

## **«IL BARETTI» E L'EUROPA** **di Vanna Gazzola Stacchini**

1. Il programma europeista de «Il Baretto» vien formulato già nel primo numero della rivista. Il nome stesso della testata allude all'invito che Giuseppe Baretto aveva rivolto agli italiani di guardare oltr'Alpe e oltre Manica. La città di Torino si era sentita sempre ai confini dell'Europa e, come disse Antonicelli, fu la frontiera di una certa élite italiana verso «l'altra Italia». Èlite di intellettuali, soprattutto.

L'impostazione prevalentemente (anche se non univocamente) crociana della rivista comportava la concezione dell'autonomia della cultura dalla politica, quindi degli intellettuali dalla politica. Ma una contraddizione interna voleva che proprio in forza di questa teorica delle distinzioni, quell'impostazione avesse una funzione «politica»: di opporre un muro contro ogni forma d'ingerenza da parte delle ideologie, in testa quella fascista. Se dunque, da un lato, facendo un discorso antipolitico, ma con valenza politica, si tamponò ogni tentativo totalitario, dall'altro però quell'autonomia costituì il varco attraverso cui poté passare, proprio grazie alla separazione fra discussione politica e discussione culturale, qualsiasi iniziativa autoritaria della borghesia, qualsiasi tradimento del liberalismo stesso. In tale situazione finiva complessivamente per prevalere - nella rivista - la tendenza alla letterarietà e alla ricerca di uno «stile». Ciò si produsse in due direzioni: verso la cultura europea e verso la tradizione nostrana. Quest'ultima non venne intesa nel senso restrittivo in cui l'aveva intesa «La Ronda». Dice Montale:

...alle nuove (mitologie) che si pretendesse di imparare preferiamo decisamente quelle del passato che hanno una giustificazione e una storia (*Stile e tradizione*, 15-1-1925, II, I).

Per «tradizione» Montale non intende «un morto peso di schemi» ma «un intimo spirito, un genio di razza» (sebbene bisognerebbe capire meglio l'uso di termini come *genio* e *razza* che tanta fortuna ebbero proprio nel linguaggio fascista, per non vedere più fratture di quante non ci furono). Montale, in chiara opposizione al classicismo della Ronda, trova pericoloso isolare Manzoni e Leopardi alla ricerca di uno stile, e «idoleggiare alcuni attimi cristallini dell'arte loro, considerati in astratto»: propone un «tono più comunale» contro i trovatori che «cantano per universali». In una *Lettera d'occasione* a firma Oreste, che era Alberto Guglielmi, rivolta a Pilade, che era Alessandro d'Entrèves, l'autore definisce la tradizione «un tono che (mi) piace dire di moralità nativa» anche se «straniato sì che la comunità difficilmente ci si può riconoscere»; propone di non distinguere più frontiere «ma soltanto una varietà di più fruttuose esperienze onde arricchirsi di quanto dobbiamo pur riconoscere farci difetto» 1-2-1925, II, 2). Insomma una visione di alta educazione umanistica, pronta ad allargarsi, per essere appunto tale, a comprendere la cultura europea. In un momento in cui l'esaltazione della provincia è in Italia al suo culmine, esaltare lo «stile europeo» ha il significato di indicare una via di salvezza - attraverso la cultura - fuori dei confini dello stato nazionale divenuto oppressore. Se, come vuole Montale, «stile» è quello che proviene dal buon costume allora «la salute è forse nel lavoro inutile e inosservato»: è questa una coazione dei tempi. «Non è per noi tempo di dissensi, di posizioni singolari e di camarilli», lussi che lasciamo «agli uomini del domani, di noi più fortunati». Parole che sono perfettamente in tono con quelle di Gobetti (nell'articolo *Illuminismo*, 23-12-1924, I, 1). L'altra direzione in cui va la difesa della tradizione è contro i letterati, secondo Gobetti «usi agli estri del futurismo e del medievalismo dannunziano (che) trasportarono la letteratura agli uffici di reggitrici di Stati». Alla loro politicizzazione guerrafondaia è indifferentemente seguito - dice - l'atteggiamento di «vestire abiti di corte felici di plaudire al successo e di cantare le arti di chi regna» (ivi). Siamo nel '24 e tale ripiegamento si era già nei fatti consumato.

Uno stile europeo deve dunque nascere dalla simbiosi con la tradizione italiana e deve dare nuovo segno alla civiltà contemporanea: ci si senta europei e partecipi di ogni spinta rinnovatrice da qualsiasi angolo della terra provenga (Sapegno, *Resoconto di una sconfitta*, ivi). In questa accezione

europista la stessa provincia trova, nella rivista, nuova collocazione, come angolo aperto all'incontro ideale con l'Europa illuminata, luogo di aspirazione alla libertà. Proporre in un clima strapaesano o falsamente europeo, la lettura di Rilke o Dostoevskij o Defoe o Poe o Strachey o Valéry o Proust era un'operazione carica di intenzionalità politiche. Tuttavia questa apertura a noi pare ebbe nei risultati più un valore di ricerca di stile che non politico. Perché, appunto, cosa s'intende per «stile»? Un respiro, un comportamento europeo? Il comportamento letterario riflette un più generale comportamento di una società, il suo «respiro» politico appunto. A noi non sembra ci si possa accostare a dei risultati culturali diversi o più alti dei propri se non si riflette sul fatto che essi si producono nel vivo di una ben diversa situazione sociale e culturale proprio in rapporto a un diverso livello di maturazione politica ed economica. Le culture europee esprimevano (non si vuoi così stabilire un rapporto di causa ed effetto che sarebbe meccanico oltreché falso, ma solo alludere *all'insieme delle condizioni* che permettono il prodursi di un dato fenomeno) un grado di maturazione economica e un livello di produttività industriale che avevano dato vita (e viceversa) a una grande borghesia. Questa grande borghesia era stata capace prima, di esercitare un'egemonia attraverso cui imporre una propria scala di valori e poi, sui piano culturale, di affrontare il problema della propria stessa crisi con sufficiente dose di spregiudicatezza. Insomma un accostamento sul piano dello stile non poteva avvenire utilmente al solo livello del confronto letterario: ma doveva partire dall'ipotesi che, in Italia, al momento, un grande stile mancava perché era mancato esattamente quello sviluppo grande-borghese della società. In qualche modo chi intuisce questo problema sia pure solo in termini culturali ed etici è ancora Montale:

In Italia non esiste quasi, forse non esisterà mai, una letteratura civile, colta e popolare insieme; questa manca come e perché manca una società mezzana, un abito, un giro di consuetudine non volgari: come a dire un diffuso benessere e comfort intellettuale senza cime ma senza vaste bassure (*Stile e tradizione*, cit.).

Quando dunque la rivista propone la simbiosi fra lo stile europeo e la cultura della tradizione nostrana, mescola acriticamente elementi nati da una cultura storicamente avanzata con elementi nati invece da una cultura il cui retroterra sociale essendo ancora agricolo era pervicacemente e ritardatariamente umanistica. Di questo importante fatto strutturale la cultura italiana, proprio per il suo impianto idealistico, non ha mai preso coscienza vera. Croce, dopo il delitto Matteotti, viene proposto esplicitamente da Gobetti quale «il più perfetto tipo di europeo espresso dalla nostra cultura», Gobetti nell'analizzarne l'antifascismo «europeo» aveva scritto:

Nel momento in cui si assiste a uno dei più radicali tentativi di rompere la solidarietà italiana con l'intelligenza europea, la posizione di cultura di Croce doveva diventare una posizione intransigente di politica (*Croce oppositore*, in «Rivoluzione liberale», 6-9-1925, n. 31).

Posizione questa da cui organicamente discende quell'altra con cui Santino Caramella (*Tradimento degli scrittori*, 16-2-1928, V, 2) a proposito di *Trahison des clercs* di Julien Benda, a furia di applicare il distinguo poesia-non poesia sottrae l'arte ad ogni altra relazione, riduce il tradimento degli intellettuali ad un fatto della sola coscienza individuale e morale, ad una «mancanza di doveri che gli scrittori hanno verso sé stessi». Verso sé stessi e basta, si badi. Perciò vantare l'europeismo della rivista come sintomo della revisione che si determina in opposizione al fascismo, come testimonianza della libertà italiana, come cultura umanisticamente intesa, non disposta a piegarsi, è dire sì cosa vera, ma vera anche nei suoi limiti; limiti di capacità nel riconoscere questo: che opporre moralisticamente al fascismo armi abbastanza spuntate come la sia pur nobile educazione umanistica (retrovia peraltro contesa dal fascismo stesso!) significava non aver compreso che proprio una cultura siffatta esprimeva l'arretratezza di una società - e di una classe dirigente - che aveva permesso al fascismo di farsi, lui, organizzatore di cultura. Una cultura - per il fascismo - solo strumentalmente umanistica, in realtà sostanzialmente più adeguata - nella sua protervia reazionaria - a gestire una società di massa e tutto sommato in via d'industrializzazione, dalla quale bisognava pur ottenere il consenso.

Dentro questi limiti tuttavia la rivista tenne fede al suo impegno europeista con una serietà che lascerà non poche tracce nella cultura posteriore. Non solo attraverso le pagine della rivista ma anche attraverso le «Edizioni del Baretto» stampate da Einaudi, e le edizioni «Slavia» che ebbero un'apertura europea nell'impostazione che nulla ha a che vedere con l'europeismo dannunziano e prelude invece al contatto con la letteratura americana degli anni trenta. La letteratura italiana contemporanea invece interessa ai redattori meno di quella straniera, almeno a giudicare dagli spazi. Redazionalmente erano state stabilite delle competenze fisse per le letterature straniere: per quella francese A. Rossi, per quella spagnola E. Persico, per quella tedesca L. Vincenti e G. V. Amoretti. Ciò non toglie che un critico come Giacomo Debenedetti, adibito alla sezione «romanzi» si trovasse a dire sulla letteratura francese le cose più rilevanti. Era del resto previsto, come annunciato nel numero unico del 16 febbraio 1925, che vari altri critici si occupassero di letteratura francese. Ciò in un quadro programmatico assai vasto e organico che prevedeva altri numeri speciali dedicati alle letterature europee dell'ultimo ventennio. Del programma relativo alla letteratura francese non tutto si realizzò. Si ebbero comunque degli articoli che sono un'operazione di stile, una *scrittura-stile*, che vale in sé più che per quel che rivela dell'autore esaminato. In ciò consistette veramente l'europeismo della rivista.

2. Fra le letterature straniere quella francese è un punto di riferimento assai significativo. Essa era la letteratura dell'intelligenza, del non-provincialismo, della migliore avanguardia. E, sul piano strettamente politico, la letteratura dello stato repubblicano e democratico. Al momento di affrontare l'esilio dirà Gobetti:

A Parigi non intendo fare del libellismo o della polemica spicciola come i granduchi spodestati di Russia; vorrei fare un'opera di cultura, nel senso del liberalismo e della democrazia.

Le ragioni insomma per le quali la rivista guardava con interesse e aspettativa alla cultura francese, erano le stesse per le quali la cultura fascista la osteggiava. Ma quegli scrittori della rivista non si posero la domanda di quale società economica e produttiva avesse negli ultimi cinquant'anni dato luogo in Francia e non in Italia a quella cultura e a quello stato democratico e repubblicano. Mancò in sostanza un'analisi seria della crisi storica del liberalismo stesso. Perciò il rapporto con la cultura francese si risolse piuttosto in una operazione di stile formale che non in un confronto politico-culturale. Ma uno stile che nasce da un umore più ricco, da una più complessa sensibilità del fatto letterario, di quanto non avessero avuto riviste come ad esempio «La Cultura» o «La Ronda», tanto per citare due esempi nella stessa area ideale. Il «ritratto critico» di Debenedetti gli era stato suggerito dalla pratica critica di Albert Thibaudet: per quell'intento di cogliere attraverso un ritratto interiore dell'autore di un romanzo, le dimensioni più profonde e caratteristiche dell'opera, operando dall'interno di essa, sposandone l'ondulazione e il ritmo con un'apparente e signorile svagatezza e spregiudicatezza negli accostamenti, nei paragoni, nelle divagazioni: ciò che lo allontana di molto dal fare critica degli italiani. Così che i saggi su Radiguet (1-2-1923, II, 2 e 16-2-1925, II, 3) focalizzano la originale fisionomia dei romanzi di quello scrittore: tutta la luce - dice - convergendo su meccanismi psicologici, pare che tali meccanismi diventino essi i protagonisti della narrazione, mentre i protagonisti veri, gli uomini, vengono confinati in zone sfocate, e anche i più riconoscibili prendono un aspetto ambiguo e risultano spaesati. Di scorcio il critico cita fra gli «scrittori di morbide crisi» gli «astri Gide, Freud e Proust». Le sue scelte sono già fatte e ad esse resterà sostanzialmente fedele anche se l'ossequio al tenore illuministico della rivista, a nostro avviso profondamente non - congeniale a Debenedetti, non gli permetterà sempre di esplicitare fino in fondo le sue propensioni, del resto in quegli anni allo stato nascente. Nel caso di Proust le preoccupazioni diminuiscono: dopo la morte avvenuta nel 1922, Proust era stato consacrato in Francia da un fiorilegio di tributi pubblicati dalla «Nouvelle Revue Française» nei primi del '23, in un'atmosfera letteraria in cui non si faceva che parlare di lui come di uno scrittore che esercitava una sua ineluttabile esclusività che sembrava far parte direttamente del destino di ciascuno e «prendere la durata uniforme dell'esistenza» come dirà poi lo stesso Debenedetti in un saggio del

1950. L'intuizione fondamentale del critico stava nel capire che nel vago della quintessenziata musica proustiana si sublimavano «strati inconsapevoli della coscienza», si registrava un continente sommerso. Che le «idiosincrasie» impediscono di far emergere. Proust c'era riuscito. La chiave di lettura resta la stessa nel saggio che abbiamo citato del 1930 (*Saggi critici*, Mondadori, 1959) e ciò può dare la misura di quanto attenta fosse stata, venticinque anni prima, la sua osservazione critica e soprattutto quanto estranea alle metodologie allora in uso in Italia. Ma il fatto che questo suo metodo d'indagine restasse un episodio isolato quando non ostracizzato (anche dopo l'ultima guerra) è riprova di come non si possa adottare un metodo, un atteggiamento culturale «europeo» senza interrogarsi sul quadro complessivo della propria società, su ciò che sta a monte della sua arretratezza culturale e, dunque, sulla diversità degli stili.

Un altro dei nodi che, a proposito della Francia non poteva andare eluso, era quello rappresentato dal bergsonismo. Grazie alle strutture istituzionali come l'università esso occupava in Francia il posto predominante che da noi occupava il pensiero di Croce. Ma proprio in Francia lo sviluppo scientifico della cultura e della società avevano creato il problema della divaricazione della conoscenza dall'esistenza e quello del divenire. Santino Caramella (aprile 1925, II, 6-7) giudica il bergsonismo il più vasto e profondo tentativo contemporaneo di interpretare la «qualità» del divenire, esigenza che secondo lui, proprio in Italia, dove si è rimasti fissi alla mira del problema opposto dell'unità, dovremmo essere in grado di apprezzare come il necessario complemento del nostro idealismo. Il pensiero italiano poteva trovare qualche legame tra il positivismo e Bergson - dice N. V. (marzo 1927, IV, 3) - il quale avrebbe fatta propria la mentalità scientifica del secolo per integrarla nel suo vasto disegno dell'*évolution créatrice* in cui la storicità del reale, inteso come svolgimento e vita, non esclude la comprensione dei motivi fondamentali del positivismo, e prima di tutto il problema della realtà empirica. È nell'opera di Paul Valéry che Alberto Rossi (aprile 1925, II, 6-7) individua il grande bivio in cui confluiscono le strade della conoscenza e dell'esistenza, «forze esatte e studiate illusioni» le definisce. Le prime Valéry le attinge al dominio delle matematiche coi loro tipi di costruzione astratta, i modelli di raffigurazione analitica, il maggior numero di linguaggi, per rintracciarvi un «Jeu général de la pensée». Nel suo lungo lavoro analitico, specie in *La soirée avec M. Teste* Valéry attingeva a tutte le possibilità delle metriche elaborate dalla tradizione e ciò gli offriva il modo più immediato di liberarsi dalla materialità e non-significanza del discorso: la identità tra attività artistica e attività scientifica serviva allo spirito «universale» a concretarsi in immagini che impongono una nuova rappresentazione del mondo: a noi pare che di qui provenga la complessità artistica di Valéry e qui stia la ragione dell'importanza che la stia estetica annette allo «stile»: si tratta della forma che prende il dramma della conoscenza. Senonché la stessa complessità formale di questa poesia s'innestava in un tessuto culturale che dà alla scienza quel riconoscimento del suo potere altamente conoscitivo che in Italia era sostanzialmente mancato. Non bastava perciò «raccontare» Valéry per fare dell'europeismo, senza interrogarsi sulle diverse condizioni del nostro specifico atteggiamento culturale che per troppe ragioni storiche era dominato dall'idealismo, crociano o gentiliano, antifascista o fascista che fosse. Perché l'idealismo fu uno stile un linguaggio una visione totale della vita che si farà enciclopedia. Si sarebbe dovuto accettare di mettere in discussione le ragioni globali, storiche, di quel predominio. Ché, se andava consumandosi l'esperienza liberale sul piano politico non se ne coglieva l'occasione per rivedere l'intero processo, ma ci si limitava a ribadire quale trincea (arretrata) lo statuto culturale avulso dalla sua origine storica. Solo intuitivamente e sporadicamente si colgono alcuni effetti, ad esempio, sul piano del costume: nel trattare di Paul Morand, Adriano Grande (ivi) osserva che i suoi personaggi, un'umanità di lusso e amorale, sono «il frutto di quella cultura mondana francese, o viennese o berlinese, che è la sola, nella vita comune positivamente internazionale». Stile, dunque, anche di vita. Che manca, dice, ai nostri autori da caffè-concerto, che bazzicano personaggi della stessa specie: «troppe le differenze di mentalità e di educazione».

Ma non è questo un atteggiamento costante nella rivista. Nei confronti ad esempio della sfida gidiana alla convenzione borghese, la rivista si comporta in modo oscillante. Se Arrigo Cajumi (ivi) vi rintracciava il veicolo del «protestantesimo culturale» (e uno dei Verri parla di «coscienza

calvinista» di Gide, dic. 26, III, 2) esso non vien collegato al fenomeno del capitalismo. Perché l'impulso alla confessione, l'aspirazione alla sincerità, varianti laiche dell'etica protestante non si spiegano senza la rivolta contro l'ipocrisia cristiano-borghese (l'istituto famiglia in specie) che poteva nascere solo in una realtà dalle tradizioni laiche, urbane e capitalistiche. Morra di Lavriano (23-3-1923, II, 9) difende la legittimità del delitto gratuito di Lafcadio e invita a non confonderlo con un articolo sedizioso: non altrettanto intelligente si mostra invece in un altro articolo (16-4-1926, III, 4) in cui agita l'arma del moralismo pronto a difendersi dalle novità.

Altro nodo problematico: i movimenti d'avanguardia francesi, surrealismo e cubismo soprattutto. Nei loro confronti la rivista mostra più disponibilità di quanto non ne avesse mostrato verso il futurismo italiano (per Gobetti, Marinetti era il «veloce imbecille»). Alberto Rossi (10-5-1925, II, 8) riconosce al primo la necessità di rompere la logica del discorso, portar la confusione nelle leggi del linguaggio: ciò si può fare solo mandando a picco la concezione del mondo realistica, latina, che ha fatto il suo tempo, come vogliono i surrealisti; e, come Caramella (16-4-1926, III, 4), non svolge una critica al fondamento gnoseologico del movimento ma al carattere di stravaganza e di eccessività. Che in sé è argomento debole. Il pericolo di deviazione dalla norma, dalla misura della classicità è in fondo il criterio unificante sia degli apprezzamenti che delle critiche a questo movimento, come ad altri. I poeti cubisti sono definiti da Nino Frank (aprile 1925, II, 6-7) portatori di una «reazione contro i languidumi, gli isterismi, i sentimentalismi dell'ultimo simbolismo» e di una «costruzione meditata dell'opera e laboriosa digestione della realtà, quest'ultima, nello spirito dell'artista, dovendo essere disorganizzata e poi ricostruita secondo le leggi estetiche individuali» «per infonder vita più intensa e sua all'opera». Non sfugge la contiguità con i postulati dei futuristi, che invece vengono liquidati nel primo numero della rivista con argomenti di natura politica, mentre i cubisti, Max Jacob in testa, avrebbero fatto arte della concretezza e dell'intelligenza.

3. Oggetto di studio continuo e sistematico è, fra le letterature europee, quella tedesca. Parlarne presentava alcune difficoltà perché l'immagine ideologica e letteraria che la Germania offriva di sé non era così schematizzabile come quella della Francia repubblicana. Conteneva dei nodi problematici più ostici: da un lato il rigore formale e lo sperimentalismo, dall'altro l'incubare di quello spirito della nazione germanica che nel '900 costituirà il terreno ideologico atto alle svolte politiche verso il terzo Reich. Stephan George è uno dei poeti cui il Baretto dedicherà molto spazio, e non Brecht né gli artisti della *Neue Sachlichkeit*. Tali scelte comportavano una visione sostanzialmente conservatrice della cultura. Quando poi di George si rileva che la sua arte è aristocratica, schiva, di reazione al naturalismo (Elio Gianturco, 1/30-9-1925, II, 13), quando si rileva il suo disinteresse per la felicità degli uomini, il suo culto per la divina giovinezza, si dimentica (?) di connettere queste posizioni alla figura del dominatore, del regnante cui invece George esplicitamente le connette, cioè il vate che si proclamava duce della sua nazione, dell'anima «profonda» di essa (come fa modellando una propria immagine di artista - Cesare in *Argabal*). Leonello Vincenti insiste invece (ottobre 1926, III, 10) sul rifiuto da parte del poeta, della guerra e sulla sua ansia religiosa: in realtà quel rifiuto va di pari passo con il rifiuto delle masse (non solo della *massa*) alle quali contrappone «un'eletta schiera» di giovani educati all'asceti e votati alla salvezza del mondo. Nell'ansia di accogliere le sue teoriche sull'autonomia dell'arte dalla politica, non si accorsero questi critici che George finiva per sostenere le gerarchie, l'ordine e la disciplina che idee apolitiche in sé non eran certo, anche se ricoperte di esigenze di religiosità. Ecco un esempio di estetica indifferenza al mondo che, sia pur nella impossibilità di prevedere l'esito nazista di un'ideologia, costituì le maglie attraverso cui ne passarono i presupposti più organici (relazione questa che dal Gianturco non fu colta nemmeno quando presenta Detlev von Liliencron (1-30 settembre 1925, II, 13) come il cantore battaglieresco, il «germanico primitivo» di una Germania imbalanzata dalle vittorie del '70.

Il fatto è che quando, negli ultimi anni della sua vita, il Baretto andrà rarefacendo sempre più il concetto di letteratura fino a farne tutta l'ideologia della vita, i presupposti li aveva gettati sin dall'inizio. Non è un caso che l'intero numero di luglio-agosto 1928 sia dedicato proprio ancora a

George, di cui Vincenti dice: «Gl'ideali dell'arte possono esser assunti per restaurare gl'ideali della vita» e, riconoscendo il fondo irrazionalistico del pensiero di George conclude con amarezza impotente: «pare che adesso il mondo abbia bisogno d'un simile contatto con le forze oscure dell'essere». Nequizia dei tempi?

A un discorso tutto estetico si presta con meno pericoli la poesia di R. M. Rilke: quella poesia del silenzio, dell'impalpabile, del notturno, del gotico, quel misticismo vengono tuttavia isolati da Necco (dic. 1926, III, 12, ma anche da Gianturco, 1/30-9-1925, II, 13) col risultato di dicotomizzare la figura di poeta del Rilke, perché in lui la sensitività convive con la concettosità e con l'orfismo come con la religiosità e con l'astrattezza. Fra le poesie che la rivista pubblica mancano quelle più significative che riflettono la condizione rilkeana di cittadino di un'Europa aristocratica nel segno di un cosmopolitismo spirituale che si veniva infrangendo, di primo grande «uomo senza casa». Mentre si insiste sullo *Studenbuch*, libro di meditazione religiosa e di esasperata interiorità.

Fra le due componenti riconosciute della drammaturgia espressionista, l'«urlo» e la «geometria», viene privilegiata la seconda. A Vincenti (luglio 1925, II, 11) piace più Georg Kaiser che Toller o von Unruh, proprio per il suo astrattismo geometrico, Nel fondo l'ottica da cui parte la critica barettiana è sempre quella della visione razionalistica, umanistica del reale, cardine su cui si fondava tutto sommato la credibilità di una classe dirigente, anche se momentaneamente perdente. Ma in realtà il volontarismo espressionista andava visto nel gioco di antitesi fra la volontà intellettualistica di agire secondo principi precisi, da geometri e lo sfogo irrazionale, inconscio: la questione era assai più modernamente complessa di quanto non colga il critico il quale chiude il suo discorso sull'espressionismo in questa maniera inadeguata: «la vera madre dell'arte, sola realizzatrice dell'esperienza e delle volontà umane è la ingenua fantasia». Mancava profondamente nella cultura umanistica di questi intellettuali la disponibilità ad accogliere strumenti d'indagine, chiavi di conoscenza dell'esperienza, cui proprio l'idealismo aveva fatto da sbarramento.

4. All'area della letteratura inglese la rivista dedica minor spazio, ma con scelte sicure: Joyce, Woolf, Conrad. Di Joyce stende un profilo Silvio Benco (maggio 1925, 11, 8). La preclusione crociana non agisce sul critico che può valorizzare lo sperimentalismo letterario che nell'*Ulisse* investe la creduta inviolabile «unità stilistica»: infatti scienze fisiche e speculative, teologia e biologia, arti e letteratura, intuizioni psicologiche e raziocini matematici possono convivere e concorrono tutti insieme - in una visione enciclopedica e cosmopolita - a una incessante creazione. Una tragicommedia - dice Benco - fatta da uno spirito bizzarro che ride, ed è tale ironia che permette al caos creativo una tagliente trasparenza «che non sia quella della voluttuosa contemplazione estetica *nostra*» (c. n.).

Queste importanti affermazioni provengono non a caso da uno studioso che appartiene a un'area eccentrica, Trieste, rispetto alla cultura italiana e piuttosto nella sfera di attrazione della cultura mitteleuropea. Benco ha capito benissimo che il romanzo è la commedia dell'identità multipla, per la quale tutti i punti di vista son legittimi e l'artista li contiene tutti proprio perché non ne contiene nessuno. Un altro lungo articolo di Caramella (aprile 1927, IV, 4) è dedicato a Joseph Conrad. Il critico individua nei suoi romanzi una natura che non è più quella classica (che guarda la realtà come stesa su una superficie) né quella romantica (che la guarda in profondità), ma è un terzo modo. Per individuarlo egli si cala dentro il procedimento letterario di Conrad, lo smonta: lo scrittore sembra penetrare, dice, nell'ultimo delle cose e dei fatti, che vengono distesi, «spalmati», sopra un piano di osservazione anatomica dove gli elementi portati a galla da quello scandaglio si dispongono gli uni accanto agli altri con la stessa uguaglianza di livello che se ci fossero sempre stati. Sicché un banco di alghe, uno specchio d'acqua stagnante bastano a rendere il moto dell'immobile, la vita nella morte e il divenire nelle soste torpide della vita. Anche di fronte alla natura in tumulto, uragani e tempeste, la sua arte, dice Caramella, rimane impassibile e uguale a se stessa. Qui gioca l'idea dell'arte come luogo in cui si placano i tumulti, che non sapremmo dire se sia un criterio completamente utilizzabile. Un altro problema sui quale sosta l'attenzione del critico: quale il rapporto che instaura con siffatta natura la volontà umana, per Conrad? È di tre tipi: la

volontà del selvaggio, quella dell'europeo ammaliato e vinto a poco a poco dal fascino delle foreste vergini e dei fiumi equatoriali, che viene sconfitta o trionfa in ragione di una rinuncia; quella infine del pioniere e del marinaio che vince opponendosi, resistendo. Donde un acuto interesse per le malattie della volontà che gli riveleranno via via il mondo psicologico dell'uomo contemporaneo: in *Lord Jim* e nel *Corsaro Caramella* individua il deciso passaggio di Conrad alla psicoanalisi. Lo sforzo da parte del critico di ridurre categorie nuove, come la psicoanalisi, a quelle note come il romanticismo, si spiega dentro la necessità di rifarsi a modelli concettuali consolidati dal pensiero filosofico del tempo che, fra i valori, poneva quello del controllo della coscienza (umanistico). E ciò vede, forse giustamente, nell'operazione psicoanalitica di Conrad. Ci sembra questo tuttavia un punto alto di arrivo e contemporaneamente fra i più lontani dall'ottica umanistico-razionalistica. O meglio, tale ottica viene ricodificata con l'apporto di una lettura stratigrafica della psiche, senza la quale parlare di «coscienza» poteva divenire un'operazione vuota o volontaristica. Il recupero alla coscienza morale degli elementi sparsi dell'inconscio però, non l'uso di essi per problematizzare definitivamente la stessa interezza della coscienza.

Anche dell'opera di Virginia Woolf Umberto Morra di Lavriano fa un'analisi acutissima e tutta aperta alla comprensione di tecniche romanzesche estranee alla nostra letteratura (maggio 1928, V, 5): comprende che nei romanzi della scrittrice le categorie di *tempo* e *inconscio* appartengono allo stesso livello di relazioni simboliche, si svolgono in una dinamica tutta loro e diversissima e da quella del tempo cronologico e da quella della coscienza. Come dire che sa che esistono Freud e Einstein. A noi pare complessivamente che i critici del Baretto, nel trattare di letteratura inglese (Mario M. Rossi, Gianturco, Cajumi, Caramella, Morra di Lavriano) si sentano più svincolati dalle teorie crociane di quanto non si sentissero trattando delle altre letterature: forse perché l'ammirazione, ma la decisamente diversa storia culturale della più avanzata Inghilterra, li disponeva (o imponeva loro) a un atto di accettazione meno difensiva e più spregiudicata.

5. Per la regolarità dell'analisi e la vivacità del dibattito critico, il versante della letteratura russa è quello che meglio si può accostare al versante della letteratura tedesca, negli interessi del Baretto. Essendosene occupato lo stesso Gobetti il respiro europeistico e la capacità di cogliere i fenomeni dentro il quadro più vasto di una realtà e di una cultura anche storiche, politiche e sociali, rivelano una maggiore ampiezza. Nei saggi su Sollogub (5-3-1925, II, 4) e su Dostoevskij (16-3-1926, III, 3) Gobetti mostra grande finezza critica e grande autonomia di giudizio rispetto alle idee circolanti su di loro (tutte d'importazione francese), capacità di rovesciare i punti di vista con la sicurezza del taglio che è dei veri pensatori. In Dostoevskij egli coglie tutti quei tempi che costituiscono il grande decadentismo, la coscienza dell'uomo moderno:

egli non crede ai caratteri, alle qualità, ai tipi: le sue psicologie sono specchi di contraddizione, complessità inesauribili; egli poteva mai fotografarle perché le vede anime sempre nascenti, sempre vergini, sempre tese verso la chiarezza i fatti da soli, non precipitati negli abissi delle coscienze, non gli offrivano interesse alcuno.

La sua tuttavia non è lucidità filosofica, prosegue nell'articolo *Misticismo e marxismo* (nello stesso n. della rivista), il suo pensiero politico infatti nasce all'interno del suo mito slavofilo e non può andare al di là del mito populistico, di un sentimento gonfio, di una visione sconfortata del dolore universale, di un fanciullesco messianismo: in esso Gobetti non scorge l'ardere di un'anima profetica ma solo i limiti di un tormentato individualismo. Questa analisi serve a Gobetti per inoltrarsi in quella generale situazione del pensiero politico in Russia. Cosicché uno scrittore in mano sua non resta un soggetto da studiare nella sua absolutezza, ma l'espressione organica di tutta intera una forma di pensiero nazionale, addirittura etnica che porterà a delle scelte politiche. Fra le esperienze populistiche e quelle nichiliste, tutte mistiche, solo il bolscevismo, dice, se ne allontana decisamente: i bolscevichi sanno che le idee non possono nascere da cervelli isolati, che la filosofia sorge dalla storia, che le grandi politiche presuppongono coscienza d'interessi, senso di responsabilità.

Con i saggi di Leone Ginzburg siamo di fronte all'altro nucleo organico di scritti sulla letteratura russa. Due articoli su *Anna Karenina*, prima di tutto (nov.-dic. 1927, IV, 11-12, e giugno 1928, V, 6). Il problema che Ginzburg si pone è quello dello stile: come mai una vicenda, in sé comune, risulti poi così unica e singolare. Per l'insostituibilità dell'espressione, dello stile:

Ma innanzitutto conviene chiarire il concetto di *stile*: dirò perciò come io lo consideri un problema psicologico e non un problema retorico; giacché l'importante, anzi l'essenziale è d'avere quella data *forma mentis* e non un'altra; e non di adoperare un tempo del verbo invece d'un altro.

Nel caso di Tolstoj i due registri stilistici (ma psicologici) sarebbero il tono serio o l'esattezza quasi scientifica da una parte; l'ironia, la polemica brillante dall'altra, in continua alternanza tra loro. Più che non per il metodo che rischia le secche dell'impressionismo critico (e che alla fine presenta una partizione fra ciò che è poesia e ciò che non lo è), Ginzburg deve i suoi risultati a una propria capacità di vedere dentro le cose. In lui, comunque, forse perché siamo già nel '28, quando la rivista ha già preso la svolta verso la pura letterarietà, scompare quell'ampio spettro di riferimenti che era stato di Gobetti. Quando il testo ve lo obbligherebbe, come nel caso di *Guerra e pace* (dic. 1928, V, 12) egli relega tutta la parte storica e di filosofia della storia fra le parti «spurie» del romanzo. Il grande Tolstoj sta nelle delicatissime situazioni in cui descrive attimi ineffabili. Per le stesse ragioni di estraneità alla storia e alla politica Ginzburg loda infine poeti come Esenin e Chlebnikov che secondo lui la rivoluzione non è riuscita a strappare alle correnti del pensiero europeo. Si sente loro vicino dunque per questo «comune clima intellettuale» in cui vivono quasi involontariamente i poeti. L'eupeismo di Ginzburg è esattamente quello di Croce: la consonanza con i paesi europei è sentita sulla base del comune sentimento lirico che, manco a dirlo, era quello in cui si esprimeva il rifiuto della macchina e della dimensione industriale. Non crediamo che nel tracciare un profilo della «novissima poesia russa» Ginzburg ignorasse di star espungendo Majakowskj e in genere i poeti della LEF e l'esaltazione che di quella dimensione essi fecero, solo che opera delle scelte per far tornare i conti con i gusti e le ubbie dell'intellettualità italiana, anche se la migliore. Anche dagli articoli di Alfredo Polledro (nov. 1925, II, 15; dic. 1925, II, 16; genn. 1926, III, 1) si evince che l'Europa è il barometro dei valori e con essa bisogna stabilire quella circolazione culturale transnazionale: ma principalmente in forza del fatto che la poesia è «una» e non conosce confini altro che con la non-poesia!

**In: AA.VV., *Letteratura e società*, vol. II, Palermo, Palumbo, 1980, pp. 607-620**