

SULLA LETTERATURA VOCIANA: LA RIFORMA DEI GENERI E DELLO STILE

Clelia Martignoni

La stagione vociana, anche a guardarla da lontano e con il distacco dei posteri restii a fabbricare o riprodurre miti, fu davvero per la nostra letteratura un'esperienza intensa e spesso rivoluzionaria – e parlo soprattutto della ricerca di stile e linguaggio.

Un gruppo difforme di giovani talenti, «la generazione degli anni '80», converge da molte parti d'Italia nella società intelligente e baldanzosa dei vociani, in un sodalizio provvisorio, fragile per più aspetti, ma che la storia di quegli anni, precipitando verso la guerra, bollò con segno definitivo. «La storia che», scriveva uno di essi, Riccardo Bacchelli, sulla «Ronda» del '21, «se ha buon senso, ci dimenticherà»¹. Proprio la storia, invece, ritorna volentieri a interrogarsi sui protagonisti e sui fatti di allora, alla ricerca di quelle avviluppate e faticose radici della nostra modernità su cui i bilanci imminenti di fine secolo sollecitano chiarezza.

Molti gli uomini, e molti i contrasti, sia su questioni di fondo (che non a caso producono nel lungo cammino della rivista, 1908-'16, violente separazioni), sia su problemi minori, con un carico di beghe malumori risentimenti battibecchi, rivelato dagli epistolari (epistolari di cui non ci si stancherà di sottolineare l'abbondanza e il pregio, auspicandone possibili incrementi).

L'unità nazionale non arriva nell'8 a mezzo secolo; di lì a non molto la guerra avrebbe affiancato drammaticamente italiani di ogni razza e paese. E prima della guerra, in campo culturale e letterario toccò proprio alla «Voce» di funzionare come uno dei più attivi e battaglieri banchi di confronto dell'Italia regionale. Il che avvenne sempre sul filo di un continuo e problematico dissenso, su cui vale la pena di spendere preliminarmente qualche parola, censendo con rapidità i dati offerti in parallelo dalla rivista e dai carteggi. 1909: già emergono forti critiche antivociane da parte del severo Amendola e qualche rivista da parte dell'inquieto Papini («Voi siete crociani troppo e sempre» è il drastico giudizio di Amendola)². 1910: Amendola attacca velenosamente Soffici, per le pretese arroganze e superficialità artistiche (così il 15 settembre ne

* Il testo è la rielaborazione di un lavoro presentato al convegno internazionale «La Voce» e l'Europa (Lugano, ottobre 1987). - Si ringrazia G. Curonici, della Segreteria del convegno, per la cortese autorizzazione.

¹ Lo scritto di Bacchelli da cui è estratta la citazione, *explicit* del testo («Lasciate, vorremmo dire, che tutti ci metta a posto la storia, la quale, se ha buon senso, ci dimenticherà»), comparve nella rivista romana nel n. 11-12, novembre-dicembre del 1921, con il titolo *Sulla soglia del quarto anno*, e con firma redazionale «La Ronda» (ora in *Giorno per giorno dal 1912 al 1922. Entusiasmi e passioni letterarie*, Milano, Mondadori, 1966, vol. XXII di *Tutte le opere di Riccardo Bacchelli*, pp. 383 s.)

² In una lettera a Prezzolini del 27 maggio 1909, raccolta di G. Prezzolini, *Amendola e «La Voce»*, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 110-112. Papini per parte sua consente, ma con maggiore spirito conciliativo: «Siamo d'accordo su molte cose, e anche contro la troppa *croceria*, *murreria* ecc. della «Voce». Nonostante tutto, credo che «La Voce» non va abbandonata» (si cita dal fondamentale repertorio allestito da G. Prezzolini con la collaborazione di Emilio Gentile e Vanni Scheiwiller, *La Voce 1908-1913. Cronaca, antologia e fortuna di una rivista*, Milano, Rusconi, 1974, pp. 77-78).

scrive a Prezzolini: «A Soffici, beato lui, piace la stupidità (...) ma perché Soffici, quest'italiano che è stato più volte a Parigi, percorrendo più di mille chilometri, non viene qui [a Roma] a passar una volta quindici giorni? Vedrebbe per es. la Cappella Sistina, di cui parla senza averla vista»³, eccetera su questo tema). Aprile 1911: Casati, turbato dall'accesso antigiolittismo, ritira l'adesione e sostegno finanziario alla rivista. Estate 1911: le zuffe con i futuristi provocano dure proteste di Amendola contro Prezzolini. Ottobre 1911: adesione vociana alla guerra di Libia, uscita di Salvemini, soddisfazione di Croce, nascita dell'«Unità». Febbraio-aprile 1912: forte scontro sulle pagine vociane tra Boine e Croce, risentimento di Boine; aprile 1912: dimissioni temporanee di Prezzolini; aprile-ottobre 1912: interregno di Papini direttore. 1913: si tacca la costola di «Lacerba».

Ci si domanderà dunque: tra tante divisioni, qual è la carta d'identità sintetica e unitaria della rivista? O. più radicalmente, esiste? La minima cronologia sopra esposta riguarda il profilo della «Voce» 1908-'13, quella che Prezzolini polemicamente mostrò di considerare l'unica «Voce», la sua «Voce» – sua copia e suo ritratto, a essa soltanto riservando l'antologia-inventario del 1974⁴: la «Voce» civile e politica; quella antigiolittiana e meridionalista finché Salvemini la indirizzò, sino al settembre dell'11; la stessa pazientemente sorvegliata da Croce, con inviti alla prudenza e a temperare personalismi: «Sfrondate la Voce dalle *contingenze* e tutto andrà bene» (8 luglio 1911 a Prezzolini)⁵. Ma a noi preme altrettanto che venga a galla «La Voce» della scrittura e dello stile, su cui Prezzolini si sofferma poco o niente. Una «Voce» malgrado Prezzolini, potremmo dire un po' provocatoriamente dalla sua *Relazione del primo anno* (11 novembre 1909, n. 48):

Ho escluso, anzitutto, ogni scritto puramente artistico, e alle questione letterarie in genere ho dato un posto secondario, rompendola così con l'abitudine di tutti i settimanali che sorgevano e sorgono in Italia. (...) Incitando così i giovani al lavoro di critica, allo studio storico, all'esame preciso di qualche questione pratica non credo di avere scoraggiato o soffocato nessuna genialità poetica, ma, se qualche efficacia ho avuto, ho ottenuta la tendenza dell'oziosità latina a espandersi nella scioperataggine letteraria.

Sotto questo rigore, apparentemente ineccepibile, pare annidarsi la convinzione che letteratura significhi *sempre cattiva letteratura* (ma perché mai lo dovrebbe?), e viceversa che ideologia e cultura pratica equivalgono necessariamente a *buona* ideologia e *buona* cultura, il che ovviamente non è. Ciò che conta è la qualità: e sulla qualità della letteratura vociana non ci sono dubbi (mentre sulla qualità dell'ideologia ancora si discute, e spesso con energiche

³ Ancora da G. Prezzolini, *Amendola e «La Voce»*, cit., pp. 131-133.

⁴ Cfr. n. 2.

⁵ *La Voce 1908-1913*, cit., p. 168.

contrapposizioni). Anzi si aggiungerà che, in ottica retrospettiva, la rivista deve la sua forte identità *anche* alla stabilità e all'eccellenza dei suoi scrittori e del suo stile.

A questo punto è utile fare un po' d'ordine nel vasto gruppo vociano tra autori della prima e della seconda serie, cioè tra quelli già presenti sul foglio di Prezzolini, nel vivo di questioni civili e politiche, dove la letteratura si fa strada a fatica e tra ostacoli; e tra quelli che approdano alla «Voce» nella seconda serie, sin troppo dedicata alla letteratura, con austero e religioso fervore. La rassegna riserva qualche piccola sorpresa, pur nelle conferme. Tacendo degli onnipresenti Prezzolini, Papini, Soffici e Slataper, si rivelerà ad esempio che Emilio Cecchi, temperamento di grande sottigliezza e cautela, fa il suo eccellente mestiere di critico tra '9 e '13 e non oltre; e in più non concede alla «Voce», che pure è così determinante nel suo lavoro inventivo, nessuno dei numerosi frammenti in prosa e versi che tra '15 e '16 escono sull'amichevole «Riviera Ligure». Abbastanza irregolare anche il diagramma di presenze dell'estrosissimo – e amico di Cecchi – Giovanni Boine, sempre a capofitto nelle polemiche: in campo dal '9 con pezzi di varia cultura e informazione, coinvolto nel '12 nell'urto con Croce, e poi presente tra '12 e '13 con pezzi inventivi, sino al congedo del '14 – vedi caso burrascoso – in discussione con Prezzolini sull'idealismo militante della «Voce» (e va detto che anch'egli dirottò molte pagine creative sulla più pacifica «Riviera Ligure»).

Per venire a casi limpidamente divaricati: è del tutto tranquillo che Amendola taccia dal '13 e Gentile e Croce dal '14; e che per converso il languido frammentista Cesare Angelini compaia soltanto dal '15. Vociano della prima ora è Jahier con note religiose e culturale, e con molte delle pungentissime *Delizie indigene*, di denuncia civile e sociale; dal '13 anch'egli consente alla svolta letteraria pubblicando verso e prose, ma serbandone parecchie per la rivista di Novaro. Questo cruciale '13, su cui Prezzolini nel suo repertorio 1974 imprime il segno luttuoso della decadenza, sarebbe invece da festeggiare per la poesia, poiché segna l'ingresso di parecchi (Govoni, Lucini) e in particolare di tre grandi come Sbarbaro, Rebora, Palazzeschi. Per Campana occorrerà aspettare il '15, e accontentarsi di un solo intervento. Bacchelli già militava nella prima serie, con schede varie (anche politiche), ma il letterato in proprio salta fuori soltanto nel '16 con due prose liriche. Diverso il caso-Cardarelli, che corteggiò invano la prima «Voce» avendone molti rifiuti e la porta aperta solo nell'11 per un appassionato pezzo critico su Péguy (nell'estate del '16 De Robertis gli pubblicherà materiali soprattutto lirici). Della seconda ora, *et pour cause*, sono integralmente: Linati, Onofri, Savinio. Tutto ciò per dire che per avere un quadro della produzione letteraria vociana non basta scandagliare le annate della rivista e i relativi e paralleli

«Quaderni» della Libreria⁶, ma occorre anche tenere ben aperta sul tavolo la solidale e tranquilla «Riviera Ligure», nonché la dissidente e libertaria «Lacerba».

Se poi volessimo verificare il giudizio di Prezzolini maturo nei confronti della straordinaria copia di poeti e letterati con cui lui, pragmatico, ambizioso, smalzato organizzatore di cultura, si trovò a fare i conti, basterà osservare la confusa e sommaria descrizione della scrittura vociana che compila nell'antologia del '74: i libretti vociani sarebbero «confessioni, aperture di orizzonte, eccitamenti all'azione, fatterelli sentiti e allargati a simbolo di vita indipendente (...) il tutto scelto con energia, semplicità, chiarezza, spontaneità, pulitezza e con uno zinzino di sorriso e di corbellature» ecc. Tante parole, ridondanti quanto inefficaci, che non arrivano al sodo del problema, e che in sostanza mostrano la sordità di scrive alla tecnica letteraria. Eppure, verrebbe da aggiungere, lo stile nitido, spiccio, perentorio del Prezzolini vociano (pensiamo all'energico manifesto *La nostra premessa*, sul n. 2 dell'8; o alle varie *Relazioni* annuali), ha da spartire parecchio con quello dei letterati che gli stanno intorno: ne condivide sprezzatura, aggressività, modernità, e l'instabile equilibrio tra enfasi e secchezza; nasce e si alimenta dagli stessi maestri (Rolland, Péguy). Con la differenza, tuttavia, che per il pratico Prezzolini la lingua non è altro che veicolo di comunicazione, mai strumento di lavoro e d'analisi per se stessa.

Volendo ora indicare in sintesi i principi costitutivi della riforma stilistica vociana (senza scordarci beninteso di insistere sulla difficoltà di gestire un bilancio unitario), l'elenco potrebbe essere il seguente: autobiografismo generale e tenacissimo; frammentismo altrettanto persistente; equivalenza, rivoluzionaria, dei registri di prosa e poesia; rinnovamento delle strutture linguistiche (difforme e variamente inteso a seconda degli autori). Di autobiografismo e frammentismo, categorie-base dello stile vociano, sempre congiunte, si potrà parlare senz'altro insieme. Entrambi i fenomeni reagiscono alla crisi di crescita e assestamento del romanzo: tramontati naturalismo e verismo, l'Italia letteraria tra i due secoli, già pochissimo allenata a fare i conti con il genere-romanzo, impostava faticosamente una revisione del vecchio organismo naturalista introducendovi ingredienti simbolico-lirici. Pensiamo su questa traiettoria all'astuto itinerario del d'Annunzio narratore – maestro guardato perlopiù con sospetto e fastidio dai vociani, ma di fatto fruito dall'interno per le amplissime risorse linguistico-stilistiche, ma pensiamo anche a romanzieri minori, più rappresentativi del gusto medio: alle virate in direzione simbolica di Capuana e della Serao, agli accorti compromessi di Fogazzaro, all'accentuata volontà epico-mitica della Deledda. Quanto ai vociani, essi constatano la crisi delle strutture romanzesche – che è crisi di una cultura e di un'epoca – e sono ben lontani dall'adoperarsi per un rinnovamento interno del genere. Al contrario, accertatane la morte (presunta), lavorano in

⁶ Il cui prezioso e finalmente completo regesto si deve a C. M. Simonetti (*Le edizioni della «Voce»*, Firenze, Giunta Regionale Toscana – La Nuova Italia, 1981).

tutt'altra direzione; aderendo alla crisi, propongono di registrare discontinuità, caos, disordine epocali nelle forme altrettanto nervose e asistematiche del frammento. E qui vale la pena, poiché siamo nel cuore del rinnovamento dei generi tentato dai vociani, che l'analisi si faccia più minuta e registri una campionatura almeno delle numerose testimonianze sull'argomento cruciale del romanzo e delle forme antitetiche praticate dal gruppo⁷.

La cronologia impone che si parta da una lettera di Slataper a Soffici dall'aprile '11, che insiste sulla comune propensione all'autobiografia e prevede limpidamente:

Noi faremo qualche cosa: e siccome ogni periodo concretizza in uno speciale, predominante genere d'arte la sua visione interiore, il nostro genere sarà probabilmente il *diario*⁸.

«La Voce», 15 giugno 1911, n. 14: esce il saggio di Giovanni Papini *Le speranze di un disperato*, che punta alla valorizzazione di un'«arte interna», introspettiva, analitica, giudicata irrimediabilmente incompatibile con il romanzo, e ben più feconda: ed ecco in Papini rispuntare per la finestra, già ricacciato dalla porta, l'inconscio e obbligato, ma equivoco, crocianesimo che tanti vociani – anche i più anticrociani – dimostrano a tutte lettere nel corso del dibattito contro il romanzo: il romanzo, che è struttura, sarebbe perciò *tout court* artificio e non-poesia, mentre la poesia starebbe congenitamente dalla parte della registrazione e perlustrazione lirica. Dentro il fiacco panorama letterario 1911 (che suscita caustiche punzecchiature contro i grandi d'Annunzio e Pascoli stancamente imperanti), il romanzo cui Papini allude prendendosene gioco è quello minore e commerciale, mondano e fatuo, costruito su avventure galanti o di spada, su marchingegni esterni.

Io vorrei che si capisse come le vicende spirituali, cerebrali, intellettuali di un uomo (...) possono esser materia d'arte come le solite vicende sentimentali, amorose, dongiovannesche, spadaccinesche o sportive di cui ci deliziano da trenta anni. Vorrei far capire che la perdita della fede o la conquista di una verità metafisica possono essere avvenimenti così tragici e drammatici come la fuga di un'amante o la conquista di una signora.

E infine:

Ora di questa *arte interna* – ch'è il rovescio della grande arte decorativa, artistica, esteriore, sensuale e *troppo umana*, anche sotto i panneggi dei broccati e degli arazzi, del D'Annunzio – abbiamo pochi esempi e mi pare che potrebbe promettere molto a una generazione che non ha per

⁷ Di questi fatti già si ragionava tra l'altro, e in sintesi, nel nostro *Per una storia dell'autobiografismo metafisico vociano*, in «Autografo», n. 2 (giugno '84). E sull'argomento vedi anche P. Briganti, *I trentenni alla prova: l'autobiografia dei vociani*, in «Quaderni di retorica e poetica», II (1986), n. 1; R. Cavalluzzi, *Prove della scrittura separata. Prosatori della «Voce» e crisi del romanzo*, in «Lavoro critico», n. 27 (settembre-dicembre 1982).

⁸ La lettera, datata 11 aprile 1911, si legge in S. Slataper, *Epistolario*, a cura di G. Stuparich, Milano, Mondadori, 1950, pp. 268-270.

il pensiero il dispregio di quella sommarughiana. (...) Il poeta – già si sa – è percorritore e profeta e deve sempre rinunciare ai beni presenti perché le anime future vedan di più.

Certamente più esplosivo, giocato, invece che sulla provocazione e sulla satira come piaceva a Papini, su un più teso registro lirico-drammatico, lo scritto sempre vociano di Giovanni Boine *Un ignoto* (8 febbraio 1912, n. 6), destinato ad aprire – come si ricorderà – il violento dibattito con Croce. Eppure il rifiuto del romanzo, espresso nello stile incandescente e oltranzistico che è di Boine, in perenne conflitto tra tensione verso la totalità e afasia, s'innesta su un terreno culturale ancora ambigualmente crociano: il romanzo, in quanto struttura e congegno, è paventabile e *impoetica* prigionia, inefficace a rispecchiare le fratture del presente; mentre la nuova realtà pretende una nuova arte. Davvero notevole che l'alternativa possibile al romanzo, in questo sforzo di adeguamento all'epoca, sia indicata non nella troppo generica « arte interna » di cui discorreva Papini, ma nelle forme dell'aforisma (e si penserà ovviamente all'eversiva lezione di Nietzsche, carissimo a Boine).

La mia vita è amalgama, è pienezza aggrovigliata e commossa di pensiero e d'immagine. (...) Dico che questo amalgama deve pur avere un'espressione. (...) Qualcosa come un'interiore costrizione meccanica obbliga oggi un uomo che voglia esprimersi e dire, allo schema del romanzo antico di millenni (...); allo schema della narrazione ordinata in terza persona. (...)

Io non difendo il pensiero aforistico: ho delle idee che esporrò, sul pensiero aforistico. Ma se uno pensasse a scatti, gli scoppiassero dentro cose profonde come lampi senza alone, senza riverbero logico, senza echeggiamenti di concatenamenti sillogistici, farebbe male a non dirci come gli viene il pensiero suo, a scatti, a guizzi, a motti senza mettere tra l'un motto e l'altro un artificiale lavoro di apparente lavorazione. Vogliamo l'aforisma vivo non il rabberciamento di facciata secondo le regole solite; l'improvviso bagliore non un annegamento diluito secondo i bisogni correnti del raziocinare comune. (...) Brevità d'espressione per una brevità abitudinaria di spirito. La complessità libera e nuova dello spirito nuovo dovrà dunque crearsi la libertà delle forme.

Il precetto stilistico predicato nel '12 non resta, per Boine scrittore, lettera morta: l'«aforisma vivo» verrà di fatto tentato con risultati di straordinario interesse nei cinquantacinque frammenti comparsi sulla «Riviera Ligure» del marzo '15⁹. La serie sembra leggibile infatti come una silloge concatenatissima di aforismi, in bilico tra discontinuità e durata: nonostante la scansione in fulminei paragrafi numerati, la durata è perseguita sia con studiatissime ricorrenze ritmico-melodico-foniche, sia nell'articolazione in più blocchi di un solo grande campo tematico (l'esplorazione dell'io sociale e psicologico) che comporta il ritorno ossessivo di più parole-chiave. In terreno «critico» (la virgolettatura è d'obbligo nel caso di Boine), la ben nota

⁹ Sui *frammenti*, parte del volume *frantumi* subito postumo, si rinvia a C. Martignoni, *I «Frammenti» di Boine: aforisma, autobiografia, divisione dell'io*, in «Autografo», n. 15 (ottobre 1988). Cfr. anche G. Bertone, in *Il lavoro e la scrittura, saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il melangolo, 1987.

recensione a Clarice Tartufari del '14¹⁰ contiene ancora una volta la drastica condanna del romanzo secondo la formula già individuata: è la struttura con le sue forme chiuse e ingannevolmente *continue* a scontentare Boine, sensibilissimo alle *discontinuità* culturali del tempo e ansioso di esprimerle in registri adeguati.

Il fatto è questo: che la Tartufari ha scritto un *ottimo romanzo* (...) mi sia dunque permesso di dir finalmente la mia opinione sugli *ottimi romanzi* vivi e veri e quadratamente rappresentati.

Ed è che non so come ci soffoco dentro, ma proprio ci soffoco, ma proprio non ci colgo da ultimo che pena e desiderio di scattare comunque pazzamente fuori, fuori d'ogni quadratura e d'ogni regolare verità. Che ciò non è arte, o è quell'arte di cui non so assolutamente più che farmi, che è un congelare, un rifinire fotografico (un ripetere la vita) uno sperperare narrativamente una emozione la quale, nuda, era un grido, od un lamento, era un bagliore od una interiore colorazione. (...)

Io piangerò, io griderò o starò zitto. Starò con, dirò la mia anima nuda. Non scriverò romanzi.

Ma la posizione più complessa e problematica compete al sottile Emilio Cecchi, che rifuggendo dai personalismi esasperati di Boine conduce a più riprese, soprattutto nei *Taccuini*, un'analisi critica sulla narrativa italiana contemporanea, calandola nel contesto più ampio dei fenomeni sociopolitici e delle grandi esperienze europee del romanzo borghese. Il che comporta non tanto il veemente rifiuto del romanzo, su cui si attestavano perlopiù i vociani, quanto una nitida e oggettiva registrazione – tuttora preziosa – delle difficoltà italiane nella gestione del genere. Notevolissimo in questo senso un appunto del '12, dove molto modernamente si riconosce nel romanzo un genere di *contrastisti*, capace al massimo grado di restituire una visione globale e complessa di società e individuo, visione mai pacifica ma sempre dissidente e conflittuale. La società italiana, troppo recente, né compatta né unitaria, non ha consentito come altrove l'affermazione di una narrativa solida, centrale e continua, bensì ha prodotto al più le varie e pur non disprezzabili esperienze regionali:

ritirarsi istintivo dei nostri romanzieri verso la vita provinciale, perché in quella persistono meglio i contrasti, è più possibile sentire l'urto di certe forze: non fossero che forze primordiali, brutali. Riproduzione della vita paesana locale, delle parti diverse d'Italia; era l'unica cosa che si potesse fare, lateralmente alla grande linea centrale, ed è ciò che è stato fatto. D'Annunzio ha fatto l'Abruzzo, Neri Tanfucio la Toscana, Verga la Sicilia, la Deledda la Sardegna (...) Mancanza di vita centrale in Italia, come era in Francia al tempo di Balzac, come era in Inghilterra, per l'aristocrazia di Meredith, per il mondo villereccio di Hardey. (...) Ma il romanzo non può nascere che in società dove sia forte il contrasto morale: contrasto qui non c'è, perché c'è istintiva immoralità e buon senso. Ritornano qui le ragioni per le quali i romanzieri hanno dovuto isolarsi nella vita provinciale. La guerra dell'indipendenza italiana non ha mica trasformato tutto, non è mica avvenuta dentro (...) Ci sarebbe, dico io, il romanzo tragico, della

¹⁰ «La Riviera Ligure», n. 35 (novembre 1914).

vita di questa società sfibrata e corrotta. (...) Tutti i romanzieri, pure in una vita potente e vera, hanno scritto in dissidio. Cfr. Meredith, Dostoievski, ecc.¹¹

Altrettanto interessante una nota del '13 che indaga con acutezza i caratteri-base necessari alla forma-romanzo (*epicità, spessore e violenza del materiale*), denunciando insieme, a confronto, gli evidenti limiti della narrativa di casa:

Romanzieri, sono gli epici d'oggi, e sono perfettamente inutili se non trasportano una grande materia germinale, se non hanno qualità violente, spesse di succhio, alla Meredith, alla Tolstoj, alla Dostoewskij. Romanzieri, novellieri puramente ironisti, come i nostri, sono ridicoli e inammissibili (*Taccuini*, p. 192).

Alla luce di queste premesse generali va intesa la severa e ferma riflessione personale del '12:

Io non potrei mai scrivere un romanzo, e finora infatti ho cominciato ma non ho mai continuato. Il personaggio mi diventa, in me, la lirica di sé stesso, e mi pare disonestà seguitare a darlo al grado di personaggio di romanzo (*Taccuini*, p. 93).

Come a dire che, nel rispetto di un'attenta disciplina dei generi, se il romanzo precipita senza resistenze interne verso il *côté* dell'autobiografismo lirico e vi si sfalda («il personaggio mi diventa, in me, la lirica di se stesso»), il progetto-romanzo-opera eminentemente corale, quadro sociale, dalle qualità *epiche e violente, spesse di succhio* (per rifarci alla suggestiva terminologia cecchiana) – in sé è fallito.

Sul versante della valutazione del genere autobiografico, così apprezzato e frequentato dai compagni di strada, il giudizio di Cecchi è non meno acuto e illuminante criticamente. Una ferma volontà di architettura e costruzione lo trattiene costantemente dalle lusinghe dell'autobiografismo puro: così il giudizio in merito oscilla di continuo tra il riconoscimento del fascino e la segnalazione dei limiti, sia che nel '12 il pretesto sia l'amico Boine:

maniera letteraria di Boine, eccellente per un diario, per un *carnet* intimo: a quel modo si affermerebbe il proprio pensiero fin nelle sfumature più dubbie e momentaneamente infruttuose: si lascerebbe tutto vibrante e sospeso, in atto: ma come forma anche per gli altri, quella forma lì ha il torto di una involontaria disonestà, sembra portare seco molta più ricchezza concreta di quella che per avventura essa non porti (*Taccuini*, p. 20);

sia che, nel '17, lo spunto sia nientemeno che André Gide:

¹¹ E. Cecchi, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Mondadori, 1976, pp. 89-90.

La forma-libro di André Gide, certamente, è il «taccuino»; ma così non ha da essere per me. Eppoi per me, particolarmente è nocivo: io mi devo liberare delle suggestioni particolari, descrittive, dei miei soggetti; li devo denudare, devo buttare giù le decorazioni floreali, ancora; e questo sistema di lavoro, induce invece a ripulirle ma a conservarle (*Taccuini*, p. 202).

Un'ultima citazione cecchiana, questa volta dalle lettere a Boine (1912), illumina con uno sguardo d'insieme sia il senso di un lavoro difficoltosamente comune tra i vociani, sia l'attenzione di Cecchi nel soppesarlo, selezionarlo e distinguersene, ancora alla ricerca di quella ferma disciplina strutturale che tenga a freno impressionismo e frammentismo, che gli dia ordine e disegno razionali:

io mi sono seccato di questa poesia alla Slataper, di questo darsi come *cocottes* (...) la poesia è architettura, è sistema, come la filosofia, come la religione: loro mi danno la freschezza sensitiva, ma quella ce l'ho da me, ce n'ho anche troppo se mi pigliasse la voglia di fare il panteista, e altre idiozie. La questione è che sono o dei romantici sentimentali (...) o dei romantici naturalisti (Slataper, Soffici, etc.), non so chi peggio. Perciò mi piace Benda, con il suo furore di organismo, di architettura¹².

Slataper e Soffici, talora (non qui) in compagnia di Papini, fanno le spese dell'intransigenza di Cecchi, rappresentando nel gruppo l'ala più irriducibilmente frammentista e più refrattaria all'esigenza di «architettura».

Sta di fatto che, nonostante i moniti e i parziali dissensi del vigile Cecchi, Slataper davvero non sbagliava testimoniando nel '12 «il nostro genere sarà probabilmente il *diario*». Sotto questa etichetta elastica e mobile si potranno infatti comprendere le varie scritture vociane in volume tra '12 e '16. Ma con alcuni importanti *distinguo*. Dentro l'autobiografismo, la specie più interessante e innovativa – tanto più nell'età post-romantica che vede l'avvento del pensiero negativo, la morte dell'io, e la disumanizzazione dell'arte – è quella «metafisica», secondo l'illuminante formula continiana già penetrata nel comune lessico critico. L'accezione metafisica, gelida, astratta, di fatto distrugge l'io che racconta, riducendolo a maschera, a semplice veicolo linguistico per cucire il testo in unità. A questo polo geometrico appartengono i testi più convincenti del vocianesimo: in ordine cronologico, i *Frammenti lirici* reboriani; Bacchelli, *Poemi lirici*; Sbarbaro, *Pianissimo*; Campana, *I cantio rofici*; per Boine e Cecchi i frammenti usciti sulla «Riviera» tra '15 e '16; Cardarelli, *Prologhi*, Bacchelli, *Memorie* e *Riepilogo* sulla «Voce» nel '16. Si tace Soffici, perché esponente, a suo modo esemplare, di un autobiografismo di tipo spicciolo, marcatamente impressionistico, trascrizione immediata e sensuale della realtà: è la ricetta – gradevole, ma tecnicamente molto dissimile – con cui sono costruiti *Giornale di*

bordo, Arlecchino e Giostra dei sensi. Qualche problema di classificazione, poiché i fenomeni letterari non obbediscono a formule matematiche, pongono operette di natura più ibrida come: Slataper, *Il mio Corso*; Papini, *Un uomo finito*; Jahier, *Ragazzo* – ognuna improntata a una sua gamma fondamentale: il vitalismo di Slataper, il titanismo papiniano, la drammaticità severa di Jahier – troppo concrete, almeno a segmenti, per appartenere al registro metafisico: molto vicine al genere del «romanzo di formazione», eppure ben vociane in virtù della corrosione operata sulle strutture narrative dalla qualità della scrittura, lirica (nei casi di Slataper e Jahier) o argomentativa (nel caso di Papini). Esperimenti dunque che si insediano – non senza interesse – all’intersezione di più registri, secondo quella prassi contaminatoria e trasgressiva che è, ancora, tipicamente vociana.

Ritornando al nostro inventario generale, possiamo associare i due punti residui della lista: osmosi prosa-poesia e rinnovamento stilistico. Per quanto riguarda la collaborazione, o concorrenza, tra prosa e poesia, talora realizzata all’interno della stessa opera (dunque con singolare presenza di prosimetri), si dirà subito che le responsabilità maggiori del processo sono caricate sulla prosa: la quale è piegata in funzione antinarrativa, frantumata in sequenze statiche, liricizzata nella forma (con predominio del livello ritmico-fonico, fitto impiego di parallelismi, simmetrie, iterazioni). La liricizzazione della prosa è più o meno blanda, più o meno sfrenata (ai vertici del *dérèglement* porremo Campana e Boine). Siamo dunque già, con questi fatti, nel vivo della riforma stilistica puntuale: e qui occorrerebbe il sussidio di tante analisi separate, fuori luogo in questa sede, che andrebbero a incrementare le molte già disponibili, non di rado eccellenti (a partire dalle magistrali e precoci pagine di Contini su Rebora e Boine)¹³. Si dirà in generale che i più consapevoli (Rebora, Boine, Jahier, un po’ meno Slataper, molto discontinuamente Campana) utilizzano una sintassi scorciata e contatta, spesso alogica, talora anacolutica; un lessico dove si mescolano lingua colta e arcaica, lingua quotidiana, dialetto; un forte sperimentalismo linguistico (con formazioni neologistiche, fusione di epiteti e di sostantivi, energia e deformazione specie in area verbale); e una sapiente dosatura ritmico-fonica. I risultati più originali e intensi si apprezzano quando la scrittura evolve verso l’espressionismo (come nei suddetti Rebora, Boine, Jahier, Slataper, Campana). Ma esiste, né va sottovalutata, anche una scrittura vociana più cerebrale e secca, dallo scheletro sintattico limpido e perspicuo, dal gusto

¹² La lettera, datata 6 dicembre 1912, è in G. Boine, *Carteggio. II. Giovanni Boine-Emilio Cecchi (1911-1917)*, a cura di M. Marchione e S. E. Scalia, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

¹³ Il saggio su Rebora (*Clemente Rebora*), del ’37, si legge in *Esercizi di lettura. Nuova edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974; quello su Boine (*Alcuni fatti della lingua di G. Boine*), del ’39, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970. Altre notevolissime indagini formali su Rebora e Boine nel solco delle continiane si devono soprattutto a F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in R.*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Quaderni del Circolo Filologico-Linguistico Padovano, Padova, Livinia, 1966; V. Coletti, *La lingua «maschia» di G. B.*, in *Giovanni Boine. Atti del convegno nazionale di studi*, a cura di F. Contorbis, Genova, Il melangolo, 1981.

lessicale più sobrio e smorzato: cui tendono Cardarelli, Bacchelli, Cecchi, Sbarbaro. Papini conserva invece una misura prosastica abbastanza tradizionale: il Papini formalmente più inventivo si può additare nei versi, che ribaltano – ma confermano – la tendenza vociana alla mescolanza dei generi: qui è la poesia che insegue timbri, sprezzature, e realismo ruvido della prosa.

Ma a proposito della convergenza – notevolissima e ormai indiscussa¹⁴ – espressionismo europeo/vocianesimo, parlano chiaramente molti dei fattori stilistici elencati, tutti inclinati verso impeto e trasgressione: audacie e violenze linguistiche, frammentismo, osmosi prosa-poesia. Sono in Europa gli anni laboriosi e inventivi delle avanguardie storiche, operanti perlopiù sotto l'insegna del negativo e dell'iconoclastica. Se nella provinciale Italia risponde a voce molto alta il futurismo, l'avanguardia stilistica dei vociani agisce e lavora più in sordina, e il suo ruolo innovativo sarà riconosciuto più lentamente. Il segreto della scrittura vociana è forse la conduzione avventurosa ma calibrata del gioco su più piani correlati: non si rifiutano le creazioni linguistiche più vitali del futurismo, specie nell'ambito dell'invenzione metaforica, delle sinestesie e dell'energia verbale; nonostante il fastidio di tanto naturalismo regionalistico, non si disprezza affatto il ricchissimo serbatoio dei dialetti regionali (cui attingono senza timidezza Rebera, Boine, Jahier, Slataper, più pacatamente Linati); né ci si sottrae al turbolento confronto con le grandi esperienze europee, anche a rischio di incroci e innesti in qualche modo selvaggi (la tardiva scoperta di Rimbaud e Baudelaire si allea alla seducentissima voga di Nietzsche, il fascino litaniante e religioso di Péguy al nutrimento ideologico di Rolland e Claudel).

Se alla definizione dello stile vociano può giovare ancora una serie di accertamenti singoli per afferrare l'individualità dei vari testi e l'insieme, tra varianti e invarianti strutturali e formali, un grimaldello particolare pare utile all'esplorazione del sistema: i libretti vociani si apparentano tra loro variamente anche a seconda del preminente modello formale e culturale che vi agisce. Per esempio l'astro Nietzsche governa il piccolo cielo di *Prologhi* (1916); e per fortuna con leggi diverse (ogni autore è rieseguito nei modi propri, oggetto di una rilettura che è sempre personale travisamento) Nietzsche governa anche *Un uomo finito* (1913). *Prologhi* e *Un uomo finito*, tramite il reagente Nietzsche, si scoprono in un prezioso rapporto di collisione che non esclude

¹⁴ Per la definizione puntuale dell'espressionismo vociano si rinvia ancora ai saggi continiani su Rebera e Boine citati alla nota precedente, cui s'aggiunga la splendida voce dedicata da Contini all'*Espressionismo letterario* già nel vol. II dell'*Enciclopedia del Novecento* (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977) e poi raccolta in *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988. Di un espressionismo diffuso e generale come carattere-base del gruppo, hanno ragionato sia Edoardo Sanguineti, in particolare nell'introduzione alla sua *Poesia del Novecento* (Torino, Einaudi, 1968), sia Franco Fortini e Romolo Luperini nel *Novecento laterziano* (1976), sia Luperini, ancora nel suo *Il Novecento. Apparati critici, ceto intellettuale, schemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981 (vedi al capitolo *La generazione degli anni Ottanta*, t. I. soprattutto alle pp. 135-141; 197-217; 223-244).

l'autonomia ma che riesce illuminante: pare indubbio a spoglî puntuali che Cardarelli lesse oltre che Nietzsche anche Papini, pur prendendone le distanze in pubblico e in privato, e che lo memorizzò e lo assimilò proprio sull'asse nicciano.

Altri esempi di industriose intersezioni: il Rimbaud di *Une saison en enfer* puntigliosamente ritagliato da Bacchelli nei suoi esercizi cerebrali del '16 – *Memorie e Riepilogo* – è altra cosa (ma ancora giova il confronto) rispetto al Rimbaud rutilante, sensuale, analogico che si ritrova superficialmente in Campana e che fu proposto per primo da Soffici (1911). Il Péguy severo, patetico e gonfio che si intravede sul fondo della pagina di Jahier non collima del tutto con la lezione sintattica energica e tagliente che dal medesimo Péguy estrae il Cardarelli di *Prologhi* (grazie ad altri incroci). Ma i due Péguy, di Jahier e di Cardarelli, e anche di Boine (grande lettore del maestro francese), un pochino coincidono – per finire – con l'intelligente e azzeccata parodia che ne fece il per solito grave e serio Amendola. In un biglietto a Prezzolini non datato ma forse dell'11¹⁵, Amendola si diverte a fare il verso a Péguy, mimandone lo stile enfaticamente iterativo, e ironizzando così su intemperanze e manierismi di alcuni compagni di strada:

Caro Prezzolini,

Credo che faresti bene, veramente bene, a pubblicare lo scritto di Soffici, dico di Soffici, Ardengo Soffici, su Péguy, figlio di Péguy, il quale sarà contento di veder che il suo stile, il suo vero stile, lo stile ch'è di lui, si diffonde, si afferma, si propaga, trionfa, invade, dilaga (...).

Amendola, Amendola
Giovanni, Giovanni Amendola
il tuo amico, veramente amico
Giovanni Amendola
dico Amendola
Amendola.

In «Strumenti critici», n.72 (1993), pp.189-203

¹⁵ Raccolto in G. Prezzolini, *Amendola e «La Voce»*, cit., p. 160.