

Antonio Saccone
Università degli Studi di Napoli Federico II

Dissonanti coincidenze Poetiche della tradizione nel primo Novecento

Abstract

This article focuses on a variety of early twentieth-century literary stances that can fall under the umbrella of “rappel à l’ordre”. Within this tendency, the “Ronda”’s neoclassic normalization was far removed from the positions of Piero Gobetti’s *Baretti*. Gobetti and his very young associates, such as Eugenio Montale, reject avant-gardes’ self-advertising reckless attitude and combine tradition with the acquisition of a “new European style”. Montale’s *Stile e tradizione*, which can be considered as an ideal preface to *Ossi di seppia*, rejects the *Ronda*’s restrictive notion of classical antiquity and expresses the need for a reconciliation between the authority of the classics and European modernity. The irreverent *rondista* Savino, on the other hand, impresses the myth of non systematic classical antiquity on the prose of the modern world. Ungaretti’s *Verso un’arte nuova classica* also attempts to lay the foundations of creativity on an interlacement of norm and experimentation.

1. La variegata mappa di neoclassicismi, di poetiche iscrivibili, nel primo dopoguerra del secolo scorso, a vario titolo, sotto l’insegna del *rappel à l’ordre*, non interessa solo il dominio letterario: si pensi, nell’ambito delle arti figurative, alla rivista “Valori plastici” (1918-1921), disposta sin dall’inizio verso il richiamo all’ordine, attraverso il ripristino dei valori trasmessi dalla tradizione italiana del Tre-Quattrocento. Tanto meno è limitata, quella mappa, esclusivamente all’area geografica italiana: ricordo, per stare alla sola Francia, la rivista “L’Esprit Nouveau”, fondata nel 1919 da Le Corbousier con il pittore Amedée Ozefant e il poeta Paul Dermée e uscita fino al 1925. Organo e strumento di diffusione del movimento “purista”, nato con la pubblicazione sulla rivista del manifesto *Après le Cubisme*, “L’Esprit Nouveau” (termine coniato nel 1917 da Apollinaire per definire il clima cul-

turale parigino di quegli anni) esprime in pittura una fase di rimodulazione neoclassica della ricerca cubista.

Restringerò il mio discorso all'ambito letterario e allo spazio italiano. In genere la vulgata manualistica pone l'accento sull'elemento aggregante delle varie posizioni orientate a rubricarsi come declinazioni di un risorto classicismo, dopo e in antitesi alle bellicose estroversioni dell'avanguardia futurista, che aveva predicato e praticato la volontà di bruciare ogni legame con la memoria degli avi nella retorica fulminea e spasmodica, da manifesto, nell'immediatezza perentoria della novità. In realtà credo che sia più fruttuoso delle diverse modalità di quel neotradizionalismo segnare con una forte sottolineatura, piuttosto che la coincidenza storica, le divergenze degli atteggiamenti intellettuali ed espressivi. Il prudente rimpatrio nell'alveo della tradizione che sigla l'appello all'"ordine" della classicità, al sostanziale pronunciamento contro le avanguardie, contro il "disordine" della modernità, di cui esse appaiono portatrici, costituisce l'imperativo della "Ronda". L'ufficio di perlustrazione, di sorveglianza della disciplina letteraria, l'altolà intimato a ogni sistematico tentativo di assalire la roccaforte della tradizione, l'"umanità", l'esercizio disinteressato dell'arte¹ che vi si custodiscono, sono circoscritti dalla denominazione stessa del mensile di Cardarelli, apparso sulla scena letteraria italiana nel 1919. Gli obiettivi polemici sono, innanzitutto, la spettacolare strategia d'urto dei futuristi, ma anche il pugnace giovanilismo delle riviste fiorentine d'anteguerra, dettati, quegli obiettivi, da una ormai acquisita, composta e dignitosa maturità, giusta l'allusione contenuta nell'*incipit* dell'editoriale d'apertura: «A trent'anni la vita è come un gran vento che si va calmando [...] O animosa e benedetta gioventù, addio! [...] Or dunque eccoci giunti sul

¹ «[...] dai classici, per i quali, come per noi, l'arte non aveva altro scopo che il diletto, abbiamo imparato ad essere uomini prime che letterati. Il vocabolo *umanità* lo vorremmo scrivere nobilmente con l'*h*, come si scriveva ai tempi di Machiavelli, perché si intendesse il preciso senso che noi diamo a questa parola» ([Vincenzo Cardarelli], *Prologo in tre parti*, in "La Ronda", I, n. 1, aprile 1919, p. 3).

punto di agire con prudenza»². Ne deriva l'invito a un savio rientro nei ranghi e a un abbandono di velleitari propositi palingenetici: «Siamo uomini d'ordine e di interessi spirituali. E non vogliamo salvare il mondo né proporre nuovi ordini, non appelliamo di niente a nessuno»³. La normalizzazione rondesca ha, dunque, come contraltare non solo la concitazione comunicativa, che aveva alimentato il messianesimo volitivo e vitalistico dei futuristi, bollati come «parvenus che s'illudono di essere bravi scherzando col mestiere e giocano la loro fortuna su dieci termini o modi non consueti quando l'ereditarietà e la familiarità del linguaggio sono le sole ricchezze di cui può far pompa uno scrittore decente»⁴. Assieme alle chiassose sperimentazioni dell'avanguardia l'operazione di controllo sulla misura letteraria non può non coinvolgere la dismisura oratoria del dannunzianesimo e, in particolare, la prassi culturale primovociana con la sua febbrilità etica ed attivistica («la Voce che urla, fischia, tuona da Firenze fino a te, e ti sveglia, ti scuote, ti fa arrabbiare, ti fa sorridere e magari indignare, ma non ti lascia con il disgusto della carta stampata non letta e con il ronzio della lezione non ascoltata»⁵: così si era espresso il suo fondatore, Prezzolini, in un appello *Al lettore*).

La restaurazione neoclassica di Cardarelli e dei suoi sodali, messa in campo per riconfigurare «un simulacro di castità formale»⁶, ovverossia per tenere il gusto letterario al riparo dall'inquinamento ideologico ed espressivo, ha anche una *pars construens* fondata sui paradigmi di Manzoni e di Leopardi (sottratto, quest'ultimo, al suo eroico nichilismo e valorizzato essenzialmente come congeniale modello stilistico, per l'eleganza della prosa delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*). In linea

² *Ibid.*

³ Riccardo Bacchelli, *Dichiarazione monarchica*, in “La Ronda”, I, n. 4, luglio-agosto 1919, p. 64.

⁴ [Vincenzo Cardarelli], *Prologo in tre parti* cit., p. 4.

⁵ g. pr. [Giuseppe Prezzolini], *Al lettore*, in “La Voce”, I, n. 9, 11 febbraio 1909, p. 94.

⁶ [Vincenzo Cardarelli], *Prologo in tre parti* cit., p. 4.

con il suo progetto di controllo del codice letterario la rivista romana recupera il frammento vociano, convertendolo, tuttavia, in un organismo chiuso ed organico: su tale strada gli scrittori della “Ronda” (in particolare Cecchi e Baldini) esibiranno gli esercizi d’esordio della prosa d’arte, del capitolo, dell’elzeviro, dando vita ad un’inedita pratica di scrittura, se non ad un vero e proprio genere, che si protrarrà, con pregevoli esiti, agli anni Trenta.

Sulla riproposizione di indiscutibili *auctores*, sul rispetto per la dignità del mestiere, per l’*expertise* tecnica e linguistica, per l’intonazione classicamente meditata, “La Ronda” revoca programmaticamente il rapporto etico-volontaristico fra arte e vita, rilanciando l’idea della letteratura come entità autosufficiente, già promossa dalla “Voce bianca”, quella di De Robertis, subentrata alla “Voce” prezzoliniana. Non si può parlare, tuttavia, di una perfetta collusione tra le due prospettive. Nella rivista di De Robertis l’opzione per l’autonomia della letteratura aveva trasmesso un’etica prima ancora che un’estetica. Il ricorso alle ragioni dello stile si era approssimato al mistico e all’ineffabile.

Insomma il “ritorno all’ordine” proclamato dalla “Ronda”, se si dispone sulla linea di tendenza tracciata dal responsabile della “Voce” seconda, persegue d’altro canto l’intento di sterilizzarla, rendendola meno problematica, più asettica. Questo spiega la diffidenza nutrita nei confronti della ricerca interiore di quel Renato Serra a cui si era in qualche modo ispirato il cenacolo derobertisiano. È significativo che un autore-culto di Serra, Giovanni Pascoli, riceva un giudizio decisamente negativo da un dibattito (che acquista la tonalità di un vero e proprio referendum), promosso sulla sua poesia tra l’ottobre del 1919 e il gennaio 1920 dalla rivista di Cardarelli. La scrittura del poeta romagnolo, «risultato dell’applicazione disperata e complicata di un metodo del vuoto»⁷, non può ricevere consenso dai fautori della norma e di un, sia pur rinnovato, equilibrio classico. Secondo quanto si legge in una

⁷ [Vincenzo Cardarelli], *Discussione su Pascoli*, in “La Ronda”, II, n. 1, gennaio 1920, p. 5.

nota redazionale, «lo stile, oltre al resto, è una difesa», una diga, dunque, contro l'esterno, contro ogni forma di eteronomia, ma - potremmo aggiungere - anche di inquieta modernità, connessa al tragico sfaldamento dell'io e del linguaggio, destinato a creare un artista «procuratore di libidini fantastiche» e «corruttore di costumi»⁸. Non a caso un articolo di Alfredo Gargiulo s'intitola *Stile*: in esso l'autore, condannando «la romantica esaltazione» che aveva animato le velleità inclusive del periodo prebellico, ne addita gli esiti disastrosi con questa motivazione: «il filosofico divorò addirittura il letterario»⁹. «Stile», da non confondere - precisa Gargiulo - con la pur «bella parola "forma"», ancora carica di gloriosi meriti, per usarla nel senso voluto dagli animatori della "Ronda", perché «non ritenga alcunché del vecchio contenuto linguistico-retorico», andrebbe sempre scritta in corsivo o tra virgolette, proprio per rispondere «soltanto a un'accentuata esigenza di considerare l'arte letteraria come strettamente, esclusivamente arte della parola»¹⁰.

2. L'accezione rondesca del vocabolo "stile" permette di verificare la distinzione con un altro schieramento, anch'esso inclinato a misurare costantemente i propri gesti etici e culturali su quel valore, ma con il proposito di farne un uso del tutto distonico. Mi riferisco al gruppo riunito intorno a Piero Gobetti e alle sue riviste, in cui la fedeltà alla parola "stile" è il segno non solo di un'assoluta opposizione politica all'Italia mussoliniana, ma anche di un intransigente rigore culturale, specie quando, visti ridotti gli spazi della lotta politica aperta, l'editore torinese restringerà il suo discorso sulla letteratura, abbandonato nella stagione della più accesa milizia antifascista e visto ormai come l'unico tragitto percorribile. Il preambolo (significativamente intitolato *Illumi-*

⁸ *Incontri e scontri. Vecchio fantasma*, in "La Ronda", I, n. 6, 1919, p. 54.

⁹ A. G. [Alfredo Gargiulo], *Incontri e scontri. Stile*, in "La Ronda", III, n. 10, ottobre 1921, p. 692.

¹⁰ *Ivi*, pp. 690-91.

nismo) con cui Gobetti apre il numero d'avvio del "Baretti" nel dicembre 1924, proclama, in sintonia con le argomentazioni della "Ronda", l'imperativo di mettere in mora definitivamente «certi atteggiamenti incendiari, avveniristi e ribelli», attraverso l'allestimento di opportune e sicure «difese per la nostra letteratura rimasta troppo tempo preda apparecchiata ai più immodesti ed agili conquistatori»¹¹. «Le confuse aspettative», i «messianesimi», nutrimento della cultura d'avanguardia, della sua autocelebrativa velleità di dominio, hanno favorito «l'atmosfera di una nuova invasione di barbari», consacrando «la decadenza»; «anzi i letterati stessi, usi agli estri del futurismo e del medievalismo dannunziano trasportarono la letteratura agli uffici di reggitrice di Stati»: «Con la stessa audacia spavalda con cui erano stati guerrieri in tempo di pace, vestirono abiti di corte felici di plaudire al successo e di cantare le arti di chi regna»¹². Tuttavia, la recentissima "prudenza" dei rondisti non è certamente punto di riferimento per l'appello gobettiano a togliere credito a quelle «avventurose inquietudini» e a ridarlo alla «dignità prima che [al]la «genialità»¹³, al «tono decoroso», alla «sicurezza di valori e di convinzioni», alla solidità della tradizione, proprio in quanto vissuto con il senso di una disperata volontà di resistenza, che è anche cifra di una difesa della letteratura dalle insidie e dalle minacce della politica. Nel suo scritto Gobetti dichiara di non voler abbandonare la «coerenza con le tradizioni», ma di abbinarla - se la si vuol fornire di adeguatezza al «nuovo clima» - con «la battaglia contro culture e letterature costrette nei limiti della provincia, chiuse dalle frontiere di dogmi angusti e di piccole patrie»¹⁴. Perciò è

¹¹ Piero Gobetti, *Illuminismo*, "Il Baretti", I, n. 1, 23 dicembre 1924, p. 1.

¹² *Ibid.*

¹³ È palese il riferimento polemico al provocatorio ed iconoclastico anarchismo di "Lacerba", espresso nell'*Introibo* con cui esordisce la rivista di Papini e Soffici attraverso la difesa dell'artista di "genio", a «cui tutto è permesso», anche «il pieno diritto di contraddirsi da un giorno all'altro» (*Introibo*, in "Lacerba", I, n.1, 1° gennaio 1913, p. 1).

¹⁴ *Ibid.*

produttivo cercare la salvezza non in una visione vagamente neoclassica, quanto in un ideale di letteratura passato al vaglio della chiarezza e della razionalità, cioè dei «valori di civiltà e di illuminismo», e finalizzato all'acquisto di uno «stile europeo»¹⁵, da coordinare con un serio aggancio alla tradizione. Del tutto diversa era stata l'impostazione della "Ronda". Se è vero che quest'ultima, per bocca del suo capofila, aveva definito il suo «classicismo [...] metaforico e a doppio fondo», mirando ad accordare «i due termini, apparentemente ripugnanti, di classicismo e modernità», volendo con ciò escludere dal proprio orizzonte ogni restauro archeologico, rimangono, però, a sancire la differenza le seguenti argomentazioni apposte quasi in clausola da Cardarelli al programma:

Seguire a servirci di uno stile defunto, non vorrà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare, insomma, insensibilmente, la tradizione della nostra arte. E questo stimeremo essere moderni alla maniera italiana, senza spatriarci¹⁶.

Tutt'altro il progetto che unisce i collaboratori del "Baretti" (Natalino Sapegno, Sergio Solmi, Eugenio Montale, Leone Ginzburg ecc): «avendo assistito alla triste sorte delle speranze sproporzionate, delle fiduciose baldanze, delle febbri di attivismo», quei giovani non si riconoscono «nelle conversioni, nei programmi neoclassici, negli appelli spirituali» (che hanno comportato «classicismo senza classici, misticismo senza rinunce, conversioni crepuscolari»)¹⁷; piuttosto il loro proposito si fonda sulla consapevolezza che a ricomporre tessuto culturale e tessuto morale debba intervenire un'ottica aggiornata e sprovvincializzante. Nella pagina d'apertura del fascicolo inaugurale del "Baretti", accanto all'editoriale programmatico di Gobetti, compare anche

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Vincenzo Cardarelli, *Prologo in tre parti* cit., p. 6.

¹⁷ Piero Gobetti, *Illuminismo* cit., p. 1.

l'importante *Resoconto di una sconfitta* del ventitreenne Natalino Sapegno. Su una professione di indiscussa fede nel magistero di Croce, venerato soprattutto come esempio di operatività disciplinata e mediatrice, il giovane redattore, in sintonia con le idee del suo direttore, ribadisce l'implausibilità dell'estetismo demiurgico, dell'ansia di riscatto e di promozione professati dalle riviste fiorentine prebelliche. La necessità di tener ben presenti le ragioni ineludibili del presente, implicitamente riconosciuta, non può tradursi nell'adesione alle «mille parvenze iridescenti e mutevoli della scena contemporanea»¹⁸. I «principii solidi e fondamentali» di Croce sono serviti a «combattere, secondo un saggio ideale conservatore, gli ardori libertari, là dove più parevan perniciosi e falsi: con che si demolivan sul nascere futurismo e frammentarismo, estreme e ancor vive risonanze del moto romantico nella nostra letteratura di provincia»¹⁹. Sapegno riconosce, tuttavia, nel filosofo abruzzese anche «scissure e lacune»²⁰: i suoi classici della tradizione italiana si arrestano a Foscolo, rimanendogli «estranei» Manzoni e Leopardi. D'altronde l'intero articolo (il cui titolo ammette che ci si muove tra i resti di una battaglia persa, da rubricare e indagare) è attraversato da inquiete e problematiche perplessità. «La Ronda», alla cui nozione di «rinnovato classicismo», costruito sulla «tradizionale classifica italiana, compiuta e riafferzata con i dichiarata entusiasmi per i grandi classici dell'800», Sapegno sostiene di aver tributato fiducia, ha deluso, non riuscendo a eliminare «le vecchie tare della nostra letteratura provinciale», che «spingevano la critica su vie traverse, quando non pure in vicoli ciechi, fuori dalla grande strada maestra»²¹.

Il disincanto difensivo, al limite del pessimismo, di Sapegno non incrina la mobilitazione intellettuale sollecitata da Gobetti che, pur na-

¹⁸ Natalino Sapegno, *Resoconto di una sconfitta*, in «Il Baretto», I, n. 1, 23 dicembre 1924, p. 1.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

scendo dalla «scontentezza di ciò che sembrava materia di entusiasmo», invoca un diligente e schivo tirocinio di «sapienza quotidiana», necessario per attingere «uno stile europeo»²². In tale espansione europeista la stessa “provincia” può trovare inedita collocazione, come angolo aperto all’incontro ideale con l’Europa illuminata, luogo di aspirazione alla libertà di giudizio e di ricerca, imprescindibile per gli uomini di scienza e di lettere.

Resta, dunque, fermo, denso di significatività, il richiamo all’Europa, alle diverse culture europee. Esso è documentato dagli interventi su Proust (di Debenedetti), su Larbaud e Joyce (di Montale), sulla grande cultura russa (di Gobetti e Ginzburg), sul teatro espressionista tedesco (di Vincenti), su Valéry e Conrad (di Caramella), oltre che dall’attenzione rivolta a scrittori di frontiera, legati alla cultura mitteleuropea, come Saba e Svevo (indagati e valorizzati da Sergio Solmi).

3. La parola “stile”, associata all’altra parola-chiave, “tradizione”, compare nel titolo di quello che può considerarsi il primo scritto teorico-critico di Montale. Mi riferisco a *Stile e tradizione*: endiadi che esprime l’urgenza di accordare autorevolezza dei classici e modernità europea, in perfetto accordo con il programma del “Baretti”, in cui appare il saggio. *Stile e tradizione* esce nel fascicolo del gennaio del 1925, anno in cui vede la luce per i tipi di Gobetti il primo libro in versi del poeta genovese, *Ossi di seppia*. In effetti l’esordio poetico montaliano si muove nell’orbita intellettuale suggerita di quello scritto, esibendosi come «opera genialmente provinciale», sigillata in un’architettura equilibrata, ben calibrata ed organica, segno di una classicità strutturale e metrica, aliena da tentazioni avanguardistiche, ma già dotata di una personalissima, moderna fisionomia compositiva e psicologica, disponibile a «una violenza espressiva centrifuga, [a] una tendenza alla moltiplicazione

²² Piero Gobetti, *Illuminismo* cit., p. 1.

plurilinguistica del lessico»²³.

È significativo che l'articolo di Montale, da ritenere per molti versi una sorta di ideale prefazione a quella prima raccolta, inizi perfettamente in tono con gli intenti di Gobetti: il poeta riprende, citandolo alla lettera, un pensiero espresso nell'editoriale con cui l'intellettuale torinese aveva dato corso all'avventura barettiana, relativo alla necessità di non limitarsi a «parole di condanna», ma di operare in accordo con «spiriti rari e individui originali», di dare spazio ad una «volontà di conservare, riabilitare, trovare degli alleati»²⁴.

Gli *Ossi* avevano indicato una nuova strada: nel tempo della modernità non può più avere udienza una poesia aulica che faccia della sontuosità e del preziosismo la propria cifra di riconoscimento. Il nuovo gesto poetico non può fondarsi su altro che non sia una volontà di negazione, sulla coscienza della propria impotenza. Non le si può domandare «la formula che mondi possa aprirti, / sì qualche storta sillaba e secca come un ramo»²⁵. L'atto poetico non può fornire risposte con parole che non siano monche, aride, cioè tutt'altro che univoche o assolute. La defunzione della poesia, lo smacco dell'io poetante non producono, tuttavia, disgregazioni formali. Non si attiva una retorica nichilistica, piuttosto una sapienza nel ritrovare identità e senso attraverso il negativo, i rottami, gli scarti, i contenuti poveri, gli strumenti di una scrittura antiretorica. Gli *Ossi* stanno lì a dimostrarlo, con la compre-

²³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Eugenio Montale*, in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1978, p. 522.

²⁴ Eugenio Montale, *Stile e tradizione*, in Id., *Auto da fé*, 1966, poi in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1996, p. 9. Gobetti nel suo intervento programmatico aveva scritto che dalla barbarie «sono pure rimasti immuni spiriti rari e individui originali»; con essi era necessario «mettere il lavoro in comune»: «Insomma sotto il nostro linguaggio di condanna c'è una volontà di conservare, di riabilitare, di trovare degli alleati» (Piero Gobetti, *Illuminismo* cit., p. 1).

²⁵ Come recitano i vv. 9-10 di *Non chiederci la parola...*: Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, in Id., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 27.

senza di scelte canoniche e infrazioni metriche, segnale di una sagacia espressiva, di un'aspirazione a rinnovare la forma, a salvaguardare il "poetico".

Il Montale saggista registra, allarmato, che «la perdita di fiducia nelle parole»²⁶, messa in versi dai poeti consapevoli della crisi dei valori e delle certezze (sembra di leggere una trascrizione in prosa dei versi di *Non chiederci la parola...*), ha equivocamente contagiato gli addetti all'esercizio critico, suggestionati dalle sirene irrazionali del misticismo religioso, dell'inconscio e dell'istantaneità impressionistica²⁷: indici, questi atteggiamenti, «di un gran disprezzo dell'arte» e di «un palese desiderio di pescare nel torbido»²⁸. La "semplicità", la "chiarezza", la "concretezza", attinte all'esempio di Croce, sono auspicate da Montale perché funzionali alla formazione di «una letteratura civile, colta e popolare insieme», che è possibile realizzare solo lavorando «in solitudine e per pochi»²⁹. Tutto ciò non equivale a identificarsi con quella «smania che dimostrano gli scrittori esordienti di atteggiarsi a profondi filosofi, al di sopra della mischia» e che non può costituire un margine al «diffuso e appena larvato discredito, in cui è tenuto nel nostro Paese il letterato e l'intellettuale»³⁰, proprio in quanto da questo essa è sprigionata e incrementata. Qui davvero l'intervento di Montale sembra porsi come referente teorico-critico degli *Ossi*. Si pensi al già citato componimento *Non chiederci la parola...*, che mette in gioco un'interlocuzione implicante due persone grammaticali, un *tu* e un *noi*, accertamento della presenza ineludibile di un lettore con cui comunicare e di un ceto intellettuale plurale, riconosciuto in base alla capacità di interrogare la realtà e il proprio ruolo senza alienanti illusioni di farsi

²⁶ Eugenio Montale, *Stile e tradizione* cit., p. 20.

²⁷ «[...] i critici che non vogliono essere da meno si raccomandano quando alla provvidenza, quando a Freud e alla contingenza» (Eugenio Montale, *Stile e tradizione* cit., p. 10).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ivi*, p.11.

risibile demiurgo, artefice di sfavillanti, misteriose e risolutive ricette salvifiche. Non è casuale, allora, che Montale abbia collocato *Stile e tradizione* quarantuno anni dopo in apertura di *Auto da fé*, raccolta di saggi, molti dei quali sono dedicati a difendere la poesia dalla frastornante banalizzazione indotta dall'enorme quantità di messaggi, dal pervasivo marketing, dall'eccitazione e dalla spettacolarizzazione che connotano i fenomeni artistici contemporanei. Lo scritto del 1925 appare davvero come un preludio, una sorta di avantesto rispetto agli scritti composti negli anni Cinquanta e Sessanta sullo scenario di un pervasivo vitalismo, massificato e meccanizzato. Basti pensare a *La solitudine dell'artista* del 1952, intervento incentrato su «solitudine e comunicazione», a riflessioni come le seguenti:

[...] l'artista raggiunge la comunicazione solo attraverso l'isolamento [...] solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano; gli altri – gli uomini della comunicazione di massa – ripetono, fanno eco, volgarizzano le parole dei poeti che oggi non sono parole di fede ma potranno forse tornare ad esserlo un giorno³¹.

Lo spiraglio che Montale intravede, osservando a fondo nella radicale negatività della condizione contemporanea, nel disincanto da essa indotta, non può crearlo «l'avvento del totale uomo nuovo» (che significherebbe «l'avvento del *robot*, dell'uomo meccanico e la fine dell'arte»), ma neanche «il trionfo dell'uomo vecchio sul nuovo» («sarebbe una sconfitta peggiore dell'altra»): su tali esclusioni è disegnata la «convivenza di questi due uomini nell'uomo di domani»³², come già implicitamente prefigurato in *Stile e tradizione*.

Montale si muove, indubbiamente, anche d'intesa con il lavoro svolto dalla “Ronda”, laddove conferma la necessità di continuarne la polemica contro l'istrionismo demiurgico, i clamori dei futuristi e dei primovociani («letterati e insieme confessori di nuove fedi e nuove spe-

³¹ Eugenio Montale, *La solitudine dell'artista*, in Id., *Il secondo mestiere, Arte, musica, società* cit., pp. 54 e 56.

³² *Ivi*, p. 57.

ranze»)³³, che hanno solo incitato all’attesa di un «Messia, che non verrà»³⁴. Non è auspicabile andare indietro al piffero di mitologie: comunque «alle nuove preferiremmo decisamente quelle del passato che hanno una giustificazione e una storia»³⁵. Montale non manca, tuttavia, di segnare un’implicita distanza dalla rivista cardarelliana, ammonendo che «processi e requisitorie [...] verso il malcostume precedente» devono evitare «l’avventato» e «il generico»³⁶ imputabili alla “Ronda”, che ha proposto un’immagine del classicismo circoscritta a Manzoni e a Leopardi. Tale ristretta scelta di campo equivale a sospendere il problema dello stile al «punto in cui lo lasciarono quei due grandi autori», «e parve non vi fosse dopo che abbassamento, compromessi, dialetto e falsetto»: in chiara opposizione al neoclassicismo di Cardarelli, Montale trova, in effetti, sterile isolare Manzoni e Leopardi, e «idoleggiare alcuni attimi cristallini dell’arte loro, considerati in astratto»³⁷. È opportuno non ostentare ripudio del passato, non cedere alla riconversione pragmatica della cultura, al «bisogno spasmodico dell’attuale e dell’immediato»³⁸ (per stare alla locuzione impiegata da Montale nel 1975 nel discorso tenuto in occasione della consegna del Premio Nobel), al «furore relativistico e attualistico»³⁹ (per tornare a *Stile e tradizione*). Nello stesso tempo non può, né deve essere eluso il rapporto inevitabile con le istanze del proprio tempo «complesso e difficile», ovvero «resistere alla tentazione di crearsi storici del tempo presente e suoi giudici, se non proprio suoi giustizieri»⁴⁰. Il poeta ribadisce che è indispensabile porsi, sulla scia dell’insegnamento crociano, con matura

³³ Eugenio Montale, *Stile e tradizione* cit., p. 9.

³⁴ *Ivi*, p. 13.

³⁵ *Ivi*, p. 11.

³⁶ *Ivi*, p. 9.

³⁷ *Ivi*, p. 12.

³⁸ Eugenio Montale, *È ancora possibile la poesia?*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, “I Meridiani”, Milano, Mondadori, t. II, p. 3034.

³⁹ Eugenio Montale, *Stile e tradizione* cit., p. 11.

⁴⁰ *Ivi*, p. 10.

limpidezza il problema della tradizione, che non va intesa nel senso asfittico in cui l'aveva intesa la "Ronda": «Dove per tradizione non s'intenda un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini»⁴¹. Ripetere «ingenuamente le forme del passato», considerandole valide di per sé equivale a serbare dello stile tradizionale unicamente «le apparenze»⁴². «La semplicità dovrà essere ricca e vasta»⁴³, frutto di esperienza umana e intellettuale. L'obiettivo non è «rifar la gente»⁴⁴, quanto cercare un'intesa cordiale con una platea «mediana», educata ad un «diffuso benessere e confort intellettuale senza cime ma senza vaste bassure», disposta a concedere «l'uso del sottinteso e dell'allusione»⁴⁵. Sull'equilibrio affidato a quella civile collaborazione la poesia potrà tornare a «costituire il vanto del nostro Paese e non più una solitaria vergogna individuale»⁴⁶. Quello che non sono riusciti a realizzare «i poeti dell'ultima illustre triade, malati di furori giacobini, superomismo, messianesimo e altre bacature», cioè «lo stile, il famoso stile totale», può invece realizzarlo un «dilettante di gran classe»⁴⁷. L'ultima argomentazione non può non spingere a evocare, sia pure parenteticamente, e distinto quel che v'è da distinguere, il "dilettantismo" come nuovo modello di saggezza, leggera, antisistemica, antiunitaria, sotto il cui segno Alberto Savinio, rondista spregiudicato e eterodosso, siglerà la sua attività, mirante a confrontare sulla trama del moderno il mito di una classicità non classicistica, da cui attingere archetipi privati di peso, frammentari, sottratti alla fissità di paradigmi assoluti, conchiusi e stabili. In *Nuova enciclopedia*, volume divagante e anticonclusivo, tra i più esemplari della sua irriverente scrittura saggistica, sorprendentemente divagante e anticonclusivo se si pensa al "genere", che do-

⁴¹ *Ivi*, pp. 11-2.

⁴² *Ivi*, p. 13.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 14.

⁴⁵ *Ivi*, pp. 10-1.

⁴⁶ *Ivi*, p. 11.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 13-4.

vrebbe definirlo, alla “voce” *Classici* Savinio annota:

[...] è molto più intelligente, e profittevole, e umano trattare «i classici» alla stregua dei nostri simili, ossia come uomini fallibili, che come infallibili divinità; che è anche una condizione migliore per capirli; e assieme per non metterci nella condizione di coloro che hanno per i «classici» una venerazione assoluta, ma ignorano perfettamente la loro opera⁴⁸.

Ma chiudiamo la parentesi sull'eccentrica e ironica versione saviniana del richiamo alla classicità e torniamo a Montale, alla sua figurazione degli intellettuali «disincantati, savii e avveduti», non interessati all'«immediata utilizzazione della cultura, del polemismo e delle diatribe»⁴⁹. In un tempo in cui è stata smantellata «la fiducia nelle parole» Montale è, già a questa altezza, proiettato a «torcere il collo alla nostra vecchia lingua aulica», «magari a rischio di una controeloquenza»⁵⁰. Per bloccare lo svilimento nei suoi confronti, la poesia potrà trovare una via d'uscita in quel compito che il neoclassicismo di specie cardarelliana non è stato in grado di svolgere, cominciando ad esprimersi con un linguaggio volutamente europeo, pur saldandolo alla nostra tradizione, a riqualificare, insomma, la “provincia” italiana, nel confronto con le esperienze europee.

Noi riteniamo che il nostro tempo ha cominciato in qualche modo a trovare la sua voce e la sua espressione, e crediamo di poter affermare che un giorno gli uomini migliori d'oggi saranno un giorno veduti meglio inquadrati nella storia del nostro Paese, che non li esclude dal loro posto di cittadini europei⁵¹.

Si tratta di riaccostare i classici in modi congrui con la modernità ormai

⁴⁸ Alberto Savinio, *Classici*, in Id., *Nuova enciclopedia*, Milano, Adelphi, 1977, p. 95.

⁴⁹ Eugenio Montale, *Stile e tradizione* cit., p. 14.

⁵⁰ Eugenio Montale, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in Id., *Il secondo mestiere, Arte, musica, società* cit., p. 1480.

⁵¹ Eugenio Montale, *Stile e tradizione* cit., p. 12.

irrevocabile, di configurare una modernità predisposta a divenire classica, ad assumere i tratti di quel «classicismo *sui generis* e quasi paradossale»⁵², di cui Montale discorrerà in una recensione dedicata nel 1926 alla lirica di Saba, al suo «compromesso neoclassico»⁵³. Tra l'altro indicando come precedente di «certo odierno superiore diletterantismo» «il Foscolo dello *Sterne* e delle *Grazie*»⁵⁴, l'autore di *Stile e tradizione* aveva già prefigurato le linee di un'inconsueta classicità, di una tradizione del moderno, da raccogliere e ulteriormente sviluppare.

A tessere l'ordito di una tradizione del moderno, in cui si trovano coniugate due nozioni antitetiche, tradizione e modernità, ad approntare una classicità del moderno, sostanziata di un'ossimorica novità memore, era intervenuto, con differenti impostazioni, anche Ungaretti. Il suo *Verso un'arte nuova classica*, indica, sin dai singoli elementi che compongono quel titolo, un tragitto culturale ed espressivo tutto da intraprendere di cui è già chiara, però, la direzione verso una creatività del presente giocata sulla consonanza tra rinnovamento e canone, invenzione e norma. Ungaretti legge la tradizione attraverso l'ottica del nuovo e insieme riconsidera il moderno come fase inaugurale di nuova tradizione: nell'opera di reciproca integrazione tra regola e azzardo, rimpianto e desiderio, un compito di primo piano sarà assegnato a due numi tutelari: Petrarca e Leopardi.

Il saggio di Ungaretti, pubblicato nel marzo del 1919, l'anno in cui vede la luce "La Ronda", è una vera e propria dichiarazione di poetica, in cui l'esigenza di un "ritorno all'ordine" è espressa in termini non assimilabili al canone restaurativo promosso in quella stagione dalla rivista "La Ronda". In effetti *Verso un'arte nuova classica* dimostra in modi netti come Ungaretti aderisca alla ripresa della classicità suggerita dalla "Ronda", scandendola su modi del tutto personali, che sono di rifiuto

⁵² Eugenio Montale, *Saba*, in Id., *Il secondo mestiere, Arte, musica, società* cit., p. 117.

⁵³ *Ivi*, p. 115.

⁵⁴ Eugenio Montale, *Stile e tradizione* cit., p. 12.

di un classicismo rivolto esclusivamente all'indietro, renitente ad «accordare modernamente un antico strumento musicale»⁵⁵.

Non mi dilungo oltre sul testo di Ungaretti: ne ho parlato distesamente di recente⁵⁶. Ricordo solo che lo scritto, come l'altro successivo, *Innocenza e memoria*, del 1926, legittima l'imprescindibile esigenza di congiungere modernità e memoria, di recuperare l'innocenza della parola poetica riattraversando la profondità della memoria. La rivitalizzazione ungarettiana della classicità esibisce, così, la propria distanza dal mero restauro neoclassicista di specie rondesca e insieme dalla novità eternamente proclamata dai futuristi: comincia a delinarsi, così, la poetica destinata a trovare la sua figurazione nel *Sentimento del Tempo*. Che quella poetica non vada confusa con l'ortodossia neotradizionalista in voga nell'Europa di quegli anni lo comprovano proprio le modalità di *Sentimento del Tempo*, ispirate al paradigma petrarchesco-leopardiano, ulteriormente rimodellato, nel corso degli anni Trenta, su una reinvenzione "europea" della classicità, che innesta sulla linea Petrarca-Leopardi il barocco di Góngora, lo Shakespeare lirico, le tragedie di Racine, irradiandola fino ai poeti del simbolismo francese.

⁵⁵ Giuseppe Ungaretti, *Riflessioni sulla letteratura* [1935], in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di Mario Diacono e Luciano Rebay, "I Meridiani", Milano, Mondadori, 1974, p. 275.

⁵⁶ Il riferimento è ad Antonio Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno Editrice, 2012 (cfr. in particolare il cap. *Verso un'arte nuova classica*, pp. 88-100).

BIBLIOGRAFIA

- BACCHELLI, R. (1919), *Dichiarazione monarchica*, in “La Ronda”, I, n. 4, pp. 64-6.
- [CARDARELLI, V.] (1919), *Prologo in tre parti*, in “La Ronda”, I, n. 1, pp. 3-6.
- [CARDARELLI, V.] (1919), *Discussione su Pascoli*, in “La Ronda”, II, n. 1, pp. 5-8.
- GARGIULO, A. (1921), *Incontri e scontri. Stile*, in “La Ronda”, III, n. 10, pp. 690-92.
- GOBETTI, P. (1924), *Illuminismo*, in “Il Baretto”, I, n. 1, p. 1.
- MENGALDO, P. V. (1978), *Poeti italiani del Novecento*, “I Meridiani”, Mondadori, Milano.
- MONTALE, E. (1980), *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino.
- MONTALE, E. (1996), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, “I Meridiani”, Mondadori, Milano.
- PREZZOLINI, G. (1909), *Al lettore*, in “La Voce”, I, n. 9, pp. 93-4.
- SACCONI, A. (2012), *Ungaretti*, Salerno Editrice, Roma.
- SAPEGNO, N. (1924), *Resoconto di una sconfitta*, in “Il Baretto”, I, n. 1, p. 1.
- SAVINIO, A. (1977), *Nuova enciclopedia*, Adelphi, Milano.
- UNGARETTI, G. (1974), *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano.