nota 3 al testo 8.

[55] «La Tribuna», venerdì 8 settembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Si potrebbe dire, per intenderci sommariamente, che il miglior incanto del libro di Filippo Burzio:¹ *Ginevra - Vita Nuova* (Edit. Treves, Milano),² consista nel fatto di ritrovarvi uno che ricorda, riconosce ed attesta *sul serio* la propria terra e la propria giovinezza: e non soltanto verbalmente, e per cavarne effetti di mera letteratura. Quasi tutti gli scrittori ormai disertano la loro terra e si dimenticano della propria infanzia. Volontariamente si invertono, come alberi che tengano le radici in aria, e trascino malamente al suolo e rami e foglie. O ritornano alla terra per una disposizione esclusivamente linguajola e macchiettistica. E ricordano la giovinezza, la cosiddetta *innocenza* della giovinezza, e le sue felicità inesistenti, come tanti Aligi cafoni ch'hanno commesso qualche porcheriola, giù in città, lontano dal babbo e dalla mamma; e, sotto l'intransigenza d'un creditore insoddisfatto, son percossi d'improvvisa nostalgia del campanile rustico e della culla.

Qui, invece, si vede uno legato alle proprie origini, sinceramente; mediante relazioni intellettuali non meno che sentimentali, e, quanto è possibile chiarite anche con un procedimento critico. Le sue esperienze d'oggi, portate sul flusso medesimo di quella (si direbbe bergsonianamente) *durée*,³ che trascorre non intorbidato fin dalle più remote origini nella coscienza, assumono autorità e pienezza d'impulso: il sentimento il ricordo personale diventan tradizione.

Ma soprattutto, abbiam notato, la fedeltà autobiografica si autentica, per questo scrittore, nel senso plastico o storico della terra. L'influenza intellettualistica francese, che dai giansenisti si propaga, giù per Rousseau,⁴ Constant, Amiel, fino a Gide,⁵ in una lunga catena di psicologi ed analisti, gli si trasforma ed innesta, sul nostro tronco letterario, attraverso l'amore e la poesia della terra. Si ritrova, nel Burzio, una cristiana sensibilità campagnola che ricorda atteggiamenti del Péguy, in *Victor Marie comte Hugo* ed in *Clio*;⁶ e anche a Jahier⁷ si dovrebbe pensare, s'egli non fosse portato, prepotentemente, ed a volte eccessivamente, fuor dell'analisi, verso le forme liriche.

Appunto ricostruendo, sugli itinerarii delle valli aostane, l'itinerario della sua giovinezza, e, in tanti luoghi, riconoscendo, nelle rovine e nei ruderi come negli aspetti naturali, le tappe simboliche del proprio svolgimento interiore, il Burzio ha saputo mirabilmente fondere autobiografia, storia e topografia. La crisi religiosa e romanzesca dell'adolescenza rivive nelle sue pagine dedicate alla religiosa e romanzesca solitudine dei castelli. La poesia dei verzieri, vigilati dalla dura maestà delle montagne, presta le più fresche immagini alla sua sensibilità amorosa. Si ha tutta una psicologia trasferita, visualizzata, nel paesaggio. I colori e le forme del paese, invece di svagarla, stringono sempre ed acuiscono la riflessione e la definizione:

«Tale carattere di austera tristezza si trova un po' sparso dovunque, come un fondo comune, trasparente pur là dove lo soverchiano la maestà degli aspetti, o la prorompente gaiezza: nel viso barbuto dei montanari dell'alta, e degli artigiani della bassa Valle, in certe strette vie, dalle case annerite, di Aosta, nelle vallette laterali, nello spirito ginevrino, nella mia natura. Esso fa sì che la bellezza della Valle sia sempre onesta e toccante, mai lussuriosa, come la mediterranea: e la nostra poesia non mai ebbra, ma sempre un po' dolorosa».⁸

Ostile, come appunto Jahier, a quella che si chiama: "lussuriosità mediterranea", al gusto della rinascenza, e legato al fondo medievale cristiano:

«Il mio istinto è tutto favorevole al Cristianesimo, e soffro che i conventi si vuotino, e che le folle si avviino all'ateismo... In quel tempo, in questo paese, io sostenevo eroicamente la difesa, contro la persecuzion giacobina di Combes, dei conventi e delle chiese di Francia. Non bastandomi le notizie

dei giornali, drammatizzando la vicenda a mio modo. Mi chiamavo Filippo d'Aymeville: con cinquanta cavalieri compagni tenevo campo in Bretagna contro i repubblicani...».⁹

Dove entra, umoristicamente un primo accenno al fermento politico, che ha dato più tardi, nell'opera del Burzio, tanto fecondi prodotti. Fosse stato un semplice e gretto letterato, il Burzio, da questi principii, avrebbe forse finito per scendere sulle orme di Barrès¹⁰ o di Léon Daudet,¹¹ limitandosi a tradurre in funzione moralistica e ricostruttiva il paesaggio della storia natale con i loro austeri insegnamenti. Medioevo: o, per lo meno: *ancien régime*.

«Ricordo di aver sofferto sincerissimamente perché, a un certo punto del mio sviluppo mentale, compresi l'impossibilità di risuscitare l'*ancien régime*...».¹²

Per fortuna era in lui, non meno ricco del senso artistico, e naturalmente armonico alle sue esigenze di sincerità, il senso scientifico: e lo volgeva prima alla matematica, indi allo studio disciplinato del fatto sociale. Si rilevò già, su queste colonne, l'eccellenza dei risultati raggiunti dal Burzio in questo secondo aspetto della sua attività, nel saggio intorno alla personalità politica dell'on Giolitti.¹³ E bisogna aggiungere l'altro, in questi giorni pubblicato, sulla «Stampa» di Torino, intorno alla funzione storica della nostra monarchia.¹⁴

I tempi, insomma, così carichi di lieviti, sembrano, almeno per ora, aver poco distolto il Burzio dall'attività artistica, in senso più stretto. Non sappiamo se i suoi cassetti ci riserbino, desideratissima, qualche sorpresa. Ma ci vien sempre fatto di pensare a quello che avrebbe potuto, e potrebbe, da un giorno all'altro, essere, condotto con le qualità d'arte di questo libro, e la maturità critica degli studi ora citati, uno scritto ove il Burzio largamente sintetizzasse aspetti topografici, storia culturale e religiosa, e funzione politica del suo Piemonte. La tradizione di questi studi, - poiché non vi si posson far rientrare, seriamente i volenterosi ma esangui eruditi provinciali, - da noi si è fermata al Cattaneo.¹⁵ Il Burzio è tale da riprenderla, e in modo assai degno.

Tornando a *Ginevra*: lo sviluppo ulteriore del Burzio ci dispensa dall'insistere su quelli che son certamente difetti; ormai in gran parte superati. La sua preoccupazione di serietà, lì, non ha ancora trovato un contenuto sufficiente; e si avvolge su sè stessa ed annoda: specie nell'ultima parte del libro. Il serpe si morde la coda; e si finisce per non saper più quale sia la coda e quale sia la testa. Lì, il ginevrismo e rousseaunismo esce nell'aspetto un po' querulo ed invirile; drammatizza anche a vuoto, concede a una certa oratoria; c'è un romanticismo troppo facile, una *sensiblerie* un po' frigida e di convenzione; e se ne veggono gli altri effetti nello stile, che cerca di animarsi per contrapposti e riprese, ma finisce spesso in una fattura spezzata, singhiozzante, che esige una punteggiatura fastidiosa: stile particolarmente debole nei verbi, quasi sempre collocati, per la coscienza di questa debolezza, in posizioni di poco impegno, in convalescenziario, in angolo morto: cosicché il discorso risulta, a lungo, esclamativo, anacolutico, e insomma assai faticoso; quanto è, in altri momenti, placido e arioso; e quanto, in altri momenti, sa avvantaggiarsi di mezzi minimi per i più cordiali effetti.

Date che, in questi momenti, il nostro scrittore tocchi anche la parola più stanca, l'epiteto più scolorato e li vedrete illuminarsi e gioire, come se uno oggi potesse veder, per la prima volta, un bel giglio, una bella rosa.

Il tarlo.

Cecchi sottolinea come nel suo nuovo libro *Ginevra. Vita Nuova*, Filippo Burzio «ricordi, riconosca ed attesti *sul serio* la propria terra e la propria giovinezza», e non lo faccia «soltanto verbalmente, e per cavarne effetti di mera letteratura», alla stregua di molti altri scrittori, ma con piena e inedita consapevolezza. Burzio, che per «sensibilità campagnola» ricorda Péguy e Jahier, rivela una marcata abilità nel «fondere autobiografia, storia e topografia». Considerato che l'autore si occupava brillantemente anche di matematica, di fisica e di politica, Cecchi auspica che possa unire le sue competenze letterarie e tecniche per elaborare un ampio saggio economico-sociale sul Piemonte: una tipologia di scritti che, dai tempi del Cattaneo, non aveva trovato più interpreti di valore. Nella parte finale dell'articolo, il critico torna su *Ginevra*, individuando nell'eccessiva e un po' convenzionale drammatizzazione il difetto più evidente dell'opera, ed elencandone una serie di ricadute stilistiche a suo modo di vedere poco felici. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ Per un accenno alla biografia di Filippo Burzio, si rimanda alla nota 2 al testo 21.

² F. BURZIO, *Ginevra. Vita Nuova*, Milano, Treves, 1921. Cecchi aveva accennato a questo volume, e a una recensione che avrebbe voluto scrivere in merito, nel «tarlo» del 9 dicembre 1921 (nota 12 al testo 21).

³ Nel secondo capitolo di *Essai sur les donnés immédiates de la conscience*, intitolato *De la multiplicité des états de conscience: l'idée de durée*, Bergson elabora il concetto di durata o tempo vissuto. Nei «tarli» compaiono diversi riferimenti alle teorie di Henri Bergson: se ne trovano accenni sia nell'articolo del 24 settembre 1921 (nota 6 al testo 11), sia nell'intervento del 21 ottobre 1921 (nota 6 al testo 15) che in quello del 6 gennaio 1922 (nota 18 al testo 25).

⁴ Un paio di anni prima Cecchi aveva tradotto in italiano e pubblicato una recensione di C. H. Herford al saggio di Irving Babbitt *Rousseau and the Romanticism*: il testo esce sul fascicolo della «Ronda» del febbraio 1920.

⁵ Per un riferimento agli scritti di Cecchi su André Gide, si rimanda alla nota 3 al testo 28.

⁶ Il saggio *Victor Marie comte Hugo* di Péguy era uscito nei «Cahiers de la quinzaine» il 23 ottobre 1910. *Clio. Dialogue de l'Histoire et de l'âme Païenne* esce invece postumo nel 1917. Per un accenno all'interesse cecchiano per Charles Péguy, si rimanda alla nota 10 al testo 21.

⁷ Cecchi scrive per la prima volta di Piero Jahier (1884-1966) in una recensione a *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (E. CECCHI, *Lecture*, in «La Tribuna», 25 febbraio 1916). Durante la guerra collaborano entrambi al giornale di trincea «L'Astico»: alla fine del conflitto il critico recensisce *Con me e con gli alpini* («La Tribuna», 22 giugno 1919), *Ragazzo* («La Tribuna», 18 gennaio 1920) e scrive dell'autore valdese in un articolo sugli scrittori italiani in guerra uscito in «Anglo-Italian Review» nel marzo 1920.

⁸ F. BURZIO, *Ginevra. Vita Nuova*, cit., pp. 8-9.

⁹ F. BURZIO, *Ginevra. Vita Nuova*, cit., p. 18.

¹⁰ Per un accenno alla biografia dell'autore e agli scritti cecchiani su Barrès, si rimanda alla nota 13 testo 6.

¹¹ Per un accenno alla figura di Léon Daudet, si veda la nota 12 al testo 6.

¹² F. BURZIO, *Ginevra. Vita Nuova*, cit., p. 95.

¹³ F. BURZIO, *Giolitti*, in «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 517-540. Il saggio di Burzio era stato citato anche nel «tarlo» del 9 dicembre 1921 (testo 21).

¹⁴ F. BURZIO, *La Monarchia italiana*, in «La Stampa», 1 settembre 1922, p. 3. Nell'articolo si spiega che con «particolarità di tempo e luogo, la Monarchia ha [...] avuto in Italia la stessa funzione, coesiva, poi direttiva e tutoria che ebbe in tutta Europa, nella formazione degli Stati nazionali: prima in Inghilterra, Francia e Spagna, indi in Prussia e Russia, oggi ancora in Jugoslavia. [...] La Monarchia italiana è bensì una Monarchia nazionale, in senso classico, ma che ha agito nell'Ottocento. Vuol dire che è una Monarchia in ritardo, priva di almeno uno dei più solidi puntelli, in quanto è superflua rispetto a uno di quelli che furono suoi compiti specifici [...], forza sociale, nemmeno come tradizione, [...] non ha avuto mai: nessuna classe, nessun gruppo vi si appoggia, ne ripete le origini, v'identifica le fortune; [...] non una nobiltà, che non esiste». Le sue condizioni «sono squisitamente precarie» perché il «suo compito, da noi, fu, ed è, squisitamente politico»: la «sua sorte si agita nella sfera dei sentimenti e delle ideologie» e la fa apparire ancor più fragile di fronte alle sfide che l'ascesa al potere di Mussolini e la situazione politica contemporanea le pongono di fronte. Tali ragionamenti confluiranno qualche mese dopo in un articolo pubblicato sulla «Ronda» (F. BURZIO, *Monarchia (Maggio-Ottobre 1922)*, in «La Ronda», IV, n. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 549-579).

¹⁵ A questi saggi di Carlo Cattaneo si accennava già nel «tarlo» del 19 maggio 1922 (testo 42).

[56] «La Tribuna», venerdì 15 settembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Molti ormai giudicano tutte le discussioni sulla lingua, le quali del resto formarono, nella nostra come in tutte le letterature superiori, un sottostrato costante, le giudican cosa affatto empirica ed oziosa: superata dalla moderna filosofia, e dalla serietà dei tempi. Son persone, evidentemente, di gran lumi; e potremmo, tutt'al più, limitarci a riscontrare l'effetto, il riflesso di cotali lumi e chiarori, nei loro scritti.

La recente relazione di tre professori, *consule Croce*, contro l'Accademia della Crusca, ha suonato, agli orecchi di quei molti, verdetto autorevolissimo, anzi definitivo, che tutte le quisquiglie linguistiche hanno davvero da considerarsi morte.¹ E il libretto che Cesare De Lollis,² uno dei tre relatori, ha pubblicato: *Crusca in fermento* (Edit. Vallecchi, Firenze), potrà sembrare, specie a chi non l'ha letto, una specificata conferma, in sede di critica estetica, di contesta gran condanna.³

Contro la relazione dei tre professori, non contro il libretto del De Lollis, non ancora uscito, si impegnò, alcuni mesi fa, sulla «Ronda», uno scrittore che avrebbe potuto sembrare anonimo, se anche le virgole della sua prosa non avessero fatto sapere che si trattava di Riccardo Bacchelli.⁴ E disse cose eccellenti. Fu suo merito aver ristabilito, con citazioni opportunissime, un'idea giusta dello spirito col quale il lavoro della Crusca fu condotto, almeno fino al principio dell'Ottocento:⁵ e aver insistito sulle benemeritenze dell'Accademia, in tempi di disordine letterario e servitù politica:⁶ mostrando, altresì, come furono estranee alle sue vere tendenze le aberrazioni del Purismo napoletano e del Manzoniismo degli stenterelli.⁷ Non mancavano, naturalmente, scatti e frecciate.⁸ Ma bisogna riconoscere che gli avversari avevan fatto di tutto per meritarsele. C'è un tono, ordinariamente, nella polemica "idealistica", o "attualista" che dir si voglia, un tono di barbara sufficienza, che farebbe scappar la pazienza a un santo. E Bacchelli non è un santo: purtroppo, no, non è un santo! O forse venera solo quei santi fragorosi e irascibili, che si scagliavano contro i montanisti, i cainiti, i manichei (... «*Multa in orbe monstra generata sunt. Centauros atque Sirenas, Ululas atque Onocrotalos in Esaia legim. etc.*»)⁹ Nel quale aspetto, indulgendo, più spesso che non soglia, allo sfogo polemico, egli potrebbe veramente diventare l'Isaia o il Girolamo della giovane generazione.

Intendiamoci. Non vogliamo con tutto questo insinuare che, per parte sua, il professor De Lollis sia un Centauro, o tanto meno una Sirena. A dire il vero, crediamo che non sia nemmeno un Idealista. Ma se, nella prefazione al suo libretto, egli ha voluto garbatamente attenuare il rigore di molti sali da lui distribuiti all'Accademia, nel corso degli articoli che costituiscono il libretto stesso, noi crediamo che i più aspri di cotesti sali avrebbe fatto anche meglio a toglierli del tutto. È possibile che, fra gli odierni accademici, ci sia gente da nulla. In compenso, è sicuro che ci sono anche valentuomini che il De Lollis è il primo a stimare. Ma di quel tono, egli è venuto, in certo modo, a mescere il ridicolo su l'istituzione tutta quanta. È andato più in là dei propositi; mentre, ridotte in termini concreti, le differenze fra il suo modo di intendere e quello dell'autore rondesco, e di noi qui presenti, sono assai minori che a prima vista non parrebbe.

E non ci confonderemo, così, a controllare il peso di quelle necessità demaniali che il De Lollis e colleghi hanno invocato, proponendo la riforma o l'abolizione della Crusca.¹⁰ In qual mondo di valori economici vive l'amico De Lollis, per parlar sul serio di un'economia di centoventicinquemila lire annue: oggi che i disavanzi si calcolano in miliardi? Qual mai pudore moralistico: oggi che costa più, soltanto in vetri rotti, qualunque escursione fascista; e, in fiaschi bevuti, qualunque cooperativa socialista? Per restaurare l'ordine del bilancio, egli avrebbe pur scelto un punto di partenza bizzarro.

La verità è che quando si è fatta la tara ai frizzi, alle bottate, inevitabili in questo genere di schermaglie, e s'è messo da parte lo "scandalo" delle centomila lire: tutte cose che danno al libretto un'aria assai più sbarazzina di quanto, in fondo, sia la sostanza; esso riesce ad una critica ragionevolissima, specie delle più recenti deviazioni dell'Accademia; e tale critica che potrebbe fornire utile orientamento a chi volesse raccostare l'Accademia stessa alla sua funzione più appropriata.

Ricordava giustamente il Bacchelli, citando un'antica prefazione dei compilatori, che nell'accettare ed annotare le voci secondo il criterio dell'autorità e dell'uso, "signori delle favelle viventi", essi compilatori si schermivano da ogni intenzione normativa e pretesa di voler dettar legge al gusto:

«Essendo sconcia cosa che un vocabolarista si ponga spiegare gramatica e rettorica ovvero poetica... perché nella scelta delle voci fa più di mestiere del buon giudizio dello scrittore che delle regole universali».¹¹

Ma un ordine, non strettamente normativo, che si connette tuttavia all'idea e *responsabilità* d'impiego d'una lingua unitaria, sociale, nazionale: - il *curiale* di Dante, per intenderci, come contrapposto al grezzo *fiorentino* del Varchi dell'*Ercolano*: - un tale ordine non procede e si compone, necessariamente e utilmente, da una giusta applicazione del criterio di autorità? E che dire quando autorità d'esempio viene, invece, intesa in modo così vago e parassitario da indurre alle interminabili e indefinite elencazioni che il De Lollis ha satireggiato, ricavandole dai ben centosettantadue paragrafi che, nel nono volume del vocabolario, furono dedicati alla voce: *luogo*?¹² Ben peggio quando, nel 1910, dietro suggerimento del Villari, la Crusca volle accingersi alla redazione di nomenclature dialettali, domestiche, tecniche, etc., con la loro corrispondente in fiorentino; onde rinsanguare e sgranchire la lingua letteraria irrigidita dall'umanesimo.¹³

Ha ragione il De Lollis riconoscendo in cotesti conati una confusione di idee tremenda.¹⁴ Ha ragione di protestare contro il tentativo inconsiderato e artificiale di rompere la necessaria barriera che c'è tra l'uso parlato e l'uso scritto.¹⁵ E definir romantica e boreale questa chiamata a raccolta dei dialetti.¹⁶ E dire che si cascherebbe nei dizionari d'arti e mestieri: e in tutti gli orrori del particolarismo tecnico.¹⁷ E che il fiorentino, o lombardo, o altro che sia, non entrerà mai in lingua, per autorità e forza di vocabolario; ma soltanto per ispirazione di gran poeti e scrittori.¹⁸ E che l'uso grettamente inteso, è il più fallace degli elementi di giudizio, perché rinnova, come osservò il Vaugelas, all'incirca ogni venticinque anni:¹⁹ quanti cioè non bastano all'Accademia per la messa a punto e riedizione di sola una lettera del dizionario.

Ed essendo tutte queste considerazioni e molte altre, inoppugnabili, non si capisce perché la questione del Vocabolario della Crusca, invece di degenerare in uno stizzoso e pungente battibecco, o negli stonati propositi dell'abolizione, etc., etc., non abbia dato semplicemente luogo ad una integrazione di competenza, a un avvicendamento d'uomini.

In una soluzione di tal genere, siamo sicuri che il De Lollis, questo appassionato anticruschista, non potrebbe esimersi dalla funzione di accademico. Non accademico di Mercato Vecchio.²⁰ Né puritano bembista. Accademico nel senso più nobile e fecondo.

Il tarlo.

Cecchi dedica la puntata della rubrica al dibattito sull'abolizione dell'Accademia della Crusca. Alla relazione compilata da De Lollis, Gentile e Rossi sulle lentezze nella stesura del *Dizionario*, aveva risposto Bacchelli sulla «Ronda» con un intervento che, senza rinunciare a scatti e frecciate, aveva difeso l'operato dell'Accademia. Cecchi recensisce il volumetto *Crusca in fermento* di De Lollis, ritenendo esagerate molte delle critiche mosse dall'autore. Tralasciate le punte polemiche, il saggio ha però il merito di sottolineare, in modo ragionevole, le poco convincenti «deviazioni dell'Accademia» a tal punto da fornire «un utile orientamento a chi volesse raccostare l'Accademia stessa alla sua funzione più appropriata». Cecchi elenca alcuni degli argomenti che rendono perplesso il De Lollis, giudicati inoppugnabili, e rimpiange il fatto che il dibattito sull'Accademia della Crusca si concentri sulle proposte di abolizione piuttosto che su quelle, molto più costruttive, di una riforma e riorganizzazione. Il «tarlo» non è stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Di fronte alla notevole lentezza registrata nella realizzazione del *Vocabolario* della Crusca, Benedetto Croce, in qualità di ministro dell'Istruzione, nomina una commissione con l'incarico di esaminare l'apporto degli accademici. Gli intellettuali chiamati a portare a termine questo compito sono Cesare De Lollis, Giovanni Gentile e Vittorio Rossi. La relazione della commissione esprime numerose critiche nei confronti dell'Accademia, incapace di portare a termine l'impresa dopo ben sessant'anni di lavoro, e chiede di affidare l'attività lessicografica a privati che avessero intenzione di completarla in tempi ragionevoli. Nel 1923 Gentile, nominato ministro, interrompe i finanziamenti all'Accademia per il prosieguo della stesura del *Vocabolario*, e fa inviare tutti i materiali a Roma per affidarli ad altro organismo: il fatto scatena numerose polemiche e reazioni indirizzate soprattutto a Croce, considerato il principale colpevole. È lo stesso Croce a rispondere che «quantunque quella trasformazione fu proposta da una commissione da me nominata, è anche verissimo che la proposta non avrebbe avuto, *me consule*, nessuna attuazione pratica», in quanto «il merito è tutto del fascismo che dispone di forze diverse e sussidiarie a quelle della ragionevolezza e della probità delle quali solamente io potevo allora far uso» (B. CROCE, *Pagine sparse*, II, Bari, Laterza, 1960, p. 222). Il testo della relazione, datato 28 giugno 1921, si legge in appendice al volume di Cesare De Lollis che è presentato alla nota 3.

² Per un breve profilo biografico di Cesare De Lollis, si rimanda alla nota 11 al testo 14.

³ C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, Firenze, Vallecchi, 1922. Il volume raccoglie sette saggi usciti sulle pagine della «Cultura» una decina di anni prima, opportunamente introdotti dalle *Due righe di prefazione* (pp. 5-7) che inquadrano il dibattito nell'ambito dei tentativi di riforma dell'Accademia prima della scoppio della guerra: *La Crusca si fa giacobina* (15 gennaio 1910, pp. 9-18), *La Crusca diffida la letteratura nazionale* (1 febbraio 1910, pp. 18-31), *I «distinguo» del Vocabolario della Crusca* (15 febbraio 1910, pp. 31-40), *La Crusca in ismanie* (15 febbraio 1911, pp. 41-49), *La Crusca mobilita* (15 maggio 1912, pp. 51-52), *Monna Crusca ribussa a denari...* (15 giugno 1912, pp. 53-57), *La Crusca bandisce la corsa all'assurdo* (15 agosto 1912, pp. 59-60). Segue, in appendice, il testo della *Relazione della Commissione Ministeriale per la riforma dell'Accademia della Crusca* (pp. 61-63) della quale si è accennato in nota 1. Fin dalla prefazione è chiaro il punto di vista dell'autore sulla questione: «E che l'Accademia, così com'è, non risponda ad alcun bisogno della Nazione, nulla meglio lo dimostra dei còmpiti assurdi coi quali essa, per riuscire a legittimar la propria esistenza, tentò di rinnovarsi, prima della guerra» (*Ibid.*, p. 5).

⁴ R. BACCHELLI, *Farina accademica e crusca idealistica*, cit., pp. 588-594. Cecchi aveva già citato questo intervento nel «tarlo» del 9 dicembre 1921 (testo 21 nota 15). L'articolo è anonimo, ma proprio grazie a questo contributo è possibile assegnarne la paternità a Riccardo Bacchelli.

⁵ «Dunque l'Accademia della Crusca scelse a sua regola la discrezione e il buon giudizio, temperando l'uso coll'autorità, e, ben lungi da ambire di dettar legge al gusto e di restringere in canoni normativi e di genere l'esercizio delle lettere, dichiarò esplicitamente di non mischiarsi d'estetica, e che nella sua stessa materia linguistica e vocabolaristica lasciava tempo al tempo e i diritti che spettano alle continue mutazioni delle lingue» (R. BACCHELLI, *Farina accademica e crusca idealistica*, cit., p. 590). A sostegno di questa tesi, sono citati brani di Francesco Redi e dell'Abate Anton Maria Salvini.

⁶ «La Crusca riscosse dunque in tempi di stanchezza certo, ma di quanta dignità! la tradizione toscana primitiva insieme con quella dotta e civile del cinquecento, romana e veneta. Non pretese di dettar leggi, ma di offrire liberali sussidi, e fu sollecita conservatrice dell'integrità e dell'intendimento di tutto il patrimonio letterario nazionale. Rappresenta dopo i tempi della creazione e quelli dello splendore, l'illuminata e non fiacca pietà. Rappresenta una tradizione cortese, saggia e generosa» (R. BACCHELLI, *Farina accademica e crusca idealistica*, cit., p. 592). Tale autorità è rimasta immutata anche in tempi di servitù politica: «Pensiamo che quando l'Italia era spagnuola da due capi, la Crusca, ossia la tradizione granducale e pontificia, serbò perfino la purità di quella gloriosa e vivente lingua che servaggio e mescolanze straniere non poterono né scalfire né inquinare. Fosse anche soltanto un ricordo, fosse ormai tutta inutile, come non è, come è più necessaria che mai in un paese confuso e mortificato qual è il nostro oggi, uno Stato si onorerebbe a serbare una tale istituzione anche e soltanto come monumento funerario» (*Ibid.*, pp. 593-594).

⁷ «Il Purismo fu un'aberrazione, ma, a non cercar altro che le nostre citazioni precedenti, è chiaro che non ebbe origine in Crusca. Fu anzi napoletano, come tutti sanno, e Leopardi garbatamente lo giudicò quando, assistendo per onore fattogli, un giorno, agli esercizi del buon Marchese Puoti, lodò lo studio della purità, raccomandando che non andasse mai a scapito dell'efficacia e della proprietà. Un'altra aberrazione fu il manzonismo linguistico, quest'accademia di Mercato Vecchio; e se non fosse tanto altamente istruttiva e direi drammatica nella persona, nelle idee, nell'arte del suo

creatore, sarebbe nei seguaci soltanto insulsa e risibile» (R. BACCHELLI, *Farina accademica e crusca idealistica*, cit., p. 592).

⁸ L'unica notizia utile che Bacchelli dichiara di aver ricavato dalla relazione di Gentile, De Lollis e Rossi è che «la Crusca costa allo Stato poco più di centomila lire annue, e che quindi i valentuomini che compilano il dizionario sono dei benemeriti che compiono la loro utile e degna fatica con sacrificio personale» (R. BACCHELLI, *Farina accademica e crusca idealistica*, cit., p. 592). Nonostante dichiarò poi di non andar «cercando polemiche» (*Ibid.*, p. 593), attacca in conclusione anche Croce: «Ci è stato riferito da uno scolaro di liceo che il suo professore, idealista militante, dichiarava di bocciare tutti quelli che per caso avessero studiato su un certo testo positivista. Ecco a quanto può condurre un fanatico ed indigesto studio della sintesi, dell'a priori e del concetto puro e dell'attuale. Costui non intenderà dunque che si può esigere soltanto il metodo, quello che possono imparare tutti, e non la verità, la quale si può invece soltanto discutere, professare e dimostrare. Quando si tornerà, come metodo d'insegnamento, alla grammatica e alla logica formale? Se non sbagliamo, fu proprio B. Croce a proporlo. Ma non era ancora ministro e caposcuola. Questo del sullodato professore è uno squisito caso di furore teologico. B. Croce appunto ce ne ha insegnato qualcosa» (*Ibid.*, p. 594).

⁹ Si tratta di un passo tratto dalle *Epistole* di San Girolamo.

¹⁰ «Se non che il tempo degli idilli e delle pastorali è passato. Non si possono oggi concepir corporazioni ed associazioni, il cui “dolce far niente” costi centoventicinquemila lire annue allo Stato» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., p. 5). In una recensione ad un articolo di Papini, è lo stesso Benedetto Croce a sottolineare come il risparmio in realtà sia molto ridotto: «È vero che per debito d'ufficio (cioè per impedire il cattivo uso che si faceva del pubblico danaro nella preparazione di un vocabolario del quale si sapeva il remoto principio ma non si sarebbe vista mai la fine, e di cui si riconosceva intanto la poca utilità) detti io proprio, or son due anni, la spinta a quella riforma; ma, in fondo, la questione mi ha riscaldato fino a un certo segno. Si voleva proprio che un gruppetto di egregi uomini continuasse a sprecare qualche centinaio di migliaia di lire all'anno, fingendo di dare all'Italia il suo gran vocabolario? Sarebbe stata una irragionevolezza o un capriccio; ma, via, non per questo le finanze dello Stato italiano sarebbero fallite» (B. CROCE, *Giovanni Papini – La Crusca – nella Nazione di Firenze del 28 febbraio 1923*, in «La Critica», XXI, 1923, p. 182).

¹¹ R. BACCHELLI, *Farina accademica e crusca idealistica*, cit., p. 589.

¹² De Lollis registra in molti casi una «mancanza di certa mèta e alla definizione e all'esemplificazione. La voce “luogo”, una di quelle di più frequente ricorso per l'infinita varietà e gradazione di accezioni di cui è suscettibile, è in questo volume nono del Vocabolario trascinata per una *via crucis* di nientemeno che centosettantadue stazioni» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., p. 36). Segue una puntuale analisi della questione, nella quale il vocabolario viene messo a confronto con il dizionario compilato in Francia dal Littré: qui le accezioni legate al lemma “luogo” sono solamente ventiquattro, «ciascuna definizione è precisa e, per necessaria conseguenza, d'una perfetta congruenza tra sé sono gli esempi che a conforto di ciascuna si arrecano. [...] Quanto alla scelta degli autori, essa cade entro a razionali limiti cronologici» (*Ibid.*, pp. 38-39). Di qui la proposta di affidare la stesura del vocabolario ai privati: «[...] considerato che un privato, il Littré, dette alla Francia un vocabolario degno del nome, e privati quali Hatzfeld, Darmesteter e Thomas da una parte, Godefroy dall'altra, completarono e perfezionarono l'opera del Littré; domando se non sia il caso che si sospenda la pubblicazione del vocabolario della Crusca e si bandisca un concorso tra privati per un vocabolario che veramente risponda alle condizioni ideali» (*Ibid.*, p. 40).

¹³ «Ma Firenze stessa potrà offrire termini da adattare alla bene e meglio, non termini che, con immediata e piena intelligenza degli ascoltatori, mi denotino quelle cose che a Firenze non usano. D'altra parte, un Pugliese e un Piemontese [...] non hanno alcun obbligo di risciacquarsi la bocca con quella ricchissima terminologia che, con grande compiacimento del senatore Villari, sciorinò il compianto De Amicis a proposito del fiasco dalla gran pancia impagliata: “sboccare”, “rabboccare”, “ammezzare”, “appinzo”, “reggifiasco”. Intanto, né in Piemonte né in Puglia usa il fiasco, e il reggifiasco non ha quindi ragion d'essere. E, in nome di Dio, un cantiniere di Canelli o di Barletta che avesse sentito il gentilissimo autore dell'*Idioma gentile* parlargli in codesto modo, avrebbe avuto il diritto d'investirlo come Pantagruel l'*écolier limousin*: “Que diable de language est ceci? Par dieu, tu es quelque hérétique”» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., p. 11).

¹⁴ «Or qui si fa, e non per la prima volta davvero, confusione [...] tra analfabetismo, che obbliga la maggioranza degli italiani ad esprimere in dialetto le poche cose che l'analfabeta ha bisogno di dire, e un'ideale unità di lingua dall'Alpi al Lilibeo. Come anche si fa confusione tra quel che è lingua di nomenclatura domestica e tecnica e quel che è il nucleo della lingua che solo può e dev'essere patrimonio nazionale» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., pp. 10-11).

¹⁵ «Or cosa vuole il Villari? Che la Crusca dia opera a diffondere il toscano (voleva certo dir “fiorentino”) non ancor registrato e a promuovere la compilazione di vocabolari dialettali; così che a riscontro di ogni espressione o parola dialettale rechino la corrispondente fiorentina. Isidoro Del Lungo [...] rincalza colla sua bella voce, degna del suo magnifico fiorentino: “la denominazione delle cose nuove, la designazione delle parole rispondenti legittimamente [...] alle dialettali, sono una doverosa cura dell'Accademia... Un libero movimento di parlanti e scriventi verso di lei l'aiuterà nell'esercizio di queste sue funzioni, la conforterà fors'anco a qualche maggior larghezza, quando parlanti e scriventi chieggano, non tanto sentenze e decreti, quanto accertamenti di fatto” ecc. ecc.... Dal che può e deve risultare la

caritatevole disposizione dell'ottimo senatore Del Lungo a sedere in permanenza presso l'imbuto (a proposito: si dice così?) del telefono per dar modo di scrivere e parlare a norma di Crusca a quei parecchi milioni d'Italiani che si troveranno a non essere né fiorentini né accademici... Durante l'attesa della risposta, parleranno, s'intende, per gesti; e, manco a dirlo, si troveranno meglio di tutti i Napoletani» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., p. 10).

¹⁶ «Ora il Villari all'umanesimo imputa la rigidità della lingua letteraria d'Italia: e per combatterla proprio i dialetti chiama a raccolta colla sua voce veneranda. Ma gli è che pel Villari, sincero amico della sincerità sempre e dappertutto, "dialettale" suona anche semplice, popolare, ingenuo, in opposizione al formalismo umanistico ch'è la sua *bête noire*. Laddove concezione umanistica d'una lingua è proprio quella sua, in quanto egli vuol dar vita nazionale a parole municipali per mezzo del vocabolario. Ed è chiaro che nel vocabolario può e deve entrare una parola o espressione che in quel dato momento ha quel dato valore; non può inversamente il vocabolario imporla all'uso scritto o parlato con quella funzione ch'esso gli ha decretata; non può, cioè, elevarla per suo decreto da una funzione municipale ad una nazionale» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., p. 19).

¹⁷ «Ma la nomenclatura tecnica [...] non è di per sé lingua viva, perché è di pochi, è lingua privata [...]. Il concetto dell'uso vivo esclude quello dell'uso limitato, ch'è a sua volta in aperta contraddizione col concetto di sociale insito in quello di lingua; e la vita della parola incomincia là dove e quando incomincia la sua circolazione sociale. La ristrettezza dell'uso della parola tecnica, come anche di quella che è nome proprio di persona o di luogo, la rende in un certo senso e in una certa misura peregrina, cioè rara, cioè preziosa» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., p. 12). La riflessione viene ripresa in uno degli interventi successivi: «Si potrà voler intendere per lingua dell'uso [...] quel fondo di lingua familiare e tecnica, da ritagliare, secondo il senatore Villari, sul dovizioso capitale del dialetto fiorentino, e da imporre a tutti i parlanti d'Italia? Ma allora si viene a trattare di vocabolari d'arti e mestieri...» (p. 55).

¹⁸ «Ma [...] tornando ai dialetti, io dico e sostengo che né il Villari, alla cui autorità tutti con riverente simpatia ci inchiniamo, né quelli che sono o almeno credono di essere dialettologi di mestiere, potran riuscire a che una sola parola dialettale entri a far parte della lingua nazionale. Perché le lingue in genere non si creano per opera di nessuna volontà; e una parola dialettale al pari di un arcaismo [...], d'un latinismo, d'un barbarismo, d'un neologismo qualunque, troverà il suo posto in seno alla lingua nazionale solo quando uno scrittore, cogliendo o magari creando il momento del bisogno, la presenti e la imponga, senza solleccitarle, con alcuna operazione accademica, il consenso universale» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., p. 16).

¹⁹ «Claudio Vaugelas, ch'è quanto dire, il Tortoli – con un po' più di cervello però e ben altra preparazione – dell'Accademia francese, diceva: l'uso si rinnova su per giù ogni venticinque anni. Ogni venticinque anni dunque bisogna rinnovare le regole del ben parlare. Ora, l'Accademia della Crusca in quarantotto anni è appena arrivata al principio della lettera N. Fate il calcolo; e vedrete che, quando essa avrà compiuto il suo magno vocabolario, l'uso vivo, ch'essa pur pretende di registrare, si sarà rinnovato già quattro volte» (C. DE LOLLIS, *Crusca in fermento*, cit., pp. 41-42).

²⁰ Il riferimento è alla parte conclusiva del passo dell'articolo di Bacchelli citato alla nota 7.

[57] «La Tribuna», venerdì 22 settembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Nessuno saprà dolersi, se, una volta tanto, invece di consacrare questa colonna ai libri di qualche autore nuovo, torniamo ad occuparci d'un autore vecchio, e morto: precisamente il povero Sorel,¹ al quale i giornali e le riviste francesi vengono dedicando gran numero di articoli, come compenso dell'ostracismo cui, gli ultimi anni, l'avevan condannato.² Nell'eccellente *Revue de la Presse*, che Robert Havard de la Montagne pubblica tutti i giorni sull'«Action Française», si segnalano e discutono i migliori fra questi articoli; e si citano, nei passi più significativi. Da cotesta ricca antologia vogliamo estrarre qualche paragrafo, che interesserà, speriamo, i nostri lettori.

Probabilmente, in base a una cattiva interpretazione di quanto il Sorel si diverte continuamente a scrivere, contro i letterati della politica, gli viene attribuito uno sprezzo spicciativo e convenzionale d'ogni arte e letteratura.³ A convincere del contrario basterebbe l'opuscolo sull'architettura delle cattedrali.⁴ Sorel disprezzava i salami e salamistri,⁵ letterari come di qualunque altra categoria. Avrebbe voluto, - d'accordo, in questo, col Gide delle *Lettres a Angèle*,⁶ - che gli si scoraggiassero il più possibile gli artisti e gli scrittori; convinto che ciò potrebbe servire a render i forti più forti; riducendo, in pari tempo, gli altri a onesto consiglio e orientandoli verso professioni più adeguate. Jean Variot, che conobbe Sorel ai «Cahiers de la Quinzaine», e fondò con lui l'«Indépendance»,⁷ riferisce nell'«Eclair»:

«Quando Sorel diceva che il tal dei tali era un *lapin*, per lui questa era una gran prova di rispetto. Debussy, Maurras, Daudet, Renoir, Rodin, i tipografi della Stamperia Nazionale, Bergson, i pescatori bretoni di sardelle, il colonnello Baratier, l'ammiraglio di Cuverville, erano tutti *lapins*... Ammirava Barrès profondamente; e rileggeva sempre qualche libro di Balzac. In fondo era troppo *vieille France* per non sentire un grande amore per la letteratura

La Rivoluzione, - diceva - sopprimendo l'autorità sociale dei mestieri, maggiori o minori, e delle corporazioni, ha cacciato l'operaio nella miseria e nell'isolamento. Analogamente ha distrutto le corporazioni delle arti liberali: e, oggidì, tanti professori, medici, avvocati, strappan la vita coi denti. Nell'*ancien régime* il capitale degli operai consisteva nella loro sicurezza che la corporazione garantiva il lavoro per vivere. Gli storici moderni tutto questo lo ignorano, o lo tengon nascosto. Maurras, che è un *lapin*, va ripetendo queste cose da una ventina d'anni; e un giorno se ne accorgeranno anche gli sporcaccioni che campano alle spalle dei poveri galantuomini».⁸

E, verso il 1912, diceva acutamente di Mussolini:

«Mussolini non è un socialista di quelli soliti. Un giorno o l'altro, credete a me, alla testa d'un battaglione sacro, lo vedrete salutar con la spada alla bandiera d'Italia. Mussolini è un italiano del quindicesimo secolo... Un condottiero».⁹

Altri avvenimenti della nostra politica, che il Sorel seguiva e commentava con molta attenzione, modificarono assai questo giudizio sull'on. Mussolini.¹⁰ Come si vedrà alla pubblicazione dell'epistolario che i corrispondenti italiani del Sorel potranno arricchire di lettere e documenti importanti.¹¹

Anche Albert-Emile Sorel, figlio dello storico, legato a Georges Sorel da vincoli di parentela, pubblica, sull'«Echo de Paris»,¹² alcuni ricordi:

«In fondo, Georges Sorel non riconosceva altra autorità che la propria; e non era, con tutto questo, orgoglioso; sarcastico, era: e, nella sua implacabilità contro i *bourreurs de crâne*, emulava l'ironia di Flaubert contro Bouvard et Pecuchet... Parlando un giorno di questioni religiose, mi confessò che, senza fondare nessuna chiesuola e ostentare pose eretiche, in gioventù era riuscito a comunicare a certi colleghi le proprie aspirazioni spirituali.

Ma quando vidi che entravano nel mio ordine di idee, mi separai da loro».¹³

Non ammetteva si deformasse la integrità della sua ispirazione; e si richiudeva volentieri nella solitudine e nel silenzio.

Questo aneddoto ci richiama una pagina pubblicata da Henri Bertran, nel «Rousillon» di Perpignan: dove Sorel risedette in qualità di ingegnere “des ponts et chaussées”.¹⁴ Nel giugno scorso, la salute di Sorel non lasciando più a sperare, il Bertran si propose di riconciliare il vecchio Sorel con Dio. Un sacerdote amico del Bertran visitò Sorel il 7 luglio. La visita non ottenne, a quanto pare, tutti gli effetti sperati; ma il sacerdote scrisse d'aver ricevuto l'accoglienza migliore:

«La conversazione di Sorel, benché tinta d'un pessimismo eccessivo, dimostrava una intensa preoccupazione della verità e del bene: una coscienza profonda di quanto manca all'uomo, e del bisogno che l'uomo ha d'Iddio».¹⁵

Lo scetticismo sociale lo aveva devastato. In fondo, non credeva più a nessun sistema. Tutti gli sembravano a un modo fallaci.

In tempi ormai lontani, il Bertran aveva tentato di ravvicinare Sorel e Maurras.¹⁶ Ma anche oggi, in questi fogli, è vivo dibattito per stabilire se, dapprima, fu l'«Action» a sentirsi attirata verso Sorel; o viceversa: gelosie che a noi non interessano.

«Avanti la guerra m'aveva detto (sempre il Bertran) che Léon Daudet era uno dei pochi scrittori indipendenti nel giornalismo parigino. E i primi dello scorso giugno mi chiese come andava l'«Action Française». Gli raccontai i nostri progressi a Parigi, specie nell'ambiente popolare. È questo, fece, il migliore segno di successo; perché sapete bene che borghesia e liberali, d'ogni sfumatura, mancano assolutamente d'idee e di coraggio».¹⁷

E come nei riguardi di Mussolini,¹⁸ Sorel mostrò una singolare capacità di intuizione, e si potrebbe dire di profezia, rispetto ad altri uomini, ed avvenimenti politici. Nel 1912, prevede lo sconvolgimento dei Balcani, e la guerra europea che doveva seguirne. È Jean Variot che ricorda:

«Passando, a quel tempo, davanti al Caffè della Rotonda, sul Boulevard Montparnasse, dove alcuni strani figure: intellettuali indefinibili, artisti dall'aria equivoca, stavan degustando il caffè alla crema (tempi beati!), gli indicai un gruppetto d'esuli russi. «Sono i padroni della Russia di domani», mi rispose. «E bisognerebbe far loro di cappello, che l'Europa li dovrà tenere in molta considerazione...». Seppi, in seguito, che Trotsky era frequentatore della Rotonda, al tempo ch'egli onorava della sua presenza Parigi...».¹⁹

Il tarlo.

Partecipando alle celebrazioni per la scomparsa di George Sorel, del quale Cecchi aveva steso da poco un necrologio, il critico gli dedica l'intero "tarlo": cita e commenta alcuni passi dagli articoli francesi raccolti da Robert Havard de la Montagne nella rubrica dell'«Action Française» *Revue de la Presse*. Richiama all'attenzione dei lettori un contributo di Jean Variot sull'«Eclair», incentrato sui giudizi di Sorel sulla cultura e la politica del tempo: interessanti alcuni pareri quasi premonitori dell'autore, che sembrava aver intuito in tempi non sospetti la futura deriva in senso assolutistico di Mussolini e gli sconvolgimenti nei Balcani che avrebbero portato alla guerra. Attraverso un intervento di Albert-Emile Sorel sull'«Echo de Paris», si ricorda poi l'insofferenza dell'autore per ogni forma di imposizione e di conformismo, mentre in un articolo di Henri Bertran sul «Rousillon» di Perpignan, si evoca lo scetticismo religioso e sociale che aveva caratterizzato l'ultimo Sorel. Il "tarlo" non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano romano.

¹ Il nome di Georges Sorel (1847-1922) era già comparso nel "tarlo" del 12 agosto 1921 (nota 4 al testo 5), descritto come «emerito sgozzatore di miti politici» in relazione a un articolo che aveva pubblicato sulla «Ronda», dedicato alla *neutralità del Belgio* (in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 357-372). Del filosofo e sociologo francese, Cecchi aveva da poco pubblicato sulla «Tribuna» un necrologio (E. CECCHI, *Georges Sorel*, in «La Tribuna», 3 settembre 1922).

² L'affermazione è giustificabile alla luce di una semplice indagine quantitativa. Se si sfoglia la seconda sezione della *Bibliographie des études sur George Sorel*, intitolata *Essais, articles, préfaces et chapitres*, si nota che nell'anno 1922 si verifica un netto aumento dei contributi dedicati all'autore rispetto agli anni immediatamente precedenti: nel 1914 si contano tre scritti, nessuno se ne registra dal 1915 al 1917, solo uno nel 1918, quattro nel 1919, cinque nel 1920, quattro nel 1921 e ben quarantacinque nel solo 1922. Ciò è di sicuro motivato dal fatto che Sorel muore proprio nell'agosto di quell'anno: negli anni successivi infatti la tendenza resta pressoché immutata, se si valutano i tre contributi del 1923 e i due del 1924. I dati sono tratti da: S. SAND, *Bibliographie des études sur George Sorel*, in «Cahiers Georges Sorel», n. 1, 1983, pp. 173-206.

³ «M. Souday a attribué à Sorel un certain mépris des belles-lettres. Il faut s'entendre. Sorel, dit Jean Variot (dans L'Eclair), avait horreur des *gens de lettres*, il estimait qu'on doit décourager les beaux-arts, pépinières de cuistres ratés ou aigris, mais s'il s'agissait d'un Claudel ou d'un Jammes, le ton changeait». (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, in «L'Action Française», 12 Septembre 1922, p. 4). Per quanto concerne il riferimento all'articolo di Paul Souday, Robert Havard de la Montagne cita *Les livres: Georges Sorel*, contributo uscito in «Le Temps» del 7 settembre 1922. L'altro contributo di cui si tratta, l'articolo di Jean Variot, è intitolato *Quelques souvenirs. Le père Sorel* ed è uscito su «L'Eclair» l'11 settembre 1922.

⁴ G. SOREL, *De l'utilité du Pragmatisme*, Paris, Rivière, 1921. Nella seconda sezione del secondo capitolo dell'opera (*Décadence de l'art après la dissolution des corporations médiévales*), Sorel dimostra come durante il medioevo i costruttori delle cattedrali, riuniti in corporazioni che li dividevano dal resto della popolazione, fossero riusciti a imporre ai sovrani, ai borghesi e al clero le loro soluzioni architettoniche. Quando questo isolamento si rompe e gli artisti si disperdono tra cortigiani e borghesi, la loro attività si sottomette alle necessità e alle richieste provenienti dal mondo circostante, perdendo per sempre l'autonomia e la spontaneità propria della ricerca artistica.

⁵ Con il termine *salamistro* si identifica una persona presuntuosa e saccente che ostenta in modo eccessivo e fastidioso le proprie conoscenze o le proprie capacità.

⁶ A. GIDE, *Lettres à Angèle*, Paris, Éditions du Mercure de France, 1900.

⁷ «Voici encore des souvenirs sur Georges Sorel. Ils sont de M. Jean Variot qui l'a connu aux Cahiers de la Quinzaine, en 1909, et a fondé avec lui l'*Indépendance*» (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, cit., p. 4). Il primo numero dell'«Indépendance» esce il 1 marzo 1911 per volontà di Jean Variot, che riesce a convincere Sorel a seguirlo in questa impresa editoriale: per una dettagliata storia della rivista, si rimanda a M. L. NETTER, *Georges Sorel et l'Indépendance*, in «Cahiers Georges Sorel», n. 5, 1987, pp. 95-104.

⁸ Cecchi cambia l'ordine delle tre porzioni del testo originale che poi traduce: «Il admirait profondément Barrès; [...] il relisait toujours un livre de Balzac. Au fond, il était trop "vieille France" pour n'être pas un fervent des lettres. [...] "La révolution, en supprimant les autorités sociales des grands et petits métiers, les corporations, a jeté l'ouvrier dans l'isolement et dans la misère. Elle a également supprimé les corporations de gens exerçant des professions libérales, d'où tant de professeurs, de médecins, d'avocats, etc., qui ne sont aujourd'hui que des petits souffreteux. Le capital des ouvriers, sous l'ancien régime, c'était la certitude que leur corporation leur assurait la vie. Nos historiens modernes ignorent tout cela ou le cachent. Mais si un Maurras, qui est un *lapin*, clame cechoses-là pendant vingt ans, je promets du plaisir à tous les petits saligauds qui venent aux dépens des pauvres bougres" (Avril 1911). Quand Sorel disait de quelqu'un qu'il était un *lapin*, c'était chez lui une grande preuve de respect. Paul Dukas, Debussy, Vincent d'Indy, Barres, Bourget, Maurras, Daudet, Renoir, Claude Monet, Rodin, les typographes de l'imprimerie nationale, Bergson, les pêcheurs de sardine bretons, le colonel Baratier, les mineurs du Pas-de-Calais et l'amiral de Cuverville, Gohier, c'étaient des *lapins*» (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, cit., p. 4). Come già accaduto per i passi citati nelle note 3 e 8, si fa qui riferimento all'articolo di Jean Variot intitolato *Quelques souvenirs. Le père Sorel*, uscito su «L'Eclair» l'11 settembre 1922.

⁹ «Notre Mussolini n'est pas un socialiste ordinaire. Croyez-moi, vous le verrez peut-être un jour à la tête d'un bataillon sacré, saluer de l'épée la bannière italienne. C'est un italien du quinzième siècle... un condottiere!» (R. HAVARD DE LA

MONTAGNE, *Georges Sorel*, cit., p. 4). Cecchi omette di tradurre l'ultima frase, forse giudicandola inopportuna considerata la situazione politica di quei giorni: «On ne le sait pas encore, mais c'est le seul homme énergique capable de redresser les faiblesses du gouvernement» (*Ibid.*). Ancora una volta, come già accaduto per i passi citati nelle note 3 e 8, la fonte è l'articolo di Jean Variot intitolato *Quelques souvenirs. Le père Sorel* (in «L'Eclair», 11 septembre 1922).

¹⁰ Una trattazione particolarmente esaustiva e puntuale della questione si trova in M. CHARZAT, *Georges Sorel et le fascisme. Éléments d'explication d'une légende tenace*, in «Cahiers Georges Sorel», n. 1, 1983, pp. 37-51.

¹¹ Tra i corrispondenti italiani di Sorel vi sono soprattutto Benedetto Croce e Mario Missiroli. Il filosofo pubblica le lettere dell'autore francese ne «La Critica» tra il 1927 e il 1930, epistole poi tradotte e raccolte in volume a cura di Salvatore Onufrio (G. SOREL, *Lettere a Benedetto Croce*, Bari, De Donato, 1980). Per quanto concerne il Missiroli, del quale si fornisce una breve biografia alla nota 5 al testo 6, Sorel è una figura di riferimento su cui scriverà in diverse occasioni: un accenno a queste pubblicazioni è in M. MISSIROLI – G. PREZZOLINI, *Carteggio (1906-1974)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, lettera 96, nota 1, p. 133. Lo stesso Sorel pubblica nel «Resto del Carlino» diretto da Missiroli una sessantina circa di pezzi; nel 1963 è uscito anche il carteggio tra i due, sotto il titolo di *Lettere a un amico d'Italia*, per l'editore bolognese Cappelli.

¹² Albert-Emile Sorel (1876-1938): «M. Albert-Emile Sorel donne à l'«Echo de Paris» quelques souvenirs sur Georges Sorel, qui est le cousin germain de son père, l'illustre historien» (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, in «L'Action Française», 9 septembre 1922, p. 3). Il riferimento di Havard de la Montagne è all'articolo pubblicato da Albert-Emile Sorel ne «L'Écho de Paris» dell'8 settembre 1922, intitolato *Souvenirs de Georges Sorel*.

¹³ «Au fond il n'acceptait d'autre autorité que la sienne et, pourtant, il n'était pas orgueilleux: il était sarcastique et apportait à se montrer implacable contre les “bourreurs de crâne”, selon l'oreille qui avait entendu sa voix, la même ironie qui était celle de Flaubert pour Bouvard et Pécuchet. [...] Un jour qu'il abordait la question religieuse, il me confessa que, sans fonder une chapelle, ni faire acte d'hérétique, il avait dans sa jeunesse gagné quelques camarades par l'attrait de ses aspirations spirituelles. “Lorsque je compris qu'ils partageaient mes vues, me déclara-t-il, je me séparai d'eux”» (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, in «L'Action Française», 9 septembre 1922, p. 4).

¹⁴ «Georges Sorel avait été ingénieur des ponts et chaussées à Perpignan. C'est là que M. Henri Bertran l'avait connu et évoqué en terminant les réunions intimes d'autrefois, puis la grande amitié de Sorel et sa grande charité pour les Petites Sœurs des pauvres, enfin son admiration pour l'ascétisme et la sainteté de l'archiprêtre de la cathédrale, l'abbé Metge, logeant dans un taudis en ruines» (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, in «L'Action Française», 9 septembre 1922, p. 4). Si cita qui un articolo di Henri Bertrand intitolato *Georges Sorel*, uscito su «Le Rousillon» il 6 settembre 1922.

¹⁵ «Un prêtre, qui venait d'assister le prince de Monaco, se rendit chez Sorel et a releté en ces termes la visite qu'il lui fit le 7 juillet: “Il serait beau que votre ami Sorel suivit la même route que le prince de Monaco et, à vrai dire, je ne l'en crois pas très éloigné. Non seulement il m'a fait le meilleur accueil en souvenir de vous. Mais sa conversation, quoique empreinte de trop de pessimisme, marque une grande préoccupation de la vérité et du bien, une conviction profonde de ce qui manque à l'homme et le besoin que nous avons de Dieu”» (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, in «L'Action Française», 9 septembre 1922, p. 4).

¹⁶ Per un inquadramento biografico essenziale di Charles Maurras, si veda la nota 11 al testo 6.

¹⁷ «Il m'avait dit, avant la guerre, que Léon Daudet était un des rares journalistes indépendants de la presse parisienne. Dans le premiers jours de juin dernier, il me demanda: “Où en êtes-vous à l'«Action Française»?”. Je lui exposai nos progrès et, en particulier, à Paris, dans le milieu populaires. “Voilà me dit-il, le signe le plus sérieux du succès. Car vous savez bien que la classe bourgeoise et les libéraux de tout poil sont sans courage et sans idées”» (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, in «L'Action Française», 9 septembre 1922, p. 4).

¹⁸ Per quanto concerne la controversa interpretazione della figura di Mussolini da parte di Sorel, si rimanda all'articolo citato a nota 9.

¹⁹ «Il avait du fair, témoins les curieuses prophéties que rapporte M. Jean Variot. En 1912, il annonce l'incendie des Balkans et prévoit qu'une guerre européenne en sortira. A la même date: “Passant devant le café de la Rotonde, boulevard Montparnasse, où des gens bizarre, vagues intellectuels et artistes aux allures plutôt louches, dégustaient du café crème à six sous le verre (heureux temps!) je lui désignai un groupe de réfugiés russes. “Voilà les maîtres de la Russie de demain. Nous devrions les saluer, car l'Europe aura beaucoup de considérations pour eux!... (sic)”. J'appris par la suite que celui qu'on surnomme Trotsky fréquentait la Rotonde au temps où il honorait Paris de sa présence”» (R. HAVARD DE LA MONTAGNE, *Georges Sorel*, in «L'Action Française», 12 Septembre 1922, p. 4).

[58] «La Tribuna», venerdì 29 settembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Le riedizioni di scrittori religiosi senesi che Piero Misciattelli¹ ha curato, - prima fra tutte, quella di Santa Caterina;² ma importantissima anche questa, ora uscita, degli «*Assempri*» di Fra Filippo degli Agazzari, (Edit: Giuntini Bentivoglio e C.; Siena),³ - hanno il merito di offrire tutte le garanzie del buon gusto e della sana erudizione, senza gli inconvenienti che, ai lavori di erudizione, sembrano fatalmente connessi. Perché è noto, che la più viva ambizione d'ogni erudito che si rispetta, è quasi sempre di cacciar innanzi, nella ristampa di un testo, quanto può servire a renderlo meno accettabile; e trasformare il testo in una selva, in un pruneto, in una impossibilità; in modo che a nessuno venga voglia di entrarci. Se per un passo d'uno scrittore due codici offrono lezioni che differiscono appena della grossezza di un capello, l'erudito non avrà bene finché non ne avrà scoperta una terza, che si ficchi fra le due, come una suocera rabbiosissima fra due nuore che andavan quasi d'accordo. L'ideale dell'erudito è di mettere il lettore non dico nemmeno nella condizione dell'asino di Buridano, diviso e immobile fra due cibi a un modo attiranti,⁴ ma di squartarlo fra quattro ipotesi; se poi esso erudito non riesca a trovarne una quinta che afferri e tiri questo lettore: questo paziente asino, anche per la coda.

Già a proposito di collezioni come quella del Carabba,⁵ e oggi quella del Treves diretta dall'Ojetti,⁶ gli specialisti fecero la voce grossa, dandosi un'aria travagliata, e dicendo ch'è una vergogna ridurre i testi in pillole, in cartine; senza accorgersi che tali collezioni rispondono, prima di tutto, a un sincero bisogno che il pubblico ha di leggere e sapere. Il pubblico preferisce edizioni magari un pochino sbagliate, un pochino ad orecchio, ma intelligibili, alle loro pattone massicce e ripugnanti. Invece di far gli scandalizzati, questi salamistri, recitino dunque il "mea culpa"!

Ma insieme ai pregi della solida e discretissima erudizione del Misciattelli, occorre notare il gusto d'arte che lo consiglia nella scelta di illustrazioni tratte da antiche opere plastiche, le quali illustrazioni servono meglio d'ogni commento a riportare il testo nell'atmosfera nativa.⁷ Lasciamo, nel volume degli *Assempri*, le più note storie, pitturate a Lecceto, da Paolo di Maestro Neri; e i Paradisi e gli Inferni di Giovanni di Paolo. Ma quanto mi piace, questa scena di confessione, miniata dentro una M da Liberale da Verona, in un codice della Libreria del Duomo di Siena!

Il confessore, dentro una delle due nicchie formate dalla M panciuta, siede su uno scanno dalla spalliera ornata di calme conchiglie e riquadri. E dietro al penitente, che s'è buttato in ginocchio come chi giunga da un lungo errore, che sapiente contrasto, con quell'ordine di tranquille decorazioni, una muraglia scabra e nemica, bruttata d'erbacce e di sterpi! Il mondo s'è richiuso sul peccatore come la porta di una città alle spalle di un esiliato. E allora s'illumina e grandeggia con le sue placide architetture, la città divina. Di rado con elementi di tanta gentilezza decorativa, fu espresso più alto simbolo morale.

Filippo degli Agazzari,⁸ monaco degli Agostiniani di Lecceto, presso Siena, visse tra il 1339, presumibilmente, e il 1422. Entrato a Lecceto quindicenne, diventò priore del convento nel 1398. Della sua operosità letteraria, la quale sembra esser stata grandissima, non restano che due manoscritti degli *Assempri*, per fortuna autografi.⁹ Con i quali *Assempri* o esempi morali;

«Nella bella e semplice lingua popolana senese, Filippo volle correggere i contemporanei dei loro vizi dominanti: il giuoco e l'usura negli uomini; la vanità nelle donne... E narrando di fatti miracolosi egli non mostra alcuna meraviglia, benché scuopra una certa ostentazione nel documentare la testimonianza storica, riferendosi alla fede di persone ch'egli stimava rispettabili, dalle quali li aveva attinti» (*Misciatt: Introduz: pag: XIV*).¹⁰

Gli *Assempri* pubblicati per la prima volta dal Carpellini nel 1864, presso il Gati di Siena, eran diventati quasi introvabili.¹¹ Per ragioni d'un pudore meno franco di quello di Fra Filippo, il Carpellini aveva accluso l'esempio 14.; e lo stampò il Papanti nel 1873, ma appena in sei esemplari numerati.¹² L'edizione del Misciattelli e così, ormai, la sola facilmente accessibile. E l'unica completa.

Si troveranno qui di bei rovesci di medaglia alla poesia festosa e fastosa di Folgore (dico quel da San Gemignano),¹³ alle storie delle brigate spenderecce, al cinismo di Cecco Angiolieri, il quale Cecco voleva che la sua donna gli ridesse e lo innamorasse con un viso imbellettato;¹⁴ e all'erotismo carnascialesco dei canzonisti senesi trascritti da Arturo Ricci.¹⁵ La Siena mistica e superstiziosa del popolino e dei poveri, fa le sue vendette della Siena dei banchieri usurai, dei pazzi giuocatori e delle dame lussuose; ed ha per alleato servizievolissimo alla sua vendetta il demonio.

Che brulicare di diavoli neri nella prosa dei sessantadue esempi! Diavoli travestiti da assassini, con in capo un *cappello pinzuto*, uso briganti calabresi, son spediti in servizio isolato a strozzare qualche grande strozzino, e recarne all'inferno l'anima, a cavalcioni sulle spalle. Eppoi diavoli a pattuglioni, a centurie; come tante regie guardie o fascisti armati per una spedizione punitiva (*Assempri* V., VI., VIII., XIII). Tutta la teologia di Fra Filippo si impernia sul demonio.

Fuor di dubbio, il più bello fra tutti gli esempi, è il secondo:

«d'una donna de la città di Siena che fu lisciata (imbellettata) dal diavolo, credendo ella che fusse la sua cameriera»; e «si mirò ne lo specchio e veddesi tanto scura, che quasi sbalordì de la paura, e venne sì meno che quasi come morta cadde in terra;... e subitamente prendendola una febbre continua il terzo di miserabilmente passò di questa vita».

Non si capisce, leggendo questo o qualche altro saggio consimile di nostra antica letteratura, come da tanta vena non si sia sviluppata un'arte drammatica e religiosa ben più forte e compiuta di quella delle sacre rappresentazioni. Forse neanche un Calderon ebbe sottomano situazioni più sobrie e potenti, nel *Magico* e negli altri drammi a base di demoni.¹⁶

Il tarlo.

Cecchi recensisce l'edizione degli «*Assempri*» di *Fra Filippo degli Agazzari*, curata da Piero Misciattelli per un editore senese. Lo studioso, che già aveva pubblicato un'importante raccolta di lettere di Santa Caterina, ha il merito di offrire ai lettori testi curati ma non eccessivamente appesantiti dagli apparati che caratterizzano invece le classiche edizioni erudite. Il libro, appartenente alla collana delle *Più belle pagine di Treves*, risponde insomma a un intento divulgativo e «a un sincero bisogno che il pubblico ha di leggere e sapere». Efficace risulta anche la scelta delle illustrazioni, aspetto che rivela il raffinato interesse del curatore per le arti figurative. Appoggiandosi all'introduzione del volume, Cecchi presenta brevemente ai lettori la figura di Filippo degli Agazzari a partire da una breve rassegna delle edizioni disponibili, abbozzando poi alcuni parallelismi con l'opera di Folgore da San Gimignano, di Cecco Angiolieri e dei canzonisti senesi: si interroga infine sul motivo per il quale, con una tradizione così importante, non si sia sviluppata in Italia «un'arte drammatica e religiosa ben più forte e compiuta di quella delle sacre rappresentazioni». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Il marchese fiorentino Piero Misciattelli (1882-1937) è uno studioso che si è occupato a lungo di letteratura medievale, dimostrando un interesse particolare per le figure dei mistici: tra i suoi saggi sull'argomento, si ricordano *Identità francescane* (1909) e *Mistici senesi* (1911), recensito da Cecchi sulla «Tribuna» del 28 febbraio 1912. Tra il 1913 e il 1921 pubblica un'edizione delle *Lettere di Santa Caterina da Siena*. Autore di numerose opere sull'arte e la storia della città di Siena, di saggi letterari (*Pagine dantesche*, 1920) e politici (*Fascisti e cattolici*, 1924), è tra i fondatori delle riviste «Vita d'arte» e «La Diana», e sarà nominato presidente della Regia Accademia di belle arti di Roma. Per un profilo biografico dettagliato dell'autore, si rimanda a: M. MUSSOLIN, *Da Mistici senesi a Misticismo senese: l'opera di Piero Misciattelli e la costruzione di un modello locale di santità*, in *Presenza del passato. Political Ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese. Convegno internazionale, Siena, 4 maggio 2007*, Siena, Cantagalli, 2008, pp. 134-144.

² Tra il 1913 e il 1921, Piero Misciattelli cura la pubblicazione delle *Lettere di Santa Caterina da Siena* con note di Niccolò Tommaseo: l'opera esce in sei volumi nella serie degli *Scrittori senesi* della casa editrice Libreria Giuntini & Bentivoglio di Siena.

³ FRA FILIPPO DEGLI AGAZZARI, *Gli «Assempri»*, a cura e con introduzione di P. Misciattelli, Siena, Libreria Giuntini & Bentivoglio, 1922.

⁴ È il celebre apologo attribuito tradizionalmente al filosofo Jean Buridan, allievo di Guglielmo d'Ockham e poi rettore dell'Università di Parigi. Un asino è posto esattamente a pari distanza tra due cumuli di fieno perfettamente identici e, non sapendo da quale dei due iniziare a brucare, muore di fame.

⁵ Il riferimento con tutta probabilità è alla collana *Scrittori nostri* che Rocco Carabba affida nel 1910 alla direzione di Giovanni Papini. L'intento era quello di diffondere in modo capillare, attraverso libretti economici, la conoscenza delle opere meno note della letteratura italiana. Tra i collaboratori di Papini vi sono Ardengo Soffici, Giovanni Amendola, Scipio Slataper, Giuseppe De Robertis e anche Cecchi, che nel 1913 cura per questa collana un'edizione delle *Rime* di Guido Cavalcanti.

⁶ Si tratta della collana *Le più belle pagine degli Scrittori italiani scelte da scrittori viventi*, ideata per l'editore Treves da Ugo Ojetti nel 1921: il «tarlo» se n'era occupato il 6 gennaio 1922 (nota 1 al testo 25).

⁷ La centralità delle arti figurative nella vicenda intellettuale di Piero Misciattelli è testimoniata dal fatto che fin dagli anni della formazione egli si dimostri un «esteta, bibliofilo e collezionista d'arte» molto raffinato: «insieme a molte opere antiche colleziona presto opere moderne, disegni, sculture, ritratti femminili» (M. MUSSOLIN, *Da Mistici senesi a Misticismo senese: l'opera di Piero Misciattelli e la costruzione di un modello locale di santità*, cit., p. 135). Dal 1905, pubblica una «Rassegna d'arte senese. Bullettino della Società degli amici dei monumenti» (*Ibid.*). Negli anni successivi di un certo rilievo sono i saggi pubblicati in «Vita d'arte. Rivista mensile d'arte antica e moderna» (*Ibid.*, p. 136).

⁸ Il senese Filippo degli Agazzari (1339-1422), monaco agostiniano, vive per oltre ottant'anni nel convento di Lecceto, impegnato in penitenze, preghiere e in un'instancabile attività di amanuense: nel 1398 è eletto priore. La sua fortuna letteraria è legata ai sessantadue *Assempri*, racconti morali nei quali il diavolo è figura centrale nella veste di padrone del mondo e di corruttore delle anime degli uomini. Un profilo di Filippo degli Agazzari si trova nel volume dedicato da Piero Misciattelli ai *Mistici Senesi* (Siena, Tipografia editrice S. Bernardino, 1911, pp. 66-93).

⁹ Lo stesso Misciattelli, in un passo del capitolo dei *Mistici senesi* dedicato a *Filippo degli Agazzari*, chiarisce la questione dei manoscritti: «Dell'operosità letteraria di Fra Filippo, la quale sembra fosse grandissima, non ci restano oggi che due manoscritti nella Biblioteca comunale di Siena, ma questi per fortuna autentici ed autografi come dimostrò il Carpellini, al quale andiamo debitori di un'edizione abbastanza completa, la migliore esistente, degli *Assempri* [...]. Il Carpellini ha tratta la lezione degli *Assempri* dal codice I, IV, 9, esistente nella suddetta Biblioteca, il quale è palinsesto, ed ove cotesti racconti cominciano alla metà della carta 23 versa e terminano a carta 101. Sfogliando quelle 162 pagine di scrittura compatta, vergate con mano sicura, a belle lettere rotondette, ci sembra quasi d'aver presente lo spirito del frate agostiniano, e riscontrando che l'assempro sessantunesimo (in tutti sono 62) è scritto nel 1416, ci vien fatto di rilevare ch'egli scrisse presso che ottuagenario quelle pagine e ci meravigliamo come la mano del vegliardo corresse ancora così franca su la carta, senza tremiti, senza incertezze, e quasi scendendo il tranquillo ritmo del cuore robusto. Egli era in pace con Dio e con gli uomini» (P. MISCIATTELLI, *Mistici senesi*, Siena, Tipografia editrice S. Bernardino, 1911, pp. 72-73).

¹⁰ FRA FILIPPO DEGLI AGAZZARI, *Gli «Assempri»*, cit., p. XIV.

¹¹ *Gli Assempri di fra Filippo da Siena. Leggende del secolo 14.*, testo in lingua inedito tratto da un codice autografo della Libreria comunale di Siena e pubblicato per cura del D. C. F. Carpellini, Siena, Gati, 1864.

¹² Nel 1873, Giovanni Papanti pubblica in soli sei esemplari *l'Assempri XIV* per la Tipografia Vannini di Livorno. È questo solamente uno dei casi nei quali gli *Assempri* di Filippo degli Agazzari sono stati pubblicati separatamente. Nel 1859 era uscito *l'Assempri II*, pubblicato della tipografia Canovetti di Lucca con il titolo di *Novella di una donna che fu lasciata dal diavolo, scritta da frate Filippo da Siena nel buon secolo della lingua*. Nel 1861 è la volta dell'*Assempri LVIII*, pubblicato con il titolo di *Martirio d'una fanciulla faentina narrato per frate Filippo da Siena nel sec. XIV* in una *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare* uscita a Bologna per l'editore Romagnoli.

¹³ Al poeta toscano Folgore da San Gimignano (1270-1332) sono attribuiti un totale di trentadue sonetti composti tra il 1308 e il 1316. La collana dei *Mesi* è dedicata a una nobile brigata di Siena, della quale si celebrano, per ciascun periodo dell'anno, le feste e gli svaghi: vi sono poi una serie di componimenti che descrivono i giochi d'armi e le cacce di un giovane signore, e l'allegorica vestizione di un cavaliere narrata nei cinque sonetti rimanenti di una serie più articolata della quale si ha notizia attraverso il codice Riccardiano 2795. Altri sonetti sparsi riguardano argomenti politici e morali. Cecchi ci tiene a distinguere Folgore da San Gimignano da Luciano Folgore, autore del quale tratterà nella puntata della rubrica della settimana successiva.

¹⁴ Un riferimento all'opera di Cecco Angiolieri (1260-1312) è nel volume dei *Mistici senesi*: tra i componimenti di Filippo degli Agazzari non «mancano neppure “due assempri morali” che il fraticello pone acciò che i buoni sappiano in che modo debbono gastigare e correggere le loro donne quando si lasciano e ambrattansi i volti; e la pena è molto severa. Sembra però che ad alcuni mariti non dispiacesse cotesta vanità delle proprie mogli: non certo a Cecco Angiolieri, almeno a giudicarne da questi versi: “Quando mia donna esce la man' dal letto / Che non s'ha posto ancor del fattibello, / Non ha nel mondo sì laido vasello / Che, lungi lei, non paresse un diletto, / Così ha il viso di bellezze netto; / Infin ch'ella non cerne al buratello / Ciacca, allume, scagliuola o bambagello; / Pare a vedere un segno maledetto! / Ma rifassi d'un liscio smisurato / Che non è uom che la veggia in chell'ora / Ch'ella no'l faccia di sé innamorato”. Cecco Angiolieri suonava una campana che alle orecchie di fra Filippo, se pur mai gliene giunse l'eco, dovette certo sembrare la campana del demonio, ma egli non riuscì a strapparne la corda, e morto l'Angiolieri, altri poeti cittadini suonarono a distesa mettendo lo scompiglio non solo nelle famiglie, ma pure nei conventi» (P. MISCIATTELLI, *Mistici senesi*, cit., pp. 77-78).

¹⁵ «[...] pur si cantavano per le vie di Siena questi versi che Arturo Ricci trascrisse nei suoi Canzonieri senesi della seconda metà del Quattrocento e che un poeta anonimo mette in bocca a gioconde monachine scappate dal chiostro: “Fanciullette semplicelle, / Pure, sciocche, nei primi anni / fummo fatte monacelle: / con lusinghe e con inganni / ci vestiron questi panni;” e siccome altre loro compagne avevano avuto la fortuna d'andar spose, ecco come rappresentano le claustrate le diverse sorti: “l'una è sempre in doglia e in pianto, / l'altra è sempre in gioco e festa, / l'una ha il vezzo e il ricco manto, / l'altra il bigio e il velo in testa: / questo tempo che ci resta / non vogliam perderlo tutto, / ma per trarne qualche frutto, / noi vogliamo esser dotate”» (P. MISCIATTELLI, *Mistici senesi*, cit., pp. 78-79).

¹⁶ *El mágico prodigioso* è una commedia composta nel 1637 da Pedro Calderon de la Barca.

LIBRI NUOVI E USATI

Non è difficile che il titolo *Poeti controluce*¹ del nuovo libro di Luciano Folgore,² (Editore F. Campitelli, Foligno), disponga il lettore più esigente ad aspettarsi qualche cosa di diverso da quello che poi troverà nel libro stesso, il quale, dicendola all'ingrosso, è una raccolta di imitazioni umoristiche dei nostri lirici più importanti, dal 1870 al 1900: Carducci,³ Pascoli,⁴ Pascarella,⁵ d'Annunzio,⁶ Graf,⁷ Marradi,⁸ De Bosis,⁹ Chiesa,¹⁰ Bertacchi,¹¹ Orvieto,¹² Pastonchi,¹³ etc, etc.; e aspetta d'esser completato da un secondo volume, con le parodie dei poeti dal 1900 a oggi.¹⁴

È quel *controluce* che in realtà può far pensare alla massaja che spera l'uovo per vedere se è buono o barlaccio; ma, secondo me, richiama anche meglio l'idea dei disegni anatomici nei quali il corpo umano, come rarefatto, è rivelato nell'albero organico, che qui sarebbe l'organica caricatura, dei nervi e delle ossa. E i poeti dovrebbero comparire, ci si aspetterebbe che comparissero tutti, nel libro di Folgore, in figura di diafani Santi Bartolomei.¹⁵ Così succede per alcuni. E non per altri.

In altre parole, se, come parrebbe dal titolo, l'intenzione era omogenea: offrire, cioè, di tutti quei poeti una specie di radiografia caricaturale, di diagnosi critica espressa in imitazioni giocose, nel fatto, contesta intenzione s'è sdoppiata. E si ha, a seconda dei casi, l'impiego di due procedimenti, di due "sistemi". Il sistema, cui finora ci siamo riferiti, e che è quello aristocratico superiore. E un sistema di caricatura popolare: e quasi oseremmo dir volgare, sebbene non in senso tutto spregiativo. Un sistema intrinseco e stilistico, dove il giuoco ironico è coperto, quanto più realizzato attraverso una contraffazione astutissima delle più tenui particolarità espressive di un dato poeta e scrittore. E un altro sistema, nel quale l'alterazione è prodotta riportando farsescamente il caricaturato nella contraddizione fra la sua velleità, il suo romanzo, la sua retorica e la triviale realtà. Secondo il frasario della vecchia estetica, si direbbe che il primo procedimento bada alla forma; cioè a dire, alla specie concreta dell'artista satireggiato; e il secondo bada alla materia grezza dell'arte, considera il rapporto vissuto, riflette il giudizio pratico, morale. Un procedimento tutto all'indietro, di infiltrazioni e astrazioni formali; in contrapposizione all'altro procedimento, francamente buffonesco, di aggiungere bitorzoli ai nasi, e cacciar tovaglioli dentro i pantaloni e le giacchette, al fine di produrre le pance e le gobbe più vistose e oltraggiose. Dov'era possibile, il Folgore ha quasi sempre preferito il primo; altre volte ha dovuto contentarsi del secondo: e probabilmente, non senza rammarico. Là è riuscito veramente e modernamente umorista; qui è rimasto semplicemente bernesco.¹⁶ Nel primo caso la caricatura gli nasce come per una ingenua fatalità. Nel secondo, gli si produce talvolta con un tono d'arbitrio: sostenuto magari ingegnosamente, ma sempre arbitrio. Perché l'autenticità, la giustizia della caricatura, come forma d'arte, sta anche in questo, che ci sono cose e parole, che nessuno, nemmeno il Padreterno potrebbe caricaturare.

È molto probabile, per esempio, che la *Canzone di Legnano* del Carducci sia di queste realtà che non si posson caricaturare.¹⁷ Certo è che il Folgore ha sprecato molta industria cercando di parodiarla in non so che storia di liti borghigiane per l'elezione della giunta in quel di Vetralla.¹⁸ Con tutta la buona volontà, non si riesce a trovar nesso umoristico fra l'entusiasmo comunale del Carducci, che qualche volta può darsi gli abbia pur fatto fare della retorica, e queste "bambocciate" alla Tassoni. «È la sua voce quale gatto a giugno», proposto come eco burlesca del divinissimo: «È la sua voce come tuon di maggio», suona male, conveniamone, suona parecchio male!¹⁹ Ma si farebbe ingiustizia al Folgore, insistendo troppo su questa qualità di citazioni.

La questione è che divertimenti ed equilibrismi stilistici del genere di questi, per esser inscenati secondo tutte le regole dell'alta scuola, ed eseguiti con perfetta eleganza, presuppongono anche, nel pubblico invitato a parteciparvi, un'assai fina educazione, una capacità d'intendere per allusioni, un

orecchio esercitato, un tirocinio critico che dispensi il parodista dalle necessità troppo preliminari, dagli atteggiamenti troppo dimostrativi, dal bisogno, insomma, di sottolineare il giuoco, caricarlo, a fine di esser sicuro ch'è in tutto intelligibile. "A la manière de" è un genere abbastanza esercitato, in Francia, a beneficio appunto d'un pubblico di mezza tacca. Ma si vede nel Proust dell'*Affaire Lemoine* (in *Pastiche et Mélanges*),²⁰ e forse, ancora meglio, nel Beerbohm di *A Christmas Garland*,²¹ di quale preparazione stilistica l'artista abbia bisogno, e su quale capacità di attenzione debba contare, per poter decidersi a rischiar le estreme figure di questa specie di "danza del ventre", e a slanciarsi sui trapezî più vertiginosi. Al Folgore non manca affatto coscienza e bravura letteraria. Ma credo abbia dovuto sentire quant'è pigro il gusto del nostro pubblico. E forse si è illuso, in qualche punto, di diminuire le distanze. Di poter fare qualche concessione. Son condiscendenze pericolose: che l'artista finisce con lo scontare al cento per uno.

E anche la parodia, per molti aspetti brillantissima, della *Pioggia nel pineto* (*La pioggia sul cappello*) di d'Annunzio,²² appartiene in fondo, a quelle che si potrebbero chiamare deformazioni per ingrossamento, per eccesso, per sostituzione. L'effetto comico non tanto risulta dal fatto che lo stile del d'Annunzio sia colto in intima contraddizione e stonatura; quanto dal fatto che, a movimenti lirici strettamente aderenti a quelli dannunziani, e arieggianti la stessa musicalità etc. etc., son applicate immagini estrinseche e grottesche: che, in ogni caso, potrebbero alludere a certe pose del d'Annunzio, o esprimere una satira "borghese" del suo vissuto preziosismo;²³ una parodia, insomma, che resta laterale al d'Annunzio artista, come quella della *Canzone di Legnano*, direttamente non colpisce nulla di Carducci.

I più lucidi successi del Folgore, stanno, a nostro vedere, in composizioni meno ambiziose, nelle quali l'umorista ha potuto lavorare dall'interno, e parlare una lingua che, a momenti, si sbaglierebbe quasi con quella del "tormentato". Dategli da "riprodurre", con questo metodo di *pince sans rire*, un saponaceo acquarello del Marradi;²⁴ dategli da riassumere, in una visione umoristica, lo sforzo febbrile e troppe volte inane del Chiesa;²⁵ pregatelo di porgere i sali alla musa deliquescente di Giorgeri-Contrì;²⁶ o mettetelo a far da eco alla Egeria del Graf, che, con in mano un teschio di cartone, si aggira lamentando il destino umano in boschetti d'insalata;²⁷ e sarete sicuri di stimolare le sue migliori capacità d'artista, e il lavoro più esatto della sua intelligenza di critico. Non ha luogo, allora, quella prepotenza e capriccio di metter a ogni costo le mani su roba che sarebbe meglio astenersi da fare oggetto di divertimento. La parodia, invece di farvi un effetto acido o stridulo, vi allarga veramente l'animo, vi scarica il cuore, che un artista nojoso o parabolano aveva mortificato. Per tutte queste ragioni, credo potremo aspettarci risultati anche più felici, nel secondo volume, sui "poeti di oggi". I saggi che il Folgore qua e là ha fatto conoscere, su riviste e con letture in cerchi di amici, autorizzano gli auguri più persuasi.

Il tarlo.

Cecchi dedica la puntata della rubrica al primo volume di *Poeti controluce* di Luciano Folgore, una raccolta di testi realizzata imitando umoristicamente stile e contenuti di alcuni componimenti poetici del tempo. Il critico tuttavia si sarebbe aspettato un gioco «realizzato attraverso una contraffazione astutissima delle più tenui particolarità espressive di un dato poeta e scrittore» mentre invece, in una parte dei brani, si ironizza in modo troppo superficiale e prevedibile. Ciò accade perché alcuni componimenti sono oggettivamente difficili da caricaturare, come ad esempio nei casi della *Canzone di Legnano* di Carducci e della *Pioggia nel pineto* di D'Annunzio. Folgore, invece, «dimostra le sue migliori capacità d'artista, e il lavoro più esatto della sua intelligenza di critico», parodiando autori minori come il Marradi, il Chiesa, il Giorgeri-Contri, il Graf. Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano romano.

¹ L. FOLGORE, *Poeti controluce. Parodie*, Foligno, F. Campitelli Editore, 1922. Il volume contiene venti testi parodistici ispirati alle opere di altrettanti autori: Carducci (pp. 5-12), Pascoli (pp. 13-16), Rapisardi (pp. 17-21), Stecchetti (pp. 23-27), Graf (pp. 29-33), Pascarella (pp. 35-39), D'Annunzio (pp. 41-48), Marradi (pp. 49-53), de Bosis (pp. 55-60), Vittoria Aganoor Pompilj (pp. 61-65), Orsini (pp. 67-71), Cena (pp. 73-76), Orvieto (pp. 77-80), Cesareo (pp. 81-87), Trilussa (pp. 87-94), Giogieri Contri (pp. 93-96), Bertacchi (pp. 97-101), Chiesa (pp. 103-107), Pastonchi (pp. 111-115) e Benelli (pp. 117-120). Nella breve nota introduttiva, è lo stesso Folgore a delineare il carattere della raccolta: «Parodie? Sì, in apparenza. Almeno per quanto riguarda l'imitazione stilistica dei modelli. Ma in sostanza qualcosa di più poiché oltre che ridare gli andamenti verbali mi sono studiato anche di rendere, con un'immagine a volte grottesca, a volte puramente umoristica, il mondo interiore d'ogni poeta» (*Ibid.*, p. 3).

² Il poeta romano Luciano Folgore, pseudonimo di Omero Vecchi (1888-1966), nel 1909 conosce Marinetti e aderisce al futurismo: se nel 1910 pubblica la raccolta *Fiammeggiando l'aurora* utilizzando ancora il proprio nome e cognome, già nel 1912 firma Luciano Folgore *Il canto dei motori*, uscito per le edizioni futuriste di «Poesia». Inserito nello stesso anno nell'*Antologia dei poeti futuristi*, nel 1913 redige il manifesto *Lirismo sintetico e sensazione fisica* nel quale registra i criteri della propria arte. In questo periodo risiede a Firenze, dove collabora con «La Voce», «Lacerba», «La Diana», «L'Italia futurista». L'affermazione definitiva avviene però dopo la guerra nella veste di autore di parodie e satire: nel 1922 pubblica *Poeti controluce*, al quale seguono *Poeti allo specchio* (1926) e *Il libro degli epigrammi* (1932). Folgore è inoltre autore di novelle, romanzi e di alcune opere teatrali.

³ L. FOLGORE, *I. Il capannello*. Parodia di Giosuè Carducci, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 5-12. In una sezione successiva di questo “tarlo”, Cecchi si focalizzerà nello specifico su questa parodia del Folgore: a tal riguardo si vedano le note 17, 18, 19 e 20 a questo testo.

⁴ Il secondo capitolo di *Poeti controluce* è intitolato *L'alba* ed è una parodia di Giovanni Pascoli: «I. Giovanni si svegliò; c'era nel cielo / quasi un tremor, quasi un pallore, quasi / un riflesso di sol chiuso in un velo. // Gli orti di Barga stavano, pervasi / da un lieve freddo, lieve, così lieve / che a dirlo non faceva freddo, quasi. // Brina? Sì, no. V'era un biancor di neve: / un presso a poco, un nulla, una chimera / e qualche schiocco nella strada breve. // “Cip cip” frullò, trillò la capinera, / Giovanni si vesti ch'era già l'alba, / sorrise al fumo della caffettiera, // ma scalpito la sua cavalla falba.// II. Scalpitò sì, chè pronta era da un pezzo, / oh come pronta con quel suo calesse / odoroso di malva e di corbezzole!.... // A un tratto parve che dal ciel piovesse / un po' di guazza, ma non piove affatto, / com'uno che dicesse e non dicesse. // Anche il cuculo tacque, insoddisfatto / parlava al chiù, cennando la montagna / da cui saliva un sole d'oro matto. // Giovanni diè l'avvio; nella campagna / la cappellaccia disse: - È lunedì!» (L. FOLGORE, *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 15-16).

⁵ L. FOLGORE, *VI. La scoperta sua e quella mia*. Parodia di Cesare Pascarella, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 35-39. La parodia di Cesare Pascarella è costituita da tre sonetti che dichiaratamente si ispirano a *La scoperta de l'America*, raccolta poetica in dialetto romanesco pubblicata nel 1894 per l'editore Voghera di Roma. Delle *Prose* del Pascarella, Cecchi si era occupato invece nel primo “tarlo”, uscito sulla «Tribuna» del 15 luglio 1921.

⁶ L. FOLGORE, *VII. La pioggia sul cappello*. Parodia di Gabriele D'Annunzio, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 41-48. Per alcuni dettagli in merito alla posizione di Cecchi sulla parodia di D'Annunzio, si rimanda alle note 23, 24 e 25.

⁷ L. FOLGORE, *V. L'eroe del dubbio*. Parodia di Arturo Graf, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 29-33. Per approfondire l'opinione di Cecchi sulla parodia del Graf si veda la nota 27. Ad Arturo Graf (1848-1913), Cecchi aveva dedicato un necrologio sulla «Tribuna» del 31 maggio 1913.

⁸ L. FOLGORE, *VIII. Saluto labronico*. Parodia di Giovanni Marradi, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 49-53. Per un approfondimento in merito alla parodia di Folgore su questo autore, si rimanda alla nota 26.

⁹ L. FOLGORE, *IX. Inno alla musa*. Parodia di Adolfo De Bosis, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 55-60. Per un accenno alla figura di Adolfo de Bosis, si rimanda alla nota 2 al testo 2.

¹⁰ L. FOLGORE, *XVIII. La mosca*. Parodia di Francesco Chiesa, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 103-107. Al poeta Francesco Chiesa, Cecchi aveva dedicato l'intero “tarlo” del 3 marzo 1922: per un accenno alla biografia dell'autore, si rimanda pertanto alla nota 2 al testo 33.

¹¹ L. FOLGORE, *XVII. Il pellegrino del fumo*. Parodia di Giovanni Bertacchi, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 97-101. Il “tarlo” dell'11 marzo 1922 (testo 34) si occupa interamente dell'opera di Giovanni Bertacchi: per un accenno alla biografia dell'autore si rimanda invece alla nota 1 al testo 33.

¹² L. FOLGORE, *XIII. Le rime del sonno*. Parodia di Angiolo Orvieto, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 77-81).

La parodia dell'Orvieto è giocata sulle scelte metriche del poeta, sonorità che nella loro ripetitività hanno quasi un effetto soporifero. Il suono dei suoi versi «muove l'aria piano piano / sempre calmo, sempre uguale / addormenta le cicale / nel sopor meridiano» (*Ibid.*, p. 79) e finisce per colpire lo stesso Folgore: «“O sopor poetizzato / o poeta soporante” / il tuo metro sbadigliante / quante insonnie ha consolato! // Chiudo gli occhi nel languore, / mi distendo e son contento, / mentre il verso sfoglia i cento / suoi papaveri nel cuore. // Come tutto intorno è spento... / come intorno il vento muore / nulla sento... nel torpore, / lento... lento... mi addormento...» (*Ibid.*, pp. 80-81).

¹³ L. FOLGORE, XIX. *Quello che*. Parodia di Francesco Pastonchi, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 109-113. La parodia di Pastonchi è costituita da tre sonetti: ... *ero* (*Ibid.*, p. 111), ... *sono* (*Ibid.*, p. 112) e ... *sarò* (*Ibid.*, p. 113). Il ligure Francesco Pastonchi (1874-1953), allievo di Arturo Graf a Torino, pubblica i primi versi sulle riviste «Venerdì della contessa», «Gazzetta Letteraria» e sul quotidiano «Gazzetta del Popolo». Sarà collaboratore de «La Stampa» e soprattutto del «Corriere della Sera»: alcuni dei suoi articoli sono riuniti nel volume *Ponti sul tempo* (1947). Tappe della sua ricerca poetica, influenzata da D'Annunzio e volta spesso a una ricerca della bellezza formale incline all'estetismo, sono le raccolte di ispirazione crepuscolare *Belfonte* (1903) e *Il pilota dorme* (1905), quelle a indirizzo civile *Italiche* (1907) e *Nuove italiche* (1923) e il poema in sonetti *Il randagio*, uscito nel 1921.

¹⁴ L. FOLGORE, *Poeti allo specchio. Parodie*, Foligno, F. Campitelli Editore, 1927. La raccolta è costituita da 23 testi poetici, di stampo parodistico, ispirati a opere di Marinetti (pp. 7-10), Papini (pp. 11-14), Lucini (pp. 15-19), Gozzano (pp. 21-24), Soffici (pp. 25-28), Sibilla Aleramo (pp. 29-32), Annie Vivanti (pp. 33-36), Guido da Verona (pp. 37-41), Amalia Guglielminetti (pp. 43-46), Buzzi (pp. 47-50), Térésah (pp. 51-54), Govoni (pp. 55-58), Angiolo Silvio Novaro (pp. 59-62), Onofri (pp. 63-66), Corazzini (pp. 67-70), Ada Negri (pp. 71-74), Giuseppe Zucca (pp. 75-78), Ungaretti (pp. 79-81), Fausto Maria Martini (pp. 83-86), Nicola Moscardelli (pp. 87-90), Palazzeschi (pp. 91-95), Marino Moretti (pp. 97-100) e Luciano Folgore (pp. 101-106). L'autore stesso, nella breve nota introduttiva all'edizione del 1922, aveva anticipato ai lettori l'uscita di nuovo volume: «In questo mio primo volume, salvo qualche eccezione, giustificata del resto dalla necessità di dare un carattere omogeneo alla raccolta, ho raggruppati i lirici dal 1870 al 1900. Nel secondo volume pubblicherò le parodie dei poeti dal 1900 al 1922 e l'opera completa sarà come uno specchio convesso in cui si rifletteranno, comicamente contraffatti, i lineamenti esterni e interni della poesia della nuova Italia» (L. FOLGORE, *Poeti controluce. Parodie*, cit., p. 3).

¹⁵ Secondo la tradizione San Bartolomeo è stato giustiziato attraverso la pratica dello scorticamento: una delle rappresentazioni più note del santo è quella realizzata da Michelangelo nella Cappella Sistina, dove l'apostolo compare mentre tiene tra le mani la propria pelle.

¹⁶ Di Berni si accenna nei “tarli” del 28 ottobre 1921 (nota 2 al testo 16) e del 5 novembre 1921 (nota 3 al testo 17).

¹⁷ Il riferimento è alla parodia *Il capannello*, citata in nota 3, ispirata alla *Canzone di Legnano* di Carducci. Il poema carducciano in origine avrebbe dovuto comprendere tre sezioni, incentrate sulla strenua resistenza della lega Lombarda nei confronti delle truppe di Federico Barbarossa. La prima parte, intitolata *Il parlamento* è composta nel 1876 ed è l'unica effettivamente realizzata: narra delle discussioni avvenute nell'assemblea che doveva deliberare l'opposizione militare all'imperatore.

¹⁸ La parodia di Folgore è costituita da undici strofe che presentano struttura, dialoghi e soluzioni lessicali particolarmente affini al componimento di Carducci: nel rovesciamento parodistico, però, non si discute dell'opposizione militare alle truppe di Federico Barbarossa, ma delle questioni che sorgono attorno alle elezioni comunali di Vetralla. «Stanno Bertoldo e Bertoldino in campo, / quand'ecco Cacasenno entra in Vetralla / a piedi scalzi e a braghe abbandonate. / - Popolo di Vetralla – ei corre e chiede / - Fatemi scorta al Sindaco del luogo. - / Il Sindaco era dentro dal barbiere / e il messaggero col giornale in mano / disse: “Vile ignorante!” e scappò via. / Allor fe' un fischio il Sindaco del luogo / e adunò i vetrallani a capannello. // Li adunò con un fischio a capannello / che non v'erano trombe in municipio, / né la grancassa, né il tamburo v'era, / né v'era un corno per sonarci dentro / l'adunata. Ponevansi a Vetralla / due dita in bocca e a colpi di laringe / chiamavano a raccolta i cittadini, / e costoro venivan sulla piazza / a pipa in bocca. Da finestre e porte / le donne sculacciavano i fanciulli» (L. FOLGORE, I. *Il capannello*. Parodia di Giosuè Carducci, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 7-8).

¹⁹ Si tratta dell'ultimo verso della quinta strofa: se nella poesia del Carducci a presentarsi sulla scena è Alberto di Giussano, nella parodia del Folgore è un medico condotto. «Or si fa avanti il medico condotto. / Di ben sette millimetri soverchia / i ritti in piedi al Sindaco d'intorno. / Sta sorretto dai trampoli e si gira / per darsi aspetto di gigante; ha in mano / la siringa; una lucida calvizie / gli scopre il cranio con due peli in cima. / Batte il sol nella rosea pappagorgia, / tra le ciglia e sul naso risfavilla. / È la sua voce quale gatto a giugno» (L. FOLGORE, I. *Il capannello*. Parodia di Giosuè Carducci, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., p. 9).

²⁰ M. PROUST, *L'Affaire Lemoine*, in ID., *Pastiches et Mélanges*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919. La prima sezione del volume di Proust raccoglie nove *Pastiches*, pubblicati in gran parte sul «Supplément littéraire du Figaro» fin dal 1908. Lo spunto del brano citato da Cecchi proviene da un fatto di cronaca che destò scalpore al tempo (Lemoine sostenne di aver scoperto il segreto per la fabbricazione dei diamanti, ricevette dal presidente della De Beers un'importante somma di denaro e, scoperto, fu condannato a sei anni di prigione). È lo stesso Proust a definire in una nota la natura dei suoi *Pastiches*: «Cette insignifiante affaire de police correctionnelle, mais qui passionnait alors l'opinion, fut choisie un soir par moi, tout à fait au hasard, comme thème unique de morceaux, où j'essayerais d'imiter la manière d'un certain nombre d'écrivains. Bien qu'en donnant sur des pastiches la moindre explication on risque d'en

diminuer l'effet, je rappelle pour éviter de froisser de légitimes amours-propres, que c'est l'écrivain pastiché qui est censé parler, non seulement selon son esprit, mais dans le langage de son temps» (*Ibid.*, p. 11). Proust descrive ciò che è accaduto, parodiando lo stile e il linguaggio di Balzac (pp. 11-18), di Flaubert (pp. 19-23), di Sainte-Beuve (pp. 24-31), di Henri De Régner (pp. 32-35), del *Journal* dei fratelli Goncourt (pp. 36-40), di Michelet (pp. 41-43), di Emile Faguet (pp. 44-47), di Ernest Renan (pp. 48-58) e di Saint-Simon (pp. 59-87).

²¹ M. BEERBOHM, *A Christmas Garland*, New York, Dutton and company, 1913. L'opera viene pubblicata in prima edizione nel 1912 a Londra per Heinemann e contiene diciassette parodie di scrittori celebri del tempo che, come dichiara lo stesso autore nella prefazione, erano già usciti in precedenza su rivista: «some of them appeared in "The Saturday Review" many years ago; others appeared there more recently» (*Ibid.*, p. VI). Gli autori imitati sono: Henry James (pp. 1-10), Rudyard Kipling (pp. 11-20), Arthur Christopher Benson (pp. 21-30), Herbert George Wells (pp. 31-47), Gilbert Keith Chesterton (pp. 49-57), Thomas Hardy (pp. 59-73), Frank Harris (pp. 75-82), Arnold Bennett (pp. 83-99), John Galsworthy (pp. 101-114), George Slythe Street (pp. 115-122), Joseph Conrad (pp. 123-130), Edmund Gosse (pp. 131-143), Hilaire Belloc (pp. 145-152), George Bernard Shaw (pp. 153-163), Maurice Hewlett (pp. 165-175), George Moore (pp. 177-185), George Meredith (pp. 187-197).

²² Si tratta della parodia (citata in nota 6) de *La pioggia nel pineto*.

²³ «Silenzio. Il cielo / è diventato una nube, / vedo oscurarsi le tube / non vedo l'ombrello, / ma odo sul mio cappello / di paglia, / da venti dracme e cinquanta / la gocciola che si schianta, / come una bolla, / tra il nastro e la colla. / Per Giove, piove / sicuramente, / piove sulle matrone / vestite di niente, / piove sui bambini / recalcitranti, / piove sui mezzi guanti / turchini, / piove sulle giunoni, / sulle veneri a passeggio, / piove sopra i catoni, / e, quello ch'è peggio, / piove sul tuo cappello / leggiadro, / che ieri ho pagato, / che oggi si guasta; / piove, governo ladro!...» (L. FOLGORE, *VII. La pioggia sul cappello*. Parodia di Gabriele D'Annunzio, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 43-44).

²⁴ L. FOLGORE, *VIII. Saluto labronico*. Parodia di Giovanni Marradi, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 49-53. La parodia di Giovanni Marradi è costituita da tre sonetti nei quali il Folgore prende di mira il poeta e la sua vera lirica delicata e a volte monotona: «Addio Marradi, io lascio le sonanti / aeree stanze onde il tuo cuore esali, / le stanze ammobiliate dei tuoi canti / a cui fan festa e mari e litorali. // Ecco i tuoi mari freschi e scintillanti / tutti pieni di iati e di vocali, / chiusi nell'acquarello ove festanti / spiccano l'onde in pennellate uguali» (*Ibid.*, p. 51). Nel terzo dei sonetti l'idillio poetico del Marradi si dissolve: «In alto ancor, più in alto! È la stagione / in cui basta un respiro e un po' di schiuma; / tu sali, io scendo; o bolla di sapone / salutami la nuvola che fuma! // [...] Addio Marradi! Della saponata / non resta che una gocciola d'argento, / che cade entro una bocca spalancata. // E il critico del mille e novecento / mormora, dopo averla delibata: / - C'è forse più sapone che talento! -» (*Ibid.*, p. 53).

²⁵ L'ispirazione poetica di Chiesa è accostata nella parodia al volo di una mosca, un "batter monotono" che è il ritmo dei suoi versi: «[...] Guarda bene, spia, / studia Francesco ch'è la mosca, Chiesa, / è la tua poesia. // Ed io mi slancio; con la penna alzata / la inseguo; esce di casa, le son dietro / febbrile, vola nella mattinata / chiara, nell'aer tetro, // da paese a paese ed io da presso / l'urgo, rincula, anch'io rinculo, va / madida di sudor, io fo lo stesso, / l'afferro quasi, ma // mi sfugge ancora per più settimane / per mesi e mesi e andiamo entrambi folli / piruettando lei su l'ali strane / volando io con i molli // piedi finché in un mite, carnicino / sol di novembre, con le spalle al muro / la metto e "zac" le infilo il mio pennino / nel corpo esangue e scuro» (L. FOLGORE, *XVIII. La mosca*. Parodia di Francesco Chiesa, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., p. 106).

²⁶ «Noi c'incontrammo ad Osimo / quell'anno, di quel mese / ch'ha più le tinte accese: / te ne ricordi Cosimo? // Mi pare l'altro ieri, / mi sembra l'altro giorno, / il ciel grigio, pïorno / stava su noi Giorgieri. // Come nei vecchi incontri / noi ci abbracciammo e poi / l'amor venne tra noi; / te ne ricordi Contri? // Oh Cosimo ! Oh Giorgieri! / Oh Contri! Oh tutti e tre, / perché, perché, perché / mi parve l'altro ieri? // Amor se più non dico / vuol dir che più non parlo; / se parlo, come un tarlo / mi rode l'ombelico // e m'entra nei precordi / e m'esce volentieri / di là dove Giorgieri / dà voce ai suoi ricordi» (L. FOLGORE, *XVI. Rime inutili*. Parodia di Cosimo Giorgieri Contri, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., p. 95-96).

²⁷ L. FOLGORE, *V. L'eroe del dubbio*. Parodia di Arturo Graf, in ID., *Poeti controluce. Parodie*, cit., pp. 29-33. Il motivo dominante della parodia del Graf è l'atteggiamento dubbioso del poeta di fronte a interrogativi talvolta paradossali: «La vita è la vita? Pare / un neonato in parrucca! / Sono una zucca nel mare / o il mare dentro una zucca?» (*Ibid.*, p. 31). È lo stesso Folgore a richiamare poi i celeberrimi dubbi amletici: «Si crepa oppur non si vive? / ma nei due casi chi annunzia, / che Schopenhauer si scrive / e che Shakespeare si pronunzia? // L'amore è come le spatole / che funzionano da sé; / son io che rompo le scatole / o lor che rompono me? // [...] Dio che problema inquieto, / questo contraddirsi umano! / Mi sento il teschio d'Amleto / che tiene il suo teschio in mano...» (*Ibid.*, pp. 32-33). La parodia trae probabilmente ispirazione dal sonetto *O Amleto!*, uno dei componimenti che costituiscono il *Libro primo (1876-1879)* della raccolta *Medusa* (A. GRAF, *Le poesie*, Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore, 1922, p. 69).

[60] «La Tribuna», venerdì 13 ottobre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Il dono mitologico, così ricco e persistente in Jean Giraudoux,¹ fa naturalmente le spese anche di quest'ultimo volume: *Susanne et le Pacifique* (Edit.: Emile-Paul Freres, Paris),² in merito al quale non è molto da aggiungere a quanto, sul Giraudoux, da qualche anno siamo andati scrivendo in queste cronache e altrove.³ Dono mitologico che trova la sua origine ed efficacia nel sottostrato simbolista ed intuizionista. In uno scritto del dicembre del 1919, il Thibaudet ricercava i primi appigli dell'arte del Giraudoux nel "discontinuo" pittorico, impressionista, ch'ebbe la sua espressione più raffinata nei Goncourt;⁴ e ne rintracciava la formazione attraverso Laforgue e Mallarmé. Simbolismo diceva appunto Thibaudet, applicato al romanzo.⁵

Diana non perde tutto il suo significato mitico se, invece di apparire in una scultura del quinto secolo, la rivediamo come statuetta di bronzo dorato sopra un orologio da *console*. E Apollo è sempre Apollo, sia nella rigidità arcaica della statua tiberina, sia nelle leggiadre pastorali d'un'alzata da tavola settecentesca. Il ripristinamento vichiano del valore originario e barbarico dei miti serba la sua importanza anche, o principalmente, quando vediamo ripullulare i miti a immensa distanza dalle fonti, in una atmosfera critica, invece che di religione e superstizione. E a Giraudoux nessuno potrà negare la consapevolezza dei significati mitologici ch'egli risveglia. Sotto l'aspetto eccessivamente fiorito, ironico e grazioso della sua letteratura, c'è, insomma, una "costante" lirica, che ritiene una certa serietà. Le sue eleganze non sono vuote eleganze: sono anche poesia. I suoi scherzi sono cose serie. Abbastanza serie.

Certo, la genuinità e soprattutto la chiarezza dell'idea fondamentale d'ogni suo libro, spesso pajon compromesse dall'eccesso del divertimento espressivo. La selva psicologica e mitologica non soltanto rameggia ed olezza come una selva tropicale, riportata in proporzioni da serra d'Orto Botanico; ma ogni fiore, e son migliaia di fiori, si spinge nella luce con tutta la violenza delle sue tinte e la stranezza delle sue forme, e sembra voglia ad ogni costo esser lui il più bello. E se a ogni scrittore, finita la fatica del comporre, resta, nei taccuini e negli abbozzi, una quantità d'immagini e di spunti, che egli ha deliberatamente esclusi, e che tuttavia si fanno sentire nell'opera, come il silenzio si sente dietro i suoni, Giraudoux deve essere un di quelli che escludon meno o non escludon nulla: è un musicista che non dà tempo al silenzio.

Questi aspetti d'intrico e confusione, di solito, si intendono più facilmente ma non esclusivamente, associandoli ad immagini colossali. Un tempio indiano con le colonne fatte di mostruosi intrecci di figure che sembrano fondersi in una sola figura di cento teste, con i capitelli popolati di scimmie come tanti alberi di cocco, e i panciuti archi trionfali da *kursaal*,⁶ l'aggrottata penombra delle cripte; con i marmi e gli idoli, con le proboscidi degli elefanti sacri che calan dalle finestre a portar via il cercine di testa agli oranti e con le fiamme di Ceiva che dardeggiano e i dèmoni che nei bassorilievi fanno ogni sorta di porcherie, tutti capiscono a volo ch'è un caos, la più perfetta interpretazione del caos. Ma c'è anche, del caos, l'aspetto lillipuziano. Giraudoux offre appunto l'esempio di uno specialissimo creatore di caos, invece che in forme e attraverso suggestioni gigantesche, realizzati in un materiale di minuta e quasi malata eleganza.

E ci son davvero, in *Susanne*, gli alberi di cocco e le scimmie, gli uccelli di paradiso e le tartarughe che meriggiano sui banchi di corallo; c'è l'Oceano e c'è il Sole;⁷ e l'Uomo che incontra la Donna; e tutto ha il suo valore lirico, ma in una trascrizione e riduzione come nelle scenografie, nei minuetti, nelle pantomime. O, meglio, come nei balletti russi. Perché in un minuetto, il corteggiamento, il ratto, la fuga, son tanto addobbati di rituale, che si finisce per non veder altro che le convenzioni di rito. Ma in un balletto russo, la fuga è ancora una fuga, benché stilizzata. Ritornano i significati, le allusioni originarie. In Giraudoux, nel caos di Giraudoux, ci sono i significati originari. Appunto

come in un balletto.

Fino dai primi libri, fu facile osservare come l'interesse del Giraudoux investa quasi sempre gli stati di coscienza più labili, sfumati: i ricordi d'infanzia, le iniziazioni alla vita sessuale, i crepuscoli amorosi: c'è un che di femminile nelle sue predilezioni psicologiche. E tutti questi stati sono da lui analizzati fissati poeticamente, a uno a uno, in tratti di vivezza straordinaria, a volte con rigore addirittura calligrafico. Ma dalla loro individuale definizione, si sviluppa un'estrema vaghezza complessiva.⁸ Il loro colore si confonde in un generale sbrillantio; e la loro concisione in un chiacchierio infinito. Come osservava Thibaudet:

«L'avventura e la scoperta si rincantucciano nel particolare e nello stile (nel senso di *maniera*); le frasi seppelliscono il libro, mangiano un libro, come un rumoroso popolo d'insetti mangia il fogliame d'un bosco».⁹

Si finisce in un vertiginoso *marivaudage*; con immagini e figure, in un luogo di "concetti": forse con meno *sensiblerie* che in Marivaux, ma con la stessa inclinazione femminile del gusto.¹⁰

Quando nelle *Lectures pour une ombre*,¹¹ nate dalle esperienze della guerra, il temperamento del Giraudoux fu stimolato da occasioni più perentorie e meno prevedute, si ebbero note, delle quali riportammo e commentammo più d'una, che lo rappresentavano, ormai si può dirlo, al massimo della sua connessione ed evidenza plastica. Nell'*Ecole des Indifférents*,¹² in *Simon le Pathétique*,¹³ etc., il temperamento si arricchiva, nei riguardi interiori, lirici; nello stesso tempo, però, l'apparato letterario tendeva a complicarsi. Tolta dai provvidenziali sostegni pittoreschi la trama dello scritto si logorava e faceva trasparente e fragile come tela di ragno; e il Giraudoux era obbligato, qua e là, a rinforzarla e rattopparla con l'aiuto di meri intellettualismi, che non ci fanno sopra un bel vedere. In *Susanne*, se non ci sbagliamo, c'è stato il desiderio di riportarsi di nuovo, senza affatto rinunciare al resto, verso la prima maniera più rilevata; con le avventure della provinciale Susanna, che ha vinto un biglietto per il giro del mondo, in un concorso bandito dal «Sidney Daily» per il miglior motto sulla noja («Si un homme s'ennuie», aveva risposto Susanna «excitez-le: si une femme s'ennuie, retenez-la»),¹⁴ e fa naufragio nel bel mezzo del Pacifico, e si salva sola sola in un'isoletta.

Cotesta isola sta a quelle dei Robinsons classici, come una grotta da giardino, con sassi-spugna, artifici d'acqua e conchiglie murate, potrebbe stare alla grotta di Calipso.¹⁵ E i Robinsons eran mandati a domicilio coatto, dai romanzieri puritani, perché studiassero la Bibbia e si persuadessero che chi s'aiuta, Dio l'aiuta. Susanna, invece, nell'isoletta ammobiliata da Ducrot,¹⁶ compie tutte le esperienze immaginarie della psicologia amorosa; finché la sorprendono, con ogni cavalleria, non già gli antropofagi, né i due vecchioni di tintorettesca memoria,¹⁷ ma tre giovani astronomi inglesi, milionari, che, dopo qualche anno, son sbarcati nell'isola per studiare un'eclisse.¹⁸

E qui non c'è spazio di dirne altro. Chi volesse saperne di più, avanti di leggere il libro, cerchi una buonissima recensione uscita nel numero di giugno del «Primo Tempo» di Torino.¹⁹ È uno dei rari scritti di letteratura straniera contemporanea, trattato con cognizione di gusto; e ci presta gradita occasione di annunciare questa rivistina, che esce con nomi quasi tutti nuovi, e con intenzioni e saggi degni d'esser notati.

Il tarlo.

La prosa di Jean Giraudoux, anche se dotata di una «costante lirica» grazie alla quale le «sue eleganze non sono vuote eleganze» ma «sono anche poesia», eccede spesso nella ricchezza e nelle quantità di immagini, aspetto che fa perdere di chiarezza e di linearità al testo: le opere del romanziere finiscono per avere l'aspetto di templi indiani, decorati da ricchi bassorilievi che stordiscono il visitatore nell'intrico della loro lussureggiante complessità. Tutto ciò contribuisce a trasmettere al lettore la sensazione di una «vaghezza complessiva», di una sorta di «chiacchierio infinito» che nasconde trame stilizzate e fragili. Nell'ultimo libro, *Susanne et le Pacifique*, la storia appare più robusta e solida e i consueti eccessi stilistici si limitano alle descrizioni della rigogliosa vegetazione dell'isola sulla quale fa naufragio la protagonista. In conclusione Cecchi rimanda per maggiori dettagli a una recensione di Sergio Solmi uscita proprio in quei giorni su «Primo Tempo». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per un accenno biografico alla figura di Jean Giraudoux, si rimanda alla nota 2 al testo 4.

² J. GIRAUDOUX, *Susanne et le Pacifique*, Paris, Emile-Paul Freres, 1921.

³ Si fa riferimento qui al «tarlo» uscito sulla «Tribuna» di sabato 6 agosto 1921 (testo 4), articolo nel quale Cecchi, oltre ad accennare ad alcune delle opere più importanti dell'autore francese, propone ai lettori della propria rubrica una rassegna essenziale degli articoli pubblicati in Italia sul tema. In precedenza il critico aveva scritto di Giraudoux anche sulla «Ronda»: per un cenno a questo intervento si rimanda alla nota 5 al testo 4.

⁴ «Si M. Giraudoux a trouvé tout de suite un public, c'est que la peinture et la musique le lui avaient préparé. [...] Un art du discontinu, un art d'intensités fragmentaires, de notes locales, d'instantes uniques et aigus, un art tout opposé à cette ligne, à cet oratoire, à ce substrat qui jusqu'ici, tant chez les classiques que chez les romantiques, avaient paru une condition élémentaire de l'œuvre, s'est créé dans la France du XIX^e siècle à une époque qu'il est difficile de trancher de façon bien nette. On peut en faire remonter l'origine littéraire aux Goncourt; mais l'influence considérable des Goncourt s'est arrêtée vers 1890, et c'est sous une tout autre figure que le symbolisme a repris et développé cet art du discontinu. En peinture il est, en somme, sorti presque tout entier du génie de Claude Monet et en musique du génie de Debussy» (A. THIBAUDET, *Autour de Jean Giraudoux*, cit., p. 359). Cecchi aveva richiamato alla memoria del lettore un passo del medesimo articolo nel «tarlo» del 1 settembre 1922 (nota 15 al testo 54).

⁵ «Le symbolisme n'a rien produit en matière de roman! Les romans de M. Henri de Régnier sont des compositions parfois élégantes, mais froides, qui ne gardent aucune des musiques de sa poésie. Si Laforgue avait vécu, il y aurait eu probablement un roman du symbolisme, dont les *Moralités légendaires* nous permettent d'imaginer la figure. Faute de Laforgue ce roman est resté en puissance, en sommeil, comme la Belle au Bois dormant. Il nous revient aujourd'hui: c'est le roman de M. Giraudoux» (A. THIBAUDET, *Autour de Jean Giraudoux*, cit., pp. 359-360). Thibaudet aveva esordito in veste di saggista nel 1912 proprio con l'importante saggio su Mallarmé (1842-1898) qui citato alla nota 5 al testo 11 e nella conclusione del profilo biografico del suo autore (nota 1 testo 11).

⁶ Con il termine tedesco *kursaal* si identifica un grande luogo di ritrovo mondano e turistico, un complesso alberghiero di lusso spesso fornito di sale da ballo, piscina e casinò.

⁷ Se il sole è una presenza costante in tutto il romanzo, l'elemento naturale che modifica i colori dell'ambiente e scandisce le giornate, il mare è confine invalicabile e luogo della speranza, l'unica via dalla quale può giungere la salvezza: «Je passais mes journées au bord même de la mer, les pieds touchant l'Océan par je ne sais quelle superstition qui me condamnait à ne pas perdre son contact; j'attendais pour le soir même, pour le lendemain au plus tard. Parfois, désespérée, je me reculais d'un mètre, d'un pas, c'est que je n'attendais plus le secours que pour dans six mois, dans un an» (J. GIRAUDOUX, *Susanne et le Pacifique*, cit., p. 87).

⁸ «Après dix ans M. Giraudoux se verra peut-être dans son atelier comme Rembrandt entre ses portraits de lui-même, les uns proches de lui, et les autres si étrangement loin, se confondant avec un aspect de la lumière ou une idée du modèle. Et l'on songe aussi aux séries de Monet, cathédrales, nymphéas ou peupliers. Plus justement il semble que toutes ces figures soient créées comme Ève d'une de ses côtes, et nous rendent les aspects féminins, passifs, nonchalamment élégants ou puérilement tendres de sa nature. [...] Sans doute les romans de M. Giraudoux cristalliseront toujours autour de sensibilités enfantines et féminines, et lui qui, durant la guerre, fut, à ce que disent les autres, un fameux homme, un poilu vraiment et beaucoup là, n'écrira que pour tenir sous des yeux neufs de lycéen des visages fins, lumineux, pleins de deux yeux ouverts où se font des voyages infinis. Il gardera toujours certaines puissances d'enfance qui lui maintiendront dans l'ombre sa rosée jusqu'au soir. Il ne sortira jamais tout à fait du lycée. Admirable condition pour être aimé d'hommes à qui la guerre, de dix-huit à cinquante ans, a permis de refaire quatre ou cinq ans de lycée, et de retrouver tout leur visage d'autrefois à ce détour de leur destinée» (A. THIBAUDET, *Autour de Jean Giraudoux*, cit., pp. 361; 364)

⁹ «Aventure et découverte tendent chez lui à se cantonner dans le détail et dans le style, les phrases recouvrent le livre, le mangent comme un peuple éclatant et bruissant d'insectes mange le feuillage d'une forêt et comme les nymphéas recouvrent un étang» (A. THIBAUDET, *Autour de Jean Giraudoux*, cit., p. 367).

¹⁰ Con il termine francese *marivaudage* si indicano le sottili schermaglie psicologiche che caratterizzano le commedie di intreccio amoroso dello scrittore francese Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux. Nel «tarlo» del 6 agosto 1921, Cecchi aveva citato un esempio di questo genere letterario, *Le jeu de l'amour e du hasard*, della cui trama si accenna alla nota 8 al testo 4.

¹¹ J. GIRAUDOUX, *Lectures pour une ombre*, Paris, Émile-Paul Frères, 1917. Cecchi si era occupato dell'opera di

Giraudoux, citandone alcuni estratti nel “tarlo” apparso sulla «Tribuna» di sabato 6 agosto 1921: si vedano a tal riguardo le note 6 e 8 al testo 4.

¹² J. GIRAUDOUX, *Ecole des Indifférents*, Paris, Grasset, 1910. Il volume, costituito dalle tre novelle *Jacques l'égoïste*, *Don Manuel le paresseux* e *Bernard, le faible Bernard*, era stato ripubblicato proprio nel 1922 sempre per l'editore parigino Grasset.

¹³ J. GIRAUDOUX, *Simon le Pathétique*, Paris, Grasset, 1918. Il romanzo era già stato citato da Cecchi nel “tarlo” del 6 agosto 1921 (nota 7 al testo 4).

¹⁴ «Or ce jour-là le facteur me remit vraiment une lettre d'Australie. J'avais gagné le voyage autour du monde offert par le *Sydney Daily*, à la première de son concours de la meilleure maxime sur l'ennui. “Si un homme s'ennuie, avais-je écrit à Sydney, excitez-le; si une femme s'ennuie, retenez-la!”. En échange d'un conseil aussi utile pour elle l'Australie m'appelait, et malgré mon tuteur je partis. Mademoiselle m'accompagnait. Je quittai Bellac par un train de nuit; si j'avais laissé brûler mon gaz, comme Philéas Fogg, j'aurais pu le voir de la gare» (J. GIRAUDOUX, *Susanne et le Pacifique*, Paris, Emile-Paul Freres, 1925, pp. 25-26).

¹⁵ Si tratta della leggendaria e inospitale grotta nella quale vive Calipso, la ninfa che nell'Odissea si innamora di Ulisse tenendolo prigioniero per sette anni prima di ricevere da Zeus l'ordine di lasciarlo partire (OMERO, *Odissea*, V, 13-17). L'isola nella quale si svolge la vicenda di Suzanne è invece più volte descritta dall'autore come un rigoglioso giardino, ricco di fiori, piante tropicali e animali esotici, un ambiente che fin dall'inizio dell'avventura non ha nulla di un luogo di detenzione: «Partout des arbres inconnus, mais qu'on devinait des aliments rébus; [...] Des arbres qui, à mesure qu'ils étaient plus stériles, offraient plus franchement leurs dons: des trous d'où sortaient les abeilles, des trous d'où coulait le miel même; ou bien, à la hauteur d'appui de cet être humain qui jamais encore n'était passé là, des œufs d'oiseaux dans ces nids. Des tortues, arrêtées dans l'ombre, mais tout près de la tache de soleil qui couvrait leurs œufs, comme un oiseau mâle près de sa femelle. Entre des arbustes qu'on devinait épices, des herbes qu'on devinait légumes; des fleurs qu'un instinct me poussait à goûter, qui avaient goût de porcelet, qui étaient nourrissantes. De grandes fleurs pleines d'eau de pluie à la cannelle où je pouvais boire par une paille..., et mes mains, après une matinée dans l'île, sentaient tout ce que sentent, le premier matin de son apprentissage au bar, les mains de la barmaid» (J. GIRAUDOUX, *Susanne et le Pacifique*, cit., pp. 82-83).

¹⁶ Nel 1902 il palermitano Vittorio Ducrot (1867-1942) eredita la ditta C. Golia & C., attività specializzata nella realizzazione di mobili di lusso, denominandola *Studio Ducrot*: sotto la sua direzione diviene una grande industria capace di produrre su larga scala e di crescere fino a diventare una delle maggiori imprese del mobile in Europa. Grazie alla collaborazione di importanti architetti e scultori del tempo, e si specializza nella realizzazione degli arredi in stile liberty che impreziosivano le case delle ricche famiglie borghesi, i locali pubblici più rinomati di Roma e persino alcune navi da crociera. Con il medesimo gusto sembra essere arredata l'isola di Susanne: «Tout le luxe était là, tout le confort que peut se donner la nature par fierté personnelle, dans de petites îles sans visiteurs; une petite source chaude dans un rocher d'agate, près d'une petite source froide, dans la mousse; un geyser d'eau tiède, qui montait toutes le heures, près d'une chute d'eau glacée; des fruits semblables à des savons, des pierres ponces éparses, des feuilles-brosses, des épines-épingles; les simulacres en quartz d'or d'une grande cheminée Louis XV et d'un orgue de style moins pur; une caverne de cristal de roche, dans laquelle se prenait parfois un oiseau rouge qui la faisait scintiller comme une ampoule; et, suprême confort des îles, tout comme au fond des beaux sous-sols de Poiré et de Groux, au fond de chaque allée tout droite, pavée de corail de deuil et bordée de cocotiers où montaient et descendaient des crabes roses; amassées contre un petit mont central, des monceaux de plumes rouges et bleues... C'était bien une île» (J. GIRAUDOUX, *Susanne et le Pacifique*, cit., pp. 84-85).

¹⁷ Il riferimento è al dipinto del Titorretto (1519-1594) *Susanna e i vecchioni*, realizzato attorno al 1557 e oggi esposto al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Nel quadro Susanna è nuda di fronte a uno specchio, e viene spiata da due anziani nascosti da una siepe. Il soggetto dell'opera è tratto dal tredicesimo capitolo del libro di Daniele: la bella e pia Susanna viene avvicinata da due vecchi giudici che le impongono di concedersi a loro, sostenendo che se non l'avesse fatto avrebbero riferito al padre di averla trovata con un giovane amante. Lei non cede, viene denunciata dai due e condannata alla lapidazione: soltanto l'intervento di Daniele la fa scagionare dalle accuse e fa emergere la verità.

¹⁸ «Moi qui ce matin eût défailli de joie à l'idée d'un trafiquant, d'un négociant, je trouvais naturel que mes trois sauveurs fussent de jeunes astronomes millionnaires venus ici à leurs frais pour suivre des éclipses. Moi qui souhaitais presque indifféremment l'arrivée d'un Papou, d'un Chinois ou d'un nègre, entre ces trois jeunes lords, dont le premier était duc, le troisième vicomte, il y en avait un qui me rendait la présence des autres presque inutile, par hasard le plus titré, le plus riche: un penchant invincible me portait vers Jack» (J. GIRAUDOUX, *Susanne et le Pacifique*, cit., p. 264).

¹⁹ La recensione, a firma del critico reatino Sergio Solmi (1899-1981), è ora disponibile in: “*Primo Tempo*” (1922-1923), a cura di F. Contorbia, Milano, Celuc Cooperativa Editrice, 1972, pp. 129-133, nonché in S. SOLMI, *Saggi di letteratura francese*, II, Milano, Adelphi, 2009, pp. 389-394.

[61] «La Tribuna», venerdì 20 ottobre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Un ottimo studio di Mario Casella: *Jacopone da Todi* (Edit. Leo S. Olschki, Firenze),¹ e l'antologia di *Jacopone*, curata da Domenico Giuliotti nella collezione: «Le più belle pagine» (Edit. Treves, Milano),² ci invitano a rileggere questo gran poeta cristiano, che nella rozza ma suggestiva spartizione una volta tentata dall'Apologetico per antonomasia, di tutti i nostri poeti, in poeti della pietra e poeti del miele starebbe certamente fra i poeti della pietra: per quanto le sue pietre, come i macigni delle Tebaidi, sien di quelle che spesso si spaccano in freschissime fonti, e lascian colare il più dolce miele.

Non presumiamo d'esser i più adatti a illustrare di Jacopone il significato mistico; a trattare del «santo, tutto animato del divino amore»:³ conosciamo la nostra fralezza. Ma anche limitandoci, per umiltà e non per cinismo, a notare qualcosa dal semplice punto di vista letterario, i termini arte e santità non avranno da contraddirsi e i due, come sempre, faranno uno. E quando tanti eruditi e professori lardellarono di riserve inette e di ridicoli scrupoli formali i loro commenti alla poesia di Jacopone, non fu soltanto perché giudicavano da pagani, da positivisti e, figuriamoci da anticlericali! Fu, soprattutto, perché giudicavano da cattivi letterati. Ha fatto bene il Giuliotti a distinguere il Carducci, cui l'invincibile istinto della poesia scuoprì sempre, e contro ogni pregiudizio, la verità:

«Studiavo appassionatamente Jacopone, annunziavo a tutti la sua gran superiorità sul Manzoni e lo salutavo Pindaro cristiano...».⁴

Il Casella ha avuto agio di insistere, su ogni qualità d'errori che turbarono la fama di Jacopone, poeta e mistico. Il conte Peticari, per esempio, nel primo libro sugli *Scrittori del Trecento*, lo dice «goffo e squisitamente plebeo; fabbricatore di vocaboli alla libera, o più veramente alla pazzia, e tanto strani e ridevoli da disgradarne il zanni delle commedie».⁵ Adol. Bartoli, senza emulare siffatta pedanteria, contribuisce ad accreditare l'idea della demenza di Jacopone:⁶ la quale idea viene ripresa dal D'Ancona, che, nel canzoniere, cerca soprattutto i riflessi di questa pazzia, e confronti generici con le laudi delle confraternite umbre del tredicesimo secolo.⁷ L'ammirazione dell'Ozanam restava intimidita da preoccupazioni ortodosse:⁸ per quanto non fosse difficile scagionare dagli eccessi contro Bonifazio VIII il poeta che s'era disperatamente sottomesso nella lirica correggendo gli errori del: *Lo Pastor per mio peccato...* E il Novati, correggendo gli errori del D'Ancona, restituiva alla poesia d'Jacopone il suo fondamento di esperienza individuale, interpretandola come una specie di vera e propria autobiografia mistica: ma esagerandone in pari tempo il significato dottrinario, a scapito del valore d'arte.⁹

In sostanza, con la solita eccezione del De Sanctis, è nei *Discorsi* del frate G. B. Modio secondo editore di Jacopone, allegati alla stampa del 1588, che si trovano gli accenni forse più schietti e penetranti: dico come critica letteraria. Non credo che altri abbia saputo rendere con tanta vivezza il gusto aspro e soave della parola di Jacopone, come il Modio nei giudizi che il Giuliotti ha opportunamente riportati:

«Parmi di assomigliare queste sue composizioni a certe frutta le quali la natura ricoprendo con dura scorza, par che ne abbia tenuto non poco conto e ci abbia dato ad intendere che elle sono più durabili delle altre... Queste sono le mandorle, i pignuoli, i pistacchi e simili altre frutta; le quali essendo di fuori assai dure, hanno di dentro molto dolce e profittevol cibo. Non altrimenti i Cantici del Beato Jacopone, se ben sono scritti rozzamente e con parole dure e basse, sono però ripieni di

cibo spirituale il quale è molto giovevole a chi mangiandone se ne nutrisce». ¹⁰

Eppoi si dice che la critica di immagini e “sensibilità” è nata oggi!

Ma il libro del Casella nulla ha da spartire con questo genere di libera esegesi. È condotto con rigido metodo scientifico; il quale non esclude, ed è buon segno di rinnovamento della nostra scienza, una simpatia profonda che ha valso all'autore l'elogio incondizionato del Giuliotti, giudice divoto, e perciò tanto più intransigente.¹¹ E se in taluni punti, dove il Casella esamina le fonti e le relazioni dotte del misticismo di Jacopone, si può temere un poco di vederlo, come il Novati, sottolineare l'astrazione teologica più della concreta poesia, nel complesso il lavoro ha un perfetto equilibrio. Vi è ricostruito, quanto era possibile, lo sviluppo cronologico della asceti e dell'arte di Jacopone, tra i primi gradi della fuga dal mondo, e del disprezzo degli averi etc. alla penitenza nell'assiduo pensiero della morte; e a quella sfera, infine, dove la felicità religiosa non è più soltanto un'aspirazione della volontà o una visione dell'intelligenza, ma un possesso cordiale. La figura di Jacopone non v'è meno evidente in sé, che nel rapporto con le vicende religiose del tempo. La integrità della regola francescana, mal difesa da Celestino e insidiata da Bonifazio: i contrasti tra Fratelli Spirituali intransigenti e Conventuali, più tiepidi e mondani: la scomunica lanciata da Bonifazio e i cinque anni di prigionia: su questo complesso dramma di fede, Jacopone trova dignità e statura d'uomo d'azione oltre che di contemplativo e poeta. È insomma definitivamente scancellata la grama caricatura *d'idiota di villaggio*, che avevano offerta come autentico ritratto di Jacopone di gran dottori nelle loro leggende erudite.

Solo una cosa vorremmo osservare. E cioè: che una volta disperse queste leggende dei professori, sembra meno opportuno il rigore col quale il Casella ha voluto voltarsi anche contro le leggende dei vecchi agiografi. Se non vere nel fatto (e chi può saperlo?) son verissime nello spirito. E appunto perché è sconfessato il mal uso che i professori ne fecero, oggi si può tornare ad accoglierle, come del resto il Giuliotti, con ogni rispetto in quanto non contraddicono, sostanzialmente, alla nostra idea di Jacopone.

Quanto all'antologia: oltre ad arricchirla di introduzione, spogli di aneddoti e giudizi, il Giuliotti l'ha ordinata secondo uno schema biografico, che, all'incirca, riceve conferma dalla trattazione del Casella: prima le liriche della conversione e dell'addio al mondo; poi le satire e le “laudi d'azione” contro Bonifazio; le visioni e meditazioni della Morte e del Giudizio; infine gli inni alla Vergine, a San Francesco, all'Amor Divino. Ha sostituito con titoli succinti quelli troppo lunghi e retorici delle antiche edizioni; sempre con tatto e fortuna, fuorché per il glorioso cantico *Amor de caritate*; e non so come l'abbia intitolato *Ditirambo mistico*. Quel *ditirambo* mi fa l'effetto di una parolaccia. Ha infine distinte le poesie d'autenticità meno sicura. Ma, nei riguardi della autenticità, qualcuna, forse, avrebbe potuto essere addirittura esclusa dal volume; a vantaggio d'altre. Per esempio *La Ballata del Paradiso* (... «Chi vedesse Santo Piero – che pareva sì antichito, - ello è tanto ingiovanito - che par esser un garzone». «Santo Paolo, sì amoroso, - nella rosa va gioioso...»)¹³ Questa è divota ilarità, schiettamente popolare e laudese; come pure quella del presepe: «Per li tutti gran valori»,¹⁴ ecc. Nella contrizione, nella satira, Jacopone può esser realistico, dimesso. Nell'entusiasmo e nella visione, anche dove sembra familiare, la sua familiarità è austera, fantasiosa e infocata; puerile e diminutiva, anche così affettuosamente, mai.

Il tarlo.

La rubrica è dedicata interamente alla figura e all'opera di Jacopone da Todi. Cecchi recensisce uno studio di Mario Casella uscito per Olschki e l'antologia curata da Domenico Giuliotti per la collezione delle *più belle pagine* dell'editore Treves. Il primo, «condotto con rigido metodo scientifico», ricostruisce la storia della ricezione di Jacopone, presenta con efficacia lo «sviluppo cronologico della ascesi e dell'arte» dell'autore, sottolineando gli errori di prospettiva che ne hanno condizionato l'interpretazione critica. L'unico difetto del volume è di condannare le narrazioni dei vecchi agiografi, testimonianze che, pur non completamente vere, non si discostano mai troppo dalla realtà del personaggio. Non compie lo stesso errore il Giuliotti che inserisce questi scritti tra gli aneddoti: la sua antologia, «ordinata secondo uno schema biografico» che alle liriche della conversione fa seguire le satire, le meditazioni e gli inni, condivide nella sostanza il medesimo impianto del volume di Casella. Il «tarlo» non è più stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ M. CASELLA, *Jacopone da Todi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1921. Il filologo fiorentino Mario Casella (1886-1956), si forma tra la città natale e la Spagna, dove si reca grazie a una borsa di studio. Dopo la guerra, in cui combatte ed è fatto prigioniero, insegna prima Letterature neolatine all'università di Catania, poi Filologia romanza a Firenze. Nel 1921 collabora all'edizione critica delle opere di Dante.

² *Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi*, scelte da D. Giuliotti, Milano, Treves, 1922. Per un breve profilo biografico di Domenico Giuliotti, si rimanda alla nota 1 al testo 6.

³ La citazione è tratta dalla *Storia della Letteratura Italiana* di Francesco De Sanctis ed è inserita da Giuliotti nella sezione del volume dedicata ai *Giudizi su Jacopone da Todi (Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi, cit., p. 273)*.

⁴ *Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi, cit., p. 274*.

⁵ «Nondimeno crederemo che Dante avendo in mente di parlare de' suoi coetanei, non dimenticasse Fra Jacopone da Todi: del quale sono a noi pervenuti tanti libri di versi divoti, serbatici più tosto dalla cristiana pietà, che dall'amore del bello stile, seguendo colui le care poste de' suoi vicini, e mostrandosi pur assai goffo e squisitamente plebeo. E ci sia buono l'osservare di che pellegrine voci egli arricchisse talvolta il tesoro della favella: la quale allora tutta fresca e recente potevasi con poco senno fornire di molti e sani e necessarij vocaboli. Ma costui fabbricavali alla libera, o più veramente alla pazzia e tanto strani e ridevoli da disgradarne il zanni delle commedie» (G. PERTICARI, *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori*, Lugo, tipografia Vincenzo Melandri, 1823, p. 17). Il passo viene citato da Giuliotti nella sezione dedicata ai *Giudizi su Jacopone da Todi: Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi, cit., p. 272*.

⁶ «Tra i seguaci di Francesco fu Iacopo dei Benedetti di Todi, che la storia conosce sotto il nome di Iacopone. Strano uomo, strano santo, strano poeta! Dicono che egli fosse pazzo; che il dolore della morte improvvisa di sua moglie gli sconvolgesse la mente, e che allora venduto tutto quello che possedeva e datolo ai poveri si coprisse di stracci, e si compiacesse d'esser mostrato a dito, di essere deriso, di essere seguito da una folla che gli urlava dietro, a dileggio, Iacopone. Io non so veramente dove finisca la saviezza e dove cominci la pazzia, non mi attendo a giudicare il povero Todino. Sicuramente non vado in estasi coll'Ozanam, quando leggo ch'egli andò ad uno spettacolo mezzo nudo, camminando carponi, con basto e briglia come una bestia da soma; e queste anzi io le chiamo cose da bestie e non da uomini. Sicuramente io vedo in Iacopone la passione di parer matto per amor divino; e questa passione non la intendo, e mi pare una cosa molto patologica. Ma di più non oserei dire» (A. BARTOLI, *Storia della Letteratura Italiana*, II. *La poesia italiana nel periodo delle origini*, Firenze, Sansoni, 1879, p. 192).

⁷ A. D'ANCONA, *Jacopone da Todi il giullare di Dio del secolo XIII*, in «Nuova Antologia», XV, maggio 1880. Il saggio è stato poi ripubblicato in *Studi sulla Letteratura Italiana dei primi secoli* (1884) e riproposto in una ristampa uscita per la casa editrice Atanor di Todi nel 1914.

⁸ A. F. OZANAM, *Poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, Paris, Jacques Lecoffre, 1852. Si fa riferimento in particolare ai capitoli *IV. Le bienheureux Jacopone de Todi* (pp. 164-208) e *V. Les Poésies du bienheureux Jacopone* (pp. 209-272).

⁹ F. NOVATI, *L'amor mistico in S. Francesco d'Assisi ed in Jacopone da Todi*, in ID., *Fraschi e minii del Dugento. Conferenze e Letture*, Milano, Casa Editrice L. F. Cogliati, 1908, pp. 219-251.

¹⁰ *Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi, cit., p. 272*. La citazione, come segnala tra parentesi lo stesso Giuliotti, è tratta dalla dedica, a Santa Margherita de' Ricci, dei *Cantici del Beato Jacopone* pubblicati dal Modio a Roma nel 1588.

¹¹ Nella sezione dedicata agli *aneddoti* su Jacopone, Giuliotti inserisce un passo tratto dal saggio di Casella *Jacopone da Todi*, pubblicato in due puntate tra il luglio e il dicembre 1920 in «Archivium Romanicum» (vol. IV, nn. 3-4, pp. 281-339, 429-485) e poi uscito nel volume di Olschki che qui si recensisce.

¹³ «Chi vedesse Santo Piero / che pareva sì antichito, / ello è tanto ingiovanito / che par esser un garzone. // Santo Paolo, sì amoroso, nella rota va gioioso; / tutto 'l mondo fe' focoso, / tanto fu pien dell'ardore» (*Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi, cit., p. 248*).

¹⁴ Cecchi cita qui il primo verso del componimento *Mater Amabilis (Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi, cit., pp. 151-154)*.

[62] «La Tribuna», venerdì 27 ottobre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Non mi sentirei di decidere, così su due piedi, se la critica che si fa sui giornali riesca, davvero, ogni tanto, a scuoprir qualcosa di buono nella Babele letteraria, con un po' di quell'entusiasmo che la cronaca dei giornali profonde tutte le mattine, annunziandoci il solito suicida, la solita moglie scappata da casa, e la solita fabbrica di ventini falsi. Disgraziatamente, io sono anche parte in causa; il mio giudizio parrebbe interessato.

Ma se in ogni circostanza questa critica si comportasse come nei riguardi delle novelle di Arturo Alcaro: *La lanterna al volto* (Edit: «Eroica», Milano),¹ o di qualche altro libro che vedremo, non esiterei un minuto a proclamare che essa manca al suo scopo. Il silenzio quasi completo, che persiste intorno a questi lavori, è prova, per non dir altro, di gran deficienza d'attenzione. Con i quali richiami, frattanto, non vorrei suscitare nei lettori speranze esagerate. Non vorrei credessero che un nuovo sole s'è alzato sull'orizzonte: mentre tutti i critici seguitavano a dire ch'è bujo pesto. Non vorrei credessero che è passato, carico di gualdrappe e sonagli, l'Elefante Bianco: mentre i *reporters* non registravano, fermo alla cantonata, che un cavallo di fiacre,² e il vetturino a cassetta e la guardia che fa la contravvenzione. Purtroppo non s'è levato il sole, e non è passato l'Elefante Bianco. Ragon di più, insomma, perché i lavori in parola ricevano il commento che meritano. Ed ecco, cominciando dalle novelle dell'Alcaro, in quali precisi termini, a mio vedere.

Non si rivela in queste novelle, quella forza matura e precisa che, in autore giunto al possesso di tutti i suoi mezzi, si sente subito, nel modo col quale egli imposta il suo tema. Ve ne sono: per esempio *L'Altro*, d'un modello sentimentale da considerarsi tremendamente sorpassato.³ Certe: per esempio, *Il vice*, graziosa parodia della vita giornalistica,⁴ hanno tenuto conto, ma con troppo ritardo, degli innegabili meriti della letteratura di *Gandolin*.⁵ *Harriet*, storia d'amori di un'americana appassionata e d'un cafone nostrano,⁶ rientra nel figurino Zuccoli;⁷ come altre rientrano nell'ambiguo tipo creatosi dalla contaminazione dei nostri diversi regionalismi. Anche le più felici: *La esse*, che piacque a Giovanni Verga,⁸ *Il bavaglino*, etc., etc., non potrebbero pigliarsi senza abbaglio quali testimonianze d'un artista formato.

Ma c'è un'attenzione di scrittura, una pulizia di mestiere, che va rilevata; benché occorra dir subito che l'Alcaro si condannerebbe da sé stesso a rimanere in un limbo decoroso ma inameno, se non stimolasse senza indugio le proprie facoltà di scelta: per declinare, d'ora innanzi, nel modo più assoluto, motivi che hanno perso ogni capacità di suggestione; e imparare a costruire davvero personalmente. Finora, il suo sforzo sembra concentrato, punto per punto, sull'evidenza della notazione. Scrive asciutto e sbrigato. Ma questa sua compendiosità dentro la riga non esclude la dozzinalità dell'architettura, nella pagina e nel racconto. Spreca troppa buona volontà, cercando di ravvivare una materia stanca, afflosciata, incapace di serbare il segno dell'espressione. Accostarsi a gagliardi esemplari moderni, anche stranieri, potrebbe esser utile all'Alcaro; che ha probabilmente cavato quanto poteva dai modelli tradizionali. In due parole si riassumerebbe tutto, dicendo che ormai occorre ch'egli cominci ad avere un po' più coraggio.

Dagli stranieri, e fra i più eccentrici, ha invece profittato Paolo Emilio Giusti, come si vede nel libro di prose liriche: *Significati* (Edit. Maglione-Strini, Roma):⁹ e in altri saggi usciti dopo, sulla «Ronda».¹⁰ Otto anni fa, sui modelli che il Giusti coltiva crebbe in Italia una fioritura di imitazioni che durarono quanto la famosa rosa, senza averne l'odore e l'incarnato. Erano anzi fiori disfatti prima di essersi schiusi; fiori, la maggior parte, come posson educarli l'Ignoranza e la Pacchianeria. Scoperto Baudelaire, scoperto Laforgue, Rimbaud, i ragazzi ci si buttaron sopra a sbaraglio. Tutto parve nuovo; tutto buono: e copiavano a quattro mani come le scimmie.

Ognuno s'era fatto il suo paradiso eletto artificiale. Ognuno, con due stagnole da cioccolatini e qualche spera rotta, s'era combinato il suo piccolo laberinto a specchi. In quei laberinti amavano sperdersi, meditando sull'universale illusione e l'iridescente nulla. Avrebbero fatto meglio a meditar sull'uso che degli specchi, secondo narra quel birbone di Svetonio, soleva fare, *in fornice*, il vecchio Orazio.¹¹

Cose, abbiám detto, trapassate! Ma il Giusti non aveva dovuto aspettare cotesti giorni carnevaleschi, per incontrarsi con Baudelaire e con Rimbaud. Quella maniera tra visionaria e ragionativa che il Linati derivò dai *Petit Poèmes* assai brillantemente, soprattutto nei *Doni della Terra*,¹² egli la riprese, per suo conto, con meno fantasia e con ostentata freddezza, come di gentiluomo assai vissuto, che vuol stilizzarsi nell'innocua rigidità d'un abito severo di taglio e neutro di tinta. È probabile, specie nelle sue ultime cose, anche una lieve influenza cardarelliana; più che altro nel modo di porgere certi paradossi morali; e sempre con una velatura di snobismo.

Viaggiatore, ha del viaggiatore la maniera perentoria e fatale di offrirsi uno spostamento fisico in valore di periplo interno; un po' di *ulissismo*, insomma: niente dannunziano, anzi britanneggiante. Vale a dire che quando egli ci confida: «All'automobile devo fra le più grandi voluttà e riconoscenze della mia vita»; oppure: «Sono sempre stato un uomo definitivo e irreparabile», siamo avvertiti di dover cercare, nella *blague*, anche una certa autoironia, che egli potrebbe sviluppare utilmente.

I temi ch'egli predilige: elogio dei propri vizi, del viaggiare; cosmopolitismo, *halls* di grandi alberghi, e morali annesse, richiederebbero, tuttavia, uno stile più acre e mordente. La tristezza della sua filosofia sembra esautorata nel giuoco verbale, assai meno perfido delle intenzioni. Che è, in fondo, la dannazione di questi scrittori elaboratamente anarchici. Le loro parole smorzano, abboniscono sempre la "irreparabile" tragedia. Invece d'esser come olio sul fuoco, sono un poco come lo spegnitoio sulla candela. E di sotto al mantello del diavolo, all'ultimo momento, finisce sempre per scappar fuori il *bon garçon*.

Infine, poche parole per il volumetto di Raffaello Franchi:¹³ *Luce sulle case* (Edit.: Vallecchi, Firenze).¹⁴ Anch'esso nato nell'atmosfera "frammentista", già se ne solleva nelle composizioni che vorrebbero rispondere più servilmente all'estetica del "frammento" (*Beato Angelico, Ricordo, Risveglio, etc.*).¹⁵

Nelle pagine: *Promessa*, davvero le più promettenti del libro, le accorate note autobiografiche che passavano in quelle prime composizioni, ma come balbettanti e spezzate, s'ampliano e respirano.¹⁶ Un'intera opera di confessione lirica, condotta con la casta tenerezza di questa *Promessa*, si introdurrebbe come di rado nel segreto d'una vita ricca di sincerità e di affetti. Anche il Franchi ormai avrebbe bisogno di prender coraggio; tanto più fiduciosamente di altri, in quanto egli ha trovato, si è conquistata una sua materia, che qui ha osato appena sfiorare.

E non poteva intitolarsi con maggior verità questo saggio: *Luce sulle case*. Luce occidua, che par tanto più intensa e illusoria, quanto più è prossima a spegnersi; e fra poco è l'ora che annotta; e la vita si raccoglie, più intima e immemore sotto la vigile lampada.

Il tarlo.

Cecchi registra il silenzio della critica sulle novelle de *La lanterna al volto* di Arturo Alcaro che, per quanto a tratti acerbe o poco attuali, posseggono «un'attenzione di scrittura» e «una pulizia di mestiere» che è giusto rilevare. All'autore manca quella personalità e quel coraggio che gli consentirebbero di superare la «materia stanca» e «afflosciata» dei modelli tradizionali e di rinnovare il proprio stile. Gli gioverebbe leggere qualche autore straniero dei più moderni, operazione che traspare invece dalle prose di Paolo Emilio Giusti raccolte in *Significati*: da Baudelaire e Rimbaud, l'autore dimostra di riprendere una «maniera tra visionaria e ragionativa», che però rende nel concreto con eccessiva freddezza e con scarsa fantasia. Nei suoi testi elogia il viaggiare, il cosmopolitismo che si respira nei grandi alberghi, temi che richiederebbero «uno stile più acre e mordente». Anche nel volume di Raffaello Franchi *Luce sulle case*, Cecchi sottolinea l'eccessiva timidezza dell'autore nell'imporre il proprio stile, anche se la raccolta contiene alcune pagine ariose e promettenti. Il “tarlo” non è stato più riproposto dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ A. ALCARO, *La lanterna al volto*, Milano, L'Eroica, 1921. Il volume raccoglie un totale di 33 novelle: *Il sasso e l'acqua* (pp. 17-19), *Una lettera* (pp. 21-23), *A nolo* (pp. 25, 26), *Si dice e si dice* (pp. 27-29), *Puritas* (pp. 31-33), *Confiteor* (pp. 35-39), *Alla scuola di Licurgo* (pp. 41-45), *L'altro* (pp. 47-50), *Il bavaglino* (pp. 51-54), *Cambiamento d'aria* (pp. 55-59), *Così* (pp. 61-66), *La casa* (pp. 67-70), *Il vice* (pp. 71-75), *Harriet* (pp. 77-88), *La parentesi* (pp. 89-93), *La femminaccia* (pp. 95-99), *La sua felicità* (pp. 101-104), *Fuori del gallinaio* (pp. 105-110), *L'eco del passato* (pp. 111-112), *Ammissione a passivo* (pp. 113-116), “*Nuova Italia*” (pp. 117-119), *Servizio non richiesto* (pp. 121-123), *Finestre che si aprono. Finestre che si chiudono* (pp. 125-127), *E fu così che...* (pp. 129-132), *L'amico, la mula e il tempo* (pp. 133-137), *La esse* (pp. 139-143), *Che vuoi farci* (pp. 145-152), *Riccardo e la “Corte dei Conti”* (pp. 153-156), *Ispirazione* (pp. 157-159), *Il dovere* (pp. 161-164), *La signora Ortiz* (pp. 165-168) e *La Città* (pp. 169-174).

² Con il termine francese *fiacre* si fa riferimento alle carrozze trainate da due cavalli che costituivano il servizio di trasporto pubblico parigino del tempo e che, originariamente, stazionavano proprio in Rue de Saint Fiacre.

³ A. ALCARO, *L'altro*, in ID., *La lanterna al volto*, Milano, L'Eroica, 1921, pp. 47-50.

⁴ A. ALCARO, *Il vice*, in ID., *La lanterna al volto*, Milano, L'Eroica, 1921, pp. 71-75.

⁵ Con lo pseudonimo Gandolin, lo scrittore e giornalista ligure Luigi Arnaldo Vassallo (1852-1906) usava firmare i propri scritti. Nato a Sanremo, inizia la propria carriera nel 1869 in alcuni giornali genovesi: trasferitosi a Roma, diventa redattore de «Il Messaggero», del quale sarà anche direttore (1879-1880). Fonda i giornali «Capitan Fracassa», «Don Chisciotte della Mancia» e «Don Chisciotte di Roma», quindi torna in Liguria dove dirige «Il Secolo XIX» (1896). Oltre all'attività giornalistica è autore di romanzi e racconti umoristici quali *Guerra in tempo di bagni* (1899), *La Famiglia De-Tappetti* (1903), *Dieci monologhi di Gandolin* (1903), *Ciarle e macchiette* (1912) e *Parla Gandolin* (1919).

⁶ A. ALCARO, *Harriet*, in ID., *La lanterna al volto*, Milano, L'Eroica, 1921, pp. 77-88.

⁷ Per un accenno alla biografia di Luciano Zuccoli, si rimanda alla nota 18 al testo 8. Oltre che nell'articolo di *Libri nuovi e usati* del 2 settembre 1921 (testo 8), lo Zuccoli compare come rappresentante di una letteratura erotica, mondana e perlopiù frivola, sia nel “tarlo” del 16 settembre 1921 (testo 10) che in quello del 7 luglio 1922 (testo 47).

⁸ A. ALCARO, *La esse*, in ID., *La lanterna al volto*, Milano, L'Eroica, 1921, pp. 139-143. Il giudizio espresso da Verga è riferito nell'*Introduzione* firmata da Ettore Cozzani: «Giovanni Verga, nella sua salda vecchiezza gloriosa, càpita un giorno a Roma e s'imbatte all'Aragno col direttore de “Le lettere”, il quale gli chiede un giudizio sul suo periodico; il nobile scrittore risponde pronto, accennando a una novella “La esse” che nell'ultimo numero egli ha letta con grande godimento. “Ah – esclama – ci ho riso proprio di gusto!” Ora, un artista della potenza di Giovanni Verga, un uomo come lui austero e sereno; un conoscitore così profondo d'ogni miglior succo della nostra tradizione letteraria, non ride “proprio di gusto”, se non di un capolavoro d'umorismo. E chi è dunque l'autore che può vantare per tutta la vita il premio di quel riso cordiale come un lottatore la sua più bella corona olimpica? Egli è un giovane; è un ignoto; e la sua novella “La esse” è tra le più saporose che – come ciuffi di ciliegie mature in un tirso maggesco, - rosseggiino e odorino in questo volume nuovo: si chiama Arturo Alcaro» (A. ALCARO, *La lanterna al volto*, cit., p. 7).

⁹ P. E. GIUSTI, *Significati*, Roma, P. Maglione e C. Strini, 1921.

¹⁰ Giusti, oltre ad alcune riflessioni filosofiche raccolte nei brani *Solitudine* (I, n. 4, aprile 1919, p. 47), *Ricapitolazioni* (I, n. 5, maggio 1919, pp. 71-72) e *Metafisiche; Estetica-Razze; Realtà* (I, n. 6, giugno 1919, pp. 67-68), interviene su «La Ronda» occupandosi di letterature straniere: prende in esame e analizza le *Lettere d'amore di Charles Baudelaire* (VI, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 243-251) e soprattutto traduce e pubblica una lunga e articolata dissertazione di Craig Edward Gordon (1872-1966) sul ruolo dell'attore nel teatro contemporaneo (*L'attore e la supermarionetta*, in due puntate: I, n. 8, agosto 1919, pp. 30-44; II, n. 1, gennaio 1920, pp. 50-66). A conclusione del “tarlo” del 15 luglio 1922, Cecchi aveva accennato con un elogio proprio allo scritto di Giusti sulle lettere di Baudelaire (nota 19 al testo 48).

¹¹ L'aneddoto è narrato da Svetonio nel *De poetis*, prima sezione del *De viris illustribus*: «Ad res venereas intemperantior traditur; nam speculato cubiculo scorta dicitur habuisse disposita, ut, quocumque respexisset, ibi ei imago coitus referretur».

¹² C. LINATI, *I doni della Terra*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1915. L'opera è recensita da Boine nell'ottobre 1915 su «La Riviera Ligure». Il critico scriverà a Cecchi di Linati come di uno scrittore «nobile, ma eccessivamente orafò parnassiano» e come un paesaggista «cesellatore con scarsa intimità» (G. BOINE, *Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917)*, cit., p. 161, lettera 154), e ancor più chiaramente in una lettera del settembre 1915: «[...] ho

detto la mia oscura scontentezza per questa sua arte troppo lavorata e disumana. Tu ti rifai sulla “tecnica” interiorizzando il modo d'espressione, vedendoci (dove ci sono) riflessi e complessità dell'anima» (*Ibid.*, p. 168, lettera 160). Cecchi dedica all'opera di Linati una recensione apparsa ne «La Tribuna» del 26 maggio 1916. Per una breve biografia di Carlo Linati, si rimanda infine alla nota 4 al testo 9.

¹³ Raffaello Franchi (1899-1949), scrittore fiorentino, frequenta il caffè delle Giubbe Rosse ed è tra i fondatori dell'«Italia futurista» (1916). Pubblica le raccolte di versi, prose liriche e frammenti *Ruscellante* (1916), *Incantesimo* (1917) e *Luce sulle case* (1918). In seguito i suoi interessi saranno soprattutto incentrati sulle arti figurative e sul teatro: scriverà numerosi saggi e articoli, collaborando con «Nuovo Paese», «Il Baretto», «Solaria» e «La Fiera letteraria». In *Formazioni. Contributo a una storia dell'arte contemporanea* (1919) scrive anche di Emilio Cecchi e nel maggio 1920 è tra i fondatori de «L'Enciclopedia», la rivista di cui si occupa il “tarlo” negli articoli del 2 settembre 1921 (testo 8) e del 15 luglio 1922 (testo 48).

¹⁴ R. FRANCHI, *Luce sulle case*, seconda edizione, Firenze, Vallecchi, 1920. La prima edizione della raccolta era uscita per l'editore bolognese di “La Raccolta” nel 1918.

¹⁵ *Beato Angelico* (R. FRANCHI, *Luce sulle case*, cit., p. 17), *Ricordo* (*Ibid.*, pp. 31-32), *Risveglio* (*Ibid.*, pp. 49-50).

¹⁶ R. FRANCHI, *Promessa*, in ID., *Luce sulle case*, cit., pp. 71-85.

[63] «La Tribuna», venerdì 10 novembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

In alcune considerazioni, abbozzate tempo addietro, sotto questa rubrica, intorno a Marcel Proust e agli scrittori da cui dipende, si notava che l'esperienza di Proust non è facile.¹ Il lettore, se è sincero, e cerca di non tradire le proprie impressioni; se è, insomma, lettore che sa leggere, non arriva in fondo agli otto volumi di *À la recherche du temps perdu* (Ed: «Nouvelle Revue Française», Paris),² senza esser passato per una infinità di stati d'attrazione e stanchezza, di fiducia e scoraggiamento.

L'indecisione è evidente, oltre che negli stranieri, presso i quali del resto, è più spiegabile, negli stessi francesi. Il primo volume della *Recherche* passò sotto silenzio, in Francia; benché sia giusto avvertire che era uscito in tempo di guerra. Gradatamente, con l'integrarsi dell'opera e le discussioni critiche di Thibaudet,³ del Rivière,⁴ di Charles Du Bos,⁵ di Léon Daudet,⁶ ecc.: si è sviluppata e rafforzata un'opinione ammirativa quasi concorde.

E in Germania non sappiamo; ma, in Inghilterra, Proust ha già cominciato ad installarsi con una traduzione di C. K. Scott Moncrieff (*Swann's Way*).⁷ È questi un traduttore ottimo, specializzato, evidentemente, nell'epopea. Tre anni fa aveva dato la più bella versione inglese della *Chanson de Roland*: l'epopea delle origini.⁸ Oggi traduce la epopea della decadenza. Ha messo, così, la letteratura francese come tra le due mezzelune d'una gran parentesi. L'ha presa per le cocche, come un fazzoletto.

Non si dice questo per creare all'opera di Proust un contrapposto leggendario, e in verità molto sproporzionato. Né si vuol suggerire che, dopo dieci secoli, alla tromba di Roncisvalle, risponde, in *Sodome et Gomorrhe*, dentro al bofonchiare del telefono, la voce di Albertina. Certo è che, con Proust, ci troviamo davanti ad uno dei più interessanti tentativi di epica moderna, in Francia ed altrove. Si fa l'epica come si può. Né occorre che, oltre il fondamento storico, o creduto tale, ci sia, come volevano i retori, il conflitto delle razze; e il trionfo d'una sull'altra incarnato nell'eroe eponimo. Gli antichi l'intendevano più liberamente. Nelle sue *Annotazioni alla Poetica* tradotta dal Castelvetro, il Metastasio inorridisce perché, secondo le definizioni aristoteliche, verrebbero ad essere epopea anche il *Decamerone* e la *Fiammetta*. Che è, semplicemente, vero.

La rinnovata tradizione del romanzo, presuppone ritrovato un senso nativo dell'epopea. Ed è, per noi occidentali, specialmente la tradizione del romanzo francese, che Proust ha saputo corroborare con elementi originali; e d'oltre Manica. Ma anche soltanto dallo stipite francese, che ricchezza gli si offriva di addentellati e sviluppi: stipite, albero genealogico, davvero degno di essere ogni volta celebrato *cum timpanis et choris!*

Su Montesquieu, su Marivaux, su Helvétius si forma Stendhal. Su Prevost, su Marivaux, sullo stesso Stendhal, si forma e completa Balzac. Balzac *autem genuit* Flaubert. Flaubert *genuit* Maupassant, i Goncourt, Bourget,⁹ ecc., ecc. E tutte le divise e le formule, da quella di Helvétius («la morale dovrebbe esser trattata come una fisica sperimentale»),¹⁰ a quelle del naturalismo, del verismo, dello psicologismo, condito, poi, di simbolismo, o rinfrescato sulle novità freudiane, concordano, sotto diversità particolari, in una aspirazione omogenea, che raccoglie, nella maniera più schietta, anche l'apporto di Proust.

Nel quale, fra l'altro, si notaron tre cose: l'autentica esperienza della vita aristocratica ed alta borghesia; e questa esperienza conferisce ai romanzi di Proust tutt'altra concretezza delle descrizioni dei soliti *romanciers mondains*, i quali speculavano i salotti dell'aristocrazia, a distanze astronomiche, dalle soffitte. La linea bergsoniana; e, a questo proposito, ecco che proprio ieri («Nouvelle Revue Française», 1 novembre 1922), in una recensione dell'ultimo libro di Bergson: *Durée et Simultanéité*, certe notazioni di Proust, in *À l'ombre des Jeunes Fill.* sono citate quasi come un contributo alla soluzione del problema psicologico del tempo.¹¹ Uno stile nell'apparente

facilità astutissimo. Fino a che punto Proust abbia studiato e sfruttato, negli stretti riguardi stilistici, i suoi predecessori, si vede nelle storielle dell'*Affaire Lemoine* (in *Pastiches et Mélanges*);¹² dove ha imitato, come due goccioline d'acqua, le maniere di Saint-Simon, di Balzac, di Flaubert, dei Goncourt, ecc., ecc., infondendovi, naturalmente, una tintura ironica.

Ma passando alle influenze inglesi: prima di tutte quella di Meredith.¹³ La stessa predilezione per la vita aristocratica e consumata, la stessa delizia di tuffarsi dentro la selva psicologica; sebbene, in Meredith, il giuoco psicologico talvolta s'impigli, per troppo rigoglio, in una rete di arabeschi stilistici alieni allo spirito simmetrico della lingua francese, e al pacato gusto di Proust. Senza l'alta fantasia meredithiana, Henry James deriva dal Meredith, in un'arte grigia; con certi valori complementari presi anche dai francesi. Procedo con meticolosità d'anatomista; laddove il Meredith per mitologie ed illuminazioni. E mai, forse, prima di lui, era stato fatto un processo tanto minuzioso non diciamo ai sentimenti e alle passioni, ma ai primi barlumi d'un sentimento, ai primi appigli d'un'intenzione. Mai era stato dato dell'uomo interno un *écorché* più crudo ed esasperante. La vita viene rovesciata come un guanto; e l'artista, armato d'una lente formidabile, cerca dentro le costure. L'attimo si distende in un capitolo; un gesto oscilla per tutto un romanzo. Si arriva, attraverso Henry James, a James Joyce, il cui ultimo libro: *Ulysses*,¹⁴ è l'ingrandimento, in sei o settecento pagine, d'una sola giornata dell'eroe: una *Odissea* in ventiquattro interminabili ore; con i mostri del Caos; le Orche, Scilla, e Polifemo, visti a microscopio nella goccia d'acqua; e non è detto che sien meno spaventosi degli antichi. E si arriva a Proust che, intorno a una *soirée* in casa Guermantes, scrive più di mezzo volume.

Quasi sconosciuti in Italia, Meredith e James non devono essere molto letti neanche in Francia. Una traduzione francese dell'*Egoist*, che una volta ci capitò di sfogliare era inintelligibile;¹⁵ e un altro libro di Meredith, d'importanza relativa, è stato tradotto soltanto da poco. Questo spiega come fra gli ultimi grandi romanzieri francesi e Proust, generalmente si vegga un distacco che, in realtà, è meno ampio e azzardoso di quel che pare. C'è, di mezzo, l'opera di Meredith, e soprattutto di James. Nel «*Mercure de France*» del primo giugno, Ezra Pound confermava una vecchia opinione, espressa in questa rubrica: che, cioè, nella concezione del romanzo, Proust è una specie di Henry James, filtrato attraverso il simbolismo francese.¹⁶

Ma se i personaggi di Meredith son divinità ironiche e perfettamente incarnate, quelli di James furono paragonati a spettri. «Non si possono non ammirare le figure che si muovono nei suoi salotti; ma si ha un senso vago che sieno figure senza volto» (Chesterton, *Victorian Age*).¹⁷ Il difetto insieme a tanti pregi, è passato in Proust. Di rado i suoi personaggi son plasticamente definiti, come il bellissimo gruppo delle *jeunes filles en fleur*. Più spesso non hanno volto. Son ridotti allo stato di voci. E si ha come un colloquio, un concerto di voci, in una stanza nella quale fluttua lentamente una nebbia iridata, argentina che nasconde tutto: una orchestra di legni che suona dietro un cortinaggio...

Il tarlo.

Cecchi torna sulla questione della difficile ricezione critica di Proust, sottolineando le indecisioni che la critica ha dovuto superare nel mettere a punto il proprio giudizio: grazie agli scritti di Thibaudet, di Rivière, di Du Bos e di Daudet e alla traduzione inglese di Scott Moncrieff, sembra ora essersi formata un'opinione favorevole e concorde. Cecchi rileva nel francese la propensione alla «vita aristocratica» tipica di Meredith, una «linea bergsoniana» di fondo, e uno stile «nell'apparente facilità astutissimo» che risente delle letture di Saint-Simon, di Balzac, di Flaubert, dei Goncourt. Riprende poi alcune delle posizioni già espresse in passato, avvalorate ora da un articolo di Pound sul «Maercure de France», e chiama in causa direttamente Henry James: l'autore britannico offre così lo spunto al critico di citare per la prima volta in Italia l'*Ulysses* di James Joyce. Il «tarlo» è stato riproposto, con alcune modifiche, in *Aiuola di Francia* (pp. 303-306).

¹ Il «tarlo» si era occupato di Marcel Proust già il 21 ottobre 1921 (testo 15), in occasione dell'uscita di un'edizione di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pubblicata per le Éditions Nouvelle Revue Française: il critico era poi tornato sulla questione anche nel «tarlo» del 7 luglio 1922 (testo 47). Riguardo le diverse interpretazioni critiche dell'opera dell'autore francese, si rimanda al «tarlo» uscito sulla «Tribuna» del primo settembre 1922 (testo 54).

² L'opera capitale di Proust viene pubblicata tra il 1913 e il 1927: *Du côté de chez Swann* (1913), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), *Le Côté de Guermantes* (1920-1921), *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922), *La Prisonnière* (1923), *Albertine disparue* (1925), *Le Temps retrouvé* (1927). Mentre *Du côté de chez Swann*, dopo il rifiuto di diversi editori, viene pubblicato da Grasset, i successivi escono per le Éditions de la Nouvelle Revue Française. Nel 1919 viene pubblicato *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, che ottiene il premio Goncourt nello stesso anno, quindi vedono la luce i due volumi di *Le Côté de Guermantes* (1921-1922) e i due tomi di *Sodome et Gomorrhe* (1921-1922). Nel 1923 uscirà quindi *La Prisonnière*, la prima sezione postuma della monumentale raccolta: la scomparsa dell'autore francese avviene infatti il 18 novembre 1922, appena qualche giorno dopo la stesura di questo «tarlo».

³ Il «tarlo» aveva già accennato alle interpretazioni di Proust avanzate da Albert Thibaudet, nell'articolo del primo settembre 1922: a tal riguardo si rimanda pertanto alla nota 12 al testo 54. Per un accenno alla biografia del critico francese, si veda la nota 1 al testo 11.

⁴ Per un accenno ai contributi critici di Jacques Rivière su Proust, si veda la nota 13 al testo 54.

⁵ Il primo settembre 1922 (testo 54) il «tarlo» elogia un volume di Charles Du Bos intitolato *Approximations* (Paris, Librairie Plon, 1922), che raccoglie una serie di articoli raccolti in ordine cronologico. Tra questi compaiono tre scritti incentrati sulla figura e l'opera di *Marcel Proust*, composti tra il gennaio e il marzo 1921: *Le courage de l'esprit* (pp. 58-75), *Quelques corollaires du théorème fondamental*, (pp. 76-99) e *L'observateur*. *Le Côté de Guermantes* (pp. 99-116). Già nel contributo del primo settembre, Cecchi aveva promesso ai lettori che sarebbe tornato a scrivere di questi saggi in una puntata successiva della propria rubrica.

⁶ I *Souvenirs* di Daudet vengono citati dal «tarlo» il 24 settembre 1921 (testo 11) e poi in successive puntate della rubrica (23 giugno 1922, testo 45; 28 luglio 1922, testo 50). Qui si fa riferimento al nono capitolo di *Salons et journaux*, quarto libro che compone l'opera, in cui viene introdotta la figura di Proust: «Vers 7 heures et demie arrivait [...] un jeune homme pâle, aux yeux de biche, suçant ou tripotant une moitié de sa moustache brune et tombante, entouré de lainages comme un bibelot chinois. [...] Bientôt sortaient de ses lèvres, proférées sur un ton hésitant et hâtif, des remarques d'une extraordinaire nouveauté et des aperçus d'une finesse diabolique. Ses images imprévues volaient à la cime des choses et des gens, ainsi qu'une musique supérieure, comme on raconte qu'il arrivait à la taverne du Globe, entre les compagnons du divin Shakespeare. Il tenait de Mercutio et de Puck, suivant plusieurs pensées à la fois, agile à s'excuser d'être aimable, rongé de scrupules ironiques, naturellement complexe, frémissant et soyeux. C'était l'auteur de ce livre original, souvent ahurissant, plein de promesses: *Du côté de chez Swann*, c'était Marcel Proust» (L. DAUDET, *Vers le Roi. Souvenirs des milieux politiques, littéraires, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1920). Per un breve profilo biografico di Léon Daudet, si rimanda alla nota 12 al testo 6.

⁷ I primi sei volumi di *À la recherche du temps perdu*, vengono tradotti per la prima volta in Inglese da C. K. Scott Moncrieff, che firma la prima versione dell'opera di Proust in una lingua diversa dal francese (*Swann's Way*). I volumi iniziano ad uscire per l'editore Chatto & Windus nel 1922 sotto il titolo complessivo di *Remembrance of Things Past*: il curatore decide di utilizzare una frase del trentesimo sonetto di Shakespeare al posto dell'originale proustiano, una scelta accompagnata da non poche polemiche. Moncrieff, prima della morte prematura avvenuta nel 1930 all'età di appena quarant'anni, pubblica un totale di sei volumi: *Swann's Way* (1922), *Within a Budding Grove* (1924), *The Guermantes Way* (1925), *Cities of the Plain* (1927), *The Captive* (1929) e *The Sweet Cheat Gone* (1930). L'ultimo volume dell'opera, *Le Temps retrouvé*, è stato tradotto da Stephen Hudson e pubblicato in Inghilterra con il titolo di *Time Regained* nel 1931.

⁸ *The song of Roland*, done into English, in the original measure by C. Scott Moncrieff, with an introduction by G. K. Chesterton and a note on technique by G. Saintsbury, London Chapman & Hall, 1919. Charles Kenneth Scott Moncrieff (1889-1930), scrittore di origine scozzese, studia tra il Winchester College ed Edimburgo, dove si laurea in legge e in letteratura inglese. Collabora nemmeno ventenne con la rivista «New Field». Rimasto invalido durante la guerra, dopo una breve esperienza all'ufficio di guerra, inizia a scrivere nel «New Witness», giornale diretto da Chesterton per il quale collaborerà anche lo stesso Cecchi. Si afferma come apprezzato traduttore di Proust, ma anche di Stendhal e di testi medievali quali la *Chanson de Roland* (1919) e le lettere di Abelardo ed Eloisa (1925).

⁹ Lo scrittore francese Paul Bourget (1852-1935), dopo lo scarso successo delle raccolte poetiche *Au bord de la mer* (1872), *La Vie Inquiète* (1875) e *Les Aveux* (1882), ottiene la fama con i ritratti psicologici di autori come Stendhal, Taine e Baudelaire, raccolti poi in *Essais de psychologie contemporaine* (1883) e *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1886). Scrive diversi romanzi tra cui *Un crime d'amour* (1886) e *Mensonges* (1887), *André Cornélis* (1887) e alcuni scritti ispirati dai numerosi viaggi tra Italia, Medio oriente e Stati Uniti. Convertitosi al Cattolicesimo, collabora con l'«Action Française» e difende i valori tradizionali cristiani dalle insidie del Modernismo.

¹⁰ «La connoissance de l'esprit, lorsqu'on prend ce mot dans toute son étendue, est si étroitement liée à la connoissance du cœur et des passions de l'homme, qu'il étoit impossible d'écrire sur ce sujet, sans avoir du moins à parler de cette partie de la morale commune aux hommes de toutes les nations, et qui ne peut avoir, dans tous les gouvernements, que le bien public pour objet. Les principes que j'établis sur cette matiere sont, je pense, conformes à l'intérêt général et à l'expérience. C'est par les faits que j'ai remonté aux causes. J'ai cru qu'on devoit traiter la morale comme toutes les autres sciences, et faire une morale comme une physique expérimentale» (C. A. HELVÉTIUS, *De l'esprit*, Paris, Durant, 1758, pp. I-II).

¹¹ «La conscience n'est pas alors “vidée de tous ses états multiformes”. Mais, de même que, les yeux fermés, nous voyons encore “un champ visuel sombre où passent des tranches de luminosité pâle”, de même “le ténébreux royaume de la durée recèle encore de la vie: battements de cœur, respiration, pulsations de l'attention, fragments de mots ou de phrases qui traversent notre imagination, etc...” (Je signale dans Proust – *A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs* – une admirable notation sur l'évaluation du temps d'après le sentiment de nos forces refaites pendant le sommeil.) On peut se demander si ce n'est pas toujours une réalité à quatre dimensions, une réalité à la fois spatiale et chronologique, que saisit notre conscience (par tranches de deux millièmes de seconde à douze secondes dans la quatrième dimension, dimension temporelle.) Cela pourrait être vrai de la perception intérieure, aussi bien que de la perception extérieure, car, une émotion est toujours accompagnée de réflexes, un sentiment d'un état du tonus musculaire et, plus généralement, un phénomène psychologique de phénomènes physiologiques, c'est-à-dire spatiaux. Mais M. Bergson dissocie, ne retient que l'élément subjectif (la conscience) et l'élément temporel, puis refait une union indissoluble des deux, les confond même, et déclare que cette union, cette confusion, est une donnée immédiate appréhendée dans une intuition. La solution du problème psychologique du temps, que je me suis borné à esquisser ou à suggérer, s'accorderait avec la solution einsteinienne du problème physique» (H. BERGSON, *Durée et simultanéité*, in «La Nouvelle Revue Française», XIX, 1922, pp. 627-628).

¹² M. PROUST, *L'Affaire Lemoine*, in ID., *Pastiches et Mélanges*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919. Cecchi si era già occupato di questa specifica opera di Proust nel “tarlo” uscito sulla «Tribuna» del 6 ottobre 1922 (nota 20 al testo 59).

¹³ Per un accenno alla biografia di George Meredith e agli scritti di Cecchi sull'autore, si rinvia alla nota 15 al testo 37.

¹⁴ *Ulysses* esce inizialmente a puntate sulla rivista americana «The Little Review», quindi viene pubblicato da Sylvia Beach nel 1922. Il “tarlo” aveva già accennato fuggacemente all'opera di Joyce nell'articolo apparso sulla «Tribuna» del 14 aprile 1922 (nota 10 al testo 37).

¹⁵ Il romanzo *The Egoist* viene pubblicato nel 1879, in tre volumi, per l'editore C. Kegan Paul di Londra. L'edizione francese citata da Cecchi è probabilmente la traduzione uscita nel 1904: G. MEREDITH, *L'Egoïste*, traduit de l'anglais par Maurice Strauss, Paris, Charles Carrington, 1904.

¹⁶ E. POUND, *James Joyce et Pécuchet*, in «Mercure de France», n. 575, 33. année, tome CLVI, 1 juin 1922, pp. 307-320. Il passo a cui rimanda qui Cecchi è già citato nell'articolo del 7 luglio 1922 (testo 47). Altri riferimenti all'intervento di Pound si trovano nel “tarlo” del 1 settembre 1922 (testo 54). Fin dalla puntata di *Libri nuovi e usati* del 21 ottobre 1921 (testo 15), Cecchi scriveva che Proust, dove «la sua fantasia si circostrive e piglia contatto con una realtà più netta e rilevata», assume «certi caratteri quasi d'un Henry James impariginito».

¹⁷ «None of the Meredithian things, wind or wine or sex or stark nonsense ever gets between Mr. James and his prey. But the thing is a deficiency as well as a talent: we cannot but admire the figures that walk about in his afternoon drawing-rooms; but we have a certain sense that they are figures that have no faces» (C. K. CHESTERTON, *The Victorian Age in Literature*, London, Williams & Norgate, 1914, p. 229).

[64] «La Tribuna», venerdì 17 novembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Manzoni diceva le bugie?

Fino a ieri credevo di no; ma oggi comincio ad aver paura che qualche volta le dicesse anche lui. Bugie letterarie per giunta.

In un grazioso articolo sul «Resto del Carlino» (12 novembre 1922), Ardengo Soffici ha notato¹ che nel dialoghetto: *Una serata in casa Manzoni*, come si legge nelle *Memorie Manzoniane* del Fabris, stampate a Milano nel 1901,² mancano alcune battute concernenti un passo del *Cinque Maggio*; le quali battute si trovano in altra edizione delle *Memorie*, con la data di Lugo, 1908.³ Il dialogo è da tutti considerato quale un mosaico di frasi autentiche, messe insieme per dare un'idea della conversazione del Manzoni.

Nell'edizione milanese del 1901, il Manzoni racconta ai suoi interlocutori: il Canonico, il Marchese, il Bibliotecario e il Professore, come il *Cinque Maggio* fu composto, e con quale artificio divulgato, nonostante la proibizione della censura austriaca; dopodiché il discorso piglia altra piega, con una domanda del Canonico relativa ai tagli fatti dalla stessa censura all'*Adelchi*.⁴ Invece, nell'edizione di Lugo, il dialogo continua un altro poco, intorno al *Cinque Maggio*:

«*Professore*. Mi permetta, don Alessandro, di farle una domanda, forse indiscreta. Ha mai sentito che a taluni intendenti di poesia, per avventura alquanto schizzinosi, è parso riscontrare una menda, ancor che leggiera, in quei versi dell'Ode che dicono: «Né sa quando una simile - Orma di pie' mortale - La sua cruenta polvere - A calpestar verrà?»-». Obiettano che, sendo l'orma la *traccia* che il pie' lascia sul terreno, non è guari corretto, e anzi è (mi permetta di ripetere le loro parole) «uno sproposito» il dire che *calpesta* la polvere. Ha cognizione di questo appunto, e che cosa ne dice?

Manzoni. Si tratta proprio di uno strafalcione bell'e buono; soltanto non è da imputarsi a me; almeno in quella grave forma.

Marchese. Spiegaci la cosa, se non ti dispiace: che anche il Professore e il Canonico, qui, bruciano dalla curiosità.

Manzoni. Se non volete altro! Ecco come sta la cosa. Io quei versi veramente gli avevo scritti in questa precisa forma: «Né sa quando una simile - Orma di piè mortale - La sua cruenta polvere - A ristampar verrà». - Come vedete, l'orma che calpesta non esisteva, nel mio testo; bensì l'orma *stampata*, o da ristampare: non dico il verso ne risultasse più bello; lo sproposito, comunque, era evitato... Feci ricopiare il manoscritto dal mio fattore per presentarlo alla censura austriaca... Fu il fattore che sbagliò nel copiare quel *ristampar* (che, nel mio caratteraccio, poteva benissimo sembrare un *calpestar*) ed io non m'accorsi dell'errore rileggendo la copia;... fu lo stampatore che lesse scorrettamente l'originale? Non saprei dirlo... Fatto sta che il pasticcio avvenne».

Fin qui l'edizione di Lugo, e il Soffici.

Ma la questione è che l'autografo del *Cinque Maggio*, nel primo getto e con le correzioni introdottevi in seguito, reca molto chiaramente: «Che non sa quando, in secoli - L'uomo a costui secondo - La sua contesa polvere - A calpestar verrà».⁵ Da questa forma si passa alla seguente: «Né sa quando nei secoli - Orma di pie' mortale - La sua cruenta polvere - A calpestar verrà». Il primo dei quattro versi si trasforma ancora: «Né sa quando una simile»; gli altri restano quali erano e sono anche oggi.

Sembra assai strano che il fattore o il tipografo, per sbaglio, siano andati proprio a intravedere, invece del *ristampar* quel *calpestar* che il Manzoni, secondo il Fabris, sostiene di avere abolito e sostituito. E la verità è che il *calpestar*, ripetuto due volte nell'autografo, e una più nitidamente

dell'altra, ci sta benissimo; e non può aver dato noia che ai barbagianni. Per burlarsi dei quali forse non è impossibile che il Manzoni abbia inventata questa innocua storiella d'una correzione ch'egli non fece. E che sapeva perfettamente di non dover fare.

Ricercando le origini e la formazione del temperamento di C. G. Viola,⁶ quale ci appare in alcuni *Capitoli* pubblicati dai Fratelli Treves (Milano),⁷ non è improbabile che si finirebbe con lo scoprire, sotto diversi veli e apparati, un altro dei cosiddetti *crepuscolari*; e l'abuso che è stato fatto dell'epiteto, non toglie alla dignità di questa famiglia di scrittori, se ad essa hanno appartenuto o appartengono valentuomini come Sergio Corazzini, il Gozzano,⁸ Moretti,⁹ Martini, Govoni, etc., etc. Non è necessario dilungarsi, qui, intorno alle caratteristiche dei *crepuscolari*; avremo migliore occasione di farlo, prossimamente, in merito alla raccolta definitiva delle *Liriche* del Corazzini, uscita in questi giorni (Ed. Ricciardi, Napoli) a cura e con prefazione di F. M. Martini.¹⁰ Diciamo, quanto al Viola, che, mentre la sua materia rientra, in gran parte, nel modo dei *crepuscolari*, nel trattare questa materia egli evita il vago, lo sfumato, che è nell'*ars poetica* di alcuni di costoro: e si propone una concisione, una vivezza di risalti della quale il Gozzano dette l'esempio più squisito:¹¹ in questa direzione il Viola ha ancora da acquistare: ciò che conta è ch'egli si mantiene con laboriosa coerenza in questa linea; e ci dà quello che ci dà nella più esatta definizione di cui oggi è capace.

Se quel titolo: *Capitoli*, contiene anche un riferimento cinquecentesco, non bisogna caricarlo di troppe intenzioni: ma indubbiamente il Viola ha sentito che in molte sue composizioni si resta in una zona dove l'arte sta più come artificio e episodio strettamente espressivo, che come invenzione lirica; in una zona, in somma, dove la poesia si appoggia alla critica; e le immagini si propongono o risolvono attraverso il ragionamento, la critica del costume, etc. Non c'è nulla da ridire contro questa forma, ch'è, infine, quella dell'*essay*; e che, appunto nel capitolo cinquecentesco, di solito burlesco o satirico, si è sviluppata, in Italia e fuori, nella maggior varietà di tipi, poetici e prosastici, e in tutte le tonalità dell'*humour* e del sentimento. Quando si ottengono risultati completi, come qui in *Orologeria*, *Compagna*, *L'uomo con la lanterna*, etc., meglio questa modestia d'impostazione, che i propositi ambiziosi, ed inetti.¹²

Della sensibilità *crepuscolare* il Viola conserva certe abitudini diminutive, vezzeggiate, innocenti ma un poco leziose; come altre volte per es. in *Pantera della neve*, ci pare indulga al figurino della donna-belva o simili: girarrosto arrugginito, ormai.¹³ E per dire, con tutto il bene, anche tutto il male: talora, nel ragionamento, nei nessi didascalici, esce un poco di chiave; passa ad una maniera più floscia, abbondante, giornalistica. Deve guardarsene: il ragionamento, la didascalia son permessi, in queste composizioni ambigue e multiformi; ma hanno da essere trattati con un rigore stilistico capace di conferire a un processo logico l'evidenza d'una visione, e a un paradigma morale la ritmica fatalità del verso.

Il tarlo.

Prendendo spunto da un articolo di Soffici, Cecchi riferisce che in un dialogo inserito nelle *Memorie Manzoniane* stampate dal Fabris nel 1901, mancano alcune battute relative al *Cinque maggio* che compaiono invece in un'altra edizione delle *Memorie* pubblicata nel 1908: esse riguardano una variante nel testo della celebre ode, della quale Manzoni attribuirebbe la responsabilità a un tipografo poco attento. La lettura dell'autografo manzoniano fugge ogni dubbio circa la bontà di quella lezione. Con uno stacco deciso, Cecchi passa poi ad occuparsi dei *Capitoli* di Cesare Giulio Viola, raccolta di versi caratterizzata da motivi crepuscolari nonché da «certe abitudini diminutive, vezzeggiative, innocenti ma un poco leziose»: il poeta ha il merito però di evitare il ricorso al «vago» e allo «sfumato» e adotta una «concisione» e una «vivezza di risalti» che ricordano, pur con tutte le cautele del caso, il Gozzano. Nuoce semmai alle sue poesie il fatto che in esse l'arte «sta più come artificio» che «come invenzione lirica», e «il ragionamento» e «la critica del costume» rischiano spesso di avere il sopravvento sul verso. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ A. SOFFICI, *Variante Manzoniana*, in «Resto del Carlino», 12 novembre 1922, p. 3. Soffici scrive che nel volume delle *più belle pagine* di Alessandro Manzoni, compilato da Papini per Treves, si «ristampa, a titolo di curiosità, un dialoghetto» tratto «dalla Memorie Manzoniane del Fabris, stampato a Milano nel 1901» di cui Soffici sostiene di aver «avuto la fortuna di vedere» l'«edizione originale»: «il mio amico cita la fonte di questo scritto, rarissimo [...]. Non accenna però a una variante, la quale io ho invece potuto riscontrare in un altro testo, e che mi par degna di esser conosciuta; tanto più ch'essa propone in un certo punto la correzione di un verso del sommo poeta lombardo, verso altrettanto discusso che celebre».

² C. FABRIS, *Memorie Manzoniane*, Milano, Tipografia editrice L. F. Cogliati, 1901. Il dialogo intitolato *Una serata in casa Manzoni* si svolge in una «stanza in casa del Manzoni in Milano, verso il giardino. Gli interlocutori sono disposti in semicerchio intorno al camino, sul quale arde un buon fuoco, tenuto desto dal Manzoni stesso, che siede ad un angolo» (p. 75). L'attendibilità della testimonianza qui riportata è chiarita in una *nota* nella quale l'autore sottolinea che in «questo dialogo sono del Manzoni non solo i concetti attribuitigli, ma anche le precise parole, che l'autore del dialogo raccolse dalla sua bocca; non avendo egli fatto altro che riunire in una sola sera i discorsi del Manzoni uditi in parecchie» (*Ibid.*).

³ Nessuna copia dell'edizione citata da Cecchi è oggi reperibile.

⁴ «E oltre che vietarle la stampa del *Cinque Maggio*, la Censura austriaca le tagliò fuori anche alcuni versi del coro e si una scena dell'*Adelchi*, è vero?» (C. FABRIS, *Memorie Manzoniane*, cit., p. 109).

⁵ Cecchi, molto probabilmente, ha a disposizione e consulta l'edizione del 1916 dell'autografo manzoniano: *L'autografo del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni. Riproduzione integra con il testo definitivo a fronte rivisto dall'autore*, introduzione e note di Lamberto Bravi, Roma, Fratelli Vinci & C., 1916.

⁶ Cesare Giulio Viola (1886-1958), critico e scrittore napoletano, collabora con diversi giornali fino a diventare direttore capo della «Nuova Antologia» (1926-1931). Esordisce con *Mattutino* (1907), testo dal tono crepuscolare elaborato in collaborazione con Fausto Maria Martini. Seguono *L'altro volto che ride* (1909), le novelle in versi di *Capitoli* (1922) e *Pricò* (1924). Verso la fine degli anni Venti e per tutto il decennio successivo, si afferma come commediografo di successo: tra le prime opere si ricordano *Il cuore in due* (1926), *Fine del protagonista* (1930), *Il giro del mondo* (1931) e *Quella* (1932).

⁷ C. G. VIOLA, *Capitoli. Novelle*, Milano, Treves, 1922. Il volume raccoglie 19 novelle: *Una sera prima della guerra* (pp. 1-17), *Il caffè dei Capitani* (pp. 21-29), *L'aquilone infranto* (pp. 31-41), *Golaud cane lupo* (pp. 43-49), *Corona* (pp. 51-60), *La via che mena a Tipperary* (pp. 61-68), *La nostra casa* (pp. 71-79), *Il candelabro* (pp. 81-91), *Le zie di Galatina* (pp. 93-100), *Ritratto di mia nonna* (pp. 101-109), *Ettore* (pp. 111-120), *L'ammiraglio* (pp. 121-129), *Compagna* (pp. 131-138), *Pantera della neve* (pp. 139-149), *Tremila e duecento denti* (pp. 151-160), *Una casa sul mare* (pp. 161-166), *Piero* (pp. 169-178), *Orologeria* (pp. 179-187), *L'uomo con la lanterna sulle spalle* (pp. 189-198).

⁸ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con l'opera di Gozzano, si veda la nota 1 al testo 29.

⁹ Per un accenno agli scritti cecchiani su Marino Moretti, si rimanda alla nota 9 al testo 32.

¹⁰ S. CORAZZINI, *Liriche*, raccolta definitiva con prefazione di F. M. Martini, Napoli, Ricciardi, 1922. Contrariamente a quanto dichiarato qui, Cecchi non tornerà a scrivere in merito all'edizione delle poesie di Corazzini né in *Libri nuovi e usati*, né in altre sedi.

¹¹ Secondo Cecchi, Gozzano ha caratteri peculiari che lo distinguono dagli altri crepuscolari. Nel primo articolo sul poeta dei *Colloqui*, scrive che «ha avuto il merito» fin da subito di dirigere la propria poesia «niente altro che ad una scoperta di particolari». Al contrario di altri, possiede un'«umile lucidità» che dona «una certa aria di consistenza» anche ad «un contenuto privo di ogni serietà ideale, ambiguo come l'odor dei cassetti dove son gettate alla rinfusa vecchie lettere profumate e fiori». Il poeta, ancora, «fa garbatamente vibrare la tristezza e l'avviva»: al contrario di altri, «sa bene che gli è impossibile derivare da questa sorta di tristezza e di riso un'arte di maggior respiro» ed è rifugiandosi nella casa dei nonni che egli «può lavorare e crear cose di esile ma vera poesia» (E. CECCHI, *Guido Gozzano*, in «La Voce», I, 12 agosto 1909; ora in ID., *Studi Critici*, cit., pp. 114-117).

¹² *Orologeria* (C. G. VIOLA, *Capitoli*, cit., pp. 179-187), *Compagna* (*Ibid.*, pp. 131-138), *L'uomo con la lanterna sulle spalle* (pp. 189-198).

¹³ C. G. VIOLA, *Pantera della neve*, in ID., *Capitoli. Novelle*, Milano, Treves, 1922.

[65] «La Tribuna», martedì 28 novembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Il corso della nostra vita politica si svolge per contrasti e colpi di scena talmente fragorosi che anche un cieco ci si raccapezza benissimo e può tenersi al corrente. Ier l'altro: *Bandiera rossa*. Ieri: *Vogliam Dio per nostro padre*. Oggi: *Giovinezza*.¹ E il nostro cieco ascolta questi canti processionali dalla poltrona accanto alla finestra, e ha bell'e capito che all'Internazionale Rossa e all'Internazionale Bianca deve esser successo qualche guaio; tanto più che i ritornelli dell'ultimo inno erano scanditi da un indubitabile scoppiettio di bastonate. Nei riguardi della letteratura, le cose son meno evidenti. Ogni tanto si annunzia il colpo di stato; ma, all'ultimo momento, per una ragione o per un'altra ci ripensano; e lo rimandano. E il pubblico seguita a sbucciare arance e biascicar lupini, aspettando, senza convinzione, il fattaccio.

Alcuni anni fa, il mappamondo letterario s'era, a quanto dicevano, spaccato in due emisferi. E in un emisfero, sempre secondo i racconti che correvano, s'eran riuniti tutti i cosiddetti *Frammentisti*. Nell'altro emisfero s'eran trincerati i cosiddetti *Costruttori*.² Sembrava che stesse per succedere qualche cosa di grosso. Invece, quanto a polemiche, si limitarono a tirarsi delle frecce di carta e a farsi le boccacce.

La verità è che facevano a chi ne aveva meno voglia: i *Frammentisti*, timidi per natura e per definizione, mangiati vivi dallo scrupolo, veri ermellini letterari; e i *Costruttori*, assai più bravi a parole che a fatti, e immobilizzati dietro a una loro decrepita e macchinosissima artiglieria da fortezza, che non s'attentavano mai a scaricare, anche perché soltanto a toccarla, c'era il caso che se la sentissero arrivar tutta sulla faccia. Si cercò un *modus vivendi*, ch'era, in fondo, lo *statu quo ante*. La relativa tranquillità in cui le due fazioni, pur rimanendo avverse, si son ricomposte, ci consente di commentare queste loro incruente contese, conservando una neutralità assolutamente scientifica, e quasi decente.

Tante volte s'è scritto, su queste colonne, intorno alle colpe di questo o quel frammentista, che insistere in blocco parrebbe ingiurioso. Anche in merito alla genesi del loro atteggiamento, del loro movimento, corron per tutte le bocche abbondantissime erudizioni; e a voler rifarne la storia un'altra volta, si scomoderebbero senza bisogno le aristocratiche ombre di Baudelaire, di Laforgue, dei Goncourt, di Rimbaud. In sostanza, i *Frammentisti* trovavano che in Italia, generalmente, si scrive assai male, con molta prosopopea e deplorable provincialismo; e si proponevano di scriver bene, vale a dire modernamente e concretamente. Proporsi di scriver bene significa, quasi sempre, esser già entrati (prima di aver cominciato a scrivere), nella strada dell'affettazione, della preziosità, della mania letteraria. I migliori *Frammentisti* probabilmente lo sapevano, perché risulta che, in fatto d'arte, sapevan davvero parecchie cose. Ma accettavano i rischi e pericoli della loro rigida rettorica, come un ricco guadagno nei confronti di quell'altra rettorica sciamannata che, a loro vedere, ormai aveva fatto il suo tempo.

«Sia la nostra pagina magra», dicevan compuntamente ogni mattina, stringendo d'un altro punto la cinghia dei calzoni. «Sia magra, irta, urtante; e, nella sua asperità, eviti ogni compromesso, e vibri di puro lirismo». Diventò furtosamente di moda esser ridotti ossa e pelle. Nella buona società letteraria non si parlava che per silenzi, più eloquenti di ogni parola. E il non scrivere affatto veniva assunto come il segno più indubitabile della vocazione dei veri grandi scrittori.

Il più straordinario era che, sotto quella bandiera del frammentismo, si trovavano a militare autori diversissimi, e con ogni sorta di filosofia e d'equipaggiamento. Così, nelle sommosse, c'è chi accorre in piazza col fucile da guerra, e altri con lo schioppetto da tordi, altri con una pistola da duello, o un'arma da museo; e i più poveri e sprovveduti con una zappa o un bastone...

La recente antologia dei *Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa (volumi 2: Edit. Il Primato; Milano),³ può considerarsi come lo schieramento storico di queste forze dei *Frammentisti* e dei *Costruttori*. E ci offre una specie di bilancio di quanto, in ciascuno dei campi, fu guadagnato se non all'eccelsa letteratura, almeno alla letteratura meno indecorosa.

Compilata senza partito preso, senza preconcetti di scuole letterarie, di cenacoli e di polemiche, l'antologia raduna novelle, racconti, capitoli, *pezzulli*, etc., di scrittori «anziani e giovanissimi, nati alla letteratura durante l'ultimo ventennio».⁴ Lipparini⁵ non esclude Jahier.⁶ Da Verona⁷ accompagna Martini.⁸ E Zuccoli⁹ non può esimersi dalla spregiudicata vicinanza di Baldini¹⁰ e Palazzeschi.¹¹ In sostanza, questa antologia sussidia e completa l'altra, fortunatissima, dei *Poeti d'oggi*, curata da Pancrazi e Papini; e della quale sappiamo che si vien preparando la ristampa.¹²

L'oggettività del Titta Rosa, la sua buona volontà di far posto a tutti, non possono frattanto impedirci di trarre delle conclusioni. Le quali ricadono sulla stessa linea di quelle che si espressero a proposito appunto dell'antologia di Pancrazi e Papini.¹³ In altre parole, quando s'è guardato ben bene, l'onore delle armi e la sorte della giornata, anche qui son salvati dalla schiera irregolare, dai franchi tiratori *frammentisti*, scesi in campo con la pistola da duello, con la sciabola del nonno, o magari con l'ombrellino della signora; e se l'antologia avesse potuto portare qualche episodio del *Moscardino* del Pea, la supremazia sarebbe stato anche più palese.¹⁴ I *Frammentisti*, insomma, avranno concluso poco: lo ammettiamo; e avranno dato soltanto qualche frammento. Ma i *Costruttori*, me lo sapete dire cos'hanno costruito?

Dove riuscirono in qualche pagina più accettabile, sembrano aspiranti *Frammentisti*. E oltre il nome e il programma, se si può chiamar programma l'abuso ventoso delle parole: Umanità, Dramma, Interiorità, etc. etc. non hanno nulla che indichi una direttiva letteraria, fuorché la maniera di scrivere piuttosto disgraziata. L'indipendenza dei *Frammentisti*, fra i quali Baldini è un ironista¹⁵ alla Anatole France,¹⁶ Jahier un calvinista, Palazzeschi un *joueur* da caffè-concerto, Pea un aborigeno etc. etc., accentua, letterariamente parlando, una loro comune distinzione, che li fa naturalmente solidali, come, *in partibus infidelium*, i battezzati. E ho paura che se c'è da aspettarsi qualcosa per le lettere, bisognerà guardare da questa parte. E che quelli che costruiranno, alla fine saranno proprio quelli che erano accusati di distruzione, o che, almeno, non strombettarono mai di voler edificare le nuove Piramidi e i nuovi Colossei.

Il tarlo.

Se sul piano politico la vicenda contemporanea è segnata da repentini e violenti colpi di scena, la situazione in campo letterario - annota Cecchi ironicamente - è più statica. Qui a fronteggiarsi sono da un lato i *Costruttori*, «immobilizzati dietro a una loro decrepita e macchinosissima artiglieria da fortezza», e dall'altro i *Frammentisti*, «timidi per natura e per definizione, mangiati vivi dallo scrupolo». Questi ultimi volevano rinnovare il modo di scrivere con Baudelaire, Laforgue, i Goncourt e Rimbaud, rischiando di finire intrappolati nella «preziosità», nella «mania letteraria» e nella «loro rigida rettorica»: a forza di asciugare la prosa si riducevano a «ossa e pelle» e i «silenzi» erano più delle parole. A tracciare un quadro della situazione ci pensa ora Giuseppe Titta Rosa con i suoi *Narratori Contemporanei*, antologia compilata «senza preconcetti di scuole letterarie», nella quale raccoglie «novelle, racconti, capitoli» di autori del primo ventennio del secolo. A prevalere, per qualità e quantità di riferimenti, sono comunque i *Frammentisti* che dimostrano di aver edificato più dei *Costruttori*. È in Baldini, in Jahier, in Palazzeschi e in Pea che Cecchi intravede gli autori più promettenti del periodo. Il “tarlo” non è stato ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Cecchi affida qui ad alcuni celebri canti, non senza una qualche ironia, il compito di rappresentare la rapida alternanza di partiti e movimenti sulla scena politica del tempo. *Bandiera rossa* è stato composto probabilmente nel 1908 da Carlo Tuzzi, ed è il noto inno che trae origine nell'800 da un canto popolare di operai comunisti e socialisti. *Vogliam Dio per nostro padre* era invece uno dei motti che echeggiavano nelle manifestazioni dei sindacati cattolici dei lavoratori: proprio nei mesi a ridosso della stesura di questo “tarlo”, avvengono numerose manifestazioni di piazza, grandi adunate di giovani e imponenti assemblee, tra le quali si ricorda il primo *Congresso eucaristico piemontese* (Torino, 10-14 maggio 1922). *Giovinazza*, infine, nasce come canto goliardico degli studenti universitari (1909), quindi diventa inno degli Alpini (1911), poi degli Arditi (1917) nonché, dopo la rielaborazione di Marcello Manni, delle squadre di azione fasciste e, infine, del vero e proprio partito di Mussolini. Dopo il 1925 avrà una notorietà molto vasta, tanto da essere intonato in molte manifestazioni pubbliche.

² Se con l'etichetta di *Frammentisti* Cecchi allude evidentemente al noto filone letterario che corre dalla «Voce» alla «Ronda», i *Costruttori* rappresentano la tendenza emersa nel primo dopoguerra al recupero del romanzo come forma più adatta a raffigurare la complessità del mondo contemporaneo, tendenza che trovò il suo alfiere e il suo principale teorico in Giuseppe Antonio Borgese (si vedano in questo senso i saggi di *Tempo di edificare*, che risalgono a quei medesimi anni).

³ *Narratori Contemporanei*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Il Primato Editoriale, 1921. Cecchi aveva già scritto a proposito dell'antologia nel “tarlo” pubblicato sulla «Tribuna» il 24 febbraio 1922 (testo 32).

⁴ «Se a qualcuno la presente compilazione apparisse poi priva di criterio “storico”, ristretta com'è soltanto alla letteratura di questi ultimi anni, rispondiamo che il compilatore di questa antologia ha dovuto anche ubbidire al limite già posto da una pubblicazione consimile, nella quale verrà presentato l'intero ottocento: limite pratico, ma richiesto da tali lavori, a scampo di facili e gravi confusioni. [...] Nostro proposito era di presentare, dilettando e senza preconcetti di scuole letterarie, di cenacoli e polemiche, una novella o un racconto tra i meglio significativi, per invenzione e pregio di stile, di quegli scrittori, anziani e giovanissimi, che sono nati alla letteratura durante questi vent'anni» (*Narratori Contemporanei*, cit., pp. IX-X).

⁵ Lo scrittore e critico bolognese Giuseppe Lipparini (1877-1951) docente di letteratura italiana e, successivamente, di storia dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Collabora con il «Resto del Carlino», il «Corriere della Sera» e «Il Messaggero»: molti dei suoi articoli saranno raccolti nei volumi *Passeggiate* (1923), *Divertimenti* (1930) e *Convito* (1939). È autore delle raccolte poetiche *Sogni* (1898), *I canti di Mèlitta* (1910) e *Stati d'animo* (1918), di quattro romanzi e di due raccolte di novelle: *Calze di seta* (1920) e *I racconti di Cutigliano* (1930). Nell'antologia dei *Narratori Contemporanei*, Titta Rosa inserisce il brano *La modella e la maschera* (*Narratori Contemporanei*, volume I, cit., pp. 303-314). Di Lipparini, inoltre, Cecchi aveva già menzionato la raccolta *Calze di seta* nel “tarlo” del 6 agosto 1921 (nota 13 al testo 4).

⁶ Nell'antologia dei *Narratori Contemporanei* compare il brano *La famiglia povera*, tratto dal volume *Ragazzo*, uscito per i tipi della «Voce» nel 1919 (*Narratori Contemporanei*, volume I, cit., pp. 279-289).

⁷ Un breve profilo biografico di Guido da Verona si trova alla nota 5 al testo 2. Nell'antologia curata da Titta Rosa, compare un brano intitolato *La casa della ragazza morta*, tratto dal volume *Il libro del mio sogno errante*, uscito a Milano per Baldini e Castoldi nel 1919 (*Narratori Contemporanei*, volume I, cit., pp. 193-205).

⁸ Tra i brani inseriti nei *Narratori contemporanei* del Titta Rosa, come già segnalato alla nota 21 al testo 32, è di Fausto Maria Martini *Due sguardi in una pupilla*, testo tratto da *Verginità*, uscito per Bemporad nel 1920 (*Narratori Contemporanei*, volume I, cit., pp. 317-329).

⁹ Nell'antologia di Titta Rosa è inserito il brano *Il dialogo delle bambole*, tratto dal libro *Donne e fanciulle* (*Narratori Contemporanei*, volume II, cit., pp. 409-420). Per un accenno alla biografia di Luciano Zuccoli, si rimanda alla nota 18 al testo 8: oltre che nell'articolo del 2 settembre 1921 (testo 8), lo Zuccoli è ricordato anche nel “tarlo” del 16 settembre 1921 (testo 10) e in quello del 7 luglio 1922 (testo 47).

¹⁰ Antonio Baldini (1889-1962), autore della celebre *Lista bloccata* di cui si accenna nel “tarlo” del 12 agosto 1921 (nota 3 al testo 5), è amico di Cecchi, un legame testimoniato anche dal ricco carteggio: A. BALDINI, E. CECCHI, *Carteggio. 1911-1959*, a cura di M. C. Angelini e M. Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003. Titta Rosa inserisce nell'antologia due brani di Baldini, entrambi ricavati da *Umori di gioventù*: come già segnalato alla nota 19 al

testo 32, si tratta di *La penitenza d'Orlando* (*Narratori Contemporanei*, vol. I, cit., pp. 37-38) e *Numa Pompilio* (*Ibid.*, pp. 39-45).

¹¹ Nell'antologia di Titta Rosa compare il brano *Il gobbo*, tratto da *Il Re bello* (*Narratori Contemporanei*, vol. II, cit., pp. 137-151).

¹² *Poeti d'oggi (1900-1925)*, antologia compilata da G. Papini e P. Pancrazi con notizie biografiche e bibliografiche, seconda edizione riveduta e accresciuta, Firenze, Vallecchi, 1925. La prima edizione dell'antologia era stata citata dal "tarlo" nell'articolo del 24 settembre 1921 (testo 11).

¹³ E. CECCHI, *Una piramide di poeti*, in «La Tribuna», 1 maggio 1920. In questo articolo Cecchi recensiva proprio l'antologia curata da Papini e Pancrazi.

¹⁴ E. PEA *Moscardino*, Milano, Treves, 1922. Cecchi aveva scritto diffusamente dell'opera nel "tarlo" uscito sulla «Tribuna» del 28 aprile 1922 (testo 39).

¹⁵ A proposito degli "ironisti", si veda quanto appuntato da Cecchi nel 1913 in uno dei *Taccuini* (nota 5 al testo 10).

¹⁶ Di Anatole France, Cecchi aveva già scritto nel "tarlo" del 16 dicembre 1921 (testo 22), in occasione dell'assegnazione allo scrittore francese del premio Nobel per la letteratura.

[66] «La Tribuna», venerdì 8 dicembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Da quando, due o tre settimane fa, in questa rubrica, riferii su una *variante del Cinque Maggio* che il Soffici aveva scoperta e illustrata nel «Carlino», la mia vita è diventata anche più difficile di prima.¹ Studenti mi scrivono, dal Piemonte, dalle terre Redente e dalle Due Sicilie, chiedendo schiarimenti e bibliografie, perché intendono produrre, su questa *variante*, delle tesi di laurea. Manzoniani di bianchissimo pelo, con un piede giù nella tomba e l'altro piede ancora fra le *Miscellanee*, dichiarano che si sentiranno di morire come non unti e non sacramentati, se prima non si stabilisca, con certezza di critica, che Manzoni scrisse: «a ristampar verrà», invece che «a calpestar verrà». Bibliofili accaniti hanno sguinzagliato emissari d'ogni sesso e in ogni travestimento, per metter le unghie su quella misteriosa ristampa (Lugo, 1908, senza nome di editore) delle *Memorie Manzoniane* del Fabris, che offerse al Soffici la ormai celebre variante.² Purtroppo, questa edizioncina di Lugo finora sembra esser sfuggita ad ogni ricerca, e, come uno spirito dispettoso, non c'è Cristi che si lasci evocare. Ombra labile, dilegua, affonda nel Crepuscolo. Uno solo l'ha vista, a quattr'occhi: Soffici, nelle solitudini di Poggio a Cajano. Andando di questo passo, l'irraggiungibile incunabolo di Lugo finirà col diventare un non meno fantomatico incunabolo di Poggio a Cajano.

Il peggio è che, nella generale dubbiosità, non manca chi rincara la dose; e, invece d'una *variante*, dichiara d'averne constatate due. Si legge in una lettera di A. Scapolo (Padova), pubblicata il 16 novembre sul «Carlino»:

«Un mio vecchio precettore, anni or sono, mi fece vedere un manoscritto della famosa ode, forse uno di quelli distribuiti a Milano dall'impiegato della Censura, e che naturalmente conservava con religione, nel quale, se si leggeva chiaramente *ristampar*, altrettanto chiaramente si leggeva al posto di *orma*: *forma di pie' mortale...*».³

Troppa grazia Sant'Antonio!

Per il rispetto dovuto ai valentuomini che hanno impegnato, in questa faccenda, la propria tranquillità, non vogliamo tornare ad insistere, senza prove, su quella che fu la nostra vaga impressione del primo momento: che, cioè, la variante possa essere soprattutto a fondo burlesco. E avanti che le cose diventino, per l'apporto di nuove testimonianze e congetture, sempre più complicate, crediamo che Soffici dovrebbe uscire dal riserbo nel quale s'è chiuso dopo la sua scoperta. Illumini egli gli studenti volenterosi! Tranquillizzi i bibliofili (Lugo, 1908, senza nome di editore). E faccia che tanti poveri vecchi possan chiuder gli occhi, contenti!

Avviene di sentirsi chiedere: «Lei che legge tanto: sul romanzo italiano contemporaneo che influenza potrà, eventualmente, esercitare l'arte di questo famoso Proust?».

È uno di quei problemi che, in sede filosofica e critica, sarebbero insussistenti, ma che trovano legittimità in sede di *rettorica* o di *poetica*, come ultimamente ha mostrato il Croce nel suo bello scritto: *Per una poetica moderna*.⁴

Senza imbarcarci troppo lontano, e considerando chiuse le tendenze Fogazzaro⁵ ed Oriani,⁶ si può dire che il romanzo italiano trova una certa linea di sviluppo quando Verga e gli altri siciliani si orientano verso i cosiddetti “naturalisti” francesi e, soprattutto, Flaubert. È noto che, fino all'ultimo, il Verga considerò l'*Education Sentimentale* come una specie di prototipo e vangelo del romanzo

moderno. E il giovane d'Annunzio di *Terra Vergine*, senza neanche risalire ai francesi, ne riceveva il primo influsso attraverso i siciliani. Ma, quando si fu armato di tutte le armi, finito il *Trionfo della Morte* (1894), diceva d'aver voluto riprendervi motivi e metodi dell'*Education*. Sta il fatto che i grandi scrittori naturalisti francesi, e più di tutti Flaubert, hanno assistito alla concezione e all'esecuzione di tutta l'opera narrativa del d'Annunzio, sia che egli abbia cercato di emularli direttamente, sia li abbia studiati nelle filtrazioni attraverso lo psicologismo, il simbolismo, l'estetismo: in Bourget,⁷ Mendès,⁸ Péladan.⁹

E il modello verghiano è quello che anche oggi domina l'arte narrativa, continuamente ricondotta a motivi ed ambienti provinciali della Sardegna, della Toscana, etc. etc. Al suo meglio, Federico Tozzi,¹⁰ era un epigono di Verga. Alfredo Panzini¹¹ non rientra in questa linea; ma se ha intitolato "romanzo" molti fra i suoi libri, egli rimane un disegnatore di capricciosi ed elegantissimi arabeschi umoristi, più che un creatore di ambienti e figure. E il miglior "racconto" apparso ultimamente: *Moscardino* di Enrico Pea più che all'arte narrativa, strettamente intesa, appartiene a una lirica impressionistica che esplose in visioni e paesaggi intensissimi, ma non in relazione di sviluppo.¹²

Concezione naturalista del romanzo, riportata, insomma, nella *provincia*, dove è più facile ricavare l'elemento epico, e risalti di passioni e contrasti primordiali; o applicata, come fece d'Annunzio, alla rappresentazione d'un'umanità eccezionale di *snoobs* e donne fatali. Nel romanzo italiano contemporaneo hanno parlato, con voce spesso sincera e potente, i contadini, gli umili; e, con voce artificiale, molti personaggi che rassomigliano stranamente ai *beaux* del cinematografo. Il resto non è che stridere d'umorismo; o silenzio.

Una delle tante ragioni può trovarsi nel fatto che è mancata in Italia, anche dopo la unità storica, una vita centrale, complessa ed organica, come quella della quale Balzac fu lo storiografo, e quella che si rispecchia nel romanzo vittoriano. Il romanzo è delle società gerarchiche, con un ritmo ben marcato di processi e sviluppi. In Italia s'è avuto, invece, l'espressione del fatalismo economico, del nihilismo sociale, nel romanzo della provincia; o l'espressione dell'egoismo cinico, lussurioso, nel romanzo delle classi superiori: due concezioni ugualmente monche.

Un profondo movimento letterario e politico s'è certamente prodotto nell'ultimo ventennio, nella necessità di creare quella concreta unità del paese che, per un complesso di circostanze, non s'era maturata contemporaneamente alla unità territoriale. Questo movimento finora, non s'è rispecchiato nel romanzo. Se ne trovano, letterariamente, le tracce nei lirici, negli *essayists*. C'è, potente, la consapevolezza del difetto. A questo punto potrebbe intervenire fruttuosamente l'esempio di Proust. E se non si estinguerà in una piatta imitazione, aiuterà gli scrittori italiani a prender possesso di sé stessi e del nuovo ambiente spirituale e sociale, attraverso un'analitica tanto più aderente in quanto tutta animata di lirismo. A ricominciare a costruir dall'interno; mentre finora si costruì in plastica e colore, sopra una materia già in totale sviluppo, e anzi prossima all'esaurimento. A rifiutare la convenzione e la seduzione del pittoresco, del romanzesco e del monumentale; e discendere dentro le coscienze. *Nemo in sese temptat descendere*.¹³ È l'ora, invece, di sviluppare questa esplorazione. Proust, come Meredith,¹⁴ come Henry James, e come i grandi italiani, dagli antichi scrittori religiosi a Leopardi, può esserne un maestro. Sono prevedibili le degenerazioni superficiali di questa tendenza, presso ben noti scrittori che si preoccupano solo d'esser di moda. Il timore di queste degenerazioni non può, frattanto, distogliere dal riconoscere quella ch'è una fondamentale necessità, se l'Italia d'oggi deve avere, nei modi proprii, il suo vero romanzo.

Il tarlo.

Cecchi, di fronte alle numerose ed esagerate reazioni al proprio articolo sulla variante manzoniana del *Cinque maggio*, invita Soffici a prendere la parola e a rassicurare i lettori sui presupposti oggettivi dell'intera vicenda. Torna quindi ancora sulla questione di Proust, domandandosi che influenza possa avere la sua opera sugli scrittori italiani: prendendo spunto da un articolo di Croce, traccia dunque un breve quadro della situazione del romanzo italiano del tempo. Qui le principali novità si sono avute in passato dall'incontro tra veristi e naturalisti francesi, in particolare Flaubert: questa commistione ha ispirato d'Annunzio e ha favorito l'affermarsi di una narrativa legata ai temi e ai luoghi della provincia, più inclini a risaltare passioni e contrasti primordiali. Manca invece una rappresentazione adeguata, sul terreno del romanzo, del «nuovo ambiente spirituale e sociale» dell'Italia contemporanea. La lettura di Proust potrebbe aiutare i nostri narratori a superare «la seduzione del pittoresco», a «discendere dentro le coscienze» e a costruire dall'interno un modello autorevole di romanzo italiano. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Si fa riferimento all'articolo di *Libri nuovi e usati*, uscito ne «La Tribuna» del 17 novembre 1922 (testo 64).

² Per il riferimento a questa edizione delle memorie manzoniane del Fabris, si rimanda alla nota 2 al testo 64.

³ In fondo alla terza pagina de «Il Resto del Carlino» del 16 novembre 1922, viene riportata integralmente una breve missiva inviata al giornale da un lettore padovano, A. Scapolo, datata 13 novembre 1922. Si legge che l'uomo mette apertamente «in dubbio la veridicità del dialogo dal Fabris stampato a Milano nel 1901 ed ora ristampato dal Papini», portando come prova il documento che gli ha mostrato personalmente l'anziano precettore.

⁴ B. CROCE, *Per una poetica moderna*, in *Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1922, pp. 1-9. L'articolo è stato pubblicato, quasi integralmente, l'anno successivo ne «La Critica» (B. CROCE, *Per una poetica moderna*, in «La Critica», n. 21, 1923, pp. 108-113).

⁵ Il primo intervento cecchiano sull'opera di Antonio Fogazzaro (1842-1911) è una recensione a *Leila* uscita ne «Il Resto del Carlino» del 13 novembre 1910, poi ristampato in *Studi critici* (pp. 201-210). L'anno successivo il critico dedicherà all'autore vicentino un necrologio sulle colonne della «Tribuna» dell'8 marzo 1911.

⁶ Dell'opera di Oriani (1852-1909), Cecchi si era occupato per la prima volta in un articolo intitolato *Nell'anniversario della morte di Alfredo Oriani*, uscito sul «Resto del Carlino» del 18 ottobre 1910 mentre è del 10 settembre 1913 un articolo in cui il critico presenta ai lettori della «Tribuna» le ristampe de *La disfatta*, di *Vortice* e di *Gelosia*. Nel fascicolo del novembre 1919 de «La Ronda» (I, n. 7, novembre 1919, pp. 117-119) recensisce *La tragedia di Oriani. Albori d'immortalità*, un saggio di Luigi Donati uscito per l'editore ferrarese Taddei.

⁷ Per una breve nota biografica dello scrittore francese Paul Bourget, si rimanda alla nota 9 al testo 63.

⁸ Catulle Mendès (1841-1909), fondatore de «La Revue fantaisiste» (1860) e amico di Théophile Gautier, è tra i primi sostenitori della corrente poetica parnassiana. Apprezzato da Verlaine per il suo stile prezioso e ricco nel lessico, pubblica i versi di *Philoméla* (1863) e *Poésies* (1876), numerose opere teatrali e libretti, e le raccolte di novelle *Le Roi vierge* (1880), *La Maison de la vielle* (1894) e *Gof* (1897).

⁹ Joséphin Péladan (1858-1918), critico letterario nativo di Lione, collabora con la rivista «L'Aristide», dove incontra Léon Bloy e Paul Bourget, e pubblica quindi il suo primo romanzo, *Le vice suprême* (1884): l'opera ottiene un immediato successo di pubblico grazie ai temi teosofici e iniziatici che affronta. Entrato in contatto con ambienti legati all'occultismo, collabora e stringe amicizia con il poeta Stanislas de Guaita ed è tra i fondatori dell'ordine della *Rose-croix*. Dal 1886 scrive una ventina circa di romanzi, contraddistinti da un contorto idealismo e da spiccate tendenze esoteriche. È autore inoltre di numerosi saggi di estetica, raccolti ne *La décadence esthétique*, e di alcune tragedie.

¹⁰ Il 23 marzo 1920 Cecchi aveva dedicato a Federigo Tozzi (1883-1920) un necrologio sulle colonne della «Tribuna»: ad appena quattro giorni di distanza, il 27 marzo, pubblica sul medesimo quotidiano una recensione a *Tre croci* dal titolo *L'ultimo romanzo di Federigo Tozzi*.

¹¹ Per un breve accenno ai rapporti tra Cecchi e Panzini, si veda la nota 1 al testo 8: il «tarlo» uscito sulla «Tribuna» il 2 settembre 1921 (testo 8) è inoltre completamente dedicato al romanziere marchigiano.

¹² Del *Moscardino* di Pea, Cecchi aveva scritto nel «tarlo» del 28 aprile 1922 (testo 39), quindi lo aveva richiamato brevemente alla memoria del lettore nell'articolo uscito sulla «Tribuna» del 28 novembre 1922 (nota 13 al testo 65).

¹³ «Ut nemo in sese temptat descendere, nemo, / sed praecedenti spectatur mantica tergo!» (PERSIO, *Satire*, IV, vv. 23-24).

¹⁴ Per un profilo biografico essenziale di George Meredith, si rimanda alla nota 15 al testo 37.

[67] «La Tribuna», venerdì 15 dicembre 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Non crediamo possa considerarsi mancanza di riguardo a uno dei più forbiti scrittori contemporanei, la nostra candida dichiarazione che *A Pieriposa* («Novella all'antica») di Ferdinando Martini (Edit. Treves, Milano),¹ ci sembra episodio tra i meno fortunati della sua nobilissima carriera. E, in primo luogo, viene da chiedersi: che cosa significa quel sottotitolo: «Novella all'antica»? Si tratterà, in ogni caso, d'un'antichità assai tenera e verde, perché la narrazione ripiglia motivi e forme del buon Fucini,² di certo Collodi,³ etc., e non nello stile dei cosiddetti *pastiches*, che presuppone il superamento critico e l'ironia; ma in un tono di imitazione e continuazione, naturalmente dignitosissimo sebbene un poco scolorato.

Specialmente nelle epoche di decadenza letteraria c'è qualche cosa di nobile, e quasi di eroico, nell'emulazione, sia pure un po' pedissequa, dei grandi modelli. Ma qui il Martini sembra riportarsi verso scrittori che, in realtà, hanno poco, o nulla, da insegnargli: e nell'aderire ai loro schemi, nel ricercare i suoi effetti con un giuoco di invenzioni, atteggiato più o meno come certe altre loro invenzioni, perde in freschezza, in aroma. Si ha l'impressione d'un elegante esercizio, d'un piccolo capolavoro di esecuzione, dove le difficoltà son dissimulate sotto un'aria divertita; ma la questione è che, da un maestro come Ferdinando Martini, e in tanta penuria come quella in cui ci troviamo a vivere, si sarebbe desiderato qualche cosa, magari, di meno perfetto, e di più sostanzioso. Sulle grandezze e miserie della vita borghigiana,⁴ sulle papere del sindaco e sul latino dell'assessore,⁵ sulla berretta da notte della moglie del giudice e le manie cinegetiche del pievano,⁶ sul patriottismo della guardia campestre e sul marxismo integrale del medico condotto,⁷ etc. etc. s'è troppo esercitata l'abilità dei nostri umoristi a formula naturalista; e la materia è ormai stanca, stremata. A un certo punto, in Grecia e in Roma, bisognò per forza che smettessero di ritoccare e perfezionare quelle strepitose e immortali storie di Agamennone, di Edipo e di Medea. A un certo punto, nella Rinascenza, bisognò che smettessero di dipinger Cristo crocefisso, con la Maddalena ai piedi della Croce. Anche Cristo s'era noiato di quella solita Croce stecchita su fondo d'oro; e ci risaliva, ogni mattina, con meno voglia, meno persuaso. Immaginatoci questi poveri personaggi che, ormai da quasi mezzo secolo, recitano una parte senza alcun splendore...

Noi attendiamo, del Martini, con viva impazienza, il secondo volume di *Confessioni e Ricordi*;⁸ freschi del piacere che or sono pochi mesi ci dette la lettura del primo volume. In cotesti scritti è la sua arte più vera.

Il nuovo libro di Yoï Maraini: *In a Grain of Sand* (Edit. W. Collins and S. London)⁹ ha avuto ottime accoglienze in Inghilterra, dove questa scrittrice è molto apprezzata per la sua schietta visione della realtà, e per una scrittura sobria ed espertissima, a volte con irrigidimenti squisiti, e poi improvvisi, piccoli brividi d'autentico lirismo. Ma non è passato sotto silenzio, detto libro, neanche in Italia; Diego Angeli, in un suo articolo,¹⁰ avvicinava le figure e i paesaggi fiorentini, presentati da Yoï Maraini, a quelli di Silvestro Lega e d'altri *macchiajoli*; e il raffronto non era arbitrario: la Maraini vive e lavora nell'ambiente che vide fiorire cotesta pittura, e possiede acume critico per rispecchiare e confermare in esperienze di coltura le proprie emozioni ed intuizioni d'artista, senza asservirle e alterarle; Guido Biagi, se ben ricordo, elogiava fra altre cose, il sano verismo di queste prose nelle quali la Toscana appare in tutto diversa da quella toscana mascherata alla Botticelli, o acconciata in crinoline vittoriane, che per solito ritorna nei libri degli inglesi in Italia;¹¹ e, veramente, soltanto in certi tocchi e scorci di "Max", come lo chiamano (Mobled King,¹² Servants,¹³ Hilary Maltby¹⁴ etc.), io avevo riconosciuto l'Italia in una maniera tutta intima e convincente.

Anche nei libri precedenti della Maraini (per es. *A Year of Strangers*),¹⁵ l'Italia prestava motivi e

suggestioni: ma d'ordine meno diretto, e con qualche cosa di patetico o decorativo. L'arte della scrittrice ha ora grandemente acquistato nella specie d'una trasparente sensualità che elimina il bisogno di artifici e convenzioni narrative, per il fatto che le cose si trasferiscono immediatamente dentro il cielo della pagina e l'empiono d'un colore vivido eppur riposato, e d'un odore salubre e profondo; e mentre non si crede di vedere e godere che queste cose, e l'artista, caso rarissimo in una donna, fa tutto il possibile per sembrare assente, tanto più ci penetra e conquista la virtù del suo temperamento. In questo senso, quei quasi macchiajoli paesaggi, e quelle figurine così scarne di linea e così decise di tinta, hanno un valore assai incidentale; e son tanto più espressivi quanto più naturalmente e inappercepibilmente possono confondersi con qualsiasi più comune cosa veduta: la loro forza d'azione su di noi ha qualcosa d'un amabile tradimento; e il risultato è come d'una lucida immersione in un clima di ardente e serena curiosità: il *secretum* di quest'artista.

Chi guardi bene, i procedimenti letterarii non sono molto diversi da quelli di Cat. Mansfield,¹⁶ o del primo Joyce di *Dubliners*. Con questo però: che il Joyce e la Mansfield, agli speciali effetti della loro amara ispirazione, hanno bisogno di risalti mossi e anche drammatici; e restano più legati alle *situazioni*; non possono esimersi da certi colpi di scena, dal ricadere su certe formule; in sostanza: i Goncourt e Maupassant. La felicità ch'è in fondo al temperamento della Maraini, le consente libertà e leggerezza che mai o quasi mai vanno a scapito dei valori espressivi: e forse proprio dove il dialogo dei suoi personaggi sembra più labile e l'annotazione del paesaggio più fuggente, ivi è più acutamente toccato un rapporto d'anime (Es. *Kitchen Gossip*)¹⁷ o il timbro dell'ora, o il germogliare d'un sentimento. Sotto la sua apparente semplicità, il libro insomma vuol lettori che la sappiano lunga. Anche il meccanismo novellistico, dov'è usato: *Lay up treasure*, *Seen and heard*, etc. investe più l'esteriorità che la sostanza delle cose espresse; come accade in Soffici, che a volte figura di raccontare, e sa benissimo raccontare; ma la verità è che non ha affatto necessità di raccontare, di svolgere; perché è tutto possesso, realtà sufficiente, fatto.¹⁸

Io, poi, sono particolarmente lieto che sulla vita di Firenze, e della gentaccia di Firenze più povera e grama, sia nato un libro come questo. "L'atrocità" fiorentina, che in fondo non è che sentimento e bisogno d'espressione esatta, antirettorica, in tutte le forme, parlate e vissute, e a tutti i costi, è un po' diventata un *clichè*, ed è considerata come una sorta di pregiudizio morale. Ho piacere che questa scrittrice straniera abbia saputo interpretarla fuori di ogni superstizione; e abbia mostrato che in essa, invece, si afferma un senso della vita assai ricco, commosso: e senza minchioneria.

Il tarlo.

Nelle pagine di *A Pieriposa*, Ferdinando Martini cede alla tentazione di emulare in maniera quasi pedissequa Fucini e Collodi, dando vita a un «elegante esercizio» che non riesce tuttavia a sottrarsi al sospetto di una certa leziosità. La narrazione insiste ironicamente su fatti di scarso peso che sono materia «ormai stanca» e «stremata» nella narrativa del tempo: al critico non rimane che attendere con impazienza l'uscita del secondo volume di *Confessioni e Ricordi*. Cecchi recensisce poi *In a Grain of Sand* di Yoi Maraini, opera accolta con favore in Inghilterra e pure in Italia, grazie agli articoli di Diego Angeli e di Guido Biagi. Le suggestioni paesaggistiche e pittoriche offerte dal territorio toscano, che nei libri precedenti celavano un che di «patetico o decorativo», hanno ora una «trasparente sensualità» che giunge in modo diretto al lettore, senza bisogno di artifici retorici: l'autrice ha uno stile che ricorda la Mansfield o il Joyce di *Dubliners* e, in modo analogo a questi due scrittori, necessita di lettori tutt'altro che ingenui che riescano a cogliere la complessità di una prosa solo all'apparenza facile e leggera. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano romano.

¹ F. MARTINI, *A Pieriposa. Novella all'antica*, Milano, Treves, 1923. Per una breve biografia di Ferdinando Martini, si rimanda alla nota 12 al testo 22.

² Una breve nota biografica di Renato Fucini si trova alla nota 1 al testo 12.

³ A proposito di Collodi, il «tarlo», nell'articolo del 23 giugno 1922, aveva già citato *Confessioni e Ricordi* di Ferdinando Martini, opera che raccoglie alcuni aneddoti sull'autore di *Pinocchio*: per approfondire la questione si rimanda pertanto alla nota 4 al testo 45.

⁴ Pieriposa, «villaggio dell'Appennino toscano» (F. MARTINI, *A Pieriposa. Novella all'antica*, cit., p. 1), è descritto come un luogo pacifico, come «un sobborgo della Città del Sole. Mai, da memoria d'uomo, non parliamo di subbugli o di tumulti, ma non una contesa, un dissidio onde fosse turbata la pubblica tranquillità. [...] Tutti e sempre, almeno in apparenza, d'accordo. Dico «in apparenza» perché tutto il mondo è paese e non è improbabile che dispetti, invidiuzze, risentimenti anche là germogliassero; ma se germogliavano non fiorivano, ossia non osavano manifestarsi per timore della riprovazione e dello scandalo» (*Ibid.*, pp. 2-3).

⁵ Il sindaco Giovannino Pannbianchi è invitato in rappresentanza dei propri cittadini all'inaugurazione di un monumento a Garibaldi. Nell'attesa di conoscere di persona Sua Altezza il Conte di Torino, trascorre intere giornate a prepararsi: quando, durante la cerimonia, il delegato del sovrano chiede al sindaco di presentarsi, questi si emoziona e si lascia andare ad un repentino quanto fuori luogo «Sempre avanti Savoia!» (F. MARTINI, *A Pieriposa. Novella all'antica*, cit., p. 5). Il conte, piuttosto imbarazzato fa per stringergli la mano, ma il sindaco ha le mani impegnate a sostenere il voluminoso cappello a cilindro che aveva portato per l'occasione. L'assessore Argiro Valletti ha seguito invece studi classici per poi diventare notaio: è l'erudito del paese, e usa inserire nei propri discorsi formule latine, che contrastano ironicamente con la semplicità popolare dei suoi interlocutori.

⁶ «Era in questa perplessità e a buon punto della salita, quando s'imbatté nell'economista spirituale di Felceta, il quale in camicia, scarpe di vacchetta tutte chiodi nelle suola, cappello a cencio e schioppo ad armacollo, faceva il cammino opposto. [...] - Che fa di bello, don Cipriano? - Oh! che vuol che faccia? Vo quaggiù all'Acquacalda, a vedere se rimedio un mazzo di pispoloni» (F. MARTINI, *A Pieriposa. Novella all'antica*, cit., p. 100). Poco oltre Martini riporta un altro episodio di caccia con protagonista il parroco: «Non vi ricordate che anni sono per causa di quel villanzone, poco mancò che non si guastasse fra noi l'amicizia? [...] Un leprotto grosso come una volpe. E la botta lo prese in pieno quando passò dalla posta: l'avevo ferito a morte io, quant'è vero che son cristiano! Ruzzolava a balzelloni giù per la forra... quel birbaccione salvo la chierica, gli tirò quand'era morto e me lo rubò» (*Ibid.*, pp. 124-125).

⁷ Achille Moscucci, il medico del paese, e il professor Leonida Gervasi, spronano gli abitanti della frazione di Felceta a chiedere a gran voce la costruzione di una strada. A tal proposito si organizzano manifestazioni di piazza, alle quali la classe dirigente di Pieriposa si oppone fondando un partito dell'ordine con lo scopo di limitare il diffondersi delle proteste. Moscucci, anni dopo, si «mise in testa di diventare consigliere comunale e poi sindaco» (F. MARTINI, *A Pieriposa. Novella all'antica*, cit., p. 191), ma non venne eletto e finì per dilapidare gran parte del proprio patrimonio.

⁸ L'opera uscirà postuma qualche anno dopo: F. MARTINI, *Confessioni e ricordi (1859-1892)*, Milano, Treves, 1928. Il primo volume, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, era invece uscito per Bemporad nel 1922: del libro, Cecchi aveva già scritto diffusamente nel «tarlo» del 23 giugno 1922 (si veda in particolare la nota 1 al testo 45).

⁹ Y. MARAINI, *In a Grain of Sand*, London, W. Collins Sons & Co., 1922. Il volume è composto da quindici racconti: *By Arno river* (pp. 1-4), *Lay up treasure* (pp. 5-20), *Fading lights* (pp. 21-23), *Charity* (pp. 24-37), *Mick at four* (pp. 38-49), *Mist* (pp. 50-52), *Change* (pp. 53-59), *Kitchen gossip* (pp. 60-78), *The hour ahead* (pp. 79-87), *A walk* (pp. 88-91), *Seen and heard* (pp. 92-114), *The hen* (pp. 115-125), *Floods* (pp. 126, 127), *Incipit vita nova* (pp. 128-139) e *To travellers of all time* (pp. 140-143). Un accenno alla biografia di Yoi Maraini, è disponibile alla nota 7 al testo 48.

¹⁰ Diego Angeli (1869-1937), giornalista e critico d'arte fiorentino, collabora con «Capitan Fracassa», «Don Chisciotte», il «Giorno», «L'illustrazione italiana», «Il Regno» e «Il Marzocco». Corrispondente di guerra durante il primo conflitto mondiale, è poi collaboratore de «Il Messaggero», de «La Stampa», de «Il Giornale d'Italia» e de «Il Convito». È autore delle raccolte di versi *La città della vita* (1886) e *L'oratorio d'amore* (1904), dei saggi *Roma sentimentale* (1900) e *Le chiese di Roma* (1900) e di numerose opere di narrativa, tra le quali si ricordano *L'inarrivabile* (1891), *L'orda d'oro* (1906), *Il confessionale* (1910) e *Il crepuscolo degli dei* (1915). Nella sua densa bibliografia, spicca anche una

traduzione di *Tutte le opere di Shakespeare* in 40 volumi, usciti tra il 1911 e il 1935.

¹¹ Il filologo Guido Biagi (1855-1925) curò la pubblicazione dell'*Indice del Mare Magnum* di Francesco Marucelli (1887) e collaborò alla stesura del *Codice diplomatico dantesco* (1895-1898). Scrisse numerosi saggi eruditi, tra i quali una biografia di *Tullia d'Aragona* (1886), degli *Aneddoti letterari* (1887), un saggio sugli *Ultimi giorni di Shelley* (1892), *Passatisti* (1923) e il volume *Fiorenza, fior che sempre rinnovella* (1925). Fu inoltre collaboratore di «Athenaeum», «Rassegna settimanale», «Fanfulla», «Capitan Fracassa», «Corriere della Sera», «Don Chisciotte», «Nuova Antologia» e «Marzocco».

¹² M. BEERBOHM, *Mobled King*, in ID., *And even now*, London, William Heinemann, 1920, pp. 27-46.

¹³ M. BEERBOHM, *Servants*, in ID., *And even now*, London, William Heinemann, 1920, pp. 161-185.

¹⁴ M. BEERBOHM, *Hilary Maltby and Stephen Braxton*, in ID., *Seven men*, London, William Heinemann, 1919. Quella citata è la seconda sezione del volume che si compone di cinque parti: *Enoch Soames* (pp. 1-48), *Hilary Maltby and Stephen Braxton* (pp. 49-104), *James Pethel* (pp. 105-135), *A. V. Laider* (pp. 137-171) e *'Savonarola' Brown* (pp. 173-219).

¹⁵ Y. MARAINI, *A Year of Strangers*, New York, Duffield & Co., 1922. Il volume è composto di sedici novelle: *Bertha* (pp. 3-11), *Adelina* (pp. 15-23), *Bona* (pp. 24-27), *Marco Pepe* (pp. 28-32), *A Girl Doctor* (pp. 33-36), *Il Vecchio* (pp. 37-40), *Giuseppe: Mario: Antonio: Alberto* (pp. 41-45), *Severina* (pp. 46-55), *The One who is a Stranger Still* (pp. 59-70), *A Hungarian* (pp. 71-83), *Patrick* (pp. 87-100), *Matros* (pp. 101-112), *Resi* (pp. 115-136), *Pasquarosa* (pp. 137, 138), *The Roof-garden* (pp. 139-145) e *The Faun* (pp. 146-158).

¹⁶ Il "tarlo" del 14 aprile 1922 (testo 37) era completamente incentrato sulla figura e sull'opera di Katherine Mansfield.

¹⁷ Y. MARAINI, *Kitchen Gossip*, in ID., *In a Grain of Sand*, cit., pp. 60-78.

¹⁸ Rispettivamente Y. MARAINI, *Lay up treasure*, in EAD., *In a Grain of Sand*, cit., pp. 5-20 e *Seen and heard*, in EAD., *In a Grain of Sand*, cit., pp. 92-114.

[68] «La Tribuna», venerdì 5 gennaio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Cerchiamo di cominciar bene l'anno; dico, almeno, quello delle recensioni, e dei *Libri nuovi e usati!* Cominciamolo senza dispiaceri, se è possibile; e senza guastarci la bocca dolcificata dal torrione natalizio e dallo spumante di capodanno. Tilgher,¹ il nostro tremendo Tilgher, ha preferito raddoppiare, centuplicare, proprio in questi giorni, la furia delle sue polemiche; fa fuoco con tutti i pezzi e da tutti gli sportelli, come un incrociatore corazzato, proditoriamente aggredito dall'intera flotta avversaria. Che colpi! Che arrembaggi! Che ira di Dio! Che maniera di mandar gli augurii! Siamo al 4 gennaio, neanche arrivati a Befana, e l'aria è nera di fumo, acre di vapori nitrici, e il pelago della polemica è seminato di professori morti.² Non imitiamo questo esempio facinoroso! Non aggiungiamo al patema politico, al crepacuore economico, al borborigmo sociale, non aggiungiamo la rissa letteraria! Il mondo vuol pace. Cerchiamo di dargliela, quanto sta in noi, ascoltando il consiglio di muse serene. Si chiuse il '922 parlando d'un bel libro di Joï Maraini.³ Apriamo il 1923 con una "novella" di Sibilla Aleramo,⁴ e una raccolta di versi di Raissa Naldi.⁵ Se domani sarà necessario lasciare queste elegantissime Arcadie, e uscir di nuovo, anche noi, fra il rumore e fra i colpi, eccoci qua: *non mea voluntas, Pater, sed tua fiat.*⁶ Oggi, intanto, godiamoci, felicemente augurando, questo piccolo bene che abbiam trovato.

Si riconoscerà, nelle liriche di Raissa Naldi: *Lo specchio* (edit. Taddei, Ferrara),⁷ una sensibilità sincera, a volte audace, ma immune sempre di qualsiasi posa men che pudica, una capacità di definizione lirica intensissima, certamente educata su buoni esemplari letterarii, ma senza che l'educazione, il modello si sieno mai sovrapposti all'emozione, e l'abbiano alterata; è la gran virtù di sapersi fermare a tempo, di non spendere l'emozione per più di quello ch'essa contiene; e lasciate pure che i soliti cretini borbottino che a questo modo si resta nel *frammento*. L'essenziale è che si resti in qualche cosa dove si sta bene.

In realtà, dentro queste piccole poesie si sta non bene, ma benissimo. Ciascuna, non più ampia, spesso, di dieci versi, si apre sopra un vasto panorama d'anima. I trapassi fra le diverse situazioni, anche nel campo d'una stessa lirica, non sono più calcolati e fissati delle successive apparizioni d'un sogno, delle saltuarie combinazioni del caleidoscopio. Ma quest'apparente incoerenza non fa che maggiormente rilevare l'istintiva ricchezza del fondo. Tutta l'arte, attinge, naturalmente, dal subcosciente. Ma quest'arte in modo particolare. E non si pensi, per questo, alle stramberie e astrusità con le quali professionisti appunto del subcosciente, simbolisti, dadaisti e animali affini, vollero dar contezza della loro grande abilità a navigare nei mari delle tenebre. Le intuizioni più profonde si manifestano qui, come in ogni opera sincera, in aspetti straordinariamente ingenui e famigliari. È come se una flora, colta nelle regioni degli Iperborei o degli Antipodi, ci si rivelasse in forme e disegni in tutto affini a quelli delle nostre piante più comuni; e la rarità e il mistero dell'origine non apparissero che nella materia di cui coteste vegetazioni son create; materia di peso, grana e porosità fuor delle nostre leggi comuni; come in una rosa rifiorita spontaneamente in sostanza d'oro; o in un gelsomino di cristallo di rocca; o come in quelle leggiadre incrostazioni delle quali si riveste un ramoscello immerso in certe sorgenti calcaree.

Probabilmente l'origine straniera (la scrittrice è nata a Pietrogrado) contribuisce a tali effetti dell'espressione.⁸ La parola non soltanto ritrova, in questi versi, la novità d'ogni parola di poesia; ma risente dell'esser filtrata attraverso tradizioni ed esperienze remote; porta in sé i fermenti d'un sangue squisitamente barbarico; è stupita d'un duplice stupore. Così di certi poeti della latinità argentea, o posteriore; qualcosa, nel timbro verbale, nel colore degli ornamenti, ci richiama all'Africa o alla Spagna; e ai nostri tempi, nella prosa di un Conrad⁹ o d'un Belloc,¹⁰ anche un

lettore non inglese riesce facilmente ad isolare motivi d'incanto che traggono origine dal fondo orientale e francese.

Coi caratteri e nei termini che abbiamo cercato di descrivere l'arte della Naldi esprime, in accenti lievissimi, quello che è convenuto chiamare: "mistero dell'anima femminile moderna". E se, purtroppo, nella maggior parte delle scrittrici, tutto ciò corrisponde a qualcosa di falso, smanioso, e per giunta pochissimo pulito, per riconciliarsi con la modernità della donna, della donna esultante e dolorante, innamorata, madre etc. etc., si guardi, si legga attentamente in questo *Specchio*.

Infine, non c'era sempre capitato di trovarci d'accordo, in materia di critica, con Giuseppe Lipparini.¹¹ Tanto più, dunque, abbiamo apprezzato le finissime cose che, intorno alla poesia di Raissa Naldi, egli ha saputo dire in una prefazione che orna il libro dello *Specchio*. Buongustajo di vecchio stampo, nel suo elogio di queste liriche, egli porta una placida autorità d'umanista; e per questa poetessa nuova, per di più un poco russa, deve esser, così, come ritrovarsi elogiata da un cinquecentista, o qualcosa di simile. Non avevamo mai sentito come in questa circostanza la graziosa invidia di poter conferire un siffatto genere d'encomio.

Lasciammo, un anno fa, Sibilla Aleramo, alla seconda edizione del suo libro di liriche (*Momenti*).¹² Durante quest'anno un gran silenzio s'era fatto intorno a lei: un silenzio in verità troppo ostinato, per non capire che si stava preparando qualcosa di grosso. Notizie, oggi, ci giungono improvvisamente dalla Francia, e dal cuor della Francia: Sibilla *Gallias subegit!*¹³ E non soltanto i nostri corrispondenti, con giustissimo zelo nazionale, affaticano i fili del telegrafo per comunicarci che, tradotto in francese, l'ultimo romanzo di Sibilla Aleramo: *Le Passage* (Edit. Rieder, Paris) vince a Parigi ogni pregiudizio di xenofobia, e ottiene il più lusinghiero dei successi.¹⁴ Ma, testimonianza non meno considerevole, ecco la viva voce della critica francese. Henri de Régnier («Le Figaro»),¹⁵ Paul Souday («Le Temps»)¹⁶ parlano del libro con vero entusiasmo. E Camille Mauclair, in un grande articolo di fondo sull'«Eclair» inneggia al genio italiano¹⁷ riconoscendone soprattutto tre recenti manifestazioni: la vittoria fascista, la *Storia di Cristo* di Papini¹⁸ e, appunto, il *Passaggio*. (Bisognerà proprio che proviamo a rileggere in francese questo *Passaggio*. In italiano non ci aveva mai persuasi).

Ma mentre s'era così voltati e intenti dalla parte di Francia, un fattorino ci toccava gentilmente sulla spalla, e ci consegnava un altro libro, in italiano questo, di Sibilla Aleramo: *Trasfigurazione* (Ed. Bemporad, Firenze).¹⁹ Ecco, dicemmo mentalmente, che cosa che vuol dire esser presi fra due fuochi...

(*Il seguito a venerdì prossimo*).

Il tarlo.

Nella prima rubrica dell'anno, Cecchi si propone di tenersi alla larga dall'esempio di Adriano Tilgher, già immerso, con il consueto vigore, nel trambusto delle polemiche letterarie. Preferisce tenersi in uno spazio più riposato e severo, recensendo la raccolta poetica di Raissa Naldi intitolata *Lo specchio*: il libro rivela «una sensibilità sincera» e «una capacità di definizione lirica intensissima» da parte dell'autrice, racchiuse in una brevità esemplare. In pochi versi, la poetessa dà vita a «trapassi» rapidi e improvvisi che svelano un'«istintiva ricchezza», una sincerità quasi ingenua e familiare che non può lasciare indifferenti: Cecchi si trova d'accordo in ciò con Giuseppe Lipparini, autore dell'entusiastica prefazione al volume. Riguardo al romanzo di Sibilla Aleramo *Il passaggio*, Cecchi rimane invece perplesso, nonostante i pareri molto positivi sulla traduzione francese dell'opera da parte di autorevoli critici transalpini quali Henri de Régnier, Paul Souday e Camille Mauclair. L'articolo non è stato più ripubblicato in altre sedi.

¹ Per un accenno alla figura di Adriano Tilgher si rimanda alla nota 12 al testo 32.

² A. TILGHER, *Risposte ai miei critici*, in «Il Mondo», anno II, n. 2, 3 gennaio 1923, p. 3. Tilgher risponde in maniera decisa e vigorosa alle accuse mosse da Giovanni Alfredo Cesareo (1860-1937) e Gino Doria (1888-1975) al suo volume di *Studi sul teatro contemporaneo*, pubblicato nel novembre 1922 per l'editore romano Libreria di Scienze e Lettere.

³ Il riferimento è alla precedente rubrica, uscita sulla «Tribuna» del 15 dicembre 1922 (testo 67). Qui il tarlo si era occupato della raccolta di novelle di Yoï Maraini *In a Grain of Sand*: a tal proposito si veda la nota 11 al testo 67.

⁴ Per un accenno agli scritti cecchiani sull'opera di Sibilla Aleramo, si veda la nota 9 al testo 16.

⁵ Raisa Grigor'evna Ol'kenickaja (1886-1978) nasce a San Pietroburgo, studia a Varsavia e Padova e nel 1907 sposa il giornalista Filippo Naldi, grazie al quale entra in contatto con numerose personalità della cultura del tempo. Esordisce nel 1920 con la trilogia *Tre vie* e, nel medesimo anno, pubblica su rivista alcune liriche che confluiranno nella raccolta *Lo specchio* (1923). Collabora con diverse riviste e case editrici in qualità di traduttrice: pubblicherà un'*Antologia dei poeti russi del XX secolo* (1924), seguita da edizioni di opere drammatiche di Čechov, Poljakov, Minskij, Arcybašev, Sologub, e di prose, tra le quali spiccano *Le memorie di un cacciatore* di Turgenev (1929) e i *Racconti autobiografici* di Tolstoj (1930).

⁶ Lc, 22, 42.

⁷ R. OLKIENIZKAIA NALDI, *Lo specchio*, Ferrara, Taddei, 1923.

⁸ Come segnalato nella breve biografia a nota 5, la Naldi era nata a San Pietroburgo nel 1886.

⁹ Sembra che l'interesse di Cecchi per l'opera di Joseph Conrad (1857-1924) nasca proprio in questo periodo: poche settimane dopo, il 6 aprile 1923 (testo 80), dedicherà una puntata dei *Libri nuovi e usati* a una traduzione francese di *Lord Jim*, seguita da un altro articolo uscito ne «La Tribuna» (*Joseph Conrad*, 20 ottobre 1923) e da uno apparso ne «Il Secolo» (*“Conrad! Chi era costui?”*, 28 marzo 1924). Saranno questi i primi di una lunga serie di contributi critici cecchiani sull'autore.

¹⁰ Per un accenno alla biografia di Hilaire Belloc, si veda la nota 15 al testo 6.

¹¹ Per un profilo essenziale di Giuseppe Lipparini, anche in relazione agli scritti critici cecchiani sull'autore, si rimanda alla nota 4 al testo 65.

¹² Si fa riferimento qui all'articolo della rubrica *Libri nuovi e usati* uscito il 20 gennaio 1922 (testo 27). Per una descrizione del contenuto del volume di poesie in questione, si veda in particolare la nota 15 al medesimo testo.

¹³ La formula «Gallias Caesar subegit» fa parte di uno dei più noti *camina triumphalia* giunti fino a noi: secondo la tradizione fu cantato in origine durante la celebrazione del trionfo di Cesare, tornato vittorioso dalla Gallia, ed è riportato dallo storico latino Svetonio nel libro del *De vita Caesarum* dedicato al condottiero. È superfluo sottolineare l'ironia della citazione.

¹⁴ S. ALERAMO, *Le Passage; Trasfiguration. Nouvelle*, traduit de l'italien par Pierre-Paul Plan, Paris, Rieder, 1922. Per avere un quadro generale delle reazioni della critica italiana ed estera alle opere dell'Aleramo, si vedano le pagine di *La scrittrice più discussa dell'ultimo ventennio*, appendice al volume di poesie *Momenti* di cui Cecchi aveva scritto nel «tarlo» del 20 gennaio 1922 (testo 27).

¹⁵ «Nous sommes là en pleine tempête sentimentale, en plein orage intellectuel et nous en écoutons les rumeurs, les grondements, en même temps que nous distinguons les éclairs. Ce ton de lyrisme, à la fois tendu et familier, qui passe de la véhémence la plus ardente à la mélancolie la plus nuancée, Mme Sibilla Aleramo l'a soutenu, au cours de ces fortes pages, avec une belle abondance verbale et une riche plénitude d'images qui leur donnent une allure de poème en prose. Dans la prose sonore et colorée de Mme Sibilla Aleramo, on sent le poète qu'elle est et qu'elle reste dans *Le Passage* où elle laisse une part à la réalité, tout en la transformant en ce “quelque chose de riche et d'étrange” dont parle Shakespeare. *Le Passage* est un roman de poète, et ce ne sont pas les moins bons» (H. DE RÉGINIER, *La Vie littéraire*, in «Le Figaro», 14 novembre 1922, p. 3).

¹⁶ «*Le Passage* est la suite d'*Une femme*, si l'on considère le sujet, mais la forme diffère sensiblement. C'est moins un roman à proprement parler qu'une série de petits poèmes en prose, concis et denses, parfois un peu difficiles, souvent d'une grande beauté e d'une véritable magnificence. [...] Mme Sibilla Aleramo [...] renonce à une certaine clarté, par ennui d'exposer des détails vulgaires, mais utiles à l'intelligence du récit. Elle concentre son effort sur l'expression des sentiments essentiels, et elle atteint alors à de puissants effets» (P. SOUDAY, *Les livres*, in «Le Temps», 10 novembre 1922, p. 3).

¹⁷ «Un des premiers manifestes du fascisme triomphant a tenu à déclarer au monde, par la voix dictatoriale, que l'Italie

en avait assez d'être considérée par les autres nations comme une collection de musées, une terre pour touristes, une nécropole de chefs-d'œuvre, un pèlerinage d'érudits et de flâneurs, et qu'elle entendait être traitée comme une puissance vivante, moderne et même ultra-moderne, résolue à réaliser "des grandes destinées". [...] Je serais tenté d'employer aussi le mot "héroïque", et j'y songe en me plaçant plus expressément à un point de vue littéraire, qui m'est le plus habituel. Je fais allusion par exemple à cette *Histoire du Christ* qu'un anarchiste brusquement converti, Giovanni Papini, vien d'écrire avec une fougue si merveilleuse. Au moment même où je lisais les étonnantes nouvelles du fascisme, je trouvais sur ma table un livre d'une femme de lettres italienne. [...] Le nouveau livre en prose de Mme Sibilla Aleramo, traduit avec perfection en notre langue par M. Pierre-Paul Plan, s'appelle *Le Passage*. [...] J'ai trouvé moins un roman qu'une sorte d'ample poème de la vie intérieure. Je dirais que c'est un chef-d'œuvre, si le terme n'était pas démonétisé par un abus ridicule. Même à travers la traduction, la beauté de la langue, l'harmonie maintenue dans le foisonnement des images somptueuses, gardent tout leur éclat» (C. MAUCLAIR, *Le génie italien*, in «L'Éclaireur de Nice», 9 novembre 1922, p. 1).

¹⁸ G. PAPINI, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921. Del volume, Cecchi si era occupato nel "tarlo" del 6 gennaio 1922 (testo 25).

¹⁹ S. ALERAMO, *Trasfigurazione. Novella*, Firenze, Bemporad, 1922. Ricordando la quasi contemporanea uscita della traduzione francese de *Le Passage*, nella *nota* introduttiva l'autrice rassicura con ironia il proprio pubblico: «C'è fra i miei lettori fedeli qualcuno che non ha letto *Trasfigurazione*, e che scherzando m'ha chiesto se essa dovrà subire la sorte di quella tale opera di Diderot che venne ritradotta dal tedesco perché l'originale francese era andato perduto. A rassicurarlo ecco questa edizioncina» (*Ibid.*).

[69] «La Tribuna», venerdì 12 gennaio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Si rimase, venerdì scorso, a quando essendoci voltati al rumore che le traduzioni dei romanzi di Sibilla Aleramo suscitavano in terra di Francia, un fattorino ci toccò gentilmente sulla spalla, e ci consegnò un nuovo libro, in italiano questo, della Sibilla prèfata: *Trasfigurazione* (Edit. Bemporad, Firenze).¹ Critici purtroppo non sempre favorevoli a questa inquietante scrittrice, ci sentimmo presi tra due fuochi. Non soltanto il venerando Camille Mauclair² e l'irreprensibile Henry de Régnier,³ con i loro articoli entusiastici, ci facevan vergognare delle nostre passate incomprendimenti. Ma, vincitrice sulla Senna, la scrittrice non rinunciava per questo a dare un altro colpo, sul Tevere e l'Arno.

Esaminata, peraltro, un po' attentamente questa *Trasfigurazione*, abbiamo riconosciuto in essa, - niente di male - una vecchia conoscenza: e precisamente una novella in forma di epistola, uscita sulle colonne d'un'ormai defunta rivista di provincia.⁴ «Nulla è inedito», suol ripetere l'amico Missiroli, «come lo stampato!».⁵ E, nel giorno della gloria, veramente si scoprono anche le tombe, si levano anche i morti! Specialmente i morti che, come questa novella, non erano morti bene. Si tratta, infatti, d'una delle migliori cose dell'Aleramo; una di quelle sue cose minori, di quelle *nugae*, che, morsa dalla tarantola del Grandioso, del Sublime, del Simbolico, secondo noi essa ha il torto di non amare, e, diremmo, di non ristampare abbastanza.

*She hath been bitten by the Tarantula...*⁶ Ma, in questa *Trasfigurazione* («Lettera non spedita») fingendo di scrivere alla moglie d'uno che si è innamorato di lei, o dell'eroina che scrive per mano sua e parla per sua bocca, l'Aleramo trova modo di dire una quantità di cose sensibilissime. Non si poteva chiedere che ella toccasse e muovesse con gesto più delicato, quel fondo di malinconica tenerezza, e di un po' equivoca carità, ch'è in ogni amore, e specialmente negli amori più o meno irregolari e peccaminosi. Il gran torto di queste lettere, - in «Oeuvres libres», recentemente, ne leggemmo una sullo stesso genere, e non meno pregevole, della Comtesse de Noailles,⁷ - il gran torto di queste lettere è che, di solito, rimangono “lettere non spedite”, e senza risposta. Non si riesce mai a conoscere il punto di vista dell'altra, della moglie...

E non chiuderemo senza accennare a un altro ancora, e certo non ultimo, dei recenti successi della scrittrice, benché esso concerna una materia che esula da queste nostre rubriche. Il dramma *Endimione*, per il quale i nostri capicomici non seppero trovare né il tempo d'una settimana di prove, né un paio di fondali appropriati, sta per veder le fiaccole della ribalta e forse del trionfo, in uno di quei piccoli teatri parigini dedicati all'ineffabile scenico.⁸ Veramente, se seguita così, bisognerà risolversi a modificare un vecchio proverbio: o completare il *Nemo Propheta* etc., con un *nemo Sibylla in patria*.

Con gran soddisfazione abbiamo visto che i *Canti popolari fiamminghi* pubblicati alcuni anni fa da Massimo Spiritini, son giunti alla ristampa, e son passati da un'edizioncella nella quale fino ad ora avevano fatto il loro cammino, a quella *Biblioteca dei Popoli*, fondata da Giovanni Pascoli (Ed. Sandron, Palermo) ch'è il classico Santuario dei libri di questa specie.⁹

Convinti come siamo che una gran verità giornalistica si nasconde nell'apoftegma missiroliano poc'anzi citato, ci verrebbe voglia di ripubblicar senz'altro un'articolessa con la quale, su queste colonne, festeggiammo il lavoro dello Spiritini alla prima comparsa. Ma lasciamola, questa articolessa, stagionare un altro poco. Non mancherà l'occasione di tirarla fuori, alla prossima riedizione dei *Canti*.¹⁰

Ritornando, a metà dicembre, su quella faccenda della *variante* al *Cinque Maggio*, scoperta dal

Soffici in una misteriosa ristampa delle *Memorie Manzoni* del Fabris (Lugo 1908, senza nome di editore) invitammo il nostro amico a uscir dal riserbo nel quale s'era chiuso dopo la sua scoperta; e ragguagliarci intorno ad una rarità bibliografica, forse a tutt'altri che a lui sconosciuta.¹¹ Tanto più che il campo degli studi manzoniani era stato messo tremendamente a rumore; alcuni dicevano d'aver visto altre *varianti* e sempre più spettacolose:¹² cominciava lo scoppietto di qualche polemica; e non si sapeva come sarebbe andata a finire, se un romano confratello della sera non avesse distratto l'attenzione degli eruditi e dei polemisti con altra *variante manzoniana*, e ben più terribile di quella di Soffici. Un figlio infatti del famoso sarto dei *Promessi Sposi*, nel giro di poche pagine variava sesso, cosa sempre indiscreta, anzi scandalosa, ma specialmente in un autore morigeratissimo come pretende di essere il Manzoni. In ogni modo, questa variante sessuale ci procurò qualche giorno di tregua.

Intanto il Soffici non era rimasto sordo al nostro invito, e ci scriveva, testualmente (18 dicembre 1922), dalle solitudini di Poggio a Cajano:

«Carissimo Tarlo,

Un vostro abbonato di qui mi ha fatto vedere il numero della «Tribuna» nel quale torni ad occuparti della variante manzoniana da me segnalata agli appassionati eruditi e specialisti in materia di testi e scrupolosità bibliografiche. M'è parso di intravedere, nella tua noterella, un certo sospetto circa l'autenticità della mia fonte; e oggi stesso mi affretto a spedirti il libretto di Lugo, affinché tu possa esaminarlo e farne tuo pro. - Esaminato che tu l'abbia, consegnalo all'amico Baldini, il quale mi espresse un dubbio consimile. Baldini, poi, lo passerà al terzo incredulo: Ungaretti; e questi a chiunque non si dimostri persuaso della verità relativa a tale faccenda. Cordialmente, tuo Soffici».

Dal 19 dicembre a tutt'oggi, io e gli amici Baldini¹³ e Ungaretti,¹⁴ seduti su questo canapè, stiamo aspettando l'arrivo della ristampa di Lugo; e ormai la vigilia comincia a pesarci, per quanto abbiamo cercato di alleggerirla consumando parecchio maraschino e un numero infinito di sigarette. Mentre uno, a turno, dormiva, gli altri due aspettavano la posta e si sorvegliavano. Per passare il tempo ci siamo confessati tutte le nostre vite: inventandone, per farle più lunghe e divertenti, anche una buona parte. Abbiamo scritto in collaborazione un romanzo piuttosto ardito, da vendere a beneficio dei *Minorenni corrigendi*.¹⁵ Abbiamo fatto la piramide umana. Ci siamo rovinati a *poker*. Nei momenti di sconforto, Baldini cantava la romanza dell'*Ernani*.¹⁶ Ma l'edizione di Lugo non è arrivata. Il peggio è che dal campo manzoniano, esauritosi l'interesse per il figliuolo del sarto, giungono segni d'impazienza e malumore. Ricomincia ad apparire qualche lettera minatoria. E stamani, non so se per la questione della variante o dell'*Ernani*, ci è capitata dalla finestra una grossa patata.

Impossibile dubitare della buona fede di Soffici. La nostra supposizione, se mai, è che sia entrato di mezzo qualche collezionista, maniaco e milionario; e, pur d'impadronirsi del rarissimo incunabolo, non abbia esitato a ricorrere al furto e alla violenza, personalmente o per mano d'emissari prezzolati. Un assalto all'"ambulante postale" in piena campagna; un'aggressione al portalettere; tutto è possibile, se si ha a che fare con gente di quella specie! Sarebbe bellina che la variante al *Cinque Maggio* avesse partorito un'avventura genere *Diamante del Rajab* o *Segreto di Zorro*.¹⁷ Dai classici settenari di Don Lisander, ai misteri polizieschi e alla pellicola; che salto! Prima o dopo, sapremo.

Il tarlo.

In continuità con la puntata precedente, Cecchi recensisce *Trasfigurazione* di Sibilla Aleramo, una «novella in forma di epistola» che gli appare come «una delle migliori cose dell'Aleramo», un'opera nella quale l'autrice «trova modo di dire una quantità di cose sensibilissime» caratterizzate da una «malinconica tenerezza» di fondo. Allo stesso modo pregevole è il dramma *Endimione*, colpevolmente mai rappresentato in Italia ma ora in programmazione presso un piccolo teatro parigino. Cecchi accoglie quindi con favore la ristampa dei *Canti popolari fiamminghi*, curati da Massimo Spiritini, per la collana *Biblioteca dei Popoli* di Sandron. La parte conclusiva dell'articolo è dedicata ancora alla variante manzoniana del *Cinque maggio* della quale si era discusso nelle puntate precedenti: su invito dello stesso Cecchi, Soffici esce allo scoperto e scrive di avergli inviato l'edizione del 1908 per fugare ogni dubbio sull'autenticità della segnalazione. Con la consueta ironia, Cecchi tratteggia la scena dell'attesa del pacco, condivisa con gli altrettanto impazienti Baldini e Ungaretti. L'articolo è stato inserito nell'edizione dei *Tarli* uscita nel 1999 per Fazi (pp. 69-73).

¹ S. ALERAMO, *Trasfigurazione. Novella*, Firenze, Bemporad, 1922. L'episodio del fattorino conclude la precedente puntata delle rubriche, uscita sulla «Tribuna» del 5 gennaio 1923 (testo 68).

² Per un estratto dell'articolo di Mauclair, si rimanda alla nota 17 al testo 68. Camille Mauclair, pseudonimo di Séverin Faust (1872-1945), critico francese, inizia la propria carriera come poeta e autore di romanzi, tra i quali il maggiore prende il titolo di *Le Soleil des morts* (1898). Pubblica diversi saggi sulla musica quali *Schumann* (1906), *The Religion of Music* (1909), *The History of European Music from 1850-1914* (1914) e *The Heroes of the Orchestra* (1921). Lavora come critico letterario e collabora inoltre con il «Mercure de France» in veste di critico d'arte.

³ H. DE RÉGNIER, *La Vie littéraire*, in «Le Figaro», 14 novembre 1922, p. 3. Per un estratto dell'articolo, si rimanda alla nota 15 al testo 68. Henry de Régnier (1864-1936), pubblica nel 1885 il suo primo volume di poesie, *Landemains*, seguito in rapida successione da *Poèmes anciens et romanesques* (1890), *Les Jeux rustiques et divins* (1890) e dai successivi *Les Médailles d'argile* (1900) e *La Cité des eaux* (1903). Si dedica anche a prose e romanzi, pubblicando opere quali *La Canne de jaspe* (1897), *La Double maîtresse* (1900), *Les Vacances d'un jeune homme sage* (1903) e *Les Amants singuliers* (1905). Si afferma quindi come stimato critico letterario sulle colonne de «Le Figaro».

⁴ Come segnala la stessa autrice in una breve nota introduttiva, la novella «compare nel 1914 in un fascicolo della *Grande Illustrazione* ora introvabile» (S. ALERAMO, *Trasfigurazione. Novella*, Firenze, Bemporad, 1922, p. 5).

⁵ «Nulla è inedito come lo stampato» è un motto di Mario Missiroli, già precedentemente citato da Cecchi nell'*incipit* del «tarlo» del 2 giugno 1922 (nota 1 al testo 44). Per un accenno alla figura di Missiroli, si rimanda alla nota 5 al testo 6.

⁶ «What ho! what ho! this fellow is dancing mad! He hath been bitten by the Tarantula. All in the Wrong» (E. A. POE, *Mystery Tales*, with an introduction by G. Mercer Adam, New York, A. L. Burt Company, 1907, p. 151). Si tratta dei versi posti in esergo alla novella di Poe *The gold-bug*, pubblicata per la prima volta nel 1843 sul quotidiano «Philadelphia Dollar Newspaper».

⁷ LA COMTESSE DE NOAILLES, *Parmi le lettres qu'on n'envoie pas*, in «Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit», n. 14, Août 1922. La prima parte del racconto era apparsa nel numero dell'agosto 1921 della stessa rivista.

⁸ S. ALERAMO, *Endimione. Poema drammatico in tre atti*, Roma, Stock, 1923. Ispirato alla morte improvvisa del giovane campione di scherma con il quale la Aleramo aveva una delle sue numerose relazioni, il dramma è dedicato a Gabriele D'Annunzio: viene rappresentato prima a Parigi, dove ottiene un discreto successo, quindi al Teatro Carignano di Torino dove nel 1924 viene accolto da numerosi fischi. Verrà ripreso solo in un'altra occasione, a Roma, e sarà valutato dal pubblico in modo altrettanto negativo.

⁹ M. SPIRITINI, *Canti popolari fiamminghi*, Milano, Sandron, 1922. La prima edizione dell'opera era uscita per il piccolo editore veronese Gambari nel 1911, libro che Cecchi recensisce positivamente in uno degli *Studi critici*, auspicando che la medesima operazione di traduzione possa essere estesa a letterature popolari di altri territori: «E forse maggiori sorprese di queste, la conoscenza di tanta letteratura popolare che, in gran parte, per ora, non possiamo leggere se non resa alla peggio in altri idiomi, maggiori sorprese riserberebbe; se traduttori ed editori di buona volontà come questi, ci dessero saggi parecchi di poesia popolare, cinese, giapponese, indiana, turca, spagnuola, a piacer loro, insomma, ma tradotta bene come questa e studiata come questa, con tanto disinteresse e tanto zelo. Non sarebbe, credo, neppure azzardato pensare [...] che, da una coltura siffatta, potrebbero avvantaggiarsi anche il gusto e l'arte degli scrittori» (E. CECCHI, *Studi critici*, cit., pp. 282-283).

¹⁰ Non si registrano edizioni successive dei *Canti popolari fiamminghi* di Massimo Spiritini.

¹¹ Si fa riferimento qui al «tarlo» del 17 novembre 1922 (testo 64): Cecchi vi riportava la notizia che Soffici aveva rinvenuto nel dialogo *Una serata in casa Manzoni*, tratto dalle *Memorie Manzoniane* del Fabris pubblicate a Lugo nel 1908, una serie di battute sul *Cinque maggio* che non erano presenti nella versione uscita per l'editore milanese Cogliati nel 1901. L'articolo di Soffici era uscito sul «Resto del Carlino» il 12 novembre 1922. Il «tarlo» era poi tornato sulla questione l'8 dicembre (testo 66), riportando le reazioni di alcuni lettori al proprio articolo e alimentando così il dibattito e l'interesse sulla questione. In questa occasione aveva invitato l'amico a prendere direttamente la parola: «E avanti che le cose diventino, per l'apporto di nuove testimonianze e congetture, sempre più complicate, crediamo che Soffici dovrebbe uscire dal riserbo nel quale s'è chiuso dopo la sua scoperta. Illumini egli gli studenti volenterosi! Tranquillizzi i bibliofili [...]. E faccia che tanti poveri vecchi possan chiuder gli occhi, contenti!».

¹² Alcune delle reazioni del pubblico alla notizia della scoperta di Soffici si leggono nella prima parte del “tarlo” dell'8 dicembre 1922 (testo 66).

¹³ Per un accenno al rapporto di Cecchi con Antonio Baldini, si veda la nota 9 al testo 65

¹⁴ Giuseppe Ungaretti (1888-1970): nel 1921 si trasferisce a Roma, dove lavora al Ministero degli Esteri; in questo periodo conosce Cecchi il quale, pochi mesi dopo la stesura di questo “tarlo”, pubblicherà sulla «Tribuna» una recensione a *Il porto sepolto* (25 luglio 1923).

¹⁵ Con il termine “minorenni corrigendi” si identificano gli individui che non avevano raggiunto la maggiore età e che, a causa di un reato, dovevano scontare una pena. Proprio a Firenze vi era un noto istituto penale per minorenni, che prendeva il nome di *Pia casa di patronato per minorenni corrigendi*, ricordato in un volume del 1885: C. PRATESI, *La pia casa di patronato in Firenze*, Firenze, Civelli, 1885.

¹⁶ *L'Ernani* di Giuseppe Verdi, rappresentato per la prima volta alla Fenice di Venezia il 9 marzo 1844. Con tutta probabilità, ironizzando sul volume che non giunge a destinazione e pare essersi volatilizzato, si fa riferimento qui alla romanza *Che mai vegg'io... Infelice!*, tratta dalla seconda scena del primo atto.

¹⁷ Il 20 agosto 1920 esce su «La Tribuna» una rassegna di varie edizioni italiane e francesi delle opere di Stevenson, tra le quali *Il club dei suicidi. Il diamante del Rahjà*, volume pubblicato a Roma per Carra. Nel 1979 uscirà per Sellerio una nuova edizione de *Il diamante del Raja*, tradotto da Carlo Linati e con prefazione di Emilio Cecchi. Il secondo riferimento è probabilmente riconducibile al film *The Mark of Zorro*, uscito negli Stati Uniti nel novembre 1920 e in Italia, con il titolo *Il segno di Zorro*, nel giugno del 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

Non esiste, in Italia, una vera e propria questione ebraica. E, naturalmente, non esiste nemmeno una vera letteratura filosemita o antisemita. Il problema ebraico fu toccato, sempre sulle generali, e con disposizioni, come nel Cattaneo,¹ moderate e concilianti. E se le opere di carattere storico e tecnico non sono, come in Francia, in Germania, etc., numerosissime; anche meno numerose sono le opere d'arte nelle quali si esprima un'ispirazione da potersi chiamare ebrea. È vero che uno dei più curiosi libri di poesia, usciti negli ultimi tre o quattro anni, fu precisamente il *Libro del Collare* di Giulio Pereyra,² che rientra in cotesta ispirazione. A suo tempo ne parlammo col dovuto riguardo.³ Ma le accoglienze che, generalmente, gli toccarono furon così balorde, e poco incoraggianti, che io credo che, da allora, i nostri semiti, prima di mettersi a scrivere, devono aver pensato bene di farsi cristiani. Perfino Guido da Verona, a un certo momento, sentì il bisogno di passare da Lourdes.⁴ Oggi, poi, sotto il contraccolpo degli avvenimenti internazionali, comincia a farsi sentire nella nostra letteratura politica, qualche battuta contro le malefatte dell'ebraismo, vuoi britannico e bancario, vuoi moscovita e bolscevico. Io non ho tutta la competenza che ci vorrebbe per giudicare in merito alla serietà storica di tali opinioni e informazioni. Ma osservandone la veste quasi sempre miserrima, rimpiango che, nel caso sieno, tutte o in parte, inesatte, non si sia provveduto almeno a renderle divertenti, con uno stile uso Hilaire Belloc⁵ e Léon Daudet.⁶ Questo, in parola di tarlo battezzato, il panorama della nostra coltura, per quanto concerne l'ebraismo; e si ricorderà l'effetto di sole nero, anzi nerissimo come uno scarabocchio, con il quale, nell'imminenza della guerra, si vide librarsi e grandeggiare su questo panorama, l'ultimo astro maggiore della speculazione ebraica: Weininger,⁷ e a quanti usi cotesta importazione fu fatta servire, e a quanti spaventi.

In Francia, al solito, c'è, anche in questo campo, molta più dovizia. Letteratura copertamente filosemita e letteratura violentemente antisemita vi prosperano in tutte le forme e sfumature; dal *pamphlet* al romanzo, alla statistica, al *couplet*. Uno crede d'essersi messo a posto, uniformandosi, per esempio all'«Action Française»;⁸ come a toccare addirittura lo scalino dell'altare o il legno della Croce. Ma gli capita sotto gli occhi la piccola e azzurra «Vieille-France» di Urban Gohier.⁹ E allora sul conto della cattolica e antisemita «Action Française», ne impara tante eppoi tante, che gli comincia a sembrare d'essere anche lì in Sinagoga, invece che all'ombra della Croce. Sono sicuro che, a cercarlo bene, si troverebbe qualche altro giornale o libello, capace di dimostrare, come quattro e quattro fanno otto, capace di documentare, con cifre, aneddoti, e *rivelazioni*, che, inutile illudersi, anche «La Vieille-France» è *entichée* di semitismo.

Sottoposti a congruo trattamento, i nomi e cognomi perdono fiori e fronde, e si rivelano nel matematico squallore di radici indubbiamente ebraiche. Una radice semitica, una piccola consonante un po' nasale e arcuata, nascosta nei cognomi delle bisnonne, basta a giustificare il più atroce sospetto sulle benemerenze d'un Primo Ministro, o sulle vittorie d'un gran Generale. Non è prudente avere in casa una donna di servizio battezzata Rachele. Non è bene, no, non è bene, chiamarsi Beniamino. È come un'immensa, cosmica partita all'*Omo Nero*: tutti cercano di lasciare in mano al collega la carta col Gobbo Fatale.¹⁰ Giocata rigorosamente con sempre più strette e feroci eliminazioni, è una partita che potrebbero finire col dover liquidarsela fra loro su in Vaticano. Un ottimo taglio di commedia sociale e politica. Un vivajo d'infiniti motivi per composizioni teatrali, pantomime, articoli e racconti. E molte di queste composizioni e molti di questi racconti sono già stati scritti. Altri son dietro a scriverli in questo momento. Dell'ultimissimo racconto uscito: *Silbermann*, di Jacques de Lacretelle (Edit. Nouvelle Revue Française, Paris)¹¹ vale la pena di dire qualche cosa in particolare.

Sebbene rientri, per la semplicità un poco schematica dell'organismo e la qualità della scrittura, in un *tipo* che ormai si potrebbe chiamare addirittura *tipo Nouv. Rev. Franç.*, questo libretto ha il suo valore come documento e come cosa d'arte, riferendo quest'ultima qualità, più che altro, ai pregi interni dell'esecuzione.

Il De Lacretelle ha messo in contrasto tre adolescenti che frequentano lo stesso corso di studii: un cattolico, battagliero e fin brutale, cresciuto in una famiglia dove evidentemente leggono Daudet, o meglio ancora Gohier, il super-Daudet; un protestante; e infine: Silbermann figlio d'un antiquario un po' equivoco nonché israelita. Contro Silbermann cominciano le persecuzioni; e il ragazzo protestante, che ha imparato a stimare l'ingegno di Silbermann e l'onestà, si schiera anima e corpo dalla sua parte; e seguita a difenderlo, anche quando il padre di Silbermann è travolto in uno scandalo finanziario. Nella famiglia del ragazzo protestante questo paladinismo in favore di Silbermann non piace né punto né poco. Ma alla fine, il padre del ragazzo, un magistrato, capisce che può trarre partito dalla situazione nella quale si trova il Silbermann senior; e, in contraccambio d'un'assistenza, che s'indovina alquanto losca, è avviato, mediante le solite protezioni ebraiche, ai fastigi della carriera. I ragazzi, insomma, fanno dell'idealismo, della passione. E i babbi combinano degli affari. La più brutta figura, e francamente ne godo, mi pare che ce la facciano i protestanti; meno, s'intende, l'adolescente che, in perfetta ingenuità, s'è trovato ad essere compare e complice del babbo. Il rappresentante cattolico è piuttosto insufficiente; e non darei un soldo della Destra francese, se tutti i suoi campioni fossero di cotesto stampo. Riuscitissimo invece, è il ritratto di Silbermann; e non lascia quasi a desiderare.

Quella prontezza e aridità dell'intelligenza ebraica; e la facoltà caratteristica dell'ebreo a trasferirsi in tutte le colture, scorporarle, assimilarle, imitarle, ma non poter collaborarvi se non immettendovi un germe, spesso perspicacissimo, di distruzione; infine, quel fondo cupo e appassionato d'ogni anima ebraica, e che non riesce a sfogare, son stati colti e analizzati dal De Lacretelle con esattezza senza acredine, con la verità virile e gentile ch'è propria dell'arte. Nelle definizioni e rappresentazioni di questo che, forse contro intenzione, rimase il più interessante dei suoi personaggi, il De Lacretelle s'è anche più discostato, stilisticamente, da quei caratteri *tipici*, generici cui abbiamo alluso sopra. Ed è ciò che salva il suo racconto.

Perché ogni periodo di civiltà artistica conclude nella creazione di un tipo. Ma guai alle opere che, in tutto o in parte, non finiscono con essere delle eccezioni.

Il tarlo.

In Italia, secondo Cecchi, non è mai esistita una questione ebraica né una letteratura sull'argomento: ne ha trattato il Cattaneo, con posizioni «moderate e concilianti», dopo di che scarseggiano le opere di carattere «storico», «tecnico» ma anche letterario. L'unica eccezione recente sembra il *Libro del Collare* di Giulio Pereyra, accolto dalla critica con notevole freddezza. In Francia la situazione è differente e un posto di rilievo, in questo senso, è occupato dalle riviste: se l'«Action Française» pare a tratti dichiaratamente antisemita, ancor più radicale è la «Vieille-France» di Urban Gohier. Anche nella produzione libraria gli esempi non mancano. Cecchi recensisce *Silbermann* di Jacques de Lacretelle, romanzo nel quale si narrano le persecuzioni subite da un ragazzo israelita alle prese con due compagni adolescenti: nell'opera, Cecchi nota la capacità dell'autore di rappresentare «con esattezza senza acredine» la «prontezza e aridità dell'intelligenza ebraica», quella caratteristica propria «dell'ebreo» di «trasferirsi in tutte le colture», di «imitarle» e di immettervi un germe «di distruzione». Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Si fa riferimento qui alla *Ricerche economiche sulle interdizioni imposte dalla legge civile agli israeliti*, uscito nel 1835 e ripubblicato in seguito con il titolo di *Interdizioni israelitiche* (Torino, Einaudi, 1987). Il saggio, che prendeva spunto dalla vicenda occorsa ai fratelli Wahl ai quali il cantone svizzero di Basilea aveva impedito di acquistare alcuni terreni, è uno tra i primi tentativi di confutazione dell'antisemitismo: la tesi di fondo di Cattaneo è la sistematica messa in discussione dei divieti e delle limitazioni imposte alle persone di origine ebraica.

² *Libro del Collare*, testamento di Guido Pereyra, Firenze, Vallecchi, 1920.

³ E. CECCHI, *Il libro del Collare*, in «La Tribuna», 19 giugno 1920.

⁴ G. DA VERONA, *Sciogli la treccia, Maria Maddalena*, Firenze, Bemporad, 1920. Il romanzo, ambientato nella città basca di San Sebastián, narra del lungo corteggiamento di un uomo, molto socievole e viaggiatore alla moda, nei confronti una donna inglese, apparentemente esperta e disinvolta nelle vicende amorose. La protagonista femminile, insidiata dal diacono Ralph e coinvolta in complessi intrighi con un'educatrice francese, confessa alla fine della vicenda al corteggiatore di essere ancora vergine: solo l'atmosfera unica del santuario di Lourdes sarà in grado di ravvivare in lei l'interesse per gli uomini. Cecchi si era già indirettamente occupato dell'opera in un intervento a margine della recensione pubblicata da Giuseppe Antonio Borgese (E. CECCHI, *Un brutto caso*, in «La Tribuna», 26 maggio 1920). Per un accenno alla biografia di Guido da Verona, si rimanda alla nota 5 al testo 2.

⁵ H. BELLOC, *The Jews*, London, Constable & Company, 1922. Attraverso i quindici capitoli di quest'opera, l'autore affronta in modo sistematico la questione dell'antisemitismo, enunciando da subito la tesi fondante dell'intero saggio: «The Jews are an alien body within the society they inhabit – hence irritation and friction – a problem is presented by the strains thus set up – the solution of that problem is urgently necessary. An alien body in any organism is disposed of in one of two ways: elimination and segregation. Elimination may be by destruction, by excretion or by absorption – in the case of the Jews the first is abominable and, further, has failed – the second means exile: it has also failed – the third, absorption, the most probable and most moral, has failed throughout the past, though having everything in its favour. There remains segregation, which may be of two forms: hostile to, or careless of, the alien body, or friendly to it and careful of its good [...]. The true solution is the second kind of segregation, that is, recognition on both sides of a separate Jewish nationality» (*Ibid.*, p. XI). Per un accenno alla figura di Hilaire Belloc si rimanda alla nota 15 al testo 6.

⁶ Una breve biografia di Léon Daudet si trova alla nota 12 al testo 6.

⁷ Il filosofo austriaco Otto Weininger (1880-1903), figlio di un orefice ebreo, si laurea a Vienna nel 1902 con una tesi intitolata *Eros e Psyche*. Dopo alcuni viaggi, torna a Vienna e pubblica nel 1903 *Geschlecht und Charakter (Sesso e carattere)*: il saggio non viene accolto come sperava e, presa in affitto una stanza nell'edificio in cui morì Beethoven, durante la notte del 3 ottobre 1903 si suicida. In un capitolo del suo lavoro contrappone in maniera netta il Cristianesimo, la più elevata espressione di fede mai raggiunta dall'uomo, all'Ebraismo, descritto senza mezzi termini come la più vile delle codardie. Weininger considera infine le influenze ebraiche nella società come la causa principale della decadenza dei costumi contemporanei, identificando l'immagine archetipica della donna giudaica come emblema della mancanza di religiosità e di giudizio morale. Il pensiero del filosofo giunge a Cecchi anche attraverso alcuni amici e corrispondenti. Il 12 agosto 1914 Boine, dopo attenti studi, pubblica sul «Resto del Carlino» l'articolo *Weininger*, testo che il critico legge appena uscito (C II, p. 125, lettera 113 del 15 agosto 1914). Da ricordare inoltre le traduzioni che Marcello Cora pubblica ne «La Ronda» (III, n. 6, giugno 1921, pp. 414-416), citate dal “tarlo” nell'articolo del 12 agosto 1921 (nota 6 al testo 5).

⁹ Delle opinioni espresse da Urban Gohier sulle pagine della «Vieille-France», il “tarlo” tratterà nella rubrica del 12 ottobre 1923 (testo 104).

¹⁰ *L'Uomo nero* è un gioco di carte molto diffuso e dalle regole piuttosto semplici. Da un mazzo di 52 carte si levano tutti i fanti, tranne quello di picche: a turno ogni giocatore pesca una carta dal mazzo del compagno seduto vicino, scartando via via quelle di ugual valore. Quando un concorrente termina il proprio mazzo esce dal gioco, mentre la persona che rimane con una sola carta, il fante di picche o *uomo nero*, è lo sconfitto.

¹¹ J. DE LACRETELLE, *Silbermann*, Paris, Éditions Nouvelle Revue Française, 1922.

LIBRI NUOVI E USATI

È uscito un nuovo libro di Pietro Pancrazi: *Venti uomini, un satiro e un burattino* (Edit. Vallecchi, Firenze):¹ raccolta di articoli critici, intorno alla nostra letteratura contemporanea; con l'abbellimento di una divagazione: *Intermezzo d'autunno*, che rivela, nel Pancrazi, notevoli qualità di essayist fantastico e lirico;² e un *Elogio di Pinocchio*, messo come *cul de lampe* e suggello in fondo al volume.³ In sostanza, si tratta di una continuazione dei *Ragguagli di Parnaso*, che il Pancrazi pubblicò, con tante buone accoglienze, un paio d'anni or sono; e non staremo a ripetere quello che scrivemmo allora, su queste colonne, su un genere di critica letteraria che ha costituito e costituisce uno dei più belli ornamenti di giornali come il «Resto del Carlino» e il «Secolo»;⁴ e una delle più vive testimonianze di come, nell'ultimo decennio, o quindicennio, la fisionomia del giornalismo italiano, o di parte, almeno, del giornalismo italiano, si è rischiarata e nobilitata.

Si può essere, in tesi generale, poco propensi a simpatia verso questo sistema di raccogliere in volume gli articoli usciti nel giornale: anche se il pubblico, quando gli articoli eran buoni, mostri di rileggerli assai volentieri nel libro; anche se, considerando l'estrema caducità della carta sulla quale, oggidì, i giornali vengono stampati, debba considerarsi come una semplice misura di prudenza, e non tanto come un atto di orgoglio, rimprimere i proprii scritti su quella carta un poco più resistente che gli editori offrono per i loro tomi. Perché mai come oggi il giornalismo poté dire, con le parole di Cristo, ai proprii lettori: «*Modicum, et jam non videbitis me*». «Guardatemi, leggetemi bene, perché fra poco non mi vedrete più».⁵

A me, personalmente, questa caducità sembra la cosa più vantaggiosa e più invogliante, fra le molte che inducono a scrivere sui giornali. Quel tono di “*in articulo mortis*” che assumono le parole dell'articolista, quell'eco come di estrema Thule e di estrema tuba, quel vibrare fugace come d'una dichiarazione d'amore ricevuta per telefono, quei deliziosi errori di stampa che avviano la mente del lettore verso significati più trascendenti, e rinnovano, in quest'epoca dura e irreligiosa, le mistiche ambiguità dello stile “misticatorio”, quel sentore di *pulvis es* che circola tra i fiori artificiali e le lanterne giapponesi dell'articolo, quella luce quasi di tramonto che conferisce alle immagini destinate a crollare quasi immediatamente nella tenebra, il patetico splendore di tutte le cose alle quali stiamo per dare l'ultimo, ultimo addio, tutto questo, a me personalmente, appare seducentissimo e ricchissimo di suggestioni letterarie!

Perché certi articoli, che leggemmo affrettatamente in una sala di aspetto, in un tram, in una trattoria, ci sono rimasti così indimenticabili? Appunto perché sembravan più destinati a farsi dimenticare; e tutto congiurava a farli dimenticare. Perché certi scritti, che vedemmo per caso una mattina nel giornale, ci sembrarono e sembrano tanto ben scritti? Appunto perché non ci fu neanche tempo d'aver l'impressione che fossero *scritti*.

E quando un giorno, cedendo a una più acuta trafitta del ricordo, o a un maligno bisogno di controllo, andremo in biblioteca per ritrovare e rileggere quel certo articolo che c'era piaciuto tanto, il bibliotecario ci guiderà malinconicamente davanti a una vetrina, e ci mostrerà, come un mucchio di ceneri, o una mummia incarbonita in un'urna di cristallo, tutto quello che rimane dell'articolo e dei suoi innumerevoli compagni. E l'articolo, su codeste ceneri, risorgerà, più palpitante nella nostra memoria, come la fenice. Oppure ci condurranno nella sala più interna e più custodita; dall'atmosfera carica d'odor di canfora e di essenze medicate; la sala degli incunaboli, dei codici e dei palinsesti; e con infinite cautele ci lasceranno svolgere le pagine tarlate e cadenti d'una collezione de «La Tribuna» o del «Secolo», vetusta di ben quindici anni. La stampa sarà illeggibile, pulverulenta; il foglio sarà serpeggiato dagli arabeschi dei tarli, stellato di ruggine e tempestato di tutti i segni cabalistici delle devastazioni del Tempo, come segni d'un antico portulario. Resteremo

assorti davanti a codesta ruina gloriosa, come davanti a una di quelle larve di bandiere bruciate al fuoco di cento battaglie. Finché la divinazione ci volgerà l'occhio dove un titolo un po' più nero galleggia sulla bigia maceria; e dove qualche frase, qualche immagine superstiti, corruscano sullo sfacelo e brillano di colori, come una carovana a filo di deserto. E ci basterà, per riconoscere l'articolo tanto amato, il tesoro sepolto, il poema inabissato. E forse, con anche maggior fremito, da una traccia, da una sfilatura del *grassetto* di firma, in fondo all'articolo, apprenderemo che l'articolo era nostro.

Conviene vietarsi di queste avventure d'emozioni, per i limitati vantaggi di una ristampa? Conviene toglier i nostri scritti di giornale da questa atmosfera nella quale, già nel volgere di poche ore, cominciano a indorarsi d'una doratura di leggenda? Conviene la diplomatica esattezza del testo, o la vaga poesia della rimembranza? Perché alla bellezza dell'articolo scomparso, tutto collabora liberamente, audacemente, né ci sono limiti a questa collaborazione. Dalle terre più incognite del nostro cosmo, dalle nostre esperienze più riposte, inesauribilmente le nostre nuove impressioni concorrono, e seguitano ad arricchire quel ricordo; come nella voce di una grande cantante udita una lontanissima sera, seguitano infinitamente a echeggiare le nostre musiche, le nostre romanze più vertiginose, fino agli acuti ai quali neppur lei, forse, sarebbe salita; o come nella bellezza d'una gran mima, o della dama intravista una volta dietro il cristallo dell'automobile, seguita a esprimersi ed esultare il nostro bisogno di amore e di romanzo. Conviene sostituire al ricordo della voce il disco del fonografo? Al ricordo del volto una fotografia?

Perché tutte le voci e tutti i volti, uditi e visti troppe volte, cominciano a somigliare a fonografi e fotografie.

Non c'è nemmeno bisogno d'avvertire che la raccolta del Pancrazi va messa, certamente, fra i dischi di timbro più pastoso e le immagini fotografiche delle quali suol dirsi che pajon vere. Ma in realtà, dovremo ritornare, e presto, a dir qualche altra cosa del volume del Pancrazi; sia in merito allo stile, sia alla qualità e all'orientamento generale della critica.

Per oggi ci vuol pazienza. Ci siam lasciati prender la mano a scrivere l'elogio della magica e inaudita vitalità di questa cosa per eccellenza effimera: un articolo di giornale. Specialmente se nessuno lo ristampa. E, forse, dice il lettore, se nessuno l'ha letto.

Il tarlo.

Nella rubrica, Cecchi prende spunto dall'uscita di una raccolta di pezzi giornalistici di Pietro Pancrazi dal titolo *Venti uomini, un satiro e un burattino*, continuazione dei *Ragguagli di Parnaso* usciti un paio d'anni prima, per riflettere sulle motivazioni che spingono un autore a raccogliere i propri articoli in volume e sul fascino unico della caducità dei testi che vengono pubblicati sui quotidiani. Secondo il critico la precarietà di questa destinazione è «la cosa più vantaggiosa e più invogliante» fra le molte che «inducono a scrivere sui giornali»: la fugacità, i frequenti «errori di stampa», le immagini che sono «destinate a crollare quasi immediatamente nella tenebra», offrono suggestioni letterarie notevoli. La ristampa in volume, se da un lato offre indubbi vantaggi pratici nella fruizione del testo, toglie al lettore il piacere di una lettura immediata, solo parziale ed estemporanea del pezzo, e l'affascinante riscoperta dell'articolo, ad anni di distanza, negli archivi polverosi di una biblioteca. Il «tarlo» è stato ripubblicato nella raccolta uscita per Fazi nel 1999 (pp. 74-78).

¹ P. PANCRAZI, *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923. Il volume contiene venti saggi: *L'ultimo D'Annunzio* (pp. 1-11), *Giovanni Papini cattolico* (pp. 13-23), *Silvio Benco* (pp. 25-34), *Marino Moretti* (pp. 35-49), *Ada Negri* (pp. 51-57), *Domenico Giuliotti* (pp. 59-64), *Ugo Ojetti* (pp. 65-75), *Umberto Saba* (pp. 77-87), *Grazia Deledda* (pp. 89-101), *Renato Fucini (1843-1921)* (pp. 103-113), *Leopoldo Barboni (1848-1921)* (pp. 115-122), *Giovanni Marradi (1852-1922)* (pp. 123-128), *Mario Missiroli* (pp. 129-136), *Adolfo Albertazzi* (pp. 137-146), *Intermezzo d'autunno* (pp. 147-154), *Il romanzo di un critico* (pp. 155-165), *Ettore Allodoli* (pp. 167-174), *Eugenio Giovannetti* (pp. 175-183), *Maschere (Brunati, Bontempelli, Marinetti)* (pp. 185-195) ed *Elogio di Pinocchio* (pp. 197-205). Per un accenno alla biografia di Pietro Pancrazi, si rimanda alla nota 4 al testo 8.

² P. PANCRAZI, *Intermezzo d'autunno*, in ID., *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923, pp. 147-154. Il pezzo mette in scena l'incontro dell'autore con un satiro, avvenuto una sera in campagna. La prima parte del dialogo con l'essere dalla «piccola testa rotonda, rossiccia e riccioluta, con i cornetti all'indietro» (p. 147) si focalizza su temi esistenziali e sulla presunta incompatibilità del personaggio mitologico con una contemporaneità che parrebbe escluderlo. Ben presto però il satiro si rivela attento conoscitore degli amici di Pancrazi e delle loro attività intellettuali, offrendone gustose caricature. Panzini appare come un osservatore attento «di donne belle e fanciulle» (p. 152), Papini è sorpreso mentre «faceva girotondo con la Viola e la Giocondina attorno a un castagno», Soffici sta «al fresco, pei poggi di Carmignano» (*Ibid.*), Ojetti «ha tutta la sua giornata preordinata in un taccuino, e piena come un uovo» ma «arriva sempre mezz'ora più tardi a tutti gli appuntamenti» (pp. 152-153), Giuliotti viene visto «a Montecassino [...] che giocava alle bocce sotto il muro del convento» e Prezzolini, «a tavola sparecchiata, quando gioca col gatto» (p. 153). C'è spazio anche per Cecchi, «che dà a ciascuno il suo, col millimetro e la bilancina, sotto la lampada a fine cena, col grappolo a mezz'aria, se lo fa spilluzzicare da Suso, e non se n'avvede» (*Ibid.*). Croce, «un maestro dello Spirito» (*Ibid.*), è colto dopo «dieci ore di buon lavoro» mentre «dondolava la testa e zufolava certa musica napoletana, su versi di Gaeta» (*Ibid.*).

³ P. PANCRAZI, *Elogio di Pinocchio*, in ID., *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923, pp. 197-205. L'autore confida qui che, come ogni anno, legge Pinocchio, estraendolo «dallo scaffale dei libri più vecchi» (p. 197) e si interroga sulle motivazioni che lo conducono ogni anno a fare la medesima scelta: giunge alla conclusione che intraprende tale lettura perché semplicemente «ogni anno» sente «di volergli più bene» (p. 198). Inizia così un vero e proprio saggio sull'opera di Collodi, un contributo che chiama in causa ricordi d'infanzia, valutazioni sul tempo presente, riflessioni stilistiche e analisi del testo.

⁴ P. PANCRAZI, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1920. Si tratta di una raccolta di articoli usciti tra il 1918 e il 1920 nei giornali, per la maggior parte sulle colonne del «Resto del Carlino», che Cecchi recensisce prontamente (*La crisi della critica*, in «La Tribuna», 13 maggio 1920) e di cui cita un articolo su Panzini nel «tarlo» del 2 settembre 1921 (si veda in proposito la nota 6 al testo 8).

⁵ «Modicum, et iam non videbitis me; et iterum modicum, et videbitis me, quia vado ad Patrem» (Gio, 16, 16). Sono le parole con le quali Cristo annuncia ai discepoli la propria morte e resurrezione.

[72] «La Tribuna», venerdì 2 febbraio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Moltissimi fra i nostri lettori certamente conoscono «Giro giro tondo», la bella rivistina che il Mondadori pubblica per i bambini;¹ e giacché la conoscono, avendola vista tante volte per le mani dei propri figliuoli e nipoti, e ne pensano di certo un gran bene, è inutile che stiamo a dir loro il bene che ne pensiamo anche noi altri.

Meno noto, invece, è il cosiddetto *Albo d'oro* di «Giro giro tondo», nel quale son raccolti i giudizi di illustri personalità su quella che, nell'*Albo* stesso, vien chiamata: «la più piccola rivista del mondo»; definizione da non lasciar passare senza riserve, perché la più piccola rivista del mondo, come altra volta dimostriamo su queste colonne, è, incontestabilmente fino a oggi, la fiorentina «Enciclopedia».² Il lettore potrà sempre fare a meno d'un'opinione del *Tarło*. Ma non sarebbe giusto nascondergli le opinioni di Ada Negri³ e di Luigi Luzzatti,⁴ di Alda Borelli⁵ e di Benedetto Croce...

«Continui a mandarmi il suo “Giro giro tondo” che mi fa tornare, per qualche istante, bambino», esclama Luigi Luzzatti! Le virtù puerili della rivista non potrebbero aver testimone più autorevole. È come sentire un Eterno Padre, impigliato per i peli della gran barba, chiedere il *biberon* e il biscottino. Ma l'intenerimento s'accresce quando, accanto all'edizione a stampa di queste ed altre parole luzzattiane, si osserva l'autografo che l'editore Mondadori ha fotograficamente riprodotto. *Per qualche istante*, è un'aggiunta, un pentimento, una *arrière-pensée*, una specie di scrupolo mondano. Nel primo impeto S. E. Luzzatti aveva scritto che si sentiva *tornar bambino*, in pieno, senza limite di tempo, e diremmo quasi irrevocabilmente.

Benedetto Croce manda invece un giudizio implicito nella descrizione d'una scenetta familiare. Esce a passeggio con la figliuolina, e le compera il «Giro tondo»; ma poi deve «impedirle di leggerlo per via, tanto desiderio l'accende alla vista del fascicolo». È la prima volta, crediamo, che Benedetto Croce si trova a reprimere un desiderio di lettura troppo smodato! Quante volte ha dovuto raccomandare di leggere e leggere; se non anche per istrada, fra i minacciosi veicoli e l'urto dei pedoni, almeno in casa, nelle ore *subsicivae*; e nessuno, birbanti che siamo, gli ha dato retta!

Ma specie le donne, quando ci si mettono, non si sa mai dove vanno a finire! «“Giro tondo” è la delizia nostalgica dei grandi», scrive Emma Gramatica, in stile di gran romantica.⁶ «Dalla prima parola all'ultima, è poesia», soggiunge Ada Negri; «Prepara alla vita uomini buoni ed allegri», conferma Alda Borelli. E allora ci si persuade che deve esser difficile sul serio comporre una ingenua, schietta e davvero infantile rivistina come è «Giro tondo», se quasi tutti questi grandi e queste grandi non hanno saputo dirne quattro parole senza rimbombo rettorico.

Quella maledetta variante al *Cinque Maggio* scoperta dal Soffici,⁷ e le variazioni di sesso dei figliuoli del sarto nei *Promessi Sposi*, hanno, si disse giorni addietro, cacciato il diavolo in corpo a una quantità di lettori i quali non fanno che scriverci per additare varianti da tutte le parti. Ne hanno trovate nello Statuto, nei cartelli delle botteghe, nel *Pater Nostro*, e perfino nelle diciture dei biglietti da due lire.

Chi ha la fortuna di possedere un biglietto da due lire, investighi e controlli.

A noi, questa storia delle variazioni e varianti comincia, francamente, a seccare, e tutte le lettere dei nostri lettori le abbiamo buttate nel cestino. Meno quella di uno studioso che vuol serbare l'anonimo. Si tratta ancora di due variazioni: murgeriana e *temporale* la prima, la seconda fogazzariana e *pelosa*, *capillare*.

«Musetta, quando lo conobbe, aveva venticinque anni», scrive Murger nella *Vie de Bohème*. E subito dopo: «quella cara creatura non gli aveva portato in dote che i suoi diciotto anni».⁸ Dove si

vede che, a Musetta, l'amore faceva, press'a poco, l'effetto retroattivo che fa il giornalino dei piccoli all'onorevole Luzzatti.

E il *Santo* del Fogazzaro si fa «radere la chioma». E dopo tre pagine di testo si caccia «le dita tra i capelli».⁹ Io non so che scrupoli avesse quel severo fra tutti gli Inquisitori, Silvio d'Amico, quando una volta discutendo l'opera del Fogazzaro, rifiutava di riconoscervi un qualsiasi segno del trascendente. Dove trovare un miracolo, un vero miracolo, un miracolone più grosso di questo? Perché notisi bene: nelle suddette tre pagine, per quanto si cerchi accuratamente, non si trova il minimo accenno all'impiego della Chinina Migone.¹⁰

Come in tutte le epoche di decadenza, oggi si cuopre di ridicolo la produzione scarsa, scrupolosa. E nessuno ricorda le rimbeccate che nel *De Remediis*, la Ragione del Petrarca dà agli *Scribo: Libros scribo; Scribo ardentem; Scribo multa*, etc.¹¹ di un'Allegrezza per bocca della quale veramente par che si esprimano, con un anticipo di sei secoli, Guido da Verona,¹² il Paolieri degli ultimi romanzi,¹³ e Rosso di San Secondo.¹⁴

E c'è davvero un ridicolo nella sottoproduzione quando in ispecie è accompagnata dalla superbia, dal difetto dell'arte, e dall'intenzione di darla a bere. Ma nella sopraproduzione c'è un ridicolo anche più forte. È ridicolo l'uomo che sta sempre rassetandosi, togliendosi i peluzzi del vestito, e che si industria a dimagrire. Ma è anche più ridicolo l'uomo che cerca di gonfiarsi, s'applica barbe posticce, e vuole occupare sempre più spazio. Tutta la gnomica popolare batte sulla rana e il bue: e, insomma, sul secondo aspetto della faccenda. È una predilezione che ha il suo significato.

E il veramente giusto in letteratura (che, come tutti i giusti, è pur destinato a peccare sette volte al giorno) dovrebbe portare all'incirca 15, al massimo 16 di colletto. Ma quasi tutti voglion portare 32. La loro testolina si sperde in quella conca, nella conca bianca del golettone esagerato, come un pisello in una catinella, o come una mosca in un bacino di latte.

Non staremo a ripetere che queste abitudini di produzione hanno alterato e corrotto anche il pubblico, abbassato il tono generale della vita e del gusto; e, per esempio, rubato ogni varietà e disinteresse alle nostre conversazioni. Prima si consumavano a voce gli argomenti dai quali, tesoreggiando, oggi si ricavano tanti romanzi, dissertazioni, articoli di critica e articoli di fondo. Tutto il lavoro preliminare, l'abbozzo, etc. che ora viene impaginato e venduto a contanti, allora ritornava e si disperdeva nel piccolo mormorio della vita; e uscivano, ferme, lineari, spiccate soltanto le conclusioni che si potevano ritenere un poco più definitive; le costruzioni.

Oggi, per esempio, è morta quella forma del *dialogo* ch'era tanto in onore nell'antichità classica e nel rinascimento. Perché nessuno può credere all'esistenza di persone le quali, tolto pure quel tanto che deve attribuirsi all'idealizzazione elargita loro dal filosofo o dal letterato che compongono il *dialogo*, capiscano, parlino, rispondano, non diciamo come i personaggi di Platone, ma come quelli del Dolce, del Tasso, del Varchi.

Oggi, l'unico modo ch'hanno per distinguersi i personaggi dei romanzi e delle commedie, è di parlare anche più stupidamente di come parlerebbero se fossero veri. Vi immaginate la disperazione, il terrore di uno dei nostri autori, se a un tratto, a mezza pagina, il protagonista di punto in bianco gli si mettesse a parlare sotto la penna come una persona intelligente?

Il tarlo.

Nella rubrica *Albo d'oro* della rivista per bambini «Giro giro tondo», compaiono brevi ricordi e aneddoti firmati da personalità della politica e della cultura del tempo: Cecchi riporta le considerazioni di Luigi Luzzatti, Benedetto Croce, Emma Gramatica, Ada Negri e Alda Borelli, tutti a loro modo prodighi di elogi per la rivistina. Il critico torna poi sulla questione delle varianti del *Cinque Maggio* posta da Soffici, dimostrando una certa insofferenza nei confronti della “caccia alla variante” che si è scatenata tra i lettori: segnala quindi un paio di casi analoghi nella *Vie de Bohème* di Murger e nel *Santo* di Fogazzaro. Cecchi introduce infine il tema della sovrapproduzione che caratterizza i romanzieri moderni (Guido da Verona, Ferdinando Paolieri, Rosso di San Secondo, ecc.), autori di opere troppo numerose, gonfie di retorica, prive di consistenza e dai dialoghi poco incisivi: tali libri contribuiscono, colpevolmente, ad alterare e corrompere il pubblico e ad abbassare «il tono generale della vita e del gusto». Il “tarlo” è stato pubblicato nell'edizione uscita nel 1999 per Fazi (pp. 79-83).

¹ «Giro giro tondo» esce, prima con cadenza quindicinale e poi mensile, per l'editore milanese Mondadori. Fondata nel 1921, viene diretta da Antonio Beltramelli Beltramelli e illustrata da Bruno Angioletta. Confluisce poi nel «Giornalino della domenica» diretto da Vamba.

² Per un accenno alla storia editoriale di questa pubblicazione, si rimanda alla nota 1 al testo 48. Il “tarlo” si era occupato nello specifico dell'«Enciclopedia» nelle puntate della rubrica del 2 settembre 1921 (testo 8) e del 15 luglio 1922 (testo 48).

³ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con Ada Negri, si veda la nota 15 al testo 5.

⁴ Economista e giurista veneziano, Luigi Luzzatti (1841-1927) dal 1867 è docente di diritto costituzionale a Padova. Fondatore della Banca Popolare di Milano, nella quale ricopre la carica di presidente dal 1865 al 1870, svolge attività di giornalista e saggista. Nel corso della sua lunga carriera politica è nominato per quattro volte Ministro del Tesoro (1891, 1896, 1903 e 1906) e nel 1910 diviene presidente del Consiglio dei Ministri.

⁵ L'attrice campana Alda Borelli (1879-1964), sorella di Lyda, esordisce giovanissima sulle scene teatrali nella formazione di Pia Marchi Maggi. Lavora per diverse compagnie alternando alla commedia borghese ruoli importanti nella drammaturgia d'avanguardia e anche nel cinema. Tra i suoi successi spiccano notevoli interpretazioni in opere di O'Neil, Rosso di San Secondo, Giacosa, D'Annunzio e Pirandello.

⁶ L'attrice emiliana Emma Gramatica (1874-1965), sorella di Irma, esordisce giovanissima con Eleonora Duse nella *Gioconda* di Gabriele D'Annunzio. Lavora in seguito per numerose compagnie e, negli anni dieci, fonda la propria, la famosa Gramatica-Carini-Piperno. Si dedicherà in seguito anche alle trasmissioni radiofoniche, al cinema e alla televisione.

⁷ Si tratta ancora una volta della notizia che Soffici aveva rinvenuto nel dialogo *Una serata in casa Manzoni*, tratto dalle *Memorie Manzoniane* del Fabris pubblicate a Lugo nel 1908: una serie di battute sul *Cinque maggio* che non erano presenti nella versione uscita per l'editore milanese Cogliati nel 1901. Per un accenno alla questione, con gli altri riferimenti alla vicenda presenti nei “tarli”, si rimanda alla nota 12 al testo 69.

⁸ H. MURGER, *Scenes de la vie de Bohème*, Paris, Calmann Lévy, 1880.

⁹ Cecchi pone qui a confronto due brevi passi tratti dal quinto capitolo del romanzo di Fogazzaro, per dimostrare come il particolare sia sfuggito allo scrittore: «Da due giorni egli si era fatto radere capelli e barba per aver udito una donna sussurrare: “è bello come Gesù”» (A. FOGAZZARO, *Il Santo*, Milano, Baldini, Castoldi & C., 1906, p. 217). Poche pagine dopo la chioma è di nuovo folta: «Benedetto si gettò avanti con le mani nei capelli, esclamando: “Che fate ancora? Che fate ancora?”» (*Ibid.*, p. 222). Per un accenno ai rapporti di Cecchi con l'opera di Fogazzaro, si veda la nota 5 al testo 66.

¹⁰ In una pubblicità su di un giornale del 1905, si descrivevano così le virtù terapeutiche del prodotto: «L'Acqua Chinina Migone preparata con sistema speciale e con materie di primissima qualità, possiede le migliori virtù terapeutiche, le quali soltanto sono un possente e tenace rigeneratore del sistema capillare. Essa è un liquido rinfrescante e limpido ed interamente composto di sostanze vegetali. Non cambia il colore dei capelli e ne impedisce la caduta prematura. Essa ha dato risultati immediati e soddisfacentissimi anche quando la caduta giornaliera dei capelli era fortissima».

¹¹ Il riferimento è ovviamente al *De remediis utriusque fortunae*, raccolta di dialoghi scritta da Petrarca tra il 1360 e il 1366 circa, nella quale compare un fitto scambio di battute tra Gaudium e Ratio.

¹² Per un accenno alla biografia e all'opera di Guido da Verona, si rimanda alla nota 5 al testo 2.

¹³ Il “tarlo” aveva velatamente espresso le proprie perplessità in merito alla riuscita delle ultime opere di Ferdinando Paolieri nell'intervento del 12 agosto 1921: per un accenno alla questione si rimanda pertanto alla nota 16 al testo 5, nella quale si accenna anche brevemente alla vita e all'opera dell'autore.

¹⁴ Un accenno alla figura e all'opera di Pier Maria Rosso di San Secondo si trova alla nota 16 al testo 40.

[73] «La Tribuna», venerdì 9 febbraio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Qualche volta, quando mi caccio a scrivere, *invita Minerva*, questo colonnino di rubrica, o altre cose della stessa specie, penso a come sarebbe stata utile, invece di tante chiacchiere critiche che furono fatte da che mondo è mondo, un po' di luce sui vari metodi con i quali i grandi scrittori cercavano di farsi venir la voglia di lavorare, quando bisognava lavorassero e ne avrebbero fatto volentieri a meno. Perché potrebbe darsi che, fra i metodi dei grandi scrittori, anche gli scrittori piccoli, minimi, o addirittura gli untorelli, trovassero qualche cosa che fa al caso loro; senza bisogno, s'intende, di imbarcarsi in quegli espedienti che richieggono grande apparecchio e spese di impianto: tali la spelonca di Euripide, la poltrona e le dieci braccia di fune di Vittorio Alfieri, o la bottiglieria di Poe e tutti i *cocktails*, ponci al mandarino, grappini, e via discorrendo.

Ma le storie letterarie tacciono; gli eruditi e filosofi hanno tenuto a vile questo genere di ricerche, sacrificandolo a non so quali goffe speculazioni; e quanto ai poeti, si son sempre guardati bene dall'ammettere che, quando componevano, invece dell'Arcangelo della Poesia, seduto a cavalcioni sulle loro spalle, tenevano a portata di mano una boccia di *rum* sul tavolino. E, cercato ben bene nelle biografie, miscellanee, indiscrezioni, etc., etc. se ne ricava poco e nulla. Pascal si inginocchiava e recitava una preghiera, avanti di prendere la penna, e così, presumibilmente, avranno fatto San Girolamo e Sant'Agostino. Rousseau sembra scrittore di grandissimo impeto; ma, come Baudelaire ha raccontato in una pagina dell'*Art romantique*, non sapeva rimettersi al lavoro senza aver perso a *paperasser* quell'oretta o due nel cui termine, per noialtri disgraziati, è questione di vita o di morte aver finito e consegnato il nostro manoscritto.¹ Wordsworth riattivava l'ispirazione con interminabili passeggiate. E lo stesso faceva Nietzsche, aggiungendoci, tutto sembra indicarlo, filtri e controfiltri d'una complessa farmacia d'eccitanti. Coleridge prendeva dell'oppio, molto oppio, moltissimo oppio; ma questo, invece che a lavorare, finiva per deciderlo a non lavorare affatto. Stevenson, Flaubert, Pascarella fumano da turchi. Carducci, Léon Daudet, etc. rientrano nella categoria degli scrittori vinosi e ardenti; mentre Pascoli ha il vino opaco e sentimentale. Ma siamo ritornati, senza avvedercene, ad annotare abitudini generiche e regimi, per di più assai dispendiosi; senza aver scoperto nessuna di quelle ricette a esito immediato e decisivo, delle quali si parlava in principio: essenzialmente la ricetta per farsi venir voglia di scrivere, quando non se ne ha affatto voglia.

Si fanno tante inchieste, campagne, tanti *referendum* inutili sulla letteratura, il teatro di idee, i "movimenti". Perché, fraternamente, non si provvede, coordinando le ricerche, chiedendo l'ausilio di celebrità mediche ed estetiche, a rimediare a una necessità tanto pressante del nostro mestiere? Acidi; o non piuttosto alcali? Sali? O, più sicuro, forse, è sempre l'antichissimo pediluvio senapato?

Non dirò che Riccardo Balsamo Crivelli, nel suo nuovo libro di poesia: *Il Rossin della Maremma* (Edit. Mondadori, Roma), abbia dovuto ricorrere a questi espedienti eroici; ma qua e là è palese un certo inaridimento della vena, e l'industria a cercare stimoli e compensi.²

Si scrisse a lungo del *Boccaccino*, e non staremo a ripeterci.³ Anche quella volta Benedetto Croce aveva visto giusto; dato pure che nel veder e dire giusto, quando gli altri veggono sbagliato, egli metta a volte una acredine polemica, esplicita o nascosta, che ha per effetto di scuotere un poco l'equilibrio delle affermazioni e diminuire l'efficacia della persuasione.⁴ Se nel complesso, il *Boccaccino* presentava non pochi degli inconvenienti di quasi tutte le *macchine* poetiche e letterarie, è certo che con una quantità di episodi mirabilissimi si riscattava d'ogni difetto: ad ogni passo, come in un grande giardino la cui uniformità di disegno può finire con lo stancarci, si trovava il fiore smagliante, il sassolino screziato, la fonte giuliva, la donzella vereconda e quella

invereconda, il poeta imbambolato; lo scenario, qua e là, avrà mostrato le rappezzature di cartone e le carrucole, ma l'aria che circolava tra quinte e fondali era ottima aria campestre e marina, con in più quei sentori di musco e ambra che fanno capire anche ai sordi che il branco delle sirene è venuto a galla. E non parliamo della lingua, per non esser tacciati di troppo golosi. In quel genere lì, o in un genere affine, soltanto Baldini sa servirci una lingua così bene pigmentata.⁵ Una volta o l'altra, è fatale, Baldini farà delle ottave; lo veggio dalla sua camminatura che una volta o l'altra farà delle ottave. E allora esamineremo comparativamente le ottave di Baldini e quelle del *Boccaccino*.

Il Rossin della Maremma starebbe al *Boccaccino*, come le *Satire* stanno al *Furioso* o come i *Capitoli* berneschi stanno al rifacimento dell'*Orlando*; con questo, nel Berni, che i *Capitoli* son quasi tutto e l'*Orlando* conta ben poco. È, non assolutamente, il contrario di quanto avviene nel Balsamo Crivelli, assai più in gamba, s'è detto, nel *Boccaccino* che nel *Rossino*. Nel quale *Rossino*, poi, mi attirano meno le tre *Leggende*, che ripigliano i toni del *Boccaccino* senza stemperarli ma anche senza arricchirli,⁶ e le ottave del *Fior d'arancio*, decisamente son riuscite più sorde e durette dell'altre con le belle storie di quegli amori che sappiamo sulla marina di Napoli.⁷ È giusto confessare tuttavia, che nelle tremende collere di Pipino e nei diverbi fra Lisetta e Berta, in *Berta dal gran pie'*,⁸ il Balsamo Crivelli ha trovato, un'altra volta, i suoi accenti ottimi. La terzina, in generale, gli dà un che di saltante e spezzettato, invece del naturalmente fluido e mosso, e appesantisce il suo leggiadro umorismo con qualcosa di caricaturale, in senso meccanico, e di burattinesco: ma l'ultimo capitolo di *Berta* è una vera sciccheria.⁹

Un Balsamo Crivelli meno noto esce dai primi componimenti del volume; più propriamente lirici e autobiografici. La *Ballata* sulla voglia di pigliar moglie,¹⁰ l'*Ombra*, le altre ballate *Seconda* e *Terza*,¹¹ son cose felici assai; e così il dialoghetto nei Campi Elisi, fra il Poeta, Zolfo, il Pulci, il Berni e il Poliziano; col titolo: *Il trionfo della Poesia*.¹² In questo dialoghetto, il Balsamo Crivelli sembra anche avere riecheggiato il pascoliano motivo del poeta che si risente contro il critico come nel *Rossin di Maremma (Spronata)* si direbbe abbia voluto fare il suo *Avanti, avanti, o sauro*.¹³ Ma il pascolismo non è solamente in quello e in altri temi e movimenti sparsi; è, un po' dappertutto, nell'abitudine diminutiva che si inasprisce, si diceva, d'un che di caricaturale; e in certi punti sarebbe veramente facile a far vedere per quali lievi accentuazioni di durezza e di spigoli una cosa del Balsamo Crivelli sia uscita da una cosa che poteva parere del primo Pascoli. Questa angolosità e questa caricaturalità più dispiacciono nelle poesie di rammarico funebre, come *Sgombero* ed altre,¹⁴ dove si richiederebbe un naturale e facile sgorgo di sentimento. È un peccato perché anche queste composizioni non mancano di bei movimenti; di tratti, sotto la caratteristica leziosità molto sentiti e veri.

Il tarlo.

Nella prima parte della rubrica Cecchi riflette sui «vari metodi con i quali i grandi scrittori cercavano di farsi venir la voglia di lavorare» quando l'ispirazione proprio non giungeva loro: passa in rassegna, in modo ironico, le soluzioni adottate in proposito da Euripide, Alfieri, Poe, Pascal, San Girolamo, Sant'Agostino, Rousseau, Wordsworth, Nietzsche, Coleridge, nonché il vizio del fumo di Stevenson, Flaubert e Pascarella e la passione per il vino di Carducci e Léon Daudet. Avrebbe dovuto forse ricorrere a una di queste tecniche Riccardo Balsamo Crivelli, che nel suo *Rossin della Maremma* palesa «un certo inaridimento della vena» poetica. Se in *Boccaccino* era presente «una quantità di episodi mirabilissimi» che lo «riscattava d'ogni difetto», nella nuova raccolta ciò non accade: a salvarsi sono le *Ballate*, *L'ombra*, il dialogo *Il trionfo della Poesia* e soprattutto *Berta dal gran piè*, poesia nella quale l'autore ritrova «accenti ottimi» che la rendono «una vera sciccheria». Il «tarlo» è stato pubblicato nell'edizione uscita nel 1999 per Fazi (pp. 84-88); se ne accenna inoltre in un passo dei Taccuini (p. 360).

¹ «Après un déjeuner plus léger que celui d'un Arabe [...] Delacroix cherchait à aborder l'idée interrompue; mais avant de se lancer dans son travail orageux, il éprouvait souvent de ces langueurs, de ces peurs, de ces énervements qui font penser à la pythonisse fuyant le dieu, ou qui rappellent Jean-Jacques Rousseau baguenaudant, paperassant et remuant ses livres pendant une heure avant d'attaquer le papier avec la plume. Mais une fois la fascination de l'artiste opérée, il ne s'arrêtait plus que vaincu par la fatigue physique» (C. BAUDELAIRE, *L'art romantique*, notice, notes et éclaircissements de M. J. Crépet, Paris, Louis Conard, 1925, p. 30).

² R. BALSAMO CRIVELLI, *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, Roma, Mondadori, 1922. Riccardo Balsamo Crivelli (1874-1938), nativo della provincia di Milano, frequenta l'ambiente torinese della «Gazzetta letteraria» dove conosce Thovez e Giacosa. Amico di Carlo Linati, suo compagno di viaggio in diverse escursioni, ha un rifiuto radicale per i fermenti, e problemi e le tendenze letterarie della modernità. Publica *Rime satiriche e burllesche* (1896) e, dopo circa un ventennio di studio e raffinamento tecnico, finisce di scrivere il poema in ottave *Boccaccino* (1920) che viene accolto con grande favore da Benedetto Croce. Il poeta, dopo il 1920, riesce così a pubblicare numerose raccolte di versi ma anche racconti, novelle e descrizioni di viaggi, rivelandosi un autore molto prolifico. Nel 1922 esce *Rossin di Maremma*, recensito proprio qui dal «tarlo».

³ R. BALSAMO CRIVELLI, *Boccaccino. Racconto*, Bari, Laterza, 1920. Si tratta di un poema in ottave incentrato sulla giovinezza di Giovanni Boccaccio a Napoli, opera che era stata già recensita da Cecchi ne «La Tribuna» del 5 dicembre 1920.

⁴ B. CROCE, *Un nuovo poema d'amore: il Boccaccino*, in «Il Giornale d'Italia», 20 agosto 1920, p. 3.

⁵ Per un accenno ai rapporti tra Cecchi e Baldini, si veda la nota 9 al testo 65.

⁶ Si tratta delle tre *Leggende* inserite nel *Libro II* dell'opera: *I fior d'arancio* (R. BALSAMO CRIVELLI, *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 113-125), *Berta del Gran Piè* (*Ibid.*, pp. 127-145) e *Il becco all'oca* (*Ibid.*, pp. 147-168).

⁷ R. BALSAMO CRIVELLI, *I fior d'arancio*, in ID., *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 113-125. Un re, rimasto vedovo, protegge un alberello che per decreto non può essere toccato da nessuno: la pianta è sorvegliata da un giardiniere che ha una figlia, Cristina, amata da Masino. I due ragazzi, andati ad appartarsi vicino all'albero, vengono allontanati e rincorsi dal padre di lei; nel frattempo un duca spezza per la dama che è con lui un ramoscello in segno d'amore: l'incauto guardiano viene condannato a morte. I due giovani, per proteggere il giardiniere, si accusano di essere gli autori del danno e vengono imprigionati con il condannato. Accade intanto che la cittadina, affacciata sul mare, viene assalita dalle truppe del pirata Dragù e, solo grazie all'intervento del duca, il re viene salvato e i nemici messi in fuga: il colpevole confida la propria colpa al sovrano che lo perdona e libera i prigionieri. Cristina e Masino possono così sposarsi.

⁸ R. BALSAMO CRIVELLI, *Berta del Gran Piè*, in ID., *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 127-145. Berta, accompagnata da Lisetta e da un seguito di uomini di corte e soldati viaggia dall'Ungheria alla Francia per diventare a malincuore sposa del re Pipino, descritto come una «brutta bestia», come un uomo «peloso e nero» che «conosce ogni vizio a menadito» (*Ibid.*, p. 129). Berta riesce a convincere Lisetta a indossare le sue vesti e a sposare il sovrano, senza pensare che il suo aspetto è inconfondibile, poiché ha un piede più grosso dell'altro. Berta si rifugia quindi tra i boschi, ma durante una battuta di caccia incontra Pipino che vede il suo piede e va su tutte le furie. Tornato da Lisetta la minaccia per sapere chi è l'artefice dell'inganno: alla fine le due ragazze si pentono del loro gesto e condividono l'amore per Pipino.

⁹ R. BALSAMO CRIVELLI, *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 141-145. Si tratta del quarto capitolo, nel quale Pipino vuole spiegazioni in merito all'inganno, minaccia Lisetta, torna da Berta a chiedere come si sono svolti i fatti e la vicenda giunge a concludersi in maniera lieta.

¹⁰ «Io sento un odorin sopra le scale / di pesce fritto, di piccioni arrosto: / le cose buone non mi fanno male, / massime s'io le macero nel mosto, / ma basta ch'io vorrei vedermi accosto / la bella moglie ch'io vagheggio in sogno. // E una covata poi di putterelli, / fatti a sembianza e a modo di babbino: / l'un mi tirasse il pel, l'altro i capelli / e si soffiassi nel mio moccichino; / e in grembo della mamma il più piccino / facesse intanto i più bei versicciuoli. // Ma i genitori io so come son fatti, / ed ogni cosa vorrebbero sapere: / l'umor, la casa mia, tutti i miei fatti / per minuto e s'io ho in man qualche mestiere, / tanto ch'io gliela posso mantenere / nella bambagia, la dilicatina! // E allora io fò pensier di restar solo / e all'arpion la bella voglia appicco / e, s'io ho freddo, mi stringo nel lenzuolo / e, s'io ho bisogno, la vicina

ammicco; / pel figliolin, perciò ch'io non son ricco, / ne lascerem la cura a questi grulli» (R. BALSAMO CRIVELLI, *Ballata I*, in ID., *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 43-44).

¹¹ Si tratta rispettivamente de *L'ombra* (R. BALSAMO CRIVELLI, *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 61-62), *Ballata II* (*Ibid.*, pp. 63-64) e *Ballata III* (*Ibid.*, pp. 69-70).

¹² R. BALSAMO CRIVELLI, *Il trionfo della Poesia*, in ID., *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 91-109. L'autore, accolto da Zoilo, giunge ai Campi Elisi per incontrare il Berni e finisce per venire coinvolto dai vivaci scambi di battute tra lo stesso Berni, il Pulci, il Poliziano, Boccaccio e Lorenzo de' Medici.

¹³ R. BALSAMO CRIVELLI, *Rossin di Maremma (Spronata)*, in ID., *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 13-31. Si tratta del componimento, diviso in sette capitoli, che dà il titolo alla raccolta e che è appunto dedicato ad un cavallo: esso richiama alla memoria di Cecchi l'incipit di *Avanti! Avanti!*, dai *Giambi ed epodi* di Carducci: «Avanti, avanti, o sauro destrier de la canzone! / L'aspra tua chioma porgimi, ch'io salti anche in arcione, / Indomito destrier. / A noi la polve e l'ansia del corso, e i rotti vènti, / E il lampo de le selici percosse, e de i torrenti / L'urlo solingo e fier» (G. CARDUCCI, *Poesie*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, Garzanti, 1978, p. 163).

¹⁴ R. BALSAMO CRIVELLI, *Sgombero*, in ID., *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, cit., pp. 83-85.

[74] «La Tribuna», venerdì 16 febbraio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Colette, Colette Willy, o Madame Colette come ormai la chiamano a Parigi, ha fatto un nuovo tuffo nell'autobiografia, col suo libro ultimo: *La Maison de Claudine* (Ed. J. Ferenczi et fils, Paris).¹ E se è esagerato asserire che questo libro costituisce addirittura il suo capolavoro, bisogna riconoscere:

1. che è fra i suoi più belli;
2. che ha il merito di guidarci in regioni di quell'autobiografia meno esplorate; perché Colette, nei suoi romanzi e libri di saggi, aveva lasciato in disparte, generalmente parlando, esperienze e ricordi infantili, e *La Maison de Claudine* è precisamente il poemetto di questi ricordi.

Il lettore che non conosce bene Colette si sente pochissimo incoraggiato. Da alcuni anni, anche in Italia, è, da tutte le parti, tale un accorrere retorico e imbecille verso il brefotrofo, che quelle magiche parole: Infanzia, Adolescenza etc. e tutto il bagaglio annesso degli affetti e delle memorie, ormai ci fanno un effetto stomachevole; e quasi si direbbe che i nostri scrittori, e non nostri soltanto, dopo aver meravigliosamente assolto l'incarico di farci vergognare di esser persone grandi, abbiano voluto assumersi quello di farci vergognare d'essere stati piccini. Bugiardi, poi, più di Caco!² Per quante ricerche abbia fatte, non m'è riuscito di trovarne uno che confessasse d'aver a quei tempi bagnato il letto ed essersi ficcate le dita nel nasino. Quasi tutti ci si presentano negli atteggiamenti della più temibile precocità sessuale; e non si riesce a capire, le loro balie e cameriere, come possano aver fatto ad essersi salvate. Nel bianco silenzio delle *nurseries*, devono esser successe scene spaventose. Sorvoliamo. Come in merito a molte altre delicatezze, anche in merito a quella di saper toccare a modo la tenerissima materia autobiografica della quale stiamo trattando, una eccezione rara quanto onorevole va fatta pel vecchio Baldini.³

Cara Colette! Con lei, almeno, si può andare a colpo sicuro che, come non ci ha mai traditi, neanche questa volta ci tradirà! E come non ci ha mai detto bugie, - a meno fossero *più vere delle verità* -, non ci dirà bugie neanche questa volta. A quasi tutte le donne che compongono romanzi, per intenderci, sul genere dei suoi, si può applicare quell'adorabile verso di Byron; adorabile dico; e che non si capisce nemmeno come sia riuscito a scriverlo: «Some play the devil, and then write a novel».⁴ Ma Colette, se faceva il diavolo, è certo che lo faceva senza pensare ad altro; e meno di tutto a cavare un libro dalle sue diavolerie. Sincera, sincerona; tutta in luce, e per ciò stesso tremendamente misteriosa e delusoria; spavalda, sfrontata e, nello stesso tempo, gelosa e casta; d'una castità, naturalmente, come quella di chi ha moltissimo amato, ma senza perder mai il ricordo e rispetto di sé e quello degli altri; esperta e candida; cinica e lirica; *blasée* e perpetuamente curiosa, stupefatta; e forse anche un po' stupefatta della propria curiosità; etc. etc.

Nella sua infinita saggezza la Chiesa ha creduto di dover negare alle donne, insieme a tante altre cose, la facoltà di amministrare la confessione; e, in fatto di sacramenti, se non m'inganno, ha lasciato soltanto, per i casi urgentissimi, autorità di battezzare, anche senza sale, alle mamme, alle nutrici e levatrici. Avrà avuto, la Chiesa, ottime ragioni, non discuto: ma è vero lo stesso che Colette è una di quelle donne che uno ripensandoci, dice: «Mi ci confesserei volentieri». Tante volte capita di trovarsi in un imbarazzo filosofico, in un teoretico garbuglio, e si sarebbe tanto contenti di poter esporlo, a cuore aperto, a Benedetto Croce. Altri imbarazzi, altri garbugli si vorrebbero confidare a questa diavolessa; e siate sicuri che darebbe sempre il consiglio sano e buono. E se io fossi Vescovo, sotto sotto consiglieri lo studio dei suoi libri, e d'altri libri dello stesso tipo, ai confessori della mia diocesi. La infinita superbia maschile ha cercato di dare ad intendere che, parlando con Pericle e con Socrate, Aspasia contraffaceva il tono dell'austerità maschile, come un *bas bleu*;⁵

mentre la verità è che, se Aspasia avesse fatto così, Pericle e Socrate, invece di starla a sentire a bocca aperta, sarebbero scappati. Com'è inutile volerci far credere che la Ninfa Egeria fosse sorniona e noiosa come una Vestale. Se a Numa Pompilio fosse stato sufficiente consigliarsi soltanto con le Vestali, sarebbe andato dalle Vestali; e basta. Ma Numa, nei casi difficili, andava dalla Ninfa Egeria; appunto per la sua ariosa e carnosa qualità di Ninfa, e niente affatto di Dottoressa e di Vestale.⁶ E tutti gli ipocriti e mascalzoni sparsero calunnie sull'amicizia del divino Girolamo, per Albinia, Felicita, Marcella, Paola; precisamente perché esse non erano delle ignorantissime zoccolanti, ma il più squisito fiore muliebre del loro tempo: creature di passione, d'esperienza e d'intelligenza creativa.⁷ E non istituisco, intendiamoci bene, nessun raffronto fra Colette e Marcella o la Ninfa Egeria. Ma dico e sostengo che, oggi come oggi, Colette è una delle rarissime donne davvero civilizzate.

Il discorso ci ha portati ad insistere sulle qualità generali e di fondo di questa scrittrice: la sua ferace conoscenza del cuore umano, e la sua ricchissima capacità d'emozione, che non degenera mai, sfarfallando, nell'impudicizia sentimentale; il suo dono di verità, fin crudele, ma cordiale tuttavia, ed ormai completamente purificato da un certo che di mondano e britannicamente *grimaçant* che restava ancora in opere come *L'Envers du Music-Hall*,⁸ e aveva origine, probabilmente, dall'influenza di Willy.⁹ E avendo voluto insistere su tutto questo, ci resterà, disgraziatamente, meno posto per altre cose di importanza non minore; e soprattutto, la qualità dell'arte, e dell'arte di questo ultimo libro.

Nel quale, forse, non si troveranno lirismi di sottile intimità, come nelle prime parti di *Les Vrilles de la Vigne*;¹⁰ né scatti e divertimenti di virtuosismo stilistico, come in *La Paix chez les Bêtes*.¹¹ Ma una maniera più facile e larga, e una naturalezza e un riposo che non escludono, si capisce bene, la solita straordinaria capacità di definizione plastica e psicologica, e sono i più adatti in un'opera, come questa *Maison de Claudine*, d'ispirazione puerile e rusticale. Fondi di giardini devastati e cosparsi di balocchi morti; odore d'erba pesticiata; gli scricchiolii della casa; e la sana strepitosa volgarità infantile e la repentina malinconia infantile; rozze finzioni e magici presentimenti; «le vert paradis des amours enfantines, les courses», etc.,¹² ricantati in un tono più crudo e realistico e senza «les violons vibrant derrière les collines», ma con l'ornamento di altre musicali gentilezze; quante citazioni, quante belle pagine da ricopiare, anche soltanto nei primissimi capitoli del volume, per la gioia mia e di chi legge! E quel balenare di gelosia, irragionevole, anzi quasi umoristica, fra i genitori; e la siluetta del fanciullo che costruisce piccoli cimiteri per immaginarli defunti nel giardino; soprattutto, la figura della madre che silenziosamente governa tutto il libro, come un giorno, altrettanto silenziosamente, governò la casa; eppoi ancora giuochi, e risse, e fughe di Colette. Che accidente deve essere stata questa Colette, anche da bambina!

Qui si colgono i primi brividi di quell'esperienza appassionata, insieme vigile e a volte quasi acre, dalla quale dovevan nascere immaginazioni e confessioni che amiamo e alle quali torniamo senza mai essere delusi. E si riconosce di qual profondo e autentico senso terrestre sia nutrita quella spiritosa saggezza di cui s'è parlato poco prima. La confidente, l'interprete delle complicazioni di cuore e d'amore, qui è ancora sotto le spoglie di ninfa, e ninfa bambina, con un codinzolo di capelli bruciato dal sole e strappucchiato, e le mani tutte graffiate dal gatto.

Ma lasciate che passi qualche anno...

Il tarlo.

La rubrica è dedicata interamente a Colette. Cecchi recensisce favorevolmente il nuovo libro, *La Maison de Claudine*, considerato «fra i suoi più belli» e capace di guidarci in regioni «meno esplorate» dell'autobiografia dell'autrice. Se i tanti ricordi infantili, stucchevoli e artificiosi, presenti nelle opere di una miriade di autori contemporanei producono ormai «un effetto stomachevole», Colette nel narrarli è sincera, «spavalda, sfrontata e, nello stesso tempo, gelosa e casta». L'autrice è una donna della quale fidarsi, alla quale confessarsi senza remore e dalla quale ricevere saggi consigli: è per Cecchi «una delle rarissime donne davvero civilizzate» del tempo. Conosce profondamente il «cuore umano», ha una «ricchissima capacità d'emozione» e nel suo ultimo libro, nonostante non vi siano i «lirismi di sottile intimità» o gli «scatti e divertimenti di virtuosismo stilistico» del passato, si avverte «una maniera più facile e larga, e una naturalezza e un riposo» nuovi. Il «tarlo» è stato ripubblicato in *Aiuola di Francia* (pp. 350-353) e nell'edizione 1999 uscita per Fazi (pp. 89-93).

¹ COLETTE, *La Maison de Claudine*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1922. Il «tarlo» aveva già citato la scrittrice francese negli articoli del 28 ottobre 1921 (testo 16) e del 17 marzo 1922 (testo 35).

² Nella mitologia classica Caco è il gigante figlio di Vulcano, che vive in un'orribile grotta nei pressi del monte Aventino. Secondo la tradizione questo personaggio ruba con l'inganno a Ercole la mandria che l'eroe aveva preso a Gerione e che stava conducendo con sé in Spagna: proprio per ciò Ercole penetra nel nascondiglio di Caco e lo uccide.

³ Per un accenno ai rapporti tra Cecchi e Baldini, si veda la nota 9 al testo 65.

⁴ «Some take a lover, some take drams or prayers, / Some mind their household, others dissipation, / Some run away, and but exchange their cares, / Losing the advantage of a virtuous station; / Few changes e'er can better their affairs, / Theirs being an unnatural situation, / From the dull palace to the dirty hovel: / Some play the devil, and then write a novel» (G. BYRON, *Don Juan II*, in *The works of Lord Byron*, vol. I, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1866, canto II, ottava CCI, p. 114).

⁵ Con il termine *bas bleu*, letteralmente «calza turchina», si indica in maniera ironica una donna colta, istruita e saccente.

⁶ Secondo la tradizione la Ninfa Egeria fu amante, consigliere personale e moglie del re Numa Pompilio nell'ultima fase del suo regno: la leggenda narra che fu proprio la donna a dettargli la riforma politica e religiosa di Roma e che, quando il sovrano morì, lei si sciolse in lacrime dando origine alla fonte che prende il suo nome.

⁷ Si fa riferimento qui al gruppo di donne che si riuniva sull'Aventino, nel palazzo di Marcella e della madre Albina, che ebbe in San Girolamo il suo padre spirituale.

⁸ COLETTE, *L'Envers du Music-Hall*, Paris, Flammarion, 1913.

⁹ Nel 1893 Colette sposa Henri Gauthier-Villars, conosciuto con lo pseudonimo di Willy. Più anziano di lei di quattordici anni, si stabilisce a Parigi, lavora come giornalista, editore e critico, e coordina un gruppo di intellettuali emergenti. L'uomo introduce la moglie negli ambienti artistici e mondani della capitale: la incoraggia quindi a scrivere il suo primo romanzo, *Claudine à l'école* (1900), seguito da *Claudine à Paris* (1901). Claudine diviene così un vero e proprio marchio, che Willy è abile a diffondere e promuovere, prendendosi gran parte dei meriti. Solo in seguito comincerà a comparire anche il cognome della donna, che firma per la prima volta Colette Willy il libro *Dialogues de bêtes* (1904). Nel 1907 i due si separano legalmente, ma il loro rapporto già da qualche anno era degenerato a causa dei continui tradimenti del marito.

¹⁰ COLETTE, *Les Vrilles de la Vigne*, Paris, Hachette, 1908.

¹¹ COLETTE, *La Paix chez les Bêtes*, Paris, Georges Crès et Cie, 1916.

¹² «Mais le vert paradis des amours enfantines, / Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets, / Les violons vibrant derrière les collines, / Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets, / - Mais le vert paradis des amours enfantines, // L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs, / Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine? / Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs, / Et l'animer encore d'une voix argentine, / L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs?» (C. BAUDELAIRE, *Mœsta et errabunda*, in ID., *Les Fleurs du mal*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 118).

LIBRI NUOVI E USATI

A cura, principalmente, del P. Tacchi Venturi, e a ricordo del terzo centenario della *Canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola e Francesco Saverio*, è uscito, in edizione ornatissima,¹ un volume che rifà la storia aneddótica della canonizzazione negli ostacoli che il Ribadeneira e il Baronio,² forse più d'ogni altro, si trovarono a dover rimuovere; e nelle grandi pompe che si svolsero, durante il marzo del 1622, nelle chiese della Compagnia e in San Pietro. È una narrazione i cui episodi s'intrecciano con molti altri avvenimenti di religione, di politica e d'arte; e tirano in luce nomi e caratteri quasi completamente obliati. E non sarà senza interesse per il lettore sapere come la Santa Sede, decidendosi alla canonizzazione, dovette financo smontare certi puntigli di precedenza fra Luigi XIII e il Re di Spagna, fautori di candidature diverse.³ Il ricercatore di minuzie artistiche e letterarie imparerà volentieri, in queste pagine, a conoscere un po' meglio le figure, certamente secondarie ma assai curiose, di Giovanni Bricci⁴ e Paolo Guidotti Borghese,⁵ commediografo e poligrafo, il primo, e cronista della canonizzazione; architetto, il secondo, del grande *theatrum* costruito per la cerimonia in San Pietro; e precursore, nel desiderio e nelle esperienze, della moderna arte aviatoria. Anche la storia della fondazione e ornamentazione della Chiesa del Gesù, per chi almeno sia come me sprovvisto di erudizioni sull'argomento, si arricchisce di rilievi e particolari fruttuosi. Un libro, insomma, che può giovare alla religione come alla coltura; e, nella ricchezza del materiale illustrativo, direttamente riflette il barocco splendore delle coreografie e dei trionfi che ci racconta; e, in genere, dell'arte della controriforma.

Nel seicento si esaltò Sant'Ignazio, San Francesco Saverio,⁶ e gli altri fortunati, soprattutto servendosi di bei marmi neri o paonazzi, di portentosi arabeschi architettonici, e di effetti di luce e d'ombra. Ed ecco, le grandi chiese si spalancano e fiammeggiano come grotte e cave di pietre preziose; ma per subito oscurarsi e suddividersi in centinaia di celle e cappelle simili ad antri lasciati dal mare e rivestiti di incrostazioni coralline, di pàtine e iridescenze salmastre, pavimentati di madreperla e di mosaici. In questi anfratti, come in un cupo alveare, le anime trovano ognuna un suo cantuccio, dove nascondere il rossore, covare la miseria, perdersi nel rimorso. Policrome e multiformi, queste chiese a ciascuno offrono un tabernacolo, un simbolo, una divozione: la reliquia nella teca rutilante in fondo a un sotterraneo; il giglio della convalle morbidamente intagliato in un cristallo di rocca; lo scheletro in marmo giallo che scuote l'inferriata e vocifera all'orecchio del genuflesso. Chiese che, superficialmente, son dette "mondane"; ma che, piuttosto, dovrebbero dirsi tremendamente umane; poiché gli abusi imbecilli del satanismo letterario distolgono dall'adoprarne epiteti più carichi. E il tempo come le leviga e corrode, come le segna, quasi respirando e strisciando sui bronzi e sui marmi col fiato impuro e le roventi lacrime del peccato: chiese eleganti e terribili come anatomie pietrificate, confessioni pietrificate di generazioni fantastiche e squallide. Talvolta, come nel *Santo* di Padova,⁷ si vede una di queste chiese che s'è annidata quasi di nascosto dentro a un monumento dell'antico ingenuo entusiasmo religioso; e a poco a poco lo invade come una grand'edera nera e gelida, l'aduggia di non sa che malinconia, e l'altera e riporta sotto la legge del tempo. Poiché su uno di quei felici antichi monumenti, il tempo, per sé solo, non avrebbe presa, e non saprebbe mostrarsi per segni manifesti, a meno di romperne a violenza le mura e gli archi, e a farne tutta una rovina. La forza del tempo scivola sulla casta nudità di linee d'una chiesa trecentesca, come un colpo sulle lucide curve d'una corazza. E così in una chiesa del rinascimento: luoghi di salute e di chiarezza civile e religiosa. Par che la gente, in queste chiese, debba stare in plotoni, schiere, come in un'ordinanza militare, sotto gonfaloni e orifiamme. E son le chiese che veramente rendono immagine del Paradiso, che anticipano il Paradiso; o almeno l'Eliso: luoghi di

evidenza e dove proprio non c'è da nascondere nulla; dove la gioia è nel sentirsi uniti e visti. L'ansietà e la preghiera si fonde, s'incanala e sfoga in grandi inni collettivi, che lasciano assolate e leggere le anime, e nitide l'atmosfera e le mura come se lavate da un vento. Chiese per eroi o per fanciulli, quanto le altre sono chiese per psicologi: vale a dire tristi e peccatori.

E mentre i marmorari e i bronzisti costruivano e perfezionavano, intorno alla tomba di Sant'Ignazio o all'altare del Saverio, quelle fosche simbologie, romei, corrieri, staffette e referendari giungevano dalle lontanissime Missioni, e salivano a uno studiolo dove il gran Bartoli,⁸ da mattina a sera scriveva e scriveva in bella prosa panneggiata, di sui loro rapporti, storie di Satrapi convertiti, miracoli di tempeste placate e glorie di colonie verdeggianti. Se ne intendeva, il ferrarese, di saper svoltare verso il romanzo d'avventure quelle complessità ed equivoci dell'epoca che potevano appena confidarsi al marmo! Ma direi che, nel riverbero del tropico, egli vede il soprannaturale e il miracolo con una quasi mestierante indifferenza. Ogni ferocia piega e ammolisce come cera, sotto la sua eloquenza invero formidabile. I cannibali s'inginocchiano a chiedere il battesimo, e diventano vegetariani. I serpenti sputano il veleno, si stirano e imbiancano, irrigidendosi in forma d'ottimi torcetti. E gli elefanti e i rinoceronti, dal profondo delle selve, accorrono dal dentista della missione a farsi strappare le zanne, perché se ne torniscano pastorali, crocifissi e chicchi di paternostri.⁹

È una pantomima coloratissima; ma tuttavia un regresso, in confronto a quanto s'era saputo esprimere nella torturata architettura e nelle altre invenzioni plastiche. È un regresso in confronto allo stesso Bartoli, quando ricerca vivaci paradossi intorno al miracolo, e parla del «gigantesco abeto, rovero, castagno che senza distruzione del tutto, senza storpiamento delle membra, tutto cape e sta chiuso in un seme, come un pulcin nell'ovo».¹⁰ Quando lega un testo di San Paolo, e di Tertulliano, sulla resurrezione di Cristo e dei morti, al ritornante miracolo della primavera. O quando dice: «Risuscita Cristo alcuni pochi morti: quanto maggior miracolo è nascere ogni dì tanti uomini, a chi considera il come e di che si formano i loro corpi», etc.¹¹

Il libro che ci ha fatto così divagare, ci obbliga, purtroppo, a concludere che, in fatto di soprannaturale e di miracolo, e di molto più lievi cose, oggi si fa ancora meno, si osa ancora meno. E pur consideratone l'oggetto di commemorazione erudita, non si può non notarvi la mortificazione d'una fede che si adagia nelle carte principalmente con lo stile delle dissertazioni dotte, per nozze o per titolo di studio. Il cinismo dell'epoca, costringe, è vero, a un tale riserbo anche gli spiriti più devoti. Ma non credo che manchi chi vorrebbe altro tono.

Non mancano quelli che, almeno come il buon Bartoli, credono che nessuna apparizione divina fu mai così strepitosa come sul letto nuziale quella del bambino. E niuna trasformazione così soprannaturale come quella del lavoro, e per esempio di quest'articolo, in pane. Ci sono inconvenienti in questa maniera di fede. Come a ricordare tanto strenuamente che le gambe di questa seggiola e questa tavola un tempo furono alberi, da sentirci tutt'a un tratto in mezzo a un bosco. Tutto diventerebbe un tempestosissimo miracolo. Troppo miracolo per il giorno d'oggi?

Ma meglio troppo, forse, che poco.

Il tarlo.

Prendendo spunto da un volume uscito per il terzo centenario della *Canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola e Francesco Saverio*, Cecchi dedica la rubrica all'arte e alla letteratura dei gesuiti: il libro narra di «avvenimenti di religione, di politica e d'arte» e offre gustose «minuzie artistiche e letterarie». Il nesso tra la Compagnia di Gesù e l'arte barocca ispira a Cecchi una divagazione architettonica tra «arabeschi», «effetti di luce e d'ombra», «incrostazioni coralline» e «patine e iridescenze salmastre» di marmi policromi. Nelle chiese barocche, il critico avverte una componente «tremendamente» umana, l'effetto del tempo che «le leviga e corrode», che «le segna». In alcuni casi, come nel caso del Santo di Padova, la sovrabbondanza di colori e decori si impossessa di un sereno edificio antico e ne modifica il carattere originario: lo stesso accade con la prosa del Bartoli, condizionata dalle «fosche simbologie» di quell'arte a tal punto da perdere l'ingenuità che permetteva all'autore di scorgere, proprio nei più banali fatti quotidiani, i più straordinari dei miracoli. Il «tarlo» è stato ripubblicato nell'edizione uscita per Fazi nel 1999 (pp. 94-98).

¹ *La canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesù, e Francesco Saverio, Apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario. XII marzo MCMXXII*, Roma, La Curia del comitato romano ispano per le centinarie onoranze, 1922. Raccoglie saggi di P. Tacchi Venturi, G. Domenici, A. Prandini, I. M. Azzolini, C. Bricarelli, A. Basile, C. Galassi Paluzi, G. Schio e Papa Pio XI.

² Pedro de Ribadeneira (1526-1611), entrato giovanissimo al servizio del cardinale Alessandro Farnese, nel 1540 accede all'Ordine dei Gesuiti. Segretario di Sant'Ignazio, studia a Parigi, Lione e Padova ed è inviato a diffondere gli insegnamenti della compagnia nelle Fiandre e in Spagna. Nel 1572 pubblica la prima biografia del santo (*Vitae Ignatii Loyolae Societatis Jesus fundatoris*): sarà anche apprezzato letterato, storico e politico. Cesare Baronio (1538-1607), dopo un dottorato in giurisprudenza a Roma diviene sacerdote nel 1564. È noto per monumentali *Annales Ecclesiastici* in dodici volumi, per essere stato confessore personale di Papa Clemente VIII, che lo nomina cardinale, e poi capo della Biblioteca apostolica vaticana.

³ «Le petizioni tuttavia non cessarono con Gregorio XV, salito al soglio apostolico il 9 febbraio successivo. Col nuovo Pontefice aprì la serie delle istanze il re cristianissimo Luigi XIII, il quale dimandava la canonizzazione di Ignazio come primo favore fatto alla sua persona, per essere egli nato il 27 settembre, giorno in cui Paolo III approvò la Compagnia di Gesù, accolta, protetta e difesa in Francia dal suo defunto genitore. Laonde reputava un tale atto di sua indicibile consolazione. [...] Alle istanze del monarca francese tennero dietro quelle non meno pressanti di Massimiliano duca della Baviera, e di Isabella di Spagna. Quest'ultima supplicava altresì il Pontefice di conferire l'aureola dei Santi alla Serafina del Carmelo, Teresa di Gesù. Tanto al sovrano francese, che al duca di Baviera palesò Gregorio nella risposta la sua propensione di glorificare Loiola [...]. Ai 22 ottobre 1621 rispondeva pure ad Isabella, manifestandole alcune delle difficoltà, che incontravano le sue dimande; le quali però rimosse, avrebbe il Pontefice appagato le brame della sovrana. [...] Dall'altro canto, è pur cosa indubitata che Gregorio fino al 1° dicembre 1621 avesse di già deliberata la canonizzazione d'Ignazio di Loiola, come anco quella di Francesco Saverio. [...] Ma il buon Pontefice non poteva procedere a quell'atto solenne, prima di avere messo d'accordo le due Corone, francese e spagnuola, che v'erano interessate. Quante gelosie di precedenza fiorivano nel secolo XVII!» (G. DOMENICI, *La glorificazione di sant'Ignazio e di san Francesco Saverio*, in *La canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesù, e Francesco Saverio, Apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario. XII marzo MCMXXII*, cit., p. 22).

⁴ P. T. VENTURI, *La canoziazione e la processione dei cinque Santi negli scritti e nei disegni di due contemporanei. (Giovanni Bricci: Paolo Guidotti Borghese)*, in *La canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesù, e Francesco Saverio, Apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario. XII marzo MCMXXII*, cit., pp. 50-72. Si fa qui riferimento nello specifico alla parte del saggio intitolata *Relazione di Giovanni Bricci intorno l'apparato e la cerimonia della canonizzazione (Ibid., pp. 53-62)*.

⁵ P. T. VENTURI, *La canoziazione e la processione dei cinque Santi negli scritti e nei disegni di due contemporanei. (Giovanni Bricci: Paolo Guidotti Borghese)*, cit.. La parte del saggio citata da Cecchi è intitolata *Paolo Guidotti Borghese architetto del Theatrum in ecclesia S. Petri in Vaticano (Ibid., pp. 62-64)*.

⁶ Francisco de Jasso Azpilcueta Atondo y Aznares de Javier, noto col nome italianizzato di Francesco Saverio (1506-1552) è un gesuita e missionario spagnolo. Nato in una famiglia nobile, studia teologia alla Sorbona e conosce Ignazio di Loyola. Divenuto sacerdote nel 1537, parte nel 1541 per le Indie: arriva a Goa e poi a Taiwan, secondo alcuni spingendosi poi fino alle Filippine. Parte quindi per la Malesia, dopo che alcuni giapponesi gli propongono di estendere l'evangelizzazione anche nella loro terra: ammalatosi durante il viaggio, muore prima di raggiungere la sua meta finale, la Cina.

⁷ Si tratta della Basilica di Padova dedicata al culto di Sant'Antonio. La costruzione della chiesa è iniziata nel 1232 e la complessa struttura attuale è la conseguenza di una caratteristica sovrapposizione di stili. Nella facciata, a capanna, caratteristici elementi romanici si armonizzano con i contrafforti che si sviluppano in archi rampanti gotici. Anche la pianta a croce latina e a tre navate è gotica, mentre le otto cupole risentono di influenze bizantine. I due campanili, sottili e slanciati, sono invece di stile moresco. Gli interni sono riccamente decorati e caratterizzati da una sovrapposizione di stili diversi che si nota soprattutto nei numerosi monumenti funebri appartenenti a personalità illustri della città quali medici, letterati, religiosi e guerrieri.

⁸ Sulla figura e l'opera del gesuita Daniello Bartoli, il «tarlo» aveva già scritto negli articoli del 29 luglio 1921 (testo 3, nota 2), 6 agosto 1921 (testo 4, nota 14) e, piuttosto diffusamente, nella puntata della rubrica uscita su «La Tribuna» il

10 febbraio 1922 (testo 30).

⁹ Queste immagini erano già presenti nel “tarlo” del 10 febbraio 1922 (testo 30).

¹⁰ «Ma dov'è un Erofilo, un Galeno, con sì minuti ferri e con arte a notomizzare i corpi sì prodigiosi, che nel piccolissimo seme, cioè nella parte appena centesima d'una ghianda, sappia farvi veder tutto il corpo e discernere a un per uno tutti i membri d'una quercia che ivi dentro si chiude? Se tutto l'albero è nel suo seme e quindi *quasi ex occulto quodam thesauro depromitur*, egli è un gran miracolo a dire che un così smisurato gigante quanto un abeto, un rovero, un castagno, una palma, un pino si rannicchi e impicciolisca tanto che senza distruzione del tutto, senza confusione delle parti, senza storpiamento delle membra tutto cappa e stia chiuso in quel seme come un pulcin nell'uovo [...]» (D. BARTOLI, *La ricreazione del savio*, a cura di B. M. Garavelli, Parma, Guanda, 1992, parte prima, capo VII, p. 122).

¹¹ «Risuscita Cristo alcuni pochi morti; se ne fa un meravigliare da farsene meraviglia chi più sa: perciocché, quanto maggior miracolo è nascere ogni dì tanti uomini, a chi ne considera il come e il di che si formano i loro corpi, che non rifarsi in un cadavero le qualità distruttegli e tornar l'anima ad informarlo» (D. BARTOLI, *La ricreazione del savio*, cit., parte prima, capo XI, p. 202).

[76] «La Tribuna», venerdì 2 marzo 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Per cortesia d'un amico francese, ho potuto avere in lettura l'*Ulysses* di James Joyce (Edit. Shakespeare and Company, 12 rue de l'Odéon, Paris; edizione di mille esemplari);¹ e vorrei notarne, a semplice titolo informativo, qualche cosa di più di quanto mi venne fatto parlando di Proust,² con il quale, nei lavori precedenti (*Dubliners*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*; Edit.: «The Egoist», London) e in questo *Ulysses*, Joyce ha certe relazioni.

A semplice titolo informativo, ho detto; e si tratta, effettivamente, d'autore che in Italia è pressoché ignoto, non soltanto al pubblico ma più ai critici; e da parecchi anni che lo seguo non ho letto, intorno a lui, in italiano, altro che quello che ne scrivevo io;³ un articolo di Diego Angeli su *A portrait* nel «Marzocco»;⁴ e un cenno di Carlo Linati nel «Convegno», per accompagnare la traduzione di *Exiles*.⁵ Fu lo stesso Linati che preparò questa traduzione; e io non ho mai potuto capire perché egli abbia voluto sprecare la sua industria stilistica intorno a un dramma certo notevole, e in alcune scene bello, ma, nel complesso dell'opera del Joyce, non molto importante. L'unica spiegazione che ho trovato, e l'offro per quello che vale, è che Linati dev'essere come quegli Epuloni golosi e alcun poco sopraffattori che quando viene in tavola, per esempio, l'arrosto di tordi con patatine, assaggiano e cominciano a dire, battendo la forchetta: «Buone le patatine!» per attirar su quelle l'attenzione dei commensali, e finirsi in pace i tordi. Così ho conosciuto dei critici talmente raffinati, che non scrivevano, con elogio, se non di libri cattivi: perché quelli buoni se li volevano godere tutti per sé, la notte, a lume di candela. L'amor dell'arte, come gli altri amori, assai spesso offre di queste degenerazioni. E non deridete mai un uomo che ostenta una moglie brutta! Probabilmente è un subdolo Don Giovanni, che, accompagnata a casa la moglie, galoppa verso un suo quartierino fuori mano, a covarsi le tre Grazie.

Tornando a *Ulysses*: non mi pare che da noi sia stato notato, finora. È una grossa macchina di circa settecento pagine in ottavo; stampata in Francia, come i libri precedenti furono stampati (ma anche perseguitati) agli Stati Uniti, pel motivo che in Inghilterra li consideravano immorali. Lo vendono al prezzo di trecento franchi francesi; e questo finisce di spiegare perché da noi nessuno ne ha scritto e nessuno l'ha letto. In Italia, che possano spendere trecento franchi per cavarsi la voglia di leggere un libro, non ci sono che gli analfabeti.⁶

Quest'affare dei trecento franchi potrebbe far credere che James Joyce sia di quegli autori smaniosi e cenacolari, i quali pubblicano su *vélin* legato in velluto, illustrazioni oscene, fuori commercio. Niente di simile. Joyce fa sul serio. Cattolico, irlandese, ormai d'età matura (nacque nel 1882); carico, mi dicono, di famiglia; ha avuto una vita randagia e difficilissima; un certo tempo professore, figuriamoci, alla Berlitz School di Trieste; altro pel capo che far l'esteta. E se i suoi libri non son potuti arrivare al grosso pubblico, e se per esegeti finora gli sono toccati eccentrici come Ezra Pound,⁷ Valéry Larbaud,⁸ Rich. Aldington,⁹ Linati, etc., si può credere che di tutto questo egli non si rallegra, e segna giù fra gli altri inconvenienti dell'esistenza.

Dubliners (1914) è un libro di racconti, o forse meglio *ritratti*, studiati sulla povera gente di Dublino: bevitori, ragazzi laceri e infreddoliti, massage e prostitute. In uno stile che tuttavia risente di Maupassant, dei Goncourt¹⁰ e dei neo-naturalisti, Joyce piglia contatto con il proprio mondo; si direbbe che lo palpa e comincia a scandagliarlo, per trovare il punto buono. Perché, anche in questo volume che ha l'aspetto d'una raccolta di novelle, nulla è più lontano dalle intenzioni del Joyce, del voler colorire delle macchiette e combinare intrecci. E quando si arriva (1916) alla seconda opera: *A Portrait of the Artist as a Young Man*,¹¹ di fondamentale importanza, chi avesse serbato dubbi su quelle intenzioni, non si può più sbagliare.

Neo-naturalista, il Joyce per un momento, in quanto il procedimento neo-naturalista l'aiuta a scoprire e isolare la materia di vero interesse per lui. Ma appena invenuta cotesta materia, il naturalismo e neo-naturalismo non ci hanno più a veder nulla. L'impostazione dell'opera è lirica e autobiografica; il procedimento, se può parlarsi d'un procedimento, è teologico, voglio dire appreso ed acuito sui trattati dei Casisti gesuiti,¹² e in genere dei grandi scrittori cattolici. Perché in Joyce, che fu istruito in un collegio di gesuiti, è evidente una rara cultura classica e una squisita preparazione letteraria, ma ancor più la forza della disciplina cattolica, soprattutto come elemento di autoanalisi e di scepsti interiore. La esattezza della prima notazione naturalista, non fu insomma che un'approssimazione, un abbozzo; in vista d'un'esattezza tutta intima e ben altrimenti spietata: l'esattezza della «Confessione».

È un confessore, e un libellista: libellista lirico; e forse una sorta di scrupolo casistico l'astrinse, in *A portrait*, a limitarsi prendendo per argomento di libello la propria autobiografia giovanile. Ma in *Ulysses* (1922), con la cresciuta competenza, il cresciuto possesso dei mezzi espressivi, il campo si allarga: o per meglio dire si approfondisce; che, in realtà, tutta l'azione è concentrata nel giro di ventiquattro ore; e poiché queste sono in parte ore di sonno e di assenza esterna ed interna, si può dire che a scrutare ciascun minuto dei suoi due o tre personaggi, il Joyce ha potuto dedicare due pagine di fitta stampa, in ottavo. E non si esclude che tutto ciò finisca anche per essere la negazione dell'arte, almeno in senso tradizionale. Qui non ho tempo di occuparmene. Certo è che il libro, tagliato nella sordida giornata d'esistenze comuni, vero scavo di trincee geologiche nel mucchio delle spazzature, oltre a una fisionomia materiale assolutamente unica, ha una terribile vitalità.

In qualche altro luogo, meglio che nella strettoia del giornale, mi propongo di riferirne minutamente, con opportunità di citazioni e richiami;¹³ sia per ciò che riguarda le qualità intrinseche, sia per il rilievo generico dei rapporti letterari con James e Proust, con Swift¹⁴ e Fielding. Perché Joyce ha voluto dare al suo libro un disegno che ripete, simbolicamente, episodi dell'*Odissea*? E qual è il significato etnico e umano di questo nuovo Ulisse: Leopold Bloom, israelita; e del nuovo Telemaco: Stephen Dedalus, reduce dalle aule cattoliche di *A portrait*? Che relazione di dipendenza, ma forse anche di progresso, intercede fra la concezione sessuale dell'*Ulysses*, e quelle di Freud e degli altri psicoanalisti? E se Proust ha genialmente rinnovato il senso del tempo e della *durée*, non si trova in questa opera del Joyce, cresciuta indipendente e lontana da quella di Proust, qualche approfondimento, non meno caratteristico, nella stessa direzione? Tutte queste questioni esigerebbero una lunga disamina. E il nostro invece, non può essere che un rapidissimo accenno.

Voglio soltanto insistere, nelle righe che rimangono, sulla serietà, la gravità di tutti gli scritti del Joyce, e dell'*Ulysses* in specie: gravità che nonostante la raffinatezza dello stile e dei pensieri, l'ornamento della più agile coltura, ha qualcosa di funebre e di barbarico.

Di rado, anche in Tertulliano e nei Padri più ossessionati dall'idea della colpa, fu fatto un processo così acre agli istinti e moventi umani; e mostrato il mondo in aspetto più incarbonito, e veramente come già caduto nel turpe imbuto dell'inferno. Il pedante non rigira la virgola fallace sotto il naso dello scrittore imbecille con più libidine di quella con la quale Joyce vi mette sotto il naso l'unghia sudicia e il capello caduto; e vi mostra le rughe, i calli, le piaghe, le escrescenze e tutti i segni esterni ed interni della corruzione, della caducità e della morte. Il risultato è una sorta di spaccato, o panorama microscopico, altrettanto vertiginoso nell'ordine descritto, di *Bouvard et Pecuchet*, nell'ordine dell'insignificante e del cretino.¹⁵

Ci sarà, negli eccessi del Joyce, anche la volontà deliberata di caricare le tinte del pessimismo cattolico, a tutto beneficio dello schifiloso puritanismo protestante. Un irlandese non si lascia sfuggire queste occasioni. E io penso a come l'avrebbe letto volentieri il conterraneo Swift, l'autore di quelle liriche, dove il *lever* di Filli o di Eurilla è svelato in tutta l'indecenza delle camicie sudice, dei pettini pieni di capelli e di quello squallido luccicare del cocchio sotto il letto. Probabilmente Swift, che era scrittore geometrico e classico, avrebbe detto male di Joyce! Ma quanto si sarebbe

divertito a leggerlo!

Il tarlo.

La rubrica è dedicata a James Joyce. Cecchi, uno dei primi critici ad aver scritto dell'autore con Diego Angeli sul «Marzocco» e Carlo Linati sul «Convegno», ne traccia un profilo biografico essenziale, giudicando il dramma *Exiles*, «nel complesso dell'opera del Joyce, non molto importante», segnalando invece il rilievo dei *Dubliners* come palestra in vista delle opere successive e interpretando *A Portrait of the Artist as a Young Man* come un'opera «di fondamentale importanza». Cecchi è tra i primi in Italia a leggere *Ulysses*, «una grossa macchina di circa settecento pagine» che è tagliata «nella sordida giornata d'esistenze comuni, vero scavo di trincee geologiche nel mucchio delle spazzature» che «ha una terribile vitalità». Rileva punti di contatto con James, Proust, Swift e Fielding, e registra la «gravità» dell'autore irlandese che «ha qualcosa di funebre e di barbarico» nel processare senza esitazione gli «istinti e moventi umani», mostrando il mondo «come già caduto nel turpe imbuto dell'inferno». Il «tarlo» è stato ripubblicato, con alcune modifiche, in *Scrittori inglesi e americani* (pp. 59-63) e, nella versione originale, nell'edizione dei *Tarli* uscita per Fazi nel 1999 (pp. 99-104).

¹ J. JOYCE, *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922.

² Se già nel «tarlo» del 14 aprile 1922 Cecchi aveva accostato Proust e Joyce, attraverso la lettura di un articolo di John Middleton Murry uscito in «The Nation and Atheneum» nell'aprile di quell'anno (nota 3 al testo 37), è un saggio di Ezra Pound a alimentare con maggior forza tale parallelismo: E. POUND, *James Joyce et Pécuchet*, in «Mercure de France», n. 575, 33. année, tome CLVI, 1 juin 1922, pp. 307-320. Il passo specifico si trova nell'articolo del 7 luglio 1922 (nota 6 al testo 47). Altri riferimenti all'intervento di Pound si trovano nel «tarlo» del 1 settembre 1922 (testo 54) e nella puntata della rubrica del 10 novembre 1922 (testo 63).

³ Il primo articolo nel quale il critico si occupa direttamente di James Joyce è il «tarlo» apparso ne «La Tribuna» del 14 aprile 1922 (testo 37): per i riferimenti successivi presenti nella rubrica si veda la nota precedente.

⁴ D. ANGELI, *Un romanzo di Gesuiti*, in «Il Marzocco», XXII, n. 32, agosto 1917, pp. 2-3. Si tratta di una recensione di *A portrait of the Artist as a Young Man*, tradotta poi dallo stesso Joyce e pubblicata in inglese nel fascicolo del febbraio 1918 della rivista «Egoist».

⁵ C. LINATI, *James Joyce*, La traduzione di Linati degli *Exiles* di Joyce viene pubblicata in tre puntate su «Il Convegno»: n. 3, aprile 1920, pp. 27-52; n. 4, maggio 1920, pp. 27-46; n. 5, giugno 1920, pp. 22-37. Alla fine della guerra Linati intraprende un fitto scambio epistolare con Joyce, scambio che continua fino alla morte del prosatore irlandese: da notare anche che l'autore comporrà per l'amico lo «schema Linati», ovvero una griglia interpretativa per accedere alla complessa architettura di *Ulysses*. Per un'analisi dettagliata dei rapporti tra Linati e Joyce si rimanda a: M. PASQUERO, «Mi par di trovarmi di fronte a un fatto nuovo letterario». Carlo Linati alla scoperta di James Joyce, in «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», n. 2, 2012, pp. 199-254.

⁶ Una simile riflessione, ironica e al contempo amara, sulla situazione degli intellettuali del tempo e sulle scarse possibilità di acquistare alcune costose edizioni in commercio, era stata offerta ai lettori dei *Libri nuovi e usati* nell'*incipit* dell'articolo del 22 luglio 1921 (testo 2): il riferimento era allora alla monumentale *opera omnia* di Gabriele d'Annunzio progettata da Treves.

⁷ Vedi nota 2.

⁸ V. LARBAUD, *James Joyce*, in «Nouvelle Revue Française», CIII, 1 aprile 1922, pp. 385-409. Si tratta della trascrizione di una conferenza tenutasi il 7 dicembre 1921 presso la *Maison des Amis des Livres* di Parigi, nella quale Larbaud interviene sullo scrittore irlandese. Valéry Larbaud (1881-1957), collaboratore de «La Plume», de «La Phalange» e de «La Nouvelle Revue Française», nonché condirettore di «Commerce», si afferma come critico letterario e traduttore: scopritore in Francia di Samuel Butler, è amico e corrispondente di Joyce, di Svevo, di Montale, di André Gide e di Paul Valéry. Dello scrittore irlandese tradurrà proprio *Ulysses*, a partire dal 1929 e con la collaborazione di Auguste Morel e Stuart Gilbert.

⁹ R. ALDINGTON, *The influence of Mr. James Joyce*, in «English Review», n. 32, aprile 1921, pp. 333-341. Lo scrittore inglese Richard Aldington (1892-1962), con la moglie Hilda Doolittle fonda il gruppo degli scrittori d'avanguardia che Pound definirà *imagistes*: sarà quindi direttore di «The Egoist», la rivista legata al movimento. Nel 1915 pubblica la raccolta poetica *Images* e tornato dalla guerra, dalla cui esperienza non si riprenderà mai completamente, *Images of war* (1919) e *Images of desire* (1919).

¹⁰ Cecchi aveva già accostato Joyce, Maupassant, i fratelli Goncourt e Katherine Mansfield nel «tarlo» del 15 dicembre 1922 (testo 67).

¹¹ J. JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, The Egoist Ltd., 1916. Un accenno all'opera, con un appunto sul ruolo attivo di Pound nella sua pubblicazione, si trova nel tarlo del 14 aprile 1922 (nota 9 al testo 37).

¹³ La casistica o causistica è una branca della teologia morale cristiana che si occupa di esaminare i casi di coscienza, ovvero le situazioni nelle quali può nascere un dubbio tra ciò che è dettato dalla propria coscienza e ciò che è prescritto dalle norme. Tale disciplina tende a identificare i casi tipici nei quali può sorgere il dubbio, li analizza alla luce dei dettami del cristianesimo e ricava da questo studio i principi generali da applicare in situazioni simili. Se il primo manuale di casistica risale al XIII secolo, è durante la Controriforma che la disciplina si diffonde in maniera notevole tra i domenicani, i francescani ma soprattutto tra le fila dei Gesuiti.

¹⁴ Il progetto di Cecchi di dedicare un saggio più ampio alla figura e all'opera di James Joyce non si concretizzerà.

¹⁵ Il primo organico intervento di Cecchi sull'opera di Jonathan Swift (1667-1745), è una recensione alla traduzione dei

Viaggi di Gulliver, ad opera di Aldo Valori per i tipi dell'editore Formiggini di Genova, recensione uscita il 27 novembre 1913 sulla «Tribuna». Cecchi tornerà ad occuparsene, in più di un'occasione, nella sua *Storia della letteratura inglese*. Spesso accostato a Defoe, ne inquadra così l'ispirazione: «[...] lo Swift, il De Foe, che sfuggono quasi del tutto alla letteratura meccanica del Dryden e del Pope, esprimono, con tanto della amarezza dei primi puritani, ancora lo spirito razionalistico, sotto forma di una critica serrata, crudele della società contemporanea, nell'aspetto politico e nell'aspetto della vita domestica; libellisti, polemisti, utopisti, inquisitori» (E. CECCHI, *Realismo italiano e fiammingo*, in ID., *Storia della Letteratura Inglese nel secolo XIX*, cit., pp. 11-12).

¹⁶ Un breve accenno al *Bouvard et Pécuchet* di Flaubert compare, a proposito di Georges Sorel, nel «tarlo» del 22 settembre 1922 (nota 15 al testo 57). Qui Cecchi si rifà probabilmente all'articolo di Pound più volte chiamato in causa (*James Joyce et Pécuchet*, in «Mercure de France», n. 575, 33. année, tome CLVI, 1 juin 1922, pp. 307-320).

[77] «La Tribuna», venerdì 16 marzo 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Si notava, pochi giorni fa, che il centenario di Renan non è passato senza incidenti e battute polemiche:¹ e che i più spietati contro il povero Renan e che non gliene hanno mandata buona neppur una, sono stati precisamente quelli che avrebbero fatto meglio a non immischiarsi e pensare ad altro.

In fondo, l'argomento "Renan", come in ordine tutto diverso l'argomento "Voltaire" o "de Musset", etc., sembra fatto apposta per saggiare la cubatura intellettuale e, direi addirittura, il grado di sensibilità morale delle persone; il loro fiuto psicologico e il senso della realtà. Gli ammiratori incondizionati, se ancora ve ne sono, potranno essere degli ingenui. Ma i detrattori incondizionati sono spesso dei farisei. I primi potranno appartenere a quella specie di gente comoda che si distende sulle opinioni bell'e fatte. Ma i secondi, mentre non agiscono in modo diverso, e accettano un'opinione convenzionale, e per giunta odiosa, cercano di dare ad intendere che se la son personalmente conquistata attraverso chissà quali veglie di Getzemani e sudori di sangue. Sono gli spiriti senza terza dimensione. Son gli uomini-salsiccia, che voglion esser presi per uomini *tutti d'un pezzo*. E quando uno ci dice: «Io son Parlachiaro», la miglior cosa è abbottonarsi la giacchetta e pensare al portafoglio: non si sa mai. Così quando uno ci dice male di Renan, in quel tono ringhioso e furibondo: bisogna sempre aspettarsi d'aver a che fare o con un impostore o con uno scaccino.

E un'altra osservazione m'è venuta fatta. Questi leoni a tre code rinfacciano continuamente al povero Renan che lui è tanto debole e che loro son tanto forti: che lui è una femmina, tutt'al più una obesa Maddalena avanti la conversione, e che loro sono gli Atleti, tutti nervo e muscolo di Cristo. Ma perché scrivono, via, così debolmente, se sono tanto forti? E perché il povero Renan, mentre era debole, morto, sapeva conquistarsi uno stile tanto alerte e vivo? Forse risponderanno che scrivon male per umiltà, per disprezzo della pompe mondane, per mortificazione. Son capaci anche di questo!

Uno spoglio assai accurato d'opinioni meno ingiuste intorno al povero Renan, lo dette giorni addietro Giuseppe Ungaretti («Nuovo Paese», 7 marzo 1923).² Non è per pura e semplice ostinazione che mi trovo spesso a citare, in funzione di studioso ed erudito, e certamente con sua grande meraviglia, questo poeta che a prima vista potrebbe sembrare il più nemico di ogni erudizione. Il fatto è che chi dice artista e poeta dice uomo essenzialmente concreto, l'uomo che guarda le questioni di coltura, quando si decide a guardarle, con la stessa lucidità e lo stesso bisogno di chiarezza con il quale considera i termini d'una immagine per ridurli sotto l'evidenza dell'espressione. Uno storico, un polemista spesso e volentieri travisa i fatti: le idee gli danno alla testa, e la realtà gli si confonde dietro gli schemi. Ma un artista non cederà mai il più piccolo frammento di realtà, per lo schema più orgoglioso, per il preconconcetto più esaltante.

Un artista, a meno non sia un cattivo artista, un trombone, ci si mette sempre d'impegno a far la parte d'avvocato del diavolo: e nulla gli dà più gusto che scoprire dietro la cassetta dello scrigno un'altra cassetta ben mascherata, e sfuggita finora a lui e a tutti gli investigatori. Nulla gli piace quanto esser deluso; perché ogni delusione è una verità aggiunta a un'altra, scavata sotto un'altra verità, e pronta a farla saltare in aria con tutti gli accessori e i pimpinnacoli. E sfido io che degli artisti "non ci si può fidare"! Perché non tradiranno mai, per la verità che fa comodo, una più vera verità. Questa è anche la ragione per la quale è tanto difficile che un artista diventi matto, sebbene possa far ammattire gli altri. L'artista avrà magari la testa fra le nuvole; ma i piedi son piantati nella realtà; e la salute d'un uomo, teniamolo per certo, più che nella testa è nei piedi.

Tornando a bomba: quello spoglio effettuato dall'Ungaretti di giudizi del Barrès,³ del Bèrard,⁴ del Descamps,⁵ di Daudet,⁶ etc. rende, nel pro e nel contro, un'immagine assai viva dell'attuale posizione dello spirito francese nei riguardi di Renan. I nomi citati garantiscono che qualche testimonianza, tutt'altro che sfavorevole, è proprio dovuta alla penna dei più scanagliati *antiboche*⁷ in politica (poiché s'è anche voluto che Renan fosse un *boche*), e cattolicamente intransigenti.

Ma alle citazioni dell'Ungaretti vorrei aggiungerne alcune del padre Lagrange, domenicano, e fondatore dell'Istituto biblico di Gerusalemme.⁸ E concludere richiamando l'attenzione dei lettori sul volume di Pierre Lasserre: *Renan et nous* («Cahiers Verts», Librairie Grasset, Paris, 1923):⁹ piccolo anticipo, ma sostanziosissimo, dell'opera monumentale su Renan, alla quale il Lasserre attende da molti anni.¹⁰

Le opinioni del padre Lagrange dedico a Silvio d'Amico, che, in questi giorni, m'ha dato qualche bella lavata di testa, appunto per via di Renan.¹¹

Nessuno meglio di me conosce la probità dell'animo e il candore delle intenzioni del d'Amico; e per questo tengo a distinguerlo nettamente da tanti malcreati. A quanto egli scrive su di me, non voglio dire contro di me, non rispondo; sapendo che si potevano scrivere cose infinitamente peggiori. Risponde, per Renan, il padre Lagrange.

Il quale, verso Renan, non è molto tenero (vedi: *La Vie de Ièsus d'après Renan*; Ed. Lecoffre, Paris),¹² e non si pèrita a trattarlo di *plaisantin*,¹³ di *tartuffe*,¹⁴ e ad accusarlo di *déloyauté*,¹⁵ *cafardise*¹⁶ e simili. Il padre Lagrange, se non sbaglio, ha personalmente le sue buone ragioni di stare in corda col Santo Uffizio. E ciò spiega, in parte, i suoi rigori che non fanno che mettere concessioni e riconoscimenti in maggior risalto:

«L'érudition est précieuse et ferme, sans nuire aux idées générales qui semblent sortir naturellement des faits... L'érudition allemande est à la base: rien de plus. La construction est bien son œuvre, et il lui a donné un souffle vivant d'enthousiasme en l'écrivant sur les collines de Galilée».¹⁷

(Dove sembra, d'Amico, che da' suoi pellegrinaggi in Palestina, Renan cavasse qualcosa più delle generiche impressioni d'un turista).¹⁸

«Avec Renan, l'esprit des anciennes histoires animait les paysages, la terre tressaillait sous les pas de Ièsus, le ciel même s'entr'ouvrait comme au temps de Iacob, et les étoiles scintillaient joyeusement sur son sommeil. Ce fut un enchantement...»¹⁹

Infine:

«La *Vie de Ièsus* marque une date dans l'histoire des idées religieuses en France... Pour la première fois un sujet d'édification fut abordé par un historien critique: et les conclusions critiques (è un domenicano che scrive!) étaient modérées...».²⁰

L'ho detto sempre che, dovendo farsi impiccare, è meglio andare dal Vero Boja! E, dovendo essere scomunicati, è meglio andare dal Vero Inquisitore! Ne ha ammazzati tanti, il Vero Boja, che non ci tiene in modo speciale a farvi la pelle; e non vi contrasta troppo acutamente al messaggero di grazia. Il vero inquisitore ne ha mandati tanti sul rogo, che le attenuanti non ve le lèsina appena le meritate. E si vede che qualche attenuante la concedono al vecchio Renan, pubblicamente; e più glie ne concedono in camera *charitatis*.

Scrissi una volta che in d'Amico, sotto il *paletot* del giornalista, c'era la mozzetta del cardinale. Purtroppo, si trattava soltanto d'un cardinale allegorico. Un cardinale di quelli veri forse sarebbe stato più misericorde.

Il tarlo.

Approfondendo alcuni spunti offerti ai lettori in una delle precedenti rubriche, Cecchi dedica la puntata a Renan: diffidente nei confronti degli ammiratori incondizionati del francese, riserva qui le sue obiezioni soprattutto ai detrattori più intransigenti. A tracciare un quadro efficace delle interpretazioni critiche dell'autore francese è invece Giuseppe Ungaretti (che Cecchi elogia per l'obiettività, la concretezza e la lucidità con le quali si occupa di questioni erudite) in un intervento pubblicato sul «Nuovo Paese»: attraverso le opinioni di Barrès, Bèrard, Descamps e Daudet, il poeta tracciava nel suo intervento «un'immagine assai viva» della «posizione dello spirito francese nei riguardi di Renan». Cecchi entra nel dibattito offrendo ai lettori, in polemica con un articolo di Silvio d'Amico, alcune citazioni tratte da *La Vie de Jésus d'après Renan* di padre Lagrange, e consigliando la lettura del saggio di Pierre Lasserre dal titolo *Renan et nous*, appena uscito in Francia. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ E. CECCHI, *Il centenario di Renan*, in «La Tribuna», 1 marzo 1923. Il «tarlo» si era occupato già in maniera fugace della figura di Renan nell'articolo del 26 agosto 1921 (testo 7): per un accenno alla biografia dell'autore francese si rimanda alla nota 8 al testo 7.

² G. UNGARETTI, *La filologia morale a proposito di Renan*, in «Il Nuovo Paese», 7 marzo 1923, p. 3. Nell'articolo, Ungaretti cita direttamente l'intervento di Cecchi uscito qualche giorno prima ne «La Tribuna» (vedi nota 1): «Péguy stesso, il più indipendente dei discepoli e sul punto di diventare a sua volta maestro, si doveva, anche lui, curare sotto il fascino dell'educatore del «Collège de France»; e gli avveniva così – e gli avvenne in tanti altri casi analoghi – di rivelare punti di contatto, talora non senza una certa furbizia d'uomo elementare, tra le più dissidenti tendenze. Ma a che pro entrare in un campo già ottimamente dissodato? (Cecchi, *Tribuna*, 1-3-1923)».

³ Dopo la citazione da Descamps (vedi nota 5), il poeta dell'*Allegria* riporta un'affermazione di Barrès: «“*Quelle débauche de conjectures*” esclamerà gongolando Maurice Barrès»» (G. UNGARETTI, *La filologia morale a proposito di Renan*, cit.). Qualche riga dopo Ungaretti riprende altre riflessioni di Barrès: «“*Se è vero che i nostri figlioli – cito ancora Maurice Barrès che, di fronte a Renan, perde il vizio di turbare, di pervertire le anime, e parla senza ambiguità – se è vero che i nostri figlioli somigliano ai nostri pensieri più profondi, Renan non era arrivato a definirsi. Ma quale luce riveste l'opera dell'illustre vegliardo, quando vengono i suoi due nipoti a raddoppiare la sua gloria!*”» (Ibid.). Per un accenno alla biografia di Maurice Barrès, si veda la nota 13 al testo 6.

⁴ «Il ministro dell'istruzione pubblica di Francia, l'umanista e malizioso Léon Bèrard, commemorando l'autore del *Marc-Aurèle*, per mettere i brividi addosso al pubblico, o per far godere Maurice Berrès che gli siede accanto, si domanda: “Che cosa sarebbe successo se Renan avesse scritto come Auguste Comte?” Pensate a un Soffici che scrivesse, poniamo, come Tilgher...» (G. UNGARETTI, *La filologia morale a proposito di Renan*, cit.).

⁵ «Il barone Descamps, in *Le génie des religions, les origines*, si dà molta fatica a cogliere in fallo il *Dilettante*, il *Dubbioso*, lo *Scrupoloso* Renan. A pagina 310 dei *Fragments philosophiques*, Descamps legge: “*Dans la nature et dans l'histoire je vois bien mieux le divin que dans le formules abstraites d'une théodicée artificielle et d'une ontologie sans rapport avec les faits*”. Nove pagine più avanti, il lettore perplesso si sentirà invece dichiarare: “*Loin de révéler Dieu, la nature est immorale; le bien et le mal lui sont indifférents. L'histoire est de même un scandale permanent au point de vue moral*”» (G. UNGARETTI, *La filologia morale a proposito di Renan*, cit.).

⁶ «L'iperbolico Léon Daudet, il quale all'infuori del difetto appunto di veder le cose troppo grosse, è un uomo di giudizio, un giustiziere spietato, ci offre questo ritratto “del prosatore più originale e del pensatore meno personale del secolo scorso”: “L'occhio sfaccettato, e semichiuso, di Renan era un occhio d'elefante, bestia sagace, positiva e astiosa, la quale ha diverse memorie nella sua memoria, una proboscide svelta, ma de' piedi schiacciatori”» (G. UNGARETTI, *La filologia morale a proposito di Renan*, cit.). Per un accenno alla biografia di Léon Daudet, si rimanda alla nota 12 al testo 6.

⁷ *Antiboche*: antitedeschi (da *boche*: tedesco, crucco).

⁸ Il padre domenicano Marie-Joseph Lagrange (1855-1938) si trasferisce nel 1880 a Salamanca dove studia teologia e viene ordinato sacerdote. Viene inviato a Gerusalemme, dove rimarrà per quarantacinque anni e dove fonda e dirige l'*École pratique d'études bibliques*, nell'ambito della quale si dedicherà alle proprie ricerche e all'insegnamento. Dirige inoltre la rivista «*Revue biblique*» ed è autore di numerosi articoli e saggi. Torna in Francia solamente nel 1935 per motivi di salute, tre anni prima della morte.

⁹ P. LASSERRE, *Renan et nous*, Paris, Bernard Grasset, «Les Cahiers Verts», 1923. Pierre Lasserre (1867-1930), critico e saggista francese, desta scalpore per la discussione della sua tesi di dottorato alla Sorbona (*Le romantisme français*, 1907) con la quale si scaglia contro la letteratura romantica, colpevole di aver condannato l'ideologia monarchica. Sostenitore dell'«*Action française*», dopo la guerra si libera degli schemi ideologici reazionari attraverso la pubblicazione di *Les chapelles littéraires* (1920). L'opera maggiore è *La jeunesse d'Ernest Renan* (1925), anticipata di un paio d'anni dall'uscita del saggio *Renan et nous* (1923).

¹⁰ P. LASSERRE, *La jeunesse d'Ernest Renan*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1925. Avrebbe dovuto essere l'opera maggiore di Lasserre ma, di fatto, è rimasta incompiuta. Ne sono usciti in totale tre volumi, di cui l'ultimo postumo: *De Tréguier à Saint-Sulpice* (1925), *Le Drame de la métaphysique chrétienne* (1926), *Histoire de la crise religieuse au XIX^e siècle* (1932).

¹¹ Dopo aver notato come Cecchi ritenga che in Renan «ci sia ben più spirito cristiano che non nella faciloneria di certi odierni apologeti cattolici suoi detrattori», D'Amico lo attacca direttamente: «Cecchi ha sempre avuto un debole per la

religione cattolica» e «siccome Renan aveva, indubbiamente, anche lui un debole per cotesta religione, il nostro fine critico si sente portato a dargli la mano. È vero: son sulla soglia del tempio tutti e due. Ma Cecchi vi sta come chi vorrebbe entrare; e Renan come chi ne esce, pur dolendosi più o meno secretamente di doverne uscire. Questo loro incontro è dunque del tutto transitorio; gli occhi dell'uno guardano esattamente nel senso opposto a quelli dell'altro» (S. D'AMICO, *In tema di cicatrici*, in «L'Idea Nazionale», 3 marzo 1923, p. 3). Nella medesima pagina del periodico compare anche un articolo di Antonio Pagano sul *Centenario di Renan* e, qualche giorno dopo, lo stesso D'Amico pubblicherà un articolo sul *nipote di Renan* («L'Idea Nazionale», 9 marzo 1923, p. 3). Per un breve profilo biografico di D'Amico, di veda la nota 1 al testo 17.

¹² M.-J. LAGRANGE, *La Vie de Jésus d'après Renan*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1923.

¹³ L'accusa di mancanza di serietà è ancor più evidente se si considera che è inserita nell'*incipit* dell'opera: «Le plaisantin que devint Renan à la fin de sa vie se plut à dire: "Un ouvrage bien complet ne doit pas avoir besoin qu'on le réfute. L'erreur de chaque pensée doit y être indiquée, de manière que le lecteur saisisse d'un coup d'œil les deux faces opposées dont se compose toute vérité"» (M.-J. LAGRANGE, *La Vie de Jésus d'après Renan*, cit., p. 5).

¹⁴ Renan è accusato di essere ipocrita: «L'insinuation est-elle moins malhonnête parce qu'elle s'enveloppe de formules équivoques et embrouillées? Cela veut dire: Jésus a eu recours à la dissimulation, et le christianisme est le resultat de ses mensonges. - Oh! Renan ne l'a pas écrit en ces termes! - C'est pour ces sortes de cafardises qu'on emploie le mot: Tartuffe!» (M.-J. LAGRANGE, *La Vie de Jésus d'après Renan*, cit., p. 118).

¹⁵ «Renan a beaucoup travaillé, et il a l'air de ne tenir à rien. Et il ne tient à rien en effet, s'il s'agit des événements et de leur ordre, des caractères et de leur vraisemblance, de ce qui est l'histoire, en un mot. Toutes les solutions lui sont bonnes, et il n'y en aura jamais assez, pourvu qu'elles induisent le lecteur à conclure qu'il n'y a pas de surnaturel, et que lui Renan ne s'est donc pas trompé. La France verra sans doute longtemps encore des efforts aussi décidés à arracher Jésus-Christ de nos autels. Rendue à son libre génie, elle ne se plaira plus, nous l'espérons, à la négation ironique et déloyale sous les apparences du respect» (M.-J. LAGRANGE, *La Vie de Jésus d'après Renan*, cit., p. 144).

¹⁶ Vedi nota 14.

¹⁷ «L'érudition allemande est à la base: rien de plus. La construction est bien son œuvre, et il lui a donné un souffle vivant d'enthousiasme en l'écrivant sur les collines de Galilée. [...] L'érudition est précieuse et ferme, sans nuire aux idées générales qui semblent sortir naturellement des faits» (M.-J. LAGRANGE, *La Vie de Jésus d'après Renan*, cit., pp. 136-138).

¹⁸ «Renan in sostanza è vissuto e morto comodamente, ringraziando la "Causa di tutti i beni" della bella passeggiata che gli aveva concesso di fare in questo mondo. E quel suo sottile rimpianto era il rimpianto di una fede concepita soprattutto come qualcosa che gli sarebbe servita a vivere, in fondo, anche più comodamente. Fu un epicureo, Renan; sia pure nel senso più elevato di questa parola. Vale a dire, lontanissimo dal Cristianesimo. Andò in Palestina! È vero. Ma in missione archeologica. Uno spirito cristiano ci va in pellegrinaggio...» (S. D'AMICO, *In tema di cicatrici*, cit.)

¹⁹ «Avec Renan, l'Esprit des anciennes histoires animait les paysages, la terre tressaillait sous les pas de Jésus, les lys de Galilée s'inclinaient devant lui, le ciel même s'entr'ouvrait comme au temps de Jacob, et les étoiles scintillaient joyeusement sur son sommeil. Ce fut un enchantement» (M.-J. LAGRANGE, *La Vie de Jésus d'après Renan*, cit., p. 139).

²⁰ «La *Vie de Jésus* marque une date dans l'histoire des idées religieuses en France. Ce fut comme l'avènement de l'exégèse parmi le grand public. [...] Pour la première fois aussi un sujet d'édification était abordé par un historien critique. [...] Pour qui était au courant de la science allemande, les conclusions critiques étaient modérées» (M.-J. LAGRANGE, *La Vie de Jésus d'après Renan*, cit., pp. 136-139).

[78] «La Tribuna», venerdì 23 marzo 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

S'è avuto pochissima fortuna in questo centenario di Renan;¹ e, ormai, tutt'al più, possiamo augurarci che vada meglio quest'altro centenario! A parte le blaterazioni degli irresponsabili, la sicumera dei dottorelli, ecc., ecc., era da credere che la S. S. mantenesse quell'atteggiamento sereno e distaccato col quale, senza nessun pregiudizio delle posizioni intransigenti, mostrò sempre di riconoscere la nobiltà spirituale del povero Renan. Cardinali veri, pensavamo, saranno più umani di tanti buonavoglia momentaneamente investiti delle funzioni del Sant'Uffizio. Quand'ecco che, invece dei cardinali, ha parlato, e con quali dure parole, addirittura il Papa!² E se il Papa, nella Sua saggezza, ha creduto di dover intervenire, come nel discorso ai componenti l'Accademia Romana di San Tommaso d'Aquino, avrà avuto di certo le sue buone ragioni di politica ecclesiastica. Una ventina d'anni fa, Péguy³ aveva osservato giustamente:

«Le diverse manifestazioni dei cattolici, e particolarmente delle diverse autorità ecclesiastiche contro Renan, gli hanno nuociuto molto meno di quanto abbiano fatto in pochi anni le ridicole manifestazioni organizzate in suo nome dai politicanti dell'anticattolicismo».⁴

Se in questo centenario ci fosse stato meno sbandieramento di cenci radicali! Se Anatole France avesse saputo stare zitto!⁵ Probabilmente sarebbe stata evitata anche la rampogna pontificia; rampogna che non avrà valore nel campo della coltura e della letteratura, ma soltanto in quello della politica, o meglio della polizia religiosa; ma non è, per ciò, meno rattristante: chè, quando si è guardato ben bene, a compiacersi di queste violenze, condanne, deplorazioni, non ci sono che gli sciocchi.

Singolare è che il Pontefice abbia voluto rincalzare l'accusa di scarso patriottismo che, nell'ordine colturale come nell'ordine politico, in questi giorni, è stata lanciata, contro il povero Renan, da tante parti. Maurras,⁶ Barrès⁷ ed altri pontefici del nazionalismo francese, la pensano, per esempio, diversamente. Singolarissimo, che, alla condanna per empietà, superficialità, ecc., abbia voluto aggiungere una specie di condanna letteraria, alludendo, dispregiativamente, «ai più o meno discutibili pregi di stilistica».⁸ La fede non ha nulla a che vedere col buon gusto letterario. Ma neanche Iddio può far diventar brutta una bella pagina, o duemila belle pagine: e se Montesquieu e Voltaire sono all'Inferno, stiamo sicuri che vi ricevono tutti gli onori dovuti alla loro qualità di grandissimi *maitres des lettres*.

Noi assistiamo (lasciando ora da parte la allocuzione pontificia su Renan) al tentativo frettoloso e disordinato d'una coltura, diremo così, di destra, a vaghe tinte teocratiche, e a larga base di intenzioni politiche e pratiche, anziché speculative. Per risanare i mali causati dallo spirito critico, si spera giovi il ritorno, artificioso, a una sorta d'ispirata barbarie, a un primitivismo gratuito, roboante, truculento. L'altra coltura, contro la quale si vuol reagire, avrà avuto certo grandissimi difetti. Ma gli esordi di questa, lasciamo andare, non sembrano davvero promettenti!

I sei racconti di Poe, che A. C. Rossi ha tradotti e raccolti in un volume, il quale s'intitola, dal primo di essi: *Perdita di fiato* (Edit. «Bottega di Poesia», Milano),⁹ appartengono quasi tutti al Poe meccanico e secondarissimo; la maggior parte dei traduttori li ha trascurati; ed è bene che qualcuno di buona volontà si sia deciso a renderli in italiano, se si vuole avere di questo scrittore mirabile, ma tante volte anche irritante, un'immagine esatta. Un'immagine, aggiungo subito, molto più umana e cara di tutte le immagini di convenzione; anche se il prodotto letterario che ci aiuta a fissarla ha qualche cosa di repulsivo, e talora perfino di odioso.

Io non capirei mai la dipsomania del Poe di *Landor's Cottage*, di *Ms. Found in a Bottle*, di *Morella*, o di quei gloriosi versi *For Annie*. Ma capisco benissimo la dipsomania del Poe di *Loss of Breath*, di *X-ing a Paragrab*, di *Bon-Bon* e dei racconti tradotti dal Rossi, meno, forse, *The Spectacles*, che ha un suo "charme" autentico e sereno. Essere un così grande poeta, un così g-r-a-n-d-e poeta; ed esser costretto a un mestiere tanto imbecille! Dover scrivere a scadenza fissa, a orario, e probabilmente a tema obbligato per divertire il pubblico, e servire agli interessi d'un editore! Uno scrittore meno forte se la sarebbe cavata con qualche compilazione anodina e decorosa. Si sarebbe contentato di esser decente. Poe, invece, prendeva la gran decisione d'essere indecente. Metteva i piedi sul tavolino. Si abbandonava ai peggiori trasporti dell'autoparodia, del *masochismo* letterario. Inghiottiva spade, serpenti e spazzature. Cercava di farlo con un'aria ispirata; illudendosi di illudere che lo faceva di propria elezione, che lo faceva *per ispirazione*. Povero Poe!

Una volta Nietzsche, che di disperazione se ne intendeva, osservò a proposito di Shakespeare (e se non m'inganno, delle tirate del *Fool in Re Lear*):

«Quanto deve aver sofferto il pover'uomo, per fare il buffone a questa maniera!».¹⁰

Per Poe si può dire lo stesso. Ed è naturale che, per darsi coraggio, egli ricorresse all'alcool, ai veleni; e s'industriasse, prima di metter mano al sacrilegio, di diventar pazzo. Lo condannino i farisei, i figli di famiglia dilettanti di letteratura, gli elegiaci che vivono di rendita, («Tutti gli elegiaci sono delle canaglie»: Leconte de Lisle).¹¹ Gli altri staranno con Baudelaire; e preferiranno, piuttosto, di accettare anche quel tanto di morbido ch'è nel culto baudelero per Poe:

«Faire tous les matins ma priere à Dieu, à mon pere, à Mariette, à Poe, comme intercesseurs, ecc.».¹²

È un genere di preghiera e d'intercessione, tanto umiliato e derelitto, che deve esser particolarmente accetto al buon Dio; il quale, da quanto ne sappiamo, non è affatto un fariseo. E se non è così, peggio per il buon Dio.

Nella prefazione, il traduttore ha scritto di Poe, brevemente ma non senza acutezza: ha rilevato il potente carattere di scopritore di intiere province e colonie letterarie;¹³ il valore d'un'influenza che si estende dal romanzo d'avventure e di misteri polizieschi alla poesia simbolista;¹⁴ i guai dell'americanismo e la miseria di quelle degenerazioni dovute alle cause che abbiamo osservate;¹⁵ avrebbe potuto alludere ai pregi d'una critica letteraria di prim'ordine, com'è la critica di Poe; e il ritratto, almeno nelle linee essenzialissime, sarebbe stato assai soddisfacente. La traduzione non la chiameremmo impeccabile: ha voluto sfuggire il difetto nel quale, per troppo amore, Baudelaire qualche volta è caduto: di abbellire Poe, e latinizzarlo, a scapito d'un certo frizzo e mordente; di darci, insomma, un Poe scritto meglio di Poe (come notava Walter Pater).¹⁶ Non ha evitato altre mende, purtroppo più gravi, che, frattanto, non staremo a elencare; perché la fatica di A. C. Rossi, nel complesso, è meritoria, e toglie l'animo d'esser fastidiosi e pedanti.

Il tarlo.

A coronare il trambusto provocato dal centenario della nascita di Renan, tema della rubrica precedente, si aggiunge la voce del Papa, che interviene pesantemente contro le commemorazioni dello scrittore francese: il pontefice non si astiene nemmeno da «una specie di condanna letteraria», che offre lo spunto a Cecchi per accusare direttamente quella cultura «di destra» la cui ostilità al pensiero di Renan si fonda essenzialmente su intenzioni «politiche e pratiche». Con uno stacco deciso recensisce quindi *Perdita di fiato*, traduzione italiana di sei racconti minori di Poe riconducibili al bisogno pratico dell'autore di «scrivere a scadenza fissa», «a tema obbligato per divertire il pubblico, e servire agli interessi d'un editore», senza una vera e propria ispirazione. Nonostante la traduzione, meritoria ma non certo impeccabile, Cecchi conclude che, con l'aggiunta di un riferimento al Poe critico letterario, il profilo biografico che costituisce la prefazione del volume «sarebbe stato assai soddisfacente». Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per un inquadramento della vicenda si rimanda al “tarlo” precedente («La Tribuna», venerdì 16 marzo 1923, testo 77).

² Il 20 marzo 1923 Papa Pio XI scrive una lettera pubblica al Cardinale Vicario manifestando il proprio disappunto per le cerimonie commemorative che si erano svolte nelle settimane precedenti, a Roma e all'estero, per ricordare il primo centenario della nascita di Renan (28 febbraio 1923). La lettera viene pubblicata in diversi giornali, tra i quali «L'Idea Nazionale» (*Il Papa e Renan. Una manifestazione cattolica di protesta*, in «L'Idea Nazionale», 22 marzo 1923, p. 3).

³ Per un accenno agli scritti cecchiani dedicati a Charles Péguy, si veda la nota 10 al testo 21.

⁴ «La preuve en est aujourd'hui que, somme faite, les différentes manifestations des catholiques et particulièrement des différentes autorités de l'Église contre Renan l'ont beaucoup moins diminué que n'ont en quelques années diminué sa mémoire les manifestations saugrenues organisées autour de son nom par les politiciens de l'anticatholicisme» (C. PÉGUY, *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne*, in «Cahiers de la Quinzaine», volume 5, serie VIII, 2 Décembre 1906, p. 16).

⁵ L'11 marzo 1923 la *Ligue de l'Enseignement*, la *Ligue des Droits de l'Homme* e il *Grand-Orient de France* organizzano una cerimonia commemorativa al Trocadéro con tanto di cori e concerto: in questa occasione intervengono Daniel Berthelot, Gustave de Kerguézec, Ferdinand Buisson e, appunto, Anatole France. Il testo completo del discorso di quest'ultimo, accompagnato da un breve resoconto della manifestazione, compare nel fascicolo di «Le Temps» del 12 marzo 1923 e si configura come un lungo elogio dell'autore lungo quasi due colonne di quotidiano (*Discours de M. Anatole France*, in «Le Temps», 12 mars 1923, p. 2).

⁶ Al dibattito sul centenario della nascita di Renan partecipa in quei giorni anche Charles Maurras sulla prima pagina de «L'Action Française»: C. MAURRAS, *Le nationalisme intellectuel de Renan*, in «L'Action Française», 12 mars 1923, p. 1. Per un breve profilo biografico di Charles Maurras, si rimanda alla nota 11 al testo 6.

⁷ Il 28 febbraio 1923, giorno del centenario della nascita di Renan, viene organizzata una cerimonia commemorativa alla Sorbona, alla quale sono presenti i presidenti della Repubblica, del Senato e della Camera, del Consiglio, il ministro dell'Istruzione e diversi rappresentanti accademici, anche stranieri. Tra coloro i quali prendono la parola vi è anche Maurice Barrès a nome dell'*Académie Française*. Il testo integrale del suo discorso di elogio viene pubblicato qualche giorno dopo su «Les Temps»: *Discours de M. Maurice Barrès au nom de l'Académie Française*, in «Les Temps», 1 mars 1923, pp. 3-4. Per un accenno alla biografia di Barrès, si veda la nota 13 al testo 6.

⁸ «Un fatto di grave scandalo al popolo romano e di profondo dolore a tutte le anime cristiane è avvenuto, come Ella sa, in Roma stessa, e in una sede antica di studio e di educazione cristiana della gioventù: la celebrazione cioè di uno scrittore che deve soprattutto la fama all'empie e blasfeme sue pubblicazioni sulla divina persona e sulla vita di Gesù Cristo; celebrazione fattasi purtroppo anche altrove ed annunciata prima e commentata poi dalla stampa» (*Il Papa e Renan. Una manifestazione cattolica di protesta*, cit.).

⁹ E. A. POE, *Perdita di fiato*, traduzione di A. C. Rossi, Milano, Bottega di Poesia, 1922. Il volume raccoglie sei racconti: *Perdita di fiato* (pp. 13-38), *Il demone della perversità* (pp. 39-53), *Gli occhiali* (pp. 55-103), *Il 1002.^{do} racconto di Sherazade* (pp. 105-138), *La sfinge* (pp. 139-149) e *Sei stato tu* (pp. 151-181).

¹⁰ La citazione è inserita nel capitolo *Perché sono così accorto* dell'*Ecce Homo* di Nietzsche: «Non conosco lettura più straziante di Shakespeare: che cosa deve aver sofferto un uomo per aver bisogno di fare il buffone in quel modo!» (F. NIETZSCHE, *Ecce homo. Come si diventa ciò che si è*, in ID., *Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Ecce homo. Nietzsche contra Wagner*, versioni a cura di F. Masini e R. Calasso, Milano, Adelphi, 1970, p. 295).

¹¹ Si cita qui un passo di una lettera che Charles Baudelaire invia a Narcisse Ancelle il 18 febbraio 1866, riportando un motto attribuito a Leconte de Lisle (1818-1894), poeta, critico e scrittore francese: «A propos du *sentiment*, du *cœur*, et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle: *Tous les Elégiaques sont des canailles*» (C. BAUDELAIRE, *Lettres (1841-1866)*, Paris, Société du Mercure de France, 1907, p. 522).

¹² «Faire tous les matins ma prière à Dieu, *réservoir de toute force et de toute justice*, à mon père, à Mariette et à Poe, comme intercesseurs [...]» (C. BAUDELAIRE, *Journaux intimes. Fusées, mon cœur mis à nu*, Paris, Les Éditions G. Cres, 1920, p. 111).

¹³ «Sarebbe veramente interessante una ricerca volta a rintracciare, precisandone i modi e le qualità, le influenze esercitate su vari scrittori europei del secolo scorso dall'opera di Edgar Poe. Apparirebbe allora, questa figura che l'immaginazione si compiace di evocare su uno sfondo di isolamento, senza passato né avvenire, in una atmosfera trasognata e extratemporale, come quella di uno tra gli scrittori il cui influsso sulla letteratura posteriore fu tra i più

vasti, multiformi e impensati» (E. A. POE, *Perdita di fiato*, cit., p. 5).

¹⁴ «La sua influenza fu soprattutto letteraria, formale: e la varietà delle sue iniziative in questo dominio spiega come ne possano aver approfittato i temperamenti più diversi, tanto che le tracce ne sono chiaramente rilevabili in opere radicalmente eterogenee per intenzioni e per valore, come, per prendere due casi estremi, il romanzo poliziesco e la poesia simbolista» (E. A. POE, *Perdita di fiato*, cit., p. 7).

¹⁵ «Abbiamo [...] creduto opportuno presentare ai lettori italiani alcuni [...] scritti, che appartengono quasi tutti a un "Poe minore" e poco noto: sono, vogliamo dire, di maniera satirica, burlesca o semplicemente comica, come ad esempio, "Gli Occhiali". [...] Da ultimo, si potrà trovare nel "1002^{do} Racconto di Sherazade" oltre a un piacevole saggio dello humour di Poe, festoso ed arguto, un convincente esempio di quella infatuazione scientifica e matematica che è uno degli aspetti più curiosi del suo americanismo» (E. A. POE, *Perdita di fiato*, cit., p. 11).

¹⁶ «[Pater] was very fastidious about the style even of authors whose matter and treatment he admired. "I admire Poe's originality and imagination", he once said, "but I cannot read him in the original. He is so rough; I read him in Baudelaire's translation"» (A. C. BENSON, *Walter Pater*, London, The Macmillan Company, 1906, p. 23).

LIBRI NUOVI E USATI

Proponendosi di riunire ordinatamente le *Opere complete* del Tozzi,¹ via via che si esauriscano le varie edizioni Treves, Vitagliano etc., la casa Mondadori di Milano stampa il romanzo inedito: *Gli Egoisti*, facendolo precedere da una nota di G. A. Borgese, ed aggiungendogli *L'Incalco*, dramma in tre atti, inedito parimente.²

Il Borgese ha fatto molto per la fama del Tozzi e per l'illustrazione dell'opera; e tutti gli ammiratori di quest'opera devono al Borgese molta gratitudine. Il lavoro dell'artista per vivere non ha bisogno dell'esegesi del critico. Ma l'esegesi può aiutarlo a farsi strada più rapidamente. Il Tozzi aveva a lungo lottato: e giungeva alla prima affermazione il giorno stesso della morte.³ È stato bene che qualche compenso postumo non si sia fatto troppo aspettare; e in questo atto di giustizia, come nei primissimi riconoscimenti, il Borgese ha avuto parte preponderante.

Cercando di definire, nella nota introduttiva agli *Egoisti*, la posizione e il significato di questo romanzo, nell'insieme dell'opera del Tozzi, il Borgese ha detto, al solito, cose affettuose e ingegnose. Cominciati al principio del 1918, rifiuti e rifatti parecchie volte, *Gli Egoisti* occuparono il Tozzi fino alla vigilia dell'ultima malattia. «Si tratta», osserva il Borgese, «d'un romanzo del ritorno: ritorno alle origini, alle certezze, alle fermezze estetiche e morali: tema che fu usato ed abusato ai nostri tempi, ma che nel Tozzi non ha nulla di estrinseco».⁴ Da un atteggiamento di segreta ostilità alla vita, Dario musicista, venuto dalla provincia a cercare le strade del proprio genio a Roma, tenta, infatti, di volgersi verso l'amore: e il romanzo si chiude con un atto di fede che il Borgese ha ragione di contrapporre, quale indizio di nuovo orientamento, alle truci conclusioni di *Tre Croci* e del *Podere*.⁵

A noi sembra, tuttavia, che, nella constatazione di questo processo, il Borgese abbia avuto presenti le intenzioni più che le attuazioni. E il lettore degli *Egoisti* che prendesse alla lettera certe affermazioni del Borgese, rischierebbe, crediamo, di trovarsi un poco deluso. Ebbe ragione il Tozzi a volere che il suo romanzo fosse pubblicato. Ma se non lo leggiamo come un abbozzo, in molte parti assai pregevole, corriamo pericolo, a nostro parere, di fraintendere il desiderio con il quale egli può aver voluto che il romanzo fosse eletto. Dice, ad esempio, il Borgese, che il transito di Dario musicista verso l'amore e la pienezza spirituale, non fu l'occasione «di begli sfoggi descrittivi».⁶ La verità è che gli *Egoisti* abbondano di allusioni e traduzioni descrittive e paesistiche, come nessun altro libro del Tozzi. Ce ne sono ad ogni pagina, superflue, approssimative, ingombranti; e non è gran male che vi sieno, quando si possa pensare, come indubbiamente crediamo, che esse stanno lì come un appunto di colore, di tono, come il simbolo psicologico d'una realtà vaga e latente che l'artista si proponeva di meglio identificare e fissare. Mettendoci, insomma, in guardia contro gli abusi del tema della riconciliazione cordiale, e del ritorno all'amore e alla speranza, il Borgese non ha saputo, a sua volta, astenersi dall'abusarne. E non sarebbe gravoso dimostrare nel fatto la verità dei nostri accenni se la loro evidenza, appena un lettore degno di questo nome apra il libro, non fosse tale da rendere inutile ogni dimostrazione: e se il difetto dell'esegeta non fosse, in sé, il più innocente dei difetti, perché originato da un grande amore.

Quale fermento di vita fantastica, questi abbozzi, questi disegni, ci permettono, frattanto, d'intravedere negli ultimi anni della vita del Tozzi! E quanto contribuiscono ad accrescere il rammarico di quello che egli avrebbe ancora potuto dare! Ci son mille segni, nei lavori compiuti, che attestano l'asprezza della lotta che egli combatté con la sua materia, finché ne diventò signore: e tuttavia signore scontroso ed acerbo, da sembrare a volte ch'egli la trattasse più con lo sprezzo del padrone che con l'amore dell'artista. E ci sono mille tracce d'una lotta anche più elementare: la lotta per la pratica possibilità d'essere artista, ch'egli ebbe a sostenere, non più soltanto con se stesso, ma

col mondo. Cotesta lotta ha diffusa l'atmosfera della sua arte di quel desolato e santo odore di fatica e di povertà che non so veramente quanti oggi possano sentire ed amare; ma che certo non andrà disperso, anzi diventerà, col tempo, puro e delicato; e sarà uno dei rarissimi odori che sopravviveranno a tutte le sciagurate profumerie contemporanee.

Gli anni che immediatamente precedettero la guerra, segnarono, in Italia, in Francia e in Inghilterra, una rinascita di curiosità per la letteratura russa: nuovi Dei sorgevano sull'orizzonte: fino allora Tolstoj⁷ aveva tenuto il campo, quasi indisturbato, e ora doveva contrastarlo, palmo a palmo, a Cecof⁸ e soprattutto a Dostoievski.⁹ Si rinnovarono e completarono le traduzioni; i critici scrissero un'infinità di articoli e un discreto numero di *brochures*: ma a un tratto venne la guerra; con la guerra il bolscevismo: bisognò pensare ad altro. E se, dopo la guerra, il lavoro di studiosi come il Narducci,¹⁰ il Gobetti,¹¹ la Resnevic,¹² etc. e soprattutto il Lo Gatto (la cui rivista: «Russia», Edit. Ricciardi, Napoli, ripiglia ora, desideratissima, le sue pubblicazioni)¹³ se, dopo la guerra, questi studiosi continuarono il lavoro di analisi e scavo, il gusto pubblico non s'è più smosso. Una traduzione come quella che il Verdinois pubblicò, per i tipi del Carabba delle *Anime Morte*, è passata, incredibile a dirsi, quasi inosservata;¹⁴ e c'è pericolo che la stessa sorte tocchi alle fatiche di Enrico Damiani, che si è dedicato a Turgheniev;¹⁵ e ha stampato (Ed. Le Monnier, Firenze) *L'Avventura del Tenente Iergunov ed altre novelle*;¹⁶ e (Ed. Carabba, Lanciano) *Le Poesie in Prosa: Senilia*.¹⁷ L'amore nostrano per la letteratura russa soffre, insomma della propria immaturità; è fatto di ingiustizie, di parzialità, di paradossi e di dirizzoni; e non sembra vicino il giorno nel quale si capirà che Gogol, per esempio, è, di gran lunga, il più grande di tutti, e che leggere e ragionare di letteratura russa senza aver dato il suo posto a Gogol, è un po' come leggere e ragionar di letteratura greca ignorando Omero.

Digiuni di russo, non sapremmo dare un giudizio valido, relativamente ai meriti filologici delle versioni del Damiani; ma possiamo dire, almeno, che, nella loro forma italiana, esse appaiono spigliate e convincenti; e rinnovano il nostro interesse particolarmente pei *Senilia*, dove l'arte del Turgheniev, isolandosi nei propri nuclei lirici, sebbene con un risalto in minore, ha il suo ultimo sboccio. Il frequente sentimentalismo, l'heinismo e un che, a volte, quasi baudeleriano; l'abuso di personificazioni nello stile delle cariatidi e delle ninfe da *consoles*; l'umanitarismo, etc. etc. riportano i *Senilia* sotto le deficienze comuni all'epoca (1878-82) che li vide nascere, e quelle, naturalmente, caratteristiche dell'artista. Ma dove la poesia del Turgheniev ritrova, fra l'abbondante miscuglio di profumi occidentali, l'odore della terra russa, questo odore sembra respirare d'un alito se non più acuto, certo più intimo e delicato. E alla nota epica e tragica, toccata da poeti troppo maggiori del Turgheniev, si aggiunge, così, una nota d'amaro idillio, di elegia concisa e grigia, che non può trascurarsi, chi non voglia avere della letteratura russa un'immagine tronca e del tutto convenzionale.

Il tarlo.

La pubblicazione postuma degli *Egoisti* all'interno delle *Opere complete* di Tozzi per i tipi di Mondadori, offre l'occasione a Cecchi di sottolineare il contributo di Borgese alla fama del romanziere: ne sono prova le notazioni «affettuose e ingegnose» presenti nell'introduzione al volume. Cecchi valuta il libro come un abbozzo piuttosto che come un'opera completa, sostenendo che abbondi «di allusioni e traduzioni descrittive» come nessun altro libro di Tozzi, e che esse, in quanto «superflue», «approssimative» e «ingombranti», non siano che indizi di una «realtà vaga e latente che l'artista si proponeva» poi di «identificare e fissare». Cecchi osserva comunque che quel «fermento di vita fantastica» e quell'«odore di fatica e di povertà» che appartengono inconfondibilmente all'arte del Tozzi sono destinati a non andare dispersi e a sopravvivere a lungo. Nella seconda parte dell'articolo, Cecchi accenna alle varie fortune della letteratura russa in Italia, alimentate dalle traduzioni e dai saggi di Narducci, Gobetti, Resnevic, Lo Gatto e Verdinois. Si dà conto poi delle traduzioni di Turgheniev pubblicate da Enrico Damiani che risultano «spigliate e convincenti». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Se per l'editore Vitagliano esce, su iniziativa di Borgese e Emma Tozzi, la raccolta di novelle *L'amore* (1919), è Treves che pubblica la maggior parte delle opere dell'autore: *Bestie* (1917), *Con gli occhi chiusi* (1919), *Giovani* (1920), *Tre croci* (1920), *Il podere* (1921). La prima edizione delle *Opere complete* di Tozzi esce in tre volumi, tra il 1943 e il 1950, per l'editore fiorentino Vallecchi. Un fugace riferimento allo scrittore senese era già presente nel «tarlo» dell'8 dicembre 1922: per un accenno agli scritti di Cecchi sull'autore, si veda la nota 10 al testo 66.

² F. TOZZI, *Gli egoisti. Romanzo. L'incalzo. Dramma in tre atti*, con una nota preliminare di G. A. Borgese, Roma, Mondadori, 1923.

³ Nel 1919 Tozzi pubblica per Treves il suo capolavoro, *Con gli occhi chiusi*. Grazie anche al sostegno e alla stima di Pirandello e Borgese, l'autore riesce a ottenere una certa fama e quelle soddisfazioni personali che gli erano sempre state negate. Il successo viene ribadito dall'uscita di *Tre croci*. Nel mese di febbraio Tozzi riceve da Giovanni Beltrami, direttore di Treves, una copia del romanzo appena stampato: il mese successivo, il 21 marzo 1920, morirà a causa di una polmonite.

⁴ «Gli *Egoisti* furono cominciati al principio del '18, e, rifiutati e rifatti parecchie volte, lo occuparono, può dirsi, fino alla vigilia dell'ultima malattia. [...] È dunque un romanzo del ritorno - ritorno alle origini, alle certezze, alle fermezze estetiche e morali: tema che fu molto usato ed abusato ai nostri tempi, ma che nel Tozzi non ha nulla di estrinseco e di futilmente pittoresco» (F. TOZZI, *Gli egoisti. Romanzo. L'incalzo. Dramma in tre atti*, cit., pp. VI-VII).

⁵ «L'*Incanto*, non diversamente dagli *Egoisti*, ha un tono largo e solenne di programma di vita, ed è, come gli *Egoisti*, un esame di coscienza, una resa di conti, una riconciliazione. Il Tozzi non sapeva di essere inseguito dalla morte, ma sentiva oscuramente di non aver tempo da perdere. Le altre sue opere, fino al *Podere* e a *Tre Croci*, sono quasi totalmente in polemica con la vita. Ora egli l'accetta» (F. TOZZI, *Gli egoisti. Romanzo. L'incalzo. Dramma in tre atti*, cit., p. VIII).

⁶ «Egli rappresenta sé medesimo in un musicista, per il quale, come per ogni artista vero, il problema estetico è prima di tutto problema di vita interna e morale. Avrà ingegno quando avrà amore. Da questo sentimento s'illumina il ritorno a Pistoia, che è un'occasione di solitudine e di pienezza spirituale, e non dev'essere inteso come esordio, lasciato lì in tronco, a un libro di beati sfoggi descrittivi; da esso le parole della fine che formulano il motivo e il senso dell'opera: «Il loro amore doveva nascere in quel momento stesso; e, alla fine, guardandosi negli occhi, capirono che si amavano davvero per la prima volta»» (F. TOZZI, *Gli egoisti. Romanzo. L'incalzo. Dramma in tre atti*, cit., pp. VII-VIII).

⁷ Se il nome di Tolstoj (1828-1910) compariva già in una nota dei *Taccuini* del 1913 (nota 5 al testo 10), nel «tarlo» del 9 dicembre 1921 si cita il contributo di Bulgakov *Pagine inedite di un diario su Tolstoj* (nota 13 al testo 21): nell'articolo del 27 gennaio 1922, si cita invece l'*Omaggio al conte Leone Tolstoj* di Bacchelli (nota 19 al testo 28). Lo stesso Cecchi aveva pubblicato sulla rivista romana una recensione ad una traduzione inglese di un'opera sullo scrittore russo (E. CECCHI, *Reminences of Leo Nicolayevitch Tolstoj by Maxim Gorky. Autorised translation by S. S. Koteliansky and Leonard Woolf, 1920*, in «La Ronda», II, n. 8-9, agosto-settembre 1920, pp. 642-644).

⁸ Lo stesso Cecchi aveva recensito sulla «Tribuna» del 25 febbraio 1921 una traduzione di Olga Resnevič de *La steppa* di Čechov, racconto lungo pubblicato in prima edizione nel 1888. Di particolare interesse è la vicenda legata a *Zio Vanja*. Raissa Naldi, per la biografia della quale si rimanda alla nota 5 al testo 68, traduce per «La Ronda» l'opera dell'autore russo: la versione rimane però allo stadio di bozza in quanto erano già uscite nello stesso periodo le traduzioni di Ettore Lo Gatto per l'Editrice Italiana (1919) e quella di Odoardo Campa, portata poi in scena dalla *Compagnia Drammatica* di Uberto Palmirini nel 1922. La versione della Naldi, tuttavia, sarà pubblicata per il ventennale della morte dell'autore nel 1924, nella collana *La Collezione del Teatro* dell'editore Alpes.

⁹ L'interesse di Cecchi per il romanziere è particolarmente precoce e risale già alle primissime fasi della sua carriera di critico. Il 27 marzo 1904 era intervenuto ne «Il Regno» con un articolo sul *giornale di Dostoïewski*, mentre è dell'8 aprile 1911 il contributo, in parte dedicato al russo, *Le piccole foglie* (in «La Tribuna», 8 aprile 1911). Il 23 luglio 1912, infine, recensisce sulla «Tribuna» il saggio *Dostoievski*, pubblicato da André Suarès (1868-1948) sui «Cahiers de la Quinzaine» nel 1911. Nei «tarli» era stato ricordato nell'articolo del 18 novembre 1921 (testo 18), e il 7 luglio 1922 (*James Joyce et Pécuchet*, nota 6 al testo 47). A Dostojevski era inoltre dedicato un saggio del volume di Ardengo Soffici *Statue e Fantocci*, pubblicato per Vallecchi nel 1919 e citato dal «tarlo» del 3 febbraio 1922 (nota 12 al testo 29).

¹⁰ Virgilio Narducci (1860-1944) arriva in Russia ancora giovane, collabora con l'Ambasciata italiana e con la Camera

di commercio italo-russa e pubblica un'edizione bilingue di versi con lo pseudonimo di Zeno Romano (*Fogli d'album*, 1888). Si dedica con profitto alla traduzione di libretti d'opera e di una raccolta di poesia russa contemporanea (*Poeti russi. Poesie e frammenti*, 1899). Il 7 novembre 1918 torna in Italia dopo la smobilitazione dell'Ambasciata di Pietrogrado: assunto dall'ufficio stampa del ministero degli Esteri, grazie alla conoscenza della lingua russa, entra in contatto con Ettore Lo Gatto e con il gruppo che nell'ottobre 1920 vara la rivista «Russia». Inizia così una prolifica opera di traduttore prima per il periodico (*Il Cavaliere di bronzo* di Puškin, *In primavera* e *Venerdì* di Uspenskij, tutti del 1923) e per i volumetti a cura dell'Istituto per l'Europa orientale (*Mzyri ed altri poemetti* di Lermontov, 1922; *Poesie di Nadson*, 1923; *Prose e poesie* di Apuchtin, 1923; *Poesie e prose* di Žukovskij, 1926). Per certi autori si tratta delle uniche traduzioni uscite in italiano ancora oggi.

¹¹ Nel “tarlo” del 13 gennaio 1922, Cecchi aveva citato la traduzione di Gobetti e della Prospero di *Savva (ignis sanati)* di Leonid Andreev, uscita per Taddei nel 1921 (nota 7 al testo 26).

¹² Olga Resnevič Signorelli (1883-1973), nata in Lettonia, studia medicina in Svizzera. Trasferitasi in Italia, si laurea nel 1908 a Roma: qui svolge la professione di medico e stringe amicizia con Sibilla Aleramo, con Ungaretti, con Rebora e con Slataper. Dopo la fine della guerra si dedica a tempo pieno alla propria attività di traduttrice dal russo, collaborando con Ettore Lo Gatto e con il gruppo di intellettuali che nell'ottobre 1920 vara la rivista «Russia». Numerose saranno le traduzioni uscite nel corso degli anni '20 e '30: a questa altezza cronologica erano usciti, entrambi per le edizioni della «Voce», *La steppa* di Čechov (1920) e *Cuor debole. Il piccolo eroe* di Dostoevskij (1921).

¹³ Ettore Lo Gatto (1890-1983), dopo la laurea in giurisprudenza a Napoli, si avvicina alla letteratura tedesca, organizza alcuni viaggi di studio in Germania e pubblica traduzioni di Sachs, Nietzsche e Wagner. Prigioniero di guerra in Austria, viene a contatto casualmente con la cultura russa: nel 1920 fonda «Russia», rivista pubblicata fino al 1926 che riscuote un ampio successo tra gli intellettuali italiani e che gli consente di stringere rapporti professionali e di amicizia con autori russi e slavi che circolavano in Europa dopo la Rivoluzione. Diviene quindi segretario dell'Istituto per l'Europa Orientale di Roma e docente di lingua e letteratura russa all'università di Roma. Nel 1919, con la futura moglie Zoja Matveevna Voronkova, aveva curato i racconti di Saltykov-Ščedrin *Lo spleen de nobili* e lo *Zio Vanja* di Čechov.

¹⁴ N. GOGOL, *Le avventure di Cicicoff o Le anime morte. Poema*, traduzione e introduzione di F. Verdinois, Lanciano, Carabba, 1917-1918. Il casertano Federigo Verdinois (1844-1927) inizia a scrivere con lo pseudonimo di *Picche* sul «Fanfulla», sul «Corriere del Mattino» e sull'«Illustrazione italiana». Novelliere e memorialista, pubblica le raccolte *Profili letterari napoletani* (1881) e *Racconti inverisimili* (1886), insegna lingua e letteratura inglese, e poi russa, a Napoli e si afferma ben presto come traduttore dall'inglese (Dickens, Irving, Shakespeare, Wallace, Wilde), dal francese (Hugo), dal tedesco (Wagner), dal polacco (Sienkiewicz), dal norvegese (Hamsun) e soprattutto dal russo: pubblica versioni italiane di opere di Dostoevskij, Gogol, Puškin, Gončarov, Tolstoj, Gor'kij e Turgenjev, molte delle quali uscite per l'editore Carabba.

¹⁵ Enrico Damiani (1892-1953), impiegato e poi direttore generale della biblioteca della Camera dei deputati, all'inizio degli anni '20 comincia a interessarsi della cultura russa: sulla spinta degli eventi contemporanei, pubblica *Il programma politico-sociale di Trozki per l'ordinamento comunista della Russia* (1920), *Spigolature leniniane* (1921) e traduce, insieme a opere di altri importanti autori, *Il socialismo e la guerra* di Zinov'ev e Lenin (1921). Negli stessi anni interviene con i propri articoli in alcune riviste e amplia la propria conoscenza delle lingue slave: dopo un viaggio a Varsavia nel 1923, si afferma anche come studioso di letteratura polacca e bulgara e, più tardi, insegna letteratura italiana presso l'università di Sofia.

¹⁶ I. TURGENEV, *L'Avventura del Tenente Iergunov e altre novelle*, tradotte dal testo russo e precedute da una notizia biografica per cura di Enrico Damiani, Firenze, Le Monnier, 1923.

¹⁷ I. TURGENEV, *Le Poesie in Prosa*, traduzione e introduzione di Enrico Damiani, Lanciano, Carabba, 1923.

[80] «La Tribuna», venerdì 6 aprile 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Non ho visto la traduzione del *Lord Jim* di Joseph Conrad, a cura di Philippe Neel, pubblicata ora nelle edizioni della «Nouvelle Revue Française». ¹ A quanto ho sentito, qualcuno la trova un po' durezza; e il difetto si spiega facilmente, in un traduttore scrupoloso, date le tremende difficoltà dell'originale. Del resto, le traduzioni, siano pur dovute a un Goethe, a un Baudelaire o ad uno Schwob, ² son sempre traduzioni: e non bisogna troppo pretendere. Volevo dire che, sapendo uscita questa traduzione di Lord Jim, mi son riletto il testo.

Allora il mondo s'è di nuovo slargato; e di nuovo mi son ricordato che ci sono i mari e gli oceani; le navi impercettibilmente cullate dall'acqua dei porti, e quelle che travagliano contro le grandi tempeste; e la luce dell'equatore al termine del viaggio delle navi, e all'estremo limite dei mari. E il ponte dei vascelli, e le spiagge dell'equatore, fetide ancora del fango primordiale, si son ripopolate delle squallide e stupende figure che Conrad seppe scoprire nei quindici o vent'anni della sua esperienza marinaresca: ³ figure che campeggiano sugli sfondi del *romanzo d'avventure*; ma vivono poi di ben altro romanzo.

Sostanzialmente, anche uno Stevenson, fuorché nel *Master of Ballantrae*, dove fece, con successo quasi completo, la sua grande prova "in profondità", rimane una specie di delicatissimo e un po' morboso *passaggero di prima classe*, comunque carico delle più autentiche facoltà di simpatia cristiana. Come in Kipling ⁴ non può a meno di sentirsi l'improntitudine militare e giornalistica: e la vita dei suoi personaggi è tagliata lunga o corta, è tinta in rosa o tinta in nero rigorosamente secondo le ragioni della *propaganda imperiale*. E non parliamo del Gran Nonno: De Foe, che mette Robinson nell'isola coatta, ⁵ e manda Singleton al centro dell'Africa, ⁶ dove il suolo delle foreste è lastricato, come in un quadro cubista, di giganteschi femori e zanne d'elefanti; e tutto ciò, affinché Robinson e Singleton si convincano delle verità della Bibbia; e imparino nel fatto che chi s'aiuta Dio l'aiuta. ⁷ Né parliamo del Gran Nipote: Poe, pronto a saltare su tutti i vascelli fantasma, ⁸ prontissimo a buttarsi a capofitto in tutti i Maelstrom, ⁹ per il divino bisogno della scoperta lirica, e per strappare al *Mare Tenebrarum* la conchiglia più gemmata e d'echi più strani. ¹⁰

In tutti questi scrittori, lo schema tradizionale, e diciam pure la macchina dell'avventura, serve insomma agli effetti della visione plastica, come in Stevenson; o a quelli dell'orgoglio civico come in Kipling; o della morale puritana; o, infine, del puro lirismo. Ma dal fondo slavo ch'è in Conrad, trae origine un altro motivo di interesse: una dolorosa curiosità interiore, che lo volge a studiare i casi di coscienza più complessi, nelle vite più mortificate e reiette. Probabilmente si deve soltanto alla maniera inaudita e impremeditata della sua formazione, se la scena dei suoi romanzi più spesso si trova in quei porti dei *South Seas* dove sogliono approdare gli avanzi della malavita marinaresca, che in un qualunque quartiere povero di Londra o di Varsavia. In altre parole, per Stevenson, un pirata, un buccaniere sono, essenzialmente, un pirata e un buccaniere; con quel tanto di adorabilmente professionale, e anche convenzionale, che giova a caratterizzarli e stilizzarli come in una pantomima o in un balletto. ¹¹ Mentre Conrad è sempre condotto ad intenderli e trattarli in piena umanità, e a dar loro tutto sviluppo; fino ad un punto nel quale il punto di partenza, gli intrecci dell'avventura, e lo stesso smagliante tesoro dell'esperienza visiva, rimangono spersi nella gran distanza; e fanno quasi l'effetto di non esser che un pretesto. La morale, intesa come pittura dell'uomo interno, si mangia e consuma il romanzo d'avventura. Questo è ciò che fa tanto ricco, dinamico, laborioso e a volte anche faticoso il procedimento dei libri di Conrad, o delle loro parti fondamentali. Ed è anche quello che ha portato *Lord Jim* a un'altezza d'arte e ad una gravità di testimonianza che ci richiamano, e non per modo di dire, a Dostoevski. ¹²

Lord Jim è un giovane ufficiale di marina che ha cominciato la carriera con i più nobili atti e proponimenti, ma poi a un certo punto *ha saltato*: per equivoco, senza rendersene conto, in un momento di assenza interiore: insomma *ha saltato*. Con tre o quattro compagni bianchi, ha abbandonato, in pieno oceano, per un movimento di panico, una vecchia caffettiera sulla quale faceva servizio, carica di pellegrini musulmani e di marinai di colore. Pareva che la caffettiera, per non so quale avaria, dovesse inabissarsi d'attimo in attimo. I fuggiaschi sono sicuri, son quasi sicuri, d'averla vista colare a perdizione. Invece la caffettiera arriva a un approdo. Ed anche la scialuppa dei fuggiaschi tocca un approdo; ma approdo di vergogna, con un processo in regola che li aspetta, la perdita dei certificati, il bando dalla vita accettabile e confessabile... Per i compagni di Jim, tutto questo è poco più d'uno scherzo o un incidente di mestiere. Tante volte *hanno saltato!* Per Jim è tutt'altra faccenda.

Nell'orribile formicajo e vespajo dei porti di oriente, dove intorno alle esistenze più disonorate sciamano e ronzano un immenso lurido pettegolezzo, probabilmente da quando la mota del Diluvio cominciò a rasciugare, Jim, che cerca di nascondersi, è sempre raggiunto da qualcuno che conosce quella sua disavventura; o sospetta, intuisce, o gli par che sospetti qualche cosa come quella sua disavventura. E fugge, e si rifugia sempre più nell'ignoto; ed è colpito più atrocemente, in un punto più segreto e mortale, proprio quando egli poteva credere di aver lavato lo scudo dalla macchia; d'aver conquistato l'amore e la speranza.

In quella gloriosa *Ballata* alla quale si affida la sua memoria, O. Wilde scrisse che tutti gli uomini uccidono la cosa che amano; e certi la uccidono con una parola, il vile con un bacio, e il prode con una spada, etc. etc.¹³ Se Conrad fosse stato un lirico e ballatista, avrebbe potuto comporre anche lui una ballata non meno gloriosa sebbene più tetra e grigia di quella del *Reading Gaol*. Il tema di questa gran ballata sarebbe stato appunto quello stesso di *Lord Jim*; che a tutt'oggi, probabilmente, rimane, specie per le prime duecento pagine, il capolavoro di Conrad.

Una situazione centrale, una di quelle situazioni che dominano tutta la sfera umana, e l'adombrano di fosca compassione, richiama a sé, con inesauribile vigore di definizioni, di suggestioni, di accordi imperiosi e risonanze velate, tutta la materia del libro, penetrandola di lirismo fino nei minimi segni. Libro rarissimo, e di quella specie che diventa sempre più rara: la trama può decadere; resta, in ogni pagina, una rivelazione, un tocco, un indizio che vanno diritti al cuore di tutti.

Perché tutti gli uomini *hanno saltato* (a parte, s'intende, le settanta volte sette del giusto; e a parte il peccato originale). E più non si son neanche mai accorti di saltare. E certi se ne sono fatta una professione. E alcuni sono stati premiati dagli altri uomini, e molti condannati; benché quando si ragionava di questo salto o di quello non si trattasse quasi mai di quello ch'era stato, in realtà, il primo e vero salto. Tutti gli uomini hanno abbandonato una volta la dormente innocenza in una barca infida sul mare. Tutti gli uomini si sono traditi e hanno tradito. Specialmente quelli che credon di no. E son più lontani dal dolore; e dalla speranza.

Il tarlo.

La rubrica è dedicata interamente a Joseph Conrad. Ispirato da una traduzione francese di *Lord Jim*, curata da Philippe Neel, Cecchi ne approfitta per rileggere «il capolavoro di Conrad», venendo a contatto di nuovo con «i mari e gli oceani», con «le navi» cullate «dall'acqua dei porti», con «le grandi tempeste», con la luce e le spiagge equatoriali che caratterizzano le opere del romanziere. Lo pone a confronto con Stevenson, con Kipling, con Defoe, con il Poe del vascello fantasma, rilevando nella «dolorosa curiosità interiore, che lo volge a studiare i casi di coscienza più complessi, nelle vite più mortificate e reiette» l'unicità di Conrad. I suoi romanzi tendono a indagare in profondità l'essenza dei protagonisti e ciò accade anche con *Lord Jim*, il «giovane ufficiale di marina» che tende a rifugiarsi «nell'ignoto», del quale il critico ripercorre a grandi linee le avventure sintetizzandone infine così il valore complessivo: «libro rarissimo, e di quella specie che diventa sempre più rara», in cui «resta, in ogni pagina, una rivelazione, un tocco, un indizio che vanno dritti al cuore di tutti». Il “tarlo” è stato ripubblicato nell'edizione Fazi del 1999 (pp. 105-109).

¹ J. CONRAD, *Lord Jim*, traduit de l'anglais par Philippe Neel, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.

² Lo scrittore francese Marcel Schwob, di cui si propone una biografia essenziale alla nota 5 al testo 35, è anche un apprezzato traduttore: tra le opere maggiori vi sono le versioni francesi di *Moll Flandres* di Daniel Defoe (1895), di *Hamlet* di Shakespeare (con Eugène Morand, 1897), di *Macbeth* (1902) e di *Francesca da Rimini* di Francis Marion Crawford (1902).

³ Per un accenno agli scritti cecchiani su Conrad, si veda la nota 9 al testo 68.

⁴ Rudyard Kipling è un riferimento fondamentale del primo Cecchi, ed è oggetto dell'unico saggio monografico, con quello sul Pascoli, pubblicato dal critico (E. CECCHI, *Rudyard Kipling*, Firenze, «Quaderni della Voce», 1911). Il lavoro riprende materiali provenienti da precedenti articoli cecchiani sull'argomento: *La luce che si spegne*, in «Le cronache letterarie», 22 maggio 1910; *La città della notte terribile*, in «Il Resto del Carlino», 16 luglio 1910; *Dan, Una e Gloriana*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1910. Porzioni del saggio appariranno, quasi contemporaneamente all'uscita del volume, in *Rudyard Kipling* («La Voce», 1 dicembre 1910) e in *L'arte di Rudyard Kipling* («Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1911).

⁵ La figura di Robinson Crusoe era già comparsa nei “tarli” precedenti. Dopo un fugace riferimento nella puntata del 10 febbraio 1922 (testo 30), il romanzo di Defoe viene citato anche nell'articolo del 13 ottobre 1922 (testo 60).

⁶ «For a day's journey before we came to this lake, and all the three days we were passing by it, and for six or seven days' march after it, the ground was scattered with elephants' teeth in such a number as is incredible; and as some of them have lain there for some hundreds of years, so, seeing the substance of them scarce ever decays, they may lie there, for aught I know, to the end of time» (D. DEFOE, *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton*, London, Dent, 1906, p. 99). Il romanzo, pubblicato da Defoe nel 1720, narra la storia di un inglese, rapito alla famiglia in tenera età e cresciuto dagli Zingari, che attraversa l'Africa e si imbarca poi come pirata nell'Oceano Indiano.

⁷ La stessa formula era stata utilizzata già nella parte conclusiva del “tarlo” del 13 ottobre 1922 (testo 60).

⁸ Si fa riferimento qui al racconto *Manuscript Found in a Bottle*, pubblicato da Edgar Allan Poe il 19 ottobre 1833 sul «Baltimore Saturday Visitor». Narra la vicenda di un marinaio che sopravvive a una violenta tempesta e al conseguente naufragio della propria nave. Ormai in balia delle correnti che lo spingono verso sud, finisce a bordo di un galeone nero nel quale si imbatte misteriosamente: il vascello è governato da un equipaggio di cadaveri viventi che non paiono accorgersi della sua presenza. Il protagonista narra la propria vicenda in un messaggio che affida ad una bottiglia prima di essere inghiottito con la nave da un vortice marino. Per un accenno agli interventi di Cecchi su Poe, si veda la nota 5 al testo 19.

⁹ *A Descent into the Maelström* è un racconto pubblicato da Poe nel maggio 1841 nel «Graham's Magazine». Narra la vicenda di un gruppo di pescatori norvegesi che viene risucchiato da un vortice marino chiamato appunto *maelström*: solo un membro dell'equipaggio sopravvive e, sospinto dalle correnti, riesce a tornare a riva. L'uomo non si riprenderà più dalla traumatica esperienza e sarà destinato ad un rapido e fatale invecchiamento.

¹⁰ «I looked dizzily, and beheld a wide expanse of ocean, whose waters wore so inky a hue as to bring at once to my mind the Nubian geographer's account of the *Mare Tenebrarum*. A panorama more deplorably desolate no human imagination can conceive» (E. A. POE, *Descent into the Maelström*, Paris, Devambez Publishers, 1920, p. 4).

¹¹ Nell'articolo del 10 febbraio 1922 (testo 60), il “tarlo” aveva espresso un concetto molto simile: «Gli inglesi ebbero Defoe, che in un buccaniere sapeva vedere un buccaniere; anche se all'ultim'ora, alla bell'e meglio, il buccaniere finiva per convertirsi».

¹² Per un accenno al rapporto tra Cecchi e l'opera del romanziere russo, si veda la nota 9 al testo 79.

¹³ «And all men kill the thing they love, / By all let this be heard, / Some do it with a bitter look, / Some with a flattering word, / The coward does it with a kiss, / The brave man with a sword!» (O. WILDE, *The Ballad of Reading Gaol*, London, Leonard Smithers, 1898, p. 31).

[81] «La Tribuna», venerdì 13 aprile 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Non so perché, stamani, mentre rovistando fra libri annotati e appunti di lettura cercavo qualche cosa da mettere in questa rubrica, mi sia trovato di punto in bianco, con la testa in tutt'altra direzione. E mi sono accorto che invece di pensare al mio compito, pensavo, figuriamoci, al tranvai a cavalli!¹ Nell'urgenza dell'ora, nulla poteva essere più imbarazzante, più inopportuno. Avevo un bel tentare di evocarmi il viso accigliato del Direttore, o quello fraternamente impensierito del Redattore-capo. L'unica cosa che mi veniva fatto di *vedere*, era quel maledetto

TRANVAI A CAVALLI

A volte, quando la fantasia mi piglia la mano a qualche svolta così bizzarra, mi diverto, dopo, a rintracciarne il cammino. E si possono compilare, a questo effetto, elenchi, schemi da disgradarne i più accreditati psico-analisti. Ma ho visto sempre che l'immagine davvero importante entra in modo magico, e sconvolge tutto. Si rifanno i trapassi, si risalgono tutti gli scalini; ma, per l'appunto, manca sempre l'ultimo scalino sul quale abbiamo dovuto mettere il piede per arrivare dove più c'interesserebbe sapere come siamo giunti. Tanto vale, allora, fare a meno dell'analisi; e lasciar le nostre fantasie indisturbate. E infatti ho lasciato correre il mio tranvai a cavalli. Vero tranvai in vacanza, non so dove volesse correre dentro di me; come se io avessi in corpo tanto spazio: un continuo sfondare di strada dietro strada, di paesaggio dietro paesaggio. Mi pareva di seguirlo con gli occhi: un tranvai a giardiniera verniciato di rosso, col suo bel numero giallo, e le tendine svolazzanti, per una strada liscia come un pallottolaio.²

In un tremolio di solleone, simile al tremolare dell'aria davanti alla bocca del forno, alberi salivano lungo la strada e salendo snelli si ornavano di foglie, di sopra nerastre, e argentee sotto, che facevano come un interminabile balenio nero e bianco. Sopra le siepi, un campanile e qualche tetto. E s'incarcava la cupola d'un cielo d'agosto, quelle nuvole d'un temporale lontano e benigno, messo, più che altro, per ragioni di temperatura. Nuvole che pajono guantiere d'argento barocco, decorate di putti e traboccanti di panna. Il tranvai correva.

Oh perfetto sopra gli altri modi di locomozione escogitati dai moderni! Con tutti i pregi delle ferrovie, automobili, ecc. non aveva nessuno degli inconvenienti. Non il fumo e non il fuoco. Non l'eccessiva velocità, che mozza il respiro e cancella il paesaggio. Non i guasti della macchina né i capricci della corrente. Non quella tozza struttura («rapidità senz'acume»)³ ch'è tanto spiaciuta al poeta. L'antichità e la tradizione si attestavano nella forza dei cavalli; la ingegnosa modernità del binario. Sulla strada filata, il binario toglieva alla fatica dei cavalli quanto poteva essere di ansimante e di crudele; e dava risalto a una gaia prestanza. Il baraccone scivolava leggermente sulle verghe lucide e oliate; e pareva si potesse muoverlo con un dito. Alla più piccola scesa precipitava tanto vertiginosamente, che tutto il lavoro dei cavalli era di scappare per non farsi raggiungere, e non sentirselo arrivare, tremendo, sugli stinchi. Con quelle tendine e i lampioni di latta, visto tra le siepi e i tralci, aveva anche d'un carro carnevalesco. Ma stando in piedi sull'avantreno, accanto al cocchiere, e contemplando il mareggiare delle criniere e delle groppe, era facilissimo dimenticarsi di tutto il rimanente, e credere d'esser portati a volo su una biga.

La polvere ornava il suo transito; ornava dico: perché non bisogna figurarsi un vulcanico polverone, eruttante in mezzo a una carrareccia tutta mangiata dalle ruote. Era una polvere azzurrina, graziosamente animata dal vento della corsa, come si vede in bei riccioli intorno ai carri delle

Aurore e dei Fetonti.⁴ Ma vorrei aggiungere addirittura che cotesti cocchi della classicità fanno tutti l'effetto di scorrere, come il mio tranvai, sopra una ferrovia perfettamente unta e calettata. *La luna e le ore* di Tintoretto,⁵ l'*Aurora* di Reni⁶ e la *Fortuna* dello stesso Reni librata sulla gran palla:⁷ d'accordo, sul primo non si vede niente, e non trapela nessun macchinismo; ma a guardar meglio son certo che si scoprirebbe, fra i nuvoli e i raggi, un luccichio di binari.

Su questa levigatezza metallica e questa decorazione di polvere luminosa, l'elemento animale, s'è detto, spiccava, prendeva tono. Le code della pariglia quasi ci venivano in mano, quando si stava sul davanti della "biga", folte, spigate; e si respiravano acri effluvi, le fermentazioni di quella bianca schiuma sotto i finimenti, e tutto l'odore della stalla, sano e generoso. A volte, nei gran calori, mettevano in testa ai cavalli una specie di zuccotto dai fiori del quale spuntavan gli orecchi; e adattavano alle zampe certi leggeri pantaloni di cambri,⁸ per via delle mosche. Allora diventava più difficile trovar ricordi e concordanze classiche.

E si passavano le ville borghesi col giardinetto pretenzioso, vigilato dai due cani di terracotta in cima ai pilastri del cancello. Si passavano le grasse e candide fattorie medicce, dalle inferriate ventrute, dalla colombaia rumorosa; e dischiuso il nero portone della tinaia donde giungeva con rimbombo di voci e di martelli, un freddo di catacomba e l'acuto fortore delle vinacce.

In una piazzetta come una rotonda, un allievo rusticano del Pontormo⁸ o dell'Allori⁹ aveva affrescata una *Via Crucis* piena di panneggi color verderame e destrieri riccioluti e sorridenti. Strette all'ombra del muro le donnicciuole facevano la treccia. Una incerta scrittura di minio: *W. Il Socialismo*, commentava la Crocifissione. Ancora un tratto fra ulivi e vigneti; e si arrivava a un borgo insonnolito, con una gran tenda sempre calata sui tavolini del caffè deserto.

Si smontava dal tramvai; e si pigliava una stradetta in salita. La verzura assumeva splendore più umido e giovane. Vive pergole cominciano a intrecciarsi e stringersi su per la collina; e sulla siepe era intatta la rosa di macchia; e dentro la siepe si sentiva il fruscio del ruscello. Sui muretti di confine, spezzati dalle radici, quei cespi di gelsomino nell'azzurra ombra del fico! E, nell'aria assorta, il vago aroma del cipresso.

Oh terra così sensibile e umana, dove camminando veramente sembra di calpestare la più viva sostanza del proprio passato! Ecco fra gli alberi il tetto d'una casa inadorna; e una finestra aperta e vuota. Fra le sbarre d'un cancelletto, un piccolo giardino dalle aiuole pesticciate; e sull'erba un balocco morto e ritagli di stoffa che riconosco. Parliamo piano! Il tramvai a cavalli ci ha portati dove, fra gelsomini ed erbe di rimembranza, dorme e dormirà per sempre col più dolce sonno la nostra giovinezza.

Il tarlo.

Cecchi, mentre rovista tra libri annotati e appunti da inserire nella rubrica, pensa all'improvviso a un tram a cavalli e decide di lasciare campo libero alla propria fantasia. Si immagina di essere a bordo del mezzo e di transitare attraverso una campagna assolata: elabora così un viaggio nella memoria ai confini del sogno. Dipinge con leggerezza la scena, introducendo alcuni riferimenti alle arti figurative: quadri di Tintoretto, del Pontormo, di Allori e di Guido Reni si fondono con la descrizione dei cavalli al galoppo, con il «luccichio di binari», con la nube di «polvere luminosa» al passare del convoglio e con lo scorrere dei paesaggi tra «ville borghesi col giardinetto pretenzioso» e «grasse e candide fattorie medicee». Il viaggio si conclude alla «casa inadorna» in cui viveva Cecchi da giovane, nella quale il critico, fra «le sbarre d'un cancelletto», sembra ancora scorgere con malinconica dolcezza il «piccolo giardino dalle aiuole pesticciate». Il «tarlo» è stato inserito nell'edizione uscita per Fazi nel 1999 (pp. 110-114).

¹ Si tratta di un mezzo su rotaia a trazione animale. La prima tranvia a cavalli è inaugurata in Inghilterra l'11 settembre 1795 nel Derbyshire ed era riservata al trasporto di merci: in Italia tale mezzo viene utilizzato per la prima volta a Torino nel 1872.

² Con il termine *pallottolaio* si intende il campo destinato al gioco delle bocce.

³ G. D'ANNUNZIO, *Maia*, XVI, v. 18.

⁴ Secondo la mitologia romana, Aurora è figlia del Titano Iperione e sorella del Sole e della Luna: a bordo del proprio carro è solita anticipare il passaggio del Sole e donare il risveglio al mondo. Fetonte invece, secondo il mito, per dimostrare a Epalo di essere realmente il figlio di Apollo, gli chiede di dargli il permesso di guidare il carro del padre: a causa della sua poca esperienza, il mezzo sale bruscamente bruciando il cielo e formando la Via Lattea, poi scende in picchiata colpendo il suolo e formando il deserto della Libia. Gli uomini chiedono aiuto a Zeus che, adirato, scaglia contro Fetonte un fulmine, facendolo precipitare presso le foci del fiume Eridano.

⁵ Il quadro di Jacopo Tintoretto (1519-1594), un tempo conservato a Berlino e ora distrutto, raffigurava la luna seduta sul proprio carro attornata dalle tre Ore, le custodi dell'Olimpo.

⁶ *L'Aurora* è un affresco eseguito da Guido Reni (1575-1642) fra il 1613 e il 1614 sul soffitto del Casino dell'Aurora Pallavicini, palazzo situato a Roma in Piazza del Quirinale. Raffigura il sorgere del Sole dal mare, preceduto da Aurora che sparge fiori al passaggio del carro tirato da quattro cavalli.

⁷ Dipinta da Guido Reni circa nel 1637, la *Fortuna* è un dipinto ad olio su tela oggi conservato a Roma all'Accademia nazionale di San Luca. Rappresenta una donna nuda in equilibrio su una sfera, il mondo, e trattenuta per i capelli da un putto alato che raffigura invece Amore.

⁸ Il termine *cambrì* identifica un tessuto di cotone leggero, spesso utilizzato per la biancheria, che deriva il nome dal luogo di origine, la città francese di Cambrai.

⁹ Jacopo Carucci detto il Pontormo (1494-1557) frequenta fin da giovane le botteghe dei maggiori artisti fiorentini del tempo e in particolare quella di Andrea del Sarto. Pittore raffinato ed elegante, è dotato di un tocco delicato e di profonda sensibilità cromatica. Particolarmente noti i suoi ritratti, capaci di indagare con profitto l'intimità psicologica del soggetto rappresentato.

¹⁰ Alessandro Allori (1535-1607), pittore fiorentino allievo di Agnolo Bronzino, lavora per i Medici si sposta a Roma per studiare l'opera di Michelangelo. Tornato a Firenze sarà autore di un gran numero di opere tra le quali si ricordano in particolare gli affreschi di Palazzo Salviati e del refettorio di Santa Maria Novella.

LIBRI NUOVI E USATI

Nel culto che, da qualche anno, s'è, fortunatamente, risvegliato per i nostri grandi del secolo XIX, a Ugo Foscolo è toccata, finora, la parte più esigua. La stessa ricchezza degli elementi, apparentemente contraddittorii, che costituiscono la sua personalità formidabile, ha contribuito a tenere un po' sospettosi, se non addirittura disorientati, i nuovi, onestissimi, zelatori; ai quali le figure letterarie e lo stile d'un Manzoni e d'un Leopardi offrivano un complesso lineare, com'è, appunto, più nel gusto dei neofiti, che sono sempre schematici e intransigenti. Questo, del resto, non significa che Leopardi ed anche Manzoni, non siano, in realtà, maggiori di Foscolo. Ma nemmeno giustifica tutta la sproporzione fra il loro culto, e la considerazione, rispettosissima ma un po' lontana, nella quale il Foscolo è rimasto.

Il Soffici¹ aveva sempre manifestato un più vivo concetto della persona e dell'arte foscoliana; e aveva dato, parecchi anni fa, quel *Tomo dell'Io*, dove, se mai, potevano darsi un certo eccesso in direzione opposta a quella di coloro che fanno consistere tutto Foscolo nei *Sepolcri*, nelle *Grazie* e nelle *Odi*, nelle *Lezioni di Eloquenza*, nel Foscolo, insomma, classico, a volte aulico invece di classico, e vichiano.² Il quale eccesso del Soffici, se d'eccesso veramente poteva parlarsi, rientrava, in ogni modo, nelle direttive generali cui il Soffici informava, a quei tempi, la propria attività di critico e di polemista. Erano tempi d'accademia idealistica.³ E poteva non essere inutile ricordare che c'era stato, nel Foscolo, oltre l'idealista vichiano, anche l'umorista, l'ironista e magari il fumista.

Ma oggi il Soffici ha saputo darci, nella collezione delle *Più belle pagine*, diretta da Ugo Ojetti (Edit. Treves, Milano; volume ottavo), un Foscolo selezionato e ricostruito con criterio più largo, e più maturo equilibrio.⁴ E se ragioni editoriali, a quanto m'è stato detto, non avessero voluto che le citazioni da *Le Grazie* fossero, sul banco di tipografia amputate in modo addirittura compassionevole, non si potrebbe desiderare antologia foscoliana più bella.⁵ (Con tanta retorica neoclassica, nessuno, per esempio, pensa a rendere più accessibile il testo delle *Grazie* restituito dal Chiarini: e ci si contenta, generalmente parlando, del centone orlandiniano!).⁶

Il *Didimo Chierico*, gli estratti dal *Gazzettino del Bel Mondo* e dagli *Atti dell'Accademia de' Pitagorici*, etc.⁷ rappresentano assai ampiamente, nel volume in parola, quel Foscolo che ricongiunge Luciano a Sterne,⁸ e che al Soffici, giustamente, è tanto caro. In Italia, in fatto d'umorismo, s'era rimasti al Berni⁹ e al capitolo cinquecentesco. Il Foscolo, sull'esempio dei greci e degli inglesi, aprì una strada nuova; e l'ultimo libro del povero Rabizzani: *Sterne in Italia* (Ed. Formiggini, Roma, 1920) era pieno, a questo proposito, di assaggi ed accenni straordinariamente suggestivi;¹⁰ imperniandosi tutto sulla intuizione che dell'umorismo sentimentale ebbe il Foscolo traduttore di Sterne e poeta di *Didimo*. Ma ci sarebbe da scrivere dodici colonne, a lasciarsi tentare da questo argomento.

Anche la scelta delle *Lettere*, da quelle vulcaneggianti lettere del Foscolo, è felicissima;¹¹ e altrettanto felice la parte fatta agli aneddoti e alle opinioni.¹² Si sente che il Foscolo, maggiore e minore, è stato rivissuto nel calore d'un'intelligenza appassionata: ed ha preso, nell'antologia, quell'aspetto giovanile e quasi oseremmo dire inedito, che per virtù dei culti sinceri talvolta assumono anche le immagini dei più antichi e cogniti Dei.

Occorre ripetere ancora una volta, a proposito di Pietro Misciattelli, che ha pubblicato (Edit. Giuntini, Bentivoglio e C., Siena): *Storie e pensieri di anacoreti; Versione secondo antichi testi siriaci*,¹³ quell'elogio che abbiamo avuto tanto spesso occasione di fargli, per la sua ordinata e costante attività di critico ed editore d'autori religiosi? Tutt'al più, ricordando per il poco che

valevano, le parole spese, circa una dozzina d'anni fa, intorno al suo primo lavoro: *Mistici senesi*,¹⁴ potremo confessarci sempre più contenti d'aver capito fino d'allora che il suo non era fuoco di paglia. Son pochi mesi, e il Misciattelli provvedeva una bella e più completa ristampa dei quasi introvabili *Assempri di Fra' Filippo degli Agazzari* (vedi, «Tribuna», 29 settembre 1922).¹⁵ Oggi è stato attratto dai frutti spirituali maturati nelle solitudini di Scete,¹⁶ d'Oxyryncus,¹⁷ di Nitria,¹⁸ d'Antinea. E lavorando sul testo raccolto dai codici siriaci del British Museum da E. A. Wallis Budge,¹⁹ ha dato, col suo solito gusto e la sua sincera facoltà di animazione, una raccolta popolare di massime e leggende che, per quanto io sappia, non esisteva in Italia. Non gli è sfuggita la relazione fra il sentimento anacoretico orientale di quei primi secoli dell'era volgare e lo stoicismo greco e il misticismo dell'India; e l'ha toccata, nella *Introduzione* aggraziatamente. E se avesse potuto diffondersi a dichiarare qualità e modi di queste massime ed esempi ascetici che attraverso soprattutto gli scritti di San Girolamo²⁰ sono giunti al Cavalca, al Passavanti e allo stesso Filippo degli Agazzari (confronta l'*Assempro* 5, e il racconto a pag. 121 del volume odierno) non l'avrebbe finita tanto facilmente; e con la massa di elementi a sua disposizione avrebbe dovuto darci, invece d'un semplice capitolo introduttivo, tutto un libro.

Siamo nella terra degli scorpioni, del fuoco e della fede che, esaltandosi all'estrema possa, scoppia ogni tanto in tremende eresie. Nelle solitudini desertiche, i monacelli vivono in orazioni, digiuni e apprensioni continue; le apparenze e i sogni si confondono; il diavolo, per tentare, assume tutte le figure; e non si sa mai se il vecchio venerabile, veduto in quella caverna, o a pie' di quel palmizio, sia un santo vero, o non piuttosto un perfido Ariano o lo stesso Satanasso; non si sa mai se la pellegrina alla quale l'anacoreta ha ceduto per questa notte il suo posto nella spelonca e l'unica stuoja, non si faccia trovare, domani all'alba, in una posa oscena, carica di gioielli come una imperatrice. L'immenso deserto montuoso, forato di cellette simili a quei buchi che la pioggia fa nella rena, risuona tutto di ronzii e brontolii come uno sterminato alveare. E ritrovando carne e movimento fuor dai classici marmi sepolti, dai rotoli dei poeti leggiadri, e dalle memorie dell'antica coltura, Egipani,²¹ Ninfe ed Apolli si aggirano nel crepuscolo fra gli stenti orticelli monacali, davanti alle rozze croci; e passa scalpitando lo stormo dei Centauri. È il paesaggio che S. Girolamo descrisse come un gran santo nelle istorie di Antonio, di Paulo, d'Hilarione;²² e che il Flaubert cercò anche lui di descrivere alla meglio, come un povero pagano.²³ Dalle fetide melme del Nilo sorgono forme confuse e mostruose, nelle quali la natura sembra riattestare, in confronto alla ascetica volontà di annullamento e di cielo, la sua vitalità più selvaggia. Il buon Flaubert decorava di nomi misteriosi queste forme: *liocorno*,²⁴ *sadhuzag*,²⁵ *pistrice*,²⁶ *catoblepa*²⁷ etc. etc; e di gemme, collane e conterie stilistiche. In questi racconti, le sentiamo, colossali ed anonime, come in agguato all'orizzonte, che confondono i loro tentacoli, le criniere, le fosforescenze e i ruggiti, al bagliore e al clamore della fornace di vizio: Alexandria.

La natura e il secolo si mescolano in orrido aspetto. È un monachismo convulso, furente, in confronto almeno a quello del nostro 300. Ma le rare parole di speranza, passando su tanto rancore, prendono, nel contrasto, un cristallo più limpido, una più intima tenerezza; e poche volte fu parlato con accento così celeste, quando si decidevano a parlare, come da questi santi bruciati e disperati.

Il tarlo.

L'ammirazione di Ardengo Soffici per l'opera di Foscolo, manifestata già con le attenzioni riservate al *Tomo dell'Io* pubblicato per Carabba nel 1910, si riscontra ora in un'antologia di scritti curata per la collana delle *Più belle pagine* di Treves. Il volume, che presenta un Foscolo «selezionato e ricostruito con criterio più largo» è tra le migliori raccolte di brani del poeta: attraverso un'attenta selezione dei testi, Soffici documenta tra l'altro il tentativo del poeta di ricongiungere l'umorismo di «Luciano a Sterne», aspetto già segnalato da Giovanni Rabizzani in un saggio del 1920 intitolato *Sterne in Italia*. Cecchi recensisce poi *Storie e pensieri di anacoreti* di Pietro Misciattelli, volume che conferma l'ottima opinione del critico sul lavoro dello studioso: il libro, «una raccolta popolare di massime e leggende» tratte da testi siriaci, riesce a evocare perfettamente le difficoltà vissute dagli eremiti del deserto, esperienze che lo stesso Cecchi sintetizza con la consueta efficacia in un quadro complessivo. Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per un breve accenno ai rapporti tra Cecchi e Soffici, si veda la nota 2 al testo 12.

² U. FOSCOLO, *Il tomo dell'Io, seguito dal Didimo Chierico*, a cura di A. Soffici, Lanciano, Carabba, 1910. Il volume, pubblicato per la collana *Cultura dell'anima*, viene ristampato nel 1918 per la medesima casa editrice.

³ Si fa riferimento qui al periodo di collaborazione di Soffici a «La Voce»: approdato alla rivista fiorentina nel 1909, ne diviene uno dei maggiori e più regolari corrispondenti fino al definitivo abbandono avvenuto nel 1913.

⁴ *Le più belle pagine di Ugo Foscolo*, scelte da A. Soffici, Milano, Treves, 1922. Il volume è costituito da dieci sezioni: *Dei sepolcri* (pp. 1-13), da “*Le Grazie*” (pp. 15-20), *Poesie liriche e satiriche* (pp. 21-35), dal romanzo “*Ultime lettere di Jacopo Ortis*” (pp. 37-51), *Notizia intorno a Didimo Chierico* (pp. 53-69), *Dal Saggio d'un Gazzettino del Bel-mondo* (pp. 71-117), *Dall'orazione “Dell'origine e dell'ufficio della letteratura”* (pp. 119-142), dagli “*Atti dell'Accademia de' Pittagorici*” (pp. 143-162), *Lettere* (pp. 163-273), *Notizie e aneddoti su Ugo Foscolo* (pp. 275-315).

⁵ *Le più belle pagine di Ugo Foscolo*, cit., pp. 15-20. Del poema foscoliano compaiono solamente alcune porzioni dell'*Inno primo*, ovvero il testo compreso tra il verso 28 («Eran l'Olimpo e il Fulminante e il Fato,») e il verso 150 («fra le messi biancheggiano insepolti»).

⁶ U. FOSCOLO, *Poesie*, raccolte e ordinate da F. S. Orlandini, Firenze, Le Monnier, 1856. Nel 1882 il letterato e critico aretino Giuseppe Chiarini (1833-1908), dopo un decennio di lavoro, pubblica l'edizione critica delle poesie di Foscolo, offrendo al pubblico un testo filologicamente emendato dalle modifiche che erano state operate dai curatori precedenti.

⁷ Nel volume curato da Soffici, i testi ai quali fa riferimento Cecchi sono rispettivamente alle pagine 53-69 (*Didimo Chierico*), 71-117 (*Gazzettino del Bel Mondo*), 143-162 (*Atti dell'Accademia de' Pittagorici*).

⁸ «Terminerò perciò invece col richiamare l'attenzione del lettore sopra un aspetto forse più ignorato di tutti gli altri del genio foscoliano, e che si rivela in alcuni di questi scritti da me trascelti, segnatamente negli *Atti dell'Accademia de' Pittagorici* e nel *Gazzettino del Bel-Mondo*: dico l'aspetto umoristico. Parlando di quelle composizioni, lo stesso Foscolo diceva che gli erano state ispirate dallo studio delle opere di Lorenzo Sterne, e ch'esse eran di un genere affatto nuovo per l'Italia. Non toccava a lui ad aggiungere, ma possiamo aggiungerlo noi, che la loro novità è superata dalla loro leggiadria e finezza, e che costituiscono perciò un altro titolo, e non fra i minori, della nostra simpatia e della nostra ammirazione per chi le dettò» (*Le più belle pagine di Ugo Foscolo*, cit., pp. VI-VII).

⁹ Un accenno a Francesco Berni era già presente nel “tarlo” del 28 ottobre 1921 (nota 2 al testo 16).

¹⁰ G. RABIZZANI, *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, con prefazione di O. Gori, Roma, Formiggini, 1920. Il pesarese Giovanni Rabizzani (1887-1918), nel 1907, pubblica *Per lo studio dei poeti stranieri*, a cui seguono *Studi e ritratti* (1908) un saggio su *Chateaubriand* (1910), uno su *Edmond Rostand* (1910), delle *Pagine di critica letteraria* (1911), dei *Bozzetti di letteratura italiana e straniera* (1914), un contributo su *Lorenzo Sterne* (1914) e i postumi *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale* (1919) e *Ritratti letterari* (1921).

¹¹ *Le più belle pagine di Ugo Foscolo*, cit., pp. 163-273. La sezione dedicata alle *Lettere dell'autore* è decisamente la più estesa tra quelle inserite nella raccolta foscoliana di Soffici.

¹² *Le più belle pagine di Ugo Foscolo*, cit., pp. 275-315: la parte conclusiva del volume è dedicata a *Notizie e aneddoti su Ugo Foscolo*.

¹³ P. MISCIATTELLI, *Storie e pensieri di anacoreti. Versione secondo antichi testi siriaci*, Siena, Giuntini Bentivoglio & C., 1923.

¹⁴ P. MISCIATTELLI, *Mistici senesi*, Siena, Tipografia Editrice San Bernardino, 1911. Il volume era stato recensito in modo favorevole da Cecchi ne «La Tribuna» del 28 febbraio 1912. La figura e l'opera di Pietro Misciattelli era già stata introdotta dal “tarlo” nell'articolo del 29 settembre 1922 (per una breve biografia dell'autore si rimanda pertanto alla nota 1 al testo 58).

¹⁵ F. DEGLI AGAZZARI, *Gli “Assempri”*, a cura e con introduzione di P. Misciattelli, Siena, Libreria Editrice Giuntini-Bentivoglio, 1922. Il volume era stato recensito nel “tarlo” del 29 settembre 1922 (testo 58): per una breve biografia di Filippo degli Agazzari, si rimanda pertanto alla nota 8 al medesimo testo.

¹⁶ Scete è il nome con il quale nella letteratura cristiana si identifica Wādī al-Natrūn, una depressione desertica situata una ventina di metri sotto il livello del mare, a circa 90 chilometri dal Cairo. È uno dei luoghi simbolo della cristianità fin dal quarto secolo, se si considera che l'area accoglieva circa un centinaio di monasteri e che era regolarmente frequentata da eremiti che sceglievano proprio l'asprezza del luogo per le loro meditazioni.

¹⁷ Oxyrynchus è una città situata a circa 160 chilometri a sud est del Cairo famosa per le sue numerose chiese e i

monasteri che erano stati edificati in essa.

¹⁸ Nitria era un'antica città situata a pochi chilometri da Alessandria d'Egitto, fondata nel 330 da una comunità di monaci anacoreti che avevano scelto di ritirarsi a vita ascetica.

¹⁹ E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of Governors; the Historia Monastica of Thomas Bishop of Margâ, A. D. 840. Edited from Syriac manuscript in the British Museum and other libraries*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1893. L'egittologo e orientalista inglese Ernest Alfred Wallis Budge (1857-1934), impiegato presso il British Museum, ha dato un contributo fondamentale agli studi su geroglifici e tavolette cuneiformi partecipando personalmente ai numerosi scavi archeologici che hanno contribuito ad ampliare e arricchire le collezioni del prestigioso museo londinese.

²⁰ La figura di San Girolamo era comparsa già in altre occasioni all'interno della rubrica cecchiana. Compare nella prima puntata con una citazione dalla *Vita Sancti Pauli eremitae* (nota 3 al testo 1, 15 luglio 1921) e, fugacemente, nei "tarli" del 15 settembre 1922 (testo 56) e del 9 febbraio 1923 (testo 73).

²¹ Gli Egipani, figli di Pan e della ninfa Ega, sono esseri mitologici dall'aspetto simile a quello dei Satiri: hanno la testa provvista di piccole corna e la parte inferiore del corpo con fattezze caprine.

²² SAN GIROLAMO, *Vite di Paolo, Ilarione e Malco*, a cura di G. Lanata, Milano, Adelphi, 1975.

²³ «C'est dans la Tébaïde, au haut d'une montagne, sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses pierres. La cabane de l'Ermite occupe le fond. [...] A dix pas de la cabane, il y a un longue croix plantée dans le sol; et, à l'autre bout de la plate-forme, un vieux palmier tordu se penche sur l'abîme, car la montagne est taillée à pic, et le Nil semble faire un lac au bas de la falaise. La vue est bornée à droite et à gauche par l'enceinte des roches. Mais du côté du désert, comme des plages qui se succéderaient, d'immenses ondulations parallèles d'un blond cendré s'étirent les unes derrière les autres, en montant toujours; - puis au delà des sables, tout au loin, la chaîne libyque forme un mur couleur de craie, estompé légèrement par des vapeurs violettes» (G. FLAUBERT, *La tentation de Saint Antoine*, Paris, Charpentier et ^{Cie} Libraires-Éditeurs, 1874, pp. 1-2).

²⁴ «La licorne se présente. Au galop! au galop! J'ai des sabots d'ivoire, des dents d'acier, la tête couleur de pourpre, le corps couleur de neige, et la corne de mon front porte les bariolures de l'arc-en-ciel. Je voyage de la Chaldée au désert tartare, sur les bords du Gange et dans la Mésopotamie. Je dépasse les autruches. Je cours si vite que je traîne le vent. Je frotte mon dos contre les palmiers. Je me roule dans les bambous. D'un bond je saute les fleuves. Des colombes volent au-dessus de moi. Une vierge seule peut me brider. Au galop! au galop!» (G. FLAUBERT, *La tentation de Saint Antoine*, cit., pp. 292-293).

²⁵ «Le Sadhuzag. Mes soixante-quatorze andouillers sont creux comme des flûtes. Quand je me tourne vers le vent du sud, il en part des sons qui attirent à moi les bêtes ravies. Les serpents s'enroulent à mes jambes, les guêpes se collent dans mes narines, et les perroquets, les colombes et les ibis s'abattent dans mes rameaux. [...] Mais quand je me tourne vers le vent du nord, mon bois plus touffu qu'un bataillon de lances, exhale un hurlement; les forêts tressaillent, les fleuves remontent, la gousse des fruits éclate, et les herbes se dressent comme la chevelure d'un lâche» (G. FLAUBERT, *La tentation de Saint Antoine*, cit., pp. 286-287).

²⁶ Nella mitologia greca e romana la pistrice era un mostro marino dalla coda di serpente.

²⁷ «Le catoblepas. Bulle noir, avec une tête de porc tombant jusqu'à terre, et rattachée à ses épaules par un cou mince, long et flasque comme un boyau vidé. Il est vautré tout à plat; et ses pieds disparaissent sous l'énorme crinière à poils durs qui lui couvre le visage» (G. FLAUBERT, *La tentation de Saint Antoine*, cit., p. 288).

LIBRI NUOVI E USATI

Il primo segno che uno s'intende più o meno d'arte, è la maggiore o minore reticenza ad esprimere opinioni critiche. Io ho conosciuto, per la mia edificazione, alcuni finissimi intenditori. E ho conosciuto, sventuratamente, alcuni grossolanissimi faccendieri, capitati non si sa perché fra i piedi delle Muse ed Apollo. E ho potuto notare che, davanti al capolavoro e al non capolavoro, laddove questi meccanici ed intriganti si mettevano in gran movimento, si facevan venire le convulsioni, o parlavano del noumeno e dell'atto puro, l'intenditore stava quasi sempre zitto. Pregato di uscire dal suo riserbo, si soffiava diplomaticamente il naso. Incalzato dalle domande, si decideva a chiedere «che ore sono». Obbligato, finalmente, a rivelarsi, abbozzava quattro parole intorno al cattivo tempo. E si trattava di un intenditore espansivo.

Certo è che, con l'affinarsi del gusto, la critica tende ad assumere forme più sommesse, dissimulate. In critica si comincia dalle catastrofi, dalle spartizioni di terra e di acque, dal Monte Sinai, etc. etc. E si finisce col desiderio di scrivere una biografia, una di quelle buone, piccole biografie che pajon nulla; nelle quali i giudizi son mescolati e fusi alla sostanza delle opere e degli avvenimenti; e il critico e il biografo sembra che non c'entrino, e che tutto sia successo da sé.

Come il vero artista, il vero critico tende a sparire nella qualità d'un lavoro che rassomigli il più possibile alla vita, dove i giudizi, le teorie, le passioni vestono carne e panni. Il giovane giudica in astratto. Lo uomo maturo, il vecchio, ricordano, in concreto. Il giovane bada ai programmi, progetta campagne, disegna battaglie. L'uomo maturo bada al fatto.

Tutto questo ci dispensa da dire quanto, nel caso particolare, ci sembra opportuno l'atteggiamento di biografo e ritrattista che Ugo Ojetti¹ ha prescelto scrivendo intorno alle nostre arti figurative contemporanee, che è anche l'unico atteggiamento il quale offre un sicuro incastro nella nostra tradizione.

Dopo un primo saggio, nei *Ritratti d'artisti italiani* pubblicati nel 1911,² l'Ojetti si riconferma in questo atteggiamento con la nuova serie di sedici *Ritratti* (Ed. Treves, Milano), uscita in questi giorni.³ Un confronto analitico dei due volumi servirebbe a mettere nuovamente in luce osservazioni accennate altre volte su queste colonne, quando recenti lavori dell'Ojetti ci mostrarono i frutti del suo intenso sforzo di rinnovazione, durato un decennio.⁴ Ma abbiamo poco spazio a nostro comando. E, lasciando questi paragoni retrospettivi, preferiamo fermarci senz'altro al libro odierno. Del quale accettiamo con ammirazione (come s'è già detto) lo stile e il metodo. Meno incondizionatamente alcune occasioni.

La disposizione fondamentale del biografo e del ritrattista è la simpatia. E la convinzione intellettuale circa il merito del personaggio biografato, ritrattato, etc. e trattandosi di artisti e scrittori, circa il valore della loro opera, conferisce autorità e comunicativa a questa simpatia; o ne determina diversamente i toni. Si diceva, prima, che in virtù di tale simpatia, il critico completo e maturo sa trasfondere il giudizio anche nella pura e semplice esposizione del fatto. Ciò non vuol dire, frattanto, che il giudizio manchi o sia attenuato. In alcuni saggi di questo libro, quella simpatia sembra, invece, riportarsi verso una convinzione ormai dall'Ojetti sorpassata. Non si fonde con una convinzione presente. C'è, e fa onore all'umanità dell'Ojetti, e nello stesso tempo fa onore al suo buon gusto, un tono affettuoso, ma, in certo senso, postumo. Si percepisce, o ci inganniamo, un distacco, se non addirittura un dissidio, fra la cordialità con la quale l'Ojetti ha trattato dell'uomo ch'è in questo o quell'artista; dell'uomo con le sue avventure e i suoi ticchi; e la freddezza (forse non confessata neanche a sé stesso) nella quale l'opera dell'artista, con tutta la buona volontà di apprezzarla, ormai lo lasciava. Il suo interessamento di biografo non riceve la piena sanzione del

critico d'arte: come se egli si sforzasse di descrivere, nel tono che sarebbe giusto per un Botticelli o un Leonardo, la figura di qualche povero Buffalmacco.⁵ Altrove si tratta di personalità ancora troppo tenui, indeterminate e in formazione. E per esse lo stile del ritratto, del medaglione, appare, diremo così, un poco troppo risolutivo, intempestivo.

Questo notiamo perché ci sembra necessario a intendere le poche ineguaglianze di un'opera nel complesso attentissima, e piena di discernimento. Un'opera, aggiungiamo, quanto alla parte informativa, preziosa. Perché a forza di voler fare alta critica, non so se alta, ma almeno concreta, finisce che nessuno li conosce e raccoglie e cascano nel dimenticatojo. L'Ojetti li ha registrati con una esattezza senza pedanteria, della quale gli studiosi d'oggi devono essergli grati, e anche più dovranno essergli grati gli studiosi e storici futuri.

La parte più importante del volume, come del resto lo stesso Ojetti ha avvertito nell'*introduzione*, consiste nei ritratti dedicati a quattro o cinque artisti: Spadini,⁶ Ghiglia,⁷ Maraini⁸ etc. ancora giovani se non più giovanissimi, e anche nei riguardi del pubblico, in via di sicura affermazione. Se a questi ritratti egli avesse aggiunto, come crediamo farà in un prossimo volume, quelli del Soffici e del Selva,⁹ potremmo dire di avere l'intiera galleria dei nostri pittori e scultori usciti vittoriosamente da quella complessa crisi delle arti figurative che, due anni addietro, egli stesso analizzò nel volume *Raffaello e altre leggi*.¹⁰

Temperamento che si misura, si sorveglia, che diffida di sé stesso, gli artisti nei quali queste qualità prevalgono, gli sono anche più vicini degli altri, e sa illustrarli con particolare evidenza. Né è da meravigliarsi se forse più di tutti felice fra questi ritratti gli è riuscito quello del Ghiglia. È, fra mille pregi, la tara della critica biografica: nella quale l'elemento personale ha tanta importanza. Si vede, per non dire altri, nel Vasari, pur tanto mobile e scaltro: alcuni artisti hanno nelle sue *Vite* più rilievo d'altri di maggior polso; e la constatazione resta vera, anche tenendo conto di quanto, nella distribuzione dei chiaroscuri vasariani, influiscono le beghe regionalistiche e di scuola.

Per lo Spadini, che riteniamo, con poca paura di sbagliarci, il signore di questo piccolo pantheon o *pincetto*, il saggio dell'Ojetti, dato che non possa in tutto soddisfare chi ha seguito fino alle opere d'oggi questo pittore, trova nella cronologia un pregio che ce lo rende particolarmente caro. Fu la prima testimonianza autorevole a favore di chi aveva saputo rimanere al suo posto, al tempo dello sbaraglio impressionista e futurista; e che, negli anni di questo sbaraglio, quasi nessuno aveva coraggio neanche di nominare. Passata la guerra, chiarita l'atmosfera dai vapori nitrici e dalle buggerate, chi aveva occhi per vedere, vide. E Ojetti ebbe il merito di vedere e di dire.¹¹ Non lo dimenticheranno mai, gli ammiratori e i fedeli di questo grande artista.

Il tarlo.

Se la qualità di un critico si identifica per Cecchi nella «maggiore o minore reticenza ad esprimere opinioni», va elogiato chi scrive «una biografia» nella quale «i giudizi son mescolati e fusi alla sostanza delle opere e degli avvenimenti» e «il critico e il biografo» sembrano non lasciare traccia di loro stessi. È ciò che fa Ugo Ojetti che, dopo i *Ritratti d'artisti italiani* del 1911, raccoglie per Treves altri sedici *Ritratti*. Del libro si elogia «lo stile e il metodo», mentre non sempre convince il tono con il quale l'autore giudica con affetto e cordialità le vite degli artisti, ma con una certa freddezza le loro opere. Il libro tuttavia è uno strumento essenziale per raccogliere e far conoscere autori che meritano una più larga circolazione: particolarmente efficaci i ritratti di Ghiglia e di Spadini, artista quest'ultimo che era riuscito a non farsi sedurre da impressionismo e avanguardie e che si stava affermando come uno dei maggiori rappresentanti della pittura italiana del tempo. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per un breve riferimento ai rapporti tra Cecchi e Ojetti, si veda la nota 4 al testo 2.

² U. OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano, Treves, 1911. Il volume contiene i ritratti di quattordici artisti del tempo: Francesco Paolo Michetti, Telemaco Signorini, Marius Pictor, Edoardo Dalbono, Filippo Carcano, Leonardo Bistolfi, Giovanni Fattori, Domenico Trentacoste, Pietro Fragiaco, Luigi Serra, Giuseppe Pellizza, Ettore Tito, Davide Calandra e Guglielmo Ciardi.

³ U. OJETTI, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano, Treves, 1923.

⁴ Si fa riferimento al «tarlo» del 16 settembre 1921 (testo 10), in larga parte dedicato a Ojetti. Nelle prime righe dell'articolo si leggeva: «La novità di certe situazioni sociali maturate dalla guerra ha dato occasione a Ugo Ojetti di scrivere un piccolo libro assai grazioso: *Confidenze di pazzi e di savi* (Ed. Treves, Milano), nel quale le sue vecchie attitudini di novelliere si son temperate a contatto d'una materia immediata e piena di risalti, giovandosi anche della lezione stilistica dell'ultimo decennio, durante il quale i modelli paesani tornarono, a poco a poco, in onore; e rifiorì la facoltà di studiare e profittare, senza improntitudine senza pedanteria».

⁵ Buonamico di Martino detto Buffalmacco (1290-1340) è un pittore fiorentino e rappresentante della pittura gotica in Toscana: citato da Vasari come allievo di Andrea di Ricco, opera tra Firenze, Arezzo, Parma e Pisa, dove è l'autore di un celebre ciclo di affreschi realizzati per il Camposanto. Diviene un personaggio letterario prima attraverso le novelle di Boccaccio, la più nota delle quali è la celebre *Calandrino e l'elitropia*, comparando poi nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti.

⁶ La figura del pittore Armando Spadini era già comparsa nel «tarlo» del 26 agosto 1921: per una breve biografia dell'artista, si rimanda pertanto alla nota 6 al testo 7.

⁷ Il pittore livornese Oscar Ghiglia (1876-1945) nel 1900 si trasferisce a Firenze dove abita insieme all'amico Modigliani. Su indicazione di Fattori frequenta la *Scuola libera del nudo* dove conosce Soffici e Costetti, con il quale visiterà l'Esposizione universale di Parigi. Espone alla Biennale d'arte di Venezia del 1901 e del 1903 e, negli anni successivi, in Italia e all'estero. Lo stimolante ambiente culturale fiorentino di inizio secolo, gli permette di stringere contatti con numerosi intellettuali dell'epoca: collabora con il «Leonardo» di Papini e nel 1909 conosce Gustavo Sforzi, raffinato collezionista di Cézanne, Van Gogh e Degas, che gli fa da mecenate.

⁸ Antonio Maraini (1886-1963), scultore romano, era il marito della scrittrice di origine polacca Yoï Pawlowska Crosse che Cecchi cita nella rubrica del 15 luglio 1922 e della quale si offre un breve profilo biografico alla nota 7 al testo 48. Nel 1915 diventa redattore capo della sezione artistica de «La Tribuna» e, dopo la guerra, intensifica l'amicizia e la collaborazione con Ugo Ojetti. Il 26 maggio 1920 è tra i fondatori dell'*Associazione d'arte moderna italiana*, nella sede romana della quale, l'anno successivo, tiene la sua prima mostra personale recensita favorevolmente dallo stesso Cecchi nell'articolo *Sculture di Antonio Maraini* («La Tribuna», 29 aprile 1921). Pubblica inoltre sulla «Ronda» alcuni brani, da lui tradotti, tratti dal saggio di Adolf Hildebrand *Il problema della forma* («La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 739-748; «La Ronda», V, n. 12, dicembre 1923, pp. 831-838).

⁹ Attilio Selva (1888-1970), scultore triestino, lavora a Milano, poi a Torino con Leonardo Bistolfi prima di stabilirsi definitivamente a Roma. Volontario in guerra, combatte sul Carso: dopo la fine del conflitto torna nella capitale, dove realizza opere raffiguranti soggetti di ispirazione allegorica e simbolica, come l'*Enigma* della Galleria nazionale d'arte moderna, e lavora per la progettazione di edifici pubblici e religiosi.

¹⁰ U. OJETTI, *Raffaello e altre leggi*, Milano, Treves, 1921. Nel «tarlo» del 16 settembre 1921, Cecchi aveva definito senza mezzi termini «bellissimo» il volume (si veda a tal proposito la nota 4 al testo 10).

¹¹ A. SPADINI, *Sedici tavole con prefazione di Ugo Ojetti*, Roma, La Voce, 1920.

[84] «La Tribuna», venerdì 4 maggio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Dev'essere stato un gran momentaccio, l'altra mattina, quando i soliti letterati, verso le undici, uscirono di casa per andare a farsi la barba e prendere un *vermouth*, e intanto, passando davanti alle vetrine dei librai dettero una sbirciata, per vedere, si sa, se la loro «novità» era sempre in mostra, se il volume di Dicaeculus era uscito e come si presentava, ed altre cose attinenti alla professione delle lettere.

Ma già da lontano, su tutto quel bianco di tomi vergini, aveva loro dato nell'occhio un color mattone che non prometteva nulla di buono. E quando i nasi furono al vetro, non ci fu più dubbio. Su certe copertine appunto color mattone, si leggeva a lettere buje e formidabili: LA RONDA. *Anno IV, Numeri 9 e 10*. In altre parole, era uscito un altro fascicolo della «Ronda»!¹

«Figlia d'un cane: o non era morta?» esclamò Calpurnius, sempre impulsivo.

«L'ombra sua torna, ch'era dipartita»,² si limitò a commentare Philomedes che invece è piuttosto umorista.

Vagulus, che una volta fu strapazzato dall'autorevole periodico, strillava con la sua bocchetta stizzita: «Io domando che cosa ci sta a fare il nuovo Governo».

Ma Quisquilius sa di latino, e disse: *Immortalis est*, che se non sbaglio è la risposta d'un personaggio di Plauto a uno che gli domanda notizie della suocera.³

In verità s'eran diffuse, nei soliti ambienti bene informati, voci piuttosto allarmanti che la «Ronda» era malatissima, aveva promesso di morire, era morta. Ma il fascicolo ora uscito dimostrerebbe il contrario. La questione è che la «Ronda», senza badare a quel che si dice e a quel che non si dice, continua col suo sistema ch'è di fare la Gatta di Masino. La Gatta di Masino chiudeva un occhio, poi chiudeva quell'altro, si stirava, sbadigliava, cadeva in letargo. Dopo cinque minuti i topi della parrocchia credevano che fosse morta. Le montavano addosso, le annusavano la coda, con la zampina andavano a toccarle i baffi. A un dato momento si svegliava la Gatta e succedeva il macello.⁴

In questo fascicolo rondesco, per mera fortuna, non succede nessun macello. È un fascicolo prevalentemente storico e politico. Vilfredo Pareto commemora Sorel;⁵ e Filippo Burzio pubblica un ampio studio sui caratteri e le funzioni della nostra Monarchia, del quale studio un bel frammento apparve anche su queste colonne.⁶ Non manca, tuttavia, la letteratura: una novella poco nota di Tolstoj;⁷ un saggio critico su Hauptmann, di Marcello Cora;⁸ e Monsignor Umberto Benigni, scrivendo intorno all'insegnamento del latino, tocca di Prudenziolo, Sidonio, Ambrogio ed altri grandi innografi cristiani.⁹ E si potrebbero citare pagine di Savinio,¹⁰ di M. Bacchelli,¹¹ di M. Oehler, etc.:¹² per finir di chiarire anche ai più increduli che la «Ronda» è viva e in piena efficienza. Ma lo riteniamo inutile. Quanto a noi, non crederemo che stia male, finché non avremo visitato, nelle rispettive camere ardenti, uno ad uno tutti i suoi redattori, e non avremo visto il prete salire dal gerente; e neanche questo basterà, considerando (e Tolstoj insegna)¹³ che nella «Ronda» ci scrivono anche gli Immortali.

Tanto poco che la «Ronda» pensa a morire che è diventata, proprio in questi giorni, casa editrice, pubblicando l'*Amleto* di Riccardo Bacchelli, rifatto e cresciuto di due caratteristiche prefazioni.¹⁴

Ne ripareremo a lungo. Si annuncia anche, in edizione *sui generis*, a quanto pare una vera sciccheria tipografica, un racconto fantastico di Antonio Baldini: *Michelaccio*...¹⁵

«E questo fia suggest ch'ogni uomo sganni». (Come direbbe Philomedes).¹⁶

Lady into Fox di David Garnett (London: Chatto and Windus) è un piccolo libro di novanta pagine, apparso lo scorso ottobre, e già arrivato alla terza edizione; il titolo si potrebbe tradurre: *La Signora*

trasformata in Volpe.¹⁷

Verso il 1880, una coppia di giovani sposi vive a Rylands, Oxon. Ricchi, felici, sono in piena luna di miele: e un giorno, come tante altre volte, vanno a spasso insieme per la campagna.

«Sua moglie rimaneva addietro, e, tenendola per mano, egli doveva quasi tirarla... D'un tratto essa liberò la mano con uno strappone e cacciò un grido. Egli voltò il capo. *Dove un momento prima era sua moglie, stava una piccola volpe, d'un pelo rosso molto acceso.* Lo guardava supplichevole; fece uno o due passi verso di lui, e subito egli s'accorse ch'era sua moglie che lo guardava di dentro gli occhi della volpe... Per circa mezz'ora stettero così, fissi fissi; e pareva ch'essa gli domandasse con gli occhi, proprio come se volesse parlare: "Che cosa sono mai diventata? Pietà di me, maritino mio: pietà di me, che sono tua moglie!"». ¹⁸

È un racconto satirico: ma d'una satira completamente trasfusa nella rappresentazione: e il Garnett può davvero permettersi un giuoco assai ampio e franco di puri elementi plastici, anche dove essi investono quelle situazioni allucinate, o estremamente grottesche, dinanzi alle quali il lettore reagisce con tutte le forze della logica ed altre suscettibilità di chi vuol parere di molto furbo: «Non me la fai». Per fargliela, invece, ci son due sistemi. Il primo è il sistema romantico, alla Poe: scuotere con qualunque mezzo i nervi al lettore, e profittare dello stordimento, per fargli credere che le lucciole son lanterne. Il secondo sistema è quello classico: di apparente indifferenza ed impassibilità: alla Defoe e alla Voltaire. Il Garnett ha scelto questo. E tiene immerso il suo racconto in un'aria naturale; disegna con rilievo sobrio ma esauriente; e figura di dir pane al pane, appunto perché molte volte, invece di pane, si tratta di cacio.

L'infelice sposo novello del quale la moglie s'è repentinamente mutata in volpe, non ha coraggio di abbandonarla; licenzia la servitù, ammazza i cani, si riduce a vivere come un pazzo e un eremita. Cerca qualcosa nel guardaroba, perché la sua volpetta non stia così ignuda. Le fa ogni tanto un po' di lettura, giuoca con lei a *domino*, etc. Ma si assiste al progressivo inselvaticchire della volpetta, che da principio è ancora donna nell'anima, e diventa sempre più schiava dell'istinto; aderisce sempre più alla forma belluina; e travolge il marito nelle umiliazioni e degenerazioni peggiori. Era un partito tremendamente astruso per esempio quello di presentarci il marito quando ritrova Silvia, moglie e volpe, ch'è infine scappata dalla villa, s'è data alla vita selvaggia, e ha intorno una covata di cinque volpotti, figli d'un adulterio boschivo. Il Garnett se l'è cavata; e senza mai alterare il tono che abbiamo descritto. Tutt'al più si limita ad introdurre, in sordina, le suggestioni dell'ironia critica, dove si riferisce agli usi e costumi delle volpi in Esopo, Fedro ed altri favolisti classici;¹⁹ o descrive lo sposo di Silvia che consulta l'*Encyclopaedia Britannica*, per erudirsi intorno ai cibi preferiti dalla stirpe volpina.²⁰

Un'elegantissima satira dell'adulterio, nello stile (e quale stile!) del giornalismo inglese del settecento. A parte il merito intrinseco della realizzazione; concretissima, abbiamo detto, anche dove le situazioni sembrerebbero più traditrici, il libro ha valore d'indizio, circa tendenze che volgono la giovane letteratura, sull'esempio di un Beerbohm e di altri fra i più fini prosatori contemporanei, verso i modelli del diciottesimo secolo.

Il tarlo.

Contrariamente a quanto auspicavano i numerosi detrattori, convinti che «La Ronda» avesse ormai vita breve, esce un nuovo fascicolo della rivista. Nel numero doppio, 9 e 10 del 1922, trovano posto contributi di Vilfredo Pareto, Filippo Burzio, Umberto Benigni, Alberto Savinio, un saggio di Marcello Cora su Hauptmann e la traduzione di una novella di Tolstoj. «La Ronda» è in salute a tal punto che da poco è diventata editore, pubblicando l'*Amleto* di Riccardo Bacchelli e progettando l'uscita di *Michelaccio* di Antonio Baldini. Con uno stacco netto, Cecchi recensisce poi *Lady into Fox* di David Garnett, «racconto satirico» ricco di «situazioni allucinate» e «grottesche» ma immerso in un'atmosfera talmente genuina da sembrare quasi realistica. Il critico ripercorre rapidamente le disavventure del marito, la cui moglie si è tramutata all'improvviso in una volpe, sottolineando la capacità dell'autore inglese di tracciare un'«elegantissima satira dell'adulterio» nello stile «del giornalismo inglese del settecento». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano romano.

¹ Si tratta del numero IX e X de «La Ronda», uscito proprio in quei giorni con i consueti mesi di ritardo. Nel «tarlo» del 12 agosto 1921 (testo 5), articolo dedicato completamente alle riviste, compariva un profilo del periodico romano.

² «Intanto voce fu per me udita: / «Onorate l'altissimo poeta; / l'ombra sua torna, ch'era dipartita» (DANTE, *Inferno*, canto IV, vv.79-81).

³ La battuta è tratta da un dialogo tra Callicle e Megaronide nel *Trinummus*: «ME. Eho tu, tua uxor quid agit? CA. Immortalis est; vivit victuraque est. ME. Bene hercle nuntias, deosque oro ut vitae tuae superstes suppetat» (PLAUTO, *Trinummus*, atto I, scena prima, vv. 55-57).

⁴ Il modo di dire «fare la gatta di Masino», che identifica l'atteggiamento di chi finge di non vedere qualcosa e a tempo debito sorprende tutti intervenendo all'improvviso, prende origine da un racconto popolare e fa riferimento qui alla capacità della rivista romana di agire impercettibilmente per poi fornire ai lettori, e anche ai detrattori, grandi prove di vitalità, contributi originali ed elementi di novità nel dibattito culturale del tempo.

⁵ V. PARETO, *Georges Sorel*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 541-548. Il «tarlo» del 22 settembre 1922 era dedicato interamente alla commemorazione di Sorel, morto il 29 agosto 1922: per un breve accenno del rapporto di Cecchi con l'opera di Sorel, si veda la nota 1 al testo 57.

⁶ F. BURZIO, *Monarchia (Maggio-Ottobre 1922)*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 549-579. Il saggio era stato citato nel «tarlo» dell'8 settembre 1922 (nota 14 al testo 55), mentre per una breve biografia dell'autore, si veda la nota 2 al testo 21.

⁷ L. N. TOLSTOJ, *A che fine? (Racconto del tempo dell'insurrezione polacca)*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 580-609. Come segnalato dalla redazione della rivista, non si tratta della prima traduzione in assoluto, ma segue a quella apparsa nel 1906 in «Nuova rassegna di lettere moderne».

⁸ M. CORA, *Note su Gerardo Hauptmann*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 610-628. Per un riferimento agli altri interventi di Marcello Cora ne «La Ronda», si rimanda alla nota 24 al testo 28. Lo scrittore tedesco Gerhart Hauptmann (1862-1946) esordisce con la raccolta poetica *Bahnwärter Thiel* (1888) ma ben presto si avvicina al teatro: pubblica i drammi di stampo naturalistico *Vor Sonnenaufgang* (1889), *Das Friedensfest* (1890), *Einsame Menschen* (1891) e *Die Weber* (1892), ispirato alla rivolta di un gruppo di lavoratori affamati e considerato una delle sue opere migliori, *Kollege Crampton* (1892), *Der Biberpelz* (1893). Le tematiche riguardanti la tragica realtà delle classi popolari, si arricchiscono attraverso fiabe, miti e leggende che confluiscono così nell'opera dell'autore secondo una tendenza che è ben rappresentata in *Hanneles Himmelfahrt* (1893). Gli venne assegnato il premio Nobel nel 1912, mentre la sua intensa attività letteraria continuerà instancabilmente anche negli anni successivi con opere a tema religioso, autobiografico e ispirate alle discipline orientali.

⁹ U. BENIGNI, *Divagazioni latine*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 629-635. Il sacerdote perugino Umberto Benigni (1862-1934) si dedica presto al giornalismo dirigendo «Il piccolo monitore» (1887-1892) e «La rassegna sociale» (1892-1903). Redattore dell'«Eco dell'Italia» (1893-1895) e della «Voce della verità», lavora alla Biblioteca Vaticana e insegna storia ecclesiastica. Continua una rapida carriera in Vaticano, divenendo un grande oppositore del modernismo e proseguendo la propria attività divulgativa.

¹⁰ A. SAVINIO, *Le martyre de l'obèse di Henri Béraud*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 644-646.

¹¹ M. BACCHELLI, *Dialogo tra Rubens giovane e un vecchio Maestro fiammingo*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 647-651. Mario Bacchelli (1893-1951) studia all'Accademia granducale di Karlsruhe (1909); si reca quindi a Parigi dove conosce Renoir e si interessa di impressionismo e cubismo. Inizia a esporre a Bologna con Giorgio Morandi e, per un breve periodo, è nel gruppo degli artisti futuristi a Roma. Dopo la guerra studia con Armando Spadini e collabora a «La Ronda», a «Il primato», a «Valori plastici» e a «Il Resto del Carlino». Nel 1923 si trasferisce in Sud America dove continua l'attività di pittore e critico: tornerà in Italia solo nel 1928.

¹² M. OEHLER, *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 636-644.

¹³ L'opera di Tolstoj è una presenza ricorrente sulle pagine de «La Ronda» e il primo intervento sul tema è proprio di Cecchi (*Reminiscences of Lev Nicolaevic Tolstoj di Maxim Gorkij*, II, nn. 8-9, agosto-settembre 1920, pp. 642-644). Seguono poi i saggi di Kurt Erich Suckert (*Ricordi su Leone Tolstoj*, III, n. 6, giugno 1921, pp. 418-422), Bulgakov (*Pagine inedite di un diario su Tolstoj*, III, nn. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 541-556), Riccardo Bacchelli (*Omaggio*

al conte Leone Tolstoj, III, n. 10, ottobre 1921, pp. 647-656 e *Paradosso su Tolstoj e su Dostoevski*, V, n. 12, dicembre 1923, pp. 803-828), Soffici (*Osservazioni intorno alla letteratura russa*, IV, nn. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 197-208) e Thomas Mann (*Goethe e Tolstoj*, IV, nn. 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 491-504)

¹⁴ R. BACCHELLI, *Amleto. Dramma in cinque atti*, Roma, La Ronda, 1923.

¹⁵ A. BALDINI, *Michelaccio*, Roma, La Ronda, 1924. Il volume, dedicato al presidente di Brera Giovanni Beltrami, raccoglie la *Novella di Michelaccio* (pp. 13-81), la *Novella di Gennarino Re* (pp. 85-95), la *Novella di Duccio Cannibale* (pp. 99-110) e un'*Apologia di Michelaccio* (pp. 113-120). Il libro si presenta molto curato dal punto di vista tipografico con numerose e raffinate illustrazioni. Per un accenno al rapporto di Cecchi con Baldini, si veda la nota 9 al testo 65.

¹⁶ «Non mi parean men ampi né maggiori / che que' che son nel mio bel San Giovanni, / fatti per loco de' battezzatori; // l'un de li quali, ancor non è molt'anni, / rupp'io per un che dentro v'annegava: / e questo sia suggel ch'ogn'omo sganni (DANTE, *Inferno*, canto XIX, vv. 16-21).

¹⁷ D. GARNETT, *Lady into Fox*, illustrated with wood engravings by R. A. Garnett, London, Chatto and Windus, 1923. Lo scrittore inglese David Garnett (1892-1981), studioso di botanica e obiettore di coscienza, durante la guerra lavora in un'azienda agricola nel Sussex. Giunge improvvisamente al successo con il romanzo *Lady into fox* (1923), premiato col *James Tait Black Memorial Prize*; a questo seguono *A man in the zoo* (1924), *The sailor's return* (1925), *Go she must!* (1927), *The old dovecote* (1928), *No love* (1929), *The grasshoppers come* (1931) e il noto *Pocahontas* (1933).

¹⁸ «His wife hung back, and he, holding her hand, began almost to drag her. Before they gained the edge of the copse she suddenly snatched her hand away from his very violently and cried out, so that he instantly turned his head. *Where his wife had been the moment before was a small fox, of a very bright red*. It looked at him very beseechingly, advanced towards him a pace or two, and he saw at once that his wife was looking at him from the animal's eyes. You may well think if he were aghast: and so maybe was his lady at finding herself in that shape, so they did nothing for nearly half-an-hour but stare at each other, he bewildered, she asking him with her eyes as if indeed she spoke to him: "What am I now become? Have pity on me, husband, have pity on me for I am your wife"» (D. GARNETT, *Lady into Fox*, cit., p. 5).

¹⁹ «This appetite for grapes is so well confirmed by Æsop, and by passages in the Scriptures, that it is strange Mr. Tebrick should not have known it» (D. GARNETT, *Lady into Fox*, cit., p. 13).

²⁰ «While I am on the subject of her food, I should say that reading in the encyclopedia he found that foxes on the Continent are inordinately fond of grapes, and that during the autumn season they abandon their ordinary diet for them, and then grow exceedingly fat and lose their offensive odour» (D. GARNETT, *Lady into Fox*, cit., p. 13).

[85] «La Tribuna», venerdì 11 maggio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Anche Ettore Allodoli, come si accennava l'altro giorno,¹ fa parte della ormai fitta schiera autobiografista. E i suoi due libri: *Il domatore di pulci, ed altri fatti della mia vita* (2.a edizione, «La Nave», Firenze),² e *Amici di casa* (Treves, Milano),³ si presterebbero in modo speciale per scriverci intorno un articolo sugli splendori e miserie dell'autobiografismo a tutti i costi. Quella forza ingenua e persuasiva che ognuno trova riaccostandosi alle memorie della propria infanzia, e fa che gli scrittori meno sopportabili riescono a tenerci attenti, appena cominciano a parlare in prima persona, egli sa adoperarla, nei momenti felici, con un garbo che ha poco da invidiare a quello del Papini buono,⁴ di Cicognani, etc.⁵ Il suo difetto è di non sapersi fermare; e, probabilmente, di non aver coscienza delle condizioni che la forma prescelta gli impone. Non ch'egli grandeggi; anzi ci si presenta nella disposizione della più schietta umiltà. La questione è che egli si fida troppo di questa umiltà e spende la materia autobiografica in maniera abbondante e ripetuta. Arrivati in fondo al secondo volume, quando ormai si è capito che il tono non cambia, né può cambiare, e che forse in un terzo volume lo ritroveremmo ugualmente sincero, ma anche in ogni altra qualità immutato, non si può non sentire un certo fastidio. In una «diligenza» famigliare e tentennona come quelle che un tempo ci portavano in villeggiatura, si è fatto un assai lungo viaggio. Ma ora ci accorgiamo che tutto il viaggio consisteva nel girare intorno a tre aiuole. Tutto il concerto è stato di uno strumento solo, e forse sopra una sola corda di questo strumento. Il lettore, si è detto, tira sempre un respiro di sollievo, quando sente che chi scrive è un «uomo» e non un professionista, con i soliti trucchi, le solite macchine, finzioni e pretensioni. Ma guai quando capisce che anche quella umanità è soggetta a diventare abitudinaria, e in certo modo professionale. Che è uscito da una trappola e da una baracca; ma che se non sta attento lo chiudono in un'altra trappola e in un'altra baracca.

Per questo gli autobiografisti, quanto più sicuri dei propri mezzi e dei propri effetti, tanto più si mostrano scaltri e reticenti. Io non son mai stato disposto ad esagerare il valore di Fucini.⁶ Ma se c'è uno che ha avuto cura di non abusare dei privilegi connessi alla materia di certi ricordi, è precisamente Fucini. In una vita lunga e indefessa ha scritto pochi libri, stringati, in una lingua, sotto l'apparente bonarietà e facilità, quintessenziale; e se la sostanza era la stessa che più o meno si ritrova nei nostri giovani autobiografisti, quanto maggiore scrupolo a servirsene, che cura continua di svariare le inflessioni, di non ripetersi, di «comporre», di fare insomma che non manchi, a quella buona materia, il sale dell'arte! E non vorrei dar l'idea di fare, a scapito dell'Allodoli, un complimento inutile all'amico Soffici o all'amico Cicognani. Ma in Soffici è difficile che il motivo autobiografico non trovi giustificazione in un movimento lirico ben determinato: mentre Cicognani cerca piuttosto di organizzarlo in forme narrative; a volte non gli verrà fatto, ma altre volte gli vien fatto, eccome! E non per nulla s'è detto e ripetuto che nei libri del Cicognani⁷ e nella *Marcellina* di Agnoletti,⁸ bisogna riconoscere le più belle novelle scritte in Italia, nel corso degli ultimi dieci o quindici anni.

La discrezione artistica di questi scrittori, il loro diverso lirismo, non si ritrovano quanto sarebbe necessario nell'Allodoli. Fiorentino, egli è anche portato, piuttosto che verso la nudità e secchezza di lingua del fiorentino serio, a un'abbondanza facile e sbracata, al tono ciarliero. Son fiorentino anch'io, e probabilmente cresciuto in mezzo a esperienze simili a quelle dell'Allodoli, e nella pratica degli stessi elementi sociali. Ho sentito anch'io molti ragazzi di bottega, molte serve, molti fiaccherai⁹ parlare come un'infinità di romanzieri nostri non si sogneranno mai di saper scrivere, nemmeno se campassero quattromil'anni. Sedendo sul canapè con la figliuola della pigionale,¹⁰ anche a me veniva voglia di tirar fuori le mani e appuntare sul taccuino qualcuna delle tante frasi adorabili (parlo da un punto di vista strettamente tecnico e letterario) nelle quali essa sapeva girare

le sue piccole cretinerie. Ma, ripensandoci meglio, lascio le mie mani dov'erano, e dove, del resto, si trovavano benone. L'*Ercolano* del Varchi,¹¹ le tendenze ch'esso rappresenta, per fatalità di nascita un toscano, e fiorentino in ispecie, ha il dovere di considerarli cose sorpassate; agli altri torneranno utili, almeno in via formativa, non a un toscano. Un toscano guadagnerà piuttosto a sfrondare il suo vocabolario, impoverirlo. Sono i cafoni che girano con un *paletot* color canarino e la cravatta sgargiante. Un signore vero è più facile vederlo vestito (da un sarto di Old Bond Street) in color bigio e poverello.

E un'altra cosa: fu un gran progresso, un memorabile progresso, il giorno che, anche in Italia, gli scrittori dettero un calcio all'accademismo, alle convenzioni auliche, e cominciarono a dir pane al pane, e altre parole ad altre cose. Ma sarà un giorno anche più bello, quando cominceranno a persuadersi che questa conquista e questo progresso, via, furono meno essenziali e memorabili di quel che pareva sul primo momento. Quando smetteranno di far troppo assegnamento sulle parolacce. Non per nulla l'Allodoli ha consacrato uno dei più affettuosi capitoli delle sue reminiscenze a Papini.¹² Quante parolacce gli ha insegnato Papini! Ci sono massaje ossessionate dalle virtù del prezzemolo, che metterebbero il prezzemolo anche nel caffè e latte. Papini e Allodoli (ma dove lascio il Giuliotti?)¹³ non si contentano, purtroppo, del prezzemolo: Dio lo volesse! La loro *snobbery* è di girar la città, andar a far visita, e magari a ricevere il sacramento, con in mano l'orinale. Finché Papini ha edificato un muro gigantesco di orinali rotti, e sopra ci ha piantato la croce. È, dicono, la sua Fabbrica di San Pietro, la sua concezione basilicale. L'Allodoli, in verità, riesce assai più modesto. Quello che secca, se mai, è ch'egli tira fuori l'orinale in funzione lirica, in linea di sentimento. Ci sono nei suoi libri, situazioni amare, desolate ch'egli crede d'aver espresse contrassegnandole semplicemente di uno sbaffo di lordura. Si persuada pure ch'è tutta rettorica; e forse gli son scappati sotto il naso, mentre attendeva a coteste operazioni, i motivi poetici che egli avrebbe più dovuto approfondire. Perché non si sa mai quel che si nasconde sotto un'oscenità, una parolaccia. L'uomo volgare tira un moccio. Il poeta guarda attentamente, e dentro cotesto moccio ci scopre una poesia.

Queste osservazioni non andavano taciute, perché ci sembra tocchino punti sui quali l'Allodoli dovrebbe portare la sua attenzione. Ma non intendono diminuire affatto i risultati da lui conseguiti, e dei quali s'è accennato al principio di questo discorso. Come nel caso del Cicognani, io debbo fare molti sforzi per difendermi dalla suggestione di ricordi che a momenti mi sembran quelli della mia stessa fanciullezza. Non per nulla si nasce in un dato paese! Questa personale diffidenza, e i rilievi svolti finora, avranno, se non altro, il merito di crescere autorità alla mia affermazione che lo Allodoli, nei momenti buoni, non soltanto è il commosso rievocatore di quelle certe giovinezze sotto quel certo campanile, ma della poesia di ogni giovinezza che fu presto visitata dal dolore, e intristì fra le meschinità, e sentì passarsi vicina la morte.

Il tarlo.

Ettore Allodoli si guadagna un suo piccolo spazio tra gli autobiografisti con l'uscita de *Il domatore di pulci, ed altri fatti della mia vita* e di *Amici di casa*: nel narrare le vicende della propria infanzia, pur avendo un «garbo che ha poco da invidiare» a Papini e Cicognani, ha il difetto tuttavia «di non sapersi fermare» spendendo «la materia autobiografica in maniera abbondante e ripetuta» e rischiando di perdere la sincerità in favore di trucchi e artifici retorici. Contrariamente al Fucini, che «ha scritto pochi libri» ma «stringati» e in una lingua «quintessenziale», Allodoli, in quanto fiorentino, è portato naturalmente «a un'abbondanza facile e sbracata», a un «tono ciarliero», a utilizzare un vocabolario così ampio da aver bisogno di essere sfrondata. L'autore pecca nell'utilizzo diffuso, inconsistente e retorico di volgarità e «parolacce». Nonostante i difetti, la prosa dell'Allodoli ha conseguito risultati apprezzabili e, «nei momenti buoni», risulta un valido rievocatore «della poesia di ogni giovinezza che fu presto visitata dal dolore, e intrisi fra le meschinità, e senti passarsi vicina la morte». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Ettore Allodoli (1882-1960), amico di Papini, a soli sedici anni pubblica un'antologia di letteratura portoghese (*Pegueño livro de leitura portoguesa*, 1898), seguita da una *Storia delle letteratura giapponese* (1905) e dal saggio *Giovanni Milton e l'Italia* (1907). Curate alcune edizioni di classici italiani (*Le prose* di Dati, 1913; *L'Adamo* di Andreini, 1913; *Le carte parlanti* di Aretino, 1916; *Scritti politici* di Alfieri, 1920), nel 1921 pubblica la prima opera narrativa, *Il domatore di pulci e altri fatti della mia vita*. Ispirati a ricordi del passato, sono anche i lavori successivi: *Amici di casa* (1923), *Novelle morali* (1923), *Collezionista di carta straccia* (1925).

² E. ALLODOLI, *Il Domatore di Pulci ed altri fatti della mia vita*, Firenze, «La Nave», 1922.

³ E. ALLODOLI, *Amici di casa*, Milano, Treves, 1923.

⁴ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con Giovanni Papini, si veda la nota 2 al testo 29.

⁵ Un accenno alla figura di Bruno Cicognani è alla nota 16 al testo 32

⁶ Per un accenno alla biografia di Fucini si veda la nota 1 al testo 12. Dedicati in gran parte all'opera dell'autore sono i «tarli» del 30 settembre 1921 (testo 12) e del 12 maggio 1922 (testo 41): in entrambi gli articoli si comprende in modo preciso l'atteggiamento cauto di Cecchi nei confronti dell'opera del prosatore.

⁷ Riguardo all'opera di Cicognani, Cecchi aveva già scritto in due occasioni negli anni precedenti. Aveva recensito *Sei storielle di novo conio* nell'articolo *Campanili*, uscito ne «La Tribuna» del 14 agosto 1917. Nell'estate del 1920, sempre sulle pagine de «La Tribuna» aveva richiamato alla memoria del lettore il medesimo volume, recensendo anche *Gente di conoscenza e il figurinaio e le figurine* (E. CECCHI, *Bruno Cicognani*, in «La Tribuna», 15 luglio 1920).

⁸ F. AGNOLETTI, *Marcellina*, in ID., *Dal giardino all'Isonzo*, Firenze, Libreria della Voce, 1917, pp. 87-96. Il fiorentino Fernando Agnoletti (1875-1933) combatte giovanissimo con Garibaldi nella guerra greco-turca. Tornato in Italia inizia a scrivere sui giornali con lo pseudonimo di *Calandrino*. A Glasgow lavora come lettore di italiano all'università e fonda la rivista bilingue «La riscossa latina». Rientrato in Italia, collabora a «La Voce» con gli interventi che raccoglierà nel volume *Dal giardino all'Isonzo* (1917). Collabora poi a «Lacerba» e nel 1915 si arruola come volontario. Nel 1921 pubblica *Il bordone della poesia* e, nel medesimo anno, cura un'edizione degli scritti del poeta contadino Giovanni Bellini, morto in guerra (*Arciviaggio*, 1921).

⁹ Con il termine toscano *fiaccheraio*, si indica il conducente del fiacchere, ovvero della carrozza pubblica a cavalli.

¹⁰ Con il termine di origine toscana *pigionale*, si indica chi sta a *pigione* in una casa o in un appartamento, ovvero un inquilino in affitto.

¹¹ Accenni all'*Ercolano* di Benedetto Varchi, erano già presenti nei «tarli» del 15 settembre 1922 (testo 56) e del 2 febbraio 1923 (testo 72).

¹² E. ALLODOLI, *A Giovanni Papini*, in ID., *Il Domatore di Pulci ed altri fatti della mia vita*, Firenze, «La Nave», 1922, pp. 153-169. Come si è accennato nella breve biografia di Allodoli proposta alla nota 1, l'autore conosce Papini già alle scuole elementari e i due diventano presto amici. Insieme curano alcuni giornaletti manoscritti, ed è proprio su spinta di Papini che l'autore pubblicherà appena sedicenne l'antologia di letteratura portoghese *Pegueño livro de leitura portoguesa*, uscita nel 1898. Per comprendere quanto il ricordo di Papini sia affettuoso, è sufficiente leggere l'inizio del brano: «In questo piccolo mondo della mia fanciullezza fiorentina un altro personaggio si muove, ed occupa un posto ben grande nel mio ricordo. Sei tu, che rivedo ragazzo lungo e dinoccolato, dall'aspetto triste e malaticcio, più alto di tutti, già miope per il troppo leggere, scolaro di 5^a elementare» (*Ibid.*, p. 155).

¹³ Per un breve profilo biografico di Domenico Giuliotti, si veda la nota 1 al testo 6.

[86] «La Tribuna», venerdì 18 maggio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Se fossi direttore d'un gran giornale. A questo proposito, mi sembra d'aver già scritto, non rammento quando, che se fossi direttore d'un gran giornale, ogni tanto i lettori troverebbero delle belle decalcomanie al posto dell'articolo di fondo. Ma le mie innovazioni non si fermerebbero qui. Un'altra novità sarebbe nell'uso che farei dei miei corrispondenti «esteri». Dopo averli studiati ben bene, i più schiappini li manderei a New York, al Cairo, a Singapore: posti dei quali può ancora bastare una rivelazione a occhio e croce. Ma quelli bravi, li vorrei sottomano. «Faccia la valigia», direi una mattina al tal dei tali: «passi in amministrazione, e parta subito per Tivoli, a vedere quelle popolazioni che cosa fanno, senza trascurar di mandarci buone descrizioni della natura e degli edificii». Un altro lo dirigerei verso Palestrina; il terzo, per esempio, a Subiaco. Il più bravo di tutti, però, non permetterei che si allontanasse oltre Villa Pamphily e il Ponte Nomentano. E da lavorare ce ne avrebbe!

Sulla scorta di corrispondenti siffatti, si vedrebbero, la mattina dopo, intiere turbe, col giornale in mano, avviarsi verso S. Agnese o Porta San Pancrazio, e far gesti di meraviglia, e mandar gridi di stupore, contemplando paesaggi, persone e monumenti dei quali fino allora non s'erano mai accorte. *Scarpone*,¹ in grembiule bianco davanti a' suoi tegami, apparirebbe inedito e misterioso come il selvaggio della *Scoperta dell'America*.² Altre volte, la processione non avrebbe neanche bisogno d'andar così lontano. Che ingorghi di traffico, che immobili file di tramvai e di vetture, per via di tutta quella gente stipata davanti a Fontana di Trevi o Trinità di Monti! Finché, una bella mattina di maggio, li faremmo correre in via Milano, a stropicciarsi gli occhi, e additarsi lo sfondo di alberelli, la proda fiorita e il palazzo color cioccolata all'angolo di Panisperna. Noialtri staremmo sul portone a goderci lo spettacolo.

E che tirature, santo cielo, che tirature! A Giorgio Vigolo³ nessuno porterebbe via un posto di corrispondente, e fra quella crema di corrispondenti che io vorrei mandare meno lontano. Nel suo libro: *La Città dell'Anima* (Edizioni: delle «Cronache d'Italia», Roma, 1923)⁴ egli ha dato prova esauriente di quel che sa fare in fatto di paesaggio romano, con un trattamento vuoi lirico e sentimentale, vuoi umoresco; ed è cagione di conforto veder uno così pieno d'impressioni vive e di parole belle, che non cerca di gonfiarle ed ubbriacarle, anzi le richiama modestamente e contiene, quasi dissimulate, nelle forme dell'*essay*. Uno che non ha paura di guardare dove cammina, e d'essere intelligente (oggi ch'è di moda, in letteratura, la paura d'essere intelligenti; hanno paura, figuriamoci, d'esser troppo intelligenti!) e non vuole affatto *lasciarsi andare*: memore che, dal principio del mondo, tutti quelli che si lasciarono andare con la speranza che venisse il carro di fuoco e li portasse in paradiso, finirono, invariabilmente, per le terre.

Mi piace, nel suo libro, la facoltà di derivare intensi motivi lirici da una realtà, apparentemente, vicina e consumata: mi piace quell'aria di curioso un po' malinconico, troppo pigro per svoltare facilmente pei viottoli della fantasticheria. L'amore delle bellezze di Roma imperiale e papale, senza nessuna rettorica, infonde nel volume, anche dove più rasenta delle ultimissime esperienze sensibiliste e «illuminazioniste», un respiro di salute direi carducciana; o almeno del giovane D'Annunzio, che non è mica da buttar via. La materia verbale, eletta senza presunzione; la composizione tutta invigilata, in modo che, qua e là, sarà da accusare un lieve eccesso di *arrangement*, piuttosto che il press'a poco e la faciloneria, ci dicono che siamo con uno dei pochi che fanno sul serio. I suoi difetti d'oggi son significativi forse quanto i risultati: sono virtù in crisalide; e quando si paragona questo libro con i saggi che il Vigolo aveva offerto di sé avanti la guerra, si vede un immenso progresso verso quella nobile semplicità ch'è nelle mire di ogni vero artista, e dalla quale si può esser certi che il Vigolo non si vorrà mai distrarre.

Egli ha una bella maniera di gettare, in una rappresentazione placida e lineata, una parola delirante che sembra percoterla e sconvolgerla tutta, e trasferirla d'un clima fantastico in altro, come quando un raggio di sole entra in un paesaggio e ne trasfigura i giuochi di gravitazione e di colore. Son quelle parole di cui ha il segreto Bruno Barilli, questo poeta legato come Prometeo a una poltrona rossa di critico musicale,⁵ questo visionario costretto ad attendere l'occasione spesso triviale, d'una *prima*, per scaricar sul palcoscenico, sul maestro di musica e i sonatori, tutta una stagione di fantasie e sogni: materia vulcanica e incandescente che si alza in zampilli vertiginosi, per ricadere in spruzzaglia di diamanti e rubini sulla cassa dei contrabbassi, e dentro i *dècolletés* delle signore. Nel *Finimondo*, il Vigolo, s'è veramente accostato alla maniera, diciamo così, degli incubi barilleschi;⁶ ma ha dovuto rinunciare, senza un proporzionato guadagno, a quelli che sono i motivi più appropriati alla sua sensibilità, particolarmente felice nel percepire e rendere la vita vegetale, la poesia dei rapporti architettonici (cfr. *L'alleluia della cupola*),⁷ il timbro delle ore. Non a caso si parlava in principio, d'una specie di *reportage* per poeti. Ai migliori successi del Vigolo conferisce vivamente il contatto della realtà.

Ed ora, se proprio volessi farmi un'abitudine di quell'espedito di mescolare nella critica l'indiscrezione e la biografia, col quale a volte mi aiuto scrivendo queste colonne, anche su Vigolo potrei dirne delle belle! Ma nulla potrà farmi tacere pochi accenni, indispensabili per effettuare una vendetta, alquanto postuma, di questo giovane scrittore che, tenente ai giorni della guerra, fu perseguitato in modo orribile da un certo capitano che, ora all'ultimo momento, non mi rammento più se si chiamasse capitano Sale o capitano Pepe.

Immaginate le baracche d'un comando sull'Altipiano, lustre di vetri e fresche di vernice come quelle d'un sanatorio; con ai lati delle porte d'ingresso certi vasi di coccio azzurro trovati chissà dove, e che parevano messi lì apposta per chiamare le cannonate. Vigolo non avrebbe potuto desiderare campo d'esplorazione più ricco: a margine dell'abetina, con le distese di neve, le candelabre dei ghiaccioli, e i ruscelletti con le loro cascatelle rimaste a mezz'aria. Ma c'era di mezzo Pepe!

Capo di non so quale servizio, non si vide mai uomo più impacciato dalle proprie responsabilità, e voglioso di farle scontare agli altri. E mi teneva Vigolo a calcolare quante zampe avessero in tutto i muli della divisione. O voleva che studiasse per quali strade di arroccamento si sarebbero potuti assicurare certi trasporti, posto che la via ordinaria fosse sotto bombardamento, terremotate le mulattiere, e le teleferiche rotte. Ma una notte il capitano Pepe si svegliava di soprassalto, angustiato dal bisogno di conoscere la relazione costante, in centigrammi, fra il peso della galletta e il cattivo tempo. Il povero Vigolo computava zampe, disegnava tracciati; e finiva agli arresti. Noialtri delle divisioni accanto, lo sentivamo chiamare da solitudini boreali infinite, disperati appelli nel tubo del telefono: appelli nei quali si mischiavano indecifrabilmente Mallarmè,⁸ i muli, Rimbaud e Pepe: soprattutto Pepe...

Fatto sta che egli esce, oggi, definitivamente, dagli arresti: in alta uniforme, e con in mano un bel libro di poesia.

Lo legga, questo libro, lo mediti, anche il capitano Pepe.

Il tarlo.

Se fosse il direttore di un periodico, Cecchi invierebbe i suoi giornalisti meno talentuosi all'estero - dove è sufficiente appuntare qualche particolare all'ingrosso - riservandosi i migliori per le corrispondenze locali che avrebbero così folte schiere di estimatori. Tra i talenti più limpidi del tempo, il critico annovera Giorgio Vigolo che nel libro *La Città dell'Anima* tratta il «paesaggio romano» con uno stile ricco «d'impressioni vive e di parole belle» che ricorda a tratti le «forme dell'essay». Cecchi apprezza la facoltà dell'autore «di derivare intensi motivi lirici» da una realtà «vicina e consumata», quell'«aria di curioso un po' malinconico» che all'improvviso svolta «pei viottoli della fantasticheria»: elogia inoltre l'aspirazione a una «nobile semplicità» che lo rende un «vero artista». Lo confronta con Bruno Barilli, ne rileva un garbo quasi carducciano e, alla fine dell'articolo, riferisce ai propri lettori alcuni episodi inediti vissuti da Vigolo durante l'esperienza bellica. L'articolo non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ La figura di *Scarpone*, rinomato ristoratore romano, era comparsa anche nel «tarlo» del 20 gennaio 1922 (nota 6 al testo 27).

² Con tutta probabilità si fa qui riferimento alle figure di selvaggi che compaiono ne *La scoperta dell'America*, raccolta poetica di Cesare Pascarella pubblicata nel 1894. Cecchi si era già occupato dell'opera in versi dell'autore in un articolo apparso su «Cronache letterarie» il 15 maggio 1910, poi ripubblicato in *Studi Critici* (pp. 257-266): il primo riferimento a Pascarella nei «tarli» è datato invece 15 luglio 1921 (per una biografia dell'autore si rimanda pertanto alla nota 5 al testo 1). Pascarella è parodiato, con riferimento esplicito alla raccolta *La scoperta dell'America*, in *Poeti controtuce* di Luciano Folgore, recensito nel «tarlo» del 6 ottobre 1922 (nota 1 al testo 59).

³ Lo scrittore romano Giorgio Vigolo (1894-1983) esordisce nel 1913 con la pubblicazione del poemetto in prosa *Ecce ego adducam aquas* sulla rivista di Arturo Onofri «Lirica». Collaboratore de «La Voce» e de «L'Italia letteraria», pubblica nel 1923 la prima raccolta di prose, *La città dell'anima*. Si affermerà come critico letterario e musicale, scrivendo per riviste quali «Epoca», «Risorgimento Liberale» e «Il Mondo», e come grande studioso di Giuseppe Gioacchino Belli, delle cui poesie pubblicherà nel 1952 una fondamentale edizione critica per l'editore Mondadori.

⁴ G. VIGOLO, *La città dell'anima*, disegni di M. Barberis, Roma, Studio Editoriale Romano, 1923. Il volume raccoglie nove prose definite nell'indice, da parte dall'autore, *tempi*: *La Via Aurelia antica* (pp. 7-13), *Il Miraggio sonoro* (pp. 15-27), *Le Api sul Tevere* (pp. 29-35), *Santa Maria in Fons Olei* (pp. 37-54), *Ripetta* (pp. 55-62), *La Città Vegetale* (pp. 63-83), *Il Finimondo* (pp. 85-99), *Forra* (pp. 101-109), *L'Alleluia della Cupola* (pp. 111-127).

⁵ Per un accenno alla biografia e all'opera di Bruno Barilli si rimanda alla nota 15 al testo 28.

⁶ G. VIGOLO, *Il Finimondo*, in ID., *La città dell'anima*, cit., pp. 85-99.

⁷ G. VIGOLO, *L'Alleluia della Cupola*, in ID., *La città dell'anima*, cit., pp. 111-127. Cecchi fa qui riferimento alle sensazioni intense e quasi violente prodotte nell'autore dalla visita alla basilica di San Pietro narrata nel brano. Si propone qui un passo in cui è particolarmente evidente il rapporto tra architettura e impressione fantastica: «Questo è il basamento fosco su cui il tempio s'erige; contrappeso greve di carne e di lutto, fa gravitare sul suolo l'aereo delle cupole e delle navate che altrimenti s'innalzerebbero. Troppo è il loro impulso d'elevazione; si vedrebbe la basilica in un'aurora di nuvole abbandonare la terra, la si vedrebbe su nell'aria, chiesa di leggero fuoco, trasportata dagli angeli, tremare un attimo e sparire come le città di miraggio nei cieli del deserto» (*Ibid.*, p. 123)

⁸ Nel luglio del 1913 Cecchi si era occupato indirettamente del poeta francese, recensendo il saggio di Albert Thibaudet *La poésie de Stéphane Mallarmé* uscito per le edizioni della «Nouvelle Revue Française» (E. CECCHI, *Un poeta di "nature morte"*, in «La Tribuna», 5 luglio 1913).

[87] «La Tribuna», venerdì 25 maggio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

In un articolo su *L'epopea manzoniana*, oltre alle cose eccellenti che ha saputo dire intorno al Manzoni, Aldo Valori¹ ha avuto uno spunto assai felice, quando, a mostrare la superiorità umana e letteraria dei *Promessi Sposi* su qualunque altro romanzo, s'è provato ad immaginare il vario trattamento che la storia di Renzo e di Lucia avrebbe ricevuto per parte di alcuni fra i più famosi scrittori del secolo diciannovesimo.

«Tolstoi - scrive il Valori - ci avrebbe fatto veder Renzo, natura primitiva e fantastica, commettere un bel delitto; e Lucia finire, d'avventura in avventura, in una casa di piacere a Milano. Per Dostoiewski la figura centrale del romanzo poteva essere soltanto quella di Gervaso, lo scemo; e la monaca di Monza diventava simbolo della santità vera... E lo Zola non avrebbe resistito alla tentazione di farci assistere a un'orgia ben particolareggiata in casa del Conte Attilio, ecc.».

È un peccato che, prese così bene le mosse, il Valori non abbia continuato, passando a scrittori nostri e più vicini. Proviamoci noi a farlo.

Nei *Promessi Sposi* di Panzini,² meglio noti col titolo: *Lo Sposo sono me*, le cose vanno egregiamente finché Lucia, buona figliuola, educata all'antica, e che porta le mutande lunghe fino a mezzo stinco, incontra Geltrude dattilografa, fanatica di Pitigrilli,³ e comincia subito a non essere più lei. Anche Renzo, appena in città, ciurla nel manico. S'ingolfa nella politica. Legge l'«Avanti!»;⁴ e in una dimostrazione si mette a strillare, sotto il naso delle autorità: «Viva Lenin! Viva il Bolscevismo!». Sfuggendo ad alcuni fascisti che voglion fargli bere l'olio di ricino, Renzo ripara verso Rimini, in quel di Bellaria. Vista da lontano, la spiaggia di Bellaria è tutta un formicolio di corpi distesi; e il povero Renzo, da principio, pensa a un cataclisma, a una pestilenza. Invece è semplicemente l'epoca della bagnatura.

Il professor Cristoforo, che somiglia come due goccioline d'acqua ad Alfredo Panzini, passeggia in accappatoio meditando un sermone antibolscevico e antifemminista,⁵ da spedire alla «Tribuna» e al «Giornale d'Italia». Renzo cammina anche lui a testa bassa lungo la spiaggia, cercando il Professore; quando a un tratto si trova fra i piedi un corpo strano, roseo, allungato, con poco più di una fasciolina nera a mezza vita, e due coselline tonde che si affacciano a questa fasciolina; una fanciulla, insomma, elegantemente seminuda, come si veggono sulla copertina della «Vie Parisienne».⁶ Renzo fa un salto addietro, si tocca il cappello; e, da buon villano sta per scusarsi; ma intanto guarda meglio. È Lucia! Anche Lucia riconosce Renzo e alzandogli in viso i grandi occhi stupiti, e togliendosi di bocca la sigaretta: «Ah Renzo! perché mai siete voi qui?». La spiegazione è piuttosto tempestosa. Per fortuna il Professor Cristoforo accorre in tempo al rumore del diverbio, spiega che c'è un equivoco; e, un po' scherzando e un po' sul serio, accomoda ogni cosa. Il resto, su per giù, si svolge come nei veri *Promessi Sposi*.

Papini e Giuliotti il loro romanzo lo scriverebbero, naturalmente, in collaborazione, dopo essersi ben distribuite le parti.⁷ Com'è noto, questi due lupi di mare sono d'accordo nel trovare il vecchio Manzoni un po' sdolcinato.

Nel primo capitolo uno dei bravi, impazientito, ammazza, dunque, don Abbondio, tanto per insegnargli ad aver paura sul serio. Avvertita della disgrazia del padrone, Perpetua muore di colpo anche lei, dallo spavento. La notte della spedizione dei bravi e del matrimonio clandestino non passa, purtroppo, senza altri omicidi. Impressionati dalla piega che pigliano le cose, Renzo, Agnese e

Lucia scappano in barca. Tempaccio, tempesta sul lago; per alleggerire la barca, Agnese si offre in olocausto e si butta in acqua; ma subito sale al cielo, fra un coro d'angeli, santificata. È la prima santificazione del volume. Nelle famose scene della conversione, i due autori coincidono autobiograficamente con i protagonisti: Papini, che sa d'averla fatta grossa, si presenta a occhi bassi in figura d'Innominato, e Giuliotti, vestito da Cardinal Borromeo, gli batte sulla spalla, dicendogli: «Coraggio figliuolo! La misericordia divina è grande. Intanto vi leggerò un capitolo dell'*Ora di Barabba*».⁸

La peste manzoniana è uno zuccherino in confronto a quella dei nuovi *Promessi*, una vera villeggiatura. Renzo va a veder morire Don Rodrigo; ma siccome Don Rodrigo ci mette troppo, Renzo si fruga in tasca, tira fuori una fune d'aspetto piuttosto equivoco, e lo strozza non senza prima avergli sussurrato: «È fatta con le budella di quella... di Gertrude». E ormai non ci sarebbero più ostacoli. Papini potrebbe lasciarsi un po' andare al genere affettuoso. Invece Giuliotti si mette in testa che il suo collaboratore non sia più perfettamente ortodosso; e trova delle gretole per togliergli la parola e farlo incarcerare al Sant'Uffizio. Veramente si nota, negli ultimi capitoli, un polso unico e più fermo, una più decisa sollecitudine del trionfo della fede. Il libro si chiude con una scena familiare: una specie di *Sacra Famiglia*, Renzo, nello sfondo, ragiona con un collega del partito popolare. Il bambino più piccolo è occupato ad infilzare in uno spillo alcune mosche. E Lucia, curva col maggiorino sul primo tomo dell'*Omo Selvatico*,⁹ gli insegna, con quella voce, a sillabare.

Ma l'originalità di concezione di Antonio Baldini¹⁰ si avrebbe agio di constatarla fin dalle primissime battute. I bravi aspettano Don Abbondio, appoggiandosi disinvoltamente a dei randelli di cioccolata. Uno, per precauzione, carica l'archibugio, ma è una carica di buon augurio: carica a confetti.

La trama del libro meglio si potrebbe dire una creazione di graziosissima pantomima, una specie di mosca-cieca, di balletto campestre. Tenendosi a due mani la sottana rossa, il Cardinale balla affabilmente con Agnese; Lucia balla con Don Rodrigo, Renzo sciacqua i bicchieri in un bel catino nuovo; e tutti, ogni tanto, vanno a bere un gocciolino sotto un albero.

A un certo punto Don Abbondio piglia il coraggio a due mani ed osserva: «Se Vostra Eminenza Illustrissima non ha nulla in contrario, mi pare un po' caldo». Allora vien deciso all'unanimità di passare all'ultima parte del programma, lasciando a un'altra volta quella faccenda della peste. Salgono in una gran diligenza e il Griso avanti di corsa, in bicicletta, a ordinare: «Per venticinque; paga l'Innominato!». Ai lati della strada i ragazzi tirano i berretti in aria; e i bravi, seduti a cassetta, buttano a manciate ventini e caramelle. La comitiva passa a galoppo serrato sotto leggeri archi di trionfo che, illuminati da lampioncini alla veneziana, recano scritto su grandi trasparenti: *Carciofi alla giudia! Tutti dal Pastellaro! Evviva gli Sposi! Annotta*.

E mi restan fuori i *Promessi Sposi* secondo Moretti¹¹ e Guido da Verona.¹² Mi resta fuori il romanzo di Sibilla Aleramo, con Lucia poetessa, Rodrigo redattore-capo d'un gran giornale, e il Cardinal Federigo trasformato in donna: un po' Alessandrina Ravizza¹³ e un po' Eleonora Duse.¹⁴ Mi resta fuori l'opera-ballo di Bruno Barilli...¹⁵

Con l'aiuto d'Iddio, avremo tempo di riparlarne quest'altro cinquantenario!

Il tarlo.

Aldo Valori, in un suo articolo, ha «provato ad immaginare il vario trattamento che la storia di Renzo e di Lucia avrebbe ricevuto per parte di alcuni fra i più famosi scrittori del secolo diciannovesimo»: prendendo spunto da questa idea, Cecchi fa lo stesso con gli scrittori italiani più recenti. Nella versione ispirata a Panzini, Geltrude è una «dattilografa, fanatica di Pittigrilli», Renzo si interessa di politica, legge l'«Avanti!», sostiene Lenin e fugge dai fascisti e Lucia compare «seminuda» sulla spiaggia. Se la versione di Papini e Giuliotti, scritta in collaborazione tra i due, risulterebbe incentrata su atti di conversione e pentimento spettacolari, la lettura più originale sarebbe quella offerta da Baldini: la trama, in questo caso, si svilupperebbe come una sorta di «graziosissima pantomima» o di «balletto campestre» che Cecchi tratteggia con cura. Si accenna infine agli spunti che offrirebbero le versioni del romanzo proposte da Marino Moretti, Guido da Verona, Bruno Barilli e Sibilla Aleramo. Il “tarlo” è inserito nell'edizione Fazi uscita nel 1999 (pp. 115-119).

¹ Il fiorentino Aldo Valori (1882-1965) esordisce nel 1908 a «La Nazione», e collabora poi con il «Resto del Carlino», il «Corriere della Sera» e «Il Messaggero». Con lo pseudonimo “Ceralacca” tiene la rubrica *Corrispondenza* sul «Giornalino della domenica» di Vamba dove pubblica anche poesie con lo pseudonimo “Il filosofo”. Scrive *Le avventure di Barbierino* (1915), *Le mirabili avventure di Ferrantino da Montelupo* (1916) e *La storia della guerra. Per i ragazzi* (1920). Si afferma ben presto come storico e saggista, con un'attenzione particolare per le vicende belliche: suoi, tra gli altri, i saggi *La guerra italo-austriaca, 1915-1918* (1925), *La difesa della Repubblica fiorentina* (1929) e *La condotta politica della guerra* (1934).

² *Lo Sposo sono me* è una parodia de *Il padrone sono me!*, romanzo di Alfredo Panzini uscito nel 1922 per Mondadori e recensito da Cecchi nel maggio 1922 (E. CECCHI, *Romanzi*, in «La Tribuna», 13 maggio 1922).

³ Per un breve riferimento alla vita e all'opera di Pittigrilli, si rimanda alla nota 8 al testo 19.

⁴ «Avanti!» è lo storico quotidiano del PSI (Partito Socialista Italiano), fondato il 25 dicembre 1896 sotto la direzione di Leonida Bissolati: prende il nome dal periodico tedesco «Vorwärts», organo ufficiale del partito Socialdemocratico. Proprio in questi anni, la redazione del giornale era stata bersaglio di alcuni atti violenti. Il 15 aprile 1919 un gruppo di nazionalisti, fascisti e arditi assaltano, devastano e incendiano la sede milanese del quotidiano: un paio di anni dopo, nella notte tra il 23 e il 24 marzo, una squadra fascista colpisce con degli ordigni il palazzo della redazione.

⁵ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con l'opera di Alfredo Panzini, si veda la nota 1 al testo 8: questo “tarlo”, uscito sulla «Tribuna» il 2 settembre 1921, è completamente dedicato al romanziere marchigiano.

⁶ «La Vie Parisienne», settimanale illustrato francese fondato nel 1863 da Émil Pierre Isidore Planat, conosciuto con lo pseudonimo Marcelin. Prodotto della collaborazione di brillanti illustratori e scrittori del tempo, conteneva inizialmente novelle e articoli di sport, di teatro, di musica e di arte. Nel 1905, dopo un cambio di proprietà, andando incontro alle mutate esigenze del pubblico, ospita contributi di moda, pettegolezzi, racconti brevi e illustrazioni spesso a taglio erotico: le copertine, in particolare, raffiguravano spesso donne svestite e ritratte in atteggiamenti ammiccanti.

⁷ Si fa riferimento qui al *Dizionario dell'omo selvatico*, pubblicato proprio nel 1923 per Vallecchi da Giovanni Papini e Domenico Giuliotti. Il progetto iniziale era di realizzare una sorta di opera enciclopedica della cultura ispirata ad un cattolicesimo intransigente e rigoroso: naufraga al primo volume, tomo che comprende le lettere A e B.

⁸ D. GIULIOTTI, *L'ora di Barabba*, Firenze, Vallecchi, 1920. Sull'opera di Giuliotti, il “tarlo” era intervenuto nelle puntate della rubrica del 19 agosto 1921 (testo 6), del 7 luglio 1922 (testo 47) e, più diffusamente, nell'articolo del 21 luglio 1922 (testo 49).

⁹ Si veda la nota 7.

¹⁰ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con Baldini, si veda la nota 9 al testo 65.

¹¹ Un accenno al rapporto di Cecchi con l'opera di Marino Moretti, è nella nota 9 al testo 32.

¹² Un breve profilo biografico di Guido da Verona è alla nota 5 al testo 2.

¹³ Alessandrina Ravizza (1846-1915), nata in Russia da padre milanese e madre tedesca, vive in Belgio, in Svizzera e impara otto lingue. Arriva in Italia nel 1863 per studiare canto, sposa l'ingegnere Giuseppe Ravizza, fonda nella propria casa un raffinato salotto borghese e inizia la propria opera assistenziale, rivolta soprattutto alle donne. Promuove la nascita dell'*Università popolare* e di una scuola professionale femminile, si adopera per estendere il suffragio anche alle donne e aiuta personalmente mense popolari e ambulatori gratuiti per i meno abbienti. Schierata per l'abolizione della schiavitù e per il miglioramento delle condizioni di vita delle donne, milita nei primi gruppi femministi.

¹⁴ Eleonora Duse (1858-1924) ad appena vent'anni è a capo di un gruppo di attori con Giacinta Pezzana e, dopo alcune memorabili interpretazioni che scatenano l'entusiasmo di pubblico e critica, nel 1879 entra nella Compagnia Semistabile di Torino. Sensibile alla crisi del mondo borghese, nel suo repertorio vi sono i drammi di Victorien Sardou, di Alexandre Dumas, ma anche di Arrigo Boito, di Giuseppe Giacosa, di Henrik Ibsen e di Gabriele D'Annunzio, con il quale intreccerà una discontinua ma intensa relazione.

¹⁵ Per un profilo biografico essenziale di Bruno Barilli, si rimanda alla nota 15 al testo 28.

LIBRI NUOVI E USATI

Che un tempo si potessero accusare di inconsistenza, o almeno di leggerezza inguaribile, le nostre riviste letterarie, può darsi benissimo. Oggi, intanto, sarebbe più facile accusarle di pedanteria. Il libro va per la sua strada, che è quella che è. Ma i giornali e le riviste vanno per un'altra. Forse non è completamente erronea quella osservazione che abbiamo più volte trovata, anche su riviste e giornali stranieri, e ultimamente nel «Saturday Review»: che il meglio della produzione italiana contemporanea non tanto va ricercato nelle biblioteche quanto nelle emeroteche.¹ E dove, tre righe sopra, si parlava di pedanteria, è chiaro che si alludeva a una pedanteria simpatica e meritoria. Se un tempo, quando lo mettevano sulla stadera, era, invariabilmente, il giornalista che veniva trovato mancante e buttato nella geenna, oggi questa sorte è più probabile che tocchi al professore. Ho compilato per mio divertimento, anche certe piccole statistiche, delle quali un giorno, se sarà il caso, farò parte ai miei fedeli lettori. E ho dovuto constatare che il buon costume letterario, ormai è offeso più spesso dagli schifiltosi accademici, dai professionali *noli me tangere*, dai «professori» in una parola, che dai poveri e calunniati giornalisti. Gli atti più sfacciati di pirateria letteraria, di falsa testimonianza, di mafia e di camorra, ormai sappiamo chi li commette. Sappiamo sotto quali panni va ricercato *Erricone*.² Anche perché il buon giornalista ha l'istinto della misura. E, trovandosi a dover lodare un gattaccio nero, non dice mai che è un gattino bianco; tutt'al più dice che un gatto bigio, o un po' toppato. Ma il professore, con la sua disgraziata abitudine di darla a bere dall'alto della cattedra a tanti poveri figliuoli, che non posson neppure ridergli in faccia per paura di uno zero o di esser cacciati di classe, il professore è portato a esagerare; e non soltanto dice delle cretinerie o delle disonestà, ma pretende che gli altri le prendan sul serio. Il giornalista, se scuopre il serpente di mare, fa capire a tutti che si tratta di un innocente e giocondo serpente di mare. Il professore cerca di dare ad intendere che questo serpente di mare è un palinsesto, un codice onciale, un editto di Pipino, un sacramento. Ma, entrati in questa materia, non la finiremmo tanto presto. E, invece, a malincuore, dobbiamo tagliar corto; e venire, come sempre, al concreto.

E il concreto è che quando perfino le riviste di *varietà*, le riviste a schietta base commerciale, spregiudicate, e senza programma all'infuori del programma di non seccare chi legge, quando queste riviste sanno offrirci qualche cosa di artisticamente pregevole come il numero di giugno di «Novella», si ha il dovere di dire un gran bene di loro, a dispetto di tutti i letterati e professori mutriati e mitriati, e di tutti i cabalisti.

Che cosa ha inventato «Novella»? Una cosa molto semplice. Ha invitato Carlo Linati a fare una buona scelta dai novellieri irlandesi contemporanei, a tradurre da par suo le cinque o sei novelle prescelte, ad aggiungervi una paginetta, non più di una paginetta, di prefazione. Ne è venuto un fascicolo brillantissimo; pieno di poesia; e istruttivo, sicuro: straordinariamente istruttivo. In Italia, questi Irlandesi, finora eran quattro o cinque che li conoscevano; ammesso pure che in Italia conoscano G. B. Shaw,³ nonostante tutte le fatiche di Emma Gramatica⁴ e del nostro buon Agresti.⁵ Come narratore, G. B. Shaw, francamente, è illeggibile. Ha combinato un pajo di romanzi che avrebbero demolito la reputazione letteraria di qualsiasi scrittore meno incrollabile di lui.⁶ Ma Linati ha saputo girare la posizione; e, considerando che una raccolta di Irlandesi contemporanei senza Shaw sarebbe stata come la festa dello Statuto senza *Marcia Reale*,⁷ ha scovato una pagina dove Shaw, per quanto sembri incredibile, riesce novelliere squisito raccontandoci in che modo lasciò l'arte narrativa per il teatro. In altre parole, un bel bacio anche l'arte narrativa volle darglielo; sebbene fosse al tempo stesso bacio di fidanzamento e bacio d'addio.⁸

Fra gli altri Irlandesi troviamo James Stephen,⁹ Padraic Colum,¹⁰ Robert Mc. Almon, etc.;¹¹ ma

soprattutto quel tremendo James Joyce del quale, recentemente, in queste colonne, si studiava l'*Ulysses*.¹² La novella del Joyce, tradotta da Linati, appartiene a *Dubliners*,¹³ un primo libro di prosa dove Joyce risente ancora di Maupassant e dei Goncourt. Noi che abbiamo ammirato quest'Ercole a giostrar di clava sulla cocchia del Leone Nemeo e dell'Idra di Lerna, molto volentieri lo ritroviamo, in queste pagine, Ercole fanciullo in lotta coi serpenti.

Ma se «Novella» ha fatto qualche cosa di lodevole, l'«Esame» di Milano (Edit. *Bottega di Poesia*) ha saputo fare anche di più. Ed ecco, in un grosso volume di trecento pagine, una larghissima scelta degli scritti di Baudelaire intorno alle arti figurative.¹⁴

Valeva la pena, osserverà il solito scettico, di spender tante fatiche a tradurre, e con quanto gusto e circospezione, un'opera che tutta la gente, anche di media coltura, può benissimo leggersi nel testo? Noi crediamo che valga sempre la pena di compiere un atto di riconoscenza e di amore; e pochi scrittori più di Baudelaire uno di questi atti possono meritarglielo. E sarà ingiusto affermare, come vien fatto nella eloquente prefazione al volume in parola: «che Baudelaire è stato il fondatore della critica d'arte moderna»?¹⁵ Ammesso pure che sia ingiusto, o per lo meno esagerato, ce ne rallegriamo lo stesso. E se non l'avesse scritto l'«Esame», avremmo voluto scriverlo noi. Baudelaire, con altri tre o quattro poeti e critici del secolo scorso, è uno di quei Santi e Martiri con i quali non si potrà mai essere ingiusti abbastanza. Del resto, la discussione critica sull'opera baudeleraiana intorno alle arti plastiche, non tocca a noi a farla su queste colonne. Ma non temiamo di sbagliarci, prevedendo che chi vorrà scrivere prendendo occasione dalla pubblicazione dell'«Esame», dovrà farlo con entusiasmo anche maggiore del nostro. Per noi era semplicemente questione di riconoscere, con tutto il nostro amore, una bella testimonianza di passione e di amore. E quando si tratta di Baudelaire, anche se tutte le trombe, gli organi, gli oricalchi e le voci della terra e del cielo cantassero l'osanna, vorremmo sempre mescolare, sia pure inutilmente, nel formidabile coro, il nostro piccolo *Jubilate*.¹⁷

Last but not least: la «Ronda». Alle celebrazioni del centenario manzoniano, col fascicolo undicesimo dell'anno quarto, essa concorre stampando una primizia di quell'inedito *Sentir messa*, del quale, nelle ultime settimane, è stato tanto parlato.¹⁸ Indirettamente entra nel vivo di recenti polemiche teatrali, con un bello studio di R. Bacchelli intorno all'arte di Goldoni.¹⁹ Contribuisce alla coltura degli amatori delle arti figurative pubblicando, a cura di Antonio Maraini, una prima serie di estratti dal prezioso libretto: *Il Problema della forma*, di Adolf Hildebrand.²⁰ Ai cercatori di curiosità drammatiche dedica un piccantissimo *lever de rideau* di G. B. Shaw: *Annajanska, l'Imperatrice bolscevica*; le due A. che pudicamente celano il nome del traduttore non hanno segreti per chi conosce la storia della penetrazione del teatro di Shaw in Italia.²¹ I dilettanti di letteratura nera vi si mettono al corrente, con l'ajuto di uno studio di Marcello Cora intorno alle favole e poemi popolari dell'Africa.²² Gli ammiratori della prosa di Bruno Barilli vi sorprendono l'indiavolato visionario e *incubista*, che dà un tuffo nella vera e propria letteratura narrativa.²³ Così sui due piedi non sapremmo dire se proprio ci guadagna. Ma gli atti di coraggio fanno sempre piacere a vederli. E tutta questa grazia d'Iddio, in poco più di novanta pagine!

Il tarlo.

Cecchi dedica l'intera rubrica alle riviste. Come sostiene il «Saturday Review», i periodici offrirebbero «il meglio della produzione italiana contemporanea»: ormai sono gli accademici, spesso portati «a esagerare», i veri artefici di atti di «pirateria letteraria, di falsa testimonianza, di mafia e di camorra» letteraria, laddove i «calunniati giornalisti» possiedono «l'istinto della misura» e una maggiore obiettività critica. Cecchi elogia quindi l'idea della rivista «Novella» di pubblicare alcuni brani di «novellieri irlandesi contemporanei» tradotti da Carlo Linati: autori poco conosciuti in Italia, a parte Bernard Shaw, come James Stephen, Padraic Colum, Robert McAlmon e James Joyce entrano così tra le letture del grande pubblico. Ugualmente lodevole è un volume della rivista l'«Esame», che raccoglie gli «scritti di Baudelaire intorno alle arti figurative»: testimonianza dell'amore incondizionato per un autore che, di fatto, meriterebbe sempre sempre analoghe. Il «tarlo» si conclude con un accenno all'undicesimo fascicolo della «Ronda», appena uscito. L'articolo non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ «As a matter of fact, this difficulty of fixing the attention of the public is at present common to all writers in Italy, and they are, because of this, inclined to neglect the well-constructed book for journalism. It may be, also, that an unsettled state of mind, due to after-war conditions, does not allow of that calmness of the spirit for work that is entirely detached from politics. The result is that a decay in book- production corresponds with an outburst of journalism of a very high quality. Italian authors are writing interesting articles in innumerable papers and magazines. Biagi, Ugo Ojetti, Panzini, Emilio Cecchi, to quote some of the best known, are all busily writing for the papers. And one of the most brilliant of the younger men, Antonio Baldini, has lately written a witty essay in praise of the article, which he considers to be a high form of literature. He has defined the laws for the writing of articles on the lines of the rules that govern the sonnet. The English reader, if he wishes to appreciate modern Italian literature, should read the Italian papers» (*Correspondence. Pirandello and the Press (From Our Italian Correspondent)*, in «The Saturday Review», n. 3514, vol. 135, 3 March 1923, p. 286).

² Enrico Alfano, detto Erricone, è considerato il primo vero capo della camorra napoletana. Sarebbe stato anche il vero mandante dell'omicidio del sergente di polizia newyorkese Joseph Petrosino, avvenuto a Palermo nel 1909. Accusato dell'omicidio del boss rivale Gennaro Cuocolo e delle moglie, nel luglio 1912, viene condannato a una pena di trent'anni di reclusione: il processo, tenutosi al tribunale di Viterbo, destò grande scalpore a livello mediatico sia in Italia che negli Stati Uniti, dove Alfano visse per qualche tempo per gestire i propri affari oltreoceano.

³ Il «tarlo» aveva già chiamato in causa la figura di Bernard Shaw riferendo l'aneddoto dell'incontro dell'autore irlandese con Anatole France che conclude la puntata della rubrica del 16 dicembre 1921 (testo 22), e come creatore del termine *Chesterbelloc* nell'articolo del 15 luglio 1922 (nota 11 al testo 48).

⁴ Per un accenno alla biografia di Emma Gramatica, si rimanda alla nota 6 al testo 72. All'attrice spetta il merito di aver introdotto e diffuso in Italia il repertorio di Bernard Shaw. Sulla scia di ciò che aveva fatto Sarah Bernhardt in Francia, non disdegna di interpretare anche ruoli maschili: in *Candida*, andato in scena al teatro Manzoni di Milano il 2 maggio 1911, veste ad esempio i panni del poeta Marchbanks. Proprio negli anni del secondo periodo di collaborazione con Orlandini (1909-1915) la frequentazione della Gramatica con i testi del drammaturgo irlandese si intensifica: recita in *Non si sa mai*, ne *La professione della signora Warren*, in *Pigmaliione*, in *Santa Giovanna* e in *Cesare e Cleopatra*. Qualche anno dopo, nel 1925, l'attrice porterà in tournée la *Santa Giovanna* di Shaw tra Parigi, Berlino, Vienna, Budapest e Madrid.

⁵ Si fa riferimento qui alle traduzioni del drammaturgo irlandese pubblicate a cura di Antonio Agresti: nel 1915 esce *L'uomo del destino. Commedia in un atto* per l'editore milanese Castelli, seguito proprio nel 1923 dalla prima serie di *Commedie sgradevoli. Le case del vedovo, L'uomo amato dalle donne, La professione della signora Warren* (Milano, Mondadori). Negli anni successivi l'opera del traduttore si intensificherà e usciranno, sempre per Mondadori, numerosi altri titoli.

⁶ Shaw pubblica un totale di cinque romanzi. In volume, prima della data di stesura di questo «tarlo», erano usciti solamente *An Unsocial Socialist* (1887) e *Cashel Byron's Profession* (1901). *The Irrational Knot* era stato pubblicato a puntate tra il 1885 e il 1888, mentre *Love Among the Artists* (1881), uscito a puntate tra il 1887 e il 1888, uscirà in volume solo nel 1932. Il primo romanzo scritto dall'autore nel 1879, *Immaturity*, esce nel 1930.

⁷ La festa per la promulgazione dello Statuto Albertino è celebrata per la prima volta il 27 febbraio 1848. Diviene festa nazionale del Regno di Sardegna, è collocata la prima domenica di giugno e viene quindi estesa agli altri territori della penisola annessi negli anni successivi: con il tempo il giorno di commemorazione assume il valore di festa della Monarchia, da qui l'uso di suonare la *Marcia Reale* durante le celebrazioni.

⁸ G. B. SHAW, *Come divenni commediografo*, in «Novella», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 299-304. In una nota a piè di pagina si specifica l'origine del testo tradotto: «Pubblichiamo alcune pagine della interessante prefazione di G. B. Shaw al volume delle «Commedie sgradevoli» che esce in questi giorni, per i tipi della nostra Casa Editrice, nella traduzione di A. Agresti. Questa prefazione è inedita per l'Italia» (*Ibid.*, p. 304).

⁹ J. STEPHEN, *Tre giovani spose*, in «Novella», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 306-314. Nativo di Dublino, James Stephen (1880-1950) si interessa fin da giovane di miti e leggende irlandesi. Esordisce nel 1909 con la raccolta poetica *Insurrections*, mentre nel 1912 pubblica il romanzo *Crock of Gold*. Nel 1920 lavora per la Galleria Nazionale d'Irlanda e, nel medesimo anno, pubblica un'antologia di *Fiabe irlandesi*. Negli anni successivi vive tra Londra e Parigi, stringe una proficua amicizia con James Joyce (1927) e nel 1932 è tra i fondatori dell'*Irish Academy of Letters*.

¹⁰ P. COLUM, *La lacrimevole fine del Gatto con gli stivali*, in «Novella», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 326-330. Padraic Colum (1881-1972), membro dell'*Abbey Theatre*, scrive i drammi *Broken Sail* (1903), *The Land* (1905), *Thomas Muskerry* (1910). Nel 1907 pubblica inoltre la raccolta poetica *Wild Earth* e si afferma come stimato scrittore per ragazzi: tra questi lavori si ricordano ad esempio *The King of Ireland's Son* (1916), *Adventures of Odysseus and the Tale of Troy* (1918), *The Boy Apprenticed to an Enchanter* (1920). Nel 1922 cura una *Anthology of Irish Verse* e l'anno successivo si reca nelle Hawaii per studiare la mitologia e il folclore locali: l'esperienza ispirerà la stesura di *At the Gateways of the Day* (1924) e *The Bright Islands* (1925).

¹² R. MC. ALMON, *Ragazza allegra*, in «Novella», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 339-342. Robert Mc. Almon (1895-1956), originario del Kansas, dopo gli studi si sposta a New York dove collabora con William Carlos Williams al «Contact Review», rivista che pubblica componimenti di Pound, Wallace Stevens, Hilda Dolittle, Kay Boyle. Nel 1921 si trasferisce a Parigi, stringe amicizia con James Joyce, pubblica il volume di racconti *A Hasty Bunch* (1922) e fonda la casa editrice *Contact Publishing Company* per la quale usciranno negli anni opere di Ernest Hemingway, Gertrude Stein e molti altri. Nel 1923 pubblica i racconti di *A Companion Volume* e il romanzo autobiografico *Post-Adolescence*, mentre l'anno seguente, con il romanzo *Village: As it Happened Through a Fifteen Year Period*, ritrae in modo spietato la vita di una cittadina della provincia americana.

¹³ Si fa riferimento qui al “tarlo” del 2 marzo 1923 (testo 76).

¹⁴ J. JOYCE, *Evelina*, in «Novella. Rivista letteraria», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 315-318. Cecchi aveva già espresso il medesimo parere nel “tarlo” del 2 marzo 1923 (testo 76): «*Dubliners* (1914) è un libro di racconti, o forse meglio *ritratti*, studiati sulla povera gente di Dublino: bevitori, ragazzi laceri e infreddoliti, massage e prostitute. In uno stile che tuttavia risente di Maupassant, dei Goncourt e dei neo-naturalisti, Joyce piglia contatto con il proprio mondo; si direbbe che lo palpa e comincia a scandagliarlo, per trovare il punto buono. Perché, anche in questo volume che ha l'aspetto d'una raccolta di novelle, nulla è più lontano dalle intenzioni del Joyce, del voler colorire delle macchiette e combinare intrecci». Cecchi aveva già accostato Joyce a Maupassant e ai fratelli Goncourt nel “tarlo” del 15 dicembre 1922 (note 21 e 22 al testo 67).

¹⁵ C. BAUDELAIRE, *L'arte romantica. Curiosità estetiche. Opere postume*, raccolta completa dei saggi baudelairiani di critica d'arte tradotti e ordinati a cura della rivista l'Esame con un'introduzione di Enrico Somarè, Milano, Bottega di Poesia, 1923.

¹⁶ Si tratta dell'*incipit* dell'ampia introduzione al volume, intitolata *Charles Baudelaire critico d'arte*: «Non ci stancheremo mai di affermare che Charles Baudelaire è stato il fondatore della critica d'arte moderna. Ogni volta che ci accadrà di ripeterlo, aggiungeremo, per suggellare il giudizio con un'immagine, che la nostra ammirazione incorona dello stesso serto, seppur con altri pensieri, i suoi poemi e i suoi saggi, egualmente imperituri» (C. BAUDELAIRE, *L'arte romantica. Curiosità estetiche. Opere postume*, cit., p. I).

¹⁷ Il riferimento al *Jubilate*, richiama alla memoria una citazione che Cecchi fa del *Suspiria de profundis*, opera del romanziere inglese Thomas De Quincey, nel “tarlo” del 9 settembre 1921 (note 1 e 2 al testo 9).

¹⁸ A. MANZONI, *Sentir Messa (dall'opera inedita di Alessandro Manzoni)*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 657-681.

¹⁹ R. BACCHELLI, “*La casa nova*” e “*I rusteghi*” di Goldoni (*Commedia veneziana e commedia in lingua veneziana*), in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 682-698.

²⁰ A. MARAINI, Il problema della forma di *Adolf Hildebrand*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 739-748. Per un breve biografia di Antonio Maraini, si rimanda alla nota 8 al testo 84.

²¹ G. B. SHAW, *Annajanska, l'imperatrice bolscevica*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 711-729. Dietro le due A che nascondono il nome e il cognome del traduttore, si cela l'Antonio Agresti al quale si fa qui riferimento alla nota 6.

²² M. CORA, *Letteratura africana: favole e poemi popolari dell'Africa*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 733-739. Per un panorama completo dei contributi di Marcello Cora apparsi ne «La Ronda», si veda la nota 24 al testo 28.

²³ B. BARILLI, *Delirama*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 700-710. Per breve profilo biografico di Bruno Barilli, con riferimento specifico alla collaborazione dell'autore con «La Ronda», si veda la nota 15 al testo 28.

[89] «La Tribuna», venerdì 8 giugno 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Ci sono di bei pedanti in giro per il mondo! E anche fra i lettori di giornali. Massimo Bontempelli,¹ l'altro giorno, s'è trovato a dover affrontare uno di questi pedanti, disgraziatamente rimasto anonimo, il quale aveva protestato riconoscendo in una noterella bontempelliana contro il caldo precoce, certe parole che, allo stesso oggetto, lo stesso Bontempelli aveva pubblicate or è un anno.² Apriti cielo!

Io dico che ci vuole una bella sfacciataggine! Per quattro soldi non soltanto pretendono un giornale, ma un giornale sempre con gli articoli nuovi. E notate che il medesimo anonimo non trova da ridire se, sotto il capitolo «riparazioni», o «rapporti con la Russia», o «abbuono dei debiti interalleati», da quattro anni, tutti i giornali di tutto il mondo gli servono, in tutte le edizioni, la stessa minestra. Non ha coraggio di protestare contro Lord Curzon,³ contro Poincaré,⁴ contro Cicerin.⁵ Se la rifà, vigliaccone, sopra uno di nojaltri scrittori di varietà, che nessuno ci difende. Non vede, frattanto, l'imbecille, che a cotesto modo egli ha offerto il più vivo riconoscimento delle indelebili qualità bontempelliane. A parte ogni altra considerazione: perché le ripetizioni di Curzon e di Cicerin lo trovano freschissimo ed attento? Ma perché le parole di cotesti Padri Eterni gli entrano da un orecchio e gli escono da quell'altro. Diventano subito cose non dette. Invece il povero Bontempelli per essergli scappato di bocca: «Che caldo!», non ha potuto, a distanza d'un anno, esclamare un'altra volta: «È caldo davvero!», senza che sia echeggiato, sui campi attoniti del giornalismo estivale, il pauroso grido di allarme: «È la voce di Bontempelli». «Bontempelli si ripete!».

Sfido che si ripete! *Repetita juvant*. O come dice, da un altro punto di vista, quel Principe Cortese del giovane giornalismo, Mario Missiroli: «Ricordatevi bene, amici, nulla è inedito come lo stampato».⁶

Dico che sarebbe l'ora d'imparare a leggere i giornali con altre disposizioni e più profonde. Non intendo con questo che debban guardarsi di mal'occhio le imprevedute fioriture di una fantasia sregolata. Mi piacciono, negli articoli, i giovani periodi che si slanciano all'assalto della colonna, spensierati, guizzanti e furibondi, come ballerini della *troupe* di Nijnski.⁷ Ma per carità, non manchiamo di rispetto ai veterani. Caviamoci tanto di cappello, quando dagli antri, dalle caserme della memoria, vediamo uscire, incolonnandosi nell'articolo di un amico, sotto bandiere sbrindellate, i vecchi marziali periodi che hanno combattuto cento battaglie. Com'è grave e sicuro il loro passo! Com'è generoso il loro sorriso, dentro la gran barba da zappatori!

Nel caso, poi, del Bontempelli, impossibile negare che l'impreveduto è regola. Quale altro scrittore, fra i nostri, dai più lievi incidenti fantastici sa ricavare, come lui, tante incredibili e paradossali deduzioni e avventure?

Una mosca non può muoversi, nell'emisfero ch'egli frequenta, senza che le sue alucce scatenino cicloni. La tenue moneta di venti centesimi non può scivolare dalla scarsella d'uno dei suoi personaggi, senza che il suo squillo risvegli, in tutti gli angoli di questo curiosissimo mondo, echi, cascatelle e scrosci di riso metallico che si propagano agli estremi confini, implicando straordinarie conseguenze cosmogoniche; e gli astronomi e gli strolaghi dell'impossibile, ecco che registrano, con i loro telescopi a centomila ingrandimenti e con i loro microfoni ossessivi, gli spaventi e i tumulti che l'onda di cotesto suono ha suscitati in Sirio e in Aldebarano. E, così, non soffiategli troppo forte il naso, per via di non terrorizzare gli Antipodi, come col fracasso della tromba marina. E cercate di non perder l'appuntamento che avete stamani con la vostra manicure o col vostro callista, affinché il mancato appuntamento non si ripercuota in centinaia e migliaia di convegni mancati, in tutta la città e tutto il regno: e non venga compromesso, chi sa, l'ordine sociale, il

regime.

Ma quando si dice il cattivo esempio! Ho preso le mosse dal difendere le ripetizioni, per annunciare un nuovo libro del Bontempelli: *Eva ultima* (Editore Alberto Stock, Roma).⁸ E m'accorgo che da cinque minuti sto ricopiandomi e ripetendomi anch'io. Le considerazioni ora riportate ci servirono, due anni fa, per definire, su queste colonne, le impressioni della lettura di *La vita intensa. Viaggi e Scoperte*, ed altre opere di questo indefesso scrittore.⁹ Il nuovo libro in tutto le conferma. Ma non sarebbe, completamente, un libro nuovo, se non ci obbligasse ad aggiungere anche qualcos'altro.

Ed ecco succintamente, che cosa.

All'attivo dell'*Eva ultima*, sta un forte capitolo iniziale. Tutta la scena della indovina: la *Tricomante*, in cotesto capitolo, ci ripresenta intensificate quelle impressioni di *orrido metafisico* che il Bontempelli si è specializzato nell'ottenere con i più semplici mezzi: uno scenario da burattini, una maschera nera con gli occhi vuoti, un arabesco. Il riferimento, che si faceva appunto due anni fa, a certe pitture della cosiddetta scuola metafisica, torna, anche qui, naturale.¹⁰ Impressioni analoghe si riaffermano in altre parti del «romanzo»; notevoli, sebbene già indebolite: come quando Eva si aggira nella villa di Evandro e nel parco. E sempre all'attivo bisogna portare quanto è cresciuto nell'abilità stilistica. A parte, poi, ogni elogio per l'intenzione di sviluppare, sopra una trama più larga, qualità che si erano perfettamente equilibrate in brevi racconti e fantasticherie.

Ma è poi nella natura di queste qualità di ricevere tale sviluppo? Il proposito dell'artista, di fare più in grande, non implica, in altre parole, anche quanto ci piace meno in questo libro? Con uno scrittore come il Bontempelli, non si potrebbe mancare di franchezza. E dobbiamo dirgli che, almeno nella fase presente, ci sembra che alla sua fantasia convenga più il rilievo istantaneo delle situazioni *fumistiche* e allucinate, che l'andamento di necessità graduale ed analitico del romanzo. La specie simbolica dei suoi personaggi, e in certi casi addirittura la loro specie marionettistica (né lo diciamo in senso dispregiativo), a lungo andare si scorpora e decompone; e allora non si distingue più che un intrico di linee senza polpa come in un groviglio di telai e schemi in filo di ferro. Il libro rassomiglia a quelle grandi ville venete, che hanno una splendida, teatrale, facciata; ma dietro la facciata si riducono a poche stanzette.¹¹ Bisogna guardarlo da un punto obbligato. E non voler troppo passeggiarci dentro.

Nulla è più semplice dell'Asso, nel mazzo delle carte. Eppure, basta saperlo contemplare per ricavarne (e parlo unicamente dell'aspetto visivo) le emozioni più misteriose. Si tratti, mettiamo il caso, dell'Asso di Fiori. La sua ricciuta e nera gracilità floreale, trova il contrasto più strano in quel rigido algore che l'avviluppa d'ogni parte e quasi la morde. E ho visto uomini che ne avevan fatte di tutti i colori, uomini che non avrebbero battuto ciglio davanti alle risoluzioni più disperate, piegare il capo come giovinette, e mettersi a sospirare, quando veniva gettato sulla tavola, come un vero cuore palpitante e sanguinante, involto in un drappo candido, l'Asso di Cuori.

Ormai siamo abituati a veder Bontempelli giuocare alla perfezione con queste scarne e temibili carte. E il giuoco ci sembra meno emozionante se egli invece imprende a narrarci, in tono meno perentorio, la favola del Fante di Bastoni e della Regina. Anche se, come la sua Eva, questa Regina è una Regina di Cuori!

Il tarlo.

Cecchi prende le difese di Massimo Bontempelli, accusato da un lettore di aver riproposto in un articolo recente un brano già scritto in passato: di fronte ai proclami sempre identici offerti puntualmente dalla politica internazionale, deve essere concessa anche ai giornalisti delle pagine culturali qualche ripetizione. Ben vengano, comunque, «i giovani periodi che si lanciano all'assalto della colonna» dei quotidiani, «spensierati, guizzanti e furibondi» come quelli di cui Bontempelli sa far buon uso, se è vero che per lui «l'impreveduto è regola» e che «dai più lievi incidenti fantastici» sa ricavare «tante incredibili e paradossali deduzioni e avventure». È ciò che accade nel suo ultimo romanzo, *Eva ultima*, che colpisce Cecchi per il «forte capitolo iniziale» dove spiccano, «intensificate», le impressioni «di orrido metafisico» già registrate in passato ma ora affinate da un'accresciuta «abilità stilistica». Il critico peraltro apprezza maggiormente il Bontempelli creatore di fugaci «situazioni fumistiche e allucinatrici» piuttosto che il romanziere. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Il primo intervento cecchiano sull'opera di Massimo Bontempelli (1878-1960) è una recensione, uscita nel febbraio 1911, di *Settenari e sonetti* (E. CECCHI, *M. Bontempelli e Térésah*, in «La Tribuna», 4 febbraio 1911).

² «Ma deve avere una bella dose di buona volontà quell'anonimo signore che mi rimprovera perché la settimana scorsa - e precisamente mercoledì - ho stampato una "vita rosea" (intorno ai primi caldi) che avevo già stampato un anno fa in queste stesse colonne. Io capirei i rimproveri di quel signore, se l'altro giugno avessi scritto una cosa e ora un'altra. Ma poiché il caldo che faceva un anno fa è, suppergiù, simile a quello di quest'anno, e probabilmente di tutti i giugni passati e futuri, è naturale che si facciano le medesime asserzioni» (M. BONTEMPELLI, *A un anonimo*, in «Il Mondo», a. II, n. 133, 6 giugno 1923, p. 3).

³ George Nathaniel Curzon (1859-1925), ministro degli esteri britannico dal 1919 al 1924. Nell'estate del 1920, preoccupato dalle vittorie dei russi nel conflitto sovietico-polacco, propone di fissare il confine tra i due Stati sul fiume Bug: con la Pace di Riga, i polacchi trattano direttamente con i sovietici concessioni territoriali maggiori di quelle proposte in un primo tempo da Curzon. Contribuisce poi alla definitiva dissoluzione dell'impero ottomano, disposto dalla Conferenza di Parigi, sostenendo una coalizione britannica che, con francesi e italiani, appoggia le truppe greche nell'impresa di strappare ai turchi Costantinopoli. Dopo il contrattacco turco dell'estate del 1922, francesi e italiani dichiarano la loro neutralità, scatenando le ire di Curzon: la Conferenza di Losanna (luglio 1923) pone fine agli scontri.

⁴ Raymond Poincaré (1860-1934), presidente della Repubblica francese durante il primo conflitto mondiale, viene nominato primo ministro all'indomani della fine della guerra. Fermamente convinto che il trattato di Versailles fosse troppo indulgente, si schiera apertamente per inasprire le punizioni nei confronti degli Stati sconfitti: nel 1923 fa occupare dalle truppe francesi la regione di confine della Ruhr, in quanto la Germania non era in grado di pagare con puntualità le pesantissime sanzioni decretate dagli accordi internazionali.

⁵ Georgij Vasil'evič Čičerin (1872-1936) fa parte della delegazione che il 3 marzo 1918 firma il trattato di Brest-Litovsk tra Russia e Imperi Centrali: nel luglio dello stesso anno viene nominato primo commissario agli Esteri. Nel 1921 firma gli accordi diplomatici con Turchia, Iran e Afghanistan e nel 1922 sottoscrive il trattato di Rapallo con il ministro degli esteri tedesco Rathenau. Nel 1923 partecipa alla conferenza di Losanna, passo fondamentale della pace tra Grecia e Turchia, e per il controllo turco di Costantinopoli e dello stretto dei Dardanelli.

⁶ «Nulla è inedito come lo stampato» è un motto di Mario Missiroli, precedentemente citato da Cecchi nei «tarli» del 2 giugno 1922 (testo 44) e del 12 gennaio 1923 (nota 6 al testo 69). Per un accenno alla figura di Missiroli, si rimanda alla nota 5 al testo 6.

⁷ Il ballerino russo, di origine polacca, Vaclav Fomič Nižinskij (1890-1950) è considerato tra i migliori interpreti della sua arte. Nella compagnia *Les Ballets Russes*, per la quale il ballerino lavora anche come coreografo, concretizza la propria riforma del balletto: in *L'après midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1913) e *Le Sacre du printemps* (1913) introduce movimenti geometrici, improvvise variazioni e gesti dalla forte carica erotica che destano spesso scalpore tra il pubblico.

⁸ M. BONTEMPELLI, *Eva ultima*, Roma, Stock, 1923.

⁹ E. CECCHI, *Eccentrici*, in «La Tribuna», 10 marzo 1922. Nell'articolo Cecchi recensisce il *Satyricon* di Eugenio Giovannetti (per un accenno al quale si veda la nota 3 al testo 14) e tre volumi di Bontempelli: *La vita intensa. Romanzo dei romanzi* (1920), *La vita operosa. Nuovi racconti d'avventura* (1921) e *Viaggi e scoperte. Ultime avventure* (1922).

¹⁰ «Manca un punto intermedio, nella fantasticheria del Bontempelli, tra il fantoccio di cera e l'ossesso: il fantoccio di cera che siede, cadaverico, in certi interni inquietanti o addirittura allucinatrici, disegnati un po' sullo stile d'un Carrà o d'un De Chirico della "maniera metafisica", e l'ossesso, naturalmente, che fa l'ossesso, come un Max Linder o uno Charlot a pretensioni simboliste. L'immobilità perfetta, l'assoluta congelazione. E di scatto, appena toccato un commutatore elettrico, una manovella: il *can-can* o la danza macabra» (E. CECCHI, *Eccentrici*, cit., p. 3).

¹¹ Il movimento laterale di Cecchi che svela cosa si nasconde dietro la facciata delle ville venete, ricorda il celebre passo di un articolo del 1917 intitolato *I pesci rossi*, brano che darà il titolo all'omonima raccolta di saggi uscita nel 1920: «I pesci rossi nella palla di vetro [...] soltanto visti di profilo erano assolutamente pesci soliti, di forma familiare, come i pesci del miracolo dei sette pani, o come quelli che ognuno la domenica può tirar su da un argine con l'amo o la rete. Quando davano il colpo di coda, un guizzo e si mettevano di fronte, la cosa cambiava. La loro faccia dalla grande bocca arcuata diventava sotto la fronte mostruosa una maschera rossa di malinconia impersonale e disumana. [...] Di

profilo eran piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han; draghi millenari imbronciati» (E. CECCHI, *I pesci rossi*, in «La Tribuna», 23 agosto 1917).

[90] «La Tribuna», venerdì 15 giugno 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

I «pezzi» più importanti, in questo volume quarto: *Scritti inediti*, delle opere di Renato Serra (Società An. Editr. «La Voce», Firenze),¹ sono certamente il saggio su Kipling,² un articolo intorno al *D'Annunzio* di V. Morello e di G. A. Borgese,³ e l'abbozzo d'uno studio su Alfredo Oriani.⁴ Già un anno addietro esaminammo largamente, su queste colonne, l'articolo intorno al *d'Annunzio*, uscito allora come primizia in non so più quale rivista; e ne prendemmo le mosse per alcune considerazioni generali su Serra e i suoi epigoni.⁵ Resta dunque l'abbozzo dell'Oriani, composto in collaborazione con Luigi Ambrosini,⁶ in modo che rende «impossibile stabilire» (dice l'*Avvertenza dell'Editore*) «quali parti siano del Serra e quali dell'Ambrosini».⁷ E resta il saggio su *Kipling*, lavorato a Firenze nel 1906, e non stampato (dice la solita *Avvertenza*) in seguito alla pubblicazione d'un mio piccolo libro sopra lo stesso argomento.⁸

Io non sapevo che questo libretto, insieme a tanti altri difetti e tante colpe, portasse anche sulla fedina criminale d'averci ritardato così a lungo la conoscenza delle bellissime pagine del Serra. E, per dire la verità, ho motivo di accogliere l'affermazione dell'*Editore* scetticamente.

M'ero contentato del mio tentativo kiplinghiano, come uno che, almeno per il momento, non riesce a fare di meglio. Ma tutte le volte che mi capitava, non potendo ormai più ripigliarmelo, gli mandavo dietro dei codicilli volanti; lo rabberciavo, cercavo di correggerlo e rinforzarlo: qui stringevo una vitarella, là allungavo uno spago, e più giù mettevo una toppa.⁹

Che cotta, che passione era stata la mia per Kipling! Non fosse altro ci si sapeva innamorare, nojaltri della Vecchia Guardia! A vedere i critici della *giovane generazione* (e non importa se alcuni di essi sono dei rugginosissimi ferri, delle schiumature di antiche ciurme, passati, in mancanza di meglio, al nuovo mestiere), a vederli come fanno a miccino con i loro entusiasmi, come stanno attenti a non legger mai un libro che gli piaccia, mi viene la voglia di fare a cazzotti come un bevitore che si vede intorno dei macachi i quali starnutano ingozzando della ridicola gazzosa! Ma la cotta di Serra non era stata minore della mia. Nel gennaio del 1911 gli durava ancora.

Egli mi scriveva che aveva accettato, in massima, il mio saggio:¹⁰ come uno, intendevo perfettamente, che più di tutto poteva valutare le tremende difficoltà del soggetto «Kipling» scriveva,

«Lo scrittore che io amo tanto da non volerne parlare; e avevo resistito alla voglia di leggere Shakespeare, e ho dovuto cedere al bisogno di leggere *Kim* nel testo inglese... Parlarmi di Mowgli e di Kim è come parlarmi della donna a cui voglio bene».¹¹

E mi diceva delle sue gioie e fatiche kiplinghiane, e di «parecchie centinaia di cartelle su K. dovute abbandonare per disperato».¹² Un mese dopo, sopraggiunta la morte d'una persona diletta, sembrava, invece, che non avesse rinunciato all'idea di riprendere e pubblicare quelle cartelle:

«Ho passato una lunga serata a riflettere su Kipling: a fare un poco il processo a voi e a me;... a moltiplicare intorno a lui le inquietudini e i dubbi che mi vengono da un lungo amore. Non so se le mie note si stamperanno; forse nella *Romagna*, sede famigliare ombrosa, dove posso parlare quasi per me solo. E parlare bisogna o pensare o scrivere quand'è sera così al bujo, e nella casa manca qualcuno...».¹³

Ma di queste note, non s'era saputo più nulla.

Lasciamo da parte quanto, più che altro, ha per oggetto di offrire al lettore un'impressione viva di

Kipling, sulla quale poi il critico impianterà i suoi ragionamenti. In questo riguardo lo Chevrillon¹⁴ forse rimane insuperato, e magari insuperabile. Serra aveva esclamato, riportando le parole d'un amico: «Peccato che non ci sia più Ippolito Taine; che bel capitolo della sua *Storia della Letteratura Inglese* voleva riuscir questo, di Kipling!». ¹⁵ E Chevrillon, non potendo esser Taine, fece quanto era possibile ad un magnifico scolaro di Taine. Vale a dire che lasciò sempre parecchio da fare a un critico di specie tutta diversa; a un critico, appunto, delle specie di Serra.

Del quale sono inapprezzabili alcune osservazioni sul *metodo* narrativo di Kipling: quella impostazione banale, sfuggente, «tirata via», e la ispirata scaltrezza del giuoco appena s'arriva al punto buono e che conta; e quella massiccia e sanguigna autenticità, per cui, anche ai più raffinati, almeno una volta è successo di legger Kipling come si legge un fatto di cronaca: ¹⁶ tutti assorti nella cosa e senza un pensiero per il narratore e la sua bravura. Ma *assorti* è parola troppo letteraria; e si vorrebbe dire, piuttosto, annullati, identificati.

«L'affettazione di grossolanità, di concisione, di ruvidezza e via via, serve per l'appunto a far dimenticare fino dal principio che si tratta di un'opera d'invenzione, a creare di colpo nell'anima del lettore quella disposizione ingenua e quasi direi vergine che è necessaria alla commozione artistica come l'aria per respirare» (pg. 66).¹⁷

Parimenti il Serra ha trovato espressioni aderentissime accennando a un altro principio vitale di tutte le operazioni di quest'arte: la facoltà di Kipling di trasmutarsi in tutte le esperienze, e incarnare un'infinità di anime, umane e bestiali, con la stessa pienezza. Si rammenti quando Kim è nella casa di Lurgan Sahib, per prepararsi al Gran Giuoco, la polizia segreta anglo-indiana, imparando come debba imitarsi l'aspetto di tutti gli uomini e di tutte le caste. Quel ch'è di Kim è di Kipling. Su questi due punti molto importanti la critica del Serra ci sembra particolarmente conclusiva. Pel resto, abbonda in simpatiche note di colore; e a volte, sollevata dall'entusiasmo, assume qualche cosa di eloquente e retorico (pg. 84-86, etc.)¹⁸ che ci meraviglierebbe in questo autore sempre misurato, se non si ricordasse che si tratta di stesure ed abbozzi che non ricevettero l'ultima mano.

Allora s'era letto Kipling; ma non si conosceva, o si conosceva male, Stevenson. Conrad¹⁹ aveva già scritto le sue cose più grandi; ma anche in Inghilterra non se n'erano accorti quanto sarebbe stato necessario. Kipling assunse ai nostri occhi, un rilievo solitario, una statura forse un poco sproporzionata; e non sapevamo che, in parte, quel suo splendore che sembrava tanto nativo e genuino, era un riflesso d'altri colori e non suoi. Oggi la questione di Kipling si dovrebbe impostare in maniera più stretta; e alcuni risultati cambierebbero. È vero, frattanto, che anche gli artisti più orgogliosi potrebbero contentarsi di quello che, operate tutte le sottrazioni, gli rimane.

Lo scritto del Serra su Oriani non è meno notevole di quello su Kipling. Ma di Oriani vanno annunciandosi nuove edizioni e ristampe;²⁰ e le opinioni del Serra avremo occasione di discuterle a proposito di qualcuna di queste pubblicazioni.²¹

Il tarlo.

L'uscita di un volume di *Scritti inediti* di Renato Serra offre l'occasione al "tarlo" di dedicare la rubrica al giovane critico scomparso in guerra sul monte Podgora. Considerata la «passione» per Kipling che lo legava a Serra, testimoniata da alcuni stralci di lettere riportati nell'articolo cecchiano, sceglie di recensire il saggio sullo scrittore britannico: del contributo dimostra di apprezzare caldamente «alcune osservazioni sul *metodo* narrativo di Kipling» relative alla «massiccia e sanguigna autenticità» del narratore, alla sua «concisione» e «ruvidezza» affine quasi ai modi di una «cronaca». Allo stesso modo è d'accordo con Serra nel sottolineare la capacità di Kipling di «incarnare un'infinità di anime, umane e bestiali, con la stessa pienezza». Si auspica infine che in Italia qualcuno si prenda l'onere di affrontare il dibattito sul prosatore «in maniera più stretta», considerando le influenze che lo legavano a Stevenson e Conrad, due autori fondamentali che, all'epoca dello scritto serriano, si conoscevano in modo solo superficiale. Il "tarlo" non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ R. SERRA, *Scritti inediti*, Firenze, Soc. An. editrice "La Voce", 1923. Il volume contiene cinque saggi: *Emanuele Kant* (pp. 1-26), *Rudyard Kipling* (pp. 27-97), *Di Gabriele D'Annunzio e di due giornalisti* (pp. 99-132), *Intorno alla «Grandezza e decadenza di Roma» di Guglielmo Ferrero* (pp. 133-162) e *Abbozzo di un saggio su Alfredo Oriani* (pp. 163-256).

² R. SERRA, *Rudyard Kipling*, in ID., *Scritti inediti*, Firenze, Soc. An. editrice "La Voce", 1923 pp. 27-97.

³ R. SERRA, *Di Gabriele D'Annunzio e di due giornalisti*, in ID., *Scritti inediti*, Firenze, Soc. An. editrice "La Voce", 1923 pp. 99-132.

⁴ R. SERRA, *Abbozzo di un saggio su Alfredo Oriani*, in ID., *Scritti inediti*, Firenze, Soc. An. editrice "La Voce", 1923 pp. 163-256.

⁵ «Abbiamo visto un lungo studio inedito di Renato Serra, intorno ai libri di Vincenzo Morello e di G. A. Borgese su Gabriele d'Annunzio, studio che presto uscirà insieme ad altri inediti, nel quarto volume delle *Opere*. Non ci sembra che esso debba considerarsi contribuzione molto notevole alla critica dannunziana. Nelle *Lettere (Opere, vol. III)*, soffermandosi principalmente sul d'Annunzio delle *Faville* e della *Leda*, il Serra aveva saputo dire assai più. Questo, evidentemente, è un lavoro dimenticato nei cassetti o buttato giù per uso personale. E alcune parti non esistono che come labilissimo accenno» (E. CECCHI, *Serra e i serriani*, in «La Tribuna», 21 marzo 1922, p. 3).

⁶ Il marchigiano Luigi Ambrosini (1883-1929), allievo a Bologna di Giosuè Carducci, collabora con «La Stampa», «Il Marzocco», «La Voce» e «La Cultura», e pubblica ricordi bellici in *Un mese in Germania durante la guerra* (1915) e in *Racconti di guerra* (1917). Publica inoltre i saggi *Fra Galdino alla cerca. Per la coscienza politica dei Popolari* (1920), *Teste di legno dei miei contemporanei* (1920) e *Teocrito, Ariosto, minori e minimi* (1926). Amico e collaboratore di Renato Serra, è uno dei curatori del suo *Epistolario* (1934) con Giuseppe De Robertis e Alfredo Grilli.

⁷ «L'abbozzo di un saggio su *Alfredo Oriani*, frutto della collaborazione del Serra con l'amico suo Luigi Ambrosini. L'Ambrosini aveva scritto nel giornale «La Voce» (1908) alcuni articoli sui plagi di Alfredo Oriani nella sua «Lotta politica». Il Serra propose all'Ambrosini di rivedere insieme criticamente tutta l'opera dello scrittore romagnolo: così nacquero queste pagine, dall'intima collaborazione dei due amici, sicché non è possibile stabilire quali parti di questo saggio (che è rimasto incompiuto) siano del Serra e quali dell'Ambrosini» (R. SERRA, *Scritti inediti*, cit., p. VIII).

⁸ «L'abbozzo di saggio su *Rudyard Kipling*, nella più elaborata delle redazioni manoscritte che si conservano. Lo studio avrebbe dovuto essere pubblicato sulla Rivista «La Romagna», ma in seguito alla pubblicazione del saggio sul Kipling di Emilio Cecchi non vide più la luce. Data di compilazione: Firenze 1906» (R. SERRA, *Scritti inediti*, cit., pp. VII-VIII).

⁹ Per un accenno ai rapporti di Cecchi con l'opera di Kipling, si veda la nota 4 al testo 80 ("tarlo" del 6 aprile 1923).

¹⁰ «Caro Cecchi, ho letto proprio con un gran piacere il suo Kipling [...]: io le sono grato di aver toccato i punti essenziali. Il suo giudizio critico coincide nei momenti più interessanti con la impressione del lettore innamorato; e poi tace e lascia parlare la citazione, la traduzione; non si potrebbe essere più discreti. E tutto il ritratto è semplice, fluido, ricco; molto più somigliante e più vicino alla lettura che non le pagine di Chevrillon. Non dico di restarne contento in ogni parte; io che non sono contento mai [...]! Ma son contento di aver letto il suo libro» (*Epistolario di Renato Serra*, a cura di L. Ambrosini, G. De Robertis, A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1934, pp. 355-356).

¹¹ «Kipling lo scrittore che io amo tanto da non volerne parlare; e avevo resistito alla voglia di leggere Shakespeare e ho dovuto cedere al bisogno di leggere *Kim* nel testo inglese. Ma non è detto che l'inglese io lo sappia ancora. Parlarmi di Mowgli e di Kim è come parlarmi della donna a cui voglio bene» (*Epistolario di Renato Serra*, cit., pp. 355-356).

¹² Nella lettera del 24 gennaio 1911 si legge: «[...] ho ancora in qualche cassetto parecchie centinaia di cartelle su K. E le ho dovute abbandonare per disperato!». (*Epistolario di Renato Serra*, cit., p. 356).

¹³ Nella lettera del 12 febbraio 1911 si legge: «[...] vi scrivo dopo una lunga serata passata a riflettere su Kipling e su quel che ne avete scritto: a fare un poco il processo a voi e a me, che ho accettato il vostro libro, a moltiplicare intorno a lui le inquietudini e i dubbi che mi vengono da un lungo amore. Non so se le mie note si stamperanno; forse nella *Romagna* sede familiare e ombrosa, dove posso parlare quasi per me solo. E parlare bisogna o pensare o scrivere quando è sera così e buio e nella casa manca qualcuno» (*Epistolario di Renato Serra*, cit., p. 361).

¹⁴ Per un breve profilo biografico di André Chevrillon, si rimanda alla nota 11 al testo 19. Tra i saggi che il critico dedica a Kipling vi sono: A. CHEVRILLON, *Rudyard Kipling*, in ID., *Études anglaises*, Paris, Hachette, 1901, pp. 155-246 e A. CHEVRILLON, *La poésie de Rudyard Kipling*, in ID., *Trois études de littérature anglaise*, Paris, Plon, 1921. Nel

1917 è proprio Kipling a firmare la prefazione della traduzione inglese de *L'Angleterre et la Guerre* (Paris, Hachette, 1916), uscita nel 1917 per l'editore Doubleday, Page & Company con il titolo di *England and the War (1914-1915)*.

¹⁵ «Mi sovviene del detto d'un amico mio, che riferendomi in fretta e con entusiasmo rotto da stupore d'una sua lettura dell'ultima raccolta di Kipling, a un certo punto uscì a dire: «Peccato che non ci sia più Ippolito Taine; che bel capitolo della sua *Storia della Letteratura Inglese* voleva riuscir questo, di Kipling!». Credo che molti avranno formato lo stesso pensiero. Nessuno meglio di Taine sarebbe stato atto a mostrarci in Kipling non solo quella fondamentale *forma mentis*, quella formula ultima caratteristica a cui tutti i particolari dell'opera si possono ricondurre, ma a riannodarlo anche al suo popolo, a quell'anima anglo-sassone, di cui, muovendo dai Sassoni e dai rossi Vikingi giù giù per secoli fino agli ultimi nepoti, egli ha mostrato nella varietà delle espressioni la immutabile tempra» (R. SERRA, *Scritti inediti*, cit., p. 41).

¹⁶ «La varietà unica della sua esperienza, quell'abito di *reporter*, usato a ritrarre in forma nervosa subitanea popolare tutti gli spettacoli e a considerer tutto nel mondo come uno spettacolo; quella foga ininterrotta di correr da una plaga all'altra del globo, di sbrigare il suo lavoro per passare a un altro tema più "attuale", senza aver tempo di raffinar troppo e di sgretolare i fatti con la sottilità dell'analisi, tutto ciò lo ha disposto e aiutato: il resto, e il resto è ben la parte migliore, è sgorgato direttamente dalla materia stessa su cui egli ha lavorato: il mondo dell'impero e della conquista britannica, il più ricco il più nuovo e il più portentoso dei mondi» (R. SERRA, *Scritti inediti*, cit., p. 56).

¹⁷ «Si capisce bene che per un autore di finzioni la signoria e il pieno dominio delle anime consiste prima di tutto nella piena *illusione*. Quando il lettore è condotto al punto di dimenticare che quel che gli sta davanti è una finzione, la fattura della fantasia di un altro uomo; e di scambiare l'effetto delle parole scritte con la *realtà* egli, è oramai nelle mani di quell'uomo, come la cera molle nelle mani dei figurinaio: tutto il resto vien da sé. Però è che gli artifici di Kipling sono per lo più artifici di prospettiva, di chiaroscuro e in genere di contrasto, per ottenere questa illusione. C'è bisogno di spiegare ora come l'affettazione di grossolanità, di concisione, di ruvidezza e via via, serve per l'appunto a far dimenticare fin dal principio che si tratta di un'opera d'invenzione, a creare di colpo nell'anima del lettore quella disposizione ingenua e quasi direi vergine che è necessaria alla commozione artistica come l'aria per respirare» (R. SERRA, *Scritti inediti*, cit., p. 66).

¹⁸ «Come vorrei mostrare la verecondia selvaggia di quell'uomo che aveva nel cuore tutte le tenerezze, tutte le ingenuità, tutto l'amore; l'ebbrezza della vita e le magnificenze della poesia; e ne ha lasciato non più che un'ombra, un'eco appena, soffocata e vibrante in quel suo rotto accento breve e quasi per cinismo indurato: come vorrei celebrare il vigore più che umano dell'artista, che – fiorendogli l'anima di poesia, come una selva in succhio quando si senton tutte le linfe sgocciare dalle tuniche squarciate nel riscoppiar dei germogli - ha osato entrarvi dentro col ferro e col fuoco, e bruciare e sbarbare e desolare, io non so se più per gelosia che alcun profano si credesse cresciuta e coltivata per sé la selva, il fiore intimo dell'anima sola di lui, o per orgoglio di fare ciò che nessuno aveva mai fatto, per superba speranza che la sua desolazione e le sue rovine fossero per riuscire più belle che tutte le bellezze degli altri, io non so se con più amarezza di eroe che trionfa delle sue stesse carni, o con più fredda gioia di intelligenza che crea secondo il suo desiderio e per la sua signoria tutte le cose: come vorrei dire tutto questo tumulto di lave ruggianti, domato, affinato, purificato; rappresentato in virtù sola e in potere sulle carte dove una volontà supremamente chiara e ironica ha disegnato se stessa, solo un poco sorridendo» (R. SERRA, *Scritti inediti*, cit., pp. 85-86).

¹⁹ Per un accenno al rapporto di Cecchi con l'opera di Joseph Conrad, si veda la nota 9 al testo 68.

²⁰ Si veda a tal proposito la nota 4. Proprio nel 1923 esce un volume dell'*Opera omnia* di Alfredo Oriani, curato da Benito Mussolini e con prefazione di Cecchi: A. ORIANI, *No*, a cura di B. Mussolini, prefazione di E. Cecchi, Bologna Cappelli, 1923. L'anno successivo il critico tornerà ad occuparsi del romanziere: E. CECCHI, «*Postuma gloria*», in «*Epoca*», 27 aprile 1924.

²¹ È lo stesso Cecchi a chiamare in causa Serra nella prefazione al romanzo di Oriani: «E, come fecero il Serra e l'Ambrosini (Cfr. SCRITTI INEDITI di Renato Serra – Edit. "La Voce", Firenze, 1923, pag. 165 segg.), riferire quelle caratteristiche alla qualità della vita vissuta; la inquieta solitudine dei personaggi all'isolamento, materiale e morale, dello scrittore. Nelle pagine citate, il Serra e l'Ambrosini dettero anche un vivace *excursus* intorno al carattere romagnolo in generale: né poetico, né religioso – com'essi scrivono – senza passioni ed angosce universali, o pienezza di sensi o abbandono lirico: carattere, prevalentemente, politico e pratico; e non tanto portato alla contemplazione delle idee, quanto ai confronti immediati e personali con gli uomini e i fatti. È, naturalmente, di quelle diagnosi che non si potrebbero assumere in significato assoluto. Ma contiene molto di vero: e conviene averla presente a proposito di *No* e degli altri romanzi giovanili dell'Oriani» (A. ORIANI, *No*, cit., pp. V-VI).

[91] «La Tribuna», venerdì 22 giugno 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Non credo che molti abbiano letto *Moll Flanders* di Daniel Defoe.¹ E di quelli che l'avevan letto, alcuni mi parevano un poco stanchi degli andirivieni del romanzo, di quel modo di costruire per gradi impercettibili, e con tocchi e ritocchi, e velature aggiunte a velature, che poi finisce col metterci davanti agli occhi un ritratto di Moll Flanders, questa impareggiabile meretrice e tagliaborse, dipinto, si direbbe, alla bella maniera veneziana, in piena pasta e piena luce.

I misteri dello snobismo sono imperscrutabili! E c'è qualcuno che è contento di aspettare infinitamente, come un accattone alla porta dell'autore novellino; e di accettare di questo autore tutti gli indugi, i ritardi e i capricci, in attesa d'un miracolo che il più delle volte non viene; eppoi si spazientisce subito ai primi, piccoli sacrificii che può chiedergli un vecchio, glorioso scrittore, di forza taumaturgica ben constatata e collaudata. Se Daniele Defoe non è nel novero di questi scrittori miracolosi, possiamo andar tutti a farci impiccare! Nelle lungaggini del *Robinson Crusoe*, la nostra adolescenza ha scavato i sogni più ricchi.² Ha sentito il luminoso tedio marino, questa gran base di tutte le psicologie. Ma il pregiudizio, nei riguardi degli autori cosiddetti *semplici*, è ch'essi vengon presi letteralmente, pedestremente; e, d'altronde, non fosse così, nessuno sa che cosa resterebbe da dare, quali rimasugli d'attenzione rimarrebbero da concedere, ai cosiddetti autori *complicati*! Nella prefazione alla sua squisita versione di *Moll Flanders* (Ed. Crès Paris, 5.a edizione, 1918) Marcel Schwob,³ citando, badate bene, parole dello stesso Defoe, mostrava come si possa leggere *Robinson Crusoe*, né più né meno con le stesse esigenze con le quali si leggerebbe un romanzo introspettivo e magari simbolista.⁴ Siamo, purtroppo, obbligati a credere che le sue osservazioni, per la gran massa dei lettori, anche colti, rimangono e rimarranno lettera morta. Quando si pensa che l'Ariosto vien tutt'al più considerato come un felicissimo costruttore di castelli in aria, un prestigioso decoratore, un affreschista gratuito, svagato, licenzioso e, probabilmente, anche un po' ebbro! Quando si pensa che, l'altro giorno, in una recensione dettata da uno dei nostri critici più fecondi, i *Viaggi di Gulliver* erano definiti libro *grazioso*!

Ho citato, incidentalmente, Marcel Schwob. E la sua traduzione di *Moll Flanders* se, naturalmente, in tutto non supplisce al testo, è quanto di più perfetto posson desiderare quelli che non hanno modo di leggere il testo. Schwob, in Italia, è meno conosciuto di quanto meriterebbe. Degli ultimi movimenti francesi furono importati, in Italia, rappresentanti meno rappresentativi di lui; e scrittori molto più fiacchi. Non credo di apprezzarlo esageratamente per la comune ammirazione che ci lega a certi poeti e romanzieri inglesi. Non credo di essere parziale, per il fatto che nessuno più di me condivide le sue simpatie per gli antichi schiumatori d'oceani, pirati, buccanieri e fondatori d'imperi:⁵ se non forse, fra i giovani, qualche marinaio d'acqua dolce, come Baldini⁶ e Scardaoni;⁷ e fra gli anziani, si potrebbe dire addirittura, fra i classici, un imperterrito giramondo come Pascarella.⁸ Riguardo a questi affetti dello Schwob, che ci spiegano l'adorazione per Defoe, chi vuol saperne di più legga le sue *Vies Imaginaires* (Edit. Crès, Paris, 1921);⁹ dove, riprendendo (e alleggerendo) i procedimenti di Walter Pater,¹⁰ ha riassunto le vite di tanti pirati, storici e fantastici, pirati autentici e pirati fumisti, da soddisfare anche le curiosità più insaziabili. E chi desidera, oltre la mia, qualche buona testimonianza, sempre sullo Schwob, cerchi: *Servitude et Grandeurs Littéraires* di Camille Mauclair (Edit. Ollendorff, Paris)¹¹ uscito gli ultimi mesi dell'anno scorso. È un di quei libri, come i *Souvenirs* di Léon Daudet,¹² dei quali, finora, pareva tenessero sotto chiave il segreto i francesi. L'Ojetti (*Tantalo*) delle *Cose viste*,¹³ ha mostrato che si possono scriverne, altrettanto buoni, in italiano, con la materia delle povere esperienze che si fanno in Italia. Nel volume del vecchio Mauclair (fg. 72 sgg) ci sono, appunto sullo Schwob, alcune notazioni che valgono un saggio critico e una biografia completa.¹⁴

Tornando a *Moll Flanders* e a Defoe, la traduzione dello Schwob è condotta sopra una di quelle edizioni appena espurgate che girano in Inghilterra, e delle quali la più economica è quella della *Camden Publishing Company* di Londra, a poco più d'uno scellino. Deve esser l'edizione ricercata dalle odierne colleghe di Moll Flanders, e, in genere, dalla povera gente: un'orribile edizione stereotipa, la quale fa pensare a quella che, nel 1824, George Borrow (cfr. *Lavengro*; vol. secondo, pag. 31-32) vide, senza nome d'autore, nelle mani di una vecchia sul London Bridge. La vecchia, che aveva un figlio deportato per furto, credeva (e forse non aveva tutti i torti), che non ci fosse nulla di male a rubare:

«- *Borrow*: E così, secondo voi, non c'è nulla di male a rubare?

- *La Vecchia*: Assolutamente nulla, mio caro! Che cosa vi credete, che la buona donna di questo libro avrebbe scritto la sua vita come ha fatto, e l'avrebbe lasciata correre per il mondo, se ci fosse qualche cosa di male a rubare? Anche lei, la chiamavano ladra e tagliaborse, e la deportarono, come il mio figliuolo... Quanto mi conforta pensare che la buona donna la deportarono, sì; ma tornò, e tornò ricca: m'aiuta a credere che il mio povero figliuolo, deportato come lei, un giorno tornerà come lei.

- *B*. E come si chiamava questa donna?

- *V*. Era la brava Mary Flanders.

- *B*. Lasciatemi vedere un momento cotesto libro.

- *V*. Volentieri, mio caro, se mi promettete di non prendermelo e non scappare.

- Le presi di mano il libro, un tozzo volumetto che aveva a dir poco cento anni, con una rilegatura di pelle unta e bisunta. Voltai le pagine spiegazzate ingiallite; e lessi qua e là qualche frase. Non c'era da sbagliarsi! La *sua* penna, il *suo* spirito, in ogni riga: l'autore del libro sul quale imparai a leggere. Mi copersi il viso con una mano, e ripensai alla mia fanciullezza...

- ... *B*. Che libro strano! Me lo cedete per una corona?

- *V*. No, caro, non ve lo cedo per una corona.

- *B*. Son povero anch'io, le dissi; ma se me lo vendete vi do volentieri due corone d'argento.

- *V*. Non lo do per due corone d'argento; né per tutto l'oro del Re, ch'è nella Torre qui accanto. Senza questo libro, quanto m'annoierei, quanto soffrirei! E forse finirei per buttarmi giù nel fiume». ¹⁵

L'Editore Constable and C. Ltd. ha ristampato, nel maggio scorso, integralmente dalla prima edizione: *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* «che nacque nella prigione di Newgate, in una vita avventurosissima di sessanta anni, non compresa la fanciullezza, per dodici anni fu *Meretrice*; si sposò cinque volte (e una volta al proprio fratello); fu per dodici anni *Ladra*; otto anni *Deportata* nella Virginia; e infine diventò *Ricca*, *Onesta* e morì *Penitente*». ¹⁶ E per rileggermi, quale uscì dalla penna di Defoe, la autobiografia di Moll Flanders, confesso d'aver gettato volentieri una sterlina e passa (a questi cambi!); l'edizione, certamente, è principesca; e non c'è dubbio che l'avventuriera, anche nel rigoglio giovanile, mai vesti broccato più bello.

Pensate che incassi (che formidabili incassi), se tutti i ladri e le meretrici, specialmente incogniti, invogliandosi di conoscere le proprie tradizioni, comprassero una copia del libro!

Ma son di quei gusti, m'immagino, che restano soltanto a nojaltri poveri letterati e malfattori, purtroppo, appena dilettanti!

Il tarlo.

Cecchi dedica la rubrica a Daniel Defoe, tra gli autori considerati erroneamente «semplici» in quanto letti troppo spesso superficialmente e «pedestramente». Prende in esame la «squisita» traduzione francese che Marcel Schwob ha *Moll Flanders*, romanzo poco letto in Italia, nella cui prefazione - appunto - il curatore «mostrava come si possa leggere *Robinson Crusoe* né più né meno con le stesse esigenze con le quali si leggerebbe un romanzo introspettivo e magari simbolista». Per approfondire la questione Cecchi, legato al critico francese della comune passione per i romanzieri inglesi di avventura, consiglia di leggere di Schwob le *Vies Imaginaires*: per un profilo del critico transalpino, propone invece la lettura di *Servitude et Grandeurs Littéraires* di Camille Mauclair, da poco uscito. Cita poi un brano del 1824 di George Borrow, nel quale si sottolinea la diffusione del romanzo di Defoe tra le classi popolari della Londra ottocentesca e, nella conclusione dell'articolo, ricorda di aver acquistato da poco una lussuosa ristampa dell'opera tanto cara. Il «tarlo» è stata ripubblicato, con alcune modifiche, in *Scrittori inglesi e americani* (pp. 29-32).

¹ Il libro di Defoe esce in prima edizione nel 1722 a Londra con il titolo di *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*. La prima traduzione italiana viene pubblicata dalla casa editrice A. B. C. di Torino nel 1935.

² Accenni al *Robinson Crusoe* di Defoe si trovano nei «tarli» del 10 febbraio 1922 (testo 30), del 13 ottobre 1922 (testo 60) e del 6 aprile 1923 (testo 80).

³ Per un breve profilo biografico di Marcel Schwob, si veda la nota 5 al testo 35: un accenno alla sua opera di traduttore dall'inglese, si trova invece alla nota 2 al testo 80.

⁴ Dopo aver citato direttamente alcuni passi tratti dalla prefazione di Defoe al terzo volume del *Robinson*, Schwob scrive: «Nous devons donc considérer *Robinson Crusoe* comme une allégorie, un symbole (*emblem*) qui enveloppe un livre dont le fond eût été peut-être assez analogue aux *Mémoires* de Beaumarchais, mais que de Foë ne voulut pas écrire directement. Tous les autres romans de de Foë doivent être semblablement interprétés. Ayant réduit sa propre vie par la pensée à la simplicité absolue afin de la représenter en art, il transforma plusieurs fois les symboles et les appliqua à diverses sortes d'êtres humains. C'est l'existence matérielle de l'homme, et sa difficulté, qui a le plus puissamment frappé l'esprit de de Foë. Il y avait de bonnes raisons pour cela. Et ainsi que lui-même a lutté, solitaire, pour obtenir une petite aisance et une protection contre les intempéries du monde, ses héros et héroïnes sont des solitaires qui essayent de vivre en dépit de la nature et des hommes» (D. DEFOE, *Moll Flanders*, traduction française de Marcel Schwob, Paris, Crès, 1918, pp. VII-VIII).

⁵ Si vedano a tal proposito i «tarli» del 13 ottobre 1922 (testo 60) e del 6 aprile 1923 (testo 80).

⁶ Per un accenno ai rapporti tra Cecchi e Baldini, si veda la nota 9 al testo 65.

⁷ Una breve biografia di Francesco Scardaoni si veda la nota 5 al testo 3.

⁸ Per un accenno alla biografia di Cesare Pascarella, si rimanda alla nota 5 al testo 1. Qui il riferimento è probabilmente al volume *La scoperta dell'America* (1894), opera di cui si tratta nello specifico nella nota 3 al testo 86.

⁹ M. SCHWOB, *Vies Imaginaires*, Paris, Crès, 1921. L'opera, uscita nel 1896 per l'editore parigino Charpentier, contiene 22 profili biografici di altrettanti personaggi storici: *Empédocle, Erostrate, Cratès, Septima, Lucrece, Clodia, Pétrone, Sufrah, Frate Dolcino, Cecco Angiolieri, Paolo Uccello, Nicolas Loyseleur, Katherine la Dentellière, Alain le Gentil, Gabriel Spenser, Pocahontas, Cyril Tourneur, William Phips, Le Capitaine Kid, Walter Kennedy, Le Major Stede Bonnet* e *MM. Burke et Hare*.

¹⁰ W. PATER, *Imaginary Portraits*, London, Macmillan, 1887. Il volume è suddiviso in quattro capitoli: *A Prince of Court Painters* (pp. 1-48), *Denys l'Auxerrois* (pp. 49-88), *Sebastian van Storck* (pp. 89-133), *Duke Carl of Rosenmold* (pp. 135-180).

¹¹ C. MAUCLAIR, *Servitude et Grandeurs Littéraires*, Paris, Librairie Ollendorff, 1922, pp. 72-74. Per un breve profilo biografico di Camille Mauclair, si veda la nota 2 testo 69

¹² L. DAUDET, *Vers le Roi. Souvenirs des milieux politiques, littéraires, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1920. L'opera viene citata dal «tarlo» il 24 settembre 1921 (nota 12 al testo 11) e poi nelle puntate del 28 luglio 1922 (nota 11 al testo 50) e del 10 novembre 1922 (nota 6 al testo 63). Per un breve profilo biografico di Léon Daudet, si veda la nota 12 al testo 6.

¹³ U. OJETTI, *Cose viste*, Milano, Treves, 1923. Dal 1921, con lo pseudonimo *Tantalo*, Ugo Ojetti pubblica sul «Corriere della Sera» bozzetti, ritratti e impressioni nella rubrica *Cose viste*. Con il medesimo titolo, dal 1923 al 1939, raccoglie i testi in sette volumi: i primi cinque tomi escono per l'editore milanese Treves, i rimanenti due per Mondadori.

¹⁴ Si veda a tal proposito la nota 11.

¹⁵ G. BORROW, *Lavengro; the Scholar – the Gypsy – the Priest*, London, John Murray, vol. II, 1851, pp. 30-32.

¹⁶ D. DEFOE, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, printed from the First Edition, London, Constable, 1923. In origine il romanzo di Defoe viene pubblicato proprio con un lunghissimo titolo che ne sintetizzava l'intera vicenda: *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders & C. Who was Born in Newgate, and during a Life of continu'd Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once of her own Brother), Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv'd Honest, and died a Penitent. Written from her own Memorandums*.

[92] «La Tribuna», venerdì 29 giugno 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

L'ultima volta che vidi il povero Vannicola,¹ fu una mattina di primavera: pochi mesi avanti la sua morte. Ci s'incontrò, mi ricordo, in Corso Umberto, un po' avanti il negozio dell'editore Treves, dov'è una bottega di fioraio. Vannicola, ormai curvo e canuto, col solito vestito nero e le ghette bianche come il latte, usciva appunto dal fioraio. E con un gesto e un'aria del viso, dove, una specie d'orgoglio infantile s'incontrava coll'ironia dell'uomo che ne ha passate di tutte, mi mostrò, dopo il primo saluto, una superba gardenia che s'era messa all'occhiello.

La bianchezza gelida di quel fiore faceva anche più risaltare l'arsura del viso, sul quale l'epidermide aveva una lucentezza laccata e rossastra. E mi pareva che l'odore della gardenia si confondesse a quello quasi fangoso della strada annaffiata.

«Non ho un soldo in tasca, stamani – mi confidò Vannicola, con quella sua aristocratica innocenza che dava un senso di privilegio a udire una di queste confessioni. - E ho preso a credito questa gardenia». Non mi pare dicesse perché aveva preso a credito la gardenia. Né occorre che lo dicesse. Uscito da chissà quale tana notturna, da quale albergo di miseria, il suo bisogno di immagini e di bellezza, o, forse, anche, più elementare, il bisogno di una *compagnia*, gli aveva fatto desiderare un fiore. L'uomo che patisce solo solo, facilmente diventa feticista. La cosa più effimera per lui si trasforma in un simbolo, in una bandiera, che l'animano alle resistenze più disperate, e l'aiutano, infine, a morire con onore. Quella gardenia di Vannicola era, appunto, anche un talismano, un blasone, una decorazione, una bandiera. Era l'emblema di una intrepida galanteria, ostentato, con grazia un poco letteraria e paradossale, davanti alla miseria e alla morte.

I conoscenti del povero Vannicola ricordano una quantità di aneddoti ed episodi del genere di questo, e più rilevati. E conversando di lui, e rammentando suoi gesti e sue parole, spesso ci accade di rievocare, in un cerchio di amici, una sua immagine molto più viva e completa di quella che potrebbe rinascere soltanto da una lettura degli scritti. Nei quali il Vannicola accettava la convenzione simbolista; come, negli ultimi tempi, l'uso del bastoncino che l'aiutava a camminare. Anche per questo musicista e poeta avviene, insomma, quello che per i vecchi romantici: la vita vissuta è più ricca dell'opera e più espressiva.

Papini, Prezzolini, Maffi, Borgese, Oscar Ghiglia² ed altri che fecero il noviziato nel primo «Leonardo», o nel «Regno» di Enrico Corradini;³ e quelli che, qualche anno dopo, si raccoglievano all'«Aragno», intorno al tavolino di Vailati,⁴ potrebbero fornire, dai loro ricordi, una bellissima biografia del povero Vannicola.

Intanto in un elegante volumetto: *Vannicola, ultimo bohémien d'Italia*, pubblicato a cura di Edwin Cerio, nelle edizioni delle «Pagine dell'Isola», Capri, maggio 1923;⁵ si trovano con certe pagine poco note o inedite del nostro amico, alcune testimonianze di Carlo Scarfoglio,⁶ di Italo Tavolato,⁷ di Marinetti, Onofri,⁸ della signora Khün-Amendola,⁹ di Altomare, Vitaletti,¹⁰ dello stesso Cerio;¹¹ e un affettuoso saluto di André Gide.¹² Il volumetto ha il carattere di una commemorazione e di un appello. Verso la fine della sua vita randagia, riparato, o, direbbe il Cerio, *deragliato* a Capri, il Vannicola vi godette qualche altra giornata di sole e qualche altro bicchiere di vino; e vi morì quasi all'improvviso.

«La pietà degli amici dell'ultim'ora si commosse - scrive il Cerio - fino alla somma complessiva di sessanta lire. Poche, anche pel funerale: assolutamente insufficienti per dare a Vannicola il riposo di una sepoltura perenne... A un certo momento non si sapeva più quale fosse la sua tomba; e solo dopo lunghe ricerche, e per la perspicacia di un sacerdote, si riuscì a trovarne i resti, l'anno scorso. Vi facemmo mettere una croce ed il nome... Ma presto, se nessuno più si ricorderà di Giuseppe

Vannicola, se ne ricorderà il Regolamento Mortuario; e, scaduti i dieci anni, ne farà gettare le ossa nella fossa comune».

Il Comune di Capri si è impegnato a cedere gratuitamente il suolo per la nuova sepoltura. Ma occorre un segno, una pietra, un ricordo. Il volumetto si rivolge a gli amici di Vannicola e a tutti quelli che serbano il culto del romanzesco, invitandoli a contribuire, secondo le proprie forze, al compimento dell'opera pietosa. Le offerte possono essere direttamente inviate a Edwin Cerio, Sindaco di Capri. E al Cerio è giusto che vadano, oltre alle offerte, vivi sensi di gratitudine per quanto egli ha fatto, con questa pubblicazione e nell'attività silenziosa di alcuni anni, per la memoria del poeta e dell'amico.

In una graziosa noterella della sua *Vita rosea*,¹³ Massimo Bontempelli mi riprende perché, a proposito dell'ultimo romanzo: *Angela*, di Umberto Fracchia,¹⁴ pochi giorni fa, mi scappò detto che, nel campo dell'arte narrativa, ormai Fracchia si presenta come un *concorrente pericoloso*.¹⁵

Osserva il Bontempelli: - Che maniera è questa di parlare? Non siam mica, nojaltri romanzieri, dei salumai! - E io riconosco volentieri che la mia espressione avrebbe potuto essere più elegante.¹⁶ Ma nego che si possa interpretare in termini, diciamo così, di *salumeria*. Anche perché molti romanzi costituiscono un genere assolutamente incommestibile; e occorrerebbe una fantasia pindarica per associarli ad una qualsiasi idea di prosciutto.

Io adoperavo: *concorrente*, nel senso di emulo e competitore; come l'adoperano, parlando di artisti, il Vasari, il Dolce, il Cellini, il Dati, Raff. Borghini,¹⁷ e tanti altri, che, in fatto di arte, e di rispetto per l'arte, hanno da insegnare qualche cosa.

«Audetque viris concurrere Virgo», dice Virgilio di Penthesilea... «Nunc juvenem imparibus video concurrere fatis».¹⁸ E si tratta di semidei e di eroi! Quella mia immagine di concorso, competizione, gara e certame, potrà, insomma, essere stata un po' eccessiva ed enfatica; militare ed eroicizzante. Tutto il contrario d'un'immagine umiliante ed oltraggiosa.

Ma prosegue il Bontempelli, dicendo che «non bisogna impostare la critica sulle concorrenze, le gelosie, le scuole, i gruppi ed altri interessi di questo genere».¹⁹ Ottimamente. Io, infatti, nell'articolo incriminato, lodavo il Moretti, la Deledda²⁰ e il Fracchia, che rappresentano tendenze d'arte assai diverse; come altre volte ho lodato libri del Pea, del Jahier, del Baldini, del Bontempelli, etc. Sono il primo ad ammettere che la mia lode varrà poco. Ma si deve riconoscere che, dal punto di vista delle scuole, dei gruppi e della geografia, è abbastanza libera e svariata.

«C'è, fra gli artisti nuovi, una fraternità che i critici non sospettano».²¹ È un vero peccato che questa fraternità gli artisti non la estendano un poco anche ai critici; quando, senza diventare assolutamente ciechi, questi critici fanno il possibile per esser loro fraterni! La fraternità degli artisti, nuovi o vecchi che sieno, è, del resto, un sentimento piuttosto discutibile. Un artista può esser fraterno ad un altro artista. Ma gli è fraterno non in qualità d'artista: in semplice qualità d'uomo. Come artista è sé stesso, e necessariamente deve imporre e difendere la propria idea d'arte. Se Sofocle avesse pensato che una tragedia d'Eschilo aveva più ragion d'essere della tragedia sua, non avrebbe presentato né cercato di far vincere la sua al concorso. E se Tiziano avesse creduto che nella pittura bastava Perugino, non avrebbe scritto al Doge, nel gennaio 1515 (cfr. Gaye, *Carteggio degli Artisti*, col. II, pag. 142), di voler fare una certa opera: «cum duc. 400, che lui non volse farla con ducati ottocento etc. etc.».²²

Questo succedeva nelle età d'oro, ai tempi dell'arte davvero grande e purissima.

E se non è *concorrenza*...

Il tarlo.

Prendendo spunto dall'uscita del volume *Vannicola, ultimo bohémien d'Italia*, Cecchi dedica la rubrica allo scrittore marchigiano. Ricorda il suo ultimo incontro con l'autore, «pochi mesi avanti la sua morte», «curvo e canuto», vestito di nero e con una gardenia all'occhiello. Aneddoti altrettanto affettuosi sono contenuti proprio nel volume pubblicato a cura di Edwin Cerio, che raccoglie testimonianze di Scarfoglio, Tavolato, Onofri, Eva Khün-Amendola e di André Gide con la speranza di raccogliere tra gli estimatori dell'autore i fondi per assicurargli una sepoltura dignitosa al cimitero di Capri. Cecchi risponde poi a Bontempelli che lo accusa di aver definito *Angela* di Umberto Fracchia un «concorrente pericoloso», e che ritiene non si possa «impostare la critica sulle concorrenze, le gelosie, le scuole, i gruppi»: il «tarlo» si difende, ribadendo che gli artisti, anche se legati da amicizie e collaborazioni, sono sempre in competizione tra loro, in quanto devono «imporre e difendere la propria idea d'arte» e farsi concorrenza l'uno con l'altro. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Il marchigiano Giuseppe Vannicola (1876-1915) studia musica a Roma, frequenta il conservatorio a Napoli e si trasferisce a Parigi. Tra il 1899 e il 1900 si ritira presso l'abbazia di Montecassino e, dopo aver abbandonato l'idea di prendere i voti, diviene primo violinista alla Scala di Milano. Nel 1904 si trasferisce a Firenze, dove conosce Papini, Prezzolini e Amendola e dove fonda la «Revue du nord»: negli anni successivi collabora con «L'Alba», «Il Regno», «Leonardo», «Poesia», «La Voce», «Lacerba» e «Il Mattino». Si trasferisce quindi a Roma, dove frequenta Corazzini, fonda la rivista «Prose» e stringe amicizia con André Gide. A causa delle precarie condizioni di salute, dell'abuso di alcol e della povertà, muore precocemente a Capri il 10 agosto 1915.

² Una breve biografia di Oscar Ghiglia si trova alla nota 7 al testo 83.

³ Enrico Corradini (1865-1931), dopo la laurea in lettere (1888) fonda e dirige la rivista «Il Marzocco»: qualche anno dopo, nel 1903, con Papini, Pareto e Prezzolini fonda «Il Regno». Tra i maggiori esponenti dell'*Associazione Nazionalista Italiana*, nel 1911 si schiera a favore della guerra Italo-Turca e contribuisce a far nascere «L'Idea Nazionale» che diverrà quotidiano dal 1914 e sosterrà sempre una politica estera imperialista e colonialista. Dopo aver collaborato con il «Corriere della Sera» e l'«Illustrazione italiana», si schiera tra gli interventisti e, dopo la fine della guerra, entra nel Partito Nazionale Fascista.

⁴ Il *Caffè Aragno* era un locale di Roma nel quale erano soliti ritrovarsi intellettuali e artisti. Situato al civico 180 di Via del Corso, è rimasto attivo dal 1886 al 1955 quando ha preso il nome di *Caffè Alemagna*: nel giugno 2014 ha chiuso definitivamente i battenti. Tra i numerosi frequentatori si ricordano Marinetti, Bragaglia, Pannunzio, Cecchi, Cardarelli, Baldini, Soffici, Ungaretti, Barilli, Saffi e Roberto Longhi. Per un accenno alla figura di Giovanni Vailati, si veda la nota 1 al testo 13.

⁵ *Vannicola. Ultimo bohémien d'Italia*, introduzione di E. Cerio, Capri, Le pagine dell'isola di Edwin Cerio, 1923.

⁶ Il giornalista romano Carlo Scarfoglio (1887-1970) dirige dal 1917 al 1922 il quotidiano «La Nazione» e, dal 1922 al 1924, «Il Mattino», giornale fondato dal padre Edoardo nel quale aveva esordito nel 1908 e con cui aveva collaborato prima in veste di corrispondente da Londra, poi come inviato al fronte durante la guerra.

⁷ Lo scrittore triestino Italo Tavolato (1889-1963), profondo conoscitore della cultura e della letteratura tedesca, entra ben presto nel gruppo dei futuristi fiorentini. Collabora con «La Voce», con «L'Anima» e con «Lacerba», nella quale pubblica alcuni interventi per i quali sarà processato per oltraggio al pudore (*Contro la morale sessuale, Elogio della prostituzione*).

⁸ Il poeta romano Arturo Onofri (1885-1928) frequenta fin da giovane i ritrovi letterari dell'Aragno e del Caffè Greco ed esordisce nel 1907 con la raccolta *Liriche*, seguita da *Poemi tragici* (1908) e *Canti delle oasi* (1909): negli stessi anni inizia a comporre un diario filosofico-letterario, diviso in tre parti, la cui stesura si protrae fino alla morte (*Selva*, 1909-1910; *Pandaemonium*, 1910-1913; *Pensieri e teorie*, 1925-1928). Corrispondente di Papini, di Baldini, di Fracchia e amico di Cecchi e di Cardarelli, collabora con la «Nuova Antologia», con la «Rassegna letteraria», con «La Voce», con «Diana» e, nel 1912, fonda la rivista «Lirica». Nel 1914 pubblica *Liriche*, a cui seguono *Orchestra* (1917) e *Ariosto* (1921).

⁹ Eva Khün-Amendola (1880-1961), moglie di Giovanni Amendola di origine lituana, è un'intellettuale di primo piano del tempo. Frequentatrice dei circoli intellettuali romani e fiorentini, è stimata traduttrice dal russo, dall'inglese e dal tedesco e apprezzato critico letterario: collabora a «L'Italia futurista», «Roma futurista», «Cronache di attualità», scrive nel 1917 il saggio *Il pensiero religioso di F. Dostojewskij* e nel 1919 riceve da Rocco Carabba l'incarico di dirigere la *Collana per i fanciulli*.

¹⁰ Il critico e studioso di origine marchigiana Guido Vitaletti era allora direttore del «Giornale Dantesco» e aveva pubblicato già diversi saggi, incentrati soprattutto sulla poesia italiana dal Quattro al Seicento.

¹¹ Edwin Cerio (1875-1960), dopo la laurea in ingegneria meccanica, si trasferisce in Germania per lavorare nell'industria navale: si sposta quindi in Spagna, in Inghilterra e in Sud America, soggiornando in Argentina, Brasile, Cile, Paraguay e Uruguay dove lavora per le ferrovie. Nel 1913 rientra in Italia, impiegandosi prima all'Ansaldo e, dal 1918, alla Fiat. Dopo circa un ventennio di attività frenetica e instancabile, si ritira a Capri, suo luogo di nascita, e si incarica di valorizzare e promuovere le bellezze naturalistiche e artistiche della propria terra: dal 1920 al 1923 viene eletto sindaco dell'isola e, proprio in questa veste, diviene una figura fondamentale nella tutela del paesaggio e dell'identità capresi.

¹² Per un accenno agli scritti cecchiani sull'opera di André Gide, si veda la nota 3 al testo 28.

¹³ «Questo è detto a proposito d'una frase involontariamente atroce, terribilmente sintomatica, d'uno dei tre o quattro “critici professionali” che abbiamo oggi: di Emilio Cecchi. Il quale, per annunciare che un autore giovane (Fracchia) ha scritto un romanzo ottimo, esce in queste odiosissime parole: “anche scrittori che percorsero una lunga carriera nel campo dell'arte narrativa, ormai dovranno considerare il Fracchia come un concorrente pericoloso”» (M. BONTEMPELLI, *Il “concorrente pericoloso”*, in «Il Mondo», a. II, n. 148, 23 giugno 1923, p. 3).

¹⁴ U. FRACCHIA, *Angela*, Roma, Mondadori, 1923. Il lucchese Umberto Fracchia (1889-1930) esordisce giovanissimo con *Le Vergini* (1908) e *La Favola dell'innocenza* (1910) e fonda con Arturo Onofri la rivista «Lirica». Tornato dalla guerra, si dedica al giornalismo e alla critica letteraria: dopo l'uscita del suo primo romanzo *Il perduto amore* (1921), collabora con «Il Secolo» e dirige i settimanali «Comoedia» e «Novella». Scrive inoltre sul «Corriere della Sera» e ottiene un notevole successo di pubblico con il secondo romanzo, *Angela* (1923). Nel 1925 contribuisce a fondare e dirige «La Fiera Letteraria».

¹⁵ E. CECCHI, *Romanzi di Umberto Fracchia e Marino Moretti*, in «La Tribuna», 21 giugno 1923. Il passo incriminato è riportato alla fine della citazione di Bontempelli a nota 16.

¹⁶ «Ma che concorrente? ma che pericoloso? Emilio Cecchi crede dunque che due romanzieri si considerino come due salumai i quali abbiano aperta la bottega nella medesima piazza? Mediti egli ciò che ho detto, e vedrà che la sua considerazione è ingiuriosa, non soltanto agli scrittori seri, ma anche al pubblico italiano, che si sta magnificamente educando alla lettura dei suoi autori viventi, e la cui sete di libri buoni non si limita certo a un libro per ogni stagione» (M. BONTEMPELLI, *Il “concorrente pericoloso”*, cit.).

¹⁷ Il fiorentino Raffaello Borghini (1537-1588) è autore di commedie quali *L'amante furioso* (1583), *La donna costante* (1586), *Diana pietosa* (1586), ma la sua fama è legata soprattutto al dialogo scritto nel 1584 con il titolo de *Il Risposo*: diviso in quattro libri, tratta in maniera minuta del panorama artistico dell'epoca, con un'attenzione particolare alla vita culturale della Firenze del tempo e alla costellazione di artisti minori e poco noti che ne caratterizzavano l'ambiente.

¹⁸ «Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis / Penthesilea furens mediisque in millibus ardet / Aurea subnectens exsertae cingula mammae, / Bellatrix audetque viris concurrere virgo» (VIRGILIO, *Eneide*, libro I, vv. 490-493). «Nunc iuvenem imparibus video concurrere fati, / Parcarumque dies et vis inimica propinquat» (libro XII, vv. 149-150).

¹⁹ «Cecchi [...] dimostra di avere portato con sé il peggiore dei difetti della “scuola critico-polemica toscana” dell'anteguerra. Era il tempo in cui il rinnovamento nostro si manifestò prima e meglio nella critica che non nella creazione. Lo riconosco. Ma il difetto, forse necessario, di quel tempo, era il lavorare per scuole, per gruppi, per combinazioni politiche. [...] la critica deve riprendere un posto adeguato, e anzitutto meritarselo con la modestia e con un senso della opportunità [...]. Tale modestia e tale opportunità debbono in primo luogo manifestarsi con lo smettere il vezzo d'impostare la critica e la cultura di un'epoca sulle concorrenze, le gelosie, le scuole, i gruppi e altri interessi di questo genere» (M. BONTEMPELLI, *Il “concorrente pericoloso”*, cit.).

²⁰ Il primo articolo dedicato da Cecchi a Grazia Deledda (1871-1936) esce ne «Il Resto del Carlino» il 14 ottobre 1910 con il titolo di *Sardegna fosca e soave*, ed è una recensione al romanzo *Il nostro padrone*, uscito per Treves in quello stesso anno.

²¹ Il passo si trova subito dopo il brano citato a nota 19: «Gli scrittori nuovi lo sanno: c'è tra loro una fraternità, che i critici non sospettano. Almeno così io credo, perché non voglio immaginare che, riconoscendola, vogliano di proposito intorbidirla e renderla difficile, per mantenere alla “critica pura”, mediante le divisioni polemiche dei campi, quel transitorio primato ch'essa non poteva avere se non in tempi improduttivi e confusi» (M. BONTEMPELLI, *Il “concorrente pericoloso”*, cit.).

²² «Tiziano al Doge di Venezia. Da Venezia, probabilmente del Gennaio 1515 (*Spoglio dei libri del Collegio di Venezia del Signor Abate Cadorin*) [...]; facendomi la Sub.^a V. prometter all'ufficio del Sal, che finita detta opera habia per mio pagamento la metà di quello che altre volte fu promesso al Perusin, che dovea depenzer el detto teller, che sono duc. 400, che lui non volse farla cum ducati ottocento, et che al tempo habia la mia spectativa dela Sanseria in fontego de' Thedeschi, come fu deliberato nell'illustrissimo conseio a di 28 Novembrio 1514 [...]» (*Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI.*, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott. G. Gaye, Tomo II. 1500-1557, 1840, pp. 142-143).

[93] «La Tribuna», venerdì 13 luglio 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Bruno Cicognani non è nome nuovo ai lettori del nostro giornale.¹ E, dal 1917, quando egli pubblicò il suo primo libro: *Storielle di nuovo conio*, abbiamo avuto da illustrare diverse tappe del suo prudente e continuo allontanamento dalle forme di quel *macchiettismo*, nel quale sembra essersi fissata, con una vittoria troppo facile, una parte dell'ultima letteratura toscana.²

Nelle *Storielle*, e, più o meno, nell'ordine di questo macchiettismo, era, fra tutti bello, un racconto: *La Zaira*;³ e mi par di sentire ancora l'acuto odore della stalla della Zaira, perché questa Zaira era una cavalla, inconsapevole vittima di avventure che nessuno, in realtà, avrebbe avuto coraggio di chiamare cavalleresche ed equestri. Nel terzo volume del Cicognani: *Il figurinaio e le figurine* (Cfr.: «Tribuna», 15 luglio 1920) anche i ciechi potevan leggere che stava succedendo qualche cosa di nuovo.⁴ Abbandonata quasi del tutto la forma della novella, da una parte il Cicognani tentava di concentrare i suoi motivi, e portarli ad una ragione più lirica e personale; un po' sull'esempio degli scrittori di poemetti in prosa; e non gli veniva bene; o, almeno, non sembrava che ci facesse gran guadagno. Lo stile del poemetto in prosa presuppone un lavoro critico, una conquista di essenzialità verbale, a cui il Cicognani, troppo narratore e pittore, difficilmente potrebbe giungere. Contemporaneamente, egli seguiva a darci, in scala più ridotta del solito, figurine e figurine; le quali erano, frattanto, sempre più il contrario della *macchietta*. La *macchietta* è sufficiente a sé stessa. Vuol mostrarci ridotto a una sigla, e quasi sempre la stessa sigla, l'universo. E, invece, coteste figurine sembravano volersi tirar dietro, con quelle braccine così gracili, tutto un mondo; del quale, per il momento, non si vedeva che qualche ritaglio. In certo senso, si sarebbe potuto dire che alcune di tali figurine: *Coppia*, *Gli Infermi*, *Bersaglio*, etc.;⁵ uscivano da un romanzo inedito o perduto; erano i personaggi superstiti d'un quadro quasi tutto scancellato, e si tendevano le mani, cercando di ricongiungersi sopra le parti distrutte e sepolte dell'imbiancatura.

Oggi mi pare che specialmente una di esse (*Bersaglio*),⁶ possa considerarsi come l'araldo del nuovo libro del Cicognani: libro che, questa volta, è un romanzo, ed un bellissimo romanzo. «Lei vede l'uomo più bersagliato che sia sulla terra».⁷ Lo riconosciamo: deve essere un cavalocchio, un copista, un galoppino, riuscito a esibirsi in precedenza, sgattaiolando fuor degli squallidi antri curiali e strozzineschi, che sotto i giocondi amori de *La Velia* (Edit.: Treves, Milano, 1923)⁸ stanno, come sotto alle aiuole dei giardini, quelle fessure piene di detriti e putrescenze, dalle quali escono verso sera vermi e scolopendre.

Non ho intenzione di perdere tempo sunteggiando questa *Velia*. Chi ama seguire quanto di meglio oggi si produce in Italia, dovrà leggerla; se, com'è più probabile, non l'ha già letta. È la storia della popolana astuta e sensuale, ch'entra in una famiglia di zotici arricchiti, e rapidamente la devasta. Storia vivacissima, nella generale pittura dell'ambiente borghese fiorentino; ma, soprattutto, in quattro o cinque figure d'una complessità ingenua e piena di movimenti, osservate con acutezza che poi ritorna tutta in facilità e felicità; scritta in una lingua che ha perso quasi completamente quanto, nello stesso *Figurinaio*, persisteva dell'uso locale; e in questo aspetto, forse, potrebbe anche notarsi una progressiva chiarificazione stilistica dalla prima all'ultima parte del romanzo.

Velia, la ragazza che, dal laboratorio di mode, viene assunta al coniugale letto e incruento di Beppino, precocemente alcoolizzato e rimbecillito, resterà fra i pochissimi personaggi che riceveranno battesimo nel romanzo italiano, da diversi anni a questa parte. Dei giovani, soltanto Moretti ha dato, con tutt'altro carattere, figure femminili da poter mettere accanto alla *Velia*.⁹ Beppino, il marito per modo di dire, è, in confronto, meno approfondito; forse anche a ragione della parte che gli toccava: una parte di testa di turco, nella quale la fissità dell'ignominia e della sventura poteva, al più, atteggiarsi di grottesco. In una scena finale, fra curatori di fallimento, creditori e

avvocati, c'è, tuttavia, uno scatto di Beppino (e un gran cazzotto tirato sulla tavola) che vale molta psicologia, e dà una specie d'improvvisa coscienza retroattiva a questo testimone eternamente muto.¹⁰ Ma se la Velia intitola il libro e lo diffonde tutto dell'odore delle sue belle braccia e della sua biancheria, il vero protagonista è l'Ingegnere, amante della Velia; anzianotto, ma ben conservato; elegante, scapolo, conquistatore di donne per poter conquistare, per mezzo delle donne, i patrimoni. La Velia è più forte di lui; con la sicurezza dell'istinto delude le sue scaltrezze, lo conquide, lo logora, lo rovina; e finalmente, come si spinge col piede una buccia nel rigagnolo, lo caccia al suicidio.

Un po' meno persuasivo nella prima fase, quando la Velia, reduce vergine dal viaggio di nozze, si attacca l'Ingegnere, il loro amore si svolge, poi, in finissimi episodi, con una logica leggera quanto inevitabile. Già il brivido della vecchiezza che la prima volta turba l'Ingegnere, arbitro di tanti pudori, appena Velia gli si è concessa, e il senso di pianto che lo invade davanti a quello ch'egli dovrebbe considerare il più bel trionfo della sua carriera, sono tratti originalissimi;¹¹ e determinano, con ricca varietà d'intrecci, la catastrofe lontana. Non è facile trovar da leggere pagine come quelle del tardivo idillio nella villetta, al cui cancello sta per apparire, ad apporre i sigilli, il notaro; un idillio inasprito dalla sensualità e crudeltà della donna, come quando, feritasi con una spina, dà a succhiare la stilla di sangue all'amante; o quando gode di straziare i fiori primaticci, dei quali si compiaceva, con tenerezza puerile, un istante prima. Se il romanzo, come ha detto un grande scrittore, è «la verità tirata fuori dal pozzo, e vestita d'immagini variopinte», quasi in ogni pagina di questo libro, anche se le immagini non sempre sono ugualmente belle, è presente la Verità; e spesso una profonda Verità.

Questa Verità diventa Verismo, nel senso deteriore? Quando, per esempio, nel bisogno di più forti contrasti, alla rovina finanziaria dell'Ingegnere, il Cicognani aggiunge la rappresentazione della più umiliante decadenza fisica; e l'Ingegnere consuma le sue giornate fra la siringa e lo scadenzario? Credo che la discrezione dello scrittore non abbia lasciato entrare nulla di men necessario; e se Velia parla, a volte, come parlano le prostitute (non quelle, s'intende, dei libri di filantropia) è perché lo richiede la logica del suo personaggio. Forse minor misura è in quella faccenda della poltrona da scrivania che il suicida ha lordata del proprio sangue, e poi il sangue si attacca ai calzoncini dello scritturale; o quando gli infermieri rivestono il morto nella sala incisoria. Il Cicognani ha un forte senso dell'orrido; un senso tutto carnale; dovrebbe cercar di non metterlo in giuoco troppo facilmente. Ma son minuzie, nell'insieme di un'opera così bella; con tanta dovizia di figure secondarie, perfettamente delineate; e anche se caricate un po' romanticamente, come Vasco, giovane di studio quasi murgeriano, e come il musicista Alberto, opportunamente caricate. La illusione del «vero amore», in una Velia, non poteva assumere che dei contorni da cartolina illustrata.

Un forte romanzo insomma. Alla buona ora!

Il tarlo.

La rubrica è dedicata a Bruno Cicognani, autore recensito da Cecchi in più di un'occasione. Se nel 1917, tra le *Storielle di nuovo conio*, aveva elogiato il racconto *La Zaira*, ne *Il figurinaio e le figurine* del 1920 si avvertiva già la netta evoluzione dello stile e l'«essenzialità verbale» che si concretizzano ora nel nuovo romanzo uscito per Treves, *La Velia*. Il critico ne sintetizza a grandi linee la trama: accanto al coniuge della protagonista, Beppino, «precocemente alcoolizzato e rimbecillito», «marito per modo di dire», individua la centralità della figura dell'Ingegnere, «amante della Velia», «anzianotto, ma ben conservato», «elegante», «scapolo» e «conquistatore di donne» e di «patrimoni». Cecchi sottolinea la torbida complessità che assume a tratti questo amore clandestino, episodi che svelano del Cicognani il «forte senso dell'orrido» e del «carnale», amalgamati «nell'insieme di un'opera così bella» da essere considerata apertamente un «forte romanzo». Il «tarlo» è stato ripubblicato con il titolo *Questioni di maniera* nell'agosto del 1923 sulla rivista «Noi e il mondo», e nel fascicolo di giugno-luglio dello stesso anno di «Siciliana» con il titolo *Cicognani-Moretti-Fracchia*.

¹ Per un accenno alla biografia di Bruno Cicognani, si rimanda alla nota 16 al testo 32. Riguardo all'autore, Cecchi aveva già scritto in altre occasioni: aveva recensito *Sei storielle di novo conio* sia in *Campanili* («La Tribuna» del 14 agosto 1917) che in *Bruno Cicognani*, segnalando qui anche *Gente di conoscenza* e *Il figurinaio e le figurine* («La Tribuna», 15 luglio 1920). Cicognani è inoltre presente nei «tarli» del 24 febbraio 1922 (testo 32) e dell'11 maggio 1923 (testo 85).

² E. CECCHI, *Campanili*, in «La Tribuna» del 14 agosto 1917.

³ *La Zaira* è il secondo dei sei racconti riuniti nel volume *Sei storielle di novo conio*, uscito nel 1918 per la Libreria della Voce (pp. 15-36): le altre novelle sono *San Giovannino de' Cavalieri* (pp. 7-12), *La bambola di biscuit* (pp. 39-55), *La disgrazia di Rutilio* (pp. 59-82), *Bechèsce* (pp. 85-128) e *Le lògge della felicità* (pp. 131-145).

⁴ B. CICOGNANI, *Il figurinaio e le figurine*, Firenze, Vallecchi, 1920. «Ci ponemmo il problema di questo scrittore, quattro anni fa, nell'occasione del suo primo libro. *Sei storielle di novo conio*, che lo rappresentava, in modo abbastanza chiaro, nelle principali caratteristiche del suo temperamento. Altri due volumi, dopo codesto, e particolarmente l'ultimo: *Il figurinaio e le figurine*, uscito questa primavera, lo riportano alla nostra considerazione; per un aspetto, nell'innegabile persistere d'alcune cattive qualità; per un altro aspetto, che c'importa molto di più, nell'approfondimento di qualità che s'erano annunciate fino dai primi saggi, ma che ormai si attestano in maniera da richiedere un nuovo discorso» (E. CECCHI, *Bruno Cicognani*, in «La Tribuna», 15 luglio 1920, p. 3).

⁵ La seconda sezione de *Il figurinaio e le figurine* si intitola *Un po' d'umanità* e raccoglie undici brevi testi: *Coppia* (pp. 19-23), *Visitare gli infermi* (pp. 25-29), *Accattoni* (pp. 31-34), *Sfacelo* (pp. 35-38), *Bambino* (pp. 39-40), *Rassomiglianza* (p. 41), *L'Elisa* (p. 43), *La Signora Assunta* (pp. 45-47), *Bersaglio* (pp. 49-51), *Creature* (pp. 53-55) e *Un ragazzo vivo e uno spento* (pp. 57-62).

⁶ B. CICOGNANI, *Bersaglio*, in ID., *Il figurinaio e le figurine*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 49-51.

⁷ «Lei vede l'uomo più bersagliato che sia sulla terra» (B. CICOGNANI, *Bersaglio*, in ID., *Il figurinaio e le figurine*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 49).

⁸ B. CICOGNANI, *La Velia*, Milano, Treves, 1923.

⁹ Per un accenno al rapporto di Cecchi con l'opera di Marino Moretti, si veda la nota 9 al testo 32.

¹⁰ «A un tratto, di fondo alla tavola, dalla parte opposta, si sentì formidabile il colpo d'un pugno dato sulla tavola. Tutti si scossero e guardarono là. O chi c'era, oltre loro, nella stanza? Ritto, col pugno ancora sulla tavola che ne vibrava ancora, Beppino. Che cosa gli s'era, all'improvviso, svegliato? E guardava tutti bieco» (B. CICOGNANI, *La Velia*, Firenze, Vallecchi, 1958, p. 259).

¹¹ «Ma appena levato il respiro fuori della freschezza delle dolci carni, un'improvvisa luce gli balenò dentro: capì che cosa volesse dire, che cosa portava l'aver sentito ch'era arrivata la donna ogni volta aspettata e invano cercata in quella venuta. Capi qual età incominciava per lui; e sulla soglia trovava l'amore [...]. E quando la Velia fu andata via, lo prese una scorata solitudine; si trovò davanti agli occhi uno specchio, e si vide, e gli parve d'essere vecchio: doveva esser parso vecchio. [...] S'appoggiò al davanzale della finestra, dietro le persiane accostate: non c'era più sole, e il cielo coperto rendeva l'aria afosa e gli odori densi; la fontana schioccava nel silenzio peso. Due lacrime senti rigargli le gote: due lacrime? Le lasciò colar giù, aspettando, per assaporarle: che sapore potevan aver le sue lacrime? Ma appena bagnarono il labbro, ne riconobbe l'amaro: eppure la prima volta che le assaporava era quella» (B. CICOGNANI, *La Velia*, cit., pp. 105-106).

LIBRI NUOVI E USATI

Un giornale umoristico della capitale, che dedica un po' di spazio alle cose della letteratura, ha creduto di notare che i giudizi espressi in questa rubrica di *Libri nuovi e usati*, generalmente riescono più favorevoli agli scrittori, per così dire, *dilettanti*, che ai *professionisti*, e scrittori di mestiere e carriera. Un ladro autentico, un anarchico inequivocabile, un falsario recidivo, etc.: nella terminologia tecnica de RR. Carabinieri, son chiamati: ladro, o anarchico, o falsario, etc.: *schedati*. Tutte le antipatie del *Tarlo* sarebbero, dunque, per gli scrittori *schedati*; e le simpatie e le condiscendenze, per quegli altri, che stanno, inafferrabili, tra il lusco e il brusco, in una regione abitata dai violinisti senza diploma, dai giornalisti senza giornale, e dalle giovinette che dipingono all'acquarello ciocche di miosotide sui ventagli e sulle cartoline. Il *Tarlo* dice male dei Michelangioli e dei Raffaelli e relative *Stanze e Cappelle Sistine*; e dice bene delle cartoline illustrate e dei ventagli! Un momento.

Non voglio nemmeno chiedere il nome di questi grandi, di questi Michelangioli, ai quali non tributeremmo l'omaggio dovuto. In letteratura i nomi delle persone non contano; contano i nomi, e la sostanza, dei libri. E, quanto a libri, son sicuro, tanto per far qualche esempio, che *I Vivi e i Morti* sono un mediocrissimo libro¹ mentre *La Velia* è un libro di molto bello;² ma, neanche a farlo apposta, l'autore dei *Vivi e i Morti*; Borgese, è uno schedatissimo professionista, uno dei più professionisti fra gli scrittori italiani, mentre l'autore della *Velia*: Bruno Cicognani, se non m'inganno, è avvocato. Un altro bel libro è *Moscardino*;³ e un altro brutto libro, come brutto! è *Yvelise*,⁴ che ha fatto scappar la pazienza perfino a Nicola Moscardelli, il quale si era proposto d'aver pazienza fino in fondo, con Guido da Verona. E tutti m'insegnano chi dei due: Pea, negoziante di marmi e autore del *Moscardino*, e da Verona, negoziante di parole a vuoto, è, letterariamente parlando, il professionista. Govoni fa, o faceva fino a poco addietro, l'allevatore di polli; ed io l'ho proprio conosciuto, a Ferrara, dietro al banco delle uova e dei bell'e pelati.⁵ Lorenzo Montano dirige una fabbrica di laterizi; o, per lo meno, ne intasca le rendite.⁶ Umberto Saba è libraio;⁷ Piero Iahier ed Alfredo Gargiulo sono burocrati;⁸ Giuseppe Ungaretti, che ha dato uno dei libri più singolari della lirica contemporanea, è un valoroso funzionario della Consulta. Lorenzo Viani è pittore;⁹ e come scrisse, a tempo perso, il *Ceccardo*,¹⁰ ha scritto questi *Ubriachi* (Edizioni «Alpes», Milano), dei quali, appunto oggi, dovremmo dire un monte di bene.¹¹

Gli scrittori buoni, che non hanno altre professioni, se ne procurano una figurativa: e verso sera vanno a vendere qualche scatola di fiammiferi, o qualche foglietto di cocaina. In mancanza d'altro, fanno i giornalisti. E guardate l'amico Scardaoni, che, sulla questione del professionismo letterario, ha una specie di idea fissa, e dice sempre che l'arte è *mestiere*, etc., etc. Anche lui, oltre a far lo scrittore e l'artista, fa il giornalista. E, quando ha finito di fare il giornalista, ogni giorno sparisce in un antro tenebroso, dove appena si distingue un pallido balenio di braccia di dattilografe e s'ode un picchierellare non so se di *Remington* o d'*Underwood*.¹² Agente segreto? Capo marittimo? Segretario per tutti? Nessuno ha mai potuto raccapezzarcisi. Ma è il terzo mestiere di certo.

La verità è che, nell'ostentazione professionale del letterato, c'è quasi sempre una mercantile volontà di batter la grancassa e di darla a bere; come in quei cartelli che portano scritto: *Dentista Americano*. E, forse, quanto più si è allontanato dalla nativa ed intima poesia, tanto più il letterato tende a questa figura *ufficiale*, e a sentirsi membro della gran Confederazione della Penna. Ma un vero poeta se ne imbuscherà d'esser preso per dilettante, e anche peggio. Tutti gli scrittori, anche grandi, le loro cose migliori le fanno quasi sempre per svago, per chiasso, per ozio, per dilettantismo: prima che sia entrata in giuoco la ingordigia e l'albagia professionale. Non voler essere, perdio, *de vils piocheurs très ignorants*, come i nove decimi dei letterati. E quando uno

scrittore si dimentica, ostenta di dimenticarsi, d'essere un poeta; e discorre come un'accollatario, come un fornitore, come uno strozzino; buona notte!

Per molte delle ragioni enunciate, gli *Ubriachi* di Lorenzo Viani, sono riusciti, contraddizione a parte, un libro in gamba davvero. Dodici ritratti, studiati nei bassifondi genovesi e viareggini, nelle *carbonaje* della questura, negli ospedali e nei manicomi, nei ritorni dal domicilio coatto, contengono materia per dodici romanzi; e danno, a ripensarli, l'impressione d'un vastissimo formicolio di vita portuaria, piratesca, ladresca e pazzesca, accentuata nel ghigno delle dodici maschere di *Tatorino*, di *Perituccio*, dell'*Antitutti*, di *Carnot*, di *Garibaldi di stucco*, etc., etc., che il Viani ha voluto anche sottolineare in dodici belle xilografie.¹³ La disperata poesia del vagabondaggio, la lotta di classe vissuta col furore d'una vendetta amorosa, i neri miraggi dell'esaltazione anarchica e bombardiera; le autentiche fierezze e intrepidezze, e le guasconate e le pagliacciate; il mare, non lo stupido mare dei bagnanti in *pyjamas*, non il mare oleografico dei cartelloni della *Cunard Line*,¹⁴ ma un mare sul serio, puzzolente come mille bariglioni di aringhe putrefatte; e, soprattutto, e in fondo tutto questo, l'alcool: un alcool dozzinale, velenoso e feroce; ecco il libro di Viani.

« - Perché bevi? - chiese il nostromo a Tatorino.
- E perché te mangi? - gli rispose Tatorino.
- Io?... per vivere.
- Ed io bevo per morire. - E si voltò dall'altra parte».¹⁵

È uno spunto di dialogo nel quale filtra un po' del sapore che l'alcool ha in queste pagine: *the naphthaline river*,¹⁶ come posson sentirlo le fauci di questi disgraziati d'infima estrazione, ma tanto più credibili e sinceri. O si vegga l'episodio dei coatti che hanno scovato, fra gli avanzi d'un naufragio, certe doghe tutte ingrommate di tartaro:

«Ce le spartimmo e s'interrarono in una landa. Ogni tanto se ne scavava un pezzetto e si ciccava per risentire il sito del vino».¹⁷

Il mare e il vino, questi due principi di libertà, e della più pericolosa libertà, sono insomma espressi, nelle pagine del Viani, con la integrità d'un grande sentimento lirico. E questo dovrebbe toglier la voglia, anche ai più ottusi, di parlar di macchiajolo e fotografismo. Arte meno sorvegliata e pulita di quella dei macchiajoli, l'arte del Viani; ma toccata d'ansietà e sgomenti di quel tono che, un po' retoricamente, si suol dire: cosmico. La sensibilità d'un Pascoli, come elemento lontanissimo e ormai tutto trasfigurato, entra assai più che a prima vista non parrebbe nel libro.

Il quale aiuta ad intendere perché in Italia, con tanto mare e tanta gente che vive sul mare, non si sia avuta, neanche oggi, una vera poesia marinara, fuorché nell'aspetto di lirismo strettamente visivo e paesistico; o nell'altro aspetto di laude civica, cioè a dire di eloquenza e rettorica. Si è voluto cominciare dal gran *cabottaggio*; mentre in arte specialmente conviene cominciare dal piccolo cabottaggio. Si è voluto cantar la prora che salpa verso il mondo. Mentre, come fondamento di poesia marinaresca, è più fruttuoso il naufragio d'un qualsiasi Tatorino sullo scoglio della Meloria.¹⁸ E anche per questo verso si vede che converrebbe aver un po' più fiducia nei *dilettanti*. Troppo spesso, come nel caso del Viani scrittore, son gli artisti più seri.

Il tarlo.

Cecchi risponde a un giornale umoristico di Roma che lo accusa di formulare giudizi «più favorevoli» nei confronti degli scrittori «dilettanti» che dei professionisti. Con ironia risponde che in «letteratura i nomi delle persone non contano» quanto conta invece la «sostanza» dei libri: conferma le proprie perplessità per *I Vivi e i Morti* di Borgese e *Yvelise* di Guido da Verona, ribadendo invece la stima per *La Velia* di Cicognani e per *Moscardino* del «negoziante di marmi» Enrico Pea. Passa in rassegna quindi le professioni di Govoni, Montano, Saba, Jahier, Gargiulo, Ungaretti, Viani e Scardaoni, concludendo che tutti «gli scrittori, anche grandi, le loro cose migliori le fanno quasi sempre per svago, per chiasso, per ozio, per dilettantismo». Tra gli autori citati, recensisce *Ubriachi* di Lorenzo Viani, una raccolta di ritratti «studiati nei bassifondi genovesi e viareggini» che danno «l'impressione d'un vastissimo formicolio di vita portuaria, piratesca, ladresca e pazzesca»: arte colma «d'ansietà e sgomenti» che spinge ad avere «po' più fiducia nei dilettanti», autori che spesso si rivelano «gli artisti più seri». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ G. A. BORGESE, *I vivi e i morti. Romanzo*, Roma, Mondadori, 1923.

² B. CICOGNANI, *La Velia*, Milano, Treves, 1923. Dell'opera, Cecchi si era occupato ampiamente nella puntata precedente della rubrica (testo 93, «tarlo» del 13 luglio 1923). Per un profilo biografico di Bruno Cicognani, si rimanda invece alla nota 16 al testo 32.

³ E. PEA, *Moscardino*, Milano, Treves, 1922. Cecchi aveva scritto dell'opera nei «tarli» del 28 aprile 1922 (testo 39), del 28 novembre 1922 (nota 13 al testo 65) e dell'8 dicembre 1922 (nota 12 al testo 66).

⁴ G. DA VERONA, *Yvelise. Romanzo*, Milano, Bottega di poesia, 1923. Per un breve profilo biografico di Guido Da Verona, si veda la nota 5 al testo 2.

⁵ Corrado Govoni era nato in una ricca famiglia di agricoltori che possedevano ampi appezzamenti nella provincia di Ferrara: è proprio qui che il giovane autore inizia a lavorare.

⁶ Danilo Lebrecht, noto con lo pseudonimo di Lorenzo Montano, ha lavorato per diverso tempo nell'azienda di famiglia: i Lebrecht gestivano infatti una fabbrica di laterizi a Belfiore, in provincia di Verona. Per un breve profilo biografico dell'autore, si rimanda alla nota 3 al testo 4.

⁷ Come è noto, dopo la fine della prima guerra mondiale, Umberto Saba (1883-1957) acquista a Trieste la libreria antiquaria Mayländer, fondata nel 1904: gestirà l'attività per tutta la vita, salvo alcune brevi interruzioni. Il luogo diviene da subito un punto d'incontro privilegiato per intellettuali e scrittori quali Italo Svevo, Giani Stuparich, Carlo Levi e Giovanni Comisso. Tutt'ora in attività, è affidata alle cure del figlio di Carlo Cerne, socio di Saba nel secondo dopoguerra ed erede della libreria dopo la scomparsa del poeta.

⁸ Se Piero Jahier è stato un impiegato delle ferrovie, Alfredo Gargiulo era stato avviato agli studi tecnici e nel 1895 si era iscritto al corso biennale di scienze matematiche presso l'Università di Napoli.

⁹ Per un breve profilo biografico di Lorenzo Viani, si veda la nota 16 al testo 50.

¹⁰ L. VIANI, *Ceccardo*, prefazione di A. Soffici, Milano, Alpes, 1922. Dell'opera il «tarlo» scrive nell'articolo del 28 luglio 1922 (nota 17 al testo 50).

¹¹ L. VIANI, *Gli ubriachi*, Milano, Edizioni «Alpes», 1923. Il volume è costituito da dodici ritratti: *Il Moro di Lucernino* (pp. 7-17), *Tatorino* (pp. 19-45), *Nicciolo* (pp. 47-55), *Perituccio* (pp. 57-69), *Naso a Pesetto prende un cieco a nolo* (pp. 71-87), *Domè* (pp. 89-99), *Annibale, l'Antitutto e l'Antitutti* (pp. 101-143), *Carnot e Prometeo* (pp. 145-182), *Beppe il pelato* (pp. 185-211), *Il Vate del dì* (pp. 213-227), *Digiuno* (pp. 229-256) e *Garibaldi di stucco* (pp. 259-277).

¹² Si tratta di due delle maggiori aziende di produzione di macchine da scrivere. La *E. Remington and Sons*, venne fondata nel 1816 nello stato di New York mentre la *Underwood Typewriter Company*, con sede sempre a New York, nacque nel 1874.

¹³ Ognuno dei dodici profili che costituiscono la raccolta è introdotto infatti da una xilografia che ritrae il protagonista di quello specifico capitolo: le illustrazioni sono firmate dall'autore stesso.

¹⁴ La *Cunard Line* era la più prestigiosa compagnia di navigazione britannica. Fondata nel 1838 per svolgere il servizio postale dal Regno Unito agli Stati Uniti e al Canada, si specializza ben presto nel trasporto dei passeggeri: tra le navi più note della sua flotta vi era il transatlantico *Lusitania* il cui affondamento ad opera dei tedeschi, il 7 maggio 1915, ha causato l'entrata in guerra degli Stati Uniti. Di particolare pregio erano i cartelli pubblicitari della compagnia che ritraevano le grandi navi passeggeri che solcavano mari spesso completamente privi di onde, tanto da sembrare quasi veri e propri specchi.

¹⁵ L. VIANI, *Gli ubriachi*, cit., p. 44.

¹⁶ Si cita qui il quinto verso della sesta strofa di *For Annie*: «And oh! of all tortures / That torture the worst / Has abated – the terrible / Torture of thirst / For the naphtaline river / Of Passion accurst: - / I have drank of a water / That quenches all thirst: -» (E. A. POE, *Tutti i racconti, le poesie e le «Avventure di Gordon Pym»*, Roma, Newton Compton, 2010, p. 876).

¹⁷ «Una volta, al largo, si perse una *menaita* carica di barili di vino, ma tanto lontana che non fu avvistata da nimo. In quei giorni il mare, spinto di fòri, straccava delle doghe sulle quali c'era il taso alto. Ci se ne accorse in pochi chè il riondo del vento le faceva straccare in una insenatura lontana dalla casa di pena. Ce le spartimmo e s'interrarono in una landa in mezzo alla pagliola alta. Ogni tanto se ne scavava un pezzetto e si ciccava per risentire il sito del vino» (L. VIANI, *Gli ubriachi*, Milano, Edizioni, pp. 206-207).

¹⁸ *Torino* è il protagonista del secondo brano della raccolta (L. VIANI, *Torino*, in ID., *Gli ubriachi*, cit, pp. 19-45).

[95] «La Tribuna», venerdì 3 agosto 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Fra gli scrittori che fanno capo alle edizioni della «Nouvelle Revue Française», Paul Morand non è, probabilmente, dei più alti e caratteristici.¹ Il notissimo volume: *Ouvert la nuit* (1922), nonostante pezzi di grande felicità come quello nominato dalla corsa ciclistica dei sei giorni, nel complesso rendeva un'impressione, oserei dire, un po' stancante.² Nel frizzo della invenzione e nell'innegabile virtuosità del giuoco espressivo, era sempre qualche cosa di meccanico e cifrato; e il panorama fantastico dello scrittore e la sua scacchiera d'immagini, finivano col dare un po' l'idea di un magazzino di mode femminili, o d'una mostra di automobili nuove fiammanti: tutto a posto, luccicante, nikelato, fiorito, odoroso, ma, in qualche modo, disabitato ed astratto.

«Elle avait un corsage noir sur lequel des fonctionnaires chinois d'argent se consultaient au seuil d'une pagode».³

Oppure:

«D'un geste elle s'enveloppa de quatrevingt dix-huit lapins blancs».⁴

Questa maniera di decomporre le immagini, e alterarne caricaturalmente un termine così da fargli riempire tutto il campo, mentre l'altro termine sembra volatilizzato e scomparso, si presta ad effetti imprevisti; ma, come sempre in arte, e non in arte soltanto, la sazietà segue da presso lo stupore. Gli arzilli funzionari cinesi che si consultano sul petto della dama, e i novantotto conigli bianchi che le torniscono la pelliccia, a guardarli bene, con tutta la loro aria di non saper di dove vengano e che cosa fanno, son già malati d'automatismo. Non per nulla il Morand piacque tanto e fu tanto calorosamente portato da Léon Daudet,⁵ questo grande scrittore di cifra. Ma veniamo al nuovo volume: *Fermé la nuit* (Edit. «Nouvelle Revue Française», Paris; 1923), che in parte conferma i giudizi precedenti, in parte obbliga a modificarli; e, fortunatamente, in meglio.⁶

Credo che il Morand, come certamente il Giraudoux⁷ ed altri fra i più interessanti «giovani» scrittori, appartenga al ministero degli Esteri francesi. E ciò aiuta a capire il carattere internazionale delle sue esperienze; con quel tono di *snobery*⁸ che fatalmente si associa ad un comodo internazionalismo di vagoni-letto, alberghi di lusso, e ricevimenti d'ambasciata e di legazione. Anche in questo la Francia è maestra. O per meglio dire, è ottima scolara: in quanto ha ripreso una tradizione italiana della Rinascenza; la tradizione, amo credere scettica, di lasciare un po' in mano ai letterati gli incarichi e gli appannaggi della diplomazia. Generalmente inconclusiva, nel senso che il volere e le direttive degli organi specializzati influiscono sempre meno sul corso dei grandi avvenimenti, la politica estera, in ogni paese, son in tre o quattro a farla, o cercar di farla; come in una processione son tre o quattro che portano le reliquie e l'ostensorio. Il resto è musica, torcetti, stendardi. E allora non c'è nulla di male a cercar per la musica gli strumenti meno stonati; e gli elementi meno indecorosi, per la decorazione. Senza contare una invidiosa leggenda, messa in giro dai soliti farmacisti, quella che attribuisce ai letterati, poeti e affini l'insanabile privilegio della impraticità, del disordine e della stramberia. I letterati, specialmente buoni, son persone praticissime e ordinatissime; tant'è vero che riescono a vivere sopra i più squallidi bilanci. Impratici e disordinati sono i banchieri, che, a forza di nuotar nell'oro, approdano spesso all'ospizio di mendicizia, o, più spesso ancora, alla Corte di Cassazione. Né David Ricardo,⁹ né Adam Smith,¹⁰ né lo Stuart Mill¹¹ seppero mai insegnare quello che ogni letterato conosce per un istinto non meno infallibile di quello che guida sopra la rosa dei venti il piccione viaggiatore: come far durare una sigaretta mezza

giornata, come aver sempre lucentissime le scarpe pulendosele alle tende di redazione, e come intonare il vecchio cappello ai più volubili capricci della moda, con buffetti, aggrondature, scorniciature, o anche, semplicemente, portandolo sotto braccio. Infine: se un diplomatico, intendo un funzionario puro e semplice, non funziona come funzionario, lo Stato ci rimette tutto. Ma se un diplomatico buon letterato non funziona come diplomatico, funzionerà come letterato: e renderà in immagini e fantasie quello che non può, non sa rendere in diplomazie. Il patrimonio letterario è fra i più nobili tesori d'ogni nazione. E lo Stato si vedrà reintegrare, in forma letteraria, le costose esperienze offerte al letterato diplomatico; il quale, per concludere, sta all'altro, come una pistola a due colpi sta a una pistola con un colpo solo.

Non conosco le benemerienze tecniche di Giraudoux, Paul Morand, etc. ma di quelle di Claudel la fama giunse anche fra noi.¹² Limitandoci ai riflessi estetici, troviamo, intanto, in *Fermé la nuit*, un gustosissimo quadro di quella che più volte abbiamo chiamata: l'Epoca della Gran Confusione: e cioè l'immediato anteguerra e soprattutto il dopoguerra. Quadro diviso in quattro pannelli; quattro figure: O' Patah poeta irlandese, ribelle, ma associato anche ai servizi di propaganda; bardo gaelico e pacchiano cacciato nella gazzarra internazionale, come un profeta sul palcoscenico d'un caffè-concerto;¹³ Egon v. Strachwitz, barone tedesco, morfinomane, sifilitico, allevatore-dilettante di serpenti, e ridotto dalla guerra a tener pensione;¹⁴ un ministro francese, mediocre, provinciale, egoista;¹⁵ Habib, levantino, medico di bellezza, che tiranneggia l'aristocrazia londinese.¹⁶ La seconda e quarta figura sono, artisticamente, le più belle; e non con la pretesa d'indicare una fonte, ma vorrei si tenesse conto, valutando la seconda, di quella magnifica rappresentazione d'una caratteristica forma di mendacità e allotropicità tedesca che André Gide dette in alcune pagine dell'ultima parte dei *Morceaux choisis*.¹⁷ Il significato satirico delle quattro figure è talmente rilevato che non occorre spenderci parola; non ci son misteri; e il nostro interesse può concentrarsi tutto intorno ai modi della rappresentazione.

S'è già detto qualcosa di questi modi: in *Fermé la nuit* essi tornano, affinati, con uno sbrillantio più fitto e vivace. Le pagine si pagliettano di graziosissimo lirismo umoristico, e questo *babillage* psicologico e visivo è ogni tanto scosso, come da un colpo di grancassa, d'un tratto dove lo spirito critico e clownesco scappa fuori; ma per ricomporsi subito, prima che sia pregiudicata la solidità della ariosa tessitura. Alcuni intrecci di questa trama, di questa filigrana. La sala d'aspetto del medico di bellezza:

«Un mobilier vénétien rehaussé de coquilles en or fin, des consoles à revêtement de malachite, reposaient sur un tapis bleu de roi, comme une flotte de parade sur l'eau d'un port tranquille».¹⁸

Una smorfia di riso:

«Il ouvrit un oeil à cornée bleue, laissa couler un regard au quel il noua un sourire sur une bouche de dix-huit carats».¹⁹

Un angolo di Parigi:

«Les astres municipaux, les ponts bijoux, la Seine que des livres empêchent de déborder».²⁰

Un nevrastenico:

«Il clignait des yeux très vite, comme pour transmettre avec ses paupières un message en code Morse».²¹

Può darsi che, più che altro, tutto ciò sia ornamentazione di situazioni e figure concepite, come del resto tutta la satira, criticamente, più che in piena e libera liricità. In ogni modo trattasi di

ornamentazione eccellente. Paul Morand sarà soltanto un *essayist* e un giornalista. Ma quale prelibato giornalista! L'assiduo lavoro che tante generazioni effettuarono, per assottigliare, rendere duttile ed estremamente intelligente la prosa francese, ha portato i suoi risultati. Ne ha fatto davvero qualche cosa di sensibilissimo e pronto a fiorire al minimo tepore; e anche l'opera di uno scrittore *minor* come questo, ove appena l'alito della poesia la sfiori, si cuopre e ride di immagini come un mirifico arboscello.

Il tarlo.

Se il romanzo di Paul Morand *Ouvert la nuit*, nel suo essere «meccanico e cifrato», era risultato a Cecchi «un po' stancante», *Fermé la nuit*, «in parte conferma i giudizi precedenti, in parte obbliga a modificarli» in meglio. L'autore è un diplomatico, e ciò «aiuta a capire il carattere internazionale delle sue esperienze»: il «tarlo» elogia, in una gustosa digressione, la tendenza dei francesi di selezionare come rappresentanti all'estero i letterati, persone «praticissime e ordinatissime» nello svolgimento delle loro funzioni. *Fermé la nuit* è «un gustosissimo quadro» del dopoguerra, rappresentato attraverso quattro figure esemplari: un poeta irlandese, un barone tedesco, un ministro francese «mediocre e provinciale» e il levantino Habib (il secondo offre lo spunto per un parallelismo con il Gide di *Morceaux choisis*). A colpire Cecchi sono i modi di rappresentazione che risultano «affinati, con uno sbrillantio più fitto e vivace», e ricchi di un «graziosissimo lirismo umoristico»: la prosa di Morand appare così come «qualche cosa di sensibilissimo e pronto a fiorire al minimo tepore». Il «tarlo» è stato ripubblicato in *Aiuola di Francia* (pp. 429-432).

¹ Lo scrittore francese Paul Morand (1888-1976), segue studi giuridici a Parigi e inizia una brillante carriera diplomatica. Nella capitale conosce Jean Cocteau e Proust, si avvicina agli ambienti intellettuali della «Nouvelle Revue Française» ed esordisce sulla scena letteraria con i versi di *Lampes à Arc* (1919). Nel 1921 esce la sua prima opera in prosa, la raccolta di novelle *Tendres Stocks* (uscita con prefazione di Proust), alla quale seguono opere di maggiore successo quali *Ouvert la nuit* (1922), *Fermé la nuit* (1923) e il romanzo *Lewis et Irène* (1924).

² P. MORAND, *Ouvert la nuit*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922. Il volume è diviso in sei sezioni: *La nuit catalane* (pp. 9-72), *La nuit turque* (pp. 73-101), *La nuit romaine* (pp. 103-124), *La nuit des six jours* (pp. 125-149), *La nuit hongroise* (pp. 151-165), *La nuit nordique* (pp. 167-199). Il riferimento di Cecchi è al quarto capitolo dell'opera (*La nuit des six jours*), sullo sfondo del quale vi è appunto lo svolgimento di una corsa ciclistica.

³ P. MORAND, *Ouvert la nuit*, cit., p. 128.

⁴ P. MORAND, *Ouvert la nuit*, cit., p. 130.

⁵ «Or, voici que m'arrive justement le dernier livre de M. Paul Morand, *Ouvert la nuit* [...]. M. Paul Morand, écrivain de race, écrivain rapide, subit même et ramassé, qui joint, à la flexibilité féerique d'un Nerval, la promptitude et le faux détachement acide de *Candide*, s'étonnera peut-être de se voir rapproché, se voir son remarquable ouvrage rapproché de Murger» (L. DAUDET, *D'Henri Murger à Paul Morand*, in «L'Action Française», 27 mars 1922, p. 1). Per un breve profilo biografico di Léon Daudet, si veda la nota 12 al testo 6.

⁶ P. MORAND, *Fermé la nuit*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1923. Il volume è composto da quattro sezioni: *La nuit de Portofino Kulm* (pp. 9-77), *La nuit de Charlottenburg* (pp. 81-111), *La nuit de Babylone* (pp. 115-145), *La nuit de Putney* (pp. 149-208).

⁷ Durante la guerra, Paul Morand lavora al gabinetto del ministro degli Affari Esteri a Parigi e, dopo la fine del conflitto, viene incaricato di condurre alcune missioni diplomatiche a Roma e Madrid. Jean Giraudoux, dopo la laurea, vince un concorso pubblico ed è nominato allievo vice-console alla direzione politica e commerciale del ministero degli Affari Esteri ed è inviato in missione diplomatica a Costantinopoli, Mosca e Vienna: dopo la fine della guerra dirige nel 1920 il *Service des œuvres françaises à l'étranger* e quindi l'ufficio stampa del ministero degli Affari Esteri. Per una breve biografia dell'autore si rimanda alla nota 2 al testo 4.

⁸ Il «tarlo» aveva già utilizzato il termine *snobbery* nell'articolo dell'11 maggio 1923, con riferimento a Papini, Allodoli e Giuliotti (testo 85).

⁹ David Ricardo (1772-1823), economista britannico tra i maggiori esponenti della scuola classica.

¹⁰ Lo scozzese Adam Smith (1723-1790) è uno dei fondatori della moderna economia politica. La sua opera fondamentale, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, viene pubblicata a Londra nel 1776 e diviene assai presto il testo fondamentale sul quale si formano gli economisti del tempo.

¹¹ John Stuart Mill (1806-1873), dopo aver lavorato per la Compagnia delle Indie Orientali, si afferma come filosofo ed economista. Formatosi sui testi di Adam Smith e di David Ricardo, pubblica nel 1848 la sua opera fondamentale *Principles of political economy*.

¹² Lo scrittore Paul Claudel (1868-1955), studia legge all'*École libre des sciences politiques* di Parigi, lavora per il ministero degli Affari Esteri e intraprende la carriera diplomatica. Nel 1893 viene nominato vice console a New York e poi a Boston, quindi ricopre la carica di console in Cina (Shanghai, 1895; Fuzhou, 1900; Tianjin, 1906-1909) a Praga (1909), a Francoforte (1911) e ad Amburgo (1913). In seguito diviene ministro plenipotenziario a Rio de Janeiro (1916) e a Copenaghen (1920), prima di divenire ambasciatore a Tokyo (1922), a Washington (1928) e a Bruxelles (1933).

¹³ P. MORAND, *La nuit de Portofino Kulm*, in *Fermé la nuit*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1923, pp. 9-77.

¹⁴ P. MORAND, *La nuit de Charlottenburg*, in *Fermé la nuit*, cit., pp. 81-111.

¹⁵ P. MORAND, *La nuit de Babylone*, in *Fermé la nuit*, cit., pp. 115-145.

¹⁶ P. MORAND, *La nuit de Putney*, in *Fermé la nuit*, cit., pp. 149-208.

¹⁷ A. GIDE, *Conversation avec un allemand quelques années avant la guerre*, in ID., *Morceaux choisis*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921, pp. 419-429. Il pezzo, come segnalato in calce al volume, era già uscito sulla «Nouvelle Revue Française» nell'agosto del 1919.

¹⁸ P. MORAND, *La nuit de Putney*, in *Fermé la nuit*, cit., p. 173.

¹⁹ P. MORAND, *La nuit de Putney*, in *Fermé la nuit*, cit., p. 153.

²⁰ «Le voyage entre Paris et Londres, court et compliqué, distrait. Le lendemain, on regrettera Paris, ses avenues ornées d'arbres, de vespasiennes, de kiosques, de bancs, ses soupes à la luxure, ses maisons d'angle avec, sur six étages, des stores au filet et des cires perdues de chez Barbedienne; ses astres municipaux, les ponts bijoux, la Seine que des livres empêchent de déborder, et chaque figure au café, comme un tirage original» (P. MORAND, *La nuit de Putney*, in *Fermé la nuit*, cit, p. 151).

²¹ P. MORAND, *La nuit de Charlottenburg*, in *Fermé la nuit*, cit., p. 82).

[96] «La Tribuna», venerdì 10 agosto 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Si può fare una specie di *pendant* al «colonnino» di venerdì scorso, dove si parlava di Paul Morand e del suo ultimo libro,¹ occupandoci oggi di un altro francese: Max Jacob,² non più giovane (è nato nel 1876), che il Morand e colleghi considerano, o almeno figurano di considerare un po' come precursore e maestro. Israelita d'origine: «le grand événement de sa vie est sa conversion à la foix catholique»,³ avvertono i critici. E lo ripetono, ora che Max Jacob è diventato famoso, il cattolicesimo ha ritrovato favore negli ambienti snobistici, perfino le *manchettes* editoriali. Pare che, attualmente, dimori in un vecchio monastero abbandonato, sulla Loira.⁴ Ma quanto conosco della sua biografia, della sua fisionomia (questo formidabile elemento, di cui in critica non si tiene il conto che si dovrebbe) e della sua opera, non incoraggia a imbarcarsi troppo letteralmente in visioni ed aspettative ascetiche e monacali.

Per la biografia, può bastare, ai lettori italiani, il brillante schizzo che ne dette Alberto Savinio (vedi: «Ronda», anno IV, n. 2, pag. 142);⁵ descrivendoci il poeta e romanziere come l'aveva visto con i propri occhi a Parigi, in tempi di indigenza, quando Max Jacob si cuciva da sé i vestiti, e viveva, in compagnia di due tartarughe, in un ipogeo, o cantina che fosse, di Montmartre. Alberto Savinio è troppo intelligente perché si possa attribuire, ad una sua pagina, valore assoluto di documento storico, di *fonte*. E può darsi che nel suo schizzo di Max Jacob, la verità sia stata condita di «pittresco». Ma che verità ci fosse, basta provarlo questo ritratto di Max Jacob che ho sott'occhio: zucca pelata, gote e labbra rase, grosso naso ad ampolla, due sopraccigli che sembrano rinforzati col carboncino; e uno degli occhi fa il possibile per stare fermo davanti all'obiettivo: ma l'obiettivo è stato più lesto e ha colto nell'occhio l'inflessione, il fremito, o diciamo anche soltanto l'intenzione di una strizzatina niente affatto presbiteriana. Ora io non nego che, in molti casi, nulla più della faccia d'un monsignore possa rassomigliare alla faccia d'un attore, mondata, come quella, di ogni superflua peluria e ridotta ai piani essenziali. Né il raffronto esprime qualcosa di men riverente, perché monsignori ed affini sono, in certo senso, anche loro primarii e comprimarii d'un gran dramma: il dramma sacro. Ma quella strizzatina d'occhio, Dio mio! Con tutta la sua macerazione e frequenza di monasteri, Max Jacob, quanto a fisionomia, è rimasto insomma il tipo descrittoci da Savinio: tipo di *jongleur*; poeta di *nulleries* e *calembours*; acrobata metafisico, prima che Gesù gli comparisse all'uscita di un cinematografo, a dirgli di convertirsi.⁶ Viso che ha poco da invidiare a quelli di George Robey⁷ e di Max Linder.⁸ In confronto, Charlot⁹ sembra veramente un santo.

Per fortuna, soggiungo. Ché nessuna sorpresa è più gradita di quando essendoci annunziato il solito convertito, e aspettandoci, a malincuore, di vederlo apparire in veste profetica, o almeno inquisitoria, e in atto tonitruante, si vede invece uscir fuori un umorista. Rammentiamoci che uno dei più forti libri moderni d'apologetica: *Orthodoxy*, che pochissimi, come di ragione, conoscono, l'ha appunto scritto (caviamoci il cappello) Chesterton, un umorista anche di figura.¹⁰ E che i due libri della moderna apologetica più goffi e più falsi: *La Storia di Cristo* e *l'Omo Selvatico* era destinato, naturalmente, che li scrivesse (rimettiamoci pure il cappello) Papini, un profeta quanto mai scarmigliato.¹¹

Ma un altro merito convien riconoscere a Max Jacob, oltre quello d'averci serbato intatto, durante ormai quasi quindici anni di religione, un viso da caffè-concerto. Egli non abusa della religione. Non vuol convertire il prossimo. E non fa scorpacciate, almeno letterarie, di sacramenti. Parlando di certi articoli velenosissimi che gli scaricava addosso uno scrittorello, del resto buon figliuolo, una volta Benedetto Croce mi diceva: «È segno che non si sa più che cosa almanaccare. Ho osservato sempre che se la rifanno con me, quando non hanno più argomenti». Lo stesso oggi accade, più in

grande, a N. S. Gesù Cristo: in persona, o sotto quei nomi e velami de' quali ama camuffarlo la immortale ipocrisia. Venti anni fa, i più spudorati gli tiravan contro, come a un bersaglio da fiera. Gli stessi spudorati, con l'alabarda e il guarnacchino degli Svizzeri, oggi montano la guardia al portone di bronzo. Altri si contentano di fare delle perifrasi rettoriche e untuose; ch'è sempre più facile che fare della buona letteratura di fantasia. In Max Jacob, intendo nei suoi libri, la religione non entra che come immaginazione o nota sentimentale, e sempre delle più logore e limate. Non si può aver gran stima del gusto di quei critici che, alludendo a questa «religiosità», hanno voluto prendere un'aria decisiva e far la voce troppo voluminosa e commossa.

Meglio, assai meglio, il falsetto, ironico e colloquiale, di cui Max Jacob è maestro. Perché egli sa benissimo fino a che punto può fidarsi. Sa che la volontà e l'animo possono esser diventati puri: ma la fantasia è svagata e la carne inferma. Tiene tutto immerso il suo fervore, che certamente non mettiamo in dubbio, nelle disposizioni letterarie fin qui adombrate. E se egli stesso sembra risoluto a non riconoscere come buono che il tanto che si esprime attraverso queste disposizioni e riesce a organizzarle e giustificarle, non si capisce perché proprio a noialtri dovrebbe toccare di nascondere in lui il *dadaista*, il *fumista*, l'eccentrico, ed esagerare l'uomo di fede. La sua fede sarebbe un'assai comune e povera cosa, trasportata fuor di quelle disposizioni. E a noi egli non interessa, se un giorno coglierà il premio della fede, come qualunque altro buon cristiano o buon convertito che sale in Paradiso. Ma ci interessa perché siamo sicuri che, anche allora, vestito del bianco più abbagliante, gli scapperà da ridere in un modo inimitabile, vedendo che a San Pietro, pel gran daffare, gli è andata l'aureola un po' sulle ventitré.¹² Ci interessa perché siamo sicuri che le rose e le viole che lassù adornano il trono di Santa Genoveffa,¹³ s'intrecceranno in un suo madrigale estemporaneo, a tutti i fiori dei malinconici e consapevoli balconi di Montmartre, e a quelli in seta e fil di ferro delle crestaine. E San Pietro e Santa Genoveffa non se ne avranno a male.

In questa umoristica e femminile gracilità, è il suo limite: ma pure la sua grazia e il suo significato. E anche nell'ultimo libro che di lui abbiám letto, un romanzo d'avventure, un po' sul tipo delle *Caves* di Gide:¹⁴ *Filibuth ou la Montre en or* (Edit. «Nouvelle Revue Française», Paris, 1923)¹⁵ il suo cattolicismo vale per noi in questi tenui giuochi e risalti, e non tanto come principio di critica del costume. Se negli abitanti della Rue Gabrielle,¹⁶ nella povera madame Lafleur, lasciva e briacona,¹⁷ nella *divetta* Mme. Burckardt, etc. etc.¹⁸ egli ha voluto cogliere la formicolante corruzione contemporanea, bisogna dire che ha scelto una forma di rappresentazione troppo compiaciuta. Come la palingenesi offertaci in M. Dur, via, per una palingenesi è troppo evasiva.

Un'interpretazione più discreta gli conviene, nella quale soprattutto si raccolga quanto ormai nella sua arte è di più specioso, per l'incontro della ben nota scaltrezza decadente e di una comaresca immediatezza; a conseguir la quale egli s'era già mostrato capace in alcune lettere del *Cabinet noir*.¹⁹

Egli stesso, del resto, sembra aver chiaramente indicato il modo nel quale preferisce esser letto. E non mi pare che nessun motto possa meglio attribuirsi a tutta la sua opera e meglio disporre a capirla, di quel motto da lui apposto al recente *Roi de Béotie*, e veramente un bel motto:

«Toujours mieux écrire».

Il tarlo.

Alla rubrica dedicata a Morand, ne segue una sull'opera di Max Jacob. Uno schizzo del personaggio era stato offerto da Alberto Savinio sulla «Ronda» in un contributo che non aveva «valore assoluto di documento storico» ma inquadrava il prosatore come un «jongleur; poeta di nulleries e calembours» o un «acrobata metafisico». Dopo la conversione Jacob, sottile umorista, ha avuto il merito di non diventare un profeta: «non abusa della religione», non «vuol convertire il prossimo», non fa «scorpacciate» di sacramenti. Nei suoi libri «la religione non entra che come immaginazione o nota sentimentale», e si avverte sempre «il fasetto, ironico e colloquiale, di cui Max Jacob è maestro»: Cecchi non giudica le ragioni morali dell'uomo, ma ne apprezza l'«umoristica» gracilità, che «è il suo limite» ma anche «la sua grazia e il suo significato». Ciò si avverte anche nell'ultimo romanzo, *Filibuth ou la Montre en or*, in cui la «forma di rappresentazione» messa in campo appare però troppo compiaciuta» per cogliere davvero il senso della «corruzione contemporanea». Il “tarlo” è stato ripubblicato in *Aiuola di Francia* (pp. 372-375).

¹ Si fa riferimento qui al “tarlo” del 3 agosto 1923 e al volume di Paul Morand *Fermé la nuit* (nota 6 al testo 95).

² Max Jacob (1876-1944) studia a Parigi all'*École coloniale de l'Indochine*. Amico di Apollinaire, Braque, Cocteau, Modigliani, Picasso, si dedica alla pittura, al giornalismo e alla scrittura. Personalità complessa e sfaccettata (nel 1909 si converte in modo improvviso al cattolicesimo), è autore di poesie, prose e saggi, e ha un ruolo fondamentale nella sintesi delle tendenze simboliste e surrealiste e nella nascita del dadaismo: dopo diverse collaborazioni con giornali e riviste, esordisce con *Saint Matorel* (1911), a cui seguono *Les œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel* (1912), la raccolta di prose liriche *Le cornet à dés* (1917), *La défense de Tartuffe* (1919), *Cinématoma* (1920), *Le Laboratoire Central* (1921), *Le roi de Béotie* (1921), *Filibuth, ou la montre en or* (1923), il romanzo *Le terrain Bouchabal* (1923) e i saggi *Art poétique* (1925). Morirà nel 1945 deportato nel campo di concentramento di Auschwitz.

³ Nato da una famiglia ebraica e cresciuto sostanzialmente ateo, ma sensibile alle origini giudaiche della famiglia, a 33 anni è testimone di una visione: tornato dalla *Bibliothèque nationale*, dove da tempo studiava instancabilmente testi mistici ed esoterici, gli appare l'immagine di un angelo sul muro della stanza che occupava in rue Ravignan. Qualche anno e si avrà la conversione vera e propria: dopo aver pubblicato il dramma *La Siège de Jérusalem, grande tentation céleste de Frère Matorel*, il 16 dicembre 1914 gli appare Cristo e appena due mesi più tardi, il 18 febbraio 1915, riceverà all'età di quarant'anni il battesimo.

⁴ Un anno e mezzo dopo la morte prematura dell'amico Amedeo Modigliani, avvenuta il 24 gennaio 1920 all'età di appena trentacinque anni, Jacob decide definitivamente di porre fine all'assunzione delle sostanze psicotrope delle quali faceva uso. Su consiglio di un amico prete, decide di ritirarsi in isolamento presso il monastero di Saint-Benoît-sur-Loire: resterà qui dal 1921 al 1927, quindi vi tornerà definitivamente nel 1936. Proprio in questo luogo verrà arrestato nel 1944 e deportato in campo di concentramento.

⁵ A. SAVINIO, *Le Roi de Béotie di Max Jacob*, in «La Ronda», IV, n. 2, aprile 1922, pp. 142-146. Così lo descrive Savinio: «Lassù egli viveva, nella Rue Ravignan, dentro una sorta d'ipogeo o tugurio sotterraneo, in compagnia di due testuggini ch'egli cibava con le medesime sue mani, raccogliendo a tale fine per le scale e i cortili le foglie di lattuga che le massaie vi avevano disperse. Ma le mani del poeta bastavano ancora ad altre fatiche, come quella di tagliare nelle stoffe più diverse e disparate e cucire gli abiti che poscia egli si metteva in dosso» (*Ibid.*, p. 143). Sull'autore francese, il critico tornerà qualche mese dopo, recensendo *Le Cabinet Noir* («La Ronda», IV, n. 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 518-519).

⁶ *Jongleur*: giullare, menestrello. Così prosegue la descrizione di Savinio: «Nonostante il contorno così poco sontuoso, il signor Max Jacob serbava così nei gesti come nel parlare lo squisito tono della corte di Versailles. Era un gusto udirlo conversare, spargere lodi floreali a indirizzo di qualche dama, tornare periodi forbitissimi i quali inevitabilmente si terminavano in code di madrigali. A queste soavità assai male veramente si sposavano i pregi plastici di codesto moscardino tragico e impoverito; [...] componeva poesie e piccoli racconti, ma dedicandosi in particolar modo a combinare assonanze, bisticci e complicatissime freddure, con le quali si trastullava serenamente, nella beata soddisfazione di un giocoliere giapponese. [...] Una sera il signor Jacob incontrò Gesù Cristo in persona, misto alla folla di un cinematografo in cui si rappresentavano le avventure di Fantomas» (A. SAVINIO, *Le Roi de Béotie di Max Jacob*, in «La Ronda», IV, n. 2, aprile 1922, pp. 143-144).

⁷ Sir George Edward Wade, noto con il nome d'arte di George Robey (1869-1954), è un attore e cantante londinese. Esordisce nel 1891 e ottiene un grande successo grazie ai musical e soprattutto per merito di pantomime e commedie nelle quali osserva e interpreta con grande ironia e comicità situazioni della vita di tutti i giorni ed eventi politici e sociali dell'Inghilterra del tempo. A lui è dedicato un celebre brano dei *Pesci rossi* di Cecchi.

⁸ Per un breve profilo biografico di Max Linder, si rimanda alla nota 4 al testo 32.

⁹ Cecchi aveva già citato la figura di Charlot nel “tarlo” del 24 febbraio 1922 (nota 5 al testo 32).

¹⁰ G. K. CHESTERTON, *Orthodoxy*, London, The Bodley Head, 1908. Cecchi aveva citato l'opera dell'autore inglese già nel “tarlo” del 25 novembre 1921: per cui si veda la nota 14 al testo 19.

¹¹ De *La Storia di Cristo* di Papini il “tarlo” scrive il 21 agosto 1921, con riferimento a una recensione di Gargiulo apparsa ne «La Ronda» (nota 3 al testo 5), e poi ancora il 5 maggio 1922 in margine a un passaggio di *The revival of Italy* di George Davis Herron (nota 12 al testo 40). Il 6 gennaio 1922 (testo 25), Cecchi ne scrive nuovamente, citando poi nella puntata della rubrica del 5 gennaio 1923 un articolo di Camille Mauclair del novembre 1922 (nota 17 al testo 68). Del *Dizionario dell'omo selvatico*, redatto con Domenico Giulioti, si accenna indirettamente nel “tarlo” del 25

maggio 1923 (nota 7 al testo 87).

¹² Con l'espressione "portare il cappello sulle ventitré", si identifica l'atteggiamento di chi indossa, per vezzo o per moda, un copricapo inclinato su un lato della testa. Il modo di dire deriva dal fatto che nel computo delle ore in vigore fino al XIX secolo, regolato sul ciclo del sole, le 23 corrispondevano al tramonto, ora nella quale i raggi sono radenti al suolo e rende necessario di inclinare il cappello per proteggere gli occhi.

¹³ Santa Geneviève è la patrona e protettrice della città di Parigi: nativa di Nanterre e vissuta circa tra il 420 e il 500, si consacra a Dio ad appena 15 anni e si riunisce ad altre donne che, pur non entrando in convento, dedicano la loro esistenza a opere di carità e penitenza. Ha un ruolo attivo durante l'assedio delle capitale ad opera degli Unni di Attila: la donna convince infatti la cittadinanza a non fuggire, a resistere e a confidare nella protezione di Dio. Contribuisce in seguito a salvare Parigi da una grave carestia.

¹⁴ A. GIDE, *Les Caves du Vatican*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914. Per un accenno agli scritti cecchiani su André Gide, si veda la nota 3 al testo 28.

¹⁵ M. JACOB, *Filibuth ou la Montre en or*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.

¹⁶ «La rue Gabrielle n'est pas un quartier moderne. Ses villas à terrasses lézardées semblent construites pour le repos: des travailleurs bien pauvres les habitent. [...] la rue Gabrielle est chaste, monacale et laborieuse: la réputation de désordre qui est celle du pavé napolitain n'est pas méritée par le sien. Pourtant, un mari trompé y a jeté dans une fureur légitime, par une fenêtre, une armoire à glace et son contenu. Pourtant, les traces laissées par des maladies sur le visage de dames paisibles attestent que leur passé fut plus vivant que leur allure actuelle» (M. JACOB, *Filibuth ou la Montre en or*, cit., pp. 47-48).

¹⁷ A madame Lafleur, Jacob dedica il primo capitolo della terza parte del romanzo: M. JACOB, *Madame Lafleur, belle-mère*, in ID., *Filibuth ou la Montre en or*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922, pp. 193-210.

¹⁸ A madame Burckardt è dedicato il primo capitolo della seconda parte del romanzo: M. JACOB, *Madame Burckardt, dite Léna Calvi*, in ID., *Filibuth ou la Montre en or*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922, pp. 77-106.

¹⁹ M. JACOB, *Le Cabinet noir. Lettres avec commentaires*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.

[97] «La Tribuna», venerdì 17 agosto 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

La scelta ora uscita delle *Più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi* (Ed. Treves, Milano) a cura di Eugenio Giovannetti,¹ a parte tutti i suoi meriti potrebbe offrir l'occasione d'un dibattito non privo d'interesse, intorno, diciamo così, allo *stile dispersivo*. Il Giovannetti, naturalmente, ha fiutato l'argomento; e, oltre che fiutato, l'ha tracciato nei principali rilievi, in qualche paragrafo dell'elegante *Introduzione*. Partendo dall'acuta definizione che del Burchiello dette A. Fr. Doni: «un pittore di grottesche»,² è venuto giù giù fino ai futuristi e paroliberi; come avrebbe potuto risalire, per non dire altro, a certe forme di rustica decorazione pompeiana e di poesia alessandrina.

È dell'ingegno del Giovannetti, artistico essenzialmente, lasciarsi attrarre da ciò che nelle idee e nelle ipotesi è più brillante e paradossale. A modo suo erudito, egli potrebbe per esempio fare, quando gli piacesse, il più gustoso lavoro di illustrazione etimologica. Ma son sicuro che nulla lo sedurrebbe quanto ricamare su quelle *sound etymologies* che non sono affatto *sound etymologies*; e i saggi più ricchi di dottrina, di richiami imprevisi, e soprattutto di *humour*, senza dubbio li dedicherebbe a coniugare, che so: *alluce* e *allucinazione*, *crisalide* e *crisi*; o a far derivare da *aliskomai* («occupar») *odalisca*!

Così nella citata introduzione al *Burchiello e Burchielleschi*. Una volta trovato:

«Nominativi fritti, e mappamondi,
E l'arca di Noè fra due colonne»;³

e:

«Zaffiri e orinali e uova sode»;⁴

e:

«Cappucci bianchi e bolle di vajuolo»;⁵

e:

«Sospiri azzurri di speranze bianche»;⁶

etc. etc. è stato più forte di lui mettersi a ripensare, un po' per chiasso e un po' sul serio:

«La lucide et seigneuriale aigrette de vertige»;⁷

e la:

«constellation froide d'oubli et de désuétude» di Mallarmé;⁸ e ripetere con Rimbaud:

«A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles».⁹

Per giungere a questa conclusione:

«Tenete conto dell'abisso morale che divide un barbiere fiorentino del quattrocento da uno Stefano

Mallarmé, e capirete come il simbolismo altro non sia che un burchielleggiamento squisito, in guanti bianchi; che cerca con studiosissima serietà quegli effetti di colore e di musica che il barbiere di Calimala trovava ridendo». ¹⁰

M'immagino il viso che, là nell'altro mondo, avranno fatto i due poeti, sentendosi apparentare da questo strepitoso giudizio! E meno male per il fiorentino, pelle dura, che ne passò di peggio. Ma al povero Mallarmé, più e più rimbacuccandosi nel famoso *plaid*, dev'esser veramente parso di sentirsi toccare dal gelo d'una squallidissima agonia.

La questione è che questo forzoso adattamento di Mallarmé al Burchiello, non ha potuto esser tentato senza una duplice alterazione. Da una parte il Giovannetti ha considerato come stile meramente *dispersivo* lo stile di Mallarmé e degli altri simbolisti; ch'è invece quanto mai lirico, e cioè organico; e non scioglie affatto a capriccio le parole; ma rinnova profondamente le loro connessioni musicali, figurative ed etimologiche. E, dall'altra parte, ha dovuto sottolineare più del giusto il carattere intellettualistico ed ermetico del burchiellismo, o meglio d'un aspetto del burchiellismo: quello delle poesie formate appunto di «nominativi fritti», «orinali» e «ova sode». ¹¹ Lasciamo andare i «gerghi, cioè geroglifici, e sacri motti» del Burchiello, «autore mistico e misterioso», come par che dica A. M. Salvini! ¹² Si tratterà, nelle meno strambe poesie, di accenni satirici, particolarmente politici; ma ormai indecifrabili e perciò tremendamente uniformi. E, quanto agli «effetti di musica e di colore», ¹³ bisognerebbe poter pensare, per ammetterli, che il linguaggio esiste nelle parole in sé, o buttate in padella alla diavola; tutto il contrario di quel che credevano i simbolisti, che apersero, con le loro ricerche, tanta via alle nuove e più profonde speculazioni sul linguaggio; e non conoscevano vita alle parole che non risultasse da una completa trasfusione nel verso:

«qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire»: ¹⁴ il contrario, insomma, della dispersione!

Accettiamo, bonariamente, che nei sonetti di più esagerato *grottesco*, il Burchiello si divertiva a fare, all'incirca, quel Giuoco del Sibillone, nel quale il Goldoni si vanta d'aver raccolto a Pisa tanti allori: ¹⁵ e altrettanti Ferdin. Martini quando, adolescente, improvvisava, per sfottere il prossimo, odi a Napoleone, con strofi come questa:

«Tu dal talamo nemico
Discendevi ai rii gemmati
Nel fulgor di Federico,
Quando i prenci collegati
Di Boulogne alla vendetta
Ispiraron la saetta
Che Sant'Elena ferì». ¹⁶

E la sua viva poesia è tutt'altra: ma nessuno, per verità, avrebbe saputo renderne il carattere, e ricostruirne l'ambiente, meglio di come ha fatto il Giovannetti in un riuscitissimo scorcio biografico-critico, e in una scelta di aneddoti a colpo sicuro. Povero Burchiello! Per tanti lirici di varia accademia che popolano la nostra letteratura, egli è, con altri pochi, finalmente, lirico di vita schietta, sfrontata, sciagurata e sprecata. Tutto il ciclo dei sonetti composti in prigione, i *notturni* col tormento delle cimici e delle zanzare, ¹⁷ le lamentazioni pel mal francese («... e pisciomi fra i peli, come il bue...»), ¹⁸ sono d'una drammaticità al cui confronto l'Angiolieri sembra generico e soltanto dispettoso; il Giovannetti non ha fatto amplificazioni rettoriche, richiamandosi a certi spagnuoli ed elisabettiani. ¹⁹ Così il sonetto: *I' ho dinnanzi il fondaco del cesso*, ²⁰ appartiene, in tono più popolare, al medesimo e dannato rovello fiorentino che ispirò, in Marcel de' Corbi, a Michelangelo, il truce

capitolo delle *mete di giganti*, e dei *gatti, carogne, canterelli o cessi*, etc.²¹

E, per controparte a siffatte disperazioni e rancori, la puerile accoratezza di quel ricordo di primo amore (pag. 174) quando il babbo lo sculacciò davanti alla bella;²² o dell'altro sonetto (pag. 160) dove chiede un po' d'inchiostro e una pennuccia, per consolarsi con la poesia sendo carcerato;²³ o la grazia favolistica della storiella: *la formica e il teschio di cavallo* (i titoli, intonatissimi, sono tutti del Giovannetti) decorata col miglior gusto, anche nella leggiadria sempre un po' funebre, del toscano quattrocento.²⁴

E che composizioni di frutta, fiaschi e prosciutti! E che nasi! Benché, almeno oggi a Firenze, nasi di questa forza li chiamino più propriamente «tronce»:

«Io vidi un Naso fatto a bottoncini
Che pajon paternostri di corallo,
Ed ha la cresta rossa come un gallo
Tutta coperta di balasci fini...».²⁵

Giuro che l'ho visto anch'io questo identico naso! Era lui, non c'è da sbagliarsi! Ma se non credete a me, sappiate che meco lo videro, non più di otto giorni addietro, due amici che spesso ricordo in questa rubrica. E ove non crediate neanche a loro, domandatelo nientemeno a Trilussa, che, quella sera se lo trovava quasi sulla tovaglia, in un di quei luoghi dove appunto i nasi, con l'esercizio, soglion farsi così arrubinati.²⁶

Sul biancore dei lini e delle spalle muliebri pareva questo naso una trionfal melanzana in un giardino di camelie candide. Tutti avrebbero garantito ch'era assolutamente inedito, allora sbocciato. E ci si doveva ritrovare a questa sorpresa, che si tratta, invece, d'un naso di quasi cinque secoli; rubato, per giunta, nel libro del Burchiello!

Il tarlo.

La prefazione alle *Più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi* di Eugenio Giovannetti offre lo spunto a Cecchi per riflettere sullo «stile dispersivo»: il curatore della raccolta, attratto sempre «da ciò che nelle idee e nelle ipotesi è più brillante e paradossale», sostiene che «il simbolismo non sia altro che un burchielleggiamento squisito, in guanti bianchi» accostando così Burchiello a Mallarmé. Tale confronto è «forzoso» e nasce dall'erronea interpretazione dello stile del simbolista come «meramente dispersivo» e non invece «lirico», «organico», e capace di rinnovare le «connessioni musicali, figurative ed etimologiche» delle parole. Del Burchiello il Giovannetti rende bene il carattere «in un riuscitissimo scorcio biografico-critico» e «in una scelta di aneddoti a colpo sicuro»: il poeta «è, con altri pochi, finalmente, lirico di vita schietta, sfrontata, sciagurata e sprecata», espressa con una drammaticità che ricorda Dante e «certi spagnuoli ed elisabettiani» e con una rara sincerità e aderenza al vero. Il «tarlo» è stato ripubblicato parzialmente nel 1958 nella raccolta di saggi intitolata *Libri nuovi e usati* (pp. 33-37).

¹ *Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, scelte da E. Giovannetti, Milano, Treves, 1923. Per un breve profilo biografico di Eugenio Giovannetti, si veda la nota 3 al testo 14.

² «"Un pittore di grottesche" ecco la più acuta definizione del Burchiello. Parrebbe inventata da un moderno ed è, invece, del Doni che così presentava al Tintoretto il poeta barbiere. Un pittore di grottesche! Non si sarebbe potuto dir meglio. Il Burchiello è tutto qui». (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. II).

³ Si tratta dei primi due versi di *Quello che tutti sanno* (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 12).

⁴ Si cita qui il primo verso del componimento *Anatomie* (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 27).

⁵ Cecchi cita il primo verso di *Paesaggio fluviale* (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 30).

⁶ Si cita il primo verso di *Sospiri azzurri* (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 101).

⁷ Si tratta di un verso di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, poesia di Mallarmé apparsa in prima edizione su «Cosmopolis» e poi ripubblicata nel 1914 ne «La Nouvelle Revue Française».

⁸ Come nel testo citato alla nota precedente, si tratta di un richiamo a *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, di Mallarmé.

⁹ Si tratta del celeberrimo primo verso di *Voyelles* di Arthur Rimbaud.

¹⁰ *Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. V.

¹¹ «[...] un altro pregiudizio impacciante è quello che a tutti i costi vuol far del Burchiello un poeta plebeo, un anarcoide, un dissolutore. [...] La verità è che la poesia del Burchiello, benché abbia goduto di una intensa popolarità ai suoi tempi, non è affatto popolare. Essa fiorì in un ambiente saturo di coltura intellettuale, e fu, come tutte le opere grottesche, essenzialmente intellettualistica, diletto e cura non di plebei ma di raffinati. Par che nella bottega del Burchiello fosse il fior fiore dell'intellettualità fiorentina e, d'altra parte, un barbiere della Firenze quattrocentesca non era uno scalzacane: era un uomo che aveva una certa infarinatura di studi e puzzava già di chirurgo» (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. IV).

¹² Si tratta di un'opinione di Anton Maria Salvini tratta dai *Discorsi Accademici* (1695), riportata da Giovannetti nella sezione dei *Giudizii*: «È ripieno (il Burchiello) di gerghi, cioè di geroglifici, sacri motti, cioè segreti e nascosti all'intelligenza del vulgo; autore mistico e misterioso e che si può illustrare co' più bei passi e scelti d'autori gravissimi» (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 319).

¹³ «Tenete conto dell'abisso morale che divide un barbiere fiorentino del quattrocento da uno Stefano Mallarmé e voi capirete come il simbolismo, in ultima analisi, altro non sia che un burchielleggiamento squisito, in guanti bianchi, che cerca con studiosissima serietà quegli "effetti" di colore e di musica che il barbiere di Calimala trovava ridendo. E che altro era, signori miei, la gazzarra parolibertistica cui abbiamo assistito in questi ultimi anni, che altro era se non un burchielleggiare truculento?» (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. V).

¹⁴ S. MALLARMÉ, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897, p. 251.

¹⁵ «Il *Sibillone*, o la gran Sibilla, non è che un ragazzo di dieci a dodici anni, che mettono su d'una Cattedra in mezzo alla sala dell'Assemblea. Una persona presa a sorte fra il numero degli assistenti fa una dimanda a questa giovane Sibilla, ed il ragazzo deve pronunziare sul fatto istesso una parola in risposta al quesito che gli vien fatto, la qual parola prendesi per l'oracolo della Profetessa. Queste risposte e questi oracoli dati da uno scolaro senz'aver il tempo di potervi riflettere, per lo più non hanno il senso comune; ma vi è allato della Tribuna un Accademico, che levandosi dalla sua sedia, sostiene che il *Sibillone* ha risposto benissimo, e si propone di darne istantaneamente l'interpretazione» (*Memorie del sig. Carlo Goldoni scritte da lui medesimo*, tomo primo, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1788, pp. 384-385).

¹⁶ F. MARTINI, *Confessioni e Ricordi*. (*Firenze granducale*), Milano, Treves, 1922, pp. 117-118.

¹⁷ Si tratta del componimento intitolato *Notturmo*: «Cimici e pulci con molti pidocchi / Ebbero nel letto, e al viso zanzale, / In buona fe', ch'io mi condussi a tale, / Che tutta notte non chiusi mai occhi» (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 156).

¹⁸ Cecchi cita l'ultimo verso di *Quel che ne resta* (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 153).

¹⁹ Si fa riferimento a due passi della sezione del volume intitolata *La vita*. «La tristezza lurida delle prigioni senesi è descritta con una ferocia che non ha niente da invidiare a quella con cui un altro amarissimo umorista, il Quevedo, ha descritto le prigioni del suo *Buscon*» (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 303). «È già guasto

dal mal francese e descrive spesso nelle rime, con terribile efficacia, gli effetti del male. In qualcuno di questi sonetti ispiratigli dalla malattia, è un atroce *humour* che fa pensare a Marlowe e a Ben Jonson» (*Ibid.*, p. 302).

²⁰ Si tratta del componimento dal titolo *Il vicinato: Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 177.

²¹ Si tratta di *I' sto rinchiuso come la midolla*, componimento 267 delle *Rime* di Michelangelo: «D'intorn'a l'uscio ho mete di giganti, / chè chi mangi'uva o ha presa medicina / non vanno altrove a cacar tutti quanti. // L'ho 'mparato a conoscer l'orina / e la cannella ond'esce, per quei fessi / che 'nanzi di mi chiamon la mattina. // Gatti, carogne, canterelli o cessi, / chi n'ha per masserizi' o men viaggio / non vien a vicitarmi mai senz'essi» (M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1967, p. 277, vv. 7-15).

²² Si tratta del componimento *Primo amore (Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi)*, cit., p. 174).

²³ «Ficcami una pennuccia in un baccello, / Ed empimi d'inchiostro un fiaschettino, / Mandamel col mangiar, che paja vino, / Ch'i' ho di fantasia pieno il cervello» (*Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 160). Si cita qui il componimento *La consolazione della poesia*.

²⁴ *Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 173.

²⁵ Si tratta della prima strofa del componimento intitolato *Nasi: Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, cit., p. 186.

²⁶ Cecchi frequenta personalmente il poeta e dimostra di conoscere piuttosto bene Trilussa (1871-1950), a tal punto che nel 1937 riceve l'incarico di scrivere la voce relativa all'autore per l'*Enciclopedia Italiana* della Treccani.

[98] «La Tribuna», venerdì 31 agosto 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Dicono:

«Ma se non ci parlate altro che di libri italiani che quasi nessuno ha sentito nominare; o di libri stranieri che siamo fermamente decisi a non leggere! Il pubblico ha i suoi diritti. E dal momento che vi rifacciamo l'onore di cercare il vostro giornale, dovrete sentirvi in obbligo d'informarci minutamente di tutti i genii o talenti letterarii, i quali non possono a meno di nascere in un paese come il nostro, che in altri campi moltiplica segni d'inestinguibile giovinezza. Dovreste illustrare, con la vostra critica, oltre gli ignoti che pargoleggiano nell'Eden delle lettere, i giovani che vigoreggiano, gli anziani che spazieggiano, e gli incrollabili vegliardi che torreggiano...».¹

Dicono. Ma è inutile stare a ripetere tutto quello che dicono. Ne dicono tante!

La verità, e qualcuno cortesemente non rifiuta di riconoscerla, la verità è che non si pubblica in Italia libro non diciamo bello, ma soltanto un po' meno illeggibile, che non ci si metta subito di buzzo buono a dissertarne, in questa rubrica. Lasciamo s'intende, da parte i *Cattanei*,² i *Burchielli*,³ gli *Jacoponi*,⁴ e tutte le altre antologie, scelte, crestomazie e riesumazioni! Ma, nel corso degli ultimi mesi, s'è scritto di *Albertazzi*, *Allodoli*, *Balsamo-Crivelli*, *Bontempelli*, *Cicognani*, *Fracchia*, *Martini*, *Moretti*, *Ojetti*, *Pancrazi*, *Serra*, *Tilgher*, *Viani*, *Ungaretti*, etc.⁵ E se non è un alfabeto completo, poco ci manca. Cito di memoria, e non ho tempo di riscontrare. Ma è impossibile non sia scappata una cosuccia su *Panzini*.⁶ E un pezzo, un «pezzullo» su *d'Annunzio*, bene o male ci sarà stato.⁷ Mettiamo, là, anche qualche rapido *excursus* su Pirandello.⁸ Che cosa volete di più? E avendo avvertito che intendo riserbarmi il *Canzoniere* di Saba,⁹ e il *Tonno* di Bacchelli pei momenti di pericolo estremo,¹⁰ come Robinson Crusoe serbava l'ultimo cartoccino di polvere da schioppo,¹¹ nessuno, certo, potrà accusarmi di aver trascurato qualcosa di non trascurabile, uscita da noi negli ultimi mesi. Un giudice giusto direbbe, se mai, che ho largheggiato.

Ma non tutti questi son nomi prediletti dal «gran pubblico»! Ecco: il «gran pubblico» avrebbe di belle pretese se, preferendo cibarsi esclusivamente di sassi e paglia, volesse ridurmi allo stesso regime, perché poi gli raccontassi sassi e paglia di che sapore sono. Una, due volte, da principio, «per rendermi conto», li avrò assaggiati anch'io. Ora basta. Aggiungo, soltanto, poiché mi par di scorgere anche i segni d'un certo campanilismo estetico, per modo che se uno segnala un grande o eccellente straniero, ormai salta subito fuori pulcinella a dirgli: *caporettista*, *rinunciataro*, *autolesionista*, eccetera, eccetera; aggiungo che, trattando recentemente, per esempio, di Conrad¹² ero, come sono, persuaso che nessun romanziere italiano dell'ultimo cinquantennio ha scritto qualcosa che possa paragonarsi a *Lord Jim*, a *Victory*, etc.¹³ i quali, evidentemente, potrebbero esser studiati con profitto. E scrivendo di Giraudoux,¹⁴ di Garnett,¹⁵ di Morand,¹⁶ ero, come rimango, sicuro che non sempre son loro superiori i nostri autori, e più fini d'ironia e chincaglieria; mentre, dalla più giovane alla più vecchia (la Deledda è fuori concorso: la Deledda è un uomo), paion tanto convenzionali e meschine, al confronto di Colette,¹⁷ tutte le nostre scrittrici.

Le osservazioni riportate in principio non mi convincono, dunque, a mutar sistema, né a ricominciare a mangiar pietre e paglia a tutto spiano, per dar conto degli effetti, in articoli di tre colonne e passa. Giacché molti colleghi sono contenti di prestarsi a cotesti giuochi, e ritirar fuori ogni volta la storia del lupo ed: *In principio erat Verbum*, e via dicendo; non capisco perché dovrei mettermi a far loro concorrenza; io che aspiro, tutto al contrario, a spicciarmi; e dopo essermi ristretto in questo streminzito colonnino, vorrei pian pian vedere se mi riuscisse di alleggerire ancora la mia critica, e ridurla a poche interiezioni, se non addirittura a una strizzatina d'occhio. E

sono certo che ci si intenderebbe veramente bene.

Il curioso è che queste difese e propositi recidivi, mi son venuti fuori proprio oggi che mi disponevo, in certo modo, a dare un po' retta ai malcontenti, esaminando in loro compagnia il nuovo romanzo: *I vivi e i morti* (Ed. Mondadori; Milano) di G. A. Borgese.¹⁸ Ma cominciato appena a raccogliervi il pensiero, a una a una tutte le opinioni espresse a proposito di *Rubé* e delle *Poesie*¹⁹ si ripresentavano a faccia fresca, e come fossero nuove; e si capiva che sarebbe bastato inasprirle di quel tanto che *I vivi e i morti* segnano un peggioramento in confronto a *Rubé*, per aver servito di barba e capelli, senza nessuna fatica, il pubblico e il romanzo. Opinioni addirittura plebiscitarie, nel campo della critica che, se non altro, ha diritto d'esser chiamata indipendente; il Pancrazi, l'Angelini,²⁰ il Bacchelli, ultimamente l'Ambrosini²¹ e con molta violenza, etc.,²² le confermavano e ribadivano; non si vede perché dovremmo tornare a ricopiarle e rilustrarle. Ma il «pubblico» predilige *I vivi e i morti*: e in un *referendum* promosso da un giornale milanese, ha notificato tale predilezione con diecimila voti, contro novemila concessi a un libro di Moretti!²³ Il «pubblico», ripeto, si diverta come vuole. Accade frequente, leggere di votazioni che esaltano così brillantemente la supremazia d'un dentifricio, d'un'acqua purgativa o d'un lucido da scarpe. Anche i responsi d'una caratteristica critica d'occasione, che imperversa nei giornali ogni volta esce un romanzo di Borgese, sono, non dico autorevoli, ma, a modo loro, interessanti. Ignote firme vengono assunte agli onori del grande articolo di terza pagina; nostalgia di tutti i liceali e giovani avvocati di provincia. Evidentemente esiste in Italia un manipolo di scrittori che, da un anno all'altro, aspettano silenziosi nell'ombra, affilando le armi, d'esser chiamati a queste prove. Sparano il loro articolo e rientrano nell'inedito: veri Cincinnati della critica; *claque* ascetica; disinteressatissima truppa d'assalto. Diamole un po' di soddisfazione: lasciamo che agiti le bandierine di carta sulle trincee conquistate.

Meno sicura sembra un'informazione alla quale si fa fare molto giuoco in queste celebrazioni periodiche:

«In Italia - si dice - questi romanzi suscitano giudizi contrastanti; le invidie, si sa, le inimicizie letterarie. Ma bisogna sentire che fanatismo all'estero!».

In realtà, la recensione dei *Vivi e i morti*, pubblicata nel «Literary Times» dovrebbe render malinconico e riflessivo anche lo scrittore più fanatizzato. La citiamo soltanto quale autorevole smentita a quella «informazione» imprudente.²⁴ Di nuovo poco può dirci. La critica, almeno a libri di questo calibro, sappiamo farcela da noi.

Ma appunto perché sappiamo farla, rifiutiamo di insistervi, e di sciorinare, qui, una dopo l'altra, tutte le verità di circostanza. Rispettiamo troppo il Borgese; abbiamo troppa viva ammirazione pel suo ingegno: siamo sicuri che egli uscirà da questa fase equivoca; mostrando, infine, di sapere che cosa è l'arte. Non potremmo, certo, unirvi alla *claque*! Ma anche le esibizioni di orrori ci repugnano. È passata l'età nella quale uno scriveva, con una specie di militare allegrezza, quelle cose inutili che con turpe vocabolo chiamano *stroncature*.

E riassicuriamoci, in somma, che il metodo, nonostante le anzi notate recriminazioni, è proprio quello giusto. Niente critica pleonastica, niente *stroncature*. Ma quel poco che via via ci rescirà di dire sui libri, italiani e stranieri, davvero buoni.

Il tarlo.

A quei lettori che lo accusano di scrivere solo di opere che «nessuno ha sentito nominare», Cecchi risponde che in Italia non si pubblica un libro «bello» o se non altro «un po' meno illeggibile» che non abbia trovato di recente ospitalità nella sua rubrica. Ricorda perciò di essersi dedicato ad autori come Panzini, d'Annunzio, Pirandello, Saba e Bacchelli e di aver rivolto di frequente lo sguardo all'estero: dato «che nessun romanziere italiano dell'ultimo cinquantennio ha scritto qualcosa che possa paragonarsi a *Lord Jim*, a *Victory*» di Conrad, che Giraudoux, Garnett e Morand sono spesso «più fini d'ironia e chincaglieria» dei «nostri autori» e Colette è superiore rispetto alle scrittrici italiane. Recensisce quindi *I vivi e i morti* di Borgese che, nonostante segni il «peggioramento in confronto a *Rubé*» che già hanno segnalato critici italiani e stranieri, è stato accolto con favore dal pubblico. Convinto che l'autore «uscirà da questa fase equivoca», Cecchi se la sbriga rapidamente e confida ai suoi lettori di preferire comunque alle stroncature, interventi su libri «davvero buoni». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Con tutta probabilità, Cecchi riporta qui un passo di una lettera inviata alla redazione de «La Tribuna».

² *Le più belle pagine di Carlo Cattaneo*, scelte da Gaetano Salvemini, Milano, Treves, 1922. Della raccolta, il «tarlo» scrive nell'articolo del 19 maggio 1922 (nota 1 al testo 42).

³ *Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchiellieschi*, scelte da E. Giovannetti, Milano, Treves, 1923. Del volume, Cecchi tratta nell'articolo del 17 agosto 1923 (nota 1 al testo 97).

⁴ *Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi*, scelte da D. Giuliotti, Milano, Treves, 1922. Se ne parla nel tarlo del 20 ottobre 1922 (nota 2 al testo 61).

⁵ Adolfo Albertazzi (24 settembre 1921, testo 11), Allodoli (11 maggio 1923, testo 85), Riccardo Balsamo Crivelli (9 febbraio 1923, testo 73), Massimo Bontempelli (8 giugno 1923, testo 89), Bruno Cicognani (24 febbraio 1922, testo 32; 11 maggio 1923, testo 85; 13 luglio 1923, testo 93), Umberto Fracchia (29 giugno 1923, testo 92), Ferdinando Martini (16 dicembre 1921, testo 22; 23 giugno 1922, testo 45; 15 dicembre 1922, testo 67), Marino Moretti (13 luglio 1923, testo 93), Ugo Ojetti (27 aprile 1923, testo 83; 22 giugno 1923, testo 91), Pietro Pancrazi (26 gennaio 1923, testo 71), Renato Serra (15 giugno 1923, testo 90). Adriano Tilgher (5 gennaio 1923, testo 68), Lorenzo Viani (28 luglio 1922, testo 50; 20 luglio 1923, testo 94), Giuseppe Ungaretti (16 marzo 1923, testo 77).

⁶ Dell'opera di Alfredo Panzini, Cecchi aveva scritto nei «tarli» del 2 settembre 1921 (testo 8), del 16 settembre 1921 (testo 10), del 24 settembre 1921 (testo 11), del 14 ottobre 1921 (testo 14) e del 25 agosto 1922 (testo 53). Per un accenno ai rapporti di Cecchi con l'opera di Panzini, si veda la nota 1 al testo 8.

⁷ Nel «tarlo» del 2 dicembre 1921 (testo 20), Cecchi aveva recensito il *Notturmo* di D'Annunzio.

⁸ Nel «tarlo» del 28 ottobre 1921 (nota 12 al testo 16), Cecchi aveva accennato all'inizio della *tournee* americana della compagnia di Pirandello.

⁹ Si fa qui riferimento all'articolo che uscirà il 21 settembre 1923 (testo 101).

¹⁰ La recensione a *Lo sa il tonno* di Riccardo Bacchelli uscirà il 16 novembre 1923 (testo 109).

¹¹ Accenni al *Robinson Crusoe* di Defoe si trovano nei «tarli» del 22 giugno 1923 (testo 91), del 10 febbraio 1922 (testo 30), del 13 ottobre 1922 (testo 60) e del 6 aprile 1923 (testo 80).

¹² L'opera di Joseph Conrad viene citata nell'articolo del 5 gennaio 1923 (testo 68) e chiamata in causa in modo più approfondito nel «tarlo» del 6 aprile 1923 (testo 80). Per un accenno al rapporto di Cecchi con l'opera di Conrad, si veda la nota 9 al testo 68.

¹³ Di *Lord Jim*, romanzo pubblicato in prima edizione nel 1899, Cecchi aveva scritto nel «tarlo» del 6 aprile 1923. *Victory*, era invece apparso nel 1915 per l'editore londinese Methuen.

¹⁴ Cecchi aveva scritto diffusamente di Jean Giraudoux nei «tarli» del 6 agosto 1921 (testo 4), del 1 settembre 1922 (testo 54) e del 13 ottobre 1922 (testo 60). Per un breve profilo biografico dell'autore, si veda la nota 2 al testo 4.

¹⁵ Nel «tarlo» del 4 maggio 1923, Cecchi recensisce *Lady into fox* di David Garnett: per una breve biografia dell'autore si veda pertanto la nota 17 al medesimo testo.

¹⁶ Di Paul Morand il «tarlo» scrive il 3 agosto 1923 (testo 95): per una biografia dell'autore francese, si rimanda alla nota 1 al medesimo testo.

¹⁷ Cecchi aveva dimostrato la propria grande stima per la scrittrice francese negli articoli del 28 ottobre 1921 (testo 16), del 17 marzo 1922 (testo 35) e del 16 febbraio 1923 (testo 74).

¹⁸ G. A. BORGESE, *I vivi e i morti*, Roma-Milano, Mondadori, 1923.

¹⁹ Si tratta rispettivamente degli articoli «*Rubé*» («La Tribuna», 12 aprile 1921) e «*Le Poesie*» di G. A. Borgese («La Tribuna», 24 giugno 1922).

²⁰ Cesare Angelini (1886-1976) ordinato sacerdote a Pavia, nel 1910 viene trasferito al seminario di Cesena dove conosce Renato Serra. Collaboratore della rivista «Romagna», scrive poi per «Lirica», nella quale pubblica la traduzione di una poesia di Whitman, e per «La Voce» di De Robertis. Dopo la guerra torna a Pavia e insegna al seminario vescovile, attività che manterrà fino al 1939 quando viene nominato rettore del Collegio universitario Borromeo. Durante la sua lunga carriera di critico letterario collabora con numerosi riviste e giornali tra i quali «Il Convegno», «Davide», «Corriere d'informazione», «L'Italia», «Corriere della sera», «La Raccolta», «La Gazzetta del popolo», «Il Quotidiano», «Pegaso», «Pan», «Il Tempo» e «L'Osservatore romano» dove tiene per anni una rubrica di critica letteraria.

²¹ R. BACCHELLI, *Rubé di G. A. Borgese; Tre mondi di S. Gotta*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 406-414.

Cecchi aveva citato l'articolo di Bacchelli nel "tarlo" del 12 agosto 1921: per un riferimento preciso al giudizio espresso qui da Bacchelli sull'opera di Borgese, si veda pertanto la nota 3 al testo 5.

²² Per un profilo biografico essenziale di Luigi Ambrosini, si veda la nota 6 testo 90

²³ Il quotidiano milanese «L'Ambrosiano», fondato il 7 dicembre 1922 da Umberto Notari, organizza nel 1923 un concorso per andare «alla ricerca dei cinque libri più belli» del tempo: i votanti sono 15366. Al primo posto si classifica *I vivi e i morti* di Borgese (10881 voti), seguito da *I puri di cuore* di Marino Moretti (9849 voti), da *Il destino in pugno* di Virgilio Brocchi (9549 voti), da *Per l'Italia degli Italiani* di Gabriele D'Annunzio (6495 voti) e da *Le cose più grandi di lui* di Luciano Zuccoli (4515 voti). I risultati del concorso sono presentati nella terza pagina del quotidiano del 23 luglio 1923 in un articolo intitolato *I cinque libri più belli dell'anno. Il verdetto del pubblico*: i nomi dei finalisti, con le rispettive fotografie, compaiono anche nella terza pagina del fascicolo del 24 luglio.

²⁴ *Two italian novels*, in «Literary Times», 2 august 1923, p. 518. L'articolo contiene le recensioni de *I Vivi e i morti* di Borgese e de *Il destino in pugno* di Virgilio Brocchi.

[99] «La Tribuna», venerdì 7 settembre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Mi dispiace se oggi avrò l'aria di occupare i lettori con una specie di fatto personale. Ma fatto personale, in fondo, non è. E, in ogni modo, cercherò d'esser breve. E divertente.

Si tratta, dunque, d'un Italo Zaratin, giovane, credo, triestino, il quale, circa due anni fa, scrisse una lettera pregando istantemente di fargli avere certi miei articoli arretrati. Gli articoli richiesti, o parte di essi, presero la via di Trieste, a contentare il postulante. Ringraziamenti, ossequi. E ora viene il buono.

Perché, una mattina, non so come, mi càpita sotto gli occhi un numero dell'«Era Nuova», appunto di Trieste (18 maggio 1922), con un articolo: *Libri di poesia*, a firma Italo Zaratin. Per una curiosità abbastanza spiegabile dopo quanto raccontato, cominciai a leggere:

«Recentemente, in Italia, s'è avuto più d'un esempio, anche abbastanza famoso, di quel che può accadere a un critico quando gli avvenga di darsi all'arte. Perché, come tutti si sa, la critica è una seria, attivissima disciplina, laddove l'arte, oramai, etc; e fra le due attività, quell'ascesi e questa discesa, non c'è rapporto. Fino a qui la cosa resta abbastanza chiara...».

Sul primo ebbi paura d'aver sbagliato giornale, o di patire un'allucinazione. Mi sentii bagnato di sudore. Non eran quelle le precise parole con le quali, anni addietro, s'era aperto un mio articoletto sugli scritti politici di Benedetto Croce e di Giovanni Gentile?

«Recentemente, in Italia, s'è avuto più d'un esempio, anche abbastanza famoso, di quel che può accadere a un filosofo quando si mette a fare il giornalista. Perché, com'è noto, la filosofia è un'altissima disciplina, il giornalismo, etc. e fra quell'ascesi e questa discesa, non c'è rapporto. Fino a qui la cosa è chiara...» («Tribuna», 22 settembre 1919).¹

Sostituito «critico» a «filosofo», «arte» a «giornalismo», i due scritti cominciavano e seguivano con un parallelismo spettacoloso. A un certo punto, al solito mi mettevo a battere la campagna, raccontando che, purtroppo, «in vita mia, avevo avuto risvegli e mattini piuttosto malinconici. La mattina, per esempio, che mi bocciarono in geografia. La mattina che mi scadette la prima cambiale, etc.».² Coincidenza quanto mai impressionante! Anche lo Zaratin batteva la campagna, ed era stato bocciato in geografia! Anche lo Zaratin aveva avuto da combattere con le cambiali!

Ma se la prima impressione era stata di stupore; e la seconda, confesso, quasi di risentimento, avendoci dormito sopra, tutto questo mi passò ed entrai in una disposizione, se non di simpatia, almeno di tolleranza. Povero giovane, dicevo: avrà fatto tardi! Le necessità della professione giornalistica son così dure. Immaginatoci un direttore che strilla: «Zaratin, badi, fra due ore voglio l'articolo!». E il bravo Zaratin glielo serve lui, puntualmente, l'articolo. Dopo tutto, continuavo è uno che si contenta di copiare in modo leale e manifesto; mettendoci di suo, come un sigillo, appena qualche sgrammaticatura. Purché non duri! E chi sa, poi, che non si ricordi di me. E non mi mandi un ringraziamento; o, meglio sarebbe un piccolo vaglia per i miei diritti d'autore. Invece, silenzio. Vero silenzio di tomba. Lo sconcertante silenzio mi offese; non però al punto ch'io non mi volessi più curare di quanto questo giovane pieno di risorse andava pubblicando. Vidi così che la sua firma si moltiplicava nei giornali e nelle riviste; e che, pian piano, egli stava facendosi, letterariamente parlando, una posizioncina. Non giurerei d'aver scorso tutta la sua *produzione* diciamo così. Ma in quel tanto, davvero ne vidi delle belle!

A volte avevo il senso, fastidiosissimo, di portar meco una specie di *doppio*, legato per un

misterioso cordone ombelicale. O che la dannazione dell'Eterno Ritorno si effettuasse per me in una forma particolarmente atroce e stonata, con una specie di sovrapposizione, o *empiètement*³ delle mie varie esistenze. O in quelle copie mi ritrovavo geometricamente capovolto; e nero dove son bianco e bianco dove son nero; o trasportato in blocco, oppure, a tasselli, o vuoi in fettine.

M'era di magro conforto, che gli stessi articoli contro i quali tanti giovani critici s'erano scagliati, chiamandoli «vecchia, decrepita critica», ora, magicamente, fossero ringiovaniti; e, senza cambiamento di virgola, facessero buona figura nelle pubblicazioni d'avanguardia.

Avevo, per esempio, scritto («Tribuna», 31 dicembre 1915), con una sicumera che oggi mi rincresce:

«Ci son quelli che si mangiano di colpo la realtà; e, se mai, vi danno l'inquietudine del piatto bianco e della carestia. D'Annunzio è di razza diversa. Cauto e sapiente ne' suoi consumi. Sa illudere la propria materia vitale, etc. etc. Possiede a fondo la casistica dell'autoparassitismo, etc. In vent'anni di esercizio poetico, la natura schiumosa delle prime liriche, etc. Per tante odi contristate dall'urto del vecchio e del nuovo, il Carducci, con talune mosse, per es. di *Legnano*, esce in una modernità ariosa e popolare da quanto Giotto. Ma d'Annunzio, etc. etc.»⁴

Il buon Zaratini sostituisce ai «vent'anni di esercizio poetico»: «trent'anni di esercizio poetico»,⁸ perché, infatti, sono quasi passati dieci anni da quando io scrivevo, e bisogna mettersi in pari con la cronologia. E nel «Giornale di Poesia», Milano, 31 marzo 1923, col titolo amenissimo: *Celebrità alla sbarra: Congedo da d'Annunzio*, a proposito dell'ultimo libro: *Per l'Italia degli Italiani*, ritira fuori, parola per parola, «il piatto bianco», «la carestia», «la casistica dell'autoparassitismo», «le odi contristate», «Giotto», e un sacco d'altre cose: ripeto, letteralmente, paleograficamente, fotograficamente; e troverà da ridere chi vorrà sincerarsi.⁵

Ormai ne avevo sopra i capelli, quando finalmente, l'altro giorno, arriva, con la sua copertina giallo-pagliarino, l'ultimo numero del «Concilio» (15 luglio 1923). Soprattutto m'interessa, in questa rivista, il romanzo: *Rufino Protomartire*, nel quale Sergio Ortolani rivela qualità di scrittore nuovo. Ma, dopo *Rufino*, come non dare un'occhiata all'immane Italo Zaratini, nel suo *Commento a Renato Serra*?⁶ Manco a dirlo, «dirideccoci di bel nuovo» in piena «Tribuna», 21 marzo 1922:

«... La sua maniera di subirsi apparisce troppo liberale almeno per un critico. Vien da dubitare, in altre parole, che l'opera del Serra debba esser ricondotta, etc. etc. Allora perderebbero d'ingiustizia ed acrità, etc.»⁷

E quest'altro dietro come il gatto di Pinocchio:

«La sua maniera di subirsi... troppo liberale... critico. Vien da dubitare... in altre parole... ricondotta... Allora perderebbero, etc. etc.»

In realtà non posso perder altro tempo, in questa ridicola mortificazione di ricopiare il mio copista. Chi vuol controllare, controlli. Come davanti a quei giuochi di pazienza che, con la midolla di pane e i fuscilli della granata, combinano i galeotti, avrà da stupire sull'insistenza di un'imbecillità e disoccupazione che ha del portentoso. Ci sono, osservano, illustri precedenti. Copiarono Stendhal e Oriani. Shakespeare copiò intiere pagine di Plutarco. Ma di essere il Plutarco di questa razza di Shakespeare, francamente io non me la sento!

E invito, bonariamente, l'infaticabile Italo Zaratini, incallito campione di buon costume letterario, a farla finita con queste pagliacciate. Ormai è instradato, e può camminare con le sue gambe. E quando cominceranno a copiare anche lui, speriamo non lo ricopino dove lui ha copiato me; se no, non si sa dove si finirebbe.

In ogni modo, sempre per quando lo ricopieranno, egli non ha da tremare. Ricorra, ancora una volta, alla collezione della «Tribuna». E copii, per proprio uso e consumo, questa colonna del Tarlo.

Il tarlo.

Cecchi si è accorto che, da qualche tempo, un giovane giornalista di nome Italo Zaratini copia in maniera sistematica alcuni passi dei propri articoli adattandoli ai suoi scopi. Sull'«Era Nuova» di Trieste esce, ad esempio, un intervento dal titolo *Libri di poesia* che riprende letteralmente uno scritto cecchiano sugli scritti politici di Benedetto Croce e di Giovanni Gentile pubblicato circa tre anni prima. Con ironia il “tarlo” sottolinea le numerose analogie e mostra comprensione per le difficoltà del giovane nel presentare in tutta fretta alla redazione del suo giornale gli interventi richiesti: è dispiaciuto però di non ricevere da Zaratini alcun ringraziamento. L'episodio non si limita a pochi articoli, tanto che a Cecchi sembra quasi di avere «una specie di *doppio*, legato per un misterioso cordone ombelicale». La situazione diviene insostenibile quando, anche in un fascicolo del «Concilio», il giovane ricopia ancora una volta un passo cecchiano: al critico non resta che invitarlo «a farla finita con queste pagliacciate» e a «camminare con le sue gambe». Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ «Recentemente, in Italia, s'è avuto più d'un esempio, anche abbastanza famoso, di quel che può accadere a un filosofo quando si mette a fare il giornalista. Perché, com'è noto, la filosofia è un'altissima disciplina, e il giornalismo è un bassissimo mestiere, e fra le due attività, quell'ascesi e questa discesa, non c'è rapporto. Fino a qui la cosa è chiara» (E. CECCHI, *I filosofi come giornalisti*, in «La Tribuna», 22 settembre 1919, p. 3).

² «Ora io ho avuto, in vita mia, risvegli e mattini piuttosto malinconici. La mattina, per esempio, che mi bocciarono in geografia. La mattina che mi scadette la prima cambiale [...]» (E. CECCHI, *I filosofi come giornalisti*, cit.).

³ Il termine francese *empiètement* vale qui sconfinamento, sovrapposizione.

⁴ «Ci son quelli che si mangiano di colpo la realtà; e, se mai, vi danno l'inquietudine del piatto bianco e della carestia. D'Annunzio è di razza diversa. Cauti e sapienti ne' suoi consumi. Sa illudere la propria materia vitale e i propri bisogni d'artista, d'impedimenti, pretesti e distrazioni, in modo che gli bastino all'infinito. Possiede a fondo la casistica dell'autoparassitismo; e l'arte di non riconoscersi anche quando si trova a quattr'occhi con sé medesimo. In vent'anni di esercizio poetico, la natura schiumosa delle prime liriche gli si è appesantita e prosciugata [...]. Per tante odi contristate dall'urto del vecchio e del nuovo, il Carducci, con talune mosse di *Legnano*, per es., esce in una modernità ariosa e popolare da quanto Giotto. Ma d'Annunzio, con gli anni che passano, risulta sempre più smarrito, macchinoso, discorde» (E. CECCHI, *Letteratura d'annunziana sulla guerra. Vecchio giuoco*, in «La Tribuna», 31 dicembre 1915, p. 3).

⁵ «Ci son quelli che si mangiano di colpo la realtà; e, se mai, vi dan l'inquietudine del piatto bianco e della carestia. D'Annunzio è di razza diversa, cauto e saputo ne' suoi consumi. Sa illudere la propria materia vitale e i propri bisogni d'artista, d'impedimenti, pretesti e distrazioni, per modo che gli bastino all'infinito. Possiede a fondo la casistica dell'autoparassitismo, e l'arte di non riconoscersi anche quando si trova a quattr'occhi con sé medesimo. In trent'anni e più d'esercizio poetico, la natura schiumosa e scorretta delle prime liriche gli si è appesantita e prosciugata; non si può dire cresciuta. Per tante odi contristate dalla rettorica, Carducci, con talune mosse di “*Legnano*”, per es., esce a una modernità ariosa e popolare da quanto Giotto. Ma d'Annunzio, con gli anni che passano, risulta sempre peggio smarrito, macchinoso, discorde» (I. ZARATINI, *Celebrità alla sbarra. Congedo da D'Annunzio*, in «Giornale di Poesia», 31 marzo 1923, p. 3).

⁶ I. ZARATINI, *Commento a Renato Serra*, in «Il Concilio», n. 7, 15 luglio 1923, pp. 549-551.

⁷ «La sua maniera di subirsi apparisce troppo liberale, almeno per un critico. Vien da dubitare, in altre parole, che l'opera del Serra debba esser ricondotta su un piano d'intenzioni più speciali di quelle che si attribuiscono, abitualmente alla critica. E allora perderebbero d'ingiustizia ed acrità anche certi procedimenti serriani, nei quali si finirebbe per riconoscere la franca arbitrarietà del letterato, distaccato da tutto, fuorché da certe sue condizioni di quel dato momento» (E. CECCHI, *Serra e i serriani*, in «La Tribuna», 21 marzo 1922, p. 3).

[100] «La Tribuna», venerdì 14 settembre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Nel «Southern Literary Messenger», maggio 1835, Edgar A. Poe, allora critico letterario di questo periodico, pubblicò un articolo sui *Promessi Sposi*, prendendo motivo dalla versione di G. W. Featherstonhaugh.¹ Il Poe, a quel tempo, aveva circa ventisei anni, e l'articolo in parola non potrebbe certo mettersi a confronto con i migliori saggi della sua critica matura. In ogni modo, poiché quasi nessuno lo conosce, ci è parso interessante tradurlo nelle parti più concrete, ora che si va cercando anche sottoterra qualche cosa da rinfrescare le avvizzite miscellanee manzoniane.

Chi volesse vederlo nel testo: l'articolo è riprodotto a pag. 12, vol. ottavo (*Early Criticism*) delle opere complete di Edgar Allan Poe (17 volumi) a cura di James A. Harrison, stampate a New York, Th. Y. Crowell and C.²

Dopo un introibo, abbastanza brillante, sulle degenerazioni, come egli dice, *dinastiche*, del romanzo contemporaneo (dinastia Radcliffe, dinastia Edgeworth, dinastia Scott, etc.) Poe entra in argomento:

«Non si può leggere di tutto, come non si può mangiare di tutto; e i *petits plats* che ora portano in giro appena sfornati, non ci lasciano il tempo di fare onore al rosbiffe della Vecchia Inghilterra o all'aromatico prosciutto della Virginia. E, invece, son proprio questi i cibi che fanno muscoli e nervi. Che esercitano laboriosamente, ma nello stesso tempo aiutano, la digestione. Niente dispepsia con questa cucina! La dispepsia è conseguenza della *Gastronomia Francese*... Ma ecco, in compenso, un libro sul serio; e vorremmo darne una specie di resoconto, ma non è possibile riassumere. L'intreccio non è complicato, ma ciascuna parte è indispensabile alle altre. E lasciar fuori qualcosa, equivarrebbe a non dir nulla addirittura...

È evidente che lo scrittore conosce bene la letteratura inglese, e forse ha preso almeno uno spunto da Walter Scott. Analogamente a come lo Scott si è servito delle memorie e tradizioni del proprio paese, Manzoni ha fatto tesoro di quanto trovavasi negli archivi degli staterelli italiani, ora cancellati dalla carta d'Europa. Le convulsioni dei piccoli Stati, se meno importanti, all'occhio del politico, di quelle delle grandi nazioni, offrono ai caratteri individuali maggior occasione di affermarsi, e maggior campo alle passioni sulle quali si fonda l'interesse romanzesco. Ma che cosa ormai si conosce delle grandi e nobili personalità che mossero su quelle scene, una volta che il teatro delle loro gesta è crollato e sepolto sotto la spazzatura rivoluzionaria? Disseppellire quelle figure di sotto le ruine, far che il mondo possa ancora ammirare le loro virtù, è officio pietoso e degno... Siamo famigliari con tutto quanto si riferisce alle guerre civili inglesi; e ci siamo esaltati delle virtù ed abbiamo pianto sui dolori di quelli che in coteste guerre ebbero tanta parte. Ma se dobbiamo credere alle memorie che offrono materia a questo libro, la storia dei piccoli Stati italiani sarebbe ricca di figure ancora più meritevoli della nostra ammirazione e del nostro affetto. Il Cardinal Borromeo è un personaggio storico. Evidentemente lo scrittore intese dipingerlo quale egli fu, e gli annali dell'umanità saranno cercati invano, per trovarvi esemplare più alto di purezza, entusiasmo ed ispirazione virtuosa.

Si potrebbe sospettare che una certa parzialità per la Chiesa Cattolica abbia contribuito allo splendore di cotesto ritratto. Ma Manzoni, non meno di Lutero, era consapevolissimo delle colpe della Chiesa Cattolica... In un certo episodio ha addirittura sollevato una cortina, dietro alla quale non era mai stato permesso di guardare. Ha svelato un mistero... La coercizione morale più crudele di qualsiasi tortura fisica, per la quale una povera fanciulla, vittima dello snaturato orgoglio dei genitori, è tratta nel chiostro affinché il fratello possa disporre di maggior ricchezza; tutto questo restava per noi inconcepibile ed imperscrutabile. In libri come *The Nun* della Signora Sherwood, si

aveva l'impressione di essere ancora e sempre nel regno delle congetture. Ma le scene descritte dal Manzoni, ci danno *cognizione* della vita vissuta. Vorremmo offrire larghe citazioni da tali scene... Ma ci limiteremo a un estratto più breve, come messaggio della potenza espressiva di questo scrittore. È una pittura di alcuni fra gli orrori della pestilenza che devastò Milano nel 1628. E può servire anche a persuaderci che la pestilenza dalla quale fummo afflitti recentemente fu, in confronto, un angelo di misericordia».³

Qui Poe ricava qualche citazione dal Capitolo trentaquattresimo dei *Promessi*, e non importa dire che non è tipo da lasciarsi scappare il terribile:

«Eran que' cadaveri la più parte ignudi, alcuni mal involtati in qualche cencio, ammonticchiati, intrecciati insieme, come un gruppo di serpi che lentamente si svolgano al tepore della primavera: ché, a ogni intoppo, a ogni scossa, si vedevan que' mucchi funesti tremolare e scompaginarsi bruttamente, e ciondolar teste, e chiome verginali arrovesciarsi, e braccia svincolarsi, e batter sulle ruote, etc., etc.».⁴

«V'è in tutto questo una tal potenza, che non c'è da aver scrupolo tributando alto elogio. Ma ci dispiace dire che la traduzione è difettosa. E tanto più ci dispiace, perché si tratta di manifesti errori e mancanze di gusto. Il traduttore, crediamo, aveva fame; disgrazia cotesta, con la quale abbiamo imparato a simpatizzare. Lo stile, quasi sempre, è italiano: in parole inglesi, ma italiano tuttavia. E questo è grande sconcio. Che potrebbe, come in certi casi, restare imperdonabile, se questa volta, per fortuna, non avesse trovato eccellenti compensi. In un libro, infatti, come questo, che abbonda in frasi intraducibili di conversazione popolare, ciò che altrimenti sarebbe stato puro e semplice difetto, ha contribuito a serbare un gusto nativo, non senza gradevolezza. Ma c'è di più. Traduzioni simili, di *simili opere* beninteso, presto famigliarizzerebbero l'orecchio inglese con l'idioma italiano, e naturalizzato quest'idioma contribuirebbero ad arricchire la lingua nostra. La forza di una lingua consiste nel numero e varietà delle frasi idiomatiche. L'uso le rende famigliari, e le emancipa dalla costrizione e dalla distorsione della grammatica scolastica. Esse ci permettono di esser concisi senza per questo essere oscuri. D'esprimerci ellitticamente, e d'esser capiti distintamente e con ogni precisione. E se altre opere del Manzoni capiteranno in mano al signor Featherstonhaugh, noi speriamo che egli avrà agio di evitare gli errori accennati, dei quali, senza dubbio, si è reso conto; ma speriamo anche che non vorrà considerare fra cotesti errori l'aderenza agli idiotismi dell'originale italiano. Smollett, nella sua traduzione del *Don Chisciotte*, per eccesso di scrupolo letterario, si lasciò scappare una occasione bellissima di moltiplicare la forza espressiva della lingua inglese...».⁵

Il tarlo.

Gran parte della rubrica è occupata dalla traduzione di alcuni passi tratti da un articolo di Edgar Allan Poe, uscito sul «Southern Literary Messenger» nel maggio 1835 e incentrato sui *Promessi Sposi*. Lo scrittore americano definisce il capolavoro manzoniano «un libro sul serio», in cui «ciascuna parte è indispensabile alle altre» e ne sottolinea il legame con Scott. Raffigura un Manzoni consapevole «delle colpe della Chiesa Cattolica», delle quali si ha piena «cognizione» a contatto con l'episodio della monaca di Monza, ed è colpito dalla crudezza della descrizione della peste. Nella scrittura manzoniana si avverte una «tal potenza» che è un peccato abbia ricevuto una traduzione «difettosa», con «manifesti errori e mancanze di gusto» dovute alla fretta di pubblicare l'opera. Una traduzione «che abbonda in frasi intraducibili di conversazione popolare» sembra però avere anche dei risvolti positivi: contribuisce «a serbare un gusto nativo» e aiuta «l'orecchio inglese» a familiarizzare «con l'idioma italiano», finendo per arricchire la lingua. Il «tarlo» è stato ripubblicato in *Scrittori inglesi e americani* (pp. 77-79) e nell'edizione Fazi uscita nel 1999 (pp. 120-124).

¹ E. A. POE, *Literary notices*, in «Southern Literary Messenger», vol. 1, n. 9, may 1835, pp. 520-522. Come segnalato all'inizio dell'articolo, lo spunto giunge a Poe dalla lettura de «*I promessi sposi, or the Betroched Lovers; a Milanese Story of the Seventeenth Century: as translated for the Metropolitan, from the Italian of Alessandro Manzoni, by G. W. Featherstonhaugh. Whasinghton: Stereotyped and published by Duff Green 1834. Svo. pp. 249*».

² *The complete works of Edgar Allan Poe*, edited by J. A. Harrison professor in the University of Virginia, *Volume VIII. Literary criticism*, New York, Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 1902, pp. 12-19.

³ *The complete works of Edgar Allan Poe*, cit., *Volume VIII. Literary criticism*, pp. 15-18.

⁴ Si tratta del passo che conclude l'articolo di Poe: «The cars spoken of in the following extract, are those in which the uncoffined bodies of the dead were borne to a common receptacle, “naked for the most part, some badly wrapped up in dirty rags, heaped up and folded together like a knot of serpents.” The “monatti” were men who, having had the plague, were considered exempt from future danger, and were employed to bury the dead» (*The complete works of Edgar Allan Poe*, cit., *Volume VIII. Literary criticism*, p. 18).

⁵ *The complete works of Edgar Allan Poe*, cit., *Volume VIII. Literary criticism*, pp. 18-19.

LIBRI NUOVI E USATI

Non so affatto persuadermi che, ordinando in un *Canzoniere* (Edit. Libreria Antica e Moderna, Trieste) le liriche composte dal 1900 al 1921, Umberto Saba abbia fatto bene a fare, in certo qual modo, e non senza prefazione e note biografiche e cronologiche, l'edizione critica di sé stesso.¹ Le *Poesie dell'Adolescenza*, le *Voci dai luoghi e dalle cose* e le *Poesie fiorentine*, che costituiscono le prime parti del libro, ed erano state omesse in altre raccolte, potevano, credo, rimaner fuori anche da questa.² E non lo dico perché io sia insensibile alla loro grazia impacciata e un po' verbosa. O perché in esse non riconosca germi e toni arrivati a pienezza di vita e di canto in opere posteriori. Apprezzo il loro valore documentario, a conferma della rara coerenza di questo temperamento. Ma, fino da dieci anni fa, analizzando il volumetto: *Coi miei occhi*, contenente parti, essenziali, della raccolta odierna,³ la poesia del Saba ci risultava abbastanza chiara, né occorre ripetere quanto suggestiva: senza bisogno di riprove ed esumazioni. Tutto quello che sovrabbonda, non serve, specialmente in arte, che a far confusione. E insistere sui primi tentativi del Saba, anche se non al tutto deserti di poesia, è un po' come pretendere di confermarsi nell'ammirazione per una bella donna, studiando di questa donna, in una serie di radioscopie, gli sviluppi fetali. I due interessi: quello scientifico e quello estetico, son discordi. E, quando si è fatto ben bene, quasi sempre la più lampante edizione critica è più oscura del più difficile testo.

Ma difficile, come si è detto, il testo del Saba non è. E dipende soltanto dalla disattenzione del nostro pubblico, e dalla sua quasi completa disassuefazione dal legger poesia lirica (argomento, questo, sul quale potrebbero farsi interessanti considerazioni) se al Saba non è toccata, finora, rispondenza più larga; oltre il consenso degli intenditori che, in verità, non gli è mai mancato.

Sulla impostazione generale di questo temperamento, dovremmo, in altre parole, ripetere osservazioni fatte a proposito del volumetto del 1912, che altri critici hanno convalidate: e tornare ad analizzare il continuo ripiegarsi, e quasi voler annegarsi nelle percezioni, e il sentirsene distolto da un dolore torbido e profondo, che il Saba stesso sembra riferire a ragioni di razza, a quel tanto ch'è in lui di ebraico;⁴ seguire, nel *Canzoniere*, l'intreccio dei due motivi, con varia prevalenza dell'uno o dell'altro, e momenti, infine, di completa fusione ed equilibrio. Ma poiché dalla forma esteriore di *Canzoniere*, che sarebbe libro di meditazione lirica, dall'eco di certi versi, e da taluni accenni della prefazione, s'è voluta inferire, sebbene nei termini più discreti, anche una certa relazione leopardiana e petrarchesca, io credo che con questo s'esca dal seminato; e si corra pericolo di perder di vista ciò che la poesia del Saba ha di più suo e vitale. Basta sfogliare poche pagine, a persuadersi. Si cercherebbe invano nel Saba, non dico l'effetto, il risultato, ma anche soltanto la tendenza decisa verso quella musicale trasfigurazione che, nei versi petrarcheschi e leopardiani, fa del comune linguaggio qualche cosa di più glorioso quanto più inadorno, e di più regale quanto, in apparenza, più naturale. Nel Saba non c'è facoltà di astrazione lirica; ma un'arte letterale, insistita e talvolta anche prosastica; e il movimento musicale gli vien dato frequentemente, non dal giuoco sillabico, dalla finezza e vibrazione, ma come da un'inflexione un po' esteriore sopra cadenze popolari.

Non vorremmo farne di certo, un poeta popolare, o tanto meno dialettale, nel senso stretto della parola. Come non vorremmo farne un altro, per esempio, del Gaeta.⁵ Ma quando si tien conto della diversità delle loro psicologie ed esperienze, la loro posizione artistica risulta più vicina che a prima vista non parrebbe; ricordando, si capisce, che, nel Gaeta, maggior dottrina e freno fanno sì che la produzione riesce espurgata, per lungo giro di anni, in pochi componimenti; laddove il Saba s'accontenta di un mestiere più approssimativo, ed accoglie, s'è visto, con ugual condiscendenza, liriche sbagliate e liriche perfette, embrioni, ritagli, abbozzi.

E questa condiscendenza sembra, per parte sua, testimoniare contro un'altra inesattezza: intendo, quell'accostamento un poco troppo serrato che, a volte, vien fatto del Saba alla tipica figura dell'ebreo scettico intellettuale; figura della quale, su queste colonne, abbiamo potuto esaminare varie incarnazioni contemporanee. Il fatto è che cotesta figura, nel mondo dell'arte, non la trovate mai con i caratteri che abbiamo ammessi nel Saba; ma piuttosto con i loro contrarii. Gli eccessi del rigore formale, una squisitezza perfino corrotta, l'*estetismo* innalzato a mistica ed ascetica; o, d'altro canto, un'ironia elegante, nera e disossata: nell'ebreo intellettuale, internazionale ed artista, più facilmente trovate tutto questo che le qualità di un Saba per niente esteta, per niente ironico, e non troppo *artista*. Il suo scetticismo non è una professione, ma, caso mai, una disgrazia: e una disgrazia, fino a tanto, almeno, che non incallisce, e non diventa una professione (o, in altri termini, un vizio) ha sempre qualche cosa di appassionato. Il suo scetticismo è una penosa fatalità di razza, che egli subisce istintivamente, talvolta quasi animalmente; senza affatto pensare di poter farsene un giuoco, un'arma, o, non fosse altro, un sistema. Il punto di vista più ingenuo e diretto è, in somma, il migliore per intendere tanto la sua vera psicologia quanto la sua arte.

Della quale, in questo *Canzoniere*, mi sembra che alcune fra le *Poesie scritte durante la guerra*,⁶ per la loro affettuosità dimessa, per la grazia con la quale dentro rifioriscono di leggiadri idiotismi, per l'energia rapida e risentita di certi colpi pittoreschi, sieno fra le cose migliori, nel genere immediato: cfr.: *L'innocente*, *La Stazione*, *Partenza d'aeroplani* (quasi uno stornello, questa, un «rispetto»)⁷ Ma i cicli più ricchi son certamente: *Trieste e una donna*, che in parte era già uscito in *Coi miei occhi*;⁸ e *Cose leggere e vaganti* e *l'Amorosa Spina*.⁹ Paese e notazione interna si fondono appieno ne la *Casa in costruzione*, *L'osteria*, etc.; e *In riva al mare*, che egregiamente conclude il libro.¹⁰ Nelle liriche d'ambascia o di festosità amorosa c'è, tuttavia, anche di più; ed è un peccato trovar fra quelle per Lina qualche eccesso prosastico e scompostamente discorsivo. Già in certe vecchie strofe: «Tu sei come una giovane, una bianca pollastra»,¹¹ era quasi il tono di un Govoni non più soltanto visivo. Si veda come esse son maturate nella bellissima: *Ultima tenerezza*.¹² E quando, nell'*Appassionata*, il poeta dice:

«Tu hai come il dono della santità.
Nacque con te, ti segue ove ti porta la passione,
fa dei peccati tuoi opere buone, etc.»¹³

noi sentiamo ch'egli può arrivare ad iscrivere un nudo fatto interno, in una linea la cui plasticità consiste di sole ed ingenuie evidenze sonore.

Resterebbe da accennare a un Saba più mosso e svagato, che si afferma nelle ultime poesie per Paolina e Chiaretta; un Saba *canzonista* (nel buon senso) e *favolista*: cfr.: «Al tempo che ancor rara è sulla balza», etc., pag 210.¹⁴ Si dovrà ritrovarne il primo vestigio in certe battute quasi metastasiane, di venti anni or sono? E vedere il punto d'arrivo nelle *Dodici Canzonette* pubblicate nel numero 3 di «Primo Tempo» (Torino)?¹⁵ Un discorso utile, su queste canzonette, non potrebbe, in ogni modo, farsi senza comodità di analisi e senza nuove considerazioni. Saremo a tempo a riprenderlo, quando il Saba avrà dato di questa maniera altri saggi.¹⁶

Il tarlo.

Cecchi recensisce il *Canzoniere* di Saba, quasi una sorta di «edizione critica di sé stesso»: *Poesie dell'Adolescenza*, *Voci dai luoghi e dalle cose* e *Poesie fiorentine* sono sezioni che testimoniano dei suoi esordi e potevano essere omesse, in quanto paiono avere solo «valore documentario». Il critico ribadisce pareri già espressi nel 1912 all'uscita di *Coi miei occhi*, sostenendo che confronti con Petrarca e Leopardi rischiano di non essere pertinenti, in quanto nel Saba «non c'è facoltà di astrazione lirica» ma «un'arte letterale, insistita e talvolta anche prosastica». Non lo convince anche chi avvicina il poeta «alla tipica figura dell'ebreo scettico intellettuale», in quanto Saba non è «per niente esteta, per niente ironico, e non troppo *artista*» e il «suo scetticismo non è una professione» ma piuttosto «una disgrazia». Della raccolta Cecchi apprezza invece le *Poesie scritte durante la guerra* e *Trieste e una donna*: tra le altre liriche elogia *Ultima tenerezza* e *l'Appassionata*. Appare infine incuriosito dal «Saba più mosso e svagato», dal «canzonista», autore delle *Dodici Canzonette* apparse da poco su «Primo Tempo». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ U. SABA, *Il Canzoniere (1900-1921)*, Trieste, La libreria antica e moderna, 1921.

² Si fa riferimento specifico alle sezioni *Poesie dell'Adolescenza* (U. SABA, *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., pp. 11-26), *Voci dai luoghi e dalle cose* (pp. 27-41) e *Poesie fiorentine* (pp. 43-62).

³ Per avere un quadro esaustivo della questione, si faccia riferimento alla *tavola di concordanza IV*, consultabile all'interno dell'edizione critica del *Canzoniere*: U. SABA, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di G. Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981, pp. CXX-CXXVII.

⁴ E. CECCHI, *Liriche di Umberto Saba*, in «La Tribuna», 27 dicembre 1912.

⁵ Il napoletano Francesco Gaeta (1879-1927), insofferente agli studi accademici, si forma da autodidatta. Conoscitore delle lingue francese e tedesca, fonda e dirige la rivista «I Mattaccini» (1901), si interessa di letteratura straniera, collabora con la «Gazzetta di Milano», «Leonardo», l'«Illustrazione Italiana», «La Tribuna», il «Giornale d'Italia». Conosce Benedetto Croce, con il quale pubblica una raccolta di *Poesie* di Salvatore Di Giacomo (1907): sull'autore scriverà poi anche un saggio monografico (*Salvatore di Giacomo*, 1911). Fortemente condizionato dalla lirica carducciana, dopo le opere giovanili *Il libro della giovinezza* (1895) e *Reviviscenze* (1900), scrive *Canti di libertà* (1902), seguito da *Sonetti voluttuosi e altre poesie* (1906), *Poesie d'amore* (1920) e *Novelle gioconde* (1921). Cecchi si era occupato per la prima volta del poeta in un articolo del 1906 (*Sonetti voluttuosi e altre poesie*, in «Nuovo Giornale», 9 giugno 1906) e poi in una recensione al volume *Poesie d'amore* del 1920 («*Poesie d'amore*» di F. Gaeta, in «La Tribuna», 24 settembre 1920).

⁶ U. SABA, *Poesie scritte durante la guerra*, in ID., *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., pp. 171-195. Sono un totale di 24 componimenti: *La sveglia*, *Addio ai compagni*, *Vita di guarnigione*, *Accompagnando un prigioniero*, *Partendo per la zona di guerra*, *Nino*, *L'innocente*, *I soldati che hanno preso Gorizia*, *Il soldato che va a Salonico*, *La stazione*, *I piantoni*, *Primavera 1917*, *Partenza d'aeroplani*, *Tutto il mondo*, *Dormiveglia*, *La cena*, *Ricordo della zona di guerra*, *Estate 1918*, *A Ugo Foscolo*, *Due ombre*, *Zaccaria*, *Il mozzo*, *Il vino*, *L'egoista*.

⁷ Si tratta di *L'innocente* (U. SABA, *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., p. 182) e *La stazione* (*Ibid.*, p. 183). *Partenza d'aeroplani*, poesia descritta da Cecchi come una sorta di stornello, è costituita da soli tre versi: «Vanno in su, dove il cielo è azzurro netto, / dove le nubi si vedon di sotto. / Chi resta a terra agita il fazzoletto» (*Ibid.*, p. 185).

⁸ U. SABA, *Trieste e una donna*, in ID., *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., pp. 103-147.

⁹ Si tratta dei cicli *Cose leggere e vaganti* (U. SABA, *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., pp. 197-212) e *l'Amorosa Spina* (*ibid.*, pp. 213-222).

¹⁰ U. SABA, *In riva al mare*, in ID., *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., p. 222.

¹¹ «Tu sei come una giovane, / una bianca pollastra» (U. SABA, *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., p. 94). Si tratta dell'incipit di *A mia moglie*, componimento già presente, con alcune modifiche, nella raccolta delle *Poesie* del 1911 (U. SABA, *Poesie*, prefazione di S. Benco, Firenze, Casa Editrice Italiana, 1911, testo 35).

¹² U. SABA, *L'ultima tenerezza*, in ID., *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., pp. 142-144.

¹³ U. SABA, *L'appassionata*, in ID., *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., p. 113.

¹⁴ «Al tempo che ancor rara è sulla balza / la verde erbetta, / sui piè diritta all'arboscello s'alza / gentil capretta; // e spia se più non sono i rami bassi / di gemme spogli. / Ah foss'io una capretta, e mordicchiassi / altri germogli!» (U. SABA, *Favoletta*, in ID., *Il Canzoniere (1900-1921)*, cit., p. 210).

¹⁵ Sotto il titolo complessivo *Preludio e canzonette* vengono pubblicate nel fascicolo del 15 luglio 1922 della rivista torinese «Primo Tempo» le dodici canzonette citate da Cecchi: *La malinconia*, *Il dolore*, *Il vino*, *La fanciulla e la gazza*, *Le persiane chiuse*, *Chiaretta in villeggiatura*, *Il mendico*, *L'incisore*, *Chiaretta*, *Le quattro stagioni*, *Il poeta* e *Sopra un mio antico tema*.

¹⁶ Cecchi tornerà ad occuparsi di Saba nel 1926 con una recensione alla raccolta *Figure e canti*, uscita per l'editore Treves quello stesso anno (E. CECCHI, *Nuove poesie di U. Saba*, in «Il Secolo», 25 maggio 1926). Il poeta triestino sarà menzionato poco dopo in un articolo relativo al *movimento intellettuale in Italia* (in «Il Secolo XX», luglio 1926).

LIBRI NUOVI E USATI

Di questo grosso libro di Francesco Flora: *Dal Romanticismo al Futurismo* (Editore V. Porta, Piacenza),¹ si dette una notizia sommaria, quando esso apparve parecchi mesi fa; e si promise di tornare ad occuparcene;² ciò che oggi facciamo, con un ritardo del quale quasi vorremmo lodarci se ci ha permesso di constatare, in alcuni scritti del Flora usciti nel frattempo, l'assidua correzione di quello che, secondo noi, era il peggior difetto del libro: alludiamo allo stile approssimativo e bombardiero.

Va benissimo, si osservava, che uno, come il Flora, intenda fare una specie di Giudizio Universale di tutta l'arte contemporanea, spartire i reprobî dagli eletti, indicare le vie della salvezza. Ma l'assunto sembrerà alquanto compromesso se, dopo poche pagine, chiunque potrà sentirsi in diritto di chiedere al giudice e scrittore perché mai egli sia tanto crudele contro ogni sorta di «sensuali», «frammentisti», «simbolisti», etc., etc.,³ e tanto corrivo con sé medesimo. Non si tratta ch'egli avrebbe dovuto scriver leccato: anzi avrebbe potuto scriver faticoso, difficile, urtante; purché antirettorico e vivo. Far della rettorica contro la rettorica: occupazione mediocre; e le idee buone contan meno che niente, se, afferrate di peso, vengon trasportate dal di fuori dentro la pagina, invece di rinascervi per una germinazione affatto spontanea ed interna. Letteratura e filosofia non hanno da guadagnare dai procedimenti della «propaganda». E uno scrittore profondamente nuovo, un creatore, potrà anche dire, - non casca il mondo - qualche banalità e insensatezza intorno a Baudelaire, Rimbaud, ma un critico, che si esprime interpretando appunto, e giudicando questi Baudelaire, Rimbaud, Bergson e simili, prima di tutto deve averli digeriti. In un suo giovanile commento a Lucrezio, il Bergson ha una osservazione bellissima, dove dice che è facile confutare un filosofo: difficile è averlo capito.⁴ Quello che per i filosofi, vale per i poeti e gli artisti. Purtroppo, il libro del Flora non sembrava nutrito di ricche digestioni. E se la sua critica e polemica intorno ai piccoli scrittori dell'Italia d'oggi rientrava, a volte addirittura con ripetizioni e ricalchi, nel cerchio di diagnosi che ormai da dieci o quindici anni fanno parte della comune letteratura giornalistica, sebbene in veste migliore; nei riguardi un poco più ambiziosi lasciava anche meno soddisfatti.

Vero è che il Flora insisteva sull'intento personale e quasi autobiografico del libro; sul carattere di «sfogo» e di confessione.⁵ Ma queste, evidentemente, sono riserve che valgono appena in via d'immagine. E quando s'è detto che un certo libro ha voluto esser soltanto un diario, resterà sempre da spiegare perché, invece d'essere un diario bello, è un diario brutto.

Ma io credo che *Dal Romanticismo al Futurismo* possa considerarsi come uno fra i numerosi prodotti di quella affettazione, anche ingenua, di *superismo*, sulla quale il Croce è ritornato più d'una volta con parole brillanti e scottanti; un'affettazione che ha molte affinità con quella del *superuomismo*, tutt'altro che desueta. Ed è curioso che tale affettazione di *superismo* compaia non infrequente in schiettissimi anzi calorosi crociani, come appunto il Flora: e addirittura nello stesso Croce. Il quale, pochi giorni fa, scrisse un'ottima noterella a favore degli *studi eleganti*: vale a dire, ricerche letterarie, storiche, a carattere aneddótico, erudito: lavori quanto mai schivi d'ogni teorica prosopopea, e tutti fondati sull'analisi, il documento, l'osservazione di fatto.⁶ Fu gran gioja legger questa noterella. Sentire illustrare da tal voce la nobiltà d'obliarsi nel passato, non a modo di maniaci viziosi e suicidi, ma con animo d'affettuosamente riviverlo e farlo rivivere. E si dimenticava quante volte il Croce sembrò proprio lui, involontariamente, dar esempio d'odio per quegli studi; por mano, e l'ironia è che lo faceva con tratto realistico, obbiettivo, al Cataclisma e al Finimondo. Accanto a pagine bellissime, altre dei suoi studi recenti su poeti e scrittori dell'ultimo secolo, sembrano, per esempio, concepite in uno spirito frettoloso, sommario e oseremmo dire

brutale. E come ci fa pagar salate quelle due o tre acute osservazioni, per solito di carattere generale, che non posson mancare mai in uno scritto della sua penna. A volte le paghiamo addirittura con la testa di un poeta; il qual poeta, frattanto, senza aspettare che abbiamo chiuso la pagina, rinasce più intiero di prima. E se questo succede nel Croce, immaginiamoci negli altri.

Chi è senza peccato scagli la prima pietra. E la prima pietra, da gran tempo, per quel che mi riguarda, io me la sono tirata da me; e altro che la prima! Il più dei giorni, l'aria sotto queste colonne risuona di *mea culpa*, e pugni che mi dò sul petto, che ci pare una gran cassa o la novella di Calandrino. E non dipende perché quell'Adorazion Perpetua del Verbo che, fraintendendo il povero Serra, alcuni grottescamente incappati istituirono soprattutto per aver occasione di farsi gran riverenze gli uni con gli altri, oggi mi paja meno ridicola di quanto m'è parsa sempre.¹² Non dipendo da lussuria frammentista, da ipocrisia classicista, da eclettismo panciafichista, e altre e simili cose. Ma la gran benedizione dell'arte che, quanto più uno sa se satura, e più ne desidera, invece di stancarsi; e vorrebbe meritarse. E soltanto nell'estrema delicatezza e nella più ricca facoltà di penetrazione, sembra poter consistere l'estrema severità. C'è un momento che nel mondo si crede esistano appena dieci libri davvero belli; ed è un momentaccio; uno di quei momenti che a mettersi a scrivere si può esser sicuri di scrivere delle idiozie. E c'è, dopo, un altro momento, e bisognerebbe cercar di conservarselo vita natural durante, che i libri belli diventan molti, tanti che si comincia ad aver paura di non poter leggerne neanche la decima parte un po' a modo. Il ragazzo, questa caricatura dell'uomo, si chiude in una stanza con un Leopardi che intende alla rovescia: e a volte si sbottona giù in due o tre quartine: più di solito scrive allo zio una lettera sgrammaticata per chiedergli dieci lire. Via via, con il nascere, se la sente sempre meno di fare confidenza coi massimi, comincia a contentarsi dei comprimari: infine è portato a giudicare con fastidio quelli che hanno sempre la bocca piena di Michelangioli e di Danti. Ha capito che, per capire un libro, un quadro, bisogna averne capiti tanti, e tanta vita; averne viste, diciamo la verità, di tutti i colori. Ma se si contenta di poco, è perché questo poco lo realizza appieno; non perché abbia abbassato il canone: tutt'altro. E guardate gli artisti, quanto più forti e più sani. Un artista non vorrebbe per nulla confonder le proprie espressioni con quelle d'un altro; o farsi battere da un altro nelle naturali e fatali competizioni. Ma quanto ad intendere, è un altro pajo di maniche. Parlate d'arte e d'artisti con un vero artista: preferibilmente a quattr'occhi. Cercate di conoscer le sue letture. O sfogliate le *Crestomazie* ordinate dal Leopardi: c'è tanto che basta.

Per tutte queste considerazioni, trattando del Flora, ci sembrerebbe ingiusto insistere su molti atteggiamenti e sullo stile d'un libro che egli ormai s'è lasciato alle spalle. Anche oggi in alcuni giudizi potrà persuader meno; o tradire certi residui della vecchia ed esteriore polemicità. Ma la disposizione è profondamente cambiata: i suoi gusti realistici e antirettorici egli dimostra di saper non soltanto bandirli, ma concretarli; portarli, originalmente, alla misura dei fatti. Nell'aula degli *studi eleganti*, intesi anche più largamente di come il Croce sembrava intendere, ha insomma il suo scranno. Non credo, purtroppo, che, quando è entrato, egli abbia visto di gran gente ad aspettarlo.

Il tarlo.

Nel volume *Dal Romanticismo al Futurismo*, Francesco Flora sembra quasi voler «spartire i reprobri dagli eletti, indicare le vie della salvezza», ma in realtà oppone unicamente «della rettorica» alla rettorica. Il talento critico di Flora sembra ancora acerbo: è polemico nei confronti dei «piccoli scrittori dell'Italia» del tempo, con un tono fin troppo affine al giornalismo militante, e dimostra di non aver ancora digerito letture fondamentali come Baudelaire, Rimbaud e Bergson. Secondo Cecchi il libro è un prodotto del «*superismo*» che colpisce molti anche tra i ferventi crociani, e a tratti lo stesso Croce. Quest'ultimo pubblica intanto un intervento di elogio degli studi eruditi che riscatta altri suoi recenti lavori «su poeti e scrittori dell'ultimo secolo» concepiti, secondo il “tarlo”, «in uno spirito frettoloso», «sommario» e «brutale». Il Flora, solo dopo la pubblicazione del suo libro, dimostra di essersi lasciato alle spalle la vena più esteriormente polemica e di possedere «gusti realistici e antirettorici» che è ora in grado di concretizzare e che gli consentiranno di affermarsi nel campo della critica letteraria. Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ F. FLORA, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921. Del volume si accenna alla nota 12 al testo 41.

² Si fa riferimento qui al “tarlo” del 12 maggio 1922 (testo 41), articolo che si concludeva con la promessa di Cecchi di tornare a scriverne in seguito: «Comunque, il libro del Flora si presta a parecchie altre considerazioni, in male e in bene, oltre a quelle preliminari. E ne faremo parte al lettore prossimamente».

³ Nell'articolo del 12 maggio 1922 (testo 41) Cecchi, riprendendo un articolo di Alfredo Gargiulo apparso ne «La Ronda», scriveva che «Flora è un crociano a oltranza [...]. È un crociano sfegatato; ma [...] scrive, il più delle volte, come un papiniano, a volte come un marinettiano, a volte infine, quasi come un serriano. Come un autentico crociano mai; e tanto meno come un autentico Flora. [...] E purtroppo, questo libro, con certe buone qualità, in molte parti ha l'aria d'un'apocalisse a vuoto».

⁴ H. BERGSON, *Extraits de Lucrèce. Avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1884, p. VI. Cecchi aveva richiamato all'attenzione del lettore il passo di Bergson già nel “tarlo” del 6 gennaio 1922: si rimanda pertanto alla citazione riportata alla nota 18 al testo 25.

⁵ «Ciò che di questo mio libro dev'essere presente nell'animo del lettore, è lo spirito che lo anima, il tono, l'aspirazione, e direi quasi, se non temessi di adoperare una parola difficile, che sarà interpretata male, l'estro. Ho detto più di una volta che uno dei caratteri più netti del nostro momento letterario è l'autobiografismo: questo libro è conferma non pensata del principio che mi sono sforzato di far valere, ed ha spesso l'andatura semilirica di una passione autobiografica. Ma questa è un'autobiografia di liberazione dalla decadenza romantica. Contro ogni apparenza contraria, questo è un libro di ribellione all'ultimo romanticismo, all'intuizionismo dadaistico: è la riduzione dell'arte d'oggi ad una forma di sensualismo: è l'affermazione dei valori di coscienza e di cultura» (F. FLORA, *Dal Romanticismo al Futurismo*, cit., pp. V-VI).

⁶ B. CROCE, *L'abbinamento delle cattedre di storia e di filosofia*, in «La Critica», n. 21, 1923, pp. 318-320. Croce scrive che sono «studi eleganti quelli che si occupano nel raccogliere religiosamente le tradizioni locali, nel tener viva la memoria di uomini e di questioni e dibattiti che un tempo appassionarono, e la congiunta aneddotica, nel leggere libri e opuscoli che nessuno più legge e nel leggere diversamente quelli che tutti leggono o dicono di leggere; persino nell'amore e possesso del libro materialmente inteso, dell'edizione che un tempo fece testo, del libro raro e curioso, dell'opuscolo a lungo ricercato e che serve a illustrare un particolare recondito» (*ibid.*, p. 318).

[103] «La Tribuna», venerdì 5 ottobre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Le fatiche del collega Agresti, traduttore dell'opera di G. B. Shaw, le abbiamo spesso ricordate su queste colonne, per dover metterci ancora una volta a proclamarle ed illustrarle, con una insistenza di cui, certo, non ci sarebbe grata la sua modestia.¹ Contentiamoci, dunque, di rallegrarci, vedendole giunte in porto sicuro, con la pubblicazione delle tre *Commedie sgradevoli* (Edit. Mondadori, Milano);² alle quali farà seguito, in tredici volumi, il resto del teatro di Shaw finora pubblicato in Inghilterra, e, per giunta *La quintessenza dell'Ibsenismo*.³

Ma se Agresti e Mondadori, giacché fanno quattordici, facessero quindici addirittura, e ci dessero anche *The Perfect Wagnerite*, tutti, credo, sarebbero riconoscenti.⁴ Il libro è di quelli che insegnano assai, in merito ad uno dei punti nell'esegesi shawiana rimasti, checché si dica, più vaghi e controversi; alludiamo al significato e all'estensione da attribuire alle idee positive dello Shaw, al suo *message*, al suo concetto di superomismo, sigfridismo, socialismo, etc.; in altre parole, a tutta la controparte di quell'atteggiamento satirico e distruttivo nel quale, unicamente, si fa consistere Shaw, secondo l'opinione corrente.

Che questa opinione abbia bisogno d'esser perfezionata, c'è poco da dubitarne. Che sia, come stimano alcuni, sbagliata; questo è un altro discorso! E, forse, il maggior guadagno che si farebbe, portando in chiaro i punti sopraccennati, sarebbe proprio di crescere autorità a questa opinione; togliendole, insieme, quanto ha d'incolto e d'acerbo. Si illuminerebbero anche certi aspetti estetici e tecnici dell'opera. Perché se Shaw è un vero rivoluzionario e, dunque, un profeta ed un lirico, bisogna riconoscere che la sua forma teatrale è quanto può immaginarsi di meno corrispondente a queste qualità d'ispirazione. Ma se poi, invece, egli è quello che è, allora non è più a discorrere di deficienze costruttive, e cattive abitudini discorsive, e gratuiti capricci; tanto varrebbe chiederci, per esempio, perché Proust non abbia scritto romanzi d'avventure, o perché Joyce abbia sentito il bisogno di polverizzare le forme tradizionali del racconto. Guardare un po' meglio la cosiddetta «positività» di Shaw, può, in somma, riuscire a farci interpretare ed accettare, in un valore positivo, quella che sembra mera negatività.

Ora si dice che Shaw è un puritano. Non crede all'amore, alla passione. Ma è talmente puritano che non crede neanche alla famiglia, né alla perpetuazione della specie. Si dice ch'è un socialista. E non vorremmo, certo, pretendere che, da socialista veramente classico, fosse stato tutto il tempo a dipingere col torlo d'uovo le aurore avvenire. Ma, in realtà, la sola e decisa espressione del suo socialismo è nella critica e derisione della civiltà capitalista e industriale. Una civiltà che non funziona. E funzionerà, domani, la civiltà socialista? Da molti accenni non sembra che lo Shaw ne sia persuaso.

Come osserva Chesterton, fra i critici di Shaw il più sostanzioso:

«Egli batteva in breccia l'ideale dei conservatori, non perché fosse l'ideale dei conservatori, ma perché era un ideale. Ogni ideale impedisce di farsi un'idea esatta del particolare; come le generalizzazioni della morale opprimono l'individuo».⁵

E la sua campagna rivoluzionaria e socialista è il preciso contrario d'una rivoluzione nutrita di passioni e poesia:

«Ha fatto conquiste fra gli intellettuali; ma perdendo, e per sempre, il popolo».

Il suo superuomo, in un mondo socialista ed equanime di tutti superuomini, è anche meno

accessibile del superuomo di Nietzsche: aguzzino in un mondo di schiavi. Ritiene, nel caso migliore, del socio d'un falansterio,⁶ d'un *club* o d'una Società Fabiana,⁷ regolarmente iscritto con altri soci: tutti scapoli o senza prole, igienisti se non addirittura eugenisti; dati a professioni rispettabili e abbastanza comode e lucrose; wagneriani e musicomani; gente, del resto, simpaticissima, e con un sacco di squisiti pregiudizi a furia di voler essersi sbarazzata d'ogni pregiudizio. Inaccettabile superuomo, perché appena si capisce che cosa può essere, non ha assolutamente più nulla di superumano e forse neanche d'umano. Almeno, il superuomo di Nietzsche sarà una specie di grosso boja fenicio; un Amilcare di *Salammbô*⁸ ritoccato e perfezionato! Ma il superuomo di Shaw è un professore; professore di energia; ma professore.

Anche più delle disquisizioni dei critici, dicono, frattanto, le confidenze o invettive degli artisti, od altri esseri ad alto potenziale. E un rigo del povero Barbellion⁹ mette, assai quietamente, diverse cose a posto. È un rigo di diario, dopo sentita una conferenza socialista di Shaw: «He bored me. He is mid-Victorian».¹⁰ Esatto come un termometro clinico!

E sempre più di quelle disquisizioni, dicono certi begli aneddoti. Nel secondo volume dei *Diaries* di Wilfred Scawen Blunt,¹¹ consigliabili anche ai nostri scrittori di politica estera, è capitale un incontro con Shaw (Aprile 1906) nello studio del pittore Neville. Fanatico di Shaw, lo Scawen Blunt racconta:

«Shaw aveva indosso gli abiti pontificali nei quali Neville lo sta dipingendo; seduto in un soggiorno cinquecentesco, fra le trine del camice gli trasparivano i pantaloni. Brutto quanto si può esserlo; il viso bianco come farina, il naso rosso, la barba rossa e arruffata, gli occhietti color lavagna... Gli chiesi le sue idee sulla riforma agraria; e mi disse ch'era la cosa più semplice del mondo. Bastava far venire in città tutti gli agricoltori, dove avrebbero potuto rendersi utili ciondolando per le strade e frequentando i caffè-concerto; e mandare in campagna i cittadini, a coltivar la terra per mezzo dell'elettricità e la dinamite... Scioccherie divertenti che, a mio parere, volevano soltanto nascondere una completa ignoranza della questione...».¹²

Questo è il tono. E sia o no stato, potenzialmente, un rivoluzionario, un profeta politico e quel che si vuole, lo Shaw ha finito con esser qualche cosa di molto diverso, se bisogna serbare un senso alle parole. In Russia, pigliano il rivoluzionario, ne fanno un super-Czar e l'adorano. In Italia ne fanno un Primo Ministro; anche per poter al più presto esimersi dall'adorarlo.¹³ In Inghilterra, con maggior senso d'utile, ne fanno un *humbug*:¹⁴ e a questo modo l'obbligano continuamente a rinnovarsi e tenersi a giorno per divertirli: e, dal socialista morrisiano e *mid-Victorian* esce il vero Shaw.

E, aggiustato questo punto di vista, non resta che ammirare; ma tanto più riccamente si può ammirare, in quanto non ci frastornano esigenze sbagliate. Nelle tre commedie di questo volume: *Le case del vedovo*, *L'uomo amato dalle donne*, *La professione della Signora Warren*,¹⁵ costrutte ancora come la commedia borghese francese, mentre *Candida* è ancora un po' la commedia ibseniana, l'intento polemico investe la forma e la irrigidisce in aspetto meno shawiano. Ma avremo da vederne delle meraviglie, via via, appunto, che il puritanismo e il polemismo decadono, e lo Shaw diventa più intimamente poeta finché il vecchio Capitano Shotover col suo fischiello farà alzare il sipario sull'incredibile *Casa del Crepacuore*!¹⁶

Non sarà più teatro; e peggio per il teatro, se le sue consuetudini avessero voluto in qualche modo imbrigliare una facoltà di dialogo che forse lo stesso Shakespeare non ebbe così fiorente. Non sarà dramma, ma soltanto farsa; di quelle farse, però, immortali come pochi drammi. E non ci si ricorderà neanche più del profeta. Ma gli uomini son stati sempre felici di poter cedere un profeta, che è quasi sempre e soltanto un autentico ipocrita, per un autentico e grande artista.

Il tarlo.

Cecchi accoglie con favore la pubblicazione delle tre *Commedie sgradevoli* di Bernard Shaw, tradotte da Antonio Agresti per Mondadori: il libro getta luce sul «superomismo, sigfridismo, socialismo» di Shaw, ovvero su tutta la «controparte di quell'atteggiamento satirico e distruttivo» per il quale l'autore era comunemente conosciuto. Shaw è un puritano che non crede nella famiglia, e la sola «espressione del suo socialismo» è la critica della civiltà capitalista e industriale: anche il suo «superuomo» è principalmente un'astrazione, «perché appena si capisce che cosa può essere, non ha assolutamente più nulla di superumano e forse neanche d'umano». A sostegno di queste opinioni si citano saggi di Chesterton, di Barbellion e un ritratto di Wilfred Scawen Blunt che Cecchi ricava da *Diaries*. Il critico intravede i migliori sviluppi dell'arte di Shaw quando «il puritanismo e il polemismo decadono», quando l'autore «diventa più intimamente poeta», e il suo teatro non è più «dramma» ma una farsa di quelle «immortali come pochi drammi». Il «tarlo» non è più stato pubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Un accenno alle traduzioni di Shaw di Antonio Agresti, si trova nel «tarlo» del 1 giugno 1923: per un riferimento alla questione si veda pertanto la nota 6 al testo 88.

² G. B. SHAW, *Commedie sgradevoli. Le case del vedovo. L'uomo amato dalle donne. La professione della signora Warren*, traduzione italiana di A. Agresti, Milano, Mondadori, 1923.

³ In realtà *The Quintessence of Ibsenism*, saggio di Shaw del 1891 incentrato sull'analisi delle opere di Ibsen e sulla ricezione del drammaturgo norvegese in Inghilterra, sarà pubblicato in italiano solo nel 1928 e non ad opera di Agresti: G. B. SHAW, *La quintessenza dell'ibsenismo. Illustrazione e commento dei drammi di Ibsen*, unica traduzione autorizzata di C. Castelli e T. Diambra, Milano, Monanni, 1928.

⁴ Pubblicato in prima edizione nel 1898 per l'editore londinese Grant Richards, *The Perfect Wagnerite* è un saggio di Shaw su *Der Ring des Nibelungen* di Richard Wagner. La traduzione italiana uscirà nel 1924: G. B. SHAW, *Il wagneriano perfetto. Commento critico all'"Anello del Nibelungo"*, traduzione di C. Castelli e T. Diambra, Milano, Sonzogno, 1924.

⁵ «Mr. Shaw's old and recognized philosophy was that powerfully presented in "The Quintessence of Ibsenism." It was, in brief, that conservative ideals were bad, not because they were conservative, but because they were ideals. Every ideal prevented men from judging justly the particular case; every moral generalization oppressed the individual; the golden rule was there was no golden rule» (G. K. CHESTERTON, *Heretics*, London, John Lane, 1905, p. 61). Della raccolta di saggi di Chesterton, Cecchi aveva già scritto nel «tarlo» del 25 novembre 1921: per un accenno al contenuto dell'opera, si veda pertanto la nota 13 al testo 19.

⁶ Il concetto di *falansterio*, elaborato dal filosofo francese Charles Fourier (1772-1837), identificava una particolare struttura abitativa e lavorativa completamente autonoma e autosufficiente nella quale vivevano e operavano circa duemila persone: il sistema economico, basato sulla proprietà societaria, garantiva una spartizione equa del bene comune e una cooperazione capillare in ogni fase della vita della comunità.

⁷ Il fabianesimo è un movimento politico-sindacale fondato tra il 1883 e il 1884 dallo scrittore inglese Edward Reynolds Pease (1857-1955). Alla *Fabian Society*, nata con lo scopo di alleviare la miseria della classe proletaria, aderiscono numerosi intellettuali del tempo, tra i quali Sidney James Webb, Herbert George Wells, Annie Besant e lo stesso Shaw. Tra i maggiori meriti dell'organizzazione, vi è quello di aver inserito la classe operaia nella vita politica del tempo, di aver costituito il primo nucleo del *Labour Party* e di aver fatto acquisire diritti fondamentali alle classi sociali inferiori.

⁸ Si fa riferimento qui ad Amilcare, padre di *Salammbô*, personaggio dell'omonimo romanzo di Gustave Flaubert, pubblicato in prima edizione nel 1862. La solennità e l'austerità del condottiero è evidente fin da subito: «Le palais, bâti en marbre numidique tacheté de jaune, superposait tout au fond, sur de larges assies, ses quatre étages en terrasses. Avec son grand escalier droit en bois d'ébène, portant aux angles de chaque marche la proue d'une galère vaincue, avec ses portes rouges écartelées d'une croix noire, ses grillages d'airain qui le défendaient en bas des scorpions, et ses treillis de baguettes dorées qui bouchaient en haut ses ouvertures, il semblait aux soldats, dans son opulence farouche, aussi solennel et impénétrable que le visage d'Hamilcar» (G. FLAUBERT, *Salammbô*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 2).

⁹ Wilhelm Nero Pilate Barbellion (1889-1919) si forma da naturalista e lavora presso il British Museum e fin da giovane raccoglie nei suoi diari annotazioni, appunti e osservazioni derivati dalle proprie attività, da letture e incontri. Alla visita di leva, scopre di essere affetto da sclerosi multipla, malattia che lo avrebbe portato alla morte nel breve volgere di pochi anni. L'esistenza del giovane studioso cambia radicalmente, i suoi scritti si fanno più intensi e curati: nel marzo 1919, con prefazione di Herbert George Wells, esce *The Journal of a Disappointed Man*. L'autore morirà nell'ottobre di quello stesso anno, dopo aver approvato le bozze di un secondo volume di memorie dal titolo *Enjoying Life and Other Literary Remains*. Un terzo volume uscirà nel 1920 con il titolo *A Last Diary*.

¹⁰ Si tratta della conclusione di un'annotazione datata 4 novembre 1914: «Endured an hour's torture of indecision to-night asking myself whether I should go over to ask her to be my wife or should I go to the Fabian Society and hear Bernard Shaw. Kept putting off the decision even till after dinner. [...] Drank some coffee and next found myself slowly, mournfully putting on hat and coat. You can't shave in hat and coat so I concluded I had decided on Shaw. Slowly undid the front door latch and went off. Shaw bored me. He is mid-Victorian. Sat beside a bulgy-eyed youth reading the *Freethinker*» (W. N. P. BARBELLION, *The Journal of a Disappointed Man*, with an introduction by H. G. Wells, London, Chatto & Windus, 1919, p. 150).

¹¹ Lo scrittore inglese Wilfred Scawen Blunt (1840-1922), diplomatico e viaggiatore, si sposta frequentemente tra

Egitto, Asia Minore e Arabia: stimolato dalla lunga permanenza in questi Paesi, studia le questioni socio-politiche legate al mondo islamico e pubblica i risultati delle sue ricerche nel saggio *The Future of Islam* (1882). Fervente oppositore della politica britannica in Sudan e sostenitore dei nazionalisti egiziani, condanna con forza il colonialismo in *Ideas About India* (1885). Si afferma e ottiene la fama grazie a diverse raccolte poetiche, tra le quali si ricordano *Sonnets and Songs by Proteus* (1875) e *In Vinculis* (1889). Tra il 1919 e il 1920 pubblica una vasta raccolta di memorie con il titolo complessivo di *My Diaries*.

¹² «10th April.- Neville sent me word this morning that Bernard Shaw was sitting to him for his portrait, and I looked in (his house is next to mine), and spent an hour with him. Shaw was in the papal robes in which Neville is painting him, seated in an ancient cinque-cento chair, a grotesque figure, with his trousered legs showing through the lace cotta transparent to his knees. He is an ugly fellow, too, his face a pasty white, with a red nose and a rusty red beard, and little slatey-blue eyes. [...] I then got him to give his views on land reform, which he said was a very simple matter. You had only to get all the agricultural labourers to migrate into the towns, where they would make themselves useful by loafing in the streets and attending music halls, the only thing they understood, and by sending the townspeople down into the country to cultivate it by electricity and explosives. If he had a farm he thought he would plough it by firing cannon up and down it – amusing rubbish, which I fancy concealed a complete ignorance of the agricultural branch of the socialistic case» (W. S. BLUNT, *My Diaries. Being a personal narrative of events, 1888-1914*, London, Martin Secker, 1919, pp. 141-142).

¹³ Circa un anno prima della stesura di questo articolo, il 24 ottobre 1922, Mussolini aveva autorizzato personalmente i propri sostenitori a marciare su Roma con lo scopo dichiarato di prendere il potere: il 28 ottobre le squadre fasciste sfilano per le strade della capitale e il giorno successivo Mussolini riceve ufficialmente dal re Vittorio Emanuele III l'incarico di formare il nuovo governo e diventa ufficialmente primo ministro.

¹⁴ Il termine inglese *humbug* sta per impostore, fanfarone, contafrottole.

¹⁵ G. B. SHAW, *Commedie sgradevoli. Le case del vedovo. L'uomo amato dalle donne. La professione della signora Warren*, cit..

¹⁶ Captain Shotover è uno dei personaggi della commedia *Heartbreak House. A Fantasia in the Russian Manner on English Themes*, pubblicata da Shaw nel 1919 e messa in scena per la prima volta al Garrick Theatre di Londra nel novembre 1920.

[104] «La Tribuna», venerdì 12 ottobre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Ricevendo gli ultimi numeri: 343 e 344 (6-27 settembre) della «Vieille-France», diretta e nella massima parte scritta de Urbain Gohier,¹ m'è dispiaciuto di vedere che sarebbero stati gli ultimi davvero. Si sapeva che la rivista tirava innanzi a gran stento. Gli appelli del povero Gohier evidentemente non hanno commosso nessuno. E la «Vieille-France» è morta.

Il numero 344 reca in copertina la seguente epigrafe:

«Il 14 settembre 1923 - a New York gli americani pagarono – 23.620.000 franchi - per veder due bruti scazzottarsi - durante tre minuti. - Uno dei bruti ha preso d'onorario 8.500.000 - e l'altro brutto 2.720.000 franchi. Ma la «Vieille-France» muore perché non trova 60.000 franchi».²

Tutto ciò sembrerà molto ingenuo; e, magari, non senza qualcosa di forsennato; ma io non ho mai potuto capire perché l'ingenuità debba considerarsi soltanto come una tara. Ed è un romanzo sempre più infrequente quello della rivista onesta e squattrinata, che fa fuoco da tutti i pezzi, assalta, si caccia sotto come un brulotto impazzito fra le moli d'una flotta colossale e che nemmeno risponde; e finalmente s'inabissa, in un friggio d'acqua e ferro rovente, con una colonna di fumo. E un romanzo che va commemorato. Poiché, quasi in tutti i paesi, la stampa tende a diventare ogni giorno più omogenea, incolore e *standardized*, è il caso di ricordare certe benemerenzze della stampa irriducibile e settaria.

Non vorrei, frattanto, aver l'aria d'innalzare ad Urbain Gohier un piedistallo. Già io non ho autorità d'alzar piedistalli a nessuno. E occorrerebbe conoscere, della vita politica e del giornalismo francese, retroscena e penombre, in gran parte impervii ed impenetrabili anche nella politica e nel giornalismo nostrano; occorrerebbe, dico, cotesta piena dottrina, per valutar bene quanto del Gohier è autentico coraggio, messo a servizio della verità, e quant'è tracotanza, amor di scandalo per lo scandalo, o mera fissazione.

Poiché l'inconveniente della specie di giornalisti alla quale il Gohier appartiene è che, a forza di operare in clima sinistro, e contro sinistre figure, essi stessi finiscono con assumere qualcosa non proprio di sinistro, ma d'inquietante e misterioso. Le necessità della lotta li obbligano a rassomigliare agli avversari; e nulla come un farmaco rassomiglia a un veleno. Il loro modo di cercar giustizia ha l'aria del complotto. E il loro modo di proclamare la verità è nello stile dei libelli. Se nessuno, neanche fra gli oppositori, vorrebbe mettere in dubbio la loro personale onestà, si fa capire che sono onesti, perché non possono altrimenti: e nella quasi disonesta maniera d'essere onesti ch'è propria ai disperati. Si volta la patente di onesto in quella di rejeetto. Son certamente galantuomini; ma, per galantomismo, arrivano a una passione di sciorinare i cenci sudici che par caratteristica dei ricattatori. Ciò che li distingue dai ricattatori, a parte la bontà dei propositi, è che non fanno fortuna. Di solito, hanno un'idea fissa. Ma non diciamo male del giornalismo a idea fissa, ricordandoci di quello senza nessuna idea.

L'idea fissa del Gohier è che la maggior parte dei mali che infestano la civiltà contemporanea, dipende dal fatto che essa si svolge sotto il controllo, larvato o palese, degli ebrei. E come annunciava il titolo della ormai defunta «Vieille-France», questa idea fissa è portata sul terreno di una concezione politica a fondamento cattolico, casalingo e provinciale; non provinciale in quel senso insopportabile che il cosiddetto *provincialismo* ha specialmente assunto da noi; ma nel senso di adesione alla terra e alla tradizione, e di virtù all'antica e alla buona. Dopo Veuillot,³ Charles Peguy rimane l'esponente più autentico ed alto della tendenza «Vieille-France», che trovò nella sua opera la forza di convinzione d'un grande stile poetico, e nella sua profonda lealtà ed intelligenza

quel tanto ch'era necessario ad eccitare le amplificazioni rettoriche e le cieche degenerazioni partigiane. Da uno stipite consimile in Inghilterra, discendono Chesterton e Belloc.⁴ In Italia non si rintraccerebbe che Papini e Giuliotti;⁵ li dò per quello che valgono.

Péguy, s'è detto, era troppo serio per dare in quell'antisemitismo ch'è non meno stupido del filosemitismo. E se, a un certo punto, ebbe dei dubbi su Bergson, come, probabilmente, ne avrebbe avuti su Proust, non se la sbrigò, uso Gohier, riferendosi con insolenza al sangue ebraico dell'autore di *Matière et Memoire*, e ancor meno, oggi, avrebbe inferito dal sangue, dicono, misto dell'autore della *Recherche du temps perdu*.⁶ Questi schemi, a guardar bene, né più né meno positivisti della fisiognomica, della frenologia di Gall⁷ e della teoria delle razze di Gobineau,⁸ non eran fatti per soddisfare il suo ricco senso d'umanità né il suo intelletto; e il grande abbozzo di ritratto di Bernard-Lazare, in *Notre Jeunesse*, resterà a lungo un modello di come il problema della *forma mentis* e del sentimento ebraico possa esser degnamente e cristianamente toccato.⁹ Purtroppo il Gohier, nei riguardi colturali, non è che un Péguy da strapazzo, invelenito e triviale. L'insinuazione in lui, tiene posto della dimostrazione, o anzi, addirittura, della presa in considerazione: e se disgraziatamente uno scrittore o un artista, sotto ogni aspetto rispettabile e rispettato, ha nel cognome un po' di desinenza ebraica, e nell'albero genealogico un biscugino ebreo, per lui è fritto. Non soltanto è, provatamente, un cretino. Siccome, ad esempio, gode di fama, e un cretino non potrebbe esser famoso (altro che come cretino), è segno che la fama se l'è procurata con l'intrigo, con i quattrini, etc.; e allora è anche un impostore ed un porco. È una forma perfetta di sillogismo; e oggidì viene applicata assai largamente anche tra noi, ad usi svariati.

Lasciando questa parte delle polemiche del Gohier, la sua attività ci sembra assai meno sballata in funzione strettamente politica, anche tenuto conto, abbondantemente, di quanto, qui pure, è semplice insinuazione, sentito dire e pettegolezzo. Ma i giornali, la più parte, badano così scrupolosamente a non stampar che l'ovvio e l'insignificante, e i diaristi si fanno ormai tanto rari, che non sembra in tutto gratuita l'asserzione, spesso ripetuta nelle «Vieille-France»: non potersi scrivere storia seria e completa della guerra e del dopoguerra, senza tener conto delle sette annate della rivista. Le cui «rivelazioni» e i cui sarcasmi non picchian soltanto sui nemici iscritti all'internazionale di Mosca, a quella di Ginevra o all'altra, infine, assai legata a quest'ultima, dell'alta banca anglo-sassone. Il Gohier è un anarchico, un *pistolero* di estrema destra, e tira altrettanto spesso e volentieri sugli orleanisti dell'«Action Française». Una delle ultime *scoperte*, e sa Iddio se Gohier si sarebbe mai stancato di ricucinarcela in tutte le salse, fu che Maurras¹⁰ non è Maurras, ma è un Photius Trestaillons¹¹ mezzo saracino; ebreo o d'ascendente ebraico, per giunta. Nessuna meraviglia, dunque, che abbia potuto macchiarsi d'ogni politica servilità e ribalderia. Accettiamo il minimo, accettiamo soltanto le risate, amarissime, del Gohier vedendo il suo Trestaillons prosternarsi a *Monsignore*, e scrivere di *Monsignore* con unzione proprio ridicola: ma non tutti i colpi vanno a vuoto.

Fin da principio s'è detto che si tratta di un'opera disperata. Disperata in se stessa, e per il carattere dell'uomo. Léon Daudet o Chesterton, di queste macellerie sanno fare altrettante amenissime farse. Gohier è squallido. Ma c'è la sua buona fede evidente: la curiosità, se non sempre la validità, di molti accenni e documenti pubblicati nel suo libello; il suo dolore, che ha trovato in alcune pagine di *Addio* un'espressione profonda.¹² Per tutte queste ragioni, c'è parso giusto che a quella disperata impresa non dovesse mancare una parola di commento e di ricordo.

Il tarlo.

Cecchi non nasconde il suo dispiacere nell'apprendere che le pubblicazioni della «Vieille-France» sono giunte ormai al capolinea. L'idea fissa della rivista, sempre autonoma nelle opinioni e mai «standardized», è «che la maggior parte dei mali che infestano la civiltà contemporanea dipende dal fatto che essa si svolge sotto il controllo, larvato o palese, degli ebrei». La fortuna di questa idea affonda le sue radici in autori del cattolicesimo tradizionalista quali Veillot, Peguy, Chesterton, Belloc ma, nel direttore della rivista Urbain Gohier, pare assumere un tono perentorio e rancoroso che ha punti di contatto piuttosto con le teorie di Gall e di Gobineau. Cecchi ritiene tuttavia di dover riconoscere all'intellettuale francese il coraggio del bastian contrario e la «curiosità» anarchica e indisciplinata, che riescono talora a far premio sulle sue ossessioni monomaniacali. Il «tarlo» non è più stato ripubblicato dopo l'uscita sulla «Tribuna».

¹ Urbain Gohier (1862-1951), giornalista francese, dal 1884 collabora con il giornale parlamentare «Le Soleil» e nel 1897 entra nella redazione de «L'Aurore» di Ernest Vaughan: ha posizioni politiche ambigue e a tratti contraddittorie: si dichiara socialista, antimilitarista, antisemita ma si schiera tra i sostenitori del comandante Dreyfus. Nel 1898 pubblica il pamphlet pacifista *L'armée contre la nation* e negli anni successivi si afferma come tenace polemista collaborando con «Le Droit du peuple», «Vieux Cordelier» e «Cri de Paris». Dal 1916 al 1924 dirige «La Veille France», continuazione del settimanale antisemita «L'Œuvre française», nella quale pubblica inchieste su presunti complotti politico-economici perpetuati dagli ebrei, mettendo in dubbio l'ideologia antisemita de «L'Action française» di Charles Maurras.

² «Le 14 septembre 1923, à New York, les Américains ont payé 23.620.000 francs pour voir deux brutes échanger coups pendant trois minutes. Un brute a reçu 8.500.000 francs et l'autre brute a reçu 2.720.000 francs d'honoraires. Mais la Vieille-France disparaît faute de 60.000 francs» (in «La Vieille-France», n. 344, 20-27 Septembre 1923, p. 2). La citazione occupa gran parte del retro della copertina del fascicolo: l'ultima frase, scritta con un carattere tipografico più grande e in grassetto, è posta proprio al centro della pagina.

³ Per un breve accenno alla biografia dell'autore si rimanda alla nota 6 testo 49.

⁴ Della questione ebraica nell'opera di Belloc, si accenna brevemente anche nel «tarlo» del 19 gennaio 1923 (nota 5 al testo 70). Per un accenno alla biografia dell'autore, si rimanda alla nota 15 al testo 6.

⁵ Particolarmente indicativo dei pregiudizi che circolavano in certi ambienti è il ritratto abbozzato alla voce *Adorare* del *Dizionario dell'omo selvatico*: «Esiste [...] un ebreo, un meraviglioso spaventevole ebreo, settanta volte milionario, il quale, sebbene non conosca né Jahvè né Cristo, è affetto da una forma d'adorazione sui generis, assolutamente inaudita. È solo. Non ha né madre, né padre, né moglie, né figli, né parenti, né amici. Ha i suoi settanta milioni che lampeggiano intorno sinistramente, e quattro o cinque automobili che lo rotolano, grugnendo, qua e là. [...] Un servitore intirizzito e muto, lo segue da per tutto come uno spettro. Egli depone in silenzio, ogni giorno, sempre alla sess'ora, sul tavolino d'ebano dinnanzi al quale l'ebreo siede, un prezioso cofano chiuso. Poi, camminando piano, all'indietro, si ritira in silenzio. L'ebreo, solo, con le mani sul cofano, dà uno sguardo inquieto alla stanza; è solo. Il cuore gli batte *metallicamente*. A un tratto, muove una mano, la mette in tasca, ne toglie una piccola chiave ed apre, nervoso, il cofano con un piccolo schianto. Ecco il suo paradiso: Tutta la collezione delle sue pietre; delle sue fredde rutilanti, preziosissime, rarissime *pietre*, gli sta dinnanzi. Esse rappresentano esattamente la moltiplicazione lucida e fredda del suo cuore minerale. L'ebreo, le guarda, le riconosce, le conta, le contempla, le adora, cade in estasi. Con loro non è più solo, non è più morto, vive. *Vive come una pietra*» (G. PAPINI - D. GIULIOTTI, *Dizionario dell'omo selvatico*, Firenze, Vallecchi, 1923, pp. 94-95).

⁶ U. GOHIER, *Marcel Proust était Juif*, in «Vieille France», n. 342, 23-30 agosto 1923, pp. 11-12. «Sans doute, lui (PROUST) qui savait descendre si profondément en lui-même, avait-il éprouvé que ses meilleurs dons: son ironie, sa puissance de concentration, d'analyse, sa subtilité, son sens de la musique, sa nervosité même, qui avaient fait de lui une sorte de récepteur ultra sensible... (etc., etc.)... *venaient de son sang juif*» (*Ibid.*).

⁷ Franz Joseph Gall (1758-1828), medico tedesco, è l'ideatore della frenologia, ovvero la disciplina che mirava a individuare e riconoscere le facoltà psichiche delle persone attraverso l'osservazione delle protuberanze craniche.

⁸ Il filosofo francese Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882) è l'autore di *Essai sur l'inégalité des races hamaines*, pubblicato in prima edizione nel 1853. Il 14 agosto 1914 Giovanni Boine aveva pubblicato sulla «Rassegna contemporanea» un saggio dal titolo *Gobineau e la razza* che presenta così a Cecchi in una lettera del 16 dicembre 1913: «Sul Gobineau ho scritto un saggio di circa quindici facciate di rivista: vuol dire che lo manderò a te perché tu lo rimetta se credi a Borgese per la *Nuova Antologia* o per la *Rassegna*. Cerco in questo saggio di mostrare la posizione filosofica del pensiero del Gobineau e di criticare il suo concetto della razza» (G. BOINE - E. CECCHI, *Carteggio*, a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, p. 71, lettera 64).

⁹ C. PÉGUY, *Notre Jeunesse*, 1910, pp. 75 sgg.. Considerato da Péguy uno dei propri maestri, Bernard-Lazare (1865-1903) era di origine ebraica ed è stato tra i primi e più decisi difensori del capitano Dreyfus. È autore inoltre di alcuni saggi di condanna dell'antisemitismo: *L'Antisémitisme, son histoire et ses causes* (1894), *Contre l'antisémitisme. Histoire d'une polemique* (1896), *Antisémitisme et Révolution* (1898), *Le nationalisme juif* (1898).

¹⁰ Per un breve profilo biografico di Charles Maurras, si veda la nota 11 al testo 6.

¹¹ Negli articoli della «Vieille France» di questo periodo, l'appellativo *Trestailions* tende gradualmente a rimpiazzare il nome di Maurras.

¹² U. GOHIER, *Adieu!*, in «La Vieille-France», n. 344, 20-27 Septembre 1923, pp. 11-16.

[105] «La Tribuna», venerdì 19 ottobre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Ed ecco, nel corteggio cosiddetto delle «Più belle pagine», l'ingresso anche di Pietro Aretino (*Le più belle pagine di Pietro Aretino*, scelte da Massimo Bontempelli: edit. Treves, Milano).¹ Ma è un ingresso che ha perso de' suoi antichi colori, troppo sgargianti; e procede sotto altri standardi di quelli della tradizione festosa e pagana.

Il contrasto con questa tradizione, almeno come di solito è intesa, appare più vivo se alla lettura della scelta del Bontempelli si accompagna quella di un libro sull'Aretino, anch'esso uscito da poco: *Pietro Aretino* by Edward Hutton (edit. Constable, London);² libro a carattere biografico, che, a quanto possiamo giudicare, ha tenuto conto, cominciando dal Luzio,³ di tutti i contributi dell'indagine recente: libro vivo, minuto senza pedanteria, aneddótico senza volgarità, con alla base un giudizio morale, ma largo e tollerante; ritratto, infine, ottimo; armonizzato sui più famosi ritratti dell'Aretino, e con tutte le note di quella personalità contraddittoria e sconcertante. Mettiamo, per cominciare, il ricattatore spietato, e l'amico generoso, e largo donatore ai poveri; il fumista che si vanta di una inesistente bastardigia, e il padre tenerissimo, e veneratore del ricordo e della immagine materna; il pingue sultano nell'*harem* e il romantico innamorato della tisica Pierina; lo stilista dispregiatore della letteratura e della coltura; il pittore, a' suoi giorni, che diventa gran precursore della moderna critica pittorica; il precursore, soprattutto, della nostra stampa gialla, pioniere del *canard*, Giovan Battista del vero Serpente di Mare, etc., etc.. Giustamente l'Hutton ha paragonato le lettere dell'Aretino agli articoli che, scritti infinitamente peggio, si moltiplicano sui nostri fogli in occasione di conclave, elezioni, malattia delle principesse, crisi ministeriale:⁴ mentre le opere meno improvvisate, indifferentemente satiriche, divote, e sfacciate, dal *Testamento dell'Elefante*, se è suo, ai *Capricciosi Ragionamenti* e alla *Vita di Catherina Vergine*, tengono il posto dei *feuilletons*, elzeviri, «varietà», ed altrettanti sussidi ed abbellimenti.⁵

Ma chissà che cosa si troverebbe, in quest'ordine, a rovistar bene l'Aretino. Certo è che non vi mancano gli *strilloni*. Ricordatevi quella scena della *Cortigiana* (Atto I, Sc. 4) «in una strada di Roma»:

«*Furfante*. A le belle istorie, a le belle istorie.

Messer Maco. Sta' cheto; che grida colui?

Siense. Debbe esser pazzo.

Furfante. A le belle istorie, istorie, istorie, la guerra del Turco in Ungheria, le prediche di Fra Martino, il Concilio, istorie, istorie; la cosa d'Inghilterra, la pompa del Papa e de l'Imperatore, la Circumcision del Vaivoda, il sacco di Roma, etc.»⁶

Io non ho mai potuto ripensare a questa scena, senza che mi sembrasse di sentire, con un anticipo di quattro secoli, la voce lamentosa sull'ora di notte, che grida la «quarta» del «Giornale d'Italia» e della «Tribuna». Come voialtri, per conto vostro, ripensandoci, imitate Messer Maco, che tira fuori un «giulio» e manda di corsa il Siense a comprare non so che storia dal Furfante.⁷ Chiamate lo strillone, tirate fuori un ventino e comprate «La Tribuna».

L'Hutton conclude sopra un'idea dell'Aretino, figlio di popolo, democratico, Napoleone della stampa, che dà la scalata alle classi sociali e si mette a sedere in testa ai papi e agli imperatori.⁸ Adattata al linguaggio della vita contemporanea, è la stessa idea desantisiana.⁹ Il suo Aretino, mentre ci lascia: «seems to thrust a newspaper into our hands».¹⁰ Da uno straniero non poteva aspettarsi di più; e per quanto padrone della nostra lingua, e di tutta l'erudizione e letteratura dell'argomento, non era facile che l'Hutton potesse risvegliare qualche immagine più nuova, quali

germinano soltanto al contatto direi fisico e carnale delle più intime espressioni d'un artista. Questo è riuscito al Bontempelli, senza bisogno d'opporci esteriormente alle interpretazioni viste finora, ma riportandole in una sfera più lirica e profonda. E gli è riuscito con appena tre pagine di introduzione, e, soprattutto, con quell'impercettibile processo interpretativo ch'è in ogni scelta anche più riguardosa, quando la personalità di chi sceglie è caratteristica e vivace.¹¹ Poiché una poesia del Bertola¹² o del Fantoni¹³ ch'io legga nella cretomazia del Leopardi, è tutt'altra della stessa poesia letta altrove: come una fotografia del Tintoretto cambia dal giorno alla notte se la veggio nella vetrina dell'Alinari o in mano di Spadini.¹⁴ E a tutti, credo, anche ai più divoti, è capitato di vedere, in casa di certe persone e in determinate circostanze, dei Cristi o delle Madonne che, quant'è vero Iddio, per il semplice fatto che erano lì, mettevano voglia di bestemmiare.

Ha osservato benissimo, il Bontempelli, il fondo carnale dell'Aretino; ma non carnale nel senso gioioso e veneziano che comunemente e convenzionalmente gli si attribuisce, sibbene in un senso doloroso e fin macabro.¹⁵ E quando l'Aretino, fra i rossi festoni della sua prosa, mette le figure d'Angela Sara o della Zaffetta, stupende, orgogliose, lascive, appassionate, e quando invita il Sansovino («piacquero le femmine al Sansovino fino all'ultima sua vecchiezza: delle quali si contentava assai il ragionarne»: *Vasari*)¹⁶ a preparar un simulacro di Venere Eccitatrice per la stanza del Marchese di Mantova, e in diecimila altri luoghi delle sue lettere e composizioni diverse, egli è di certo sincero, e la sua vita amorosa ce lo dimostra: ma sincero, per dir così, in superficie, e di una sincerità nella quale non entrano i suoi «pensieri di dietro la testa», che son poi gli unici che contano in uno scrittore. La verità è che l'Aretino è triste: paurosamente. Quelle sue fantasie di accoppiamenti innumerevoli nei *Ragionamenti*, rassomigliano più alle danze macabre che ai baccanali. E non nell'intenzione satirica di svergognare monache e frati; perché anche quando, difendendosi di aver scritto i *Sonetti lussuriosi* per le sedici stampe di Marcantonio, egli vuol celebrare i fasti fecondi del piacere, tutti quei nomi celebri, tutte quelle visioni di popoli, di generazioni e di eserciti che dai letti affaticati si spargono sui campi della terra, sembrano luccicare nel suo discorso vani come teschi d'un infinito ossario. Qui è la sua gravità, non tanto satirica e vendicatrice; ma, in certi accenti, addirittura fatale e cosmica. E questo, che il Bontempelli svolge in considerazioni sottili, fa anche che l'Aretino non è osceno: ma se mai, orrido.¹⁷

Egli non ha del piacere una sensazione appartata e gelosa, che poi deturperebbe in esibizioni profane. Tutto per lui è pubblicato, e profanato, e consumato. Le sue scene d'amore son popolose, tempestose, pandemic: in clima di rivoluzione, di saccheggio, di terremoto. Non per una ragione casuale il Sacco di Roma, nei *Ragionamenti*, è nella stessa atmosfera delle circostanti e formicolanti, lecite ed illecite, copulazioni. Ch'è anche l'atmosfera del Giudizio Universale, rifatto dall'Aretino con qualche aggiunta rettorica, sul Giudizio michelangiolesco:

«Veggio là in disparte la Natura esterrefatta, sterilmente raccolta nella sua età decrepita. Veggio il Tempo asciutto al suo termine, siede sopra un tronco secco... Sento il furore (*della sentenza di Dio*) urtare nella macchina elementare, e con tremendi tuoni disfarla e risolverla...»¹⁸

Lasciamo da parte di «Dio», che qui sta come un'immagine decorativa, come un modo di dire. Ormai era il tempo che sui mausolei trionfali come letti, invece delle opulente Farnesi, andava a sedersi, mistico e schifoso, con in mano il polverino, davvero il carcame della Morte...

Il tarlo.

Cecchi ritiene che il volume de *Le più belle pagine di Pietro Aretino* scelte da Massimo Bontempelli per Treves si segnali per l'impianto poco conforme all'immagine tradizionale, «festosa e pagana», dello scrittore: il che risulta anche più evidente al confronto con un saggio come quello di Edward Hutton, opera quest'ultima a carattere biografico che ne rende con efficacia la «personalità contraddittoria e sconcertante» e nella quale si paragonano apertamente «le lettere dell'Aretino» ai moderni articoli di giornale. Se il saggio dell'Hutton è meritorio ma, alla prova dei fatti, poco innovativo, a «risvegliare qualche immagine» inedita ci pensa il Bontempelli nelle «tre pagine di introduzione» al suo volume e nell'attenta selezione dei testi: il curatore sottolinea il «senso doloroso e fin macabro» della carnalità di un autore che appare spesso paurosamente «triste». La «sua gravità» non è «tanto satirica e vendicatrice» ma «addirittura fatale e cosmica», di modo che tende a risolversi non tanto nell'«osceno» quanto piuttosto nell'«orrido». Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ *Le più belle pagine di Pietro Aretino*, scelte da M. Bontempelli, Milano, Treves, 1923.

² E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, London, Constable & Co, 1922.

³ Nel volume compaiono riferimenti a diversi testi dello studioso: A. LUZIO, *La Famiglia di Pietro Aretino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», IV, 1884, pp. 361-384; ID., *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino Loescher, 1888, ID., *Pietro Aretino e Pasquino*, in «Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti», CXII, 1890, pp. 679-708; ID., *L'Aretino e il Franco*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIX, 1897, pp. 229-283. Lo storico Alessandro Luzio (1857-1946), già direttore de «La Gazzetta di Mantova» e in seguito responsabile dell'Archivio Sabauda di Torino, viene espressamente citato da Hutton nella breve nota di ringraziamento posta all'inizio del volume: «My various debts to previous writers on the subject of this work are duly acknowledged in the notes throughout the book, but I wish here especially to mention Comm. Alessandro Luzio, of Mantua, to whom every writer upon Pietro Aretino owes so much [...]» (E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, cit., p. VII).

⁴ «Aretino [...] threw himself into the clamour of Rome with all his energy. He wrote pasquinades daily as the modern journalist writes articles, but with a fury, an energy and perhaps a wit, certainly with a wealth of personal abuse, unknown to the English press of our day; and by this means he became famous through the world. He gathered about him all that was most unscrupulous and irresponsible, libellous and witty in the City and he certainly made no secret of the authorship of his work in that great moment» (E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, cit., pp. 37-38). «These letters were in fact articles, often daily [...] the work of a marvellous journalist in which we see pass before us the whole life of the time; of a journalist too who knew how to deal with, appeal to, and impose himself upon, his time at least as well as the most successful journalists of to-day have known how to do» (*ibid.*, p. 102).

⁵ «The first of these works *L'Humanità di Christo*, of which *La Passione di Gesù* is but the last part, was dedicated to the Emperor; the *Sette Salmi* to Antonio De Leyva, the *Genesis* to the Emperor's brother Ferdinand; the Lives of the Virgin and of St. Catherine to Marchese del Vasto. Were these works but another means then of obtaining money from patrons? He certainly seems to have written ascetic and obscene works together and with equal indifference» (E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, cit., p. 249).

⁶ «FURFANTE (selling loose fly-sheets of stories and verses). MESSER MACO and a SIENESE. Scene: a Street in Rome. *Fur*: Fine stories. Fine stories. *Mac*. Be quiet. What is that fellow crying? *Sieneese*. He must be mad. *Fur*. Fine stories, fine stories; the Turkish war in Hungary, the sermons of Fra Martino, the Council, stories, stories, the English affair, the Pomp of the Pope and the Emperor, the Circumcision of the Vaivoda, the Sack of Rome, the Siege of Florence, the Conference of Marseilles with the conclusion: stories, stories» (E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, cit., pp. 243-244).

⁷ «*Mac*. Run, fly, hurry, Sieneese! Here is a *giulio*, buy me the *Leggenda dei Cortigiani*, that I may make myself courtier before the master comes: but don't you make yourself courtier before me, you know» (E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, cit., pp. 243-244, p. 244). Si tratta della battuta successiva del dialogo riportato alla nota 6.

⁸ «It is only in our day that something of the significance of this robust and spontaneous writer has been understood. We find in him among much else, not certainly the first obscene writer in literature, but the first journalist, the first writer to see and to use to the utmost the Press, the power of publicity; and we may think of him as the first of those “Napoleons of the Press” who so largely inspire and control public opinion in the world to-day. As such he has for us an unique interest, for it is well to study any disease, anything that has become so dangerous, in its genesis» (E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, cit., pp. 265-267).

⁹ «[...] according to De Sanctis he draws Christ as a Knight Errant. But was Aretino in these works really as devoid of sincerity as has been thought? I think he was. He was trying to make a name and a fortune in a certain way. We may regard all his letters as a journal, a humoristic-social-politico-financial journal. Well, these religious works were a part of it. We have seen the same thing in our own day. A man will make a fortune by running and writing a paper which exists on a sort of libel and abuse, political, personal, financial; in which the people and the poor and half educated – those who will buy his paper – are carefully catered for and exploited, their intelligence, such as it is, exploited without scruple. On Sunday, in a Sunday paper he will write about Christ or the Sermon on the Mount. In Italy he would write about the Blessed Virgin and the Saints. That is exactly what Aretino did. We must regard these “religious” works as articles in his journal, in his review, which never appeared as such but which existed none the less for that. His letters from the main part of this review; they are the “articles”. Well, the religious works are the articles “for Sunday” as we

should say. They probably gulled a larger, and perhaps not less important “public” and they no doubt impressed the “princes” whose screw he was, as well» (E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, cit., pp. 250-251).

¹⁰ «He seems to thrust a newspaper into our hands and therewith to banish for ever all that was most quiet, holy and of good report. In his rude and irreverent and irrefutable voice we may catch the first accents of the Revolution, in his establishment and success the first glimpse of our Democracy» (E. HUTTON, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, cit., p. 268).

¹¹ M. BONTEMPELLI, *Pietro Aretino*, in *Le più belle pagine di Pietro Aretino*, scelte da M. Bontempelli, Milano, Treves, 1923, pp. I-III.

¹² Nel volume della cretomazia leopardiana dedicato alla poesia, i componimenti del Bertola sono sette: *All'Italia* (G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 370-372), *Partendo da Posillipo* (pp. 372-375), *Il fiore del prato. Per nozze di un amico* (pp. 375-376), *L'incostanza* (p. 377), *La malinconia* (pp. 377-381), *Epigrammi* (p. 382), *Favolette* (pp. 383-391).

¹³ Nel volume della cretomazia poetica di Leopardi, del Fantoni compare solo il componimento *Canto nuziale* (G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La poesia*, cit., pp. 408-409).

¹⁴ Per un accenno alla biografia del pittore Armando Spadini, si veda la nota 6 al testo 7.

¹⁵ «Pietro Aretino vede la vita degli uomini come una mascherata bislacca, sudicia e fosca. Nessuna leggenda potrebbe essere più assurda di quella che fa di lui uno scrittore carnale. La carne non gli appare mai splendida e gioconda: egli non riesce a considerarla se non nella miseria che nasce dalla sua corruttibilità» (*Le più belle pagine di Pietro Aretino*, cit., p. I).

¹⁶ La citazione è tratta dalla *Vita di Jacopo Sansovino* di Vasari.

¹⁷ «La più grottesca forma di tale miseria è l'accoppiamento umano. L'umanità è un brulicame d'uomini maschi e uomini femmine, e i loro amori una enorme asma disgustosa che avviluppa il mondo. Questo presunto celebratore dell'accoppiamento non sa vedere il congiungersi dei sessi se non circondato da tutti i flatori che emanano da membra destinate a putrefarsi. Non ci vede neppur gaudium: nel maschio una specie di faticoso soddisfacimento d'una foia grossolana; nella donna anche peggio: la donna si accoppia per avidità di danaro» (*Le più belle pagine di Pietro Aretino*, cit., p. I).

¹⁸ Si tratta di un passo della lettera scritta da Pietro Aretino a Michelangelo Buonarroti, da Venezia, il 15 settembre 1537: «Veggio là in disparte la Natura esterrefatta, sterilmente raccolta ne la sua età decrepita. Veggio il Tempo asciutto e tremante, che per esser giunto al suo termine siede sopra un tronco secco. [...] In ultimo veggio uscir da la bocca del Figliuol di Dio la gran sentenza: io la veggio in forma di due strali, uno di salute e l'altro di dannazione; e nel vedergli volar giusto, sento il furor suo urtare ne la macchina elementale, e con tremendi tuoni disfarla e risolverla» (P. ARETINO, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1960, p. 238, lettera 191).

LIBRI NUOVI E USATI

Cose viste, di Ugo Ojetti (*Tantalo*).¹

Gli editori Treves ne hanno raccolta in volume una prima serie, comprendente la maggior parte di quelle uscite nel «Corriere della Sera», dall'ottobre 1921 al gennaio di quest'anno. Ritocchi, per quanto ho potuto riscontrare, lievissimi. Si può dunque parlare del libro, contando sulla buona memoria che quelli che ancora non l'avessero letto certamente serbano di tante ottime pagine apparse nel giornale.

E se i lettori, ma questo è più difficile, potessero anche ricordare le osservazioni a proposito degli ultimi scritti dell'Ojetti fatte più volte in questa rubrica, per me sarebbe tanto di guadagnato.² C'è assai di nuovo da dire intorno alle *Cose viste*, per perder tempo in ricapitolazioni.

Le *Cose viste* appartengono un «genere letterario» che potrebbe chiamarsi: *diario truccato*; truccato, aggiungo subito, a maggior gloria dell'arte: a fine, insomma, di bene. In Italia, paese a tradizione eloquente e retorica, è un genere che non ha prosperato tanto; si preferiva, comunemente, un trucco più rilevato e più sonoro di quello consentito in queste forme. Mutati i tempi, perfino il maestro, e anche l'ossesso, di ogni sonorità, Gabriele d'Annunzio, fece nelle *Faville del Maglio*³ un po' quel che Soffici, alla sua maniera fresca e tutta sprezzature, aveva fatto e stava facendo nel *Giornale di Bordo*.⁴ D'Annunzio staccò alcuni foglietti d'un diario di malinconia, e d'alta malinconia; Soffici dette il capriccioso memoriale di quella ch'è rimasta la sua bella annata, militante e trionfante.

Ma ripensando, oggi, alle *Confidenze di pazzi e savi*, che l'Ojetti pubblicò nell'immediato dopo guerra, si vede come già egli era vicino alla forma, diaristica, odierna.⁵ Basterebbe riportare gli accostamenti fatti allora, tra le *Confidenze*, dove la materia tuttavia sembrava atteggiarsi ad apologi e «moralità», e un'arte di vera cronaca, alla quale le *Confidenze* tendevano manifestamente.⁶ Messo il vivo nome alle persone: accentuato il colore delle situazioni e dei personaggi; ovviato, in fine, un che di «tipico» e di «generico», molte *Confidenze* avrebbero potuto stare fra le *Cose viste*. E c'è poco da dubitare che press'a poco nacquero come altrettante *Cose viste*: anche se di queste non giunsero la piena felicità. Una volta di più doveva confermarsi che tanto uno scrittore riesce più forte, quanto più cerca di farsi umile e si stringe al vero.

Poiché anche quello che si è chiamato trucco, occorre appena ripeterlo, è in funzione d'arte e di verità. E truccato è qualsiasi diario che tocca il segno dell'arte, appunto perché, fra mille esperienze insignificanti o confuse, lo scrittore ebbe da isolare e rilevare quelle in cui meglio parevagli di riconoscere il proprio vero. Del resto, anche i cosiddetti documenti umani, i diari alla disperata, uso Bashkirtseff⁷ o Barbellion,⁸ e gli stessi calepini dei naufraghi e dei suicidi, sono truccati, e come! E se si ammette, agli effetti emotivi e dimostrativi, questa facoltà di *arrangement* negli scrittori che voglion esser testimoni delle realtà più nude e perentorie, immaginiamoci per l'Ojetti, il quale non intende proporci che una verità, amena, sebbene tinta di malinconia; una verità non senza siepi di spini e di agrifogli, ordinata come un bel giardino.

Nel corso di queste note, c'è capitato spesso d'osservare che uno dei guai della nostra letteratura contemporanea, dispersa in filoni regionali, fu la mancanza d'una vivace e tempestiva generazione di dilettranti ed eccentrici d'alta coltura; come si ebbero in Francia al primo declinare di Hugo e in Germania dopo Goethe; e come in Inghilterra eran pullulati non appena morto Keats, mentre Wordsworth diventava l'insopportabile eco di sé stesso. Ma esaurito a destra il verismo, da noi riscappava fuori a sinistra, dando l'illusione di una nuova efflorescenza. D'Annunzio chiudeva il capitolo del misticismo provinciale; e lo riaprivano, vent'anni dopo, i crepuscolari. Oggi succede perfino di assistere a una ripresa fogazzariana; naturalmente di quel che in Fogazzaro è peggiore.

Una babilonia. D'Annunzio, è vero, si provò a fare anche il «dilettante»; a parte quando aveva fatto il dilettante credendo di fare tutt'altra cosa. Non gli veniva bene. Mancava di agilità e di mordente. Come «dilettante professionista» cascava subito nel barocco. Nel genere mosso e confidenziale, finora, s'è detto, egli non ha dato che quelle musicalissime pagine d'un diario triste. E il peso della tradizione retorica tornava, frattanto, a farsi sentire anche ai più fantastici; o veramente ci sarebbero voluti spirito di sacrificio e altri doni superiori all'umano. Perché, da noi, un retore, un trombone, e in somma un autore ridicolo, tutti lo pigliano sul serio. Ma un bellissimo eccentrico e dilettante lo guardano dall'alto in basso anche i bidelli. Nella nostra barbarie, non si ha nemmeno idea di quel che possa valere un eccentrico di gran marca. Che ricchezze di sensibilità e di espressione (si consideri il Magalotti)⁹ possa aggiungere ad una letteratura. Che intrepidi esploratori sappiano, in fine, riuscire questi, in apparenza, giocolieri, profanatori e negatori. E in quanto il libro in parola più o meno rientra in queste tendenze, non si potrebbe, a parer nostro, apprezzarlo sufficientemente. A parte, com'è naturale, i pregi intrinseci e concreti.

Diciamo, fra tutti, una scrittura ornata senza nessun ingombro, polita senza pedanteria, pieghevole senza mai diventar floscia; anzi piuttosto ripresa e ricondotta, sul disegno di certe cadenze, con un polso un po' rigoroso. Nei capitoli più propriamente aneddotici e descrittivi, è un gusto saggiare, punto per punto, la disinvolta esattezza d'incastro e snodamento della materia verbale; il sobrio gioco dei sottintesi; se forse, a volte, non possa un poco riconoscersi e anticiparsi, d'un'eco nell'altra, la maniera nella quale la descrizione e l'aneddoto vengono risolti, e direi quasi decomposti, con una stretta finale, in una di quelle moralità che presto ci diventano famigliari nello scrittore, come il gesto con il quale a gioco finito un «illusionista» fa sparire di sul tappeto anche le carte. Se, in questi capitoli, un quadretto di vita contemporanea ci dà soprattutto piacere per la qualità della pittura, in altri il piacere diventa più creativo; tratti anche fuggevoli della rappresentazione: per esempio, quello spicchio del giardino della Crusca (pag. 144),¹⁰ le galline di d'Annunzio (pag. 106),¹¹ il suicida alle balze di Volterra (pag. 213),¹² Zola a occhi chiusi che odora una rosa (pag. 263),¹³ etc., etc., s'incidono indimenticabilmente; la visibilità è diventata *visione*. E non pochi scritti vivono completamente in quest'atmosfera; ma vagliate ben bene le mie predilezioni, ritorno sempre, in questo volume, alle pagine dei ricordi infantili nel collegio ecclesiastico; come, fra quelle non ancora raccolte, ricerco col pensiero la notte in Arcetri, e i mari argentei della luna riflessi nello specchio del telescopio, e le lampade cittadine così confortevoli, dopo lo splendore, e l'orrore, del firmamento.¹⁴

Sono, appunto, fra gli scritti di disegno e materia più generosa. E raccogliendo intorno ad essi le considerazioni fin qui fatte, dico che forse la responsabilità dell'arte in alcune *Cose viste* ha trattenuto l'Ojetti in un tono dimesso, sia nei riguardi del motivo plastico, sia in quelli del partito che lo spirito d'analogia, di paradosso, o d'invenzione lirica avrebbe potuto trarre da questo motivo. L'Ojetti non ha più ragione in tale prudenza. E son certo che se il campo della sua rappresentazione spesso si porterà più addentro e più addietro, dove dormono e si arricchiscono misteriosamente belli sopra ogni cosa visibile i ricordi, egli ci darà molte altre di queste pagine più suggestive e nuove.

Il tarlo.

Con il titolo *Cose viste*, Ugo Ojetti ripubblica una buona parte delle rubriche firmate sul «Corriere della Sera» con lo pseudonimo Tantalo. Si tratta di una sorta di diario con ambizioni di stile, da inserirsi in una tradizione che in Italia annovera opere quali le *Faville del Maglio* di D'Annunzio e il *Giornale di Bordo* di Soffici. Se già nelle *Confidenze di pazzi e savii* l'Ojetti era vicino a una sorta di forma diaristica, nel nuovo libro «la responsabilità dell'arte» a volte lo trattiene in «tono dimesso, sia nei riguardi del motivo plastico, sia in quelli del partito che lo spirito d'analogia, di paradosso, o d'invenzione lirica avrebbe potuto trarre da questo motivo». Quella dell'autore è però «una scrittura ornata senza nessun ingombro, polita senza pedanteria, pieghevole senza mai diventar floscia», tale da consentire una «disinvolta esattezza d'incastro» e uno «snodamento della materia verbale» che non possono non essere apprezzati da Cecchi. Il «tarlo» è stato ripubblicato nell'edizione uscita per Fazi nel 1999 (pp. 125-129).

¹ U. OJETTI, *Cose viste*, Milano, Treves, 1923.

² Cecchi aveva scritto di Ugo Ojetti nei «tarli» del 27 aprile 1923 (testo 83) e del 22 giugno 1923 (testo 91).

³ Le *Faville del Maglio* sono una serie di prose autobiografiche pubblicate tra il 23 luglio 1911 e il 24 settembre 1914 sul «Corriere della Sera» di Luigi Albertini, curatore al tempo delle intricate questioni finanziarie del poeta. I testi, che spesso ripiegano nel frammento intimistico, verranno poi raccolti in due volumi dall'editore Treves nel 1924 e nel 1928.

⁴ A. SOFFICI, *Giornale di Bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1915.

⁵ U. OJETTI, *Confidenze di pazzi e savii sui tempi che corrono*, Milano, Treves, 1921. L'opera viene recensita nel «tarlo» del 16 settembre 1921: per un accenno al contenuto del volume, si veda pertanto la nota 1 al testo 10.

⁶ Si veda a tal proposito quanto scrive Cecchi nel «tarlo» del 16 settembre 1921 (testo 10).

⁷ La pittrice di origine russa Marie Bashkirtseff (1858-1884), morta prematuramente di tubercolosi, nel 1873 iniziò la stesura di un diario che venne pubblicato postumo nel 1887 con il titolo *Journal de Marie Bashkirtseff*.

⁸ W. N. P. BARBELLION, *The Journal of a Disappointed Man*, with an introduction by H. G. Wells, London, Chatto & Windus, 1919. Dell'opera Cecchi aveva scritto in un articolo de «La Tribuna» del luglio 1919 (*L'uomo e l'inetto*, 4 luglio 1919), in un contributo su «La Ronda» del dicembre 1920 (II, n. 12, dicembre 1920, pp. 829-833) e nel «tarlo» del 5 ottobre 1923 (testo 103). Per un accenno alla biografia dell'autore, si veda la nota 9 al testo 103.

⁹ Nel «tarlo» del 2 giugno 1922, Cecchi aveva elogiato la prosa di Lorenzo Magalotti, citando un passo delle *Lettere sopra le terre odorose d'Europa, e d'America dette volgarmente bucheri* (testo 44). Dell'autore, scrive anche nell'articolo della rubrica uscito il 1 settembre 1922 (testo 54): in questo «tarlo», Cecchi anticipa al lettore la pubblicazione de *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti* curate per Treves da Lorenzo Montano e uscite poi nel 1924.

¹⁰ «Il giardinetto spartito com'è in piccoli prati simmetrici, cinti da bossoli bene uguagliati, con un vaso tondo di melaranci ad ogni angolo, offre alla luce del sole una leggiadra immagine dell'ordine che lodavo più sopra e che deve regolare i più tempestosi tumulti dei poeti. Per rendere più precisa l'immagine, una grossa inferriata sta contro la finestra e separa quei di Crusca dall'ameno giardino. Vedere e non toccare; odorare i fiori e non coglierli; numerare gli arbusti e l'erbe, ma non piantarne» (U. OJETTI, *I citati di Crusca* (20 aprile 1922), in ID., *Cose viste*, Firenze, Sansoni, 1951, tomo I, p. 112).

¹¹ «Prima di tutto s'è costruito un pollaio, con galli neri e galline bianche venute di Toscana, linde e vive come voci di Crusca: un pollaio modello o, come si dice, razionale, circondato da una rete metallica, ben riparato ed areato, con casette di legno su un piano di cemento» (U. OJETTI, *La casa di D'Annunzio* (24 febbraio 1922), in ID., *Cose viste*, cit., p. 84).

¹² «Con Antonio Bardini ormai s'è amici. Gli chiedo: - E non si butta giù mai nessuno? - Mi fissa come per capire i miei gusti: - Le balze sono troppo lontane dalla città per chi ha di queste idee. E c'è di molte osterie lungo la strada. Una volta sì, anni sono, uno si buttò giù per morire. Lo rivedo come fosse adesso. Giaceva, guardi, laggiù dove luccica quella pozza, disteso con un braccio sul volto, che pareva gli desse noia il sole» (U. OJETTI, *Le balze di Volterra* (4 settembre 1922), in ID., *Cose viste*, cit., p. 163).

¹³ L'episodio è narrato nella parte conclusiva del testo dedicato da Ojetti proprio a Zola (U. OJETTI, *Zola* (28 ottobre 1922), in ID., *Cose viste*, cit., p. 200).

¹⁴ U. OJETTI, *la luna e le stelle* (30 marzo 1923), in ID., *Cose viste*, cit., pp. 251-257.

[107] «La Tribuna», venerdì 2 novembre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Questo nuovo libro di Albert Thibaudet, *Paul Valéry* («Cahiers Verts», Librairie Grasset, Paris)¹ ripete, all'incirca, pregi e difetti degli studi su Mallarmé, su Barrès e su Maurras esaminati, nel corso degli ultimi dieci anni, in questo foglio ed altrove:² critica, in altre parole, polimorfa, con procedimenti si direbbe quasi d'improvvisazione musicale; allusivi; con accenni, mescolati, su tutte le scale, vuoi metafisica, vuoi retorica, o aneddotica; fiorettature, divertimenti, arpeggi, ipotesi azzardose e piatte banalità; e, insieme a tutto questo, anche nel nuovo libro, una quantità di bellissime e solidissime cose.

«La poesia di Valéry, rifuggendo dall'oratoria, si inibisce qualsiasi insistenza; e ciascuna immagine, come la tangente del cerchio, non tocca che in un punto il poema».³

Questo che il Thibaudet osserva, giustamente, della poesia di Paul Valéry, si può trasportare alla sua critica. E a voler prendere alla lettera ogni considerazione e sforzarla secondo il rigore logico, si dovrebbe decidere, erroneamente, che il libro è pensato male; o pensato, ch'è lo stesso, su piani e in direzioni eterogenei, e addirittura contrastanti.

«Il compito propriamente tecnico della critica consiste nello stabilire delle *suites* di scrittori: nel raggruppare gli scrittori in famiglie spirituali che si succedono e si equilibrano in una letteratura».⁴

Tale storicismo e gerarchismo retorico sembrerebbe difficilmente conciliabile con l'osservazione prossima:

«Non si vede, nel Valéry, una necessità che l'obblighi ad essere espressamente poeta; e, se fa versi, non è perché ciò ch'egli ha da dire sia consustanziale alla poetica francese».⁵

Ma lasciamo simili rilievi, più apparenti che sostanziali, per toccare quello che davvero importa nel libro.

La comparsa dell'ultima raccolta di poesie: *Charmes* (1922) di Paul Valéry richiamò su questi, che, con pochi dubbi, può considerarsi il maggior lirico vivente, anche l'attenzione del pubblico italiano meno analfabeta.⁶ Il volume di Thibaudet capita a buon punto a risvegliare una discussione critica appena interrotta. Alcuni videro, nel Valéry, soprattutto l'ingegnere di belle *machines de langage*, il dispregiatore del cosiddetto entusiasmo poetico, l'autore dell'*Introduction à la Méthode de Vinci*,⁷ lo studioso di matematiche pure, l'estetico che fra le due arti estreme propende all'architettura, costruttiva, piuttosto che alla musica, dispersiva (*la perfide musique*);⁸ lo spirito geometrico, in somma, per servirci della terminologia di Pascal, in opposizione a l'*esprit de finesse*, al quale altri facevano la parte principale. Prezzolini, se non mi sbaglio, apparteneva ai primi; e, a sostegno della tesi d'indifferentismo e di astrazione verbale, riecheggiava anche certe osservazioni di Henry Charpentier e Dominique Braga; fra l'altre facendo notare che le strofe del *Cimetière Marin* e di *Palme* si succedevano in ordine completamente diverso, in due diverse edizioni; e che un verso di *Palme* (seconda strofa):

«Départage *sans* mystère»

si leggeva nell'edizione precedente:

«Départage *avec mystère*»,

che vuol dire, in termini logici, precisamente l'opposto. Ma, in termini logici, si potrebbe cogliere in fallo anche Manzoni, il quale scrisse nella *Risurrezione*:

«Era *il vespro* e molli il viso»

prima di scrivere:

«Era *l'alba*; e molli il viso»,

e parrebbe, dico parrebbe, il contrario. La verità è che in composizioni di così alto lirismo un nesso logico, una determinazione di modo e di tempo, hanno infinitamente meno importanza dei valori di ritmo, di suono, d'intonazione e di movimento; di tutti quegli elementi misteriosi che veramente fanno la poesia e le danno significato quasi indipendentemente dalle singole parole.

L'altra idea del Valéry, che tiene minor conto della volontà sistematica, e bada all'immediata sostanza, a quello che in Valéry è più nativo, fu espressa con la solita finezza dal Rivière: e sulla traccia del Rivière m'ero provato a ricavarne («Tribuna» 23 settembre 1922) certi raffronti bergsoniani che, sul momento, non parvero molto fortunati.⁹ Ho avuto piacere vedendo che il Thibaudet è condotto a questi stessi raffronti, e non solo in quanto il Valéry è cantore insuperabile dello stato virtuale dell'intelligenza e dell'intelligenza nelle elementari e fondamentali fermentazioni. Consapevolezza, rigore, disciplina, questi canoni della poetica di Paul Valéry, sembrano inadattabili alla qualità d'emozioni liriche: movimento, flusso, trasformazione, etc., dalle quali la fantasia del Valéry è suscitata. Ma studiando tale dualismo, il Thibaudet ha messo in luce quanto di «bergsoniano», per un processo affatto spontaneo e indipendente, è anche nella metodologia e sistematica del Valéry, che invece vien citata a riprova del suo rigido intellettualismo.¹⁰ La *Introduction à Vinci* precedette di tre anni *Matière et Mémoire*. Non c'è da stupire alle analogie, ricordando che le meditazioni del Valéry intorno all'arte poetica cominciarono a germogliare nell'atmosfera del mallarmismo e del simbolismo, e che Bergson appunto parve il corollario metafisico di queste tendenze di arte.

E sunteggiando: lo spirito puro implica il rifiuto di scegliere; mentre l'atto creativo implica l'obbligo della scelta.

«Occorre decidersi: o essere un uomo o uno spirito. E l'uomo non può agire che in quanto può ignorare».¹¹

In quanto poeta, Valéry sceglie di essere colui che sceglie, e non già colui che rifiuta di scegliere. Ma la possibilità e le espressioni respinte non rimangono sterili, e danno la vittoria alla possibilità e all'espressione prescelta. Questo armonioso dualismo è in ogni atto creativo.

«L'uomo crea in due tempi, dei quali l'uno scorre nella sfera del puro possibile; e l'altro nella sfera della natura. In un certo modo, questo secondo tempo contiene il primo; e in un altro modo è da esso contenuto. I nostri atti partecipano d'entrambi. L'intenzione è divisa dall'atto, e l'atto dal risultato», (Valéry: *Eupalinos*).¹²

Trasferito in significato etico, tutto ciò corrisponde alla teoria dell'azione blondelliana.²² E rientra in quanto Bergson ha scritto intorno all'*effort intellectuel*.¹³

Poco o punto spazio è rimasto per la parte predominante del libro, dove il Thibaudet analizza l'opera poetica del Valéry in sé stessa nelle sue prime relazioni col parnassismo e il simbolismo,

eppoi con i classici del XVII secolo, e forse, sopra tutti, Racine. La preoccupazione parnassiana del *mestiere* diventa in Valéry meditazione sull'arte e, in generale, come s'è visto, sul fatto espressivo. Il contenuto psicologico di Racine diventa passione metafisica.

«La poesia di Valéry», conclude Thibaudet, «si trova come all'intreccio di tre movimenti poetici: classico, parnassiano e simbolista».¹⁴

Trattando della *Pythie*, che nel disegno nel movimento potrebbe ricordare le odi romantiche nelle quali Lamartine e Hugo presero a soggetto l'ispirazione poetica, vi mostra, tutto al contrario della intuizione individualista romantica, una figura scaduta dalle origini sacre e beate, avanti il mondo dell'individuo, nel mondo inconsapevole e indiviso. Mentre *Palme* è la celebrazione del riconquistato equilibrio tra la vita e l'espressione, la *tecnica*; o, in termini bergsoniani, tra la *durée* e la poesia.¹⁵ La contrapposizione di Valéry ai romantici è chiarita dal Thibaudet anche a proposito del *Cimetière Marin*, ch'è fra le poesie alle quali è meno inutile un commento.¹⁶ I ragguagli su cui ci siamo trattenuti servono nuovamente al critico, che definisce le tre ultime strofe del *Cimetière* («Non, non!... Debout! Dans l'ère successive!», etc.) una vera «marcia» bergsoniana; messe bene in rilievo, non occorre più avvertirlo, quelle condizioni di spontaneità all'infuori delle quali potrebbe al più trattarsi d'una composizione oratoria o didascalica, invece che d'una altissima lirica qual'è in fatti il *Cimetière Marin*.

Il tarlo.

Il nuovo saggio di Albert Thibaudet su *Paul Valéry* presenta gli stessi caratteri dei precedenti suoi studi su Mallarmé, Barrès e Maurras: la sua è una critica «polimorfa», dove «accenni», «fiolettature», «divertimenti» si alternano a «ipotesi azzardose» e «piatte banalità». Il libro in questione, tuttavia, presenta anche «una quantità di bellissime e solidissime cose» e ha il merito di «risvegliare» la «discussione critica» su un poeta di prima grandezza. Se alcuni interpreti, come Prezzolini, Charpentier e Braga, vedono nel Valéry soprattutto «lo spirito geometrico», altri come Rivière, badano «all'immediata sostanza», a quello che nel poeta «è più nativo»: Thibaudet, «studiando tale dualismo», ha messo in luce quanto di «bergsoniano» c'è anche «nella metodologia e sistematica del Valéry, che invece vien citata a riprova del suo rigido intellettualismo». Il critico francese analizza l'opera del poeta in relazione al «parnassismo», al «simbolismo», e ai «classici del XVII secolo», contrapponendolo invece in modo netto «ai romantici». Il «tarlo» è stato ripubblicato con alcune lievi modifiche in *Aiuola di Francia* (pp. 280-283).

¹ A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, Paris, Librairie Grasset, 1923. Per un breve profilo biografico dell'autore, si rimanda alla nota 1 al testo 11.

² Si ricordano qui tre dei saggi di Thibaudet citati nel «tarlo» del 24 settembre 1921: *La Poésie de Stéphane Mallarmé* (nota 5 al testo 11), *La Vie de Maurice Barrès* (nota 2 al testo 11), *Les Idées de Charles Maurras* (nota 3 al testo 11). Il contributo su Maurras viene recensito anche ne «La Ronda» (II, n. 12, dicembre 1920, pp. 822-829) e compare nell'articolo del 9 dicembre 1921 (testo 20). Il lavoro su Mallarmé era stato recensito da Cecchi nella «Tribuna» già nel luglio 1913 (*Un poeta di «nature morte»*, in «La Tribuna», 5 luglio 1913).

³ «La poésie de Valéry, qui se défend de l'oratoire, se défend de toute insistance, et chaque image n'est tangente, comme la droite au cercle, qu'en un point du poème» (A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., p. 66).

⁴ «L'œuvre proprement technique, le travail professionnel de la critique, consistent à établir des «suites» d'écrivains, à composer des familles d'esprits, à repérer les divers groupes qui se distribuent et s'équilibrent dans une littérature» (A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., p. 1).

⁵ «On ne voit en lui aucune nécessité qui le contraigne à être expressément poète. S'il fait des vers, ce n'est pas que ce qu'il a à dire soit, comme chez un lyrique romantique, consubstantiel avec la langue des vers français, et ne puisse pas plus s'en détacher que la méduse ne peut vivre et être belle hors de l'eau. C'est tout simplement qu'il connaît la langue des vers mieux que les autres langues» (A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., p. 6).

⁶ P. VALÉRY, *Charmes. Ou poèmes*, Paris, Édition de la Nouvelle Revue Française, 1922.

⁷ P. VALÉRY, *Introduction à la Méthode de Vinci*, Paris, Édition de la Nouvelle Revue Française, 1922.

⁸ «Comme la perfide musique compose les libertés du sommeil avec la suite et l'enchaînement de l'extrême attention, et fait la synthèse d'êtres intimes momentanés, ainsi les fluctuations de l'équilibre psychique donnet à percevoir des modes aberrants de l'existence. Nous portons en nous des formes de la sensibilité qui ne peuvent pas réussir, mais qui peuvent naître» (P. VALÉRY, *Introduction à la Méthode de Vinci*, cit., p. 29).

⁹ E. CECCHI, *Paul Valéry*, in «La Tribuna», 23 settembre 1922.

¹⁰ A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., pp. 22-24.

¹¹ «Il faut choisir d'être un homme ou bien un esprit. L'homme ne peut agir que parce qu'il peut ignorer» (A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., p. 29).

¹² «Le fait de l'homme, dit le Socrate d'*Eupalinos*, est de créer en deux temps, dont l'un s'écoule dans le domaine du pur possible, au sein de la substance subtile qui peut imiter toutes choses et les combiner à l'infini entre elles. L'autre temps est celui de la nature. Il contient, d'une certaine façon, le premier, e d'une autre façon il est contenu en lui. Nos actes participent des deux. Le projet est bien séparé de l'acte, et l'acte du résultat» (A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., p. 34).

¹³ H. BERGSON, *L'effort intellectuel*, in «Revue Philosophique de la France et de l'étranger», n. 53, Janvier 1902, pp. 1-27.

¹⁴ «La poésie de Valéry se trouve comme à la croisée de trois mouvements poétiques: classique, parnassien et symboliste, et les réunit en une essence commune» (A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., p. 161).

¹⁵ «La *Pythie*, nous rappelle par son dessin, son symbole, et les fureurs de son mouvement, les grandes ondes romantiques où Lamartine et Victor Hugo ont pris pour sujet l'inspiration poétique, l'ont symbolisée le premier dans Ganymède enlevé aux cieux, le second dans Mazeppa, attaché sur un cheval sauvage, et qui, à la fin de sa course effroyable, se relève roi. Mais précisément nous saisissons là la différence entre la poésie de Valéry et la poésie romantique. Dans l'ode romantique que veut exprimer le poète? Lui-même. Il faut que le lecteur croie le poète, comme l'enfant par l'aigle ou l'homme par le cheval, emporté par un mouvement dont il n'est pas maître, par une âme étrangère qui l'"exerce"» (A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., p. 146).

¹⁶ «On sentira, sur un autre registre, la différence entre Valéry et les romantiques, en s'attachant au *Cimetière Marin*, qui est en passe de devenir le plus célèbre de ses poèmes. Les cimetières ont donné au pessimisme romantique ses lieux d'élection. [...] Mais, comme les morts eux-mêmes, fondus «dans une absence épaisse» et rentrés dans le jeu, la méditation est une méditation rentrée dans l'être, commensurable à l'être impersonnel, une méditation métaphysique» (A. THIBAUDET, *Paul Valéry*, cit., p. 149).

LIBRI NUOVI E USATI

Ricorre, in questi giorni, il cinquantenario della macchina da scrivere.¹ E nella presente rubrica, dove ci si occupa di letteratura e di libri, mi sembra giusto non dimenticare strumenti e materie prime attinenti al mestiere dello scrittore. Come oggi celebriamo il cinquantenario della macchina, un giorno dunque celebreremo il centenario della penna stilografica, e scrupolosamente tutte le grandi date del pennino, del grattacarte e della carta, vuoi comune, vuoi assorbente. Né si potrà trascurar la matita. Caduta in discredito, quando i romantici ebbero smesso d'annotarsi endecasillabi sui polsini correndo lungo le rive del mare o nell'ombra dei boschi, oggi la matita torna in onore per via delle morettiane *poesie scritte col lapis*,² senza dire la parte che ha avuta nel *Notturmo* di d'Annunzio.³

Ma prevediamo che non mancheranno, in questi giorni, gli infatuati della penna d'oca, della pergamena e delle maiuscole miniate, a far sentire alti lagni. E come, dall'invenzione dell'archibugio, l'Ariosto trasse a deplorare la decadenza della cavalleria,⁴ essi piglieranno occasione dal cinquantenario della macchina per piangere sulla decadenza della letteratura, quasi possa incolparsi una macchina di ciò che dipende dall'uomo. Almeno allo stato presente dell'invenzione, la macchina non sa scrivere da sé buone poesie né buoni romanzi. Ma non sa neanche scrivere romanzi cattivi. Tolto di mezzo questo principale capo d'accusa, non sarà difficile persuadersi che, fra i diversi sussidi dello scrittore, la macchina ha di gran lunga più benemerienze che difetti.

Anche ridotta ai semplici usi privati, epistolari, quanti vantaggi di chiarezza sa offrirci, e che inviti alla modestia. Se è di marca inglese o americana, troveremo, fra l'altro, che i segni d'interpunzione vi sono assai semplificati. Nessuna traccia di punto esclamativo: che è come aver di colpo tarpato le ali alla retorica e alla bugia in veste d'entusiasmo; e non sembri poco. Sosterrei che perfino le corrispondenze d'amore devono esser riportate dalla macchina, quant'è possibile, alla sincerità ed al concreto. Nulla di più facile, all'innamorato scioccone, tuffando il dito nella brocca dell'acqua, far scolare cinque o sei lacrime su un foglietto sgualcito, nel punto dove ha scarabocchiato voti deliranti, minacce di suicidio ed altre minchionerie. Ma a una lacrima caduta sul foglio della macchina chi ci crederebbe? Tutt'al più, alla macchina si potranno far piangere lacrime di lubrificante.

E la stessa noia di dover far scorrere sopra il rullo un secondo foglio di carta, può aver effetti buoni alla brevità epistolare. Ma il colpo decisivo è tirato contro le ambiziose scritture, impennacchiate di grandi buccole, armate di aste formidabili, caudate di spagnoleschi paraffi. Scomparse le calligrafie nevrasteniche e indecifrabili, che pretendevano di farci leggere quel che non c'era scritto. Scomparsi gli accivettati ghiribizzi che, su carta di tutti i sestì e di tutti i colori, sembravan nascondere il tradimento, dietro la vecchia smorfia: «oggi mi sento così nervosa». La macchina vi farà passare i nervi. Tutto ha da essere semplice ed evidente «come in un libro stampato». Per sigillo di autenticità e per le elucubrazioni dei grafologi basta un segno di firma. Finisce, in somma, quel modo di presentarsi sciamannati, e a volte addirittura in mutande, com'è nella maggior parte delle calligrafie. Non sappiamo che farcene di tante intimità e psicologie e sottintesi. La macchina offre un abito civile, corretto ma senza cerimonia, che lascia vedere quel tanto ch'è necessario. E da qui innanzi non oseranno scriversi, vorrei dire, a carne, che i Tristani e le Isotte: gli amanti fatali al colmo della passione; s'intende se, invece di scrivere, non riescono a fare di meglio.

Quanto, poi, agli scrittori professionisti, nego che la macchina abbia a fomentare quelle illusioni, quei facili compiacimenti che sono tanta origine di cattiva letteratura. Il contrario. Provino, gli scrittori, a ricopiare a macchina la loro pagina manoscritta; e se la vedranno staccata, distante, e

come già da gran tempo pubblicata. La leggeranno non più con gli occhi propri, ma con gli occhi di chi un giorno dovrà leggerla; e saper far questo è una delle più difficili ed essenziali condizioni dell'arte. Perché uno scrittore è agevolmente portato a sentirsi in pace con la coscienza, guardando le raschiature del proprio manoscritto. Ricade sulle correzioni del manoscritto, come su delle abitudini pigre. La macchina, invece, in quattro e quattro otto, gli invecchia il lavoro di dieci anni, e gli dimostra che ancora non ha raschiato abbastanza. Lo stesso squadro geometrico che la composizione assume nella scrittura a macchina, sembra fatto per dar risalto alle parole inutili, ai giri viziosi, alle simmetrie ridondanti. E allora buttare all'aria, rifare d'accapo.

Ma quando a furia di copiare, correggere e ricopiare, egli senta, in fine, di poter tirare la bella copia, si chiuda il solerte scrittore nella sua stanza, come l'appassionato di musica che si concede un'ora di pianola. E si affidi, gioisca tutto del ritmo! Gli *andanti*, gli *allegretti*, i *recitativi*, i *prestissimo* della sua prosa sgorgheranno dalla tastiera con fioriture, trilli, novità, cascatelle da digradarne Paderewski⁵ e Busoni;⁶ e ascoltando non si saprà se è soltanto prosa o addirittura musica e sinfonia, su quel basso continuo del tasto per gli *spazi*, in fondo al rigo il ridere del campanello, come il triangolo e la batteria turca nell'orchestra: un paradiso.

Tra queste feste nascerà il limpido «originale», salutato, anche prima che dagli applausi del pubblico, dal compiacimento dell'editore, dalla predilezione del proto e dalla gratitudine dei tipografi. Gli orrendi avanzi del lavoro della lima, le tracce dei pentimenti, ritocchi e inversioni, saranno stati inghiottiti dai cestini capaci. Il mondo non conoscerà che un'opera intatta; armata e serena come Athena che esce dal cervello di Giove.⁷ Si vorranno morder le mani, fra qualche secolo, i cercatori di varianti, i cacciatori di scandali critici. Con gli autori che si servono della macchina, la loro indiscrezione non attacca. Non crescon pidocchi su questi leoni. Senza contare i prezzi meravigliosi ai quali la gran rarità farà salire gli autografi. Le note per la stiratrice toccheranno quotazioni finora riserbate ai papiri. E avendo abolito di sé quasi ogni segno corrotto e mortale, gli scrittori, nelle luminose distanze del tempo, non uomini sembreranno, ma semidei.

E non ho trattato, finora, che della macchina in sé stessa: della macchina nuda e cruda. Che cosa sarebbe a trattar della macchina dalla cui tastiera pian piano si risalga per due mani agili ma pienotte, a due braccia sostanziose; e sempre avanti finché si trovi attaccata alla macchina, tutta intera la sua brava dattilografa, che aspetta col nasino ritto un vostro cenno, per far squillare quella musica turca e l'altra batteria? Veramente qui s'escirebbe dalla letteratura scritta per entrare nel romanzo vivo. E a me bastano e avanzano le considerazioni che tengon conto della macchina sola.

Me ne sento già tanto persuaso e conquistato che intendo senz'altro di cominciare a famigliarizzarmi con sì bell'arnese.

E corro stasera subito a prender di buzzo buono le prime lezioni.

Il tarlo.

La rubrica è un elogio della macchina da scrivere, in occasione del cinquantenario della sua invenzione. Consapevole che i più tradizionalisti interpreteranno questa ricorrenza come un sintomo della «decadenza della letteratura», Cecchi risponde che «la macchina non sa scrivere da sé buone poesie né buoni romanzi» e che tutto dipende da chi la usa. Lo strumento offre indubbi vantaggi in termini di «chiarezza», condannando all'oblio le «ambiziose scritture» e le «calligrafie nevrasteniche e indecifrabili» capaci di rivelare presunti lati nascosti e sconosciuti del carattere. Nel caso degli scrittori professionisti, lo strumento è in grado di limitare «illusioni» e «facili compiacimenti»: una pagina ricopiata a macchina appare «staccata», «distante», e va letta «con gli occhi di chi un giorno dovrà leggerla». Anche i rumori prodotti dal ticchettio dei tasti hanno un certo fascino e paiono quasi la musica di un'orchestra. E se tipografi esultano perché finalmente non devono più interpretare calligrafie illeggibili, a rattristarsi sono solo «i cercatori di varianti» e di «scandali critici». Il «tarlo» è inserito nell'edizione uscita per Fazi nel 1999.

¹ Anche se nel '800 in molti tentarono di farsi assegnare il primato nell'invenzione della macchina da scrivere, è il piemontese Giuseppe Ravizza (1811-1885) ad essere tradizionalmente indicato come l'inventore del prezioso strumento elogiato da Cecchi: nel 1846 brevettò infatti il *cembalo scrivano*, ideato affinché anche i ciechi potessero scrivere autonomamente. Per diversi anni, tuttavia, non viene messo in commercio alcun modello di macchina da scrivere e solamente nel 1868 gli americani Christopher Sholes, Samuel W. Soule e Carlos S. Glidden ne progettano e realizzano uno per la ditta statunitense Remington. Un accenno alle prime aziende produttrici si trova anche nel «tarlo» del 20 luglio 1923 (nota 12 al testo 94).

² M. MORETTI, *Poesie scritte col lapis*, Napoli, Ricciardi, 1910. Per un accenno ai rapporti di Cecchi con l'opera di Marino Moretti, si veda la nota 9 al testo 32.

³ Dopo l'incidente aereo del gennaio 1916 che gli causò la perdita dell'occhio destro, d'Annunzio si ritira in convalescenza a Venezia. Nella «casetta rossa», assistito dalla figlia Renata, è costretto al buio e al riposo: proprio in questo periodo scrive a matita, su strette strisce di carta, le impressioni e i pensieri che confluiscono nel *Notturmo*. Dell'opera Cecchi si era occupato diffusamente nel «tarlo» del 2 dicembre 1921 (testo 20).

⁴ Si fa riferimento qui alla conclusione del canto undicesimo dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto, ottave in cui rappresenta l'archibugio come la «machina infernal» che ha posto fine per sempre al concetto e ai valori propri della cavalleria: «Come trovasti, o scelerata e brutta / invenzion, mai loco in uman core? / Per te la militar gloria è distrutta, / per te il mestier de l'arme è senza onore; / per te è il valore e la virtù ridutta, / che spesso par del buono il rio migliore: / non più la gagliardia, non più l'ardire / per te può in campo al paragon venire» (L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, canto XI, ottava 26).

⁵ Il pianista polacco Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), dopo gli studi al conservatorio di Varsavia, si trasferisce prima a Berlino e poi a Vienna dove debutta nel 1887. Raggiunge la fama grazie ai successi delle esibizioni di Parigi (1889) e di Londra (1890): accolto trionfalmente anche negli Stati Uniti, diviene celebre per le notevoli capacità tecniche e per un'innata dimestichezza con la tastiera. Dopo la fine della prima guerra mondiale, con l'indipendenza della Polonia, ne diviene il primo ministro.

⁶ Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni (1866-1924), pianista empoiese, debutta giovanissimo come musicista e ad appena dodici anni scrive il suo primo concerto per pianoforti e archi. Diplomatosi al conservatorio di Graz nel 1882, insegna a Lipsia, a Helsinki, a Mosca e a Boston. Nel 1894 si stabilisce definitivamente a Berlino. Virtuoso del pianoforte, è anche attento e meticoloso teorico e noto autore di saggi di teoria e critica musicale.

⁷ Secondo il mito greco la dea Athena è nata, già armata di tutto punto, dal cervello di Zeus, spaccato con un colpo di accetta da Efesto dopo che il re degli dei aveva inghiottito la prima moglie Metis.

[109] «La Tribuna», venerdì 16 novembre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Non è a credere si possa discutere a fondo Riccardo Bacchelli, in una colonnina di giornale. Nondimeno, anche in una colonnina, qualche cosa può dirsi; a parte quanto, anni addietro, si scrisse intorno ai *Poemi lirici*.¹ Riserbandoci di tornare sull'argomento in sede più adatta, cerchiamo dunque di mettere in luce alcuni punti essenziali, e lasciamo che il lettore tragga le conseguenze per proprio conto.

E in primo luogo, a nostro parere, non dovrebbe dimenticarsi che Riccardo Bacchelli è emiliano, come Daniello Bartoli,² come Alfredo Oriani³ o come Corrado Govoni,⁴ se gli si voglion cercare compagni ad ogni gradino della gerarchia letteraria; e senza del resto, pretendere di sforzare la caratteristica regionale in senso esagerato. In un Bartoli l'inesauribile dono verbale, applicato agli effetti del colore e dell'eloquenza, trabocca in eccessi decorativi elegantemente mostruosi. Nell'Oriani, la passione ideologica e polemica alimenta una letteratura romanticamente rozza e volontaria. E in Govoni una sigla minuziosa si moltiplica, come il granello di sabbia del deserto, sopra estensioni e in masse colossali; si hanno torri e castelli costruiti a forza di giocattoli, trafori d'osso e chincaglie; o si pensi a certe decorazioni dell'architettura indiana, nelle quali un elemento semplice come una foglia o un fiore geometrico, ripetendosi all'infinito, crea un pauroso e inestricabile aspetto di babilonia vegetale o di cataclisma.

In tutti questi scrittori, e in Bacchelli, è facile notare, sopra le differenze ragguardevoli, una quantità di caratteri uniformi. In primo luogo: pochissima scienza della composizione, o meglio pochissima cura nella composizione. Lo scrittore resta sempre sullo stesso piano, affidandosi alla occasione, e quasi si direbbe al caso. E la lirica ragione del suo scrivere non si immedesima con le parole, in modo da diventare in essa una cosa materiale e viva; anzi, nei momenti saglienti, sfoga in tratti d'eloquenza, in getti oratorii: diventa «discorso». In altre parole, la realtà di quest'arte non sembra coincidere con la realtà rappresentata, ma rimane in una regione velata e, in fondo, inaccessa; e lo scrivere è come la proiezione distante e vaga d'un punto che sempre sfugge la immaginazione verbale, supplisce alla fantasia, all'invenzione e al senso architettonico. E non è affatto per una posa letteraria che il Bacchelli, componendo il suo *Amleto*,⁵ ha seguito assai strettamente le linee dell'*Amleto* di Shakespeare; e nello *Spartaco* ha tratto partito da certe sceneggiature del Manzoni;⁶ ed ha avuto sottomano gli schemi classici, nel dramma *Presso i termini del destino*;⁷ e altrove la commedia spagnuola. Nel suo ultimo libro: *Lo sa il tonno, ossia gli esemplari marini* (Favola mondana e filosofica), stampato tra i fascicoli di «Bottega di Poesia», Milano, 1923, alcuni trovano che ha tenuto a modello i racconti di Voltaire;⁸ e concludono, probabilmente, che fra i greci, Shakespeare, Manzoni, Voltaire e gli spagnuoli, egli deve esser davvero una bella specie di Proteo; o che, per lo meno, sa tirare molto abilmente ogni sorta d'acqua al suo mulino. La verità è che se, per le ragioni dette sopra, il Bacchelli ha spesso bisogno di una traccia letteraria su cui lavorare come chi combina un *arrangement*, una contaminazione, un *pastiche*, questa specie di dipendenza non tocca minimamente la sua indiscutibile originalità.

Ancora: da gran tempo, sebbene giovanissimo, il Bacchelli ha oltrepassata la condizione giovanile e inamena di chi non scrive che per impeto polemico, con la testa a un avversario fittizio o reale. Eppure si sente di continuo ch'egli cerca compiaciutamente di riportarsi a queste disposizioni, le quali offrono una specie di illusione esterna alla sua difficoltà d'organizzare. Gran parte della sua opera già ampia, consiste di dissertazioni letterarie tutt'altro che sufficientemente note ed apprezzate. Sono «campagne» letterarie vaste come invasioni, emigrazioni di popoli od inondazioni; sono serpeggiamenti laboriosi e interminabili dei quali si dimenticano direzioni e fini; e non credo sarebbe prudente prenderne alla lettera i motivi ideologici, e in somma i pretesti. È

ingiurioso pensare che Bacchelli saprebbe sostenere egualmente i punti di vista contrari, dove non si tratti, naturalmente, di semplici e piane questioni di moralità letteraria? A nostro vedere, non è affatto ingiurioso. D'essenziale, in Bacchelli, è veramente immediato e coerente, non c'è che l'impulso a scrivere, il bisogno diremmo addirittura atletico di sfogare un'elementare potenza di scrittore: una specie di lento e grandioso furore di scrittore.

Nel dramma: *Presso i termini del destino*, le tre figure, o, a dir meglio, le tre situazioni di Andromaca, Elena e Cassandra sono definite superbamente. Nel *Tonno* son bellissimi paesaggi marini, scherzi, ironie, birichinate, didattismi, pezzi di bravura. Ma s'identifica Bacchelli con questi episodi più rilevanti della sua arte? Rappresentano questi risultati, con piena validità, la sua natura di scrittore? La stessa congerie di elementi in apparenza discordi fra cui questi episodi sembrano stretti, toglie fiducia a crederlo; anche i *pezzi* più felici tradiscono la distanza da quel centro inaccessibile che si diceva. Perché non si può nemmeno immaginare, con un artista di questa maturità e scaltrezza, che abbia a trattarsi di scorie ingenuie ed amorfe e di *difetti* veri e propri. Nessuno, fra i giovani è, quanto al mestiere, e nel suo genere, più fuso e perfetto di Bacchelli. Di nessuno la prosa sembra già essersi fermata sotto una patina, a così dire, di storia e di tempo, come quegli scritti che si ricercano nei molti tomi di qualche monumentale *Opera Omnia*. I *Poemi lirici* e, dopo alcuni anni, le *Memorie del tempo presente*,⁹ rappresentano momenti nei quali la pagina sembrò maggiormente aderire a una certa realtà nativa; risolversi, non in significato grettamente realistico, in *cose*. Costi, dunque è il più vero Bacchelli? Non lo crediamo. E nel poemetto a fondo impressionista, come nel dramma che quelli che non capiscono chiameranno neo-classico, come nella favola del *Tonno*, e nell'articolo letterario e politico e perfino nella noterella anonima che orna la terza pagina d'un giornale, a noi sembra possa ritrovarsi imparzialmente questo Bacchelli vero, senza riguardo all'importanza dell'opera e all'intensità del suo impegno. Trovarlo, appunto, in una specie d'elementare voracità e quasi fatalità espressiva, che lo sforza a fissare una realtà nelle parole, prima anche d'averla riconosciuta accettabile. Quel che per gli altri è pensare e vivere un'opera, portarla nell'istinto, evidentemente per lui è scriverla. E per questo il suo lavoro è così indeterminato nei nuclei; e così aggressivo nelle forme. Scarso, secondo le esigenze d'un'opera che debba vivere autonoma e sufficiente; doviziosissimo nel fissare gli accidenti, le interne ironie, le acidità della intempestiva e approssimativa fermentazione. In certo senso si potrebbe dirlo un grande estemporaneo, incredibilmente dotato di espedienti, sprezzature e gesti verbali; e i suoi successi più forti spesso sembrano nascere da necessità di ripiego.

La materia dell'esperienza decadente egli l'ha accostata in uno spirito troppo superbo per averla a pieno identificata e sofferta; e l'ha violentemente sollevata in una specie di barocca esaltazione eroica.

... Con tutto questo, frattanto, ci accorgiamo che, su Bacchelli, siamo appena arrivati a principiare il nostro discorso.

Il tarlo.

La rubrica è dedicata interamente a Riccardo Bacchelli, autore dalla vena torrenziale e prepotente che ha «pochissima cura nella composizione» e che intende lo scrivere «come la proiezione distante e vaga d'un punto che sempre sfugge la immaginazione verbale, supplisce alla fantasia, all'invenzione e al senso architettonico». Bacchelli ha la necessità di avere sempre uno schema al quale ispirarsi: nell'*Amleto* ha preso come riferimento Shakespeare, nello *Spartaco* ha utilizzato «certe sceneggiature del Manzoni» e nell'ultimo libro, *Lo sa il tonno*, ha imitato i racconti di Voltaire. Le «dissertazioni letterarie» apparse su rivista sono «serpeggiamenti laboriosi e interminabili», non sempre attendibili dal punto di vista dell'ideologia sottesa, che manifestano «l'impulso a scrivere», il bisogno quasi «atletico di sfogare un'elementare potenza di scrittore». Ed è proprio in questa «elementare voracità», in questa indeterminatezza dei nuclei di significato, in questo modo «così aggressivo nelle forme» che Cecchi coglie l'essenza dell'autore emiliano. Il «tarlo» è inserito nell'edizione Fazi del 1999 (pp. 135-139).

¹ E. CECCHI, *Impressionismo vero*, in «La Tribuna», 3 maggio 1915.

² Il gesuita Daniello Bartoli, storiografo autore dell'*Istoria della Compagnia di Gesù*, era nato a Ferrara il 12 febbraio 1608. Del Bartoli, il «tarlo» aveva già scritto negli articoli del 29 luglio 1921 (testo 3), del 6 agosto 1921 (testo 4), del 10 febbraio 1922 (testo 30) e del 23 febbraio 1923 (testo 75).

³ Alfredo Oriani era nato a Faenza il 22 agosto 1852. Per un accenno agli scritti cecchiani sull'autore, si veda la nota 6 al testo 66.

⁴ Corrado Govoni era nato a Tamara, borgo della provincia di Ferrara, il 29 ottobre 1884.

⁵ R. BACCHELLI, *Amleto. Dramma in cinque atti*, Roma, La Ronda, 1923. All'opera di Bacchelli, Cecchi aveva già accennato nel «tarlo» del 4 maggio 1923 (nota 14 al testo 84).

⁶ Il dramma di Bacchelli *Spartaco e gli schiavi* esce a puntate su «La Ronda», nei primi mesi del 1920, rispettivamente nei fascicoli di gennaio (pp. 16-38), febbraio (pp. 95-121), marzo (pp. 176-197) e aprile (pp. 249-278).

⁷ Il dramma *Presso i termini del destino* viene pubblicato su «La Ronda» nell'estate del 1922 (IV, n. 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 433-469).

⁸ R. BACCHELLI, *Lo sa il tonno, ossia gli esemplari marini*. Favola mondana e filosofica, Milano, Bottega di Poesia, 1923. Qualche anno dopo il volume si arricchirà di una nuova sezione, le *Avventure del pescespada e del remora* (Milano, Ceschina, 1928).

⁹ Alle *Memorie del tempo presente*, rubrica di Bacchelli apparsa sulla «Ronda», Cecchi accennava nella conclusione del «tarlo» del 24 febbraio 1922: per un accenno alla medesima si veda pertanto la nota 23 al testo 32.

[110] «La Tribuna», venerdì 23 novembre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Non è da meravigliare se, dal processo di revisione cui ormai son stati sottoposti quasi tutti gli scrittori dell'età vittoriana, anche gli allori di Robert Browning escono un po' sfrondati. Paragonate al libro sul Browning scritto da G. K. Chesterton nel 1903,¹ le pagine dello stesso Chesterton dedicate al Browning, dieci anni dopo, in *Victorian Age in Literature*, segnano un rincrudimento.² E negli scritti di critici non meno sottili, e nelle opinioni di seconda mano, diffuse nelle riviste e nei giornali, senza affatto bisogno di ricorrere alle pubblicazioni d'estrema sinistra letteraria, si trova tanto da esser sicuri che un atteggiamento di riserva è ormai generale, nei riguardi del Browning. Anche il vecchio Saintsbury,³ e si sa ch'è dei giudici più cauti, non si peritò, del resto, a negare assolutamente al Browning: *the touch of scholarship*, e voleva dire la qualità del raffinamento letterario; e ad accusarlo di vacuità ed affettazione; e «d'essersi sperduto in complicazioni ed analisi fra le quali egli (Browning) diventa incapace a cogliere e rendere la viva unità d'un motivo fantastico».⁴

Ma credo non sarebbe difficile dimostrare che, precisamente per certi di questi *difetti*, il Browning va considerato precursore di alcuni fra i più interessanti scrittori dell'Inghilterra d'oggi, e non della Inghilterra soltanto. Se il suo luogo, piuttosto che fra i poeti veramente detti, è fra i romanzieri vittoriani, si vede più chiaro come, per esempio, un Joyce gli debba tutt'altro che poco. Non è, tuttavia, indispensabile derivare la vitalità di Browning dall'influenza delle sue invenzioni e dei suoi metodi sopra una letteratura tanto inferiore alla sua. E anche quando si sono accettate tutte queste diminuzioni e le riserve, resta all'attivo quel tanto che basta a giustificare l'interesse dei lettori, degli studiosi e dei traduttori; recentissimo, fra questi, Cino Chiarini che ha reso accuratamente in prosa italiana due famosi monologhi della raccolta: *Men and Women* (1855): *Fra Lippo Lippi e Andrea del Sarto* (Edit: «Eroica», Milano).⁵ Non so perché nella traduzione sia stato invertito quest'ordine dei monologhi, che è poi quello originale e l'ordine progressivo della loro bellezza. Ma questo, in fin dei conti, importa poco.

Disperatissima impresa, tradurre Browning! Come in questi monologhi, l'interesse per le grandi, antiche cose italiane, ad una alterazione un poco men riguardosa dell'espressione verbale, e in seguito alla fatale dispersione di quell'ineffabile che la parola assume nel verso, può rischiare di confondersi con il comune *falsetto* del turista inglese in Italia; e dell'inglese vittoriano, giacché è destino che gli inglesi che vengono in Italia siano o sembrano quasi tutti vittoriani. E i soprassalti di pensiero e d'immagine, le divagazioni, i *concetti*, i tuffi nel «grottesco» e i giuochi di parola che, nel disegno e nel momento ritmico, trovano sviluppo naturale e giustificazione reciproca, stecchiti giù nella prosa posson far l'effetto di pure e semplici anormalità e gibbosità letterarie. La «prosasticità» di Browning sembrerebbe volgarità; e retorica il suo romantico puritanismo. Un amico, buon intenditore di lettere, vista una versione del giovanile *Paracelsus*,⁶ mi disse una volta che Browning quasi quasi gli sembrava anche più brutto di Rapisardi.⁷ Mi dispiace di non essere assolutamente digiuno d'inglese, per riscontrare la autenticità di questa impressione. E sebbene una traduzione non dia tutto quel che può dare se non a coloro che farebbero anche a meno d'essa traduzione, leggendosi il testo, credo che dalla fatica del Chiarini non abbiano a prodursi effetti così equivoci, e debba ricavarci almeno un sospetto dello originale: non fosse, dico, che un sospetto.

Nel monologo di *Fra Lippo*, purtroppo, un grosso "marrone" ha una serie di lamentevoli conseguenze; e non si capisce come il Browning ci sia cascato.

«Qui», dice il suo Fra Lippo, «abbiamo un giovinetto che viene al nostro convento e studia tutto ciò ch'io faccio... I frati lo chiamano Masaccio; egli li lascia dire, e cerca di profittare della mia

esperienza...». ⁸

Ma scrisse, invece, il Vasari, e scrisse il vero:

«Era nel Carmine (dopo che Filippo bambino fu accolto dai frati) la cappella da Masaccio nuovamente stata dipinta, la quale piaceva molto a Filippo; e quivi esercitandosi Filippo di continuo, etc., etc.».⁹

In somma, Browning lesse il Vasari alla rovescia, e di Lippo, scolaro di Lorenzo Monaco e seguace di Masaccio, fece il *senior* e precursore di Masaccio.¹⁰ Ora la poesia non ha a che fare con la verità storica, in quanto non ha bisogno di assumerla per materia propria. Ma dal momento che l'assume non può sovvertirla. E si posson cantare benissimo le gesta d'un condottiero di pelli rosse, o di un leggendario guerriero della dinastia dei Han.¹¹ Ma neanche Dante e neanche il Padre Eterno potrebbero venire a raccontarci, a noi che s'è letto di Garibaldi, che quel guerriero si chiamava Giuseppe Garibaldi e combatté a Roma nel 1849 e in Sicilia nel '60. L'errore del Browning è poco men imbarazzante. Siccome di Fra Lippo egli fa il perfetto realista, il pittore che dalla tradizione dei postgiotteschi passa alla verità tutta umana del più puro Rinascimento, e, in altre parole, un Masaccio, per legger senza disturbo il suo monologo bisognerebbe non conoscer nulla di Lippo, ed anzi poterlo scambiare con Masaccio: cosa impossibile a chi invece ammira il Lippi per la elegante *mievrerie* ch'egli precocemente introdusse nel realismo masacesco. O forse invece di Masaccio, nel luogo citato, il Browning voleva nominare il Botticelli. Ma guardate, in ogni modo, in che razza di gineprai è andato a ficcarci! Sarebbe stato utile preparare il lettore a queste sorprese, nella nota introduttiva, invece di dirgli che «creazioni come questa hanno più vita e più verità che volumi di critica storica».¹²

Altra qualità di effetti è nel monologo d'*Andrea*,¹³ dove la storia e la cronaca, oltre alla situazione centrale: il contrasto dell'arte con la passione amorosa, forniscono elementi di sfondo e colore, nei quali poco importa sapere quanto sia verità e leggenda, perché essi stanno benissimo al loro posto e non fanno che ravvivare quella situazione veramente scavata in ciò che Wagner soleva chiamare, lo eternamente umano. Se il dramma artistico che l'opera di Andrea esprime nel ritratto di *Donna con il libro del Petrarca*,¹⁴ nell'appassionata *Carità* del Louvre,¹⁵ nella misteriosità e monumentalità quasi michelangiotesca d'alcune composizioni dello *Scalzo*,¹⁶ e infine nelle continue e disordinate cadute nella retorica e nel banale, se cotesto dramma può ricevere un'interpretazione psicologica, il Browning ha saputo darcela. E in tono così alto che l'idea che del pittore ci facciamo sulle sue opere, si armonizza alla idea che il poeta ci dà della sua passione vissuta, dei suoi conati e delle sue nostalgie di elevazione, e del suo smarrirsi quasi dolce in una servitù infine senza speranza.

Soggetto gelosissimo, chi pensi alla suscettibilità con la quale gli uomini custodiscono l'immagine dei loro grandi; e venerano in essa non soltanto le tangibili vittorie del genio, ma le sue stesse sconfitte, il monologo di *Andrea* non offende questa nobile suscettibilità. E non è dire poco.

Il tarlo.

Dal processo di revisione al quale sono stati «sottoposti quasi tutti gli scrittori dell'età vittoriana», esce ridimensionato anche Robert Browning, come dimostrano i giudizi critici di Chesterton e di Saintsbury. Al contempo Cecchi ritiene che il poeta sia il «precursore di alcuni fra i più interessanti scrittori» dell'età moderna, come ad esempio Joyce, aspetto che «basta a giustificare l'interesse dei lettori, degli studiosi e dei traduttori». L'uscita della versione italiana dei monologhi *Fra Filippo Lippi e Andrea del Sarto* offre lo spunto per riflettere sulle difficoltà che presenta la traduzione del Browning e del suo stile ricco di «soprassalti di pensiero e d'immagine», di «divagazioni», di «giuochi di parola» che «nel momento ritmico» trovano il loro «sviluppo naturale». Cecchi segnala altresì un grossolano errore di Browning, che fa di Lippo Lippi il maestro di Masaccio e non uno dei suoi scolari, mentre in *Andrea del Sarto* rileva una serrata coerenza tra il «dramma artistico» narrato nel monologo e alcuni dei suoi dipinti più significativi. Il «tarlo» non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ G. K. CHESTERTON, *Robert Browning*, London, Macmillan, 1903. Si tratta di un ampio saggio costituito da otto capitoli: *Browning in early life* (pp. 1-33), *Early works* (pp. 34-54), *Browning and His Marriage* (pp. 55-80), *Browning in Italy* (pp. 81-104), *Browning in Later Life* (pp. 105-132), *Browning as a Literary Artist* (pp. 133-159), *The Ring and the Book* (pp. 160-176), *The Philosophy of Browning* (pp. 177-202).

² G. K. CHESTERTON, *Victorian Age in Literature*, London, Williams & Norgate, 1914. La figura di Browning compare in quest'opera in maniera piuttosto fugace alle pagine 40, 41, 159, 162 e 163.

³ George Saintsbury (1845-1933), storico e critico letterario inglese, collabora con il «Manchester Guardian» e con il «Saturday Review». Molti dei suoi articoli sono raccolti nei volumi *Essays in English Literature. 1780-1860* (1890-1895), *Essays on French Novelists* (1891), *Miscellaneous Essays* (1892) e *Corrected Impressions* (1895). Fu anche professore di retorica e letteratura inglese presso l'università di Edimburgo.

⁴ G. SAINTSBURY, *Browning*, in ID., *Corrected Impressions. Essays on Victorian Age*, London, William Heinemann, 1895, pp. 98-116.

⁵ R. BROWNING, *Andrea del Sarto. Fra Filippo Lippi. Monologhi*, traduzione di C. Chiarini, Milano, L'Eroica, 1923.

⁶ R. BROWNING, *Paracelsus*, London, Effingham Wilson, 1835.

⁷ Mario Rapisardi (1844-1912), poeta catanese, scrive ancora giovane un *Inno di guerra, agl'italiani* imbevuto di retorica e ideologia risorgimentale. Sostenitore di Garibaldi e di Mazzini, nel 1865 si reca a Firenze, città nella quale tornerà con regolarità: qui conosce Prati, Tommaseo, Pietro Fanfani, Maffei, Arnaldo Fusinato e Francesco Dell'Ongaro. Esordisce con la poesia lirica di *Canti* (1863) e con i componimenti poi raccolti in *Ricordanze* (1872). Ben presto però si dedica alla stesura di ampi e complessi poemi di stampo filosofico ideati sulla scia di Byron, Lamartine e Goethe. A *La palingenesi* (1868), incentrata sul rapporto tra fede e progresso, seguono *Lucifero* (1877), opera fortemente anticlericale, *Giustizia* (1883), *Giobbe* (1884), *Poesie religiose* (1887) e *Atlantide* (1894). Nel 1888 pubblica una raccolta di *Epigrammi*, mentre con *L'asceta ed altri poemetti* (1902) raggiunge forse l'apice della propria carriera.

⁸ «Qui ci abbiamo un giovinetto, che viene al nostro convento, il quale studia tutto ciò ch'io faccio: si china giù a guardare il mio lavoro, attentamente, e non gli sfugge un'ette. Il suo nome è Guidi... e non si cura dei frati, i quali lo chiamano Masaccio: egli li lascia parlare... e cerca di profittare della mia esperienza... Quello lì farà dei gran passi nella pittura, lo spero; e sebbene io non possa viver tanto da vedere, so quello che dovrà, certamente, avvenire» (R. BROWNING, *Andrea del Sarto. Fra Filippo Lippi. Monolghi*, cit., pp. 48-49).

⁹ «Era allora nel Carmine la cappella da Masaccio nuovamente stata dipinta, la quale, perciò che bellissima era, piaceva molto a fra' Filippo; laonde ogni giorno per suo diporto la frequentava e quivi esercitandosi del continuo in compagnia di molti giovani che sempre vi disegnavano, di gran lunga gl'altri avanzava di destrezza e di sapere, di maniera che e' si teneva per fermo che e' dovesse fare col tempo qualche maravigliosa cosa» (G. VASARI, *Vita di Fra' Filippo Lippi*, in ID., *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 2011, pp. 407-408).

¹⁰ L'errore appare grossolano in quanto Masaccio, nato nel 1401 e morto nel 1428, è stato uno dei maestri di Filippo Lippi che, di cinque anni più giovane, era nato nel 1406 e morto nel 1469.

¹¹ La dinastia Han è la stirpe che ha governato la Cina per circa quattro secoli, dal 206 a. C. al 220 d. C. e che ha dato ufficialmente il nome alla popolazione autoctona cinese. Sotto la sua influenza il confucianesimo divenne la religione ufficiale e ci fu un netto miglioramento a livello economico favorito dall'aumento della produttività agricola e degli introiti ricavati dai commerci. La citazione, oltre a svelare la passione e l'interesse di Cecchi per la cultura dell'estremo oriente, richiama alla memoria del lettore un passo di *Pesci Rossi*, pubblicato ne «La Tribuna» il 23 agosto 1917 e poi raccolta nel volume al quale darà il titolo: «Di profilo eran piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han; draghi millenari imbronciati» (E. CECCHI, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori-I Meridiani, 1997, p. 10).

¹² R. BROWNING, *Andrea del Sarto. Fra Filippo Lippi. Monologhi*, cit., p. 9. La citazione è tratta dal *Preludio* firmato da Ettore Cozzani.

¹³ Si fa riferimento al secondo monologo tradotto da Chiarini, ovvero *Andrea del Sarto*.

¹⁴ *La Donna con il libro del Petrarca*, o *Dama col Petrarchino*, è un olio su tavola attribuito ad Andrea del Sarto e conservato alla Galleria degli Uffizi di Firenze. Rappresenta una ragazza seduta di tre quarti che guarda l'osservatore con un'espressione complice e dolce. Tiene fra le mani un libro di poesie aperto ed è ritratta mentre con l'indice della mano sinistra indica due sonetti dei *Rerum vulgarium fragmenta: Ite caldi sospiri al freddo core* (CLIII) e *Le stelle, il*

cielo et gli elementi a prova (CLIV).

¹⁵ La *Carità* è un olio su tavola di Andrea del Sarto custodito attualmente a Parigi al Museo del Louvre. Dipinto nel 1518, rappresenta la personificazione della Carità: in una struttura solidamente piramidale una donna è seduta in un rigoglioso ambiente naturale con due bimbi in braccio, uno dei quali viene allattato. Ai piedi della figura femminile, vi è un altro bambino che riposa con la testa appoggiata su di un masso. Al centro della scena, in basso, un melograno rappresenta l'abbondanza.

¹⁶ Durante un arco di tempo piuttosto ampio, tra il 1509 e il 1526, Andrea del Sarto affresca il Chiostro dello Scalzo a Firenze. Collocato a breve distanza dalla casa del pittore, faceva parte in origine della chiesa della Compagnia dei Disciplinati di San Giovanni Battista poi distrutta. Oltre a un ciclo di dipinti raffiguranti le Storie di San Giovanni Battista, vi trovano posto le rappresentazioni delle quattro Virtù: Fede, Speranza, Carità e Giustizia. Il tempo piuttosto lungo di esecuzione dell'opera consente di cogliere l'evoluzione stilistica dell'artista e le diverse influenze che subì durante la propria carriera, prima fra tutte quella di Michelangelo.

[111] «La Tribuna», venerdì 30 novembre 1923.

LIBRI NUOVI E USATI

Se Nicola Moscardelli¹ non può considerarsi artista completamente formato, convien riconoscere nel suo svolgimento una continuità che merita rispetto; senza poi contare i risultati concreti ai quali egli ha saputo giungere in parecchie pagine e, più che altrove, nel nuovo romanzo *I nostri giorni* (Editore F. Campitelli, Foligno, 1923).² Nato nella «sensibilità» crepuscolare, non c'è dubbio che in *Tatuaggi*, *Gioielleria notturna*, etc., risentì di quella moda letteraria che, immediatamente avanti e dopo la guerra, e davvero con qualcosa di agghiacciante, irrigidì sopra i rami i fiori come tante frange o coppe di cristallo, e trasformò tutti i ruscelli in immobili specchi.³ Moda che s'accusa in certi vezzi dell'espressione; ma che in lui non arrivò a toccare la vena, e a mescolarla dei consueti sali ironici. Mineralizzazioni, ironie, preziosità stilistiche: il Moscardelli non ci riusciva nemmeno a volerlo. Era nato crepuscolare; e il tremito e l'abbandono dei crepuscolari gli sarebbero sempre rimasti.

Li ritrovammo nell'*Ultima soglia*,⁴ dove comincia ad annunciarsi una certa influenza di Dostoevski dei romanzi minori minori, tipo: *Spirito Sotterraneo*, impostati come confessioni, senza una forte tessitura narrativa. E sono innegabili nei *Nostri giorni*, dove l'influenza dostoevskiana probabilmente è cresciuta. Si fa un bello elogio al Moscardelli dicendo che le tracce di questa influenza non riescono intollerabili. Con tutti i mancamenti dei suoi libri, in confronto alle esigenze che quel formidabile modello doveva necessariamente imporre, si sente l'animo schietto e l'emozione genuina; chè è proprio dei giovani riuscir sinceri anche quando imitano manifestamente. Ma pensando a ciò che la *domenica*, il simbolo della *domenica*, fu per i primi crepuscolari, i quali l'avevano ingenuamente ripreso da Laforgue,⁵ Samain, etc., si intende meglio che cosa il Moscardelli ha voluto fare nel nuovo romanzo; e come l'ha fatto. I ritmi di canzonetta; più spesso, in versi liberi o in una prosa un poco ciondolona, i crepuscolari celebravano nella *domenica* la festa dei desideri impossibili, delle felicità morte o negate. Leopardi aveva cantato il sabato, giorno santo perché serba, intatta, la illusione della felicità. I crepuscolari si fecero una specie di lacrimosa felicità, e professione, di riconoscere nel fatto questa illusione. Il giorno che toglie gli uomini alle opere solite, e dolcemente li ubbriaca d'ozio, o li avvia alla chiesa a meditare sulle cose eterne, o li chiude nel cerchio domestico a rifare il conto dei loro affetti, era, per i crepuscolari, il giorno fallimentare e il giorno lirico per eccellenza. Liberati dalla catena servile si sentivano anche più disorientati; perché la loro idea del mondo era di non averne nessuna idea, o al più l'immagine atterrita che può averne un bambino sperso in una città sconosciuta. Le campane, i fiori, l'incenso dell'altare, il candore delle tovaglie eucaristiche, servivan loro ad esprimere che, quanto a religione, non c'era per loro più neanche quella, sebbene volessero indurre nello sgomento di esserne privi un equivoco languore cristianeggiante. E, quanto alla famiglia e agli aspetti della vita civile, ne traevan pretesto per ripensare all'infanzia, facendosene un paradiso retrospettivo, commovendosi sull'immagine di sé stessi quando eran piccini.

Il Moscardelli ha voluto saturare di psicologia lirica l'ozio della *domenica* crepuscolare; e abbiamo detto sulla scorta di quale modello. È possibile non sia neppure restato indifferente al lavoro introspettivo di alcuni stranieri dell'ultim'ora, dei quali si è parlato su queste colonne. E, senza entrare in altre minuzie, credo si possa ormai ritenere sufficientemente definita la disposizione del suo personaggio; poiché, come l'*Ultima soglia*, anche *I nostri giorni* hanno un personaggio solo, che non si vede mai dall'esterno, e del quale non si gira mai all'intorno tutta la persona. Impiegato, scapolo, povero, è lieto e a un tempo impaurito della sua giornata di ozio. Si accosta ai termini della città, accompagnando il convoglio funebre di un ignoto; e davanti all'aperta campagna sente più acuto il terrore della libertà, in un mondo dal quale è tolto l'apparecchio civile che pur suscita in lui

tanta avversione. È insomma, la *domenica* un poco trasformata in Giorno del Giudizio; e con una prefazione ed una soluzione misticheggiante. Della prefazione si sarebbe fatto assolutamente a meno. E la soluzione è meno persuasiva in talune insistenze declamatorie; non nel tono generale, come s'è detto sincerissimo. Si può aver poca simpatia per i nuovi letterati cristiani e cattolici, e rider di buona voglia delle loro pose inquisitorie, della loro presunzione profetica. Il Moscardelli non pecca in quest'ordine. Non si dà tropp'aria di Crocifisso, né di Dio vendicatore. Ha il merito grande di non essere un ipocrita. Ma porta con un eccesso di romanticismo la propria desolazione. Senza voler stringerla in sé stessa, ci limiteremo a qualche rilievo che ne concerne l'espressione letteraria; e in parte dovremo ripetere osservazioni fatte per l'*Ultima Soglia*.

Tolto da ogni ragione plastica ben definita, e da ogni relazione d'accadimento, è naturale che il libro si sia empito d'immagini come un campo senza solchi e senza siepi. Immagini spesso efficaci, che testimoniano sicuramente dello scrittore; altrettanto spesso, duplici, ingombranti o discordi, o puramente ipotetiche. E non è come fu osservato da qualcuno, che il libro sia troppo *intellettualistico* o cerebrale; e patisca della mania di voler dividere in quattro ogni capello. È, al contrario, che fa a confidenza con il cosiddetto «intellettualismo», e nell'analisi che vorrebbe porgere della situazione da noi descritta, talvolta si contenta di formule approssimative o abusate. Non gli faremmo mai carico d'una sottigliezza laboriosa. Ma gli facciamo carico d'una certa monotonia e genericità. C'è troppo struggimento e languidità verbale, e voglia di toccare anche quello che lo scrittore non ha ben visto, o ha già espresso sufficientemente; e in alcune parti finisce che anche le impressioni più intense si confondono, si uguagliano e fanno tutta una panaccia. Il Moscardelli si accorge di questo: e allora sottolinea, e dà in immagini esasperate e retoriche («la città mi attira come il luogo del delitto attira l'assassino»): redente, subito, da altre bellissime; come nel luogo ora citato, dove, nelle pietre morte dei selciati e delle case, risveglia il brivido della vita della montagna e della vena rupestre. Ancora: «Il sole rideva per tutta la stanza, ed io chinavo il capo come un servo sorpreso dal padrone»: questo è detto semplicemente e fortemente. Ma l'immagine del padrone e del servo, poi si capovolge e diventa quella del cane senza padrone; e via di seguito con abuso che riesce a compromettere il primo effetto. Anche è tentata la risoluzione in *paradossi metafisici*, (es: a pag. 44: l'anello di saturno e la ciambella del *rond de cuir*); ma proprio il difetto d'intellettualismo accennato fa che tali risoluzioni non sempre sono brillanti e saporose.

Con tutto questo, vogliamo concludere tornando sulle nostre prime osservazioni: che insistono sulla autenticità dell'emozione, e riconoscono nei *Nostri giorni* un progresso sugli altri lavori del Moscardelli, e non indifferente. Ci sembra che il Moscardelli dovrebbe ormai badare a sfrondare e serrare da presso la sua scrittura. Chè il libro contiene molto più che non appaia; ed è colpa dell'artefice, evidentemente disdegnoso del lavoro di lima e di semplificazione, se non si sentiranno obbligati a concedergli tanto anche i lettori meno pazienti.

Il tarlo.

Nonostante Nicola Moscardelli non sia ancora uno scrittore «completamente formato», Cecchi elogia i risultati e la maturazione che si riscontrano nel romanzo *I nostri giorni*. Formatosi in ambiente crepuscolare, aveva mostrato già nell'*Ultima soglia* quell'influenza di Dostoevski che, proprio nell'ultima opera, si avverte distintamente. Nel libro, «Moscardelli ha voluto saturare di psicologia lirica l'ozio della *domenica* crepuscolare» e ha focalizzato la narrazione su un personaggio solo, un impiegato «scapolo» e «povero» che «è lieto e a un tempo impaurito della sua giornata di ozio» e che ha «terrore della libertà»: l'autore dimostra di non essere un «ipocrita», non emette giudizi morali né sentenze. Pecca piuttosto di «monotonia e genericità» ed esagera spesso con una «languidità verbale» che fa sì che anche le «impressioni più intense» si confondano. Donde il ricorso, in chiave di compensazione, a immagini esasperate e retoriche, «redente, subito, da altre bellissime». Il “tarlo” non è stato più ripubblicato dopo l'uscita sul quotidiano.

¹ Per un accenno alla biografia di Nicola Moscardelli, si rimanda alla nota 6 al testo 8.

² N. MOSCARDELLI, *I nostri giorni*, Foligno, F. Campitelli, 1923.

³ Si tratta, rispettivamente, delle raccolte *Tatuaggi* (Firenze, Libreria della Voce, 1916) e *Gioielleria notturna* (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918).

⁴ N. MOSCARDELLI, *Ultima soglia. Romanzo*, Firenze, Vallecchi, 1920.

⁵ J. LAFORGUE, *Les Complaintes*, Paris, Léon Vanier, 1885. Si fa riferimento nello specifico ai componimenti *Complainte d'un certain Dimanche* (*ibid.*, pp. 34-35) e *Complainte d'un autre Dimanche* (*ibid.*, pp. 36-37).

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI EMILIO CECCHI

Volumi:

Rudyard Kipling, Firenze, «Quaderni della Voce», 1911.

Note d'arte a Valle Giulia, Roma, Nalato, 1912.

Studi critici, Ancona, Puccini, 1912.

Storia della Letteratura Inglese nel secolo XIX, Milano, Treves, 1915.

Pesci rossi, Firenze, Vallecchi, 1920.

Scrittori inglesi e americani, Lanciano, Carabba, 1935.

L'uva acerba, Milano Garzanti, 1947.

Ritratti e profili (Saggi e note di letteratura italiana), Milano, Garzanti, 1957.

Libri nuovi e usati. Note di letteratura italiana contemporanea (1947-1958), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1958.

Piaceri della pittura. Saggi e note di critica d'arte, Venezia, Neri Pozza, 1960.

Scrittori inglesi e americani, Milano, Il Saggiatore, 1962.

Scrittori inglesi e americani, Milano, Il Saggiatore, 1964.

Ricordi crociani, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965.

La poesia di Giovanni Pascoli con altri scritti pascoliani (1911-1962), Milano, Garzanti, 1968.

Aiuola di Francia, Milano, Il Saggiatore, 1969.

Letteratura italiana del Novecento, a cura di P. Citati, Milano, Mondadori, 1972.

Taccuini, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1976.

I grandi romantici inglesi, Milano, Adelphi, 1981.

Carteggio II. Giovanni Boine - Emilio Cecchi (1911-1917), a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

Saggi e viaggi, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori - I Meridiani, 1997.

I tarli, a cura di S. Betocchi, introduzione di E. Siciliano, Roma, Fazi, 1999.

Antonio Baldini-Emilio Cecchi. Carteggio 1911-1959, a cura di M. C. Angelini e M. Bruscia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.

Saggi romantici. Rudyard Kipling. La poesia di Giovanni Pascoli, a cura di M. Ghilardi, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2003.

Carlo Linati e Emilio Cecchi. Un carteggio, a cura di S. Dubrovic, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2012.

Articoli:

Tre anime, in «Leonardo», 20 dicembre 1903, pp. 15-17.

G. de Lorenzo. India e Buddismo antico, in «Leonardo», 20 dicembre 1903, p. 23.

E. Allodoli. Sonetti di John Keats, in «Leonardo», marzo 1904, p. 29.

Letteratura straniera (Dal giornale di Dostoiëvski), in «Il Regno», 27 marzo 1904.

L'olea fragrans, in «Hermes», n. 7, maggio 1905.

G. A. Borgese. Storia della critica romantica in Italia, in «Leonardo», giugno-agosto 1905, p. 140.

Fontelucente, in «Rivista di Roma», gennaio 1906.

Il «Leonardo», in «Nuovo Giornale», 30 aprile 1906.

Sonetti voluttuosi e altre poesie, in «Nuovo Giornale», 9 giugno 1906, p. 3.

L'avvenire del giornalismo, in «Nuovo Giornale», 27 giugno 1906.

Giorgio Meredith, in «Nuova Antologia», 1 settembre 1906, pp. 25-41.

Scritti inediti di Giacomo Leopardi, in «Nuovo Giornale», 4 marzo 1907.

Preliminari a una rassegna di poesia, in «La Voce», 8 luglio 1909, p. 122.

Melpomene livida, in «La Voce», 15 luglio 1909, pp. 125-126.

Guido Gozzano, in «La Voce», 12 agosto 1909, pp. 141-142.

Pascoli I, «La Voce», 9 settembre 1909, pp. 158-159.

Pascoli II, «La Voce», 16 settembre 1909, pp. 161-162.

Antonio Beltramelli, in «La Voce», 21 ottobre 1909, pp. 187-188.

Giuseppe Antonio Borgese, Gabriele d'Annunzio, in «La Critica», novembre 1909, pp. 462-472.

Alfredo Panzini, in «La Voce», 17 febbraio 1910, pp. 267-268.

«*Forse che sì forse che no*» I, in «La Voce», 3 marzo 1910, pp. 275-276.

«*Forse che sì forse che no*» II, in «La Voce», 10 marzo 1910, pp. 282-283.

Pascarella, in «Cronache letterarie», il 15 maggio 1910.

La luce che si spegne, in «Le cronache letterarie», 22 maggio 1910.

Esposizioni fiorentine, in «La Voce», 26 maggio 1910, p. 329.

I capolavori di Edgardo Poe, in «Cronache letterarie», 12 giugno 1910.

La città della notte terribile, in «Il Resto del Carlino», 16 luglio 1910, p. 3.

Pindaro, in «Il Resto del Carlino», 6 settembre 1910, p. 3.

“*Dal profondo*”, in «Ventesimo», 1 ottobre 1910.

Tibullo e Pindaro, in «Cronache Letterarie», 2 ottobre 1910.

Un critico moralista, in «Il Giornale d'Italia», 6 ottobre 1910, p. 3.

Sardegna fosca e soave, in «Il Resto del Carlino», 14 ottobre 1910, p. 3.

Miss Violet, in «Nuova Antologia», 16 ottobre 1910.

Verità di paradossi, in «Il Marzocco», 16 ottobre 1910.

Nell'anniversario della morte di Alfredo Oriani, in «Il Resto del Carlino», 18 ottobre 1910, p. 3.

Dan, Una e Gloriana, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1910, p. 3.

«*Leila*» il nuovo romanzo di Antonio Fogazzaro, in «Il Resto del Carlino», 13 novembre 1910, p. 3.

Nuovi studi foscoliani, in «Il Giornale d'Italia», 24 novembre 1910, p. 3.

Letizia in ritiro, in «Ventesimo», 1 dicembre 1910.

Rudyard Kipling, in «La Voce», 1 dicembre 1910, pp. 446-447.

Giorgio Meredith, in «Il Marzocco», 11 dicembre 1910.

La coda di Carducci, in «La Tribuna», 14 dicembre 1910, p. 3.

L'educazione di Clara, in «Moda del giorno», gennaio 1911.

L'arte di Rudyard Kipling, in «Nuova Antologia», gennaio-febbraio 1911.

Giovanni Fràncica, in «La Tribuna», 10 gennaio 1911, p. 3.

Poesia di volontà, in «La Tribuna», 18 gennaio 1911, p. 3.

M. Bontempelli e Térésah, in «La Tribuna», 4 febbraio 1911, p. 3.
«Giuditta» di Hebbel, in «La Tribuna», 15 febbraio 1911, p. 3.
«I colloqui» di Guido Gozzano, in «La Tribuna», 6 marzo 1911, p. 3.
Antonio Fogazzaro, in «La Tribuna», 8 marzo 1911, p. 3.
Carducci, D'Annunzio e Scarfoglio, in «La Tribuna», 17 marzo 1911, p. 3.
Le piccole foglie, in «La Tribuna», 8 aprile 1911, p. 3.
«Donne e fanciulle», in «La Tribuna», 13 maggio 1911, p. 3.
Il segreto di Flaubert, in «La Voce», 25 maggio 1911, pp. 577-578.
«Poemi italici», in «La Tribuna», 27 maggio 1911, p. 3.
Lalla in città, in «Nuova Antologia», 16 giugno 1911.
Lettere di Carducci, in «La Tribuna», 19 giugno 1911, p. 3.
«Il Ciclope», in «La Tribuna», 14 luglio 1911, p. 3.
Gaia scienza, in «La Voce», 28 luglio 1911, pp. 365-366.
Giambattista Vico e Benedetto Croce, in «La Tribuna», 8 agosto 1911, p. 3.
Leopardi e noi, in «Il Marzocco», 13 agosto 1911.
«Victor-Marie, Comte Hugo», in «La Tribuna» del 17 agosto 1911, p. 3.
L'umiltà necessaria, in «La Tribuna», 26 settembre 1911, p. 3.
Zuloaga-Anglada. Due pittori complementari, in «Il Marzocco», 22 ottobre 1911.
«Parole e sangue», in «La Tribuna», 28 dicembre 1911, p. 3.
«Mistici senesi», in «La Tribuna», 28 febbraio 1912, p. 3.
La vita di Nietzsche, in «La Tribuna», 8 marzo 1912, p. 3.
Tre novellieri, in «La Tribuna», 19 aprile 1912, p. 3.
L'ultimo libro di Barrès, in «La Tribuna», 1 giugno 1912, p. 3.
Walter Horatio Pater, in «La Tribuna», 3 luglio 1912, p. 3.
Novelle estive, in «La Tribuna», 14 luglio 1912, p. 3.
Dostoevski, in «La Tribuna», 23 luglio 1912, p. 3.
Un altro critico di G. d'Annunzio, in «La Tribuna», 30 luglio 1912, p. 3.
Pubblicazioni dossiane, in «La Tribuna», 3 ottobre 1912, p. 3.
Sigfrido dilettante, in «La Tribuna», 26 ottobre 1912, p. 3.
Liriche di Umberto Saba, in «La Tribuna», 27 dicembre 1912, p. 3.
Condensazione del vuoto, in «La Tribuna», 24 gennaio 1913, p. 3.
Le farse filosofiche di Bernard Shaw, in «La Tribuna», 19 marzo 1913, p. 3.
L'isola delle nevi, in «La Tribuna», 5 aprile 1913, p. 3.
Bollettino bibliografico, in «La Voce», 24 aprile 1913, p. 1063.
Critica demolitrice, in «La Voce», 8 maggio 1913, p. 1071.
Un poeta di "nature morte", in «La Tribuna», 5 luglio 1913, p. 3.
Ritratti immaginari, in «La Tribuna», 5 agosto 1913, p. 3.
Ristampe di Alfredo Oriani, in «La Tribuna», 10 settembre 1913, p. 3.
Intorno a Benedetto Croce e Gabriele D'Annunzio, in «Aprutium», ottobre-novembre 1913, pp. 484-505.
«I viaggi di Gulliver», in «La Tribuna», 27 novembre 1913, p. 3.
Un uomo finito, in «La Tribuna», 8 gennaio 1914, p. 3.

«Esilio» di Ada Negri, in «La Tribuna», 5 febbraio 1914.
Arturo Rimbaud, in «La Tribuna», 23 marzo 1914, p. 3.
Giovani, in «La Tribuna», 10 aprile 1914, p. 3.
Bernard Berenson, in «La Tribuna», 26 aprile 1914, p. 3.
Libri di poesia, in «La Tribuna», 18 giugno 1914, p. 3.
Tragedie irlandesi, in «La Tribuna», 29 giugno 1914, p. 3.
Due parole per Charles Péguy, in «La Tribuna» 7 dicembre 1914, p. 3.
Serao, Moretti, Puccini, in «La Tribuna», 20 dicembre 1914, p. 3.
False audacie, in «La Tribuna», 13 febbraio 1915, p. 3.
Pagine, in «La Tribuna», 25 febbraio 1915, p. 3.
Foscolo maltrattato, in «La Tribuna», 25 marzo 1915, p. 3.
Esposizioni romane, in «Il Marzocco», 2 maggio 1915.
Impressionismo vero, in «La Tribuna», 3 maggio 1915, p. 3.
Ai margini della guerra. Prigionieri, in «La Tribuna», 28 giugno 1915, p. 3.
Quadri della guerra. Parco buoi, in «La Tribuna», 14 luglio 1915, p. 3.
Guerre e guerre. Pian di Marengo, in «La Tribuna», 29 luglio 1915, p. 3.
Dai paesi della guerra. Retrovie, in «La Tribuna», 23 agosto 1915, p. 3.
Bergson e la guerra, in «La Tribuna», 29 settembre 1915, p. 3.
Gli scrittori inglesi e la guerra, in «La Tribuna», 4 ottobre 1915, p. 3.
Un libro tragico, in «La Tribuna», 14 ottobre 1915, p. 3.
Il cancro tedesco in Russia, in «La Tribuna», 1 dicembre 1915, p. 3.
Letteratura dannunziana sulla guerra. Vecchio giuoco, in «La Tribuna», 31 dicembre 1915, p. 3.
Compagno morto, in «La Tribuna», 1 febbraio 1916, p. 3.
Lecture, in «La Tribuna», 25 febbraio 1916, p. 3.
I letterati e la guerra. «Belgio insanguinato», in «La Tribuna», 27 marzo 1916, p. 3.
Poesia inglese e critica italiana, in «La Tribuna», 14 aprile 1916, p. 3.
C. Linati, D. Campana, in «La Tribuna», 21 maggio 1916, p. 3.
Testimonianze classiche, in «La Tribuna», 18 ottobre 1916, p. 3.
Accanto alla guerra. Tradotte, in «La Tribuna», 3 dicembre 1916, p. 3.
“Secessione” romana, in «Il Marzocco», 28 gennaio 1917.
Di un libro postumo di S. Slataper, in «La Tribuna», 23 febbraio 1917, p. 3.
Manalive, in «La Tribuna», 2 agosto 1917, p. 3.
Campanili, in «La Tribuna», 14 agosto 1917, p. 3.
I pesci rossi, in «La Tribuna», 23 agosto 1917, p. 3.
Due righe di storia, in «L'Astico», 16 maggio 1918, p. 2.
Renato Serra, in «L'Astico», 16 maggio 1918, p. 4.
La guerra bella e la guerra brutta, in «L'Astico», 4 luglio 1918, p. 1.
Giornali di guerra, in «La Tribuna», 22 agosto 1918, p. 3.
È nata una bambina con una rosa in mano, in «La Tribuna», 23 settembre 1918, p. 3.
Il giorno della vittoria, in «La Tribuna», 20 novembre 1918, p. 3.
Per un Istituto italiano a Londra, in «La Tribuna», 4 dicembre 1918, p. 3.

Una visita a Chesterton, in «La Tribuna», 28 dicembre 1918, p. 3.

Stampa inglese e questione jugo-slava, in «La Tribuna», 6 dicembre 1918, p. 3.

D'un bambino, d'una vecchia e d'un soldato, in «La Tribuna», 27 gennaio 1919, p. 3.

I collegi, in «La Tribuna», 6 febbraio 1919, p. 3.

Ten years of Italian poetry, in «The Manchester Guardian», 25 febbraio 1919.

La lettera di presentazione, in «La Tribuna», 11 marzo 1919, p. 3.

Italian party men of good will, in «The Manchester Guardian», 19 marzo 1919.

La buona donna, in «La Ronda», I, n. 1, aprile 1919, pp. 41-44.

Comunicazione accademica, in «La Ronda», I, n. 2, maggio 1919, pp. 4-9.

Ernest de Sélincourt, in «La Ronda», I, n. 2, maggio 1919, pp. 76-77.

Ritorno all'ordine, in «La Tribuna», 19 maggio 1919, p. 3.

Le bouquet de Glycère di Julien Benda, in «La Ronda», I, n. 3, giugno 1919, pp. 69-70.

L'allemand di Jacques Rivière, in «La Ronda», I, n. 3, giugno 1919, pp. 71-73.

L'ultimo opuscolo di Bernard Shaw, in «La Tribuna», 7 giugno 1919, p. 3.

La granata e la fiaccola, in «La Tribuna», 11 giugno 1919, p. 3.

Piero Jahier, in «La Tribuna», 22 giugno 1919, p. 3.

Sulle orme di Renzo, pagine di fedeltà lombarda di Carlo Linati, in «La Ronda», I, n. 4, luglio-agosto 1919, pp. 68-70.

Energie nuove, in «La Ronda», I, n. 4, luglio-agosto 1919, pp. 74-75.

L'uomo e l'inetto, in «La Tribuna», 4 luglio 1919, p. 3.

Benedetto Croce, «Rivista d'Italia», 31 agosto 1919.

I filosofi come giornalisti, in «La Tribuna», 22 settembre 1919, p. 3.

Il giardino di Buddha, in «La Ronda», I, ottobre 1919, pp. 11-13.

La morte di Pietro Vagabondo, in «La Ronda», I, n. 7, ottobre 1919, pp. 58-63.

Liberalismo di classi e liberalismo di Stato, in «La Tribuna», 23 ottobre 1919, p. 3.

Discussione su Pascoli, in «La Ronda», I, n. 7, novembre 1919, pp. 4-6.

The election in Italy, in «The Observer», 2 novembre 1919.

H. Barbusse, Chi siamo... («Nous autres»), in «La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 73-74.

Heartbreak House. Great Catherine and Playlets of the war di Bernard Shaw, in «La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 74-77.

The German Soul in its attitude towards ethics and Christianity, the State of War di Friedrich von Hügel, in «La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 77-80.

I sette impiccati e Giuda Iscariota di Leonid Andreev, in «La Ronda», I, n. 8, dicembre 1919, pp. 80-82.

Quando si giuocava a pennino, in «La Tribuna» del 12 dicembre 1919, p. 3.

«Weltanschauung» e avversione inglese alla teoria. Puritanismo e industrialismo, in «La Ronda», II, n. 1, gennaio 1920, pp. 67-71.

Il ragazzo e il contadino, in «La Tribuna», 18 gennaio 1920, p. 3.

R. L. Stevenson, in «La Ronda», II, n. 2, febbraio 1920, pp. 130-136.

I poeti d'un verso solo, in «La Ronda», II, n. 2, febbraio 1920, pp. 137-140.

L'isola dell'amore di Marino Moretti, in «La Ronda», II, n. 3, marzo 1920, pp. 226-229.

La poesia del mal di capo, in «La Tribuna», 12 marzo 1920, p. 3.

La morte di Federigo Tozzi, in «La Tribuna», 23 marzo 1920, p. 3.

L'ultimo romanzo di Federigo Tozzi, in «La Tribuna», 27 marzo 1920, p. 3.

Seven men by Max Beerbohm, in «La Ronda», II, n. 4, aprile 1920, pp. 316-319.

Young Italian Painters, in «The Anglo-Italian Review», aprile 1920.

Viaggi nel tempo, in «La Tribuna», 3 aprile 1920, p. 3.

Una piramide di poeti, in «La Tribuna», 1 maggio 1920, p. 3.

La crisi della critica, in «La Tribuna», 13 maggio 1920, p. 3.

Un maestro d'insolenza, in «La Tribuna», 14 maggio 1920, p. 3.

Un brutto caso, in «La Tribuna», 26 maggio 1920, p. 3.

Il libro del Collare, in «La Tribuna», 19 giugno 1920, p. 3.

Bruno Cicognani, in «La Tribuna», 15 luglio 1920, p. 3.

Il vero Stevenson, in «La Tribuna», 20 agosto 1920, p. 3.

Reminences of Leo Nicolayevitch Tolstoi by Maxim Gorky. Autorised translation by S. S. Kotliansky and Leonard Woolf, 1920, in «La Ronda», II, n. 8-9, agosto-settembre 1920, pp. 642-644.

«Poesie d'amore» di F. Gaeta, in «La Tribuna», 24 settembre 1920, p. 3.

Il ritorno del figliuol prodigo, in «La Tribuna», 12 ottobre 1920, p. 3.

Santi neri, in «Il Resto del Carlino», 31 ottobre 1920, p. 3.

Albert Thibaudet, Trente ans de vie française (I): Les Idées de Charles Maurras; Paris, Editions de la «Nouvelle Revue Française», 1920», in «La Ronda», II, n. 12, dicembre 1920, pp. 822-829.

The journal of a Disappointed man by W. N. P. Barbellion, in «La Ronda», II, n. 12, dicembre 1920, pp. 829-833.

Boccaccino, in «La Tribuna», 5 dicembre 1920, p. 3.

La poesia di Dante, in «La Tribuna», 19 dicembre 1920, p. 3.

Che cosa scrivono le signore?, in «La Tribuna», 27 gennaio 1921, p. 3.

L'art de Vincenzo Cardarelli, in «L'Esprit Nouveau», febbraio 1921.

«La steppa» di Anton Cecof, in «La Tribuna», 25 febbraio 1921, p. 3.

«Rubé», in «La Tribuna», 12 aprile 1921, p. 3.

«Storia di Cristo», in «La Tribuna», 23 aprile 1921, p. 3.

Ricordi su Leone Tolstoj, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 418-422.

And even now by Max Beerbohm, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 422-425.

Max Beerbohm, in «La Tribuna», 9 agosto 1921, p. 3.

Pagine inedite di un diario su Tolstoj, in «La Ronda», III, nn. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 541-556.

Omaggio al conte Leone Tolstoj, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 647-656.

«Notturmo» di Gabriele D'Annunzio, in «La Tribuna», 24 novembre 1921, p. 3.

D'Annunzio's latest book, in «The Manchester Guardian», 16 dicembre 1921.

Vincenzo Cardarelli, in «Feuer», febbraio 1922.

Eccentrici, in «La Tribuna», 10 marzo 1922, p. 3.

Serra e i serriani, in «La Tribuna», 21 marzo 1922, p. 3.

Osservazioni intorno alla letteratura russa, in «La Ronda», IV, nn. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 197-208.

Romanzi, in «La Tribuna», 13 maggio 1922, p. 3.

«Le Poesie» di G. A. Borgese, in «La Tribuna», 24 giugno 1922, p. 3.

Goethe e Tolstoj, in «La Ronda», IV, nn. 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 491-504.

Paul Valéry, in «La Tribuna», 23 settembre 1922, p. 3.

Atalanta in Calidone, traduzione di G. Celenza, Editore Battistelli, Firenze, 1922, in «La Ronda», III, n. 11-12, novembre-dicembre 1922, pp. 818-823.

Il centenario di Renan, in «La Tribuna», 1 marzo 1923, p. 3.
Romanzi di Umberto Fracchia e Marino Moretti, in «La Tribuna», 21 giugno 1923, p. 3.
«Il porto sepolto», in «La Tribuna», 25 luglio 1923, p. 3.
Joseph Conrad, in «La Tribuna», 20 ottobre 1923, p. 3.
Paradosso su Tolstoj e su Dostoievski, in «La Ronda», V, n. 12, dicembre 1923, pp. 803-828.
“Conrad! Chi era costui?”, in «Il Secolo», 28 marzo 1924, p. 3.
«Postuma gloria», in «Epoca», 27 aprile 1924.
Nuove poesie di U. Saba, in «Il Secolo», 25 maggio 1926, p. 3.
Il movimento intellettuale in Italia, in «Il Secolo XX», luglio 1926, p. 3.
Bontempelli e Moravia, in «Omnibus», 10 aprile 1937.
Palazzeschi e Banti, in «Omnibus», 17 aprile 1937.
Gozzano in India, in «Omnibus», 24 aprile 1937.
Soffici in antologia, in «Omnibus», 15 maggio 1937.
Verso il centenario leopardiano, in «Omnibus», 22 maggio 1937.
Aroldo l'esteta, in «L'Europeo», 5 giugno 1949.
Berenson canonizzato, in «Corriere della Sera», 10 febbraio 1953, p. 3.
«Gli anni che verranno»: lettere a Giuseppe Prezzolini, in «Nuova antologia», agosto 1958, pp. 491-504.
Bernard Berenson si è spento, in «Corriere della Sera», 8 ottobre 1959, p. 3.

STUDI

- BAGNOLI, Vincenzo, *Tre articoli di Emilio Cecchi (1906)*, in «Lettere Italiane», XLVIII, n. 3, luglio-settembre 1996, pp. 437-450.
- BOERO, Pino (a cura di), *Lettere a «La Riviera Ligure». III. 1910-1912*, a cura di P. Boero, F. Merlanti, A. Aveto, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- BORTONE, Gaia, *Emilio Cecchi: poetica critica e critica d'arte*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», I, 2009, pp. 97-117.
- BRANCA, Vittore, *Carteggi di Pancrazi. Lettere inedite con Cecchi e Palazzeschi*, in «Nuova Antologia», n. 2128, ottobre-dicembre 1978, pp. 121-138.
- BRUSADIN, Mauro, *Emilio Cecchi e la crisi della lingua letteraria italiana del primo Novecento*, in *Profili di prosatori contemporanei*, introduzione di P. V. Mengaldo, Padova, Liviana Editrice, 1973, pp. 3-112.
- CASINI, Paolo, *Alle origini del Novecento. Leonardo, 1903-1907*, Bologna, Il mulino, 2002.
- CASSIERI, Giuseppe, (a cura di), *La Ronda. Antologia*, prefazione di E. Cecchi, Firenze, Landi, 1955.
- CASSIERI, Giuseppe, (a cura di), *La Ronda. 1919-1923*, Torino, ERI, 1969.
- CONTORBIA, Franco (a cura di), *“Primo Tempo” (1922-1923)*, Milano, Celuc Cooperativa Editrice, 1972.
- DI BIASE, Carmine, *Emilio Cecchi*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.
- FARINA, Alessandra, *Il giovane Cecchi e il Leonardo (1903-1907)*, in «Otto/Novecento», n. 3, 2004, pp. 125-138.
- FARINA, Alessandra, *Emilio Cecchi, Pesci Rossi e la letteratura inglese*, in «Ermeneutica Letteraria», 5, 2009, pp. 1-17.
- FRIGESSI, Delia, *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. I. «Leonardo», «Hermes», «Il Regno»*, Torino, Einaudi, 1960.
- GUEGLIO, Vincenzo, *Cecchi giovane e dintorni*, in «Nuova Antologia», n. 2205, 1998, pp. 84-118.
- GUIDOTTI, Angela, *Il giuda di Enrico Pea. Storia di una tragedia di un personaggio e di una lunga riflessione*, Lucca, Pacini Fazzi, 2010.
- LANGELLA, Giuseppe, *Passaporto per «La Ronda»*, in «Otto/Novecento», n.1, 2000, pp. 89-104.
- LEONCINI, Paolo, *Emilio Cecchi dal «Leonardo» alla «Voce»*, in «Studi Novecenteschi», n. 7, marzo 1974, pp. 75-105.
- LEONCINI, Paolo, *Cecchi e D'Annunzio. Con appendice di testi critici rari*, prefazione di E. Giachery, Roma, Bulzoni, 1976.
- LUGNANI, Lucio, *Cecchi giovane e la «Voce»*, in «Rassegna della Letteratura Italiana», LXX, 1966, pp. 37-64.
- LUTI, Giorgio, *Letteratura Italiana. I critici. Per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati editore, 1969.
- MACCHIONI JODI, Rodolfo, *L'esordio critico di Cecchi*, in «Nuova Antologia», n. 2079, marzo 1974, pp. 366-380.
- MACCHIONI JODI, Rodolfo, *Emilio Cecchi*, Milano, Mursia, 1983.
- MASOERO, Mariarosa, *Un nuovo astro che sorge: giudizi a caldo sulla «Via del Rifugio»*, Firenze, Olschki, 2007.
- MONTALE, Eugenio, *Il punto. Critica e storia*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose*, Milano, Mondadori-I Meridiani, 1996.
- MUGNAI, Andrea, *L'Approdo. La grande cultura alla radio*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- MUSSOLIN, Mauro, *Da Mistici senesi a Misticismo senese: l'opera di Piero Misciattelli e la costruzione di un modello locale di santità*, in *Presenza del passato. Political Ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese*, Roma-Siena, Cantagalli, 2008, pp. 127-145.
- NETTER, Marie Laurence, *Georges Sorel et l'Indépendance*, in «Cahiers Georges Sorel», n. 5, 1987, pp. 95-104.
- NOFERI, Adelia, *Le ragioni difensive della critica di Emilio Cecchi*, in ID., *Le poetiche critiche novecentesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 41-52.
- ORVIETO, Paolo, *L'anticrocianesimo di Cecchi*, in ID., *D'Annunzio o Croce. La critica in Italia dal 1900 al 1915*, Roma, Salerno Editrice, 1988, pp. 155-206.
- PASQUERO, Maurizio, *«Mi par di trovarmi di fronte a un fatto nuovo letterario». Carlo Linati alla scoperta di James Joyce*, in «Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», n. 2, 2012, pp. 199-254.
- PETROCCHI D'AURIA, Francesca, *Casati e Cecchi negli anni della «Voce»*, Roma, Bulzoni Editore, 1984.
- PIERI, Giuliana, *The Critical Reception of Pre-Raphaelitism in Italy 1878-1910*, in «Modern Language Review», n. 99, 2004, pp. 364-381.
- PISCINI, Angela, *Cecchi modernista? Lettere di Emilio Cecchi a Piero Marrucchi (1906)*, in *Sylva: studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 761-777.
- RIZZI, Daniela, *Emilio Cecchi «russista»*, in *Paralleli: studi di letteratura e cultura russa per Antonella d'Amelia*, a cura di C. Diddi e D. Rizzi, Salerno, Vareja Edizioni, 2014, pp. 423-436.
- SAND, Shlomo, *Bibliographie des études sur George Sorel*, in «Cahiers Georges Sorel», n. 1, 1983, pp. 173-206.
- SCUDDER, Giuliana (a cura di), *Bibliografia generale degli scritti di Emilio Cecchi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970.

ALTRA BIBLIOGRAFIA

- AGAZZARI, Filippo degli *Gli Assempri di fra Filippo da Siena. Leggende del secolo 14.*, testo in lingua inedito tratto da un codice autografo della Libreria comunale di Siena e pubblicato per cura del D. C. F. Carpellini, Siena, Gati, 1864.
- AGAZZARI, Filippo degli, *Gli "Assempri"*, a cura e con introduzione di P. Misciattelli, Siena, Libreria Editrice Giuntini-Bentivoglio, 1922.
- AGNOLETTI, Fernando, *Dal giardino all'Isonzo*, Firenze, Libreria della Voce, 1917.
- ALBERTAZZI, Adolfo, *Il diavolo nell'ampolla*, Milano, Treves, 1921.
- ALBERTAZZI, Adolfo, *L'Arte*, Bologna, Zanichelli, 1921.
- ALBERTAZZI Adolfo, *Sotto il sole*, Roma, Urbis, 1921.
- ALCARO Arturo, *La lanterna al volto*, Milano, L'Eroica, 1921.
- ALDINGTON, Richard, *The influence of Mr. James Joyce*, in «English Review», n. 32, aprile 1921, pp. 333-341.
- ALERAMO, Sibilla, *Momenti. Liriche*, Firenze, Bemporad, 1921.
- ALERAMO, Sibilla, *Le Passage; Trasfiguration. Nouvelle*, traduit de l'italien par P. P. Plan, Paris, Rieder, 1922.
- ALERAMO, Sibilla, *Trasfigurazione. Novella*, Firenze, Bemporad, 1922.
- ALERAMO, Sibilla, *Endimione. Poema drammatico in tre atti*, Roma, Stock, 1923.
- ALIGHIERI, Dante, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.
- ALLODOLI, Ettore, *Amici di casa*, Milano, Treves, 1923.
- ALLODOLI, Ettore, *Il Domatore di Pulci ed altri fatti della mia vita*, Firenze, «La Nave», 1922.
- ANDREEV, Leonid, *Savva (ignis sanat). Dramma in 4 atti*, prima traduzione italiana fatta direttamente dal russo da P. Gobetti e A. Prospero, Ferrara, Taddei, 1921.
- ANGELI, Diego, *Un romanzo di Gesuiti*, in «Il Marzocco», XXII, n. 32, agosto 1917, pp. 2-3.
- [ANONIMO], *Dirty Work*, in «The Saturday Review», vol. 133, n. 3461, 25 febbraio 1922, pp. 203-204.
- [ANONIMO], *Correspondence. Pirandello and the Press (From Our Italian Correspondent)*, in «The Saturday Review», vol. 135, n. 3514, 3 marzo 1923, p. 286.
- [ANONIMO], *Il Papa e Renan. Una manifestazione cattolica di protesta*, in «L'Idea Nazionale», 22 marzo 1923, p. 3.
- [ANONIMO], *I cinque libri più belli dell'anno. Il verdetto del pubblico*, «L'Ambrosiano», 23 luglio 1923, p. 3.
- [ANONIMO], *Two italian novels*, in «The Literary Times», 2 agosto 1923, p. 518.
- ARENA, Antonino, *Intorno al segno della vita. Riflessioni di un medico*, Napoli, Casa Editrice «Elpis», 1921.
- ARETINO, Pietro, *Le più belle pagine di Pietro Aretino*, scelte da M. Bontempelli, Milano, Treves, 1923.
- ARETINO, Pietro, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori, 1960.
- ARIEL, *Spicilegio*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 162-164.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Milano, Mondadori-I Meridiani, 1982.
- BACCHELLI, Mario, *Dialogo tra Rubens giovane e un vecchio Maestro fiammingo*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 647-651.
- BACCHELLI, Riccardo, *Memorie del tempo presente (Quota 208)*, in «La Ronda», I, 7, novembre 1919, pp. 43-52.
- BACCHELLI, Riccardo, *Spartaco e gli schiavi*, in «La Ronda», II, n. 1, gennaio 1920, pp. 16-38.
- BACCHELLI, Riccardo, *Spartaco e gli schiavi*, in «La Ronda», II, n. 2, febbraio 1920, pp. 95-121.
- BACCHELLI, Riccardo, *Spartaco e gli schiavi*, in «La Ronda», II, n. 3, marzo 1920, pp. 176-197.
- BACCHELLI, Riccardo, *Spartaco e gli schiavi*, in «La Ronda», II, n. 4, aprile 1920, pp. 249-278.
- BACCHELLI, Riccardo, *Rubè di G. A. Borgese e Tre mondi di S. Gotta*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 406-414.
- BACCHELLI, Riccardo *Farina accademica e crusca idealistica*, in «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 588-594.
- BACCHELLI, Riccardo, *Omaggio al conte Leone Tolstoi*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 647-656.
- BACCHELLI, Riccardo, *Presso i termini del destino*, in «La Ronda», IV, n. 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 433-469.
- BACCHELLI, Riccardo, *"La casa nova" e "I rusteghi" di Goldoni (Commedia veneziana e commedia in lingua veneziana)*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 682-698.
- BACCHELLI, Riccardo, *Amleto. Dramma in cinque atti*, Roma, La Ronda, 1923.
- BACCHELLI, Riccardo, *Lo sa il tonno, ossia gli esemplari marini. Favola mondana e filosofica*, Milano, Bottega di Poesia, 1923.
- BACCHELLI, Riccardo, *Lo sa il tonno, ossia gli esemplari marini. Colla aggiunta delle Avventure del pescespada e del remora*, Milano, Ceschina, 1928.
- BALDINI, Antonio, *Lista bloccata della «Ronda»*, in «La Ronda», I, n. 7, ottobre 1919, pp. 92-98.
- BALDINI, Antonio, *Salti di gomito*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- BALDINI, Antonio, *Umori di gioventù. 1911-1915*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- BALDINI, Antonio, *Michelaccio*, Roma, La Ronda, 1924.

- BALSAMO CRIVELLI, Riccardo, *Boccaccino. Racconto*, Bari, Laterza, 1920.
- BALSAMO CRIVELLI, Riccardo, *Il Rossin di Maremma. Leggende e poesie*, Roma, Mondadori, 1922.
- BARBELLION, Wilhelm Nero Pilate, *The Journal of a Disappointed Man*, with an introduction by H. G. Wells, London, Chatto & Windus, 1919.
- BARDI, Pietro, *La poesia di Wordsworth (1770-1808)*, Bari, Laterza, 1922.
- BARETTI, Giuseppe, *Le più belle pagine di Giuseppe Baretti*, scelte da F. Martini, Milano, Treves, 1921.
- BARILLI, Bruno, *I mangiatori d'ipofosfiti*, in «La Ronda», I, n. 8, novembre 1919, pp. 27-28.
- BARILLI, Bruno, *Delirama*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 700-710.
- BARILLI, Bruno, *Delirama*, prefazione di E. Cecchi, Roma, Ars Nova, 1924.
- BARRÈS, Maurice, *Discours de M. Maurice Barrès au nom de l'Académie Française*, in «Les Temps», 1 marzo 1923, pp. 3-4.
- BARTH, Hans, *Kulturgeschichtlicher Führer durch Italiens Schenken von Verona bis Capri*, Stuttgart, Hoffmann, 1908.
- BARTH, Hans, *Osteria. Guida spirituale delle osterie italiane da Verona a Capri*, traduzione di G. Bistolfi; prefazione di G. d'Annunzio, Firenze, Le Monnier, 1921.
- BARTOLI, Adolfo, *Storia della Letteratura Italiana, II. La poesia italiana nel periodo delle origini*, Firenze, Sansoni, 1879.
- BARTOLI, Daniello, *La ricreazione del savio*, a cura di B. M. Garavelli, Parma, Guanda, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels*, Paris, Pulet-Malassais, 1860.
- BAUDELAIRE, Charles, *Lettres (1841-1866)*, Paris, Société du Mercure de France, 1907.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1908.
- BAUDELAIRE, Charles, *Journaux intimes. Fusées, mon cœur mis à nu*, Paris, Les Éditions G. Cres, 1920.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'arte romantica. Curiosità estetiche. Opere postume*, raccolta completa dei saggi baudelairiani di critica d'arte tradotti e ordinati a cura della rivista l'Esame con un'introduzione di E. Somarè, Milano, Bottega di Poesia, 1923.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'art romantique*, notice, notes et éclaircissements de M. J. Crépet, Paris, Louis Conard, 1925.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- BÉDIER, Joseph, *Romanzo di Tristano e Isotta*, tradotto sulla 74^a edizione parigina da F. Picco, Ferrara, Taddei, 1921.
- BEERBOHM, Max, *A Christmas Garland*, New York, Dutton and Company, 1913.
- BEERBOHM, Max, *Seven men*, London, William Heinemann, 1919.
- BEERBOHM, Max, *And even now*, London, William Heinemann, 1920.
- BELLI, Giuseppe Gioacchino, *Sonetti romaneschi e poesie italiane*, a cura e con prefazione di A. Castaldo, Milano, Sonzogno, 1915.
- BELLOC, Hilaire, *La buona donna*, in «La Ronda», I, n. 1, gennaio 1920, pp. 41-44.
- BELLOC, Hilaire, *La morte di Pietro Vagabondo*, in «La Ronda», I, n. 7, luglio 1920, pp. 58-63.
- BELLOC, Hilaire, *The Jews*, London, Constable & Company, 1922.
- BENIGNI, Umberto, *Divagazioni latine*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 629-635.
- BENSON, Arthur Christopher, *Walter Pater*, London, The Macmillan Company, 1906.
- BERENSON, Bernard, *Central Italian Painters of the Renaissance*, second edition revised and enlarged, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1911.
- BERENSON, Bernard, *Tramonto e crepuscolo. Ultimi diari 1947-1958*, a cura di N. Mariano, Milano, Feltrinelli Editore, 1966.
- BERENSON, Bernard, *Pellegrinaggi d'arte*, Milano, Abscondita, 2012.
- BERGSON, Henri, *Extraits de Lucrèce. Avec un commentaire, des notes et une étude sur la poésie, la philosophie, la physique, le texte et la langue de Lucrèce*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1884.
- BERGSON, Henri, *L'effort intellectuel*, in «Revue Philosophique de la France et de l'étranger», n. 53, gennaio 1902, pp. 1-27.
- BERNI, Francesco, *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, a cura di G. Bárberi Squarotti e M. Savoretti, Torino, Utet, 2014.
- BERTACCHI, Giovanni, *Il Canzoniere delle Alpi*, Milano, Chiesa-Guindani, 1895.
- BERTACCHI, Giovanni, *Liriche umane*, Milano, Libreria editrice nazionale, 1903.
- BERTACCHI, Giovanni, *A fior di silenzio. Liriche*, Milano, Baldini e Castoldi, 1912.
- BERTACCHI, Giovanni, *Riflessi di orizzonti*, Milano, Baldini e Castoldi, 1921.
- BERTRAN, Henri, *Georges Sorel*, in «Le Rousillon», 6 settembre 1922.
- BIBESCO, Elizabeth, *I have only myself to blame*, London, Heinemann, 1921.
- BIE, Oscar, *Teatro, musica e arte in Germania*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 263-271.
- BIGNONE, Ettore, *L'Epigramma Greco*, Bologna, Zanichelli, 1921.
- BIRKBECK HILL, George (a cura di), *Boswell's life of Johnson. Including Boswell's journal of a tour to the Hebrides and Johnson's diary of a journey into North Wales*, Oxford, Clarendon Press, 1887.
- BLAKE, William, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, traduction française avec introduction par Ch. Grolleau, Paris, Lucien Chamuel, Librairie spiritualiste et morale, 1900.

- BLAKE, William, *The Lyrical Poems of William Blake*, text by J. Sampson, with an introduction by W. Raleigh, Oxford, Clarendon Press, 1905.
- BLAKE, William, *Le mariage du ciel et de l'enfer*, traduit par A. Gide, «La Nouvelle Revue Française», XIX, 1922.
- BLAKE, William, *The complete poems*, second edition, edited by W. H. Stevenson, London and New York, Longman, 1989.
- BLUNT, Wilfred Scawen, *My Diaries. Being a personal narrative of events, 1888-1914*, London, Martin Secker, 1919.
- BOCCALINI, Traiano, *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, a cura di L. Firpo, Bari, Laterza, 1948.
- BOINE, Giovanni, *Weininger*, in «Il Resto del Carlino», 12 agosto 1914, p. 3.
- BOINE, Giovanni, *L'estetica dell'ignoto*, in «La Voce», 29 febbraio 1912, p. 766.
- BOINE, Giovanni, *Gobineau e la razza*, in «Rassegna contemporanea», 14 agosto 1914.
- BOINE, Giovanni, *Frantumi, seguiti da plausi e botte*, seconda edizione, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921.
- BOINE, Giovanni, *La ferita non chiusa (con ritratto)*, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921.
- BOINE, Giovanni, *Il peccato ed altre cose*, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1922.
- BONTEMPELLI, Massimo, *La vita intensa. Romanzo dei romanzi*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- BONTEMPELLI, Massimo, *La vita operosa. Nuovi racconti d'avventure*, Firenze, Vallecchi, 1921.
- BONTEMPELLI, Massimo, *Viaggi e scoperte. Ultime avventure*, Firenze, Vallecchi, 1922.
- BONTEMPELLI, Massimo, *Eva ultima*, Roma, Stock, 1923.
- BONTEMPELLI, Massimo, *A un anonimo*, in «Il Mondo», II, n. 133, 6 giugno 1923, p. 3.
- BONTEMPELLI, Massimo, *Il "concorrente pericoloso"*, in «Il Mondo», II, n. 148, 23 giugno 1923, p. 3.
- BORGESSE, Giuseppe Antonio, *Gabriele D'Annunzio. Con bibliografia, ritratto e autografo*, Napoli, Ricciardi, 1909.
- BORGESSE, Giuseppe Antonio, *La vita e il libro. Saggi di letteratura e di cultura contemporanee*, Torino, Fratelli Bocca, 1910.
- BORGESSE, Giuseppe Antonio, *Parevami d'essere in una villetta*, in «La Ronda», II, n. 3, marzo 1920, pp. 219-220.
- BORGESSE, Giuseppe Antonio, *Rubè*, Milano, Treves, 1921.
- BORGESSE, Giuseppe Antonio, *La Giovinezza*, in «Rassegna Moderna», I, fascicolo VI, 1922.
- BORGESSE, Giuseppe Antonio, *I vivi e i morti. Romanzo*, Roma, Mondadori, 1923.
- BORGESSE, Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923.
- BORROW, George, *Lavengro; the Scholar – the Gypsy – the Priest*, London, John Murray, 1851.
- BRADLEY, Andrew Cecil, *English Poetry and German Philosophy in the age of Wordsworth*, London, Macmillan, 1909.
- BROCCHI, Virgilio, *Il destino in pugno*, Roma, Mondadori, 1923.
- BROWNING, Robert, *Paracelsus*, London, Effingham Wilson, 1835.
- BROWNING, Robert, *Andrea del Sarto. Fra Filippo Lippi. Monologhi*, traduzione di C. Chiarini, Milano, L'Eroica, 1923.
- BUCCIARELLI Stefano, CICCUTO Marcello, SERAFINI Antonella (a cura di), *La Repubblica di Apua*, Montecatini Terme, Maschietto Editore, 2010.
- BULGAKOV, Sergej Nicolaevic, *Pagine inedite di un diario su Tolstoj*, «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 541-556.
- BUONAIUTI, Ernesto, *Escursioni Spirituali*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1921.
- BUONARROTI, Michelangelo, *Rime*, a cura di E. N. Girardi, Bari, Laterza, 1967.
- BURCHIELLO, *Le più belle pagine del Burchiello e dei Burchielleschi*, scelte da E. Giovannetti, Milano, Treves, 1923.
- BURZIO, Filippo, *Ginevra. Vita Nuova*, Milano, Treves, 1921.
- BURZIO, Filippo, *Giolitti*, in «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 517-540.
- BURZIO, Filippo, *La Monarchia italiana*, in «La Stampa», 1 settembre 1922, p. 3.
- BURZIO, Filippo, *Monarchia (Maggio-Ottobre 1922)*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 549-579.
- BUSETTO, Natale *Saggi manzoniani. Contributo agli studi sulla formazione dei Promessi Sposi*, Napoli, Eco della Cultura, 1916.
- BUSETTO, Natale, *La genesi e la formazione dei Promessi Sposi*, Bologna, Zanichelli, 1921.
- BYRON, Geroge Gordon, *The works of Lord Byron*, vol. I, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1866.
- CABRINI, Agnolo, *Peccati*, Codogno, Cairo, 1888.
- CABRINI, Agnolo, *La primavera dell'esule*, Milano, Aliprandi.
- CARDARELLI, Vincenzo, *Prologo in tre parti*, in «La Ronda», I, n. 1, pp. 3-6, aprile 1919, pp. 3-6.
- CARDARELLI, Vincenzo, *Indiscrezioni sul teatro di prosa*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 209-227.
- CARDUCCI, Giosuè, *Lettere (1853-1906)*, Bologna, Zanichelli, 1910.
- CARDUCCI, Giosuè, *Poesie*, a cura di G. Barberi Squarotti, Milano, Garzanti, 1978.
- CASATI Alessandro - PREZZOLINI Giuseppe, *Carteggio*, a cura di D. Continati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990.
- CASELLA, Mario, *Jacopone da Todi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1921.
- CATTANEO, Carlo, *Ricerche economiche sulle interdizioni imposte dalla legge civile agli israeliti*, Milano, Zini, 1836.
- CATTANEO, Carlo, *Le più belle pagine di Carlo Cattaneo*, scelte da G. Salvemini, Milano, Treves, 1922.
- CATTANEO, Carlo, *Interdizioni israelitiche*, introduzione e note di L. Ambrosoli, Torino, Einaudi, 1987.

- CERIO, Edwin (a cura di), *Vannicola. Ultimo bohémien d'Italia*, Capri, Le pagine dell'isola di Edwin Cerio, 1923.
- CHARZAT, Michel, *Georges Sorel et le fascisme. Éléments d'explication d'une légende tenace*, in «Cahiers Georges Sorel», n. 1, 1983, pp. 37-51.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Robert Browning*, London, Macmillan, 1903.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Heretics*, London, John Lane, 1905.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Orthodoxy*, London, The Bodley Head, 1908.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Orthodoxy*, London, John Lane, 1909.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Victorian Age in Literature*, London, Williams & Norgate, 1914.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *The Victorian Age in Literature*, London, Williams & Norgate, 1914.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *La risposta del bambino*, in «La Ronda», I, n. 3, giugno 1919, pp. 27-33.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», III, nn. 1-2, gennaio-febbraio 1921, pp. 38-60.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 373-383.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», III, n. 7, luglio 1921, pp. 455-466.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», III, nn. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 562-581.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 657-678.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», IV, n. 1, gennaio 1922, pp. 29-38.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», IV, n. 2, febbraio 1922, pp. 35-42.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 188-196.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», IV, n. 5, maggio 1922, pp. 306-325.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», IV, n. 6, giugno 1922, pp. 372-381.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, in «La Ronda», IV, nn. 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 470-480.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Le avventure di un uomo vivo*, traduzione e introduzione di E. Cecchi, Milano, Mondadori, 1965.
- CHEVRILLON, André, *Rudyard Kipling*, in ID., *Études anglaises*, Paris, Hachette, 1901, pp. 155-246.
- CHEVRILLON, André, *Nouvelles Etudes Anglaises*, Paris, Hachette, 1910.
- CHEVRILLON, André, *Trois études de littérature anglaise*, Paris, Plon, 1921.
- CHIESA, Francesco, *I viali d'oro*, Modena, Formiggini, 1911.
- CHIESA, Francesco, *Istorie e favole*, Genova, Formiggini, 1913.
- CHIESA, Francesco, *Fuochi di primavera*, Roma, Formiggini, 1919.
- CHIESA, Francesco, *Consolazioni*, Bologna, Zanichelli, 1921.
- CHUZEVILLE, Jean, *Anthologie des Poètes Italiens contemporains (1880-1920)*, introduction par M. Maurice Mignon, Paris, Éditions de la «Bibliothèque Universelle», 1921.
- CICOGNANI, Bruno, *Il figurinaio e le figurine*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- CICOGNANI, Bruno, *La Velia*, Milano, Treves, 1923.
- CICOGNANI, Bruno, *La Velia*, Firenze, Vallecchi, 1958.
- CICOGNANI, Bruno, *Sei storielle di novo conio*, Firenze, La Voce, 1917.
- CLIVE BELL, Arthur, *Since Cézanne*, London, Chatto and Windus, 1922.
- CLUTTON-BROCK, Arthur, *On Blake as a prophet*, in «London Mercury», I, novembre 1919 - aprile 1920.
- COLERIDGE, Samuel Taylor, *Essays & Lectures on Shakespeare & Some Other Old Poets & Dramatists*, London, Dent, 1907.
- COLETTE, *Les Vrilles de la Vigne*, Paris, Hachette, 1908.
- COLETTE, *L'Envers du Music-Hall*, Paris, Flammarion, 1913.
- COLETTE, *La Paix chez les Bêtes*, Paris, Georges Crès et Cie, 1916.
- COLETTE, *La Maison de Claudine*, Paris, J. Ferenczi et fils, 1922.
- COLUM, Padraic, *La lacrimevole fine del Gatto con gli stivali*, in «Novella», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 326-330.
- COMTESSE DE NOAILLES, *Parmi le lettres qu'on n'envoie pas*, in «Les œuvres libres. Recueil littéraire mensuel ne publiant que de l'inédit», n. 14, agosto 1922.
- CONRAD, Joseph, *Lord Jim*, traduit de l'anglais par Ph. Neel, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
- CONRIERI, Davide (a cura di), *Novelle italiane. Il Seicento. Il Settecento*, Milano, Garzanti, 1982.
- CORA, Marcello, *Sul "Tasso" di Goethe*, in «La Ronda», II, n. 10-11, ottobre-novembre 1920, pp. 714-722.
- CORA, Marcello, *Sul principio di relatività*, in «La Ronda», II, n. 12, dicembre 1920, pp. 813-821.
- CORA, Marcello, *Goethe di Benedetto Croce*, in «La Ronda», III, n. 1-2, gennaio-febbraio 1921, pp. 103-110.
- CORA, Marcello, *Taschenbuch und Briefe an einen Freund di Otto Weininger*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 414-416.
- CORA, Marcello, *Spiegelmensch e Spielhof di Franz Werfel*, in «La Ronda», III, n. 7, luglio 1921, pp. 491-497.
- CORA, Marcello, *Goethe (Storia d'un uomo) di Emil Ludwig*, in «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 622-639.

- CORA, Marcello, Das verwundete Land di *Ludwig Hatvany*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 709-711.
- CORA, Marcello, Ferdinand Gregorovius di *Y. Hömig*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 417-418.
- CORA, Marcello, Bismarck di *Emil Ludwig*, in «La Ronda», III, n. 11-12, novembre-dicembre 1921, pp. 823-827.
- CORA, Marcello, Weiss und Rot; Meine Freundin Lo; Drei Mädchen; Am Glockenturm di *René Schickele*, in «La Ronda», IV, n.1, gennaio 1922, pp. 72-75.
- CORA, Marcello, Der König di *Karl Rosner*, in «La Ronda», IV, n. 2, febbraio 1922, pp. 152-153.
- CORA, Marcello, *Siddarta, il filosofo indiano (Dai "Siddarta"-Sutra)*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 177-187.
- CORA, Marcello, Das Pentagramm der Liebe; Godiva; Das Glockenbuch di *Hans Franck*, in «La Ronda», IV, n. 5, maggio 1922, pp. 258-263.
- CORA, Marcello, Reise durch das jüdische Palästina di *Artur Holitscher*, in «La Ronda», IV, n. 7-8, luglio-agosto 1922, pp. 519-523.
- CORA, Marcello, *Note su Gerardo Hauptmann*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 610-628.
- CORA, Marcello, *Letteratura africana: favole e poemi popolari dell'Africa*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 733-739.
- CORAZZINI, Sergio, *Liriche*, raccolta definitiva con prefazione di F. M. Martini, Napoli, Ricciardi, 1922.
- CRÉMIEUX, Benjamin, *Jérôme et Jean Tharaud*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 98, novembre 1921, pp. 55-70.
- CRIVELLUCCI, Amedeo, *I biografi di Castruccio Castracani degli Antelminelli*, in «Studi Storici», II, n. 1, 1898.
- CROCE, Benedetto, *Giovanni Pascoli I, II, III*, in «La Critica», V, 1907, pp. 1-31.
- CROCE, Benedetto, *Giovanni Pascoli IV, V, VI*, in «La Critica», V, 1907, pp. 89-109.
- CROCE, Benedetto, *Amori con le nuvole*, in «La Voce», 4 aprile 1912, p. 789.
- CROCE, Benedetto, *Baudelaire*, in «La Critica», XVII, 1919, pp. 72-73.
- CROCE, Benedetto, *Un nuovo poema d'amore: il Boccaccino*, in «Il Giornale d'Italia», 20 agosto 1920, p. 3.
- CROCE, Benedetto, *La poesia di Dante*, Bari, Giuseppe Laterza e Figli, 1921.
- CROCE, Benedetto, *Per una poetica moderna*, in *Idealistische Neuphilologie. Festschrift für Karl Vossler*, Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1922, pp. 1-9.
- CROCE, Benedetto, *Per una poetica moderna*, in «La Critica», XXI, 1923, pp. 108-113.
- CROCE, Benedetto, *Giovanni Papini – La Crusca – nella Nazione di Firenze del 28 febbraio 1923*, in «La Critica», XXI, 1923, pp. 182-183.
- CROCE, Benedetto, *L'abbinamento delle cattedre di storia e di filosofia*, in «La Critica», XXI, 1923, pp. 318-320.
- CROCE, Benedetto, *Pagine sparse*, II, Bari, Laterza, 1960.
- CROCE, Benedetto, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- CROCE Benedetto - PREZZOLINI Giuseppe, *Carteggio. 2. 1911-1945*, a cura di E. Giammattei, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990.
- CUMBERLAND, Gerard, *Set down in malice. A book of reminiscences*, New York, Brentano's, 1919.
- D'AMICO, Silvio, *Shaw e i grotteschi*, in «L'Idea Nazionale», 25 febbraio 1920, p. 3.
- D'AMICO, Silvio, *Belli e il sonetto*, in «L'Idea Nazionale», 2 novembre 1921, p. 3.
- D'AMICO, Silvio, *In tema di cicatrici*, in «L'Idea Nazionale», 3 marzo 1923, p. 3.
- D'AMICO, Silvio, *Il nipote di Renan*, in «L'Idea Nazionale», 9 marzo 1923, p. 3.
- D'ANCONA, Alessandro, *Jacopone da Todi il giullare di Dio del secolo XIII*, in «Nuova Antologia», XV, maggio 1880.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Vite di uomini illustri e di uomini oscuri. Vita di Cola di Rienzo*, Milano, Treves, 1913.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *La Leda senza cigno. Racconto di Gabriele D'Annunzio seguito da una licenza*, Milano, Treves, 1916.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi. Libro III. Alcione*, Milano, Treves, 1917.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Notturmo*, Milano, Treves, 1921.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Per l'Italia degli Italiani*, Milano, Bottega di Poesia, 1923.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *Le faville del maglio*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, 1995.
- D'ANNUNZIO, Gabriele, *D'Annunzio e Mondadori. Carteggio inedito 1921-1938*, a cura di F. Di Tizio, Pescara, Ianieri Edizioni, 2006.
- D'ALBA, Auro, *Capelli sul cuscino*, Roma, Mondadori, 1921.
- DA VERONA, Guido, *Il libro del mio sogno errante*, Milano, Baldini e Castoldi, 1919.
- DA VERONA, Guido, *Sciogli la treccia, Maria Maddalena*, Firenze, Bemporad, 1920.
- DA VERONA, Guido, *Yvelise. Romanzo*, Milano, Bottega di poesia, 1923.
- DAUDET, Léon, *Au temps de Judas*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1920.
- DAUDET, Léon, *Vers le Roi. Souvenirs des milieux politiques, littéraires, artistiques et médicaux de 1908 à 1914. Sixième série*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1921.
- DAUDET, Léon, *D'Henri Murger à Paul Morand*, in «L'Action Française», 27 mars 1922, p. 1.
- DE BIASE, Luigi, *Napoleone Costruttore*, Pinerolo, Tipografia Cooperativa, 1921.
- DE HOYOS Y VINENT, Antonio, *Il caso clinico: romanzo. L'uomo che vendé il corpo al diavolo: romanzo. La santa: novella*, prefazione e traduzione di G. Beccari, Firenze, Luigi Battistelli, 1920.

- DE HOYOS Y VINENT, Antonio, *I sonagli di Madama Follia: novelle*, traduzione di G. Beccari, Firenze, Luigi Battistelli, 1920.
- DE LA FONTAINE, Jean, *Adonis*, tel qu'il fut présenté a Fouquet en 1658, publié pour la première fois, d'après la manuscrit original, par C. A. Walckenaer, Paris, Simier, 1825.
- DE LACRETELLE, Jacques, *Silbermann*, Paris, Éditions Nouvelle Revue Française, 1922.
- DE LOLLIS, Cesare, *Baudelaire. (In occasione del suo centenario)*, in «Nuova Antologia», n. 298, 16 ottobre 1921, pp. 289-300.
- DE LOLLIS, Cesare, *Crusca in fermento*, Firenze, Vallecchi, 1922.
- DE QUINCEY, Thomas, *Confessions of an English Opium Eater*, London, Taylor and Hessey, 1822.
- DE QUINCEY, Thomas, *The Collected Writings*, a cura di D. Masson, London, A & C Black, 1897.
- DE QUINCEY, Thomas, *Bussano alla porta di Macbeth e altre prose*, a cura di C. Linati, Milano, Caddeo, 1921.
- DE RÉGINIER, Henri, *La Vie littéraire*, in «Le Figaro», 14 novembre 1922, p. 3.
- DE RUGGIERO, Guido, *Arte e critica*, in «L'Arduo. Rivista di Scienze, Filosofia e Storia», XI, novembre 1921, pp. 397-416.
- DE SANCTIS, Francesco, *Scritti vari inediti o rari*, Napoli, Morano, 1898.
- DE SANCTIS, Francesco, *Manzoni. Studi e lezioni*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1922.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di N. Sapegno, Milano, Mondadori, 1991.
- DEFOE, Daniel, *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton*, London, Dent, 1906.
- DEFOE, Daniel, *Moll Flanders*, traduction française de Marcel Schwob, Paris, Crès, 1918.
- DEFOE, Daniel, *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, printed from the First Edition, London, Constable, 1923.
- DICKENS, Charles, *Le avventure di Oliviero Twist*, Firenze, Battistelli, 1919.
- DICKENS, Charles, *La bottega dell'Antiquario*, a cura di S. Spaventa Filippi, Firenze, Luigi Battistelli, 1921.
- DICKENS, Charles, *La vita e le avventure di Nicola Nickleby*, Firenze, Battistelli, 1923.
- DICKENS, Charles, *Le avventure di Pickwick*, Firenze, Battistelli, 1923.
- DICKENS, Charles, *Le due città*, Firenze, Battistelli, 1923.
- DONADONI, Eugenio, *Ugo Foscolo pensatore critico poeta*, Palermo, Sandron, 1910.
- DONADONI, Eugenio, *Torquato Tasso. Saggio critico*, Firenze, Luigi Battistelli, 1920.
- DOSSI, Carlo, *Note azzurre* (scelte e ordinate dalla vedova), Milano, Treves, 1912.
- DU BOS, Charles, *Approximations*, Paris, Librairie Plon, 1922.
- DUEHREN, Eugenio, *Le Marquis de Sade et son temps. Études relatives a l'histoire de la Civilisation et des Moeurs au XVIIIème Siècle*, traduit de l'Allemand par le Dr. A. Weber-Riga, Berlin, Barsdorf, 1901.
- EPSTEIN, Jacob, *Le phénomène littéraire*, in «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique», n. 10, settembre 1921, pp. 1088-1092.
- EWERS, Hanns Heinz, *Il raccapriccio*, prefazione e traduzione di L. Filippi, Ferrara, Taddei, 1921.
- FABRIS, Cristoforo, *Memorie Manzoniiane*, Milano, Tipografia editrice L. F. Cogliati, 1901.
- FERRERO, Guglielmo, *Storie e storici nella critica di Benedetto Croce*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 679-689.
- FERRERO, Guglielmo, *Contraddizioni e incompetenze di un filosofo (Replica a Benedetto Croce)*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 228-231.
- FLAUBERT, Gustave, *La tentation de Saint Antoine*, Paris, Charpentier et ^{Cie} Libraires-Éditeurs, 1874.
- FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, Paris, G. Charpentier, 1879.
- FLORA, Francesco, *Dal Romanticismo al Futurismo*, Piacenza, Porta, 1921.
- FOGAZZARO, Antonio, *Il Santo*, Milano, Baldini, Castoldi & C., 1906.
- FOLGORE, Luciano, *Poeti controluce. Parodie*, Foligno, F. Campitelli Editore, 1922.
- FOLGORE, Luciano, *Poeti allo specchio. Parodie*, Foligno, F. Campitelli Editore, 1927.
- FOOT MOORE, George, *Storia delle religioni*, traduzione di G. La Piana, Bari, Laterza, 1922.
- FOSCOLO, Ugo, *Poesie*, raccolte e ordinate da F. S. Orlandini, Firenze, Le Monnier, 1856.
- FOSCOLO, Ugo, *Il tomo dell'Io, seguito dal Didimo Chierico*, a cura di A. Soffici, Lanciano, Carabba, 1910.
- FOSCOLO, Ugo, *Le più belle pagine di Ugo Foscolo*, scelte da A. Soffici, Milano, Treves, 1922.
- FRACCAROLI, Arnaldo, *Largaspugna. Romanzo*, Roma-Milano, Mondadori, 1921.
- FRACCHIA, Umberto, *Angela*, Roma, Mondadori, 1923.
- FRANCE, Anatole, *Les matinées de la Villa Saïd: propos d'Anatole France*, recueillis par P. Gesell, Paris, Bernard Grasset, 1921.
- FRANCE, Anatole, *Discours de M. Anatole France*, in «Le Temps», 12 marzo 1923, p. 2.
- FRANCHI, Raffaello, *Formazioni. Contributo a una storia dell'arte contemporanea*, Bologna, La Raccolta, 1919.
- FRANCHI, Raffaello, *Luce sulle case*, seconda edizione, Firenze, Vallecchi, 1920.
- FRANCI, Adolfo, *Il servitore di piazza*, Firenze, Vallecchi, 1922.
- FRESCURA, Attilio, *Diario di un imboscato*, Bologna, Oberosler, 1920.

- FUCINI, Renato, *Acqua passata. Storielle e aneddoti della mia vita*, a cura e con prefazione di G. Biagi, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921.
- FUCINI, Renato, *Foglie al vento. Ricordi, novelle e altri scritti*, Firenze, Società editrice «La Voce», 1922.
- GALLETTI, Alfredo, *Algernon Carlo Swinburne*, in ID., *Saggi e studi*, Bologna, Zanichelli, 1915, pp. 239-292.
- GALSWORTHY, John, *La casa di campagna. Romanzo*, prefazione e traduzione di V. Lugli, Ferrara, Taddei, 1921.
- GARATTI, Celso Maria, *Le Sementi*, Roma, Casa Editrice Modernissima.
- GARGIULO, Alfredo, *Ai piedi di un confessore*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 384-401.
- GARGIULO, Alfredo, *Il mondo è rotondo di Alfredo Panzini*, in «La Ronda», III, n. 7, luglio 1921, pp. 481-486.
- GARGIULO, Alfredo, *Salvatore di Giacomo di Luigi Russo*, in «La Ronda», III, n. 8-9, agosto-settembre 1921, pp. 604-614.
- GARGIULO, Alfredo, *Stile*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 690-692.
- GARGIULO, Alfredo, *Dal Romanticismo al Futurismo di Francesco Flora*, in «La Ronda», IV, n. 2, febbraio 1922, pp. 139-140.
- GARNETT, David, *Lady into Fox*, illustrated with wood engravings by R. A. Garnett, London, Chatto and Windus, 1923.
- GAYE, Giovanni (a cura di), *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI.*, pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti dal Dott. G. Gaye, 1840.
- GIACOBBE, Olindo (a cura di), *Le più belle pagine dei poeti d'oggi*, Lanciano, Carabba, 1921.
- GIDE, André, *Lettres à Angèle*, Paris, Éditions du Mercure de France, 1900.
- GIDE, André, *Les Caves du Vatican*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1914.
- GIDE, André, *Morceaux choisis*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921.
- GIOVANNETTI, Eugenio, *Satyricon (1918-1921)*, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1921.
- GIOVANNETTI, Eugenio, *Thomas Hardy*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 706-709.
- GIOVANNETTI, Eugenio, *Il libro degli innamorati inverosimili*, Milano, Mondadori, 1923.
- GIRA, Ada Negri, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 164-165.
- GIRA, Alfredo Panzini, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, p. 165.
- GIRA, Linati traduttore, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, p. 166.
- GIRA, Ferdinando Paolieri, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 166-167.
- GIRAUDOUX, Jean, *Ecole des Indifférents*, Paris, Grasset, 1910.
- GIRAUDOUX, Jean, *Lectures pour une ombre*, Paris, éditions Émile-Paul Frères, 1917.
- GIRAUDOUX, Jean, *Simon le Pathétique*, Paris, éditions Grasset, 1918.
- GIRAUDOUX, Jean, *Susanne et le Pacifique*, Paris, Emile-Paul Freres, 1921.
- GIROLAMO, *Vite di Paolo, Ilarione e Malco*, a cura di G. Lanata, Milano, Adelphi, 1975.
- GIULIOTTI, Domenico (a cura di), *Antologia dei cattolici francesi del secolo XIX*, Lanciano, Carabba, 1920.
- GIULIOTTI, Domenico, *L'ora di Barabba*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- GIULIOTTI, Domenico, *L'ora di Barabba*, seconda edizione accresciuta, Firenze, Vallecchi, 1922.
- GIUSTI, Paolo Emilio, *Solitudine*, in «La Ronda», I, n. 4, luglio 1919, p. 47.
- GIUSTI, Paolo Emilio, *Ricapitolazioni*, in «La Ronda», I, n. 5, agosto 1919, pp. 71-72.
- GIUSTI, Paolo Emilio, *Metafisiche; Estetica-Razze; Realtà*, in «La Ronda», I, n. 6, settembre 1919, pp. 67-68.
- GIUSTI, Paolo Emilio, *Significati*, Roma, P. Maglione e C. Strini, 1921.
- GIUSTI, Paolo Emilio, *Lettere d'amore di Charles Baudelaire*, in «La Ronda», VI, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 243-251.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Arminio e Dorotea*, testo, versione e commento a cura di A. Carafa, Firenze, Sansoni, 1921.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Le elegie, le epistole e gli epigrammi veneziani*, testo, versione e commento a cura di G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1921.
- GOGOL, Nikolaj, *Le avventure di Cicicoff o Le anime morte. Poema*, traduzione e introduzione di F. Verdinois, Lanciano, Carabba, 1918.
- GOHIER, Urban, *Marcel Proust était Juij*, in «La Vieille France», n. 342, 23-30 agosto 1923, pp. 11-12.
- GOHIER, Urban, *Adieu!*, in «La Vieille-France», n. 344, 20-27 settembre 1923, pp. 11-16.
- GOLDONI, Carlo, *Memorie del sig. Carlo Goldoni scritte da lui medesimo*, Venezia, Antonio Zatta e figli, 1788.
- GORDON, Charles George, *L'attore e la supermarionetta*, in «La Ronda», I, n. 8, novembre 1919, pp. 30-44.
- GORDON, Charles George, *L'attore e la supermarionetta*, in «La Ronda», II, n. 1, gennaio 1920, pp. 50-66.
- GOTTA, Salvator, *L'ultima ingenuità*, Milano, Vitagliano, 1921.
- GOVONI, Corrado, *O giovinezza, fermati: sei bella! Anche l'ombra è sole*, Milano, Mondadori, 1920.
- GOVONI, Corrado, *Piccolo veleno color di rosa. Novelle*, Firenze, Bemporad, 1921.
- GRAF, Arturo, *Le poesie*, Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore, 1922.
- GUERRAZZI, Gian Francesco, *Pier de' Crescenzi (1233-1321): nel secentenario della sua morte*, Pisa, Nistri Lischi, 1921.
- HARDY, Thomas, *Tess of the d'Urbervilles*, Macmillan's pocket Hardy, 1919.
- HELVÉTIUS, Claude Adrien, *De l'esprit*, Paris, Durant, 1758.
- HERFORD, Charles Harold, *The Age of Wordsworth*, London, G. Bell, 1909.

- HERRON, George, *The revival of Italy*, London, George Allen and Unwin, 1922.
- HUGO, Victor, *Les Châtiments*, seule édition complète revue par l'auteur, Paris, Hetzel, 1870.
- HUTTON, Edward, *Pietro Aretino. The Scourge of Princes*, London, Constable & Co, 1922.
- JACOB, Max, *Filibuth ou la Montre en or*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
- JACOB, Max, *Le Cabinet noir. Lettres avec commentaires*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
- JACOPONE DA TODI, *Le più belle pagine di fra Jacopone da Todi*, scelte da D. Giuliotti, Milano, Treves, 1922.
- JAHIER, Piero, 1918. *L'Astico, giornale della trincea*. 1919. *Il Nuovo Contadino*, antologia e saggio introduttivo di M. Isnenghi, Padova, Edizioni de «Il Rinoceronte», 1964.
- JEROME, Jerome Klapka, *Diario di un pellegrinaggio*, Firenze, Battistelli, 1920.
- JOYCE, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, The Egoist Ltd., 1916.
- JOYCE, James, *Exiles*, in «Il Convegno», n. 3, aprile 1920, pp. 27-52.
- JOYCE, James, *Exiles*, in «Il Convegno», n. 4, maggio 1920, pp. 27-46.
- JOYCE, James, *Exiles*, in «Il Convegno», n. 5, giugno 1920, pp. 22-37.
- JOYCE, James, *Ulysses*, Paris, Shakespeare and Company, 1922.
- JOYCE, James, *Evelina*, in «Novella. Rivista letteraria», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 315-318.
- KEATS, John, *The poems of John Keats*, edited with an introduction and notes by E. de Sélincourt, London, Methuen and Co., 1905.
- KEATS, John, *Poesie*, a cura di S. Sabbadini, Milano, Mondadori, 2007.
- KOCHNITZKY, Léon, *La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume*, nota e traduzione dal manoscritto francese di A. Luchini, Bologna, Zanichelli, 1922.
- KRAUSE Gregor - WITH Karl, *Bali. Geist, Kunst und Leben Asiens*, Hagen, Folkwang Verlag, 1922.
- L'INTRANSIGEANT, *Variétés*, in «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique», n. 10, settembre 1921, p. 1197.
- La canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola, fondatore della Compagnia di Gesù, e Francesco Saverio, Apostolo dell'Oriente. Ricordo del terzo centenario. XII marzo MCMXXII*, Roma, La Curia del comitato romano ispano per le centenarie onoranze, 1922.
- LAFORGUE, Jules, *Les Complaintes*, Paris, Léon Vanier, 1885.
- LAFORGUE, Jules, *Les derniers vers de Jules Laforgue*, édités avec toutes les variantes par É. Dujardin et F. Fénéon, Paris, 1890.
- LAGRANGE, Marie Joseph, *La Vie de Jésus d'après Renan*, Paris, Librairie Victor Lecoffre, 1923.
- LANDOR, Walter Savage, *Imaginary Conversations*, a selection with an introduction by E. de Sélincourt, London, Oxford University Press, 1914.
- LARBAUD, Valery, *Amants, heureux amants...*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 98, novembre 1921, pp. 522-556.
- LARBAUD, Valery, *James Joyce*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 103, 1 aprile 1922, pp. 385-409.
- LASSERRE, Pierre, *Renan et nous*, Paris, Bernard Grasset, «Les Cahiers Verts», 1923.
- LASSERRE, Pierre, *La jeunesse d'Ernest Renan*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1925.
- LE CORBUSIER-SAUGNIER, *Des yeux qui ne voient pas... III: Les Autos*, in «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique», n. 10, settembre 1921, pp. 1139-1151.
- LEGOUIS, Émile, *The Early Life of Wordsworth*, traduzione dal francese di Matthews, London, Dent, 1907.
- LEOPARDI, Giacomo, *Testamento letterario di Giacomo Leopardi: pensieri dello Zibaldone*, scelti, annotati e ordinati da V. Cardarelli, Roma, «La Ronda», 1921.
- LEOPARDI, Giacomo, *Crestomazia italiana. La poesia*, Torino, Einaudi, 1968.
- LESAGE, Alain René, *Turcaret*, traduzione, prefazione e note di C. Levi, Firenze, Sansoni, 1921.
- LEVI, Eugenio, «*Pesci rossi*» di E. Cecchi, in «Il Convegno», agosto 1920, pp. 52-55.
- LEWES, George Henry, *The Works of J. W. Goethe, with his life*, edited by N. H. Dole, translations by Sir W. Scott, Sir T. Martin, J. Oxenford, T. Carlyle, London, Niccolls, 1900.
- LINATI, Carlo, *I doni della Terra*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1915.
- LIPPARINI, Giuseppe, *Calze di seta*, Milano, Vitagliano, 1920.
- LIVIO, Tito, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, Milano, Rizzoli, 1982.
- LUCIFERO, Alfonso, *Amonie e dissonanze. Poesie*, Napoli, Tipografia e stereotipia, 1875.
- LUCIFERO, Alfonso, *Stonature*, Napoli, Fratelli Carluccio, 1880.
- LUCINI, Gian Pietro, *L'ora topica di Carlo Dossi*, Varese, A. Nicola e C., 1911.
- LUCREZIO, *Della Natura*, versione, introduzione e note di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1978.
- LUMIÈRE, Auguste, *Nouvelles hypothèses dans le domaine de la physiologie et de la médecine (Biocolloïdologie)*, in «L'Esprit Nouveau. Revue internationale d'esthétique», n. 10, settembre 1921, pp. 1183-1187.
- LUZIO, Alessandro, *La Famiglia di Pietro Aretino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», IV, 1884, pp. 361-384.
- LUZIO, Alessandro, *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga*, Torino Loescher, 1888.
- LUZIO, Alessandro, *Pietro Aretino e Pasquino*, in «Nuova Antologia», CXII, 1890, pp. 679-708.
- LUZIO, Alessandro, *L'Aretino e il Franco*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIX, 1897, pp. 229-283.
- MAC ORLAN, Pierre, *La Nègre Léonard et Maître Jean Mullin*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920.

- MAC ORLAN, Pierre, *La cavalière Elsa* Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
- MAGALOTTI, Lorenzo, *Lettere familiari del conte Lorenzo Magalotti gentiluomo fiorentino, e accademico della Crusca. Divise in due Parti con le annotazioni del signor Domenico Maria Manni Accademico della Crusca*, Venezia, Presso Giambattista Pasquali, 1762.
- MAGALOTTI, Lorenzo, *Le più belle pagine di Lorenzo Magalotti*, scelte da L. Montano, Milano, Treves, 1924.
- MAGALOTTI, Lorenzo, *Lettere sopra i bucccheri con l'aggiunta di lettere contro l'ateismo, scientifiche ed erudite, e di relazioni varie*, a cura di M. Praz, Firenze, Le Monnier, 1945.
- MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, Paris, Eugène Fasquelle, 1897.
- MANSFIELD, Katherine, *Bliss and Other Stories*, London, Constable, 1920.
- MANSFIELD, Katherine, *The doll's house*, in «The Nation and Atheneum», February 4 1922, pp. 692-693.
- MANZONI, Alessandro, *I promessi sposi, or the Betroched Lovers; a Milanese Story of the Seventeenth Century: as translated for the Metropolitan, from the Italian of Alessandro Manzoni*, by G. W. Featherstonhaugh. Whashington: Stereotyped and published by D. Green, 1834.
- MANZONI, Alessandro, *L'autografo del Cinque Maggio di Alessandro Manzoni. Riproduzione integra con il testo definitivo a fronte rivisto dall'autore*, introduzione e note di L. Bravi, Roma, Fratelli Vinci & C., 1916.
- MANZONI, Alessandro, *Le più belle pagine di Alessandro Manzoni*, scelte da G. Papini, vol. I, Milano, Treves, 1921.
- MANZONI, Alessandro, *Sentir Messa (dall'opera inedita di Alessandro Manzoni)*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 657-681.
- MANZONI, Alessandro, *Le più belle pagine di Alessandro Manzoni*, scelte da G. Papini, vol. II, Milano, Treves, 1924.
- MANZONI, Alessandro, *Tutte le poesie (1797-1872)*, a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1992.
- MARAINI, Antonio, *Il problema della forma di Adolf Hildebrand*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 739-748.
- MARAINI, Yoi, *A Year of Strangers*, New York, Duffield & Co., 1922.
- MARAINI, Yoi, *A Woman's Causerie. The Woman of the World*, in «The Saturday Review», v. 134, n. 3479, 1 luglio 1922, pp. 15-16.
- MARAINI, Yoi, *In a Grain of Sand*, London, W. Collins Sons & Co., 1922.
- MARIANI, Mario, *Purità*, Milano, Vitagliano, 1920.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, *L'alcova d'acciaio*, Milano, Vitagliano, 1921.
- MARTINI, Fausto Maria, *Verginità*, Firenze, Bemporad, 1920.
- MARTINI, Ferdinando, *Confessioni e Ricordi. (Firenze granducale)*, Milano, Treves, 1922.
- MARTINI, Ferdinando, *A Pieriposa. Novella all'antica*, Milano, Treves, 1923.
- MARTINI, Ferdinando, *Confessioni e ricordi (1859-1892)*, Milano, Treves, 1928.
- MAUCLAIR, Camille, *Servitude et Grandeurs Littéraires*, Paris, Librairie Ollendorff, 1922.
- MAUCLAIR, Camille, *Le génie italien*, in «L'Éclairneur de Nice», 9 novembre 1922, p. 1.
- MAURRAS, Charles, *Le nationalisme intellectuel de Renan*, in «L'Action Française», 12 marzo 1923, p. 1.
- MC. ALMON, Pierre, *Ragazza allegra*, in «Novella», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 339-342.
- MEREDITH, George, *L'Egoïste*, traduit de l'anglais par Maurice Strauss, Paris, Charles Carrington, 1904.
- MEREDITH, George, *Short stories*, Constable, 1904.
- MEREDITH, George, *Vittoria. Romanzo*, traduzione e prefazione di P. Rebora, Firenze, Luigi Battistelli, 1921.
- MIDDLETON MURRY, John, *The future of English Fiction*, in «The Nation and Atheneum», April 1 1922, p. 25.
- MIRANDA, Luigi, *Lo Stato liberale*, Bologna, Cappelli, 1921.
- MISCIATTELLI, Piero, *Mistici senesi*, Siena, Tipografia Editrice San Bernardino, 1911.
- MISCIATTELLI, Piero, *Storie e pensieri di anacoreti. Versione secondo antichi testi siriaci*, Siena, Giuntini Bentivoglio & C., 1923.
- MISSIROLI, Mario, *Monarchia socialista.*, Bari, Laterza, 1913.
- MISSIROLI, Mario, *Satrapia*, Bologna, Zanichelli, 1914.
- MISSIROLI, Mario, *Il Papa in guerra*, Bologna, Zanichelli, 1915.
- MISSIROLI, Mario, *La Repubblica degli accattoni*, Bologna, Zanichelli, 1916.
- MISSIROLI, Mario, *Polemica liberale*, Bologna, Zanichelli, 1919.
- MISSIROLI, Mario, *Il fascismo e la crisi italiana*, Bologna, Cappelli, 1921.
- MISSIROLI Mario - PREZZOLINI Giuseppe, *Carteggio (1906-1974)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992.
- MONTANO, Lorenzo, *Simon le Pathétique di Jean Giraudoux*, in «La Ronda», II, n. 2, maggio 1919, pp. 70-71.
- MORAND, Paul, *A proposito di Marcel Proust*, in «La Ronda», III, n. 10, ottobre 1921, pp. 702-706.
- MORAND, Paul, *Ouvert la nuit*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
- MORAND, Paul, *La nuit des six jours*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 100, gennaio 1922, pp. 56-69.
- MORAND, Paul, *Fermé la nuit*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1923.
- MORETTI, Marino, *Poesie scritte col lapis*, Napoli, Ricciardi, 1910.
- MORETTI, Marino, *I puri di cuore*, Milano, Mondadori, 1923.
- MÖRCKE, Eduard, *Novelle*, traduzione dal tedesco di T. Gnoli, Ferrara, Taddei, 1920.

- MOSCARDELLI, Nicola, *Tatuaggi*, Firenze, Libreria della Voce, 1916.
- MOSCARDELLI, Nicola, *Gioielleria notturna*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918.
- MOSCARDELLI, Nicola, *Ultima soglia. Romanzo*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- MOSCARDELLI, Nicola, *I nostri giorni*, Foligno, F. Campitelli, 1923.
- MURGER, Henri, *Scenes de la vie de Bohème*, Paris, Calmann Lévy, 1880.
- NEGRI, Ada, *Le solitarie*, Milano, Castoldi, 1917.
- NEGRI, Ada, *Libro di Mara*, Milano, Treves, 1919.
- NEGRI, Ada, *Stella mattutina*, Roma, Mondadori, 1921.
- NENCIONI, Enrico, *Saggi critici di letteratura inglese*, Firenze, Le Monnier, 1910.
- NIBBY, Antonio, *Itinerario di Roma e delle sue vicinanze compilato, secondo il metodo di M. Vasi, da A. Nibby pubblico professore di Archeologia nell'Università di Roma*, Roma, Tipografia Aurelj presso Luigi Nicoletti, 1830.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Il caso Wagner. Crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Ecce homo. Nietzsche contra Wagner*, versioni a cura di F. Masini e R. Calasso, Milano, Adelphi, 1970.
- NOVATI, Francesco, *Fraschi e minii del Dugento. Conferenze e Letture*, Milano, Casa Editrice L. F. Cogliati, 1908.
- OEHLER, Massimiliano, *Opere complete di Friedrich Nietzsche*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 636-644.
- OJETTI, Ugo, *Mimi e la gloria*, Milano, Treves, 1908.
- OJETTI, Ugo, *Ritratti d'artisti italiani*, Milano, Treves, 1911.
- OJETTI, Ugo, *Confidenze di pazzi e savii sui tempi che corrono*, Milano, Treves, 1921.
- OJETTI, Ugo, *Raffaello e altre leggi*, Milano, Treves, 1921.
- OJETTI, Ugo, *Mio figlio ferroviere. Romanzo*, Milano, Treves, 1922.
- OJETTI, Ugo, *Cose viste*, Milano, Treves, 1923.
- OJETTI, Ugo, *Cose viste*, Firenze, Sansoni, 1951.
- OLKIENIZKAIA NALDI, Raissa, *Lo specchio*, Ferrara, Taddei, 1923.
- OMERO, *Odissea*, a cura di V. Di Benedetto, Milano, BUR, 2010.
- ORIANI, Alfredo, *No*, a cura di B. Mussolini, prefazione di E. Cecchi, Bologna Cappelli, 1923.
- OVIDIO, *Opere. IV. Fasti e frammenti*, Torino, Utet, 1999.
- OZANAM, Federico, *Poètes franciscains en Italie au treizième siècle*, Paris, Jacques Lecoffre, 1852.
- PAGANO, Antonio, *Centenario di Renan*, in «L'Ida Nazionale», 3 marzo 1923, p. 3.
- PALAZZESCHI, Aldo, *Il Re bello*, Firenze, Vallecchi, 1921.
- PALAZZI, Ferdinando, *Nino Savarese. Ploto, l'uomo sincero*, in «L'Italia che scrive», n. 7, luglio 1922, pp. 125-126.
- PANCRAZI, Pietro, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- PANCRAZI, Pietro, *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923.
- PANZINI, Alfredo, *Le fiabe della virtù*, Milano, Treves, 1911.
- PANZINI, Alfredo, *La Madonna di Mamà. Romanzo del tempo della guerra*, Milano, Treves, 1916.
- PANZINI, Alfredo, *Il mondo è rotondo*, Milano, Treves, 1920.
- PANZINI, Alfredo, *Il viaggio di un povero letterato*, Milano, Treves, 1920.
- PANZINI, Alfredo, *Io cerco moglie*, Milano, Treves, 1920.
- PANZINI, Alfredo, *La lanterna di Diogene*, Milano, Treves, 1920.
- PANZINI, Alfredo, *Piccole storie del Mondo Grande*, Milano, Treves, 1920.
- PANZINI, Alfredo, *Donne, madonne e bimbi*, Milano, Treves, 1921.
- PANZINI, Alfredo, *Il diavolo nella mia libreria*, Roma, Mondadori, 1921.
- PANZINI, Alfredo, *La cagna nera. Racconto*, Firenze, La Voce, 1921.
- PANZINI, Alfredo, *Signorine*, Roma, Mondadori, 1921.
- PANZINI, Alfredo, *Il padrone sono me!*, Milano, Mondadori, 1922.
- PAPINI, Giovanni, *Giorni di festa (1916-1918)*, Firenze, La Voce, 1919.
- PAPINI, Giovanni, *Storia di Cristo*, Firenze, Vallecchi, 1921.
- PAPINI Giovanni - PANCRAZI Pietro (a cura di), *Poeti d'oggi (1900-1920)*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- PAPINI Giovanni - PREZZOLINI Giuseppe, *Storia di un'amicizia. 1900-1924*, Firenze, Vallecchi, 1966.
- PAPINI Giovanni - PREZZOLINI Giuseppe, *Carteggio. II: 1908-1915. Dalla nascita della «Voce» alla fine di «Lacerba»*, a cura di S. Gentili e G. Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- PARETO, Vilfredo, *Georges Sorel*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 541-548.
- PASCARELLA, Cesare, *La scoperta dell'America*, Roma, E. Voghera, 1894.
- PASCARELLA, Cesare, *Sonetti*, Roma-Torino, Casa Editrice Nazionale Roux e Viarengo, 1906.
- PASCARELLA, Cesare, *Prose (1880-1890)*, Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1920.
- PASSERINI, M., «Signorine» di Alfredo Panzini, in «Il giornale della donna. Settimanale di educazione sociale femminile», III, nn. 38-39, 24 settembre 1921, p. 3.
- PATER, Walter, *Imaginary Portraits*, London, Macmillan, 1887.
- PATER, Walter, *Appreciations. With an essay on style*, London, Macmillan and Co., 1889.
- PAULHAN, Jean, *Le pont traversé*, Paris, Éditions Camille Block, 1921.

- PAULHAN, Jean, *Jacob Cow le pirate ou Si les mots sont des signes*, Paris, Éditions Au sans pareil, 1922.
- PAVOLINI, Paolo Emilio, *P. BARDI*. La poesia di Wordsworth (1707-1808), in «L'Italia che scrive», n. 3, 1922, p. 47.
- PEA, Enrico, *Montignoso*, Ancona, Puccini, 1912.
- PEA, Enrico, *Lo spaventacchio*, Firenze, Libreria della Voce, 1914.
- PEA, Enrico, *Giuda. Tragedia*, Napoli, Libreria della Diana, 1918.
- PEA, Enrico, *Rosa di Sion. Racconto tragico*, Napoli, Libreria della Diana, 1920.
- PEA, Enrico, *Da "Montignoso"*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 145-147.
- PEA, Enrico, *Moscardino*, Milano, Treves, 1922.
- PECCHIO, Giuseppe, *Vita di Ugo Foscolo*, introduzione e note di P. Tommasini Mattiucci, Città di Castello, Lapi, 1915.
- PÉGUY, Charles, *Les suppliants parallèles*, in «Cahiers de la Quinzaine», septième cahier de la septième série, 1905.
- PÉGUY, Charles, *De la situation faite au parti intellectuel dans le monde moderne*, in «Cahiers de la Quinzaine», volume 5, serie VIII, 2 dicembre 1906.
- PÉGUY, Charles, *Notre Jeunesse*, 1910.
- PÉGUY, Charles, *Victor Marie comte Hugo*, in «Cahiers de la quinzaine», 23 ottobre 1910.
- PÉGUY, Charles, *Clio. Dialogue de l'Histoire et de l'âme Païenne*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1917.
- PEREYRA, Giulio, *Libro del Collare*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- PERSIO, *Le satire*, a cura di S. Vòllaro, Torino, Einaudi, 1971.
- PERTICARI, Giulio, *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori*, Lugo, tipografia Vincenzo Melandri, 1823.
- PETRARCA, Francesco, *De remediis utriusque fortunae*, a cura di P. G. Ricci, in ID., *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955.
- PICCOLO, Francesco, *La Critica Contemporanea*, Napoli, Ricciardi, 1921.
- PIERACCINI, Gaetano, *La stirpe de' Medici di Cafaggiolo*, Firenze, Nardini Editore, 1986.
- PISTELLI, Ermenegildo, *Profili e caratteri*, Firenze, Sansoni, 1921.
- PITIGRILLI, *Cocaina. Romanzo*, Milano, Sonzogno, 1921.
- PIZZIRANI, Giggi, *La sfida de Barletta*, Roma, E. Voghera, 1896.
- PIZZIRANI, Giggi, *Quo Vadise?* (1900), Roma, Società Editrice Romana, 1901.
- PLAUTO, *Le tre dracme*, Milano, Rizzoli, 1993.
- POE, Edgar Allan, *Literary notices*, in «Southern Literary Messenger», I, n. 9, maggio 1835, pp. 520-522.
- POE, Edgar Allan, *The complete works of Edgar Allan Poe*, edited by J. A. Harrison professor in the University of Virginia, *Volume VIII. Literary criticism*, New York, Thomas Y. Crowell & Company Publishers, 1902.
- POE, Edgar Allan, *Mistery Tales*, with an introduction by G. Mercer Adam, New York, A. L. Burt Company, 1907.
- POE, Edgar Allan, *Descent into the Maelström*, Paris, Devambez Publishers, 1920.
- POE, Edgar Allan, *Perdita di fiato*, traduzione di A. C. Rossi, Milano, Bottega di Poesia, 1922.
- POE, Edgar Allan, *Tales and sketches*, edited by T. O. Mabbott, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1978.
- POE, Edgar Allan, *Tutti i racconti, le poesie e le «Avventure di Gordon Pym»*, Roma, Newton Compton, 2010.
- POLIDORI, Filippo Luigi, *Esame critico della vita di Castruccio Castracani*, in N. MACHIAVELLI, *Opere minori. Rividute sulle migliori edizioni*, Firenze, Le Monnier, 1852.
- POLIZIANO, Angelo, *Stanze. Orfeo. Rime*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1992.
- POUND, Ezra, *James Joyce et Pécuchet*, in «Mercure de France», CLVI, n. 575, 1 giugno 1922, pp. 307-320.
- PRATESI, Cesare, *La pia casa di patronato in Firenze*, Firenze, Civelli, 1885.
- PRATI, Giovanni, *Poesie varie*, a cura di O. Malagodi, Bari, Laterza, 1916.
- PREZZOLINI, Giuseppe, *Thovez il precursore*, in «Il Messaggero», 9 dicembre 1921, p. 3.
- PREZZOLINI, Giuseppe, *Amici*, Firenze, Vallecchi, 1922.
- PROUST, Marcel, *Pastiches et Mélanges*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919.
- PROUST, Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921.
- PROUST, Marcel, *Une agonie*, in «La Nouvelle Revue Française», XVI, 1921, pp. 5-30.
- PROUST, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, II, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1922.
- PUCCHINI, Mario, *Leggendo Cecoff*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 149-151.
- RABIZZANI, Giovanni, *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, prefazione di O. Gori, Roma, Formiggini, 1920.
- RAJACEKHARA, *La Karpuramanjari*, prima traduzione italiana dell'originale pracrito con traduzione e note di G. Tucci, Città di castello, Il solco, 1922.
- RAMPOLDI, Roberto, *Sonetti Africani*, Pavia, Bizzoni, 1897.
- RELEIGH, Walter, *Wordsworth*, London, E. Arnold, 1915.
- RIVIÈRE, Jacques, *Marcel Proust et la tradition classique*, in «La Nouvelle Revue Française», febbraio 1920, pp. 192-200.
- RIVIÈRE, Jacques, *Marcel Proust et l'esprit positif*, in «La Nouvelle Revue Française», gennaio 1923.
- ROSADI, Giovanni, *I poeti in Parlamento. Con tutte le poesie inedite di Ferdinando Martini*, Firenze, Vallecchi, 1921.
- ROSSO DI SAN SECONDO, Pier Maria, *Il minuetto dell'anima nostra*, Milano, Treves, 1922.
- RUEDERER, Josef, *Il principe Djem*, traduzione dal tedesco di T. Gnoli, Ferrara, Taddei, 1920.

- SABA, Umberto, *Il Canzoniere (1900-1921)*, Trieste, La libreria antica e moderna, 1921.
- SABA, Umberto, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura di G. Castellani, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981.
- SAFFI, Aurelio Enrico, *Un Romagnolo*, in «La Ronda», I, n. 1, aprile 1919, pp. 64-66.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin de, *Portraits de femmes*, nouvelles édition, revue et corrigée, Paris, Garnier Frères, 1886.
- SAINTSBURY, George, *Browning*, in ID., *Corrected Impressions. Essays on Victorian Age*, London, William Heinemann, 1895, pp. 98-116.
- SALVATORELLI, Luigi, *Giolitti di Filippo Burzio*, in «La Stampa», 1 dicembre 1921, p. 3.
- SAVARESE, Nino, *L'altipiano*, Roma, Novissima, 1915.
- SAVARESE, Nino, *Pensieri e Allegorie (1915-1918)*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- SAVARESE, Nino, *Ploto l'uomo sincero e altri racconti*, Milano, Treves, 1922.
- SAVINIO, Alberto, *La Nègre Léonard et Maitre Jean Mullin di Pierre Mac Orlan*, in «La Ronda», III, n. 7, luglio 1921, pp. 486-491.
- SAVINIO, Alberto, *Le Roi de Béotie di Max Jacob*, in «La Ronda», IV, n. 2, febbraio 1922, pp. 142-146.
- SAVINIO, Alberto, *La cavalière Elsa di Pierre Mac Orlan*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile, 1922, pp. 253-254.
- SAVINIO, Alberto, *Le martyre de l'obèse di Henri Béraud*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 644-646.
- SCANNABUE, *Malignità a fin di bene*, in «Poesia ed arte», III, 7, luglio 1921, pp. 161-162.
- SCARDAONI, Francesco, *Variazioni sopra un tema sentimentale*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1917.
- SCARLATTI, Americo, *Corpusculum Inscriptionum*, Unione Tipografica Torinese, 1920.
- SCARLATTI, Americo, *Altre iscrizioni eclettiche*, Unione Tipografica Torinese, 1921.
- SCHWOB, Marcel, *Vies Imaginaires*, Paris, Crès, 1921.
- SCOTT MONCRIEF, Charles, *The song of Roland*, with an introduction by G. K. Chesterton and a note on technique by G. Saintsbury, London Chapman & Hall, 1919.
- SERRA, Renato, *Scritti inediti*, Firenze, Soc. An. editrice «La Voce», 1923.
- SERRA, Renato, *Epistolario*, a cura di L. Ambrosini, G. De Robertis, A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1934.
- SERRA, Renato, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974.
- SHAKESPEARE, William, *Antoine et Cléopâtre*, traduit par A. Gide, Paris, Éditions Lucien Vogel di Parigi 1921.
- SHAKESPEARE, William, *I drammi storici*, a cura di G. Melchiori, Milano, Mondadori - I Meridiani, 1979.
- SHAW, George Bernard, *Belloc and Chesterton*, in «The New Age», 15 febbraio 1908.
- SHAW, George Bernard, *Annajanska, l'imperatrice bolscevica*, in «La Ronda», IV, n. 11, novembre 1922, pp. 711-729.
- SHAW, George Bernard, *Commedie sgradevoli. Le case del vedovo. L'uomo amato dalle donne. La professione della signora Warren*, traduzione italiana di A. Agresti, Milano, Mondadori, 1923.
- SHAW, George Bernard, *Come divenni commediografo*, in «Novella», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 299-304.
- SHAW, George Bernard, *Il wagneriano perfetto. Commento critico all'«Anello del Nibelungo»*, traduzione di C. Castelli e T. Diambra, Milano, Sonzogno, 1924.
- SHAW, George Bernard, *La quintessenza dell'ibsenismo. Illustrazione e commento dei drammi di Ibsen*, unica traduzione autorizzata di C. Castelli e T. Diambra, Milano, Monanni, 1928.
- SHELLEY, Percy Bysshe, *Difesa della poesia*, traduzione e introduzione analitica di E. Cecchi, Lanciano, Carabba, 1910.
- SICILIANI, Luigi, *Versioni metriche di A. C. Swinburne sulla «Nuova Antologia»*, XLV, n. 914, 16 gennaio 1910.
- SICILIANI, Luigi, *Canti perfetti. Antologia di poeti inglesi moderni (1908-1910)*, Milano, Quintieri, 1911.
- SICILIANI, Luigi (a cura di), *Erotici*, Milano, Quintieri, 1921.
- SIGNORINI, Telemaco, *Caricaturisti e Caricaturati al Caffè «Michelangiolo». Ricordi illustrati da 48 caricature tolte dai vecchi originali del tempo*, Firenze, Civelli, 1893.
- SIGNORINI, Telemaco, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo. Con 48 caricature del tempo*, a cura di B. M. Bacci, Firenze, Le Monnier, 1952.
- SOFFICI, Ardengo, *Il caso Rosso e l'impressionismo*, Firenze, Seeber, 1909.
- SOFFICI, Ardengo, *Tomo dell'Io. Seguito dal Didimo Chierico*, Lanciano, Carabba, 1910.
- SOFFICI, Ardengo, *Giornale di Bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1915.
- SOFFICI, Ardengo, *Kobilek. Giornale di battaglia*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- SOFFICI, Ardengo, *La ritirata del Friuli. Note di un ufficiale della seconda armata*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- SOFFICI, Ardengo, *Scoperte e Massacri. Scritti sull'arte*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- SOFFICI, Ardengo, *Statue e Fantocci. Scritti letterari*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- SOFFICI, Ardengo, *Lemmonio Boreo*, Firenze, Vallecchi, 1920.
- SOFFICI, Ardengo, *Arlecchino*, Firenze, Vallecchi, 1921.
- SOFFICI, Ardengo, *Osservazioni intorno alla letteratura russa*, in «La Ronda», IV, n. 3-4, marzo-aprile 1922, pp. 197-208.
- SOFFICI, Ardengo, *Variante Manzoniiana*, in «Resto del Carlino», 12 novembre 1922, p. 3.

- SOFFICI, Ardengo, *Opere. III. Errori di coincidenza. Kobilek. La ritirata del Friuli. A guisa di farsa, Appendice*, Firenze, Vallecchi, 1960.
- SOLMI, Sergio, *Saggi di letteratura francese*, II, Milano, Adelphi, 2009.
- SOREL, Albert Émile, *Souvenirs de Georges Sorel*, in «L'Écho de Paris», 8 settembre 1922.
- SOREL, Georges, *De l'utilité du Pragmatisme*, Paris, Rivière, 1921.
- SOREL, Georges, *La neutralità del Belgio in teoria e nella realtà*, in «La Ronda», III, n. 6, giugno 1921, pp. 357-372.
- SOREL, Georges, *Lettere a Benedetto Croce*, Bari, De Donato, 1980.
- SOUDAY, Paul, *Les livres: Georges Sorel*, in «Le Temps», 7 settembre 1922.
- SOUDAY, Paul, *Les livres*, in «Le Temps», 10 novembre 1922, p. 3.
- SPADINI, Armando, *Sedici tavole con prefazione di Ugo Ojetti*, Roma, La Voce, 1920.
- SPENCER, Edmund, *Spenser's minor poems*, Oxford, Clarendon Press, 1910.
- SPIRITINI, Massimo, *Canti popolari fiamminghi*, Milano, Sandron, 1922.
- STEPHEN, James, *Tre giovani spose*, in «Novella», V, n. 6, 1 giugno 1923, pp. 306-314.
- STEVENSON, Robert Louis, *In the South Seas: Being an Account of Experiences and Observations in the Marquesas, Paumotus, and Gilbert Islands in the Course of two Cruises, in the Yacht "Casco" (1888) and the Schooner "Equator" (1889)*, New York, Charles Scribner's, 1896.
- STEVENSON, Robert Louis, *Nei mari del Sud*, «La Ronda», II, n. 3, marzo 1920, pp. 206-215.
- STEVENSON, Robert Louis, *Il diamante del Raja*, tradotto da C. Linati e con prefazione di E. Cecchi, Milano, Sellerio, 1979.
- STORER, Edward, *The "grotesques" of Pirandello*, in «The Forum», ottobre 1921, pp. 271-281.
- STRACHEY, Giles Lytton, *Eminent Victorians. Cardinal Manning, Florence Nightingale, Dr. Arnold, General Gordon*, London, Chatto & Windus, 1918.
- STRACHEY, Giles Lytton, *Queen Victoria*, London, Chatto & Windus, 1921.
- SVETONIO, De poetis e biografii minori, restituzione e commento di A. Rostagni, Torino, Loescher, 1964.
- SVETONIO, *Vite dei Cesari*, Milano, Rizzoli, 1982.
- SWINBURNE, Algernon Charles, *William Blake. A Critical Essay*, London, John Camden Hotten, 1868.
- SWINBURNE, Algernon Charles, *Laus Veneris. Poema*, tradotto da M. Praz, in «Rivista d'Italia», febbraio 1920, pp. 156-172.
- SWINBURNE, Algernon Charles, *Atalanta in Calidone. Tragedia*, versione di G. Celenza, prefazione di E. Cecchi, Firenze, Luigi Battistelli, 1922.
- SYMONS, Arthur, *William Blake*, New York, E. P. Dutton and Company, 1907.
- TANI, Aristide, *Le Chiese di Roma. Guida storico-artistica. Chiese stazionali*, con introduzione di A. Serafini, Torino, Edizioni d'arte E. Celanza, 1922.
- TENNYSON, Alfred, *Ballads and other poems*, London, C. Kegan Paul & Co., 1880.
- THARAUD Jean - THARAUD Jérôme, *Marrakech ou les Seigneurs de L'Atlas*, Paris, Librairie Plon, 1920.
- THIBAUDET, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1912.
- THIBAUDET, Albert, *Les Idées de Charles Maurras*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919.
- THIBAUDET, Albert, *Trente ans de Vie française*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919.
- THIBAUDET, Albert, *Autour de Jean Giraudoux*, in «La Nouvelle Revue Française», 1 dicembre 1919.
- THIBAUDET, Albert, *Discussion sur le moderne*, in «La Nouvelle Revue Française», 1 maggio 1920.
- THIBAUDET, Albert, *La Vie de Maurice Barrès*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1921.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature. Du roman anglais*, in «La Nouvelle Revue Française», n. 98, Novembre 1921, pp. 602-610.
- THIBAUDET, Albert, *Paul Valéry*, Paris, Librairie Grasset, 1923.
- THIBAUDET, Albert, *Le dialogue sur Marcel Proust*, in «La Nouvelle Revue Française», 1 marzo 1923.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.
- THOMAS, Edward, *Algernon Charles Swinburne. A critical study*, London, Martin Secker, 1912.
- THOREAU, Henry David, *Walden*, traduzione di G. Ferrando, Firenze, Luigi Battistelli, 1920.
- THOVEZ, Enrico, *L'arco d'Ulisse. Prose di combattimento*, Napoli, Ricciardi, 1921.
- TILGHER, Adriano, *La visione greca della vita*, Roma, Bilychnis, 1922.
- TILGHER, Adriano, *Risposte ai miei critici*, in «Il Mondo», anno II, n. 2, 3 gennaio 1923, p. 3.
- TITTA ROSA, Giovanni (a cura di), *Narratori Contemporanei*, Milano, Il Primato Editoriale, 1921.
- TOEPLITZ DE GRAND RY, Ludovico, *Si rinnova la Vita*, Firenze, Bemporad, 1922.
- TOLSTOJ, Lev, *A che fine? (Racconto del tempo dell'insurrezione polacca)*, in «La Ronda», IV, nn. 9-10, settembre-ottobre 1922, pp. 580-609.
- TONQUÉDEC, Joseph de, *G. K. Chesterton. Ses idées et son caractère*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1920.
- TOZZI, Federigo, *Gli egoisti. Romanzo. L'incalzato. Dramma in tre atti*, con una nota preliminare di G. A. Borgese, Roma, Mondadori, 1923.
- TURGENEV, Ivan, *Le Poesie in Prosa*, traduzione e introduzione di E. Damiani, Lanciano, Carabba, 1923.
- TURGENEV, Ivan, *L'Avventura del Tenente Iergunov e altre novelle*, tradotte dal testo russo e precedute da una notizia

- biografica per cura di E. Damiani, Firenze, Le Monnier, 1923.
- UNGARETTI, Giuseppe, *La filologia morale a proposito di Renan*, in «Il Nuovo Paese», 7 marzo 1923, p. 3.
- VALENTI, Teofilo, *Lo Specchio e la Rosa. Poesie*, Roma, Casa editrice Carra e C. di Luigi Bellini, 1921.
- VALERY, Paul, *Charmes. Ou poèmes*, Paris, Édition de la Nouvelle Revue Française, 1922.
- VALERY, Paul, *Introduction à la Méthode de Vinci*, Paris, Édition de la Nouvelle Revue Française, 1922.
- VAQUERO PIÑERO, Manuel, *Almanacchi per l'anno nuovo. Produzione e commercio di almanacchi a Foligno*, in *Barbanera 1762*, Spello, 2012, pp. 222-243.
- VARIOI, Jean, *Quelques souvenirs. Le père Sorel*, «L'Eclair», 11 settembre 1922.
- VASARI, Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 2011.
- VERTES-LEBOURG, Paul, *Poètes Contemporaines, Echos Français de la poésie italienne*, Villach, Libertas, 1921.
- VIANI, Lorenzo, *Ceccardi*, prefazione di A. Soffici, Milano, Alpes, 1922.
- VIANI, Lorenzo, *Gli ubriachi*, Milano, Edizioni «Alpes», 1923.
- VICO, Giambattista, *La scienza nuova. Giusta l'edizione del 1744 con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite e corredata di note storiche*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1911.
- VIGOLO, Giorgio, *La città dell'anima*, disegni di M. Barberis, Roma, Studio Editoriale Romano, 1923.
- VIOLA, Cesare Giulio, *Capitoli. Novelle*, Milano, Treves, 1922.
- VIRGILIO, *Le Bucoliche. Le Georgiche*, versione di A. Richelmy, Torino, Einaudi, 1981.
- VIRGILIO, *Eneide*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1967.
- VITELLI, Girolamo, *Sulla composizione dei poemi omerici*, in «Atti della Reale Accademia Nazionale dei Lincei», 5, VI, 1921, pp. 363-372.
- VOLLARD, Ambroise, *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir*, Paris, Chez Ambroise Vollard, 1919.
- VOLTAIRE, *Œuvres complètes de Voltaire, Tome douzième. Correspondence générale*, Paris, Furne, 1827.
- VON KLEIST, Heinrich, *Pentesilea*, traduzione in versi di V. Errante, Firenze, Le Monnier, 1921.
- WAGNER, Richard, *L'olandese volante. Il vascello fantasma*, tradotto e illustrato col testo a fronte da G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1921.
- WAGNER, Richard, *Rienzi*, tradotto e illustrato col testo a fronte da G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1921.
- WAGNER, Richard, *Tanhauser*, tradotto e illustrato, col testo a fronte, da G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1921.
- WALLIS BUDGE, Ernest Alfred, *The Book of Governors; the Historia Monastica of Thomas Bishop of Margâ, A. D. 840. Edited from Syriac manuscript in the British Museum and other libraries*, London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1893.
- WEST, Julius, *G. K. Chesterton. A critical study*, London, Martin Secker, 1915.
- WHITMAN, Walt, *Complete poetry and collected prose*, New York, The Library of America, 1982.
- WHITMAN, Walt, *Leaves of Grass*, selected and edited with an introduction by Ernest de Sélincourt, London, Oxford University Press, 1920.
- WILDE, Oscar, *The Ballad of Reading Gaol*, London, Leonard Smithers, 1898.
- WILDE, Oscar, *Aforismi e Paradossi*, raccolta e prefazione a cura di A. Pancaldi, Ferrara, Taddei, 1920.
- WILDE, Oscar, *The collected works of Oscar Wilde*, edited by R. Ross, vol. XII, London, Routledge/Thoemmes Press, 1993.
- ZARATIN, Italo, *Celebrità alla sbarra. Congedo da D'Annunzio*, in «Giornale di Poesia», 31 marzo 1923, p. 3.
- ZARATIN, Italo, *Commento a Renato Serra*, in «Il Concilio», n. 7, 15 luglio 1923, pp. 549-551.
- ZUCCOLI, Luciano, *Donne e fanciulle*, Milano, Treves, 1919.
- ZUCCOLI, Luciano, *Le cose più grandi di lui*, Milano, Treves, 1922.

INDICI

INDICE DEI NOMI

- «Action Française» (L'): 169, 354, 355, 404, 530
 Adamo: 329
 Agamennone: 392
 Agazia Scolastico: 231
 Agazzari (degli), Filippo: 358, 359, 449
 Agnoletti, Fernando: 459
 Agostino, santo: 201, 413
 Agresti, Antonio: 468, 525
 Alambert, Jean Baptiste Le Rond d': 158, 316
 Albertazzi, Adolfo: 168, 508
 Il diavolo nell'ampolla: 168
 L'arte: 168
 Sotto il sole: 168
 Albrizzi (degli), Giovanna: 273
 Alcaro, Arturo: 374
 La lanterna al volto: 374
 Aldington, Richard: 424
 Aleramo, Sibilla: 185, 232, 396, 397, 400, 466
 Endimione: 400
 Il passaggio: 397
 Momenti: 232, 397
 Trasfigurazione: 400
 Alfieri, Vittorio: 413
 Alighieri, Dante: 133, 153, 189, 192, 274, 290, 350, 523, 550
 Inf. V: 133
 Inf. XXXIII: 133
 Allodoli, Ettore: 459, 460, 508
 Amici di casa: 459
 Il domatore di pulci: 459
 Allori, Alessandro: 446
 Ambrogio, santo: 455
 Ambrosini, Luigi: 476, 509
 Amiel, Henri Frédéric: 192, 346
 Andrea del Sarto: 549
 Andreiev, Leonid: 228, 317
 Savva: 228
 Angeli, Diego: 392, 424
 Angelini, Cesare: 509
 Angiolieri, Cecco: 359, 504
 Angoletta, Bruno: 157
 Antonio, santo: 389
 Apollo: 367, 449, 452
 Aragon, Louis: 142, 261
 Anicet ou le Panorama: 142
 «Archivio Italiano di Anatomia e di Embriologia»: 273
 «Arduo» (L'): 182, 215
 Arena, Antonino: 182
 Intorno al segno della vita: 182
 Aretino, Pietro: 135, 532, 533
 Ariano: 449
 Ariosto, Ludovico: 290, 543
 Orlando Furioso: 205, 414
 Satire: 414
 Aristarco: 205
 Aristofane di Bisanzio: 205
 Aristotele: 142, 205, 243
 Arnold, Thomas: 188
 «Arte e Vita»: 146
 Aspasia: 417, 418
 Atena: 544
 «Avanti!»: 465
 Baccelli, Alfredo: 209
 Bacchelli, Mario: 455
 Bacchelli, Riccardo: 145, 235, 236, 251, 349, 350, 469, 508, 509, 546, 547
 Amleto: 455, 546
 Lo sa il tonno: 508, 546, 547
 Memorie del tempo presente: 547
 Poemi lirici: 546, 547
 Presso i termini del destino: 546, 547
 Baedeker, Karl: 294
 Baldini, Antonio: 135, 136, 139, 219, 251, 261, 386, 401, 414, 417, 455, 466, 480, 484
 Michelaccio: 455
 Salti di gomito: 136
 Balsamo Crivelli, Riccardo: 413, 414, 508
 Boccaccino: 413, 414
 Il Rossin della Maremma: 413, 414
 Balzac, Honoré de: 312, 342, 354, 378, 379, 390
 Le Lys dans la vallée: 133
 Barbellion, Wilhelm Nero Pilate: 526, 536

- Barbey d'Aureville, Jules-Amédée: 149
 Barbusse, Henri: 316
 Bardi, Pietro: 265, 266
 La poesia di Wordsworth: 265
 Baretto, Giuseppe: 222
 Barilli, Bruno: 235, 312, 463, 466, 469
 Baronio, Cesare: 420
 Barrès, Maurice: 150, 168, 206, 347, 354, 430, 434, 539
 Barth, Hans: 219
 Osteria: 219
 Bartoli, Adolfo: 371
 Bartoli, Daniello: 139, 243, 244, 421, 546
 Bartolomeo, santo: 362
 Barzilai, Salvatore: 209
 Bashkirtseff, Marie: 536
 Baudelaire, Charles: 153, 162, 192, 193, 269, 317, 343, 374, 375, 385, 413, 435, 442, 469, 522
 Les Paradis Artificiels: 162, 293
 Petits Poèmes en Prose: 269, 375
 Beardsley, Aubrey: 247, 270
 Beato Angelico: 375
 Beccari, Gilberto: 196
 Beccaria, Cesare: 290
 Bédier, Joseph: 228
 Romanzo di Tristano e Isotta: 228
 Beerbohm, Max: 145, 324, 363, 392, 456
 And Even Now: 324
 Beethoven, Ludwig van: 196
 Belli, Gioacchino: 188
 Sonetti romaneschi e poesie italiane: 188
 Belloc, Hilaire: 150, 317, 396, 404, 530
 Bellonci, Goffredo: 135, 232
 Bembo, Pietro: 219
 Benda, Julien: 166, 206
 Le bouquet de Glycère: 166
 Benedetto XIV, papa: 219
 Benedetto XV, papa: 248
 Benigni, Umberto: 455
 Bérard, Léon: 430
 Berenson, Bernard: 153, 294
 Central Italian Painters: 153
 Bergson, Henry: 222, 354, 378, 522, 530, 540
 Durée et Simultanéité: 378
 Berni, Francesco: 184, 188, 414, 448
 Rime: 315
 Bernini, Gian Lorenzo: 235
 Bertacchi, Giovanni: 254, 255, 258, 259, 362
 A fior di silenzio: 258, 259
 Il Canzoniere delle Alpi: 258
 Liriche umane: 258
 Riflessi d'orizzonti: 258, 259
 Bertini, Francesca: 135
 Bertola, Aurelio: 533
 Bertran, Henri: 355
 Biagi, Guido: 173, 286, 392
 Bibesco, Elizabeth: 270
 I have only myself to blame: 270
 Bie, Oscar: 317
 Bignone, Ettore: 231
 L'Epigramma Greco: 231
 Blake, William: 247, 329, 330
 Poetical Sketches: 329
 Songs of Innocence and of Experience: 329
 The Marriage of Heaven and Hell: 329
 Blondel, Maurice: 540
 Bloy, Léon: 149, 150, 320, 321
 Boccaccio, Giovanni: 143
 Decamerone: 378
 Bocalini, Traiano: 135
 Boine, Giovanni: 175, 176
 Frantumi, seguiti da Plausi e botte: 176
 Il peccato: 176
 La ferita non chiusa: 176
 Bombacci, Nicola: 281
 Bonaparte, Napoleone: 189, 192, 222, 504
 Bonifacio VIII: 371, 372
 Bonomi, Ivanoe: 218
 Bontempelli, Massimo: 472, 484, 508, 532, 533
 Eva ultima: 473
 Borelli, Alda: 410
 Borgese, Giuseppe Antonio: 236, 282, 438, 476, 483, 490, 509
 I vivi e i morti: 490, 509
 La giovinezza: 236
 Rubè: 145
 Borghini, Raffaello: 484
 Borrow, George: 481
 Lavengro: 481
 Borsarelli, Luigi: 209
 Boswell, James: 222
 Botticelli, Sandro: 135, 273, 392, 453, 550
 Bourget, Paul: 378, 390
 Bradley, Andrew Cecil: 286
 Braga, Dominique: 539
 Bragaglia, Anton Giulio: 236
 Brantôme: 342
 Bricci, Giovanni: 420
 Browning, Robert: 266, 549, 550
 Andrea del Sarto: 549, 550
 Fra Lippo Lippi: 549, 550
 Brunetière, Ferdinand: 337
 Bulgakov, Valentin: 206
 Buonaiuti, Ernesto: 149, 154
 Escursioni Spirituali: 154
 Burchiello: 503, 504, 505, 508
 Burzio, Filippo: 205, 206, 346, 347, 455
 Ginevra. Vita nuova: 206, 346, 347
 Giovanni Giolitti: 205, 206
 Busetto, Natale: 223

- La genesi e la formazione dei promessi Sposi:* 223
- Busoni, Dante: 544
- Byron, George Gordon: 226, 330, 417
- Cabrini, Agnolo: 209
- «Cahiers de la Quinzaine»: 206
- Calderon de la Barca, Pedro: 179, 359
- Calipso: 205, 368
- Calmette, Gaston: 169
- Cantù, Cesare: 316
- Margherita Pusterla:* 316
- Caprin, Giulio: 282
- Carafa, Antonio: 228
- Caravaggio: 153, 294, 313
- Cardarelli, Vincenzo: 235, 261, 317, 375
- Carducci, Giosuè: 228, 258, 261, 262, 302, 324, 362, 363, 371, 413
- Carvel, Hans: 210
- Casati, Luisa: 293
- Casella, Mario: 371, 372
- Jacopone da Todi:* 371, 372
- Castaldo, Augusto: 188
- Castelbarco, Pier Filippo: 308
- Castelvetto, Lodovico: 378
- Castiglione (da), Francesco: 273
- Caterina, santa: 358
- Catone: 274
- Cattaneo, Carlo: 290, 291, 347, 404, 508
- Della riforma penale:* 291
- Interdizioni economiche imposte agli Israeliti:* 290
- Notizie naturali e civili sulla Lombardia:* 290
- Cavalca, Domenico: 449
- Cavallotti, Felice: 227
- Cavour, Camillo Benso, conte di: 248
- Cecchi, Emilio: 145, 200
- Čechov, Anton Pavlovič: 146, 269, 439
- Celenza, Giulia: 297
- Celestino V, papa: 372
- Cellini, Benvenuto: 484
- Cerio, Edwin: 483, 484
- Cervantes, Miguel de
- Don Chisciotte:* 517
- Cézanne, Paul: 172, 338
- Chaplin, Charlie: 250, 499
- Charpentier, Henry: 539
- Chesterton, Cecil Edward: 150
- Chesterton, Gilbert Keith: 145, 150, 196, 197, 236, 317, 321, 379, 399, 425, 530, 549
- Heretics:* 196
- Manalive:* 145, 197, 236, 317
- Orthodoxy:* 196, 399
- Une apologie du christianisme:* 196
- Victorian Age in Literature:* 379, 549
- Chevrillon, André: 196, 477
- Chiappelli, Alessandro: 282
- Chiarini, Cino: 549
- Chiesa, Francesco: 254, 255, 258, 259, 362, 363
- Consolazioni:* 254, 255
- Fuochi di primavera:* 254, 255
- Istorie e favole:* 254
- I viali d'oro:* 254, 255
- Chuzeville, Jean: 169, 261, 262
- Anthologie des poètes italiens contemporaines:* 169, 261, 262
- Čičerin, Georgij Vasil'evič: 372
- Cicognani, Bruno: 251, 459, 460, 487, 488, 490, 508
- Claudé, Paul: 495
- Clive Bell, Arthur: 338
- Since Cézanne:* 338
- Clutton-Brock, Arthur: 330
- Cola di Rienzo: 219
- Coleridge, Samuel Taylor: 133, 162, 232, 266, 413
- Colette, Sidonie Gabrielle: 185, 261, 417, 508
- La Maison de Claudine:* 417
- Collodi, Carlo: 302, 392, 513
- Colum, Padraic: 468
- Comtesse de Noailles: 400
- «Concilio» (II): 513
- Condorcet, Nicolas de: 189
- Conrad, Joseph: 396, 442, 443, 477, 508
- Lord Jim:* 442, 443, 508
- Victory:* 508
- Constable, John: 135
- Constant, Benjamin: 346
- «Convegno» (II): 424
- Cora, Marcello: 145, 236, 317, 455, 469
- Corazzini, Sergio: 214, 383
- Liriche:* 383
- Corradini, Enrico: 483
- «Corriere della Sera»: 536
- Costa, Nino: 172
- Cottafavi, Vittorio: 209
- Cowper, William: 266
- Crémieux, Benjamin: 197
- Crescenzi (de'), Pietro: 274
- «Cri de Paris» (Le): 209
- Cristo: 329, 392, 397, 407, 421, 429, 500, 533
- «Critica» (La): 153
- Croce, Benedetto: 132, 133, 153, 172, 179, 214, 215, 223, 236, 243, 287, 297, 317, 334, 343, 349, 389, 410, 413, 417, 499, 512, 522, 523
- Crusca: 206, 349, 350, 537
- Cumberland, Gerard: 324
- Set down in malice:* 324
- Curzon, George Nathaniel: 372
- D'Alba, Auro: 192
- D'Annunzio, Gabriele: 135, 139, 165, 185, 189, 200,

- 201, 210, 214, 219, 258, 261, 262, 274, 298, 307, 308, 324, 362, 363, 390, 462, 476, 508, 513, 536, 537, 543
Alcione: 201
Faville del maglio: 201
Notturmo: 185, 200, 201
- Damiani, Enrico: 439
- D'Amico, Silvio: 188, 411, 430
- D'Ancona, Alessandro: 371
- Dati, Leonardo: 484
- Daudet, Léon: 150, 168, 169, 302, 324, 347, 354, 355, 378, 404, 405, 413, 430, 480, 494, 530
Au temps de Juda: 168
Vers le Roi: 168, 302, 324, 480
- Da Verona, Guido: 135, 182, 196, 239, 254, 302, 324, 386, 404, 411, 466, 490
- D'Azeglio, Massimo: 302
- De Biase, Luigi: 189
Napoleone Costruttore: 189
- De Bosis, Adolfo: 135, 362,
- Debussy, Claude: 307, 354
- Defoe, Daniel: 243, 368, 442, 456, 480, 481, 508
Captain Singleton: 442
Moll Flanders: 480, 481
Robinson Crusoe: 368, 442, 480, 508
- De Karolis, Adolfo: 135
- De la Mare, Walter: 261
- De la Montagne, Robert Havard: 354
- Deledda, Grazia: 484, 508
- De Lollis, Cesare: 179, 192, 193, 349, 350
- De Quincey, Thomas: 162
Bussano alla porta di Macbeth: 162
Confessions of an Opium Eater: 162, 293
Suspiria de profundis: 162
- De Ruggiero, Guido: 215
Arte e critica: 215
- De Sanctis, Francesco: 153, 222, 223, 243, 371
- Diana: 367
- Dickens, Charles: 270, 297
La bottega dell'antiquario: 297
- Diderot, Denis: 158, 316
- Dolce, Ludovico: 411, 484
- Domenichino: 294
- Donadoni, Eugenio: 197
- Donatello: 255
- Doni, Anton Francesco: 503
- Dossi, Carlo: 140
- Dostoevskij, Fëdor: 192, 312, 317, 439, 442, 465, 553
- Du Bos, Charles: 343, 378
Approximations: 343
- Ducrot, Vittorio: 368
- Duehren, Eugenio: 192
Le Marquis de Sade et son temps: 192
- Duse, Eleonora: 466
- «Éclaireur de Nice» (L'): 397
- Edet, Georges: 261
- Edipo: 392
- Egeria: 419
- Einaudi, Luigi: 334
- «Enciclopedia» (L'): 158, 316, 410
- Epicuro: 209
- Epstein, Jacob: 175
- «Era Nuova» (L'): 512
- Ercole: 469
- Errante, Vincenzo: 297
- Erricone: 468
- «Esame» (L'): 469
- Eschilo: 175, 179, 205, 243
- «Esprit Nouveau» (L'): 175
- Eurialo: 317
- Euripide: 413
- Ewers, Hanns Heinz
Il raccapriccio: 228
- Ezechiele: 329
- Fantoni, Giovanni: 533
- Fattori, Giovanni: 172, 173
- Featherstonhaugh, George William: 516
- Fedra: 133
- Ferrando, Guido: 297
- Ferraris, Galileo: 182
- Ferrero, Guglielmo: 236, 317
- Fielding, Henry: 425
- «Figaro» (Le): 397
- Filippi, Luigi: 228
- Filodemo: 231
- Flaubert, Gustave: 192, 312, 343, 355, 378, 379, 389, 413, 449
Salammô: 526
- Flora, Francesco: 287, 522, 523
Dal Romanticismo al Futurismo: 287, 522, 523
- Fogazzaro, Antonio: 389, 411, 536
Il Santo: 411
- Folgore da San Gimignano: 359
- Folgore, Luciano: 262, 263
Poeti controluce: 262, 263
- Foot Moore, George
Storia delle religioni: 228
- «Forum» (The): 185
- Foscolo, Ugo: 197, 290, 448
- Fraccaroli, Arnaldo: 139, 146
La Morosina: 146
Largaspugna: 139
- Fracchia, Umberto: 484, 508
Angela: 484
- France, Anatole: 209, 210, 386, 434
Jocaste: 210
- Francesco d'Assisi, santo: 321, 372

- Franchi, Raffaello: 375
Luce sulle case: 375
- Franci, Adolfo: 324, 325
Il servitore di piazza: 324
- Frescura, Attilio: 184, 185
Diario di un imboscato: 184
- Fucini, Renato: 172, 173, 286, 392, 459
Acqua passata: 173
Foglie al vento: 286
- Furst, Henry: 308
- Gaeta, Francesco: 519
- Gall, Franz Joseph: 530
- Galletti, Alfredo: 297
- Galsworthy, John
La casa di campagna: 227
- Gandolin (Luigi Arnaldo Vassallo): 374
- Garatti, Celsio Mario: 250
Le Sementi: 250
- Gargiulo, Alfredo: 145, 157, 206, 236, 287, 312, 343, 490
- Garibaldi, Giuseppe: 258, 286, 307, 550
- Garnett, David: 455, 456, 508
Lady into Fox: 455, 456
- Gasparri, Pietro: 243
- Gauthier-Villars, Henri: 417
- Genoveffa, santa: 500
- Gentile, Giovanni: 172, 223, 313, 512
- Gesell, Paul: 209
- Ghiglia, Oscar: 453, 483
- Ghirlandaio, Domenico: 273
- Giacobbe: 430
- Giacobbe, Olindo: 254
- Gide, André: 235, 261, 329, 330, 343, 346, 354, 483, 495, 500
Les Caves du Vatican: 500
Lettres à Angèle: 354
Morceaux choisis: 495
- Giolitti, Giovanni: 189, 205, 206, 281, 307, 321, 347
- Giorgeri-Contri, Cosimo: 363
- «Giornale della Donna» (II): 175
- «Giornale di Poesia»: 513
- «Giornale d'Italia» (II): 465, 532
- Giotto: 513
- Giovannetti, Eugenio: 149, 157, 178, 209, 236, 251, 503, 504, 505
Satyricon: 178
- Giovanni di Paolo: 358
- Giove: 544
- Giovenale: 244
- Giraudoux, Jean: 142, 343, 367, 368, 494, 495, 508
Lectures pour une ombre: 142
Simon le pathétique: 142, 368
Susanne et le Pacifique: 367
- «Giro giro tondo»: 410
- Girolamo, santo: 132, 349, 413, 419, 449
- Giulioti, Domenico: 146, 149, 150, 313, 320, 321, 371, 372, 460, 465, 466, 530
L'ora di Barabba: 150, 313, 320, 466
- Giusti, Giuseppe: 302
- Giusti, Paolo Emilio: 317, 374, 375
Significati: 374, 375
- Gladstone, William Ewart: 189
- Gobetti, Piero: 228, 439
- Gobineau, Joseph Arthur de: 530
- Goethe, Johann Wolfgang: 209, 215, 218, 219, 222, 228, 442, 536
Arminio e Dorotea: 228
Elegie, Epistole ed Epigrammi Veneziani: 228
- Gogol, Nikolaj Vasil'evič: 439
- Gohier, Urban: 404, 405, 529, 530
- Goldoni, Carlo: 469
- Goncourt, Edmond e Jules de, fratelli: 179, 312, 342, 367, 378, 379, 385, 393, 424, 469
- Gordon, Charles George: 188, 189
- Gotta, Salvator
L'ultima ingenuità: 143
- Govoni, Corrado: 145, 239, 250, 383, 490, 546
- Goya, Francisco: 196
- Gozzano, Guido: 239, 250, 383
- Graf, Arturo: 362, 363
- Gramatica, Emma: 410, 468
- «Grande Revue» (La): 209
- Grolleau, Charles: 329
- Guerrazzi, Gian Francesco: 274
- Guidotti Borghese, Paolo: 420
- Halévy, Daniel: 206
- Hardy, Thomas: 236, 270
Tess of the d'Urbervilles: 135
- Harrison, James: 516
- Hauptmann, Gerhart: 455
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 243
- Heine, Heinrich: 140
- Helvétius, Claude-Adrien: 378
- Herford, Charles Harold: 266
- «Hermes»: 324
- Herron, George: 281, 282
The revival of Italy: 281
- Hildebrand, Adolf: 469
- Hoffman, Ernst Theodor Amadeus: 196
- Hoyos y Vinent, Antonio de: 196
Il caso clinico: 196
I sonagli di Madama Follia: 196
- Hügel, Friedrich von: 150
- Hugo, Victor: 179, 192, 297, 346, 536, 541
- Hunt, Holman: 270
- Hutton, Edward
Pietro Aretino: 532

- Ibsen, Henrik
Casa di bambola: 269
«Idea Nazionale» (L'): 188
Ignazio di Loyola: 244, 420
Ingres, Jean Auguste Dominique: 172
Isaia: 329, 349
Isotta: 133, 227, 543
«Italia che scrive» (L'): 266, 337
- Jacob, Max: 499, 500
Filibuth ou la Montre en or: 500
Jacopone da Todi: 371, 508
Jahier, Piero: 334, 346, 386, 484, 490
James, Henry: 51, 312, 342, 379, 390, 425
Joyce, James: 269, 379, 393, 424, 425, 469, 525, 549
Dubliners: 393, 424
Portrait of the artist as a young man: 269, 424, 425
Ulysses: 269, 379, 424, 425, 469
- Kaibel, Georgius: 231
Keats, John: 175, 188, 192, 193, 200, 536
Keller, Guido: 308
Khün-Amendola, Eva: 483
Kipling, Rudyard: 442, 443, 476, 477
Kleist, Heinrich von: 297
Kochnitzky, Léon: 307, 308
La Quinta Stagione o i Centauri di Fiume: 307
Krause, Gregor: 244
- Lacretelle, Jacques de
Silbermann: 404, 405
La Fontaine, Jean de: 192
Laforge, Jules: 200, 367, 374, 385, 553
Lagrange, Marie Joseph: 430
Lamartine, Alphonse de: 541
Lamb, Charles: 162
Landor, Walter Savage: 193, 297
La Piana, Giorgio: 228
Larbaud, Valery: 235, 424
Lasserre, Pierre: 430
Renan et nous: 430
Lazare, Bernard: 530
Leconte de Lisle, Charles Marie René: 435
Le Corbusier: 175
Lega, Silvestro: 392
Legouis, Émile: 266
Leibniz, Gottfried Wilhelm von: 222
Leight Hunt, James Henry: 281
Lenin, Vladimir Il'ič: 321
«Leonardo»: 324, 333, 483
Leonardo da Vinci: 453
Leopardi, Giacomo: 182, 215, 448, 523, 533
Lesage, Alain René: 228, 337
Tucaret: 228
- Levi, Cesare: 228
Lewes, George Henry: 222
Liberale da Verona: 358
Linati, Carlo: 31, 375, 424, 468, 469
I doni della terra: 375
Linder, Max: 250, 499
Lipparini, Giuseppe: 143, 386, 397
Calze di seta: 143
Lippi, Filippo: 549
Lisippo: 231
«Literary Times» (The): 509
Livio, Tito: 282
Lo Gatto, Ettore: 439
Lombardo-Radice, Giuseppe: 334
Lomborgo (di), Carlo: 146
«London Mercury» (The): 330
Luchini, Alberto: 307
Luciano: 448
Lucifero, Alfonso: 209
Lucrezio: 200, 222, 522
Ludovico Toeplitz de Grand Ry: 308
Lumière, Auguste: 175
Lutero, Martin: 516
Luzio, Alessandro: 532
Luzzatti, Luigi: 410, 411
- Machiavelli, Niccolò
La vita di Castruccio Castracani da Lucca: 222
Mac Orlan, Pierre: 338
La cavalière Elsa: 338
La nègre Léonard et maitre Jean Mullin: 338
Maffi, Pietro: 483
Magalotti, Lorenzo: 244, 293, 342, 537
Magrini, Adolfo: 231
Maistre, Joseph de: 149, 321
Malherbe, François de: 192
Mallarmé, Stéphane: 168, 367, 463, 503, 504, 539
Manacorda, Guido: 228
Manet, Édouard: 250
Manning, Henry Edward: 188, 189
Mansfield, Katherine: 269, 270, 393
Bliss and other stories: 269, 270
The doll's house: 269
Manzoni, Alessandro: 222, 223, 290, 371, 382, 383, 389, 401, 410, 448, 465, 466, 516, 517, 540, 546
Maraini, Antonio: 453, 469
Maraini, Yoï: 317, 392, 393, 396
A Year of Strangers: 392
In a Grain of Sand: 392, 393, 396
Maria Maddalena: 392, 429
Mariani, Mario: 196
Purità: 143
Marinetti, Filippo Tommaso: 135, 483
L'alcova d'acciajo: 135
Marivaux, Pierre: 142, 368, 378

- Marradi, Giovanni: 362, 363
 Martini, Fausto Maria: 251, 383, 386, 392, 508
 Martini, Ferdinando: 209, 222, 250, 302, 303, 383, 386, 504
 A Pieriposa: 392
 Confessioni e Ricordi: 302, 392
 Marx, Karl: 169
 «Marzocco» (II): 424
 Masaccio: 549, 550
 Masefield, John: 261
 Mauclair, Camille: 397, 400, 480
 Servitude et Grandeurs: 480
 Maupassant, Guy de: 179, 378, 393, 424, 469,
 Maurras, Charles: 150, 354, 355, 434, 530, 539
 Mazzini, Giuseppe: 297
 Mc Almon, Robert: 468
 Medea: 392
 Medici (de'), Anna Maria Luisa: 273
 Medici (de'), Cosimo: 273
 Medici (de'), Cosimo III: 273
 Medici (de'), Giovanni: 273
 Medici (de'), Lodovica: 273
 Medici (de'), Lorenzo: 273
 Medici (de'), Piero: 273
 Mela, Pomponio: 139
 Meleagro: 231
 Melozzo da Forlì: 294
 Menandro: 312
 Mendès, Catulle: 390
 «Mercure de France»: 312, 379
 Meredith, George: 135, 270, 297, 312, 342, 379, 390
 Short Stories: 135
 The Egoist: 379
 Vittoria: 297
 Metastasio, Pietro: 378
 Michelangelo Buonarroti: 153, 329, 330, 490, 504, 523, 533
 Middleton Murry, John: 269
 Mill, Stuart: 494
 Milton, John: 330
 Minerva: 413
 Miranda, Luigi: 248
 Lo Stato liberale: 248
 Misciattelli, Piero: 358, 359, 448, 449
 Missiroli, Mario: 135, 149, 205, 227, 293, 400
 Il fascismo e la crisi italiana: 227
 Modio, Giovanni Battista: 371
 Molza, Mario: 135
 Monaco, Lorenzo: 550
 «Mondo» (II): 251
 Mondolfo, Rodolfo: 227
 Montano, Lorenzo: 142, 236, 251, 342, 490
 Montesquieu, Charles Louis de: 378, 434
 Morand, Paul: 235, 236, 494, 495, 496, 499, 508
 Fermé la nuit: 494
 Ouvert la nuit: 494, 495, 499
 Morello, Vincenzo: 476
 Moretti, Marino: 250, 383, 466, 484, 487, 508, 509
 Möricke, Eduard
 Novelle: 228
 «Morning Post» (The): 281, 316
 Moscardelli, Nicola: 157, 553, 554
 I nostri giorni: 553, 554
 Ultima soglia: 553, 554
 Mosè: 136
 Murger, Henri: 410
 Scenes de la vie de Bohème: 410
 Musset, Alfred de: 429
 Mussolini, Benito: 227, 354, 355

 Naldi, Raissa: 396, 397
 Lo specchio: 396, 397
 Nardi, Jacopo: 273
 Narducci, Virgilio: 439
 «Nation» (The): 269
 Neel, Philippe: 442
 Negri, Ada: 146, 185, 410
 Le solitarie: 185
 Libro di Mara: 185
 Stella mattutina: 185
 Nencioni, Enrico: 297, 303
 Newman, John Henry: 189
 «New Statesman»: 281, 316
 Nibby, Antonio: 294
 Niccodemi, Dario: 324
 Nietzsche, Friedrich: 149, 413, 435, 526
 Nightingale, Florence: 188
 Niso: 317
 Nižinskij, Vaclav Fomič: 372
 Nobili, Riccardo: 282
 «Nouvelle Revue Française» (La): 197, 235, 329, 378, 494
 Novati, Francesco: 371, 372
 «Novella»: 468, 469
 Numa Pompilio: 419
 «Nuova Antologia»: 192, 223, 282

 Ojetti, Ugo: 135, 142, 165, 166, 222, 240, 251, 358, 448, 452, 453, 480, 508, 536, 537
 Confidenze di pazzi e di savi: 165, 166, 536
 Cose viste: 480, 536, 537
 Mio figlio ferroviere: 240
 Raffaello e altre leggi: 165, 453
 Ritratti d'artisti italiani: 452
 Omero: 205, 425, 439
 Onofri, Arturo: 483
 Orazio: 219, 375
 Oreste: 317
 Oriani, Alfredo: 389, 476, 477, 513, 546
 Orlando, Vittorio Emanuele: 243

Orléans (d'), Philippe: 169
 Ortolani, Sergio: 294, 513
 Rufino Protomartire: 513
 Orvieto, Angiolo: 362
 Ouida: 281
 Ovidio: 282
 Ozanam, Federico: 371

Paderewski, Ignacy Jan: 544
 Palazzeschi, Aldo: 181, 239, 386
 Il Re bello: 181
 Palazzi, Ferdinando: 337
 Palladio, Rutilio Tauro Emiliano: 274
 Pancaldi, Aldo: 247
 Pancrazi, Pietro: 157, 169, 254, 386, 407, 408, 508, 509
 Poeti d'oggi: 386
 Ragguagli di Parnaso: 407
 Venti uomini, un satiro e un burattino: 407
 Panzini, Alfredo: 146, 157, 158, 165, 166, 175, 179, 258, 324, 334, 338, 390, 465, 508
 Donne madonne e bimbi: 179
 Il diavolo nella mia libreria: 338
 Il mondo è rotondo: 157
 Il padrone sono me!: 465
 Il viaggio di un povero letterato: 157
 Io cerco moglie: 157
 La cagna nera: 158
 La lanterna di Diogene: 158, 179
 Le fiabe della virtù: 158, 179
 Piccole storie del mondo grande: 158
 Signorine: 157, 158, 175
 Paolieri, Ferdinando: 146, 411
 Paolo, santo: 150, 372, 421
 Paolo di Maestro Neri: 358
 Papini, Giovanni: 139, 145, 146, 169, 219, 222, 223, 236, 239, 251, 254, 282, 287, 333, 334, 386, 397, 459, 460, 465, 466, 483, 499, 530
 Poeti d'oggi: 386, 499
 Storia di Cristo: 146, 222, 282, 397, 499
 Pareto, Vilfredo: 455
 Parini, Giuseppe: 290
 Pascal, Blaise: 413, 539
 Pascarella, Cesare: 132, 219, 286, 362, 413, 480
 Prose (1880-1890): 132
 Pascoli, Giovanni: 165, 185, 214, 262, 324, 362, 400, 413, 414, 491
 Passavanti, Jacopo: 449
 Pastonchi, Francesco: 362
 Pater, Walter: 265, 266, 435, 480
 Appreciations: 265
 Paulhan, Jean: 235
 Jacob Cow le pirate: 235
 Le pont traversé: 235
 Pavolini, Paolo Emilio: 266

Pea, Enrico: 15, 146, 386, 390, 484, 490
 Lo spaventacchio: 277
 Montignoso: 277
 Moscardino: 277, 386, 390, 490
 Péguy, Charles: 206, 261, 346, 434, 529, 530
 Clio: 346
 Victor Marie comte Hugo: 346
 Péladan, Joséphin: 390
 Pellegrini, Carlo: 228
 Pellico, Silvio: 176
 Penni, Giovan Francesco: 153
 Pereyra, Giulio: 404
 Libro del Collare: 404
 Pericle: 418, 419
 Peticari, Giulio: 371
 Perugino: 484
 Peruzzi, Baldassarre: 294
 Petrarca, Francesco: 188, 411, 550
 Petrolini, Ettore: 316
 «Piccolo» (II): 189
 Piccolo, Francesco: 142, 206, 313
 La Critica Contemporanea: 142
 Pieraccini, Gaetano: 273, 274
 La stirpe de' Medici di Cafaggiolo: 273, 274
 Pierin del Vaga: 153
 Pietro, santo: 372
 Pilade: 317
 Pindaro: 371
 Pipino: 468
 Pirandello, Luigi: 139, 185, 508
 Piranesi, Giovanni Battista: 200
 Pistelli, Ermenegildo: 302
 Profili e caratteri: 302
 Pitigrilli (Dino Segre): 143, 196, 239, 254, 465
 Cocaina: 143
 Pitti, Francesca: 273
 Pitti, Luca: 273
 Pizzirani, Giggi: 143
 La sfida de Barletta: 143
 Quo Vadise?: 143
 Platone: 205, 411
 Plutarco: 513
 Poe, Edgar Allan: 196, 251, 413, 434, 516
 Landor's Cottage: 293
 Perdita di fiato: 434
 «Poesia ed arte»: 145, 146
 Pogliani, Angelo: 135
 Poincaré, Raymond: 372
 Polifemo: 379
 Poliziano, Angelo: 414
 Pontormo, Jacopo da: 446
 Pound, Ezra: 312, 342, 379, 424
 Prassitele: 231
 Prati, Giovanni: 255
 Praz, Mario: 298

- Prévost, Antoine François: 378
 Prezzolini, Giuseppe: 214, 333, 334, 483, 539
 Amici: 333
 «Primo Tempo»: 368, 520
 Prometeo: 463
 Proust, Marcel: 181, 235, 236, 239, 269, 312, 342, 343, 363, 378, 379, 389, 390, 424, 425, 525, 530
 À la recherche du temps perdu: 378, 530
 A l'ombre des jeunes filles en fleurs: 181, 378, 379
 Pastiches et Mélanges: 363, 379
 Sodome et Gomorrhe: 312, 378
 Une agonie: 182
 Prudenziò: 455
 Puccini, Mario: 146
 Pulci, Luigi: 414
- Quiz: 317
- Rabelais, François
 Pantagruel: 210
 Rabizzani, Giovanni: 448
 Sterne in Italia: 448
 Racine, Jean: 192, 541
 Raffaello Sanzio: 165, 172, 235, 453, 490
 Rajacekhara
 Karpuramajari: 228
 Raleigh, Walter: 330
 Rampoldi, Roberto: 209
 Rapisardi, Mario: 549
 Ras Alula: 251
 Ravizza, Alessandrina: 466
 Régnier, Henri de: 397, 400
 «Regno» (II): 483
 Rembrandt, Harmenszoon van Rijn: 200, 235
 Renan, Joseph-Ernest: 154, 429, 430, 434
 Reni, Guido: 446
 Renoir, Pierre Auguste: 179, 354
 Resnevič, Olga: 439
 Ribadeneira, Pedro de: 420
 Ricardo, David: 494
 Ricci, Arturo: 359
 Richardson, Dorothy Miller: 269
 Righi, Augusto: 182
 Rimbaud Arthur: 162, 200, 293, 374, 375, 385, 463, 503, 522
 Illuminations: 140
 «Rinnovamento» (II): 175
 «Riviera Ligure» (La): 176
 Rivière, Jacques: 342, 378, 540
 Robey, George: 499
 Rodin, Auguste: 354
 «Romagna» (La): 476
 Romagnosi, Gian Domenico: 290
 Romano, Giulio: 153
- «Ronda» (La): 145, 153, 182, 197, 206, 235, 236, 287, 316, 317, 338, 349, 374, 455, 469, 499
 Rosadi, Giovanni: 209
 Poeti in Parlamento: 209
 Rossini, Gioacchino: 302
 Rosso di San Secondo, Pier Maria: 282, 283, 411
 Il minuetto dell'anima nostra: 282
 Rousseau, Jean Jacques: 346, 413
 Ruederer, Josef
 Il principe Djem: 228
 Rufino: 231
 «Russia»: 439
 Russo, Luigi: 206
- Saba, Umberto: 490, 508, 519, 520
 Canzoniere: 508, 519, 520
 Coi miei occhi: 519, 520
 Saffi, Aurelio Enrico: 157, 235
 Saffo: 205
 Saint-Simon, Henri de: 342, 379
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de: 153
 Saintsbury, George: 549
 Sallier, Claude: 222
 Salvagnoli, Vincenzo: 302
 Salvatorelli, Luigi: 205
 Salvemini, Gaetano: 290, 291, 334
 Salvini, Anton Maria: 504
 Samain, Albert Victor: 553
 Sansovino, Jacopo: 533
 Santippe: 157
 Saraceni, Carlo: 294
 Sassoon, Sigfried Loraine: 261
 «Saturday Review» (The): 270, 316, 468
 Savarese, Nino: 337, 338, 343
 L'Altipiano: 343
 Pensieri e Allegorie: 343
 Ploto l'uomo sincero: 337, 343
 Saverio, Francesco: 420
 Savinio, Alberto: 338, 455, 499
 Scardaoni, Francesco: 139, 140, 313, 480, 490
 Dissonanze e Miniature: 140, 313
 Variazioni sopra un tema sentimentale: 140
 Scarfoglio, Carlo: 483
 Scarlatti, Americo: 178
 Altre iscrizioni eclettiche: 178
 Corpusculum Inscriptionum: 178
 Scawen Blunt, Wilfred: 526
 My Diaries: 526
 Schwob, Marcel: 261, 442, 480, 481
 Scilla: 379
 Scimula, Costantino: 281
 Scott Moncrieff, Charles Kenneth: 378
 Scott, Walter: 266, 330, 516
 «Secolo XX» (II): 407
 Segantini, Giovanni: 259

- Selincourt, Basil de: 193
 Selincourt, Ernest de: 193
 Selva, Attilio: 453
 Seneca: 277
 Serra, Renato: 476, 477, 508, 513
 Scritti inediti: 476, 477
 Shakespeare, William: 142, 175, 297, 329, 435, 476, 513, 526, 546
 Hamlet: 546
 Henry IV: 142
 King Lear: 435
 Romeo and Juliet: 133
 The Tempest: 153
 The Winter's Tale: 153-154
 Shaw, George Bernard: 210, 317, 468, 469, 525, 526
 Annajanska, l'imperatrice bolscevica: 469
 Candida: 526
 Commedie sgradevoli: 525
 Heartbreak House: 526
 La professione della signora Warren: 526
 Le case del vedovo: 526
 L'uomo amato dalle donne: 526
 The Perfect Wagnerite: 525
 Pygmalion: 210
 The Quintessence of Ibsenism: 525
 Siciliani, Luigi: 231, 297
 Erotici: 231
 Sidonio: 455
 Signorini, Telemaco: 302, 324
 Caricaturisti e Caricaturati al Caffè Michelangiolo: 78, 302, 324
 Silenziario, Paolo: 231
 Sisto V, papa: 218
 Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič: 307
 Slataper, Scipio: 334
 Smith, Adam: 494
 Smollett, Tobias George: 517
 Socrate: 157, 209, 418, 419
 Soffici, Ardengo: 172, 176, 185, 209, 239, 240, 261, 317, 334, 337, 382, 389, 401, 410, 448, 453, 459, 536
 Arlecchino: 240
 Atti e detti memorabili del Capitano Punzi: 209
 Giornale di bordo: 240, 536
 Kobilek: 185
 La ritirata del Friuli: 185
 Lemmonio Boreo: 176, 239, 240, 337
 Scoperte e Massacri: 240
 Statue e Fantocci: 240
 Sofocle: 179, 205
 Sonzini, Mario: 281
 Sorel, Albert-Emile: 354
 Sorel, Georges: 145, 354, 355, 455
 Souday, Paul: 397
 «Southern Literary Messenger»: 516
 Spadini, Armando: 154, 453, 533
 Spaventa, Silvio: 248
 Spaventa Filippi, Silvio: 297
 Spenser, Edmund: 193
 Spiritini, Massimo: 400
 Canti popolari fiamminghi: 400
 «Stampa» (La): 205, 347
 Stendhal: 222, 378, 513
 Stenterello: 173
 Stephen, James: 468
 Sterne, Laurence: 448
 Stevenson, Robert Louis: 244, 413, 442, 477
 In the South Seas: 244
 The Isle of Voices: 338
 The Master of Ballantrae: 442
 Storer, Edward: 185
 Strachey, Giles Lytton: 188, 189, 308
 Eminent Victorians: 308
 Queen Victoria: 188, 189
 Stuck, Franz: 232
 Sturzo Luigi: 320
 Svetonio: 244, 282, 475
 Swift, Jonathan: 425
 Viaggi di Gulliver: 480
 Swinburne, Algernon Charles: 297, 298, 324, 330
 Atalanta in Calydon: 297, 298
 Laus Veneris: 298
 Syveton, Gabriel: 168
 Tacchi Venturi, Pietro: 420
 Tacito: 244
 Taine, Hippolyte: 477
 Tasso, Torquato: 197, 205, 411
 Tassoni, Alessandro: 362
 Tavolato, Italo: 483
 «Tempo» (Il): 248, 251
 «Temps» (Le): 397
 Tennyson, Alfred: 266
 Teocrito: 231
 Tertulliano: 421
 Tharaud, Jean e Jérôme, fratelli: 197
 Marrakech ou les Seigneurs de l'Atlas: 197
 Thibaudet, Albert: 168, 206, 235, 342, 343, 367, 368, 378, 539, 540, 541
 La vie de Maurice Barrès: 168, 206
 Les idées de Charles Maurras: 168
 Paul Valéry: 539, 540, 541
 Thomas, Edward: 297
 Thomson, James: 266
 Thoreau, Henry David: 297
 Walden: 297
 Thovez, Enrico: 214, 215
 L'arco di Ulisse: 214
 Tilgher, Adriano: 251, 396, 508
 La visione greca della vita: 251

- «Times» (The): 281
Tintoretto, Jacopo: 368, 446, 533
Titta Rosa, Giovanni: 251, 386
Narratori Contemporanei: 251, 386
Tolstoj, Lev: 75, 236, 317, 439, 455, 465,
Tommaseo, Niccolò: 286, 342
Tommaso d'Aquino, santo: 434
Tonquédec, Joseph de: 196
G. K. Chesterton. Ses idées et son caractère: 196
Tornabuoni, Dianora: 273
Tornabuoni, Giovanni: 273
Tornabuoni, Lucrezia: 273
Tozzi, Federigo: 390, 438
Gli egoisti: 438
Il potere: 438
L'incalzo: 438
Tre croci: 438
Treitschke, Heinrich von: 248
Treves, Claudio: 248
«Tribuna» (La): 139, 153, 161, 200, 343, 401, 407,
449, 465, 487, 512, 513, 514, 532, 540
Tristano: 133, 227, 543
Trockij, Lev: 355
Tucci, Giuseppe: 228
Tucidide: 143
Turati, Filippo: 209
Turgheniev, Ivan: 439

Ungaretti, Giuseppe: 401, 429, 430, 490, 508
Urbano VIII, papa: 218

Vailati, Giovanni: 175, 483
Valenti, Teofilo: 231, 232
Lo Specchio e la Rosa: 231, 232
Valéry, Paul: 343, 539, 540, 541
Valori, Aldo: 465
Valori, Niccolò: 273
Vannicola, Giuseppe: 483, 484
Varchi, Benedetto: 350, 411, 460
Ercolano: 350, 460
Variot, Jean: 354, 355
Varrone, Marco Terenzio: 274
Vasari, Giorgio: 273, 453, 484, 533, 550
Velasquez, Diego: 196
Verdi, Giuseppe
Ernani: 401
Verdinois, Federigo: 439
Verga, Giovanni: 374, 389, 390
Verne, Jules: 243
Cinq semaines en ballon: 243
Les Enfants du capitaine Grant: 243
L'Île mystérieuse: 243
Vertes-Lebourg, Paul: 169
Poètes Contemporaines: 169
Veillot, Louis: 149, 320, 529

Tiziano Vecellio: 484
Toeplitz de Grand Ry, Ludovico: 308
Si rinnova la Vita: 308

Viani, Lorenzo: 325, 490, 491, 508
Ceccardo: 325
Vico, Giambattista: 290, 291, 367
«Vieille-France» (La): 404, 529, 530
«Vie Parisienne» (La): 465
Vigolo, Giorgio: 462, 463
La Città dell'Anima: 462, 463
Viola, Cesare Giulio: 383
Capitoli: 383
Virgilio: 274, 484
Vitaletti, Guido: 483
Vitelli, Girolamo: 205
Vitetti, Leonardo: 196
«Voce» (La): 172, 175, 324
Voltaire: 337, 429, 434, 456, 546

Wagner, Richard: 214, 228, 550
L'olandese volante: 228
Rienzi: 228
Tannhäuser: 228
Wallis Budge, Ernest Alfred: 449
Weininger, Otto: 145, 404
Wellington, Arthur Wellesley: 179
West, Julius: 196
Whitman, Walt: 193, 330
Children of Adam: 330
Wilde, Oscar: 162, 247, 250, 270, 443
Aforismi e Paradossi: 247
The Ballad of Reading Gaol: 248, 443
Wilson, Thomas Woodrow: 307
Wiseman, Nicholas Patrick Stephen: 189
With, Karl: 244
Wordsworth, William: 162, 265, 266, 330, 413, 536

Yeats, William Butler: 247

Zaratin, Italo: 512, 513
Zenodoto: 205
Zola, Émile: 179, 465, 537
Zorro: 401
Zuccoli, Luciano: 158, 165, 312, 374, 386

INDICE GENERALE

Premessa	p. 5
Introduzione	p. 9
<i>Libri nuovi e usati</i> di Emilio Cecchi	p. 131
Bibliografia	p. 559
Indice dei nomi	p. 585