

Tradizione / tradizioni, geografia / geografie

DANIELA MARCHESCHI
Università di Perugia

1. UN'IDEA DI 'TRADIZIONE'

La tradizione è uno spazio di significati in conflitto, ciò che ereditiamo oggi dal passato. Può essere «grande tradizione», in quanto appartenente alla cultura urbana, letterata, razionalista delle *élites*, ma anche «piccola tradizione»: quella di comunità rurali o propria della cultura popolare.¹ La tradizione si può anche inventare, lo mostrano Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger,² creando nella ripetitività un rapporto fittizio con il passato per costruire maggiore coesione, utili reticoli di convenzioni, complessi simbolici e rinsaldare vincoli sociali e politici. All'interno della 'ritualità' della letteratura, una tradizione è ciò che instaura o esprime un rapporto con il passato, è una rappresentazione e un insieme di esperienze talora anche molto eterogenee, di conoscenze varie, consuetudini comunicative, espressive, estetiche, modi, pratiche o poetiche, forme, generi, stili, significati, simboli, valori che provengono da un passato storico più o meno lontano e che permangono, che stabiliscono un nesso di vitalità e continuità con il presente nell'intreccio mai scontato fra durata ed innovazioni. La tradizione può

1 Cfr. R. REDFIELD, *La piccola comunità. La società e la cultura contadina*, introduzione di L. Scaraffia, Torino, Rosenberg & Sellier, 1976 (edizione originale: *The Little Community and Peasant Society and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1960).

2 *L'invenzione della tradizione*, trad. it. di E. Basaglia, Torino, Einaudi «Piccola Biblioteca», 2002 (I edizione italiana, Torino, Einaudi, 1987).

essere orale o scritta, lo comprese Vincenzo Gioberti,³ appartenere ai ceti subalterni (è in tale scia che Ernesto De Martino studiò la cultura e la 'geografia' antropologica del Sud); può essere serie di norme ereditate da generazioni precedenti con cui quelle nuove sentono necessità di misurarsi, per recuperi e arricchimenti ulteriori, oppure per sostituirle con altre. Infatti il termine 'tradizione' – dalla voce latina *traditio* legata all'altra *trado* – ha pure la valenza di *abbandono per via di tradimento*. La battaglia dei Romantici italiani contro la mitologia, l'immutabilità di certe procedure espressive e l'interpretazione del concetto di 'classico' fatta dal Neoclassicismo, è appunto un esempio di tutto ciò; e si sa come vi reagisse Leopardi. La parola latina *trado* ha anche l'accezione di *trasmetto, tramando*; *traditio* sta perciò ad indicare la *consegna* del patrimonio culturale o dei testi del passato in mano alle generazioni nuove. Tutto ciò implica una salda nozione e percezione del futuro: la tradizione è allora un insieme di possibilità per l'avvenire,⁴ analogamente a quanto accade nella trasmissione genetica, che riproduce e differenzia un patrimonio preesistente.

Il Rinascimento – richiamandosi in suo modo alla classicità, e nella prospettiva della crisi politica e sociale italiana del Cinquecento – ha interpretato il termine 'tradizione' come patrimonio del passato reso modello o canone, cioè insieme di norme tramandate attraverso testi esemplari da seguire rigidamente, e insegna della letterarietà, principio stesso della scrittura. Fuori del canone non si potevano dare letteratura né arte degne del nome. Questo specifico significato, che l'attività letteraria e artistica in Italia ha tenuto vivo per secoli, è solo una delle possibili interpretazioni: alle origini la parola latina *trado* risulta dalla stessa base di *trudo*, che significa 'faccio uscire, venir su, spingo con forza'.⁵ Il concetto di 'tradizione' contempla allora una grande profondità spaziale e temporale di visione, giudizio, ricomposizione e azione storica e letteraria, nel senso che ogni autore autentico può originalmente reinterpretare, gerarchizzare, rifondare e ricostruire, 'far uscire', lasciare l'impronta, la propria traccia.⁶ Individuare una tradizione, studiarla, significa fare un'operazione storica e critica, portare alla luce i complessi processi di costruzione formale e scelta, insomma organizzazione delle esperienze che l'accrescono senza posa e di incessante re-interpretazione che la sottendono.⁷

3 V. GIOBERTI, *Del Primato morale e civile degli Italiani*, Napoli-Torino, Del Vaglio-Botta, 1862, pp. 273 e sgg. (la I edizione è a Bruxelles nel 1843).

4 Come sosteneva anche R. QUADRELLI, *Il linguaggio della poesia*, Firenze, Vallecchi, 1969.

5 Cfr. G. SEMERANO, *Le origini della cultura europea*, Firenze, Olschki, 1984-1994, 2 voll., 4 tomi, vol. II, t. 2, pp. 592 e 595.

6 Cfr. in merito i miei *Tradizione e tradizioni: dissentire da Harold Bloom*, «Poetiche. Letteratura e altro», 1997, 4-5, pp. 101-109, e *Prismi e poliedri. Scritti di Critica e Antropologia delle Arti. Orizzonti e problemi*, Livorno, Sillabe, 2001, cap. V.

7 Per il termine 'tradizione' cfr. *Dizionario di Antropologia*, a cura di U. Fabietti e F. Remoti, Bologna, Zanichelli, 1997, pp. 761-763, in particolare p. 762.

Alcune idee di ‘tempo’ e ‘spazio’, su cui scandiamo la quotidiana vita intellettuale, sono state prese per categorie *a priori* e non come frutto di tradizioni culturali, visioni del mondo storicamente date, quindi risultato di negoziazioni culturali da meditare, arricchire incessantemente e mutare, se necessario. La parola ‘tempo’, dal latino *tempus*, rimanda all’antica operazione di infiggere il *temo*, il chiodo, nel lato destro del tempio di Giove Massimo.⁸ Il tempo era così l’accumulazione stessa dei ‘chiodi’, uno dopo l’altro: ciò dà conto della visione lineare, cumulativa e progressiva di tempo e temporalità storica nel mondo romano, ripresa in età moderna dall’Idealismo romantico. Nella visione progressiva del reale propria di Hegel, la storia è realizzazione sotto specie sensibile del cammino dello Spirito, incessantemente ed inesorabilmente teso ad un perfetto ricongiungersi con se stesso attraverso il processo dialettico. Il Positivismo, influenzato principalmente dalle teorie di Charles Darwin, farà il resto: la storia sarà identificata con il processo stesso dell’evoluzione, vista come moto ascensionale e percorso cumulativo di avanzamento e civiltà. Se però il tempo è qualcosa che inesorabilmente fugge in avanti, accumulo progressivo di quantità temporali sempre maggiori e di momenti di sintesi dialetticamente sempre più compiute, l’oggi è di necessità più perfetto e più ricco dell’ieri, e il domani lo sarà rispetto all’oggi. Per essere ‘nel’ tempo, bisogna perciò seguirne incessantemente il flusso, non perdere il ‘treno’ di una presunta Storia, che diventa però tutt’uno con la cronaca e la novità. In tale processo il passato è destinato a perdersi per sempre o a tornare solo sotto forma di vuota e ornamentale citazione, di decoro museale, perché ormai ‘superato’. Invece d’essere salvaguardato come un sistema di ‘segni’ ricco di significati e di un patrimonio di esperienze vissute, esso è ridotto a elementare e in fondo superfluo o prevedibile ‘segnale’. Tutto ciò contrasta, però, con i risultati odierني delle varie discipline ideate dall’uomo; e la letteratura appartiene alla cultura al cui interno i valori si negoziano di continuo: nella complessità degli eventi e delle esperienze esiste una pluralità di scelte formali che possono essere dibattute, accettate o ripudiate. Niente è sorpassato, ma *ogni esperienza è sostituibile*: non vi è alcuna intima, noumenica necessità animatrice della storia letteraria. Essa procede per discussioni e soluzioni, per proposte più o meno felici che, in un dato momento storico, possono affermarsi in grazia di ragioni retoriche o argomentative particolarmente apprezzate da certi ambienti culturali e sociali o in certi gruppi di potere. Il caso di Carlo Collodi – a lungo reputato un minore per l’apparente destinazione infantile del *Pinocchio* – è particolarmente significativo. Intorno al 1880 la sua scrittura, ispirata all’assurdo e all’umorismo divagante, non incontrò più il favore dei critici oramai attratti dal Naturalismo, come ad esempio Felice Cameroni. Si accusava Collodi di «non obiettiva[re] mai» e di eccedere in «arguzie persistenti»,⁹ ma egli ‘non voleva’ adottare prospettiva narrativa alcuna di tipo naturalistico: scrittore comico e paradossale, era il maggiore interprete ed erede della tradizione comico-umoristica che, in Toscana e non

8 Cfr. D. MARCHESCHI, *Prismi e poliedri. Scritti di Critica e Antropologia delle arti*, cit., pp. 61-62.

9 Così un anonimo, “Fanfulla della Domenica”, 22 febbraio 1880.

solo, aveva dal 1848 trovato terreno fertile grazie al giornalismo e alla satira politica e artistico-letteraria.¹⁰ La geografia letteraria dell'Italia era allora più ricca o meglio identificabile. Del resto si continuano a leggere l'Ottocento e il Novecento in parte ancora con gli occhi di De Sanctis e Debenedetti: questi pur con aperture e arricchimenti, non ha mai messo in sostanziale discussione le categorie interpretative desanctisiane di derivazione hegeliana. Debenedetti assegna così centralità concettuale al romanzo verista, considerato idealisticamente l'emblema, l'incarnazione dello 'spirito' dei tempi moderni; e studia Verga, il carattere e la voce che gli appare più attinente (la tesi), insieme con le varie modalità (l'antitesi) della contrapposizione o le maniere dell'erosione di quel modello verificabili nelle opere di Tozzi, Pirandello, Svevo, ecc.¹¹

3. LE TRADIZIONI NON LA TRADIZIONE

Molti autori e critici mostrano di aderire all'idea di un'unica Tradizione, concetto che, nel tempo, è stato spesso confuso con quello di storia; non solo, ma se ne è anche avuta una visione a piatto, nella dimensione frontale della verticalità e dell'orizzontalità, ossia del tempo presente e delle sue immediate convenienze. Se tuttavia ragioniamo secondo i suggerimenti della Fisica, e in particolare delle teorie di Albert Einstein, dobbiamo considerare che l'uomo è immerso in un orizzonte spazio-temporale, entro il quale, in relazione alla sua collocazione, si vengono via via a definire le coordinate di passato, presente e futuro in cui egli si muove. Analogamente, l'essere umano vive nella complessità di una compresenza di storie e geografie: la molteplicità delle tradizioni. Siamo noi con le nostre scelte a 'presentificare' le tradizioni culturali, rendendole vive e operanti nella nostra impronta; noi a 'passatizzarle', giudicandole non adatte a quanto urge e riteniamo giusto esprimere 'qui e ora'; a 'futurizzarle', a darle in mano alle generazioni a venire.¹²

Gioberti aveva notato i limiti di una prospettiva monologica della tradizione; e il suo impegno teoretico fu volto non solo alla politica,¹³ ma anche a un ripensamento della nostra letteratura. Egli propugnava una riforma filosofica della cultura italiana al cui riguardo ribadiva lo stretto nesso fra «repubblica delle lettere» e «repubblica civile» e, per questo, riservava speciale attenzione agli «scrittori ideali», che si occupavano cioè del «pensiero e della speculazione».¹⁴ Su tale sfondo si spiegano l'insistenza sulla necessità di studiare «le diverse specialità delle province italiche», in breve di disegnarne una «geografia morale [...] in cui le idee fossero avvalorate dai fatti presenti e preteriti», e l'amore per Leopardi, «li-

10 Cfr. C. COLLODI, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 1995.

11 Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di E. Montale, Milano, Garzanti, 1971 e 1976; e, dello stesso, *Verga e il Naturalismo*, Milano, Garzanti, 1976.

12 Per tali problematiche cfr. i nostri *Scritti di Critica e Storia dell'Arte*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 2002.

13 Cfr. G. SAITTA, introduzione a V. GIOBERTI, *Del Rinnovamento civile d'Italia, pagine scelte*, Firenze, G. Barbèra, 1925, p. 3.

14 Cfr. V. GIOBERTI, *Scritti letterari*, a cura di E. Travi, Milano, Marzorati, 1971, p. 28.

rico nuovo e stupendo».¹⁵ Gioberti incitava a comporre una geografia e una storia della cultura – tradizioni orali incluse – e della letteratura per la costruzione delle «sorti future della comune patria». Auspicando un'Italia nuova, comprendeva che possono e devono esistere e coesistere tradizioni diverse, quando l'idea semplificante di una Tradizione come entità unica e originaria sarebbe stata messa in dubbio solo alcuni decenni più tardi dalla nascente Antropologia. Questa sottolinea quanto l'uomo sia un 'animale' molto vario, e quale ricchezza di vicende e articolazioni spaziali e temporali ne compongano l'esistenza. Il termine stesso 'cultura' indica «le tradizioni socialmente apprese ed acquisite e i modi di vivere dei membri di una società, ivi inclusa la loro maniera strutturata e reiterata di pensare, sentire ed agire (cioè di comportarsi)».¹⁶ La critica letteraria non può ignorare simili acquisizioni. È infatti l'Antropologia, in nome della molteplicità dell'agire umano, a insegnare che non dobbiamo vedere le culture e le letterature che ne sono parte come mondi isolati, conchiusi in se stessi e separati. Essa invita a tener conto della pluralità delle esperienze, della complessità delle tradizioni e della loro coesistenza, a considerare e metterne in tensione il loro portato di tempo fattosi pensiero, materie, forme, tecniche, parole, concetti, ecc. Le tradizioni dunque, non La Tradizione, giacché esiste un molteplice rapporto di insiemi, vale a dire di sistemi letterari o artistici in perenne trasformazione e in continua fase di assestamento, nei quali confluiscono e agiscono le tradizioni in atto, quelle del passato (le letterature o arti classiche e non solo) e le modalità mutevoli della percezione e della rielaborazione di esse. Per tali motivi non sono possibili tradizioni senza interpretazione e non è possibile interpretazione senza un'autentica critica delle tradizioni, ossia senza un'articolata critica della cultura. Ogni autore – e anche ogni critico, sia pure in maniere diverse – dovrebbe pertanto essere un interprete di tradizioni e della realtà da rifabbricare in forma nuova.

4. TRADIZIONI: DA GIOBERTI A DIONISOTTI

Alberto Asor Rosa osserva, in *Scrittori e popolo*, come il pensiero di Gioberti – emblematico di tanto nostro Risorgimento e di una certa cultura dell'idealismo italiano del Novecento – fosse presente nella cultura di Gramsci.¹⁷ Bastano le citazioni già fatte dal *Primato* per comprendere come le idee giobertiane siano potute entrare in tensione anche con quelle del laico e antifascista Dionisotti e siano divenute uno dei punti critici di riferimento polemico (ma non solo) di quest'ultimo. Ne è segno la stessa *Premessa e dedica* al volume *Geografia e storia della letteratura italiana*,¹⁸ di alta e rara ispirazione critica e civile, in cui Dionisotti ricordava, facendosene egli stesso carico, la volontà della sua generazione di costruire e ricostruire un paese nuovo e più libero, all'indomani della seconda guer-

¹⁵ Ivi, pp. 48 e 179.

¹⁶ Cfr. M. HARRIS, *Antropologia culturale*, trad. it. di V. Trifari, revisione di U. Fabietti, Bologna, Zanichelli, 1990, pp. 44 e sgg. (edizione originale: *Cultural Anthropology*, New York, Harper & Low, 1987), p. 6.

¹⁷ A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà Savelli, 1966 (I edizione 1964).

¹⁸ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

ra mondiale. Per cogliere il significato del lavoro di Dionisotti, gli storici e i critici della letteratura italiana 'devono' comunque tornare al confronto con «la voce eloquentissima» del Gioberti, che lasciò fino almeno al 1860, quando iniziò a declinare nella nostra cultura «il prestigio della filosofia», un «terreno [...] ricco di semi pronti a schiudersi, se appena il clima tornasse propizio». ¹⁹ Per Dionisotti si trattava di rimettere radicalmente in discussione proprio il rapporto fra 'repubblica delle lettere' e 'repubblica civile', così come una cultura intera l'aveva sentito e vissuto. Anche la letteratura, gli studi letterari e la critica erano chiamati a una coscienza rinnovata, ad assumere le proprie responsabilità storiche nel compito di ripensare il presente ed il passato in modo diverso da come era accaduto in certo Risorgimento e dopo. Quel *pathos* che noi sentiamo in apertura di *Geografia e storia della letteratura italiana* – lo slancio stesso nel richiamare gli intellettuali a un riscatto della cultura italiana, nella volontà di disegnare e di re-impegnarsi per valorizzare i nostri classici e le nostre migliori tradizioni – non poteva non guardare criticamente a quell'incitamento di Gioberti che, pur tanto diversamente, aveva chiamato a raccolta e spronato gli ingegni del proprio tempo, invitandoli a un'opera di revisione filosofica e letteraria. Le parole di Gioberti citate qui sono in alcune delle pagine più belle del *Primato morale civile degli Italiani*, che la rivista lodigiana di poesia e filosofia «Kamen'» ha deciso di riproporre all'attenzione critica. ²⁰ Leggerle e rileggerle è un'esperienza impegnativa, ma anche necessaria. In esse Gioberti dichiara con forza, lo ripetiamo, che la «Geografia morale» dell'Italia dovrà consistere nella stesura di una storia della cultura e della letteratura, capace di tener conto delle differenze e delle specificità linguistiche, delle specificità letterarie, dei diversi costumi, ecc. del paese. Non insistiamo di più su tutto questo; solo, diciamo che lo scavo delle tradizioni, della geografia e storia della nostra letteratura, messo in atto da Dionisotti, sembra raccogliere in pieno l'auspicio di Gioberti, che mostrava di avere ben chiara la varietà regionale italiana, nonché la ricchezza di pensiero e di apporti letterari da ciò comportato. Avvicinandoci alla letteratura con la consapevolezza della sua storia, ovvero 'delle sue tradizioni', capiamo come la discussione radicale di Dionisotti sull'idealismo e sulla critica e storiografia a esso ispirate, di fatto non sia stata ancora del tutto assorbita. ²¹

5. TRADIZIONI E GEOGRAFIE: I CASI DI NOVENTA E PENNA

Noventa guardò alla tradizione cattolico-liberale d'ispirazione giobertiana; e la sua stessa difesa della chiarezza e dell'oralità riprende riflessioni di Gioberti nel

19 C. DIONISOTTI, *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 233, 349. A p. 349 Dionisotti scrive anche: «Oggi, per buoni motivi, il Gioberti è ridiventato pressoché illeggibile». Due le ragioni possibili di tale nettezza: la prima è l'eccessiva lontananza della critica letteraria dalla teoresi, dalla «filosofia»; la seconda è nel rifiuto della «presunzione teologica [...] di possedere la indiscutibile verità» (p. 444). Sarà però l'antidogmatismo a consentire a Gioberti di cogliere presto, ad esempio, il valore di Leopardi.

20 Cfr. *Vincenzo Gioberti*, a cura di A. Anelli, «Kamen'», XVI, 2007, 30, pp. 119-160, e XVII, 2007, 31, pp. 5-50.

21 Quanto agli argomenti svolti qui, cfr. i miei *L'eredità di Carlo Dionisotti*, «Palazzo Sanvitale. Quadrimestrale di Letteratura», I, 1999, pp. 67-78; e *Spunti vitali*, «L'Indice», XVII, 3, marzo 1999, p. 13.

Primato, nel *Rinnovamento civile d'Italia* (1851), nel *Del bello* (1841) e negli *Studi filologici* (1867).²² Anche per Gioberti l'importanza della salvaguardia dell'oralità si lega alla difesa delle tradizioni popolari, che dovevano trovar posto legittimo in una cultura rinnovata. Un tale nodo di pensiero si saldava, proprio nel *Rinnovamento*, con l'idea di una 'riforma', che prevedesse un riesame storico-critico di tutte le tradizioni italiane. Ciò presumeva un'idea di forte continuità con l'insieme delle tradizioni stesse, ma anche un vaglio impietoso delle loro mancanze. Da qui l'uso di un termine caro a Gioberti, a Rosmini e a Noventa, quello di «errore»: una parola ricorrente anche nelle analisi della poesia e filosofia moderne tracciate da Maritain²³ e da Chesterton. Facendolo proprio, Noventa non solo stabiliva un principio di prosecuzione con tale pensiero cattolico,²⁴ ma poneva anche le basi di una spregiudicata analisi della cultura italiana del proprio tempo, per propugnarne una critica e, appunto, una «riforma» effettiva: altro tema caro a Gioberti e al Chesterton dell'*Ortodoxia*.²⁵ Proprio lo sferzare di continuo la pigrizia intellettuale dei contemporanei, il rifiuto di qualsiasi logica deterministica, della catena evolucionistica della causalità negli atti del pensare o operare, la maniera stessa dello sciolto e preciso argomentare noventiano, ricco di stravaganze, crudeltà, impuntature, ma anche di tratti scintillanti, molto devono al filtro formale e meditativo della saggistica dei tre autori menzionati, con cui Noventa aveva in comune un'identica fede nella vitalità del Cristianesimo. Noventa denuncia gli errori teoretici, ma nella decisione perentoria delle sue argomentazioni non è dogmatico: la polemica con Bargellini ne sottolinea del resto la problematicità della posizione rispetto al Cattolicesimo italiano del suo tempo. In questo contesto riassuntivo vorrei soffermarmi sulla scelta della «lengua» operata da Noventa. Nel rifiuto netto di certo neoplatonismo, dell'Otto-Novecento come del Cinquecento, sta pure il senso più riposto della sua scelta del «dialetto»: «Parché scrivo in dialetto...? / Dante, Petrarca e quel dai Diese Giorni / Gà pur scritto in toscan. // Seguo l'esempio».²⁶ Una lingua altra, dunque, non maschera di un'altra arcadia, e scelta per sottrarsi al similoro di un linguaggio poetico usurato. Noventa però respinge l'etichetta di 'poeta dialettale', non curando la presunta naturalità o purezza astorica del dialetto, inteso anche come contrapposizione più o meno ideologica ad un tirannico potere sociale e economico; e com'è noto si forgia una specialissima, inedita «lengua», un «veneziano» illustre in cui sono mescolati apporti lessicali d'area veneziana, padovana e via discorrendo.

Nella scia di Leopardi, Gioberti invitava a riscoprire una poesia che al pregio della «dicitura» unisse quello della «materia», quindi una poesia in continuo scambio con la prosa, perché – con un'idea fortunata anche presso Montale – il

22 Cfr. V. GIOBERTI, *op. cit.*, *passim*.

23 Cfr. J. MARITAIN, *Frontiere della poesia e altri saggi*, Brescia, Morcelliana, 1981 (la I edizione fu a Parigi nel 1935).

24 Cfr. in merito L. COMMISSARI, *Perché sono cattolico*, «Kamen'», VI, 1997, 11, pp. 7-53.

25 Cfr. *Ortodoxia*, trad. it. e prefazione di R. Ferruzzi, Brescia, Morcelliana, 1926; V edizione, da cui si cita, Brescia, Morcelliana, 1947, p. 105.

26 Cfr. G. NOVENTA, *Versi e poesie*, in *Id.*, *Opere complete*, a cura di F. Manfriani, Venezia, Marsilio, 1986-1990, vol. I, p. 84.

«nervo e il fondamento della lingua e dello stile è la prosa». ²⁷ Per Gioberti, parole e pensiero sono in rapporto di mutuo scambio, ma dal popolo «si dee prendere la materia rozza, la naturalezza e il nerbo spontaneo della dicitura», come Dante che «intese a parlar la lingua del popolo nobilitata dall'ingegno e dalla dottrina». ²⁸ La lingua, dunque, come patrimonio civile di una nazione; la lingua che va presa dal popolo, «perché il perfetto parlare e il perfetto scrivere constano di due specie di elementi: l'uno particolare, municipale, privato, dimestico, alla mano, l'altro comune, nazionale, pubblico, esquisito e magnifico». Solo dall'«armonico accozzamento» di queste varie cose nascono «la vita e la perfezione dello stile». ²⁹ La questione della lingua viva percorre tutto l'Ottocento, si sa, da Manzoni a Collodi, ecc.; ma quello che conta qui è il contesto in cui Gioberti ricomponne le sue osservazioni. Nell'opera *Del bello*, ribadendo l'importanza rivitalizzante dell'oralità e di ricorrere «a una lingua viva», egli precisa come si debba ricorrere a un dialetto, «il quale risusciti e ringiovanisca la lingua vecchia e quasi morta dei letterati, ritraendo dalle fonti perenni e incorrotte del popolo». ³⁰ Non erano idee nuove, e il romantico Borsieri le aveva già proposte in vario modo. Colpisce però il passo ulteriore del ragionamento di Gioberti. Qual è infatti il dialetto che potrebbe diventare idioma nazionale invece del toscano? È un caso che potrebbe essere «piuttosto il veneziano superiore ad ogni altro in bellezza»? ³¹ Altre tradizioni, quindi, per Noventa, che evitava una servile idolatria del moderno (ciò colpì Fortini), e l'accettazione incondizionata del dato oggettivo, considerato inoppugnabile. Non a caso nei versi finali della strofa prima (ripetuti anche nella seconda) e ultima della poesia *Ah, poeti moderni, e vù, done* (del 1959) Noventa scriveva: «Ogni ùn onora el so proprio passà, / E vù el vostro // [...] Ogni ùn onora el so proprio passà, / E mì el mio»; a sottolineare che i «poeti moderni» si sono spesso resi epigoni d'una tradizione inficiata dall'«errore» dell'idealismo, a cui lui non voleva apparentarsi. ³²

Anche Sandro Penna combatté contro le derive di certo crocianesimo, assimilando profondamente la cultura filosofica non idealistica. Se Croce sosteneva che i fatti fisici non hanno realtà, il poeta seguiva invece la filosofia della corporeità d'ascendenza nietzschiana e leopardiana. «Le ideologie staranno sempre inevitabilmente al di sotto della legge naturale del cuore e della carne!» aveva

²⁷ Cfr. V. GIOBERTI, *op. cit.*, p. 73.

²⁸ *Ivi*, p. 75.

²⁹ *Ivi*, p. 79.

³⁰ *Ivi*, p. 209.

³¹ *Ivi*, p. 210.

³² Per un approfondimento cfr. i miei *Noventa e Gioberti*, in *Giacomo Noventa (1898-1960)*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Venezia, Ateneo Veneto, 6-7 novembre 1998), a cura di A. Scarsella, in corso di stampa; e *Noventa e il Novecento. «Perché non possiamo non dirci poeti»*, in *Noventa eretico del Novecento*, Atti del Convegno di Studi, (Brescia, 7-8 aprile 1998), Brescia, Fondazione Luigi Micheletti, Quaderni della Fondazione Micheletti, 10, 1999, pp. 71-87 (ampliamento del saggio *Perché non possiamo non dirci poeti*, «Kamen'», V, 1997, 10, pp. 7-21).

scritto Penna,³³ perché, appunto al modo di Nietzsche, c'è «un saggio ignoto – che si chiama Sé. Abita nel tuo corpo, è il tuo corpo» ed il «corpo è una grande ragione, una pluralità con un solo senso, una guerra e una pace, un gregge e un pastore».³⁴ A Penna non sarebbe interessata la dimensione ideologica, rivisitazione razionale astratta della realtà condotta secondo criteri prestabiliti, ma piuttosto l'«abitare» un preciso tipo di tempo: quello ciclico e cosmico del corpo, della pendolarità senza scampo fra piacere e dolore, possesso e perdita ineluttabile della vita; e quello del «ritorno del medesimo» proprio del bisogno naturale o desiderio, perché, al di là di ogni «migliore» sapienza, la vera conoscenza, cioè «la vita e la terra» sono «nel tuo corpo», come aveva ancora asserito Nietzsche.³⁵ Il 3 agosto 1928, Penna annotava: «Voglio una poesia gocciolante di viva passione [...] Siamo tutti lontani dal 'vivo' della natura»,³⁶ per una sintonia non solo con Rimbaud, ma anche con Nietzsche, che ammoniva: «Di tutto quanto è scritto io amo solo ciò che uno scrive col suo sangue. Scrivi col sangue: e allora imparerai che il sangue è spirito».³⁷ Era il bisogno di «vivere, uomo fra gli uomini» e di «sentirsi pienamente vivere / secondo la propria anima libera», che gli faceva ancora scrivere in un'altra poesia giovanile:³⁸ «Addio Wilde, Poe, Baudelaire / malefici assistenti / del mio cuore malato di nevrosi, / magnifici tormentatori / di chiusi uragani di passione [...] / Addio Baudelaire, lascio i tuoi oscuri turiboli / e in parte io più non t'amo / se torno al mio caro d'Annunzio adolescente / per tuffarmi, con un ardore che i miei / anni reclamano, nell'azzurro del cielo e / del mare».³⁹ Nella diversa direzione della sua ricerca poetica, Penna deve liquidare l'idea decadente del poeta, davanti a cui, nel penetrare i misteri della natura, si aprirebbe la miracolosa rivelazione d'un segreto mondo superiore. Non ha più interesse per l'esaltazione d'una sensualità artificiale e demoniaca, sentita come depravazione, e per altre forme di autocompiacimento e tentazione estetizzante. Penna sa che Baudelaire ha donato alla poesia moderna una più alta consapevolezza spirituale, ma ne rifiuta una 'parte': i misticismi, come Noventa, e l'idea della Bellezza misto di «infernal et divin», secondo l'*Hymne à la Beauté*. L'amore giovanile di Penna

33 In una lettera all'amato Ernesto: cfr. E. PECORA, *Sandro Penna: una cheta follia*, Milano, Frassinelli, 1984, p. 78; il volume è stato ristampato nel 1990, e nel 2006 con una *Premessa alla nuova edizione* (pp. V-XLI), che non altera la numerazione precedente. Anche per C. Garboli Penna è estraneo alla «realtà ideologica»: cfr. C. GARBOLI, *Penna papers*, Milano, Garzanti, Nuova edizione ampliata, 1996, p. 45.

34 Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, versioni e appendici di M. Montanari, nota introduttiva di G. Colli, Milano, Adelphi, 1982 (7ª edizione), § *Dei dispregiatori del corpo*, pp. 34-36, in particolare p. 34. Dell'attenzione a Nietzsche scrive anche E. PECORA, *Sandro Penna*, cit., p. 68.

35 Cfr. ancora F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 35.

36 Cfr. E. PECORA, *Sandro Penna*, cit., p. 67.

37 Cfr. F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, cit., p. 42 (§ *Del leggere e scrivere*).

38 Cfr. E. PECORA, postfazione a *Confuso sogno*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 133-145, in particolare p. 139.

39 Cfr. S. PENNA, *Poesie giovanili*, raccolte in E. PECORA, *Confuso sogno*, cit., rispettivamente alle pp. 115, 113 e 117-118.

per la poesia decadente lascia però delle tracce: ad esempio nel verso d'attacco, «I tuoi occhi infernali», del componimento *Fantasia per un inizio di primavera*, scritto nel 1933.⁴⁰ Quanto a Leopardi, è noto che asseriva come noi «non conosciamo altra maniera d'essere che quella della materia», che questa «è un modo di essere, non solo possibile, ma reale», che l'uomo ne è sempre dominato e mosso e «Che la materia pensi, è un fatto» (*Zibaldone*, 629; 2073; 3615; 4288). Nella direzione della corporeità senziente Penna ha sviluppato una poetica tutt'altro che 'evasiva' e diversa da quella più diffusa nell'ermetismo e in altre esperienze estetiche, per loro sostanza ancora decadenti e simboliste. Il rilievo assunto dal corporeo come sentimento di essere mondo, di essere al mondo, nel mondo e per il mondo, è lontano dalle riduzioni dei materialismi volgari, e nella poesia di Penna si mostra nell'insistenza su aspetti e bisogni fisiologici del corpo.⁴¹ Piuttosto che ossessioni dell'eros omosessuale, ciò riguarda l'ambito del basso materiale e corporeo e di tutta la sua tradizione artistico-letteraria: si pensi solo a quanto e come urina Gargantua! Tuttavia, nel grottesco, l'atto spirituale è, mediante esagerazioni o accumulazioni, abbassato e svuotato nella trasposizione sul piano materiale;⁴² in Penna invece la vita materiale è liberata da ogni valenza comica e grottesca: il poeta l'accetta semplicemente nella sua datità, al suo grado zero, e può in tal modo trasferirla in una dimensione altamente spirituale. Penna non mescola mai corpo, mondo esterno, cose: il corpo dell'amato non cessa di essere se stesso, qualcosa di definito nella sua bellezza e grazia, riflesso dell'immensa bellezza del mondo. Poeta della corporeità significa poeta del 'tutto', cioè del corpo come carne, mente, spirito; come capacità di progettare, slanciarsi verso il mondo e ricordare: perciò Penna è il cantore della felicità corporea consapevole, della solarità e della malinconia, quando quel proiettarsi è negato. Ha scritto in una poesia degli anni 1957-1965: «“Poeta esclusivo d'amore” – m'hanno chiamato. E forse era vero. / Ma il vento qui sull'erba ed i rumori / della città lontana / non sono anch'essi amore? / Sotto nuvole calde / non sono ancora i suoni / di un amore che arde / e più non si allontana».⁴³ Il corpo curioso, affamato di vita e d'amore, di Penna è una «freccia», è ulteriorità nella gioia d'essere al mondo e conoscere, dare un senso alle cose, sviluppando le correlazioni della sfera intuitiva tra percezione, memoria e immaginazione, tra presente, passato e futuro; e la sua forma di conoscenza non può che essere un continuo nascere e rinascere insieme al mondo, «in complicità con il mondo» che è già dentro di lui e «giunge fino a lui per farsi significare».⁴⁴ L'opera di Penna è profondamente immersa nella temporalità, anche solo per la continua dialettica fra essere e divenire che interessa il mondo interiore del poeta e confluisce nei suoi versi. Con le matrici di morfologia culturale usate da Lu-

40 Cfr. E. PECORA, *Sandro Penna*, cit., p. 132.

41 Si pensi ad esempio alle poesie *Nel fresco orinatoio alla stazione*, *Il cielo è vuoto*, *Ma negli occhi neri*, ecc., in S. PENNA, *Poesie*, prefazione di C. Garboli, Milano, Garzanti, 1989, pp. 63-64.

42 Cfr. M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 338-340.

43 S. PENNA, *Poesie*, cit., p. 342.

44 Per meglio definire certi aspetti estetici, prendiamo a prestito le illuminanti parole di Dino Formaggio sull'origine dell'esperienza artistica: cfr. D. FORMAGGIO, *L'Arte come idea e come esperienza*, Milano, Mondadori, 1990, p. 94.

cian Blaga in *Orizzonte e stile*,⁴⁵ potremmo dire che quello penniano non è mai un tempo-fiume, proprio delle concezioni statiche. Penna è poeta dell'immanenza e imminenza del ricordo, del tempo-zampillo che appartiene al futuro e del tempo-cascata (il passato) che gli coesiste. Uomo «tutto corpo» al modo di Vico, il poeta fa della percezione un dinamico campo spazio-temporale,⁴⁶ in cui il vissuto per intero viene a contare nei suoi molteplici aspetti. Nulla gli è più lontano che l'immobilità. Pertanto possiamo definire Penna il poeta per eccellenza dell'Umanesimo antropologico, della condizione dell'uomo che nasce al mondo e gli si dona senza posa nella dinamica pienezza carnale, sentimentale, razionale e temporale dell'esistere.⁴⁷

6. ESTETICA ED ESTETICHE

Nella seconda metà dell'Ottocento accade un fatto importante nell'Estetica: la ripresa del pensiero di Schelling, che determinerà il destino della letteratura successiva. Nasce l'idea dell'Arte per l'Arte, e la poesia (la parola) sarà conoscenza pura. Attraverso l'Estetica di Schelling compare il principio che l'autentico è un Assoluto percepibile solo per via mistico-irrazionale, e che una simile intuizione vitale è esprimibile solo attraverso la letteratura (o l'arte): in tal modo un Assoluto essa stessa, intuizione simbolica depositaria della Verità. Si affermano così in quel periodo tendenze che, ad esempio, Ibsen non sente in sintonia con le proprie necessità espressive, volte al rapporto autentico fra soggetto e oggetto. Per il norvegese, come già per Schiller, avrà particolare rilievo culturale il nesso critico fra etica e letteratura; e nelle sue opere i personaggi rappresenteranno valori e disvalori: le posizioni possibili di fronte al problema, alla questione che l'autore intende di volta in volta sviscerare. Se l'autore mira alla vita autentica, la letteratura – rilancio continuo fra limiti e possibilità dell'essere umano, della cultura e della storia – diventa un simbolo dello stesso processo liberatorio di attualizzazione o realizzazione integrale dell'essere umano, altrimenti costretto a realizzazioni parziali nell'impossibilità d'attingere all'Assoluto. Ciò implica alcune conseguenze: la letteratura non può essere solo imitazione servile o 'fotocopia' della realtà reificata e impoetica; la letteratura è 'anche' conoscenza, perciò può contrapporsi alle cose e tendere ai valori autentici, in un'esigenza di totalità, con la sua più compiuta via espressiva: quella etico-discorsiva.⁴⁸ Il trionfo dell'Estetica di Schelling ha fatto prevalere una via espressiva irrazionalista e estetizzante che, nel tempo e nella crisi teoretica della letteratura e degli studi critico-letterari in Italia (con effetti su editoria, media, ecc.), è stata identificata con la letteratura stessa, per la fortuna e il prestigio di grandi esperienze della letteratura francese e non solo. Da ciò la messe di autori reputati nelle nostre storie letterarie come una sorta di fiori nel deserto o singolari e isolati: ad esempio Pea, Noventa, Penna,

45 L. BLAGA, *Orizzonte e stile*, a cura di A. Banfi, Milano, Minuziano, 1946, pp. 118 e sgg.

46 Cfr. ancora D. FORMAGGIO, *L'Arte come idea*, cit., p. 99.

47 Cfr. in merito il mio *Sandro Penna. Corpo, Tempo e Narratività*, Roma, Avagliano, 2007.

48 Concordo con le riflessioni di Formaggio e di V. SALTINI, *Questioni di Estetica e Teoria della Letteratura*, Assisi, Beniamino Carucci Editore, 1970, pp. 13-16, ma anche tutta la *Parte prima*.

ma il loro numero è davvero elevato per un elenco. Anche il caso di Giuseppe Pontiggia – largamente affermatosi negli anni Novanta – è significativo. Lo scrittore, senza idolatrie naturalistiche per la realtà oggettiva, è stato un ‘nodo’ per la nostra cultura, dove hanno stravinto le poetiche decadenti che elevano il frammento e l’esperienza immediata a Assoluto e sono reputate Letteratura o Romanzo *tout court*. Pontiggia ha invece visto la letteratura come processo in cui estetica e etica sono in tensione, e sono possibili la ricerca, la critica e la proposizione dei valori.⁴⁹

Naturalismo e Simbolismo sono i frutti complementari della stessa sorgente teoretica: l’idea misticheggiante delle cose come *a priori* simboliche o, con un altro *a priori*, dell’oggettività assoluta dello sguardo e delle cose. Un’altra vittima illustre della semplificazione teoretica a cui è stata soggetta la nostra cultura è Antonio Fogazzaro. Il vicentino rifiutò l’estetizzazione del Male proposta da Baudelaire: la confusione dell’etica con l’estetica,⁵⁰ a cui era dato il primato assoluto: quell’identità fra bellezza e male frutto della stessa attitudine mistica che induceva il francese a cercare le corrispondenze misteriose fra le cose con una parola allusiva, evocativa, per via irrazionale insomma. Dalle premesse estetiche schilleriane Fogazzaro aveva creato con *Malombra*, nel 1881, l’inquieta, insoddisfatta, rovinosa figura di Marina: questa *femme fatale*, dea e visione di morte, misto decadente di Bellezza e Orrore, incarnava una patologia o deriva della cultura simbolistico-decadente e degli sviluppi che essa aveva avuto nel tardo Ottocento. Si trattava del soggettivismo esasperato e, appunto, dell’estetizzazione del Male. Fogazzaro era consapevole che i dati della cultura sono frutto non di una presunta e indiscutibile necessità della Storia, bensì di opzioni e dibattiti; e resistendo alle chiusure misticheggianti legate a un’eventuale adozione dell’Estetica di Schelling, individuava con chiarezza una possibile fonte di errori teoretici nella cultura contemporanea. Sarà Hermann Broch, autore della trilogia dei *Sonnambuli* (*Die Schlafwandler*, München-Zurig, 1931-1932) e maestro di Elias Canetti, a ribadirlo con le stesse argomentazioni, molti decenni dopo, facendo tesoro di tutta una tradizione del romanzo europeo fino a Kafka, per un’idea di letteratura intesa anche come conoscenza⁵¹ e in grado di restituire all’etica e all’estetica ambiti distinti e una mutua, feconda relazione.⁵²

49 Cfr. in merito G. PONTIGGIA, *Opere*, a cura e con introduzione di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, 2004.

50 Un «continuo confronto» tra estetica e etica nota in *Malombra* pure F. FINOTTI, *Genesi di «Malombra»*. *Poesia e pensiero nel primo Fogazzaro*, «Lettere Italiane», XLVII, 1995, 2, pp. 203-239, in particolare p. 210.

51 Cfr. pure H. BROCH, *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1965 (*Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955); e ID., *Azione e conoscenza*, Milano, Lerici, 1966 (*Erkennen und Handeln-essays*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955).

52 Per quanto detto qui cfr. ora D. MARCHESCHI, *Alloro di Svezia. Carducci Deledda Pirandello Quasimodo Montale Fo. Le motivazioni del Premio Nobel per la Letteratura*, a cura e con un saggio introduttivo di D. Marcheschi, Parma, MUP, 2007.