UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

FLORE
Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

# SERRA A TEATRO. COMMEMORAZIONI E DISCORSI NEL "COMUALE" DI CESENA (1912-1915)

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

*Original Citation:*
SERRA A TEATRO. COMMEMORAZIONI E DISCORSI NEL "COMUALE" DI CESENA (1912-1915) / M. BIONDI. - STAMPA. - (2006).

*Availability:*
This version is available at: 2158/336627 since:

*Publisher:*
SOCIETA' EDITRICE "IL PONTE VECCHIO"

*Terms of use:*
Open Access
La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf)

*Publisher copyright claim:*

(Article begins on next page)

12 October 2024

*Quaderni del Teatro "Bonci"*
**8**

*a Biagio Dradi Maraldi*
*in memoria*

**Marino Biondi**

# SERRA A TEATRO

*Commemorazioni e discorsi*
*nel "Comunale" di Cesena*
*(1912-1915)*

*Presentazioni di*
**Daniele Gualdi**
**Franco Pollini**

*Società Editrice «Il Ponte Vecchio»*

***Serra a teatro***
**di Marino Biondi**

© 2006 Società Editrice «Il Ponte Vecchio»
Marzio e Luca Casalini Editori in Cesena
Via Caprera, 32
tel./fax [0547] 3333 71 – tel. [0547] 609287
*e-mail:* ilpontevecchio@libero.it
www.ilpontevecchio.com

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Ringrazio Andrea Donati, Roberto Greggi e Dino Pieri per l'aiuto fornitomi nella revisione dei testi serriani. Il mio grazie anche ad Alice Cencetti per la correzione delle bozze di stampa [*mb*].

## SOMMARIO


7 Daniele Gualdi, Presentazione

9 Franco Pollini, Cento di questi giorni

*Serra a teatro*

15 Serra e il teatro del suo tempo
Serra e Petrolini: la parola del critico la smorfia dell'attore [15]
L'arte impura del teatro [19]

61 Serra nel teatro della città
Le commemorazioni della poesia [61]
Musica e passioni [69]
Teatro e azione politica [71]

87 *La voce di Serra nel teatro della città*

91 Nel giorno del pianto. Pascoli e la morte della poesia
99 • *La commemorazione di Giovanni Pascoli*

121 Risorgimento e poesia. Il tramonto del nume
129 • *Commemorazione di Giosue Carducci*

145 *Serra e la musica*

147 Il volo di Ariel. Shakespeare e Beethoven nell'immaginario di Serra
- *Amintore Galli per il M.º Bersani* [153]
- *Appunti per l'introduzione al concerto Bersani-Gironi* [155]
- *Appunti per il commento a "La campanella del monastero" di Paganini-Liszt* [156]
- *Appunti per il commento all'"Appassionata" di Beethoven* [158]
- *Appunti per il commento alla "Polonaise in la bemolle op. 53" di Chopin* [162]
- *Commento alla "Sonata in quattro tempi" di Bersani* [164]
- *Appunti per il commento alla "Leggenda di S. Francesco di Paola che cammina sui flutti" di Liszt* [167]
- *Manifesto per le onoranze a Wagner* [168]

• *"L'amore dei tre re". La tragedia* [170]
• *Appunti per l'articolo illustrativo del libretto de "L'amore dei tre re"* [175]
• *Il concerto allo Sport-Club* [176]
• *Nota artistica* [177]

181 La scelta della Patria
187 • *La conferenza Battisti*

191 *Serra e il teatro del suo tempo*
193 Il teatro che non c'è. La critica e il giudizio
199 • *Frammenti sul teatro*

205 Un testo teatrale per Serra
207 Serra in scena
213 *Colloquio con la madre*. Testo teatrale a due voci

247 Indice dei nomi, a cura di Andrea Donati

# PRESENTAZIONE

***di Daniele Gualdi***

Commemorare i poeti è come cercare di fermare le parole che sono morte con loro. Il tema della poesia che muore con il poeta per risorgere rivissuta dagli altri, i lettori di oggi e di domani, attraversa le pagine dedicate da Serra ai due maggiori poeti che hanno segnato con la loro presenza culturale e con i loro versi la Romagna tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, intendo riferirmi a Giosue Carducci e a Giovanni Pascoli. Ed è questo il fulcro stesso di questo nuovo libro di Marino Biondi, costruito intorno a testi serriani sul teatro e nel teatro.

L'impegno del Comune di Cesena e dell'Assessorato alla Cultura è quello di promuovere la vita dell'arte, di dare alla città le occasioni perché l'arte fiorisca a beneficio di tutti. La difesa dei poeti e delle parole dei poeti – ammesso che i poeti e le loro parole abbiano bisogno di essere difesi – rientra nel programma della pubblica amministrazione, quando tocca il tema dell'identità collettiva. Serra a teatro, nel Teatro Comunale, rappresenta una pagina di vita cesenate, una pagina alta di cultura e di storia insieme. Essa riguarda gli storici della letteratura, in quanto la figura di Serra, come insegna Biondi, va indagata anche per le sue connessioni con la drammaturgia, con la musica, con le arti sorelle; ma riguarda anche i cittadini che ancora oggi vanno al teatro Bonci, che un tempo si chiamava Teatro Comunale. E siccome i cittadini hanno bisogno di sentirsi rappresentati anche dai poeti, perché la voce poetica tocca il cuore, quando è voce autentica, è sembrato giusto ridare voce a Serra nel suo teatro che è tuttora il nostro teatro, il teatro di tutti i cesenati. Ricordo a tale proposito nell'atrio del Bonci una lapide murata, che il Comune volle affiggere nel 1946 dopo il restauro dopo la guerra. E ancora tra il 1993 e il 1996 il Teatro ha una ristrutturazione completa. La volontà di recuperare e abbellire il Teatro Comunale è stata dettata dall'amore dei cittadini di Cesena per la cultura e non da ultimo dalla memoria e dall'affetto che essi serbavano per un luogo deputato alla vita culturale di tutta la città. Il Teatro Comunale dedicato a Bonci rappresenta l'anima viva della sua cultura, un'anima multiforme, che comprende tutte le arti, la musica, la danza, la letteratura. Il Bonci ancora oggi fa risuonare la voce dei poeti. E nella felice occasione di questo libro che raccoglie le pagine di Serra dedicate al teatro, insieme con le tre commemorazioni pubbliche da lui tenute al Comunale, si offre al lettore il testo teatrale di uno scrittore come Marino Biondi. Per la prima volta egli ha abbandonato i panni

del critico per affrontare, su incarico dalla Fondazione Emilia Romagna Teatro (ERT), la creazione di un testo teatrale dedicato a Serra e a un suo ideale colloquio con la madre. La *pièce* è andata in scena il 5 agosto 2005 nell'ambito delle serate teatrali estive intitolate "I suoni del tempo". Ora quel testo è offerto ai lettori e alla memoria delle pagine stampate. Il migliore augurio è che queste belle pagine ne generino altre e che le parole poetiche continuino a risuonare nella voce e nella mente dei lettori di oggi e di domani.

# CENTO DI QUESTI GIORNI

## *di Franco Pollini*

Il 20 aprile 1912 Renato Serra tiene la Commemorazione ufficiale di Giovanni Pascoli, scomparso da poco, in un Teatro affollato, davanti a rappresentanti di istituzioni e associazioni di Cesena e di tutta la Romagna, come annota con puntualità "Il Cittadino" nella tempestiva cronaca dell'evento. È un uomo nella pienezza della sua maturità intellettuale: direttore della Biblioteca Malatestiana, a neppure trent'anni (era del 1884) è già riconosciuto come una delle voci critiche più acute della cultura italiana dei primi del Novecento. Si sta preparando (forse lo sta costruendo in modo consapevole) ad un percorso letterario e culturale tra i più arditi di quegli anni, al privilegio di avere come interlocutori le grandi voci e le grandi firme della letteratura italiana e straniera di un secolo in fermento; sta attendendo *tempi moderni* nel corso dei quali la parola degli intellettuali e dei poeti, benché tacitata dal boato dei cannoni, diverrà necessaria e si alzerà potente per indicare le vie d'uscita, per indicare le possibilità dei futuri. È sul punto di suggerire le pagine da ricordare a generazioni intere di lettori come faranno poi alcuni critici suoi contemporanei, tra i quali Emilio Cecchi, anch'egli del 1884.

Ma qualcosa lo tormenta: vive con una sensibilità fuori dal comune una fase della storia che impone a tutti l'assunzione di responsabilità nuove; si lascia sedurre dalle tentazioni di una città di provincia che ha tentacoli nascosti e pericolosi; non riesce ad amare le città che incontra, le sente lontane, soprattutto non considera il suo mestiere di letterato come un'ancora di salvezza per sfuggire alle tempeste che si stanno abbattendo sull'umanità, ma anzi come una ragione di più per condividerne la sorte. Si accosta alla guerra pensando che sia un dovere esserci, trovarsi laddove sono gli altri uomini, laddove la propria generazione sta cercando una propria voce comune, anche quando è ridotta al silenzio.

Questo atteggiamento, così bene descritto da Serra negli scritti che registrano il suo dolente travaglio, la necessità di esserci al di là della piena condivisione delle idee e degli obiettivi, percorre il Novecento di molti giovani, anche dei ragazzi che hanno scelto di aderire alla Resistenza, e poi dei ragazzi che hanno vissuto gli anni della contestazione giovanile e dei ragazzi che hanno percorso *on the road* le strade del mondo, non solo negli Stati Uniti. Serra, ragazzo del 1884, ha anticipato un senso di appartenenza che diviene nella durata dell'istante ragione di vita. E che gli fu fatale. La sua morte nel 1915, in un'azione di

guerra, se ha nobilitato un percorso esistenziale di straordinario significato, al quale si dovrebbe tornare ogni volta per capire il tormento culturale e umano del Novecento, ha negato la possibilità del pieno dispiegamento ad una coscienza e ad una mente che avrebbero potuto produrre per tutti pagine importanti, incidendo nella vita culturale e morale, cittadina e nazionale.

Una vicenda così dolorosa, come sempre capita quando si spezza una giovane vita, oltretutto in modo tragico, che diviene ancor più drammatica poi per lo scarto tra ciò che poteva essere, che si stava preparando, e ciò che è stato, in più emblematica di un percorso comune, non può non atterrire e, nello stesso tempo, affascinare, coloro che vi si accostano, anche a decenni di distanza. Tanto più che sembra stridere, questa vicenda, con l'immagine dell'uomo di lettere, erudito, intellettuale, colto che a Serra comunque appartiene e che la città ha contribuito ad alimentare, creando una mitologia del bibliotecario/letterato che lo ha cristallizzato al suo scrittoio della Malatestiana, riducendolo ad apparire come un uomo ad *una* dimensione.

Egli invece era uomo a *più* dimensioni, una complessità che, sola, può spiegare un percorso umano così dolente e tragico. Chi era Renato Serra? Cosa teneva insieme i fili della sua esistenza? Il bisogno di trovare risposte mi è sembrato impellente, una necessità. Occorreva ascoltare la sua voce. Certo anche la sua scrittura, che i critici serriani ci aiutano a capire, ma era dalla voce di Serra, dalla sua oralità, che potevano giungere nuovi segnali. La voce di un'anima sensibile e profonda.

L'idea di intervistarlo, di farlo parlare, nasce da una esigenza così pressante, tanto più viva quanto più si sono moltiplicate le belle iniziative di informazione sul suo pensiero e sulla sua opera, come la riuscita *Antologia letteraria* allestita nell'agosto 2005 per volontà della Fondazione Renato Serra e del Comune di Cesena. Occorreva farlo parlare, non con le parole dei suoi testi, con le "carte", ma con un articolato verbale di fantasia, pur ben fondato su fonti letterarie e critiche scientificamente ricostruite e opportunamente citate.

Era inevitabile: il percorso portava al teatro, perché solo la messa in scena teatrale fa rintoccare la voce, la modula come una risonanza dell'anima. Era ineluttabile: occorreva un testo teatrale, una drammaturgia, attraverso la quale cercare di entrare nelle pieghe della coscienza di Renato Serra. Era necessario pensarlo come personaggio, consentirgli una vita autonoma, far scaturire le parole non dette da questa nuova esistenza. Solo così poteva essere rivelato ciò che non sapevamo e che andavamo cercando. Ma, come ci ha suggerito Pirandello nei *Sei personaggi in cerca d'autore,* il personaggio Serra doveva trovare il suo autore.

La scelta di Marino Biondi – perché di un invito a fare si è trattato, da parte del Teatro Bonci e del Festival *I Suoni del Tempo* nell'edizione del 2006 dedi-

cata ai *Fragmenti sonori,* un invito che ha "sorpreso" chi lo ha ricevuto, non essendosi mai considerato prima un drammaturgo –, se è largamente motivata e giustificata dalla statura di studioso serriano e dalla qualità e quantità di pubblicazioni che il nostro concittadino, prestato all'Università di Firenze, ci ha regalato in tanti anni di ricerca, non è dovuta solamente ai suoi indubbi meriti di critico e conoscitore, forse come nessun altro, della produzione serriana e delle infinite relazioni con gli altri scrittori del tempo.

In realtà, Marino Biondi è l'autore giusto, per far vivere il personaggio Serra, soprattutto a causa della " teatralità" della sua scrittura: i suoi testi critici e storici, anche i più tecnici e documentati, sono, senza la necessità di mediazioni, pronti per la scena, pronti per essere letti ad alta voce, pronti per essere "allestiti", qualità che fonda poi quella straordinaria capacità oratoria e retorica, nel significato classico dei termini, che egli dimostra in ogni circostanza. Marino, poi, investito della nuova parte, ha ragionato e sentito da drammaturgo, proponendoci un testo che, ancor più oggi riletto a freddo, lontano dall'emergenza dell'allestimento teatrale e della sua dolente quotidianità, mostra i pregi di una *pièce* teatrale a due voci che funziona come tale e, nello stesso tempo, di una sorta di sintesi coinvolgente e "didattica" del pensiero, dell'opera e della personalità di Renato Serra. Una sintesi che non esisteva e che, a beneficio degli studenti e dei lettori tutti, può essere oggi proficuamente consultata. Una sorta di "introduzione a Serra", scritta però in un linguaggio teatrale e appassionante.

*Colloquio con la madre* è un progetto, per me e per il Teatro Bonci, oltre che riuscito, di straordinario significato. È l'apice di un percorso produttivo che da molti anni, pur circostanziato per risorse e per diffusione, prosegue con intensa coerenza.

Il Teatro comunale è stato sempre un luogo di produzione teatrale: l'opera lirica, spettacolo che trova il suo sapore nell'unicità dell'esecuzione, nell'originalità di ogni serata, veniva eseguita, in buona parte, grazie all'apporto di artisti, musicisti e maestranze che avevano riconosciuto nelle scuole cittadine, come la Scuola comunale di musica (il "Corelli"), nei laboratori artigianali e nello stesso teatro, i luoghi deputati alla loro formazione. Si creava una virtuosa corrispondenza tra la città e i luoghi di spettacolo, tra il pubblico e gli artisti.

Una sinergia così fruttuosa si è smarrita negli anni: la chiusura dagli anni Cinquanta della stagione lirica ufficiale e la complessità tecnica degli allestimenti, ha svuotato il Bonci del suo ruolo produttivo. È sì divenuto uno dei teatri italiani più prestigiosi per i debutti di grandi e memorabili spettacoli di prosa (Luchino Visconti, la Compagnia dei Giovani, il Trio Marchesini-Lopez-Solenghi, Paolo Poli, Arturo Brachetti, Umberto Orsini e così via), ma ha perso quel ruolo di impulso artistico e produttivo che per un secolo aveva

ricoperto. Solamente dagli anni Settanta, con la nascita in città di laboratori teatrali e di Compagnie teatrali locali, e poi soprattutto dalla metà degli anni Ottanta, il Bonci ha ritrovato, seppure in un modo diverso, la sua antica funzione.

Nel 1984, il Teatro, per la prima volta dopo alcuni decenni, ha commissionato la scrittura di un testo e l'allestimento di uno spettacolo: si trattava de *La porta invisibile* di Alberto Gozzi, con Franco Mescolini, un cammeo di Massimo Rocchi e la scenografia di Graziano Spinosi. La forte emozione che generò tra gli spettatori e gli stessi artisti e il successo di quell'allestimento, interamente realizzato con risorse artistiche e tecniche della città e del teatro, crearono le condizioni per rendere stabile l'attività produttiva del Bonci e il rapporto con artisti e tecnici. Seguirono nel 1986 *Quegli irresistibili, favolosi, fratelli Grimm* di Franco Mescolini, la scenografia di Graziano Spinosi, l'interpretazione dello stesso Franco Mescolini e di Angela Baviera, in occasione del duecentesimo anniversario della nascita di Jakob (1785) e di Wilhelm (1786), e nel 1988 *L'angelo dell'altrove* di Giorgio Celli, con Franco Mescolini e Ivano Marescotti, per la scenografia e regia di Gabriele Marchesini, in occasione del 160° anniversario della nascita di Jules Verne. Entrambe le produzioni si inserivano in altrettanti progetti trasversali, l'uno sull'opera e sulla vita dei fratelli Grimm, l'altro sui libri e sulla vita del fondatore della fantascienza, che coinvolsero tutte le istituzioni culturali cittadine, la Biblioteca Malatestiana con la sua Biblioteca ragazzi, e il Centro culturale San Biagio in particolare, e che richiamarono un pubblico numerosissimo a tutte le iniziative.

Queste esperienze, di grandissimo impatto, hanno poi motivato una serie di progetti produttivi che da allora ad oggi si sono realizzati in Teatro coinvolgendo un gruppo stabile di artisti e tecnici e soprattutto facendo rivivere nel Bonci l'antica tradizione produttiva.

Il primo progetto, dedicato a *Scienza e teatro*, ha visto la collaborazione di Giorgio Celli, come autore, e di Gabriele Marchesini, come scenografo e regista: ricordiamo *Darwin e le scimmie,* sulla rivoluzione darwiniana e le sue interpretazioni, *Ramiro dell'Orco*, su una vicenda ambientata a Cesena che vedeva protagonista un luogotenente di Cesare Borgia, dallo stesso dittatore poi mandato a morte, e *Buffalo Bill e gli indiani,* una *pièce* che aveva come protagonista il più celebre cow-boy dell'immaginario americano, anche se i temi trattati riguardavano la trasformazione dell'ambiente e della cultura che l'industrializzazione e il mondo contemporaneo hanno indotto nel nostro mondo. Per non dimenticare il *Copernico* realizzato da Giorgio Celli, autore, Gabriele Marchesini, regista, Angela Baviera e Franco Mescolini, attori, nell'ambito del nono centenario dell' Ateneo bolognese.

Il secondo progetto ha ruotato attorno alla figura di *Franco Mescolini*, docente, autore e interprete: una striscia continua di produzioni dai primi anni

Novanta fino ad oggi ha proposto a studenti, insegnanti e spettatori, tra gli altri, testi come *Bye-Bye Mr. Stevenson*, *Col professore sul Mississipi sfogliando Mark Twain*, *Le singolari giornate del signor Marcovaldo* e *Moby Dick*, tutti motivati dalla lettura di grandi classici della letteratura, qualche volta considerata per ragazzi, da Stevenson a Twain, da Calvino a Melville. E ancora, Mescolini ha scritto più di recente *Shakespeare in dialet* e *Johnny è alto 1,84 ed è il fidanzato di mio figlio* e altri titoli, per andare a comporre una collana drammaturgica di grande intensità che conta finora non meno di una ventina di testi teatrali scritti, allestiti e rappresentati al Teatro Bonci.

Il terzo progetto è più recente e riguarda, nell'ambito del Festival *I Suoni del tempo*, la produzione di concerti/spettacolo, di operine in cui è proprio l'interazione tra testo e musica l'elemento di assonanza linguistica dell'allestimento. Vanno citate le operine di Luciano Sampaoli, realizzate con l'interpretazione e la regia di Gabriele Marchesini, dedicate nel 2005 a Giovanni Pascoli, *Fiori notturni,* e nel 2006 a Kurt Gödel, *Herr Warum. La musica di Gödel*.

All'interno di questa linea progettuale si è inserita nel 2006 la produzione del *Colloquio con la madre* di Marino Biondi, che, alla luce di queste considerazioni, assume una più ampia connotazione teatrale.

Il ritorno alla produzione, pur non tradendo i ruoli che il Bonci ha via via assunto, tra prosa e concertistica, teatro ragazzi e danza, teatro d'autore e lirica del Conservatorio, è l'augurio migliore che il nostro Teatro poteva ricevere nell'anno degli anniversari, questo 2006, nel corso del quale esso ha compiuto 160 anni dalla sua inaugurazione e 10 anni dalla riapertura avvenuta il 25 gennaio 1996 e già ricordata con la *Festa di compleanno* il 5 febbraio 2006, che ha segnato il ritorno dopo molti anni di un grande amico del Bonci, Massimo Rocchi.

Questo volume, pubblicando il testo del *Colloquio con la madre,* vuole certificare e sottolineare la ritrovata vena produttiva, riassumere il lungo percorso compiuto, riaffermare la volontà di proseguire e intensificare la collaborazione: in una parola, intende affermare per il Bonci il ruolo di *teatro stabile* di Cesena. Ma, intende anche allacciare, collegare questo presente e il suo futuro con il passato, con la tradizione, con i periodi della storia culturale della città in cui le relazioni tra le Istituzioni, la capacità creativa degli artisti, la loro passione e il loro amore per il teatro sono stati più vivaci, più intensi.

Per questo abbiamo deciso di integrare la *pièce* di Marino Biondi con alcuni testi di Renato Serra che riguardano il Teatro e che testimoniano, oltre che del suo interesse per la letteratura teatrale, anche della centralità che il critico cesenate riconosceva ai primi del secolo all'allora Comunale, il luogo civico, dove i cittadini si ritrovavano, come oggi, per le ricorrenze, per le celebrazioni, per gli eventi politici, oltre che per assistere agli spettacoli. In particolare, sono

raccolti i discorsi celebrativi in ricordo di Giosue Carducci e Giovanni Pascoli e la tumultuosa serata Battisti; inoltre appunti e brevi scritti teatrali che attraversano la storia del Bonci e di Cesena in quegli anni così vivi e importanti.

La guida critica di Marino Biondi ci aiuta a comprendere le ragioni e le passioni dei protagonisti di allora e a riconoscere quei percorsi culturali e quel profondo sentimento di appartenenza che riescono a trasformarci ancora in cittadini.

# SERRA E IL TEATRO DEL SUO TEMPO

## *di Marino Biondi*

### Serra e Petrolini: la parola del critico la smorfia dell'attore

> In ogni tempo, il teatro è stato così: un'opera d'arte, ogni mille […].
> (Serra, *Frammenti inediti del secondo volume de "Le lettere"*, *Teatro*, 1914)

> Gustavo Modena, Rossi, Salvini / stanchi di amare la bionda Ofelia / forse sul serio forse per celia / m'han detto vattene con Petrolini, dei Salamini.
> (Ettore Petrolini, *Amleto*, Roma, 1912)

Nel mettermi a questa introduzione, per un volume che raccoglie insieme due propositi, uno di illustrare la presenza culturale di Renato Serra nella sua città[1], e nel teatro della città; l'altro di degnamente ricordare l'anniversario, i centosessanta anni, del Teatro Comunale di Cesena, è pure necessario avvertire il lettore che si troverà di fronte, leggendo, a due sezioni di un discorso storico e critico completamente diverse l'una dall'altra, a due facce di una medaglia solo esteriormente compatibili. Già l'ampio scritto di Franco Pollini, pone, in modi non formali, alcune questioni sulla natura di un libro, nato proprio da una sua idea, che ho condiviso con entusiasmo, cercando di realizzarla nello spirito del progetto. Un libro che ricordasse il Teatro, la sua storia, l'episodio saliente della presenza in esso di Serra, ma che fosse anche una rivisitazione in chiave teatrale del nostro autore. Un'idea che comprendeva infatti la formula drammaturgica che il lettore trova nell'appendice del volume, *Colloquio con la madre*, testo teatrale a due voci, andato in scena nel chiostro di San Francesco il 5 agosto 2006. Nella sua *Presentazione* l'assessore Daniele Gualdi ricorda che i cesenati sono molto legati al loro teatro, il Bonci, ieri il Teatro Comunale. E in questo libro il teatro viene raccontato anche attraverso la voce di Serra che vi echeggiò, suggestiva e potente, insieme alla voce dei grandi poeti del suo tempo, Pascoli e Carducci, ma anche nella circostanza essa stessa drammatica della guerra imminente.

Allo stesso modo risulta diversamente orientata l'accezione che diamo, fin dal titolo del libro, alla parola teatro. Il teatro può essere inteso come arte, e

[1] I riferimenti sono alle opere di Serra, *Scritti* I, *Scritti* II, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938 (2ª ediz., 1958); *Epistolario*, a cura di L. Ambrosini, G. De Robertis, A. Grilli, ivi, 1934 (1953).

come storia di un'arte della parola drammaturgica e recitata. La storia del teatro interessò solo marginalmente Serra, al tempo della stesura del suo volumetto del 1914, dedicato a *Le lettere* contemporanee, nel quale la parte sul teatro avrebbe dovuto occupare un secondo tomo, rimasto inedito, e comunque separato dalla letteratura vera e propria, quella della poesia, della prosa, della critica. Serra non credeva alla letterarietà del teatro, alla sua testualità specifica, ferma e definita. Il teatro era altro per lui, volatile e orale. Un complesso disordinato e anche felicemente, confusamente, inventivo, di cose, persone, voci, funzioni, spazi, intermediari, con la presenza di quell'attore collettivo, ora cordiale ed espansivo, ora parsimonioso e collerico, che era il pubblico. Senza pubblico il teatro era niente. O forse Serra era sempre rimasto per suo conto al teatro dell'arte, al teatro pregoldoniano. Copioni in libertà, affidati all'estro, al capriccio, al talento delle compagnie di giro, senza l'ambizione del teatro di carattere e di letteratura.

Vedremo le ragioni di questo giudizio o pregiudizio, legate sia alla sua formazione di letterato puro, educato alla scuola della lirica e della sua tradizione (per Carducci anche il romanzo era solo una sottospecie di arte), sia alle condizioni non ottimali del teatro nel passaggio fra i due secoli. Residui di verismo ottocentesco, libretti verghiani musicati da Pietro Mascagni, stereotipie mediterranee, uniti a una melensa aria di conversazioni salottiere, alla vacuità della *pochade*, da teatro di camera alla francese, non lo facevano prendere troppo sul serio. Poi venne Pirandello, e fu tutta un'altra storia. Il teatro divenne luogo di pensamenti profondi, di drammi cerebrali, di battute sconcertanti, lo spazio contaminato da un arcano e possente intelletto drammatico. Fu anche un luogo di dolore e di miserie, accanite, vischiose, contagiose. Ma Serra non riconobbe Pirandello, lo mischiò nel *cocktail* un po' informe del verismo meridionale, grigio e noioso, e non ne sentì l'acre sapore di novità, anche se ebbe a che fare soltanto con il narratore (ma dal 1904 c'era già *Il fu Mattia Pascal*), e non con il drammaturgo, le cui prime prove, atti unici in vernacolo, risalgono al 1910, ma la cui fama sarebbe corsa nei teatri di tutto il mondo nel primo dopoguerra, con il culmine dei *Sei peronaggi* nel 1921. Inutile girarci intorno, fu un errore, di quelli che commettono i critici, anche e soprattutto i grandi critici. In un recente libro su Pirandello, l'autore Elio Providenti, ha immaginato che un Pirandello d'oltretomba, dissolto in un vaso di cenere, non abbia ancora cessato di polemizzare acerbamente con i suoi critici italiani, sordi e superbi, e senza fare nomi si può immaginare che l'alterco abbia coinvolto anche il nostro Serra[2].

[2] E. Providenti, *Colloqui con Pirandello*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2005, p. 146 (*Non conclude*).

Ma il teatro può essere altrimenti inteso anche come il luogo eminente del pubblico convegno cittadino. A teatro si va per assistere a uno spettacolo, o per partecipare a un rito pubblico, significativo per la comunità. Cesena era diventata proprietaria del teatro Spada fin dal 1829, e il 15 agosto 1846 s'inaugurò solennemente la stagione del nuovo teatro, affidato all'impresario romano Vincenzo Jacovacci, in cartellone due novità, la *Maria di Rohan* di Gaetano Donizetti, con il soprano Teresa De Giuli Borsi e il tenore Gaetano Fraschini, e *I Lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi, con il tenore Luigi Cuzzani e il soprano francese Anna De La Grange[3]. Ma quel luogo, che nell'Ottocento ospiterà prevalentemente musica, opera lirica e prosa drammaturgica, aveva già una sua storia alle spalle che arretrava fino al Settecento prerivoluzionario. Nel teatro comunale, quando ancora si chiamava teatro Spada, sia che gli piacesse Metastasio (vi erano annunciate quattro rappresentazioni della *Didone abbandonata*), sia – ed è ipotesi più che realistica – lo attirassero le attrici, fra cui una bella bolognese, di nome Barbara Narici, cantante, Giacomo Casanova aveva posato, nell'estate del 1749, le sue elettrizzate membra di grande e itinerante amatore. Il rischio non era di quelli lievi, poiché aveva l'Inquisizione alle calcagna, ma il fascino della prima teatrale, vissuta nella nostra papalina città, con qualche strascico di avventura galante nei salotti della nobiltà locale, ebbe la meglio sulla paura[4].

In epigrafe a questa introduzione il lettore legge una frase di Serra, ricavata da appunti sul teatro del suo tempo, in cui molto si dubita sulla fertilità prettamente artistica del teatro, generalmente inteso come genere misto di parola e spettacolo, di testo e di messa in scena: "un'opera d'arte, ogni mille". E il teatro, come arte, sembrerebbe servito. Subito dopo il lettore s'imbatte nello sberleffo alla tradizione del grande attore, del classico mattatore, Gustavo Modena, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, la triade dei massimi interpreti sha-

[3] F. Battaglia, *L'opera lirica al nuovo Teatro Comunale*, in *Il Teatro Comunale "Bonci" e la musica a Cesena*, a cura di F. Battaglia / M. Gradara / G. Conti / G. Foschi, col contributo di G. Gualerzi, Realizzato a cura dell'Associazione Culturale "Amici della Musica" di Cesena, e con il contributo della Cassa di Risparmio di Cesena, 1992, pp. 105-106. Vd. anche P. G. Fabbri, *Il teatro e la città*, in *Un palcoscenico per Cesena. Storia del Teatro Comunale*, a cura di A. Maraldi, Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", 1997, pp. 81-82; e il fascicolo, specie di guida-promemoria, curato da G. Papi, *Il Teatro Bonci. Storia, cronaca, memorie e situazioni dei teatri in Cesena, del teatro comunale Alessandro Bonci, fino ai primi anni del 900*, Città di Cesena, Assessorato ai servizi culturali, 1979.

[4] G. Casanova, *Storia della mia vita*, Introduzione di P. Chiara, a cura di P. Chiara e F. Roncoroni, vol. I (1725-1755), Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1989 (2ª ediz.), cap. XXII, p. 618. In realtà lo spettacolo si era rivelato scadente, ma nel teatro Casanova aveva rivisto una bellezza veneziana, l'avventuriera Giulietta Cavamacchie sposata Querini, dama di fulgida beltà e scandalosi trascorsi, che il generale conte Bonifazio Spada, proprietario del teatro, aveva condotto con sé da Bologna e dalla sua nativa Faenza. Tutta l'aristocrazia cesenate la conobbe quella sera al tavolo del "faraone". Forse è vero il detto che chi non abbia vissuto il Settecento non sa la dolcezza del vivere.

kespeariani di quel tempo. A dispensarlo fu un personaggio che negli anni di Serra cominciava ad affacciarsi alle scene. Si chiamava Ettore Petrolini. Era nato nel cuore della vecchia Roma il 3 gennaio 1884, coetaneo di Serra, ma veniva da un altro mondo, dove i valori che erano stati del mondo di Serra erano messi alla berlina per far sganasciare le platee. Fulmineo e grottesco, con un intuito animalesco del pubblico e delle sue basse voglie, Petrolini sembrò aver minato tutti i ponti che collegavano il presente al passato. In una sua composizione degli anni Venti, significativamente intitolata *La canzone delle cose morte*, Petrolini era stato capace di mettere in fila, citandoli e stravolgendoli, versi di Dante, Ariosto, Foscolo, d'Annunzio, Di Giacomo. Era la scuola classica che il dinamitardo, figlio della vecchia capitale, faceva saltare per aria. Fu il guitto più geniale della sua epoca, e, insieme al trasformista, il "fregolista" Leopoldo Fregoli, ancora lo veneriamo. Veniva dal retrobottega del Varietà, dal laboratorio cioè delle cose e delle esibizioni più varie, a vasto spettro, dal canto al ballo, dal monologo comico all'illusionismo, dalla poesia al teatro, al cinema, ma soprattutto dal senso al non senso. A sua volta il Varietà era derivato dal *Caffè Concerto*, il francese *Cafè Chantant*. Ci si andava per divertirsi, per bere, guardare le gambe delle ballerine, trascorrere, come si vedrà da un programma futurista, qualche ora in loro compagnia. Che c'entrava l'arte? Eppure di arte ce n'era.

Una faccia da impunito miscredente e parodista, la voce nasale, stentorea e volutamente falsificata, con sovrabbondanza di trucco sulle guance, il naso da rapace, e un lampo maligno negli occhi damascati da palpebre pesanti, Petrolini s'impone come la più efficace maschera satirica nei primi decenni del secolo. E lo resterà per sempre. Il secolo fu la terra di conquista del comico e finedicitore, che non discendeva da nessuno ma solo dalle scale di casa sua. Non c'era più passato né tradizione, ma solo parodia. In lui era già il *performer* della modernità, tutt'una cosa con la postmodernità, senza altari e nessuna fede. Durante la Grande guerra, aveva preso in giro la guerra. La comicità, quando è davvero tale, è sempre empia. Anche se dopo Caporetto dovette piantarla, e volgersi alla prosa, fingendo serietà e compostezza. Anche il pubblico fu preso di mira: "il pubblico che dorme giù in platea!". Eppure, come sanno i suoi biografi, Petrolini ha lasciato di sé una documentazione d'impressionante meticolosità, e, se avesse fatto la spesa, ci avrebbe lasciato anche la lista del mercato. Anche questo è un segno dell'estrema contraddittoria modernità, la percezione di quanto tutto sia effimero e vano, e il tentativo di salvarlo a pezzi e bocconi. Petrolini fu l'ordine infranto, ma fu anche un presagio di nuovo ordine venturo (il suo *Nerone*, letto in chiave di parodia del duce e del ducismo fascista, porta la data del 1917). Chi è stato Petrolini?: "Un mito distruttore di miti".

Sono due sintomi, sia pure diversi, la parola del critico, la smorfia dell'attore, la scuola classica, la sovversione della memoria classica, e di ogni educa-

zione di forme, del venir meno dell'ossequio, non solo al teatro tradizionale, e con esso all'Ottocento, il secolo del teatro, in prosa e in musica, ma all'intera tradizione della cultura italiana. La quale non potrà più reggere compatta l'aggressione portatagli da tanti avamposti, ovunque dislocati, ma subito e stabilmente insediatisi nella dimensione dello spettacolo. Da una parte il critico letterario che del teatro svaluta il valore d'arte. Dall'altra il comico romano, spregiudicato eversore di ogni galateo di spettacolo e dello stesso vocabolario italiano, che manda all'aria ogni dizione teatrale, sostituisce l'avanspettacolo allo spettacolo, tresca indecentemente con il pubblico, e si fa beffe dei mattatori, a cominciare dall'eponimo Gustavo Modena, colui che elabora il metodo della moderna recitazione, e così sconsacrando, non si esime dal mandare un siluro niente meno che all'indirizzo dell'Amleto di Shakespeare. Un inglese – disse una volta Petrolini a un milite che lo voleva arrestare per vilipendio alla tragedia – con il nome pieno di h e di k[5]. Il milite, avendo scambiato Shakespeare per Vittorio Alfieri, procedeva per oltraggio al genio italico. In quella circostanza fu Libero Bovio, autore dell'*Amleto* parodizzato, ad andare in galera al posto di Petrolini. Era il 1912. Al termine di questa lunga vicenda di trasformazioni, verrebbe da dire di rottamazione delle forme artistiche, l'artista che saprà raccoglierne l'eredità, fra onirismo e una luce d'elegia e di crepuscolo, sarà il Fellini di *Amarcord*. Quel liceo del borgo, rivisitato dal grande riminese, formatosi nella Roma che era stata anche di Fregoli e Petrolini, resterà per sempre il luogo-simbolo del frantumarsi della scuola classica contro la muraglia della comicità e del grottesco.

## L'arte impura del teatro

Il libro che presentiamo contiene pagine serriane sul teatro e altre pagine, in cui il critico parla alla città, e lo fa nel luogo deputato, il Teatro Comunale. Il teatro contiene la sua parola, ed è una parola che tratta di letteratura (Pascoli, Carducci, al momento del loro congedo dal mondo), di musica o di opera in musica (Beethoven, Chopin, Paganini, Liszt, Wagner), di melodramma (*L'amore dei tre re* di Sem Benelli), di esecuzioni pianistiche (il concerto Bersani-Giro-

[5] E. Petrolini, *Teatro di Varietà*, a cura di N. Fano, con la collaborazione di A. M. Calò, Torino, Einaudi, 2004, *Amleto*, p. 59. La definizione del Novecento come terra di conquista di Petrolini, sulla composizione del "Varietà", sul distruttore di miti, "miti sociali, certo, ma anche miti culturali", sulla dialettica ordine-disordine, in Fano, *Petrolini, realista mancato*, cit., pp. 190-191, p. 203. *La canzone delle cose morte* (anteriore al 1926), *ibid*., pp. 121-123; il pubblico dormiente, che, se si risveglia, è solo per dire: "Cerca a piantalla e va a morì ammazzato!", in *La canzone delle cose vive*, *ibid*. p. 126. L'episodio del milite che vuole mettere le manette ai polsi dell'attore, per vilipendio alla gloria patria di Vittorio Alfieri, cui aveva attribuito l'*Amleto* strapazzato e messo in burla, risale al 1912, al debutto di Caserta (*ibid*., p. 202). Sul riciclaggio alla prosa dopo la disfatta del 1917, *ibid*., pp. 203-204.

ni), di esecuzioni vocali (la giovane soprano debuttante Dora De Giovanni). Teatro per la patria infine, e per la guerra futura (*La conferenza Battisti*)[6].

Il libro pubblica un mannello di appunti serriani, noti da sempre[7], ma forse non sufficientemente meditati, che, se letti con attenzione, ci trasmettono il pensiero di Serra sul teatro italiano e non solo[8]. Ci dicono cosa pensasse di quella forma d'arte mista, arte impura, cui troppe mani avevano messo mano, un'arte che si rappresenta al pubblico da parte di compagnie di assai vario valore e affidabilità, in un'atmosfera di tensione ma anche, e soprattutto, di diletto. In altre parole cosa pensava Serra dello spettacolo che il teatro italiano era in grado di confezionare e offrire sulle varie piazze d'Italia, fra cui anche Cesena? Come si legge subito nell'epigrafe, ricavata da quegli appunti, Serra era persuaso che il teatro fosse essenzialmente un rito, una cerimonia collettiva, invero curiosa, divertente, noiosa, anche triviale, a seconda dei casi, dei testi, della qualità della recitazione (del regista, invenzione più tarda neppure si parlava, e se mai di capocomici), ma che generasse un'opera d'arte, degna di questa definizione, solo molto raramente. Una ogni mille. Essendo in balia di troppi fattori e altrettante variabili esterne, tutte concomitanti a condizionarla, la parola del testo teatrale, non godeva dell'immacolato ricetto del libro, ma, espropriata da se stessa, non poteva che perdere la sua verginità, passando di bocca in bocca sui legni del palcoscenico.

Che lo spettacolo fosse avvezzo ad asservire ai suoi fasti e nefasti la parola d'autore è tanto più evidente quanto più si procede nel tempo e si entra nel mondo della celluloide, che Serra nelle *Lettere* fa appena in tempo a registrare. Proviamo a fare un esempio di un'insigne opera d'arte, manipolata a finalità di spettacolo cinematografico, e a immaginare la reazione, non solo letteraria, ma addirittura etica, di un letterato che abbia la formazione di Serra. Uno dei romanzi di Tolstoj più amati (anche da Serra), *Anna Karenina*, viene pubblicato nel 1878 e diventa un film a opera del regista Vladimir Gardin nel 1914. Nel 1915 la casa cinematografica Fox fa del romanzo una prima versione muta,

[6] Rinvio agli studi di C. Pedrelli, *L'ombra di Renato si chiama Ariele? (Serra e la musica)*; *Inediti di Renato Serra con una lettera di Achille Turchi*, nel vol. di AA. VV. (E. Raimondi, D. De Robertis, F. Curi, C. Pedrelli, G. Conti), *Renato Serra. Il critico e la responsabilità delle parole (con inediti)*, a cura di P. Lucchi, Ravenna, Longo, 1985, pp. 69-108. In appendice *Serra e il teatro*, Mostra documentaria (Cesena 27 novembre-16 dicembre 1984), a cura di G. Boni, P. Lucchi, R. Turci. Gli studi di Pedrelli sono confluiti nel vol. che raccoglie la quasi totalità degli scritti serriani, *Pagine sparse per Renato Serra (1970-2004)*, a cura di R. Greggi, Saggio introduttivo di M. Biondi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 35-69, in cui è riprodotta anche la *Conferenza Battisti*, su cui vd. la sezione *Teatro e azione politica*.

[7] Serra, *Frammenti inediti del secondo volume de "Le lettere"*, *Teatro*. Gli altri frammenti sono dedicati a *Critica, storia, cultura*, *Ferrero Guglielmo*, *Riviste*, *Le donne*. Riprodotti in *Scritti di R. Serra*, cit., II, pp. 597-602; e in *Le lettere*, a cura di M. Biondi, Milano, Longanesi, 1974, pp. 166-171.

[8] Un argomentato commento alla modesta e confusa congiuntura teatrale investigata da Serra, nello studio di L. Weber, *Un percorso nell'officina di Serra*, in "Il lettore di provincia", a. XXXVII, fasc. 125, gennaio-aprile 2006, *Per Renato Serra*, pp. 47-50.

affidandolo a J. Gordon Edwards. Ma ci sarebbe voluta la Garbo, insieme all'inseparabile John Gilbert, per portare *Anna Karenina* al successo nel 1927, con un titolo d'inequivocabile e generico richiamo hollywoodiano: *Love*, regia di Edmund Goulding. Furono girate due versioni del finale, una fedele al romanzo (con il suicidio della protagonista nella stazione moscovita), l'altra con il lieto fine e i due amanti felici e contenti. Dove andava a finire il rispetto per l'opera d'arte, se si cambiava anche la storia che l'opera raccontava? Se da tragedia diventava una commedia persino *Anna Karenina*. Ma a sua volta la nuova forma d'arte avocava a sé le sue strutture e i suoi ritmi narrativi insindacabilmente, puntando in modi decisi sull'ottimismo come la ricetta più sicura per la catarsi dello spettatore. Catarsi da commedia *felix*, non da tragedia, come da poetica aristotelica. Lo spettatore doveva alzarsi dalla poltrona, non deprivato della speranza, e anzi incoraggiato a praticarla. Il cinema, fin dalle sue origini, si sarebbe sempre servito della letteratura, con il saccheggiare intere biblioteche, ma applicando dosi e spezie della propria cucina. Fra l'altro Anna Karenina, sia nel romanzo che al cinema, cominciava a suscitare lo scandalo che l'avrebbe travolta, facendosi vedere con l'amante Vronskij nel luogo della ritualità mondana, il teatro[9].

Fin dal Rinascimento quella teatrale era la compagnia, un insieme di attori, impresari, e una varia nomade umanità. Durante il rito, ciascuno poteva farne quello che voleva, della parola, prenderla e farla propria, mutarla rispetto all'originale d'autore, improvvisarla, se solo la memoria e il suggeritore non avessero fatto il dover loro. Vivendo fra Otto e Novecento, Serra ci consente inoltre di percorrere insieme a lui, o anche liberi da lui, quello svincolo temporale che è fondamentale per tante arti, e non solo per il teatro.

Cesena faceva anch'essa parte di quella geografia che lo scrittore e insigne critico musicale Bruno Barilli aveva battezzato, in un suo libro famoso del 1929, *Il paese del melodramma*. Il suo teatro era stato costruito, su progetto dell'architetto di Senigallia Vincenzo Ghinelli, nel triennio 1843-1846. In una mostra, intitolata a *Serra e il teatro*, che si tenne qualche anno fa[10], la documentazione della ricca programmazione teatrale, dall'inizio del secolo alla prima guerra mondiale, era affidata al *Registro delle esecuzioni*, un manoscritto compilato nel 1929 da Luigi Montevecchi, che testimoniava, in un arco di tempo che andava dal 1846 fino al 1956, il succedersi di compagnie di prosa,

[9] Vd. l'analisi che ne fa C. Bragaglia, *Donne dell'Ottocento tra cinema e letteratura: spunti per una Storia delle donne*, in *Cinema e Letteratura Film Festival Mauro Bolognini*, Atti del Convegno, 3 dicembre 2004, *Cinema e Letteratura: la donna, la Storia*, a cura di A. Frintino, Pistoia, Centro Mauro Bolognini, 2006, pp. 14-15.

[10] *Serra e il teatro*, cit., pp. 121-146. Articolato nelle seguenti sezioni: *Il teatro un centro di cultura e di vita cittadina all'inizio del secolo*; *Alcune stagioni memorabili*; *Renato Serra la musica e il teatro*; *Un "lettore provinciale" per Pascoli, Carducci e Cesare Battisti*.

filodrammatiche, opere liriche, operette, conferenze, concerti e anche film. Passavano in rassegna i cantanti, i direttori e i maestri dell'epoca: Enrico Caruso, Angelo Masini, Giuseppe Borgatti, interprete della *Tosca* di Puccini nel settembre 1903; la cesenate Grisi Ghiselli; Roberto Barattani, il maestro che aveva diretto la *Manon Lescaut* nel febbraio 1902, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* nel febbraio 1903; il baritono Taurino Parvis e il tenore Francisco Granados, interpreti della pucciniana *Bohème* e del *Faust* di Gounod; le soprano Adelina Rizzini e Amina Matini; il baritono Enrico Nani; il basso Luigi Rossato. La soprano Emilia Corsi e il baritono Adamo Gregoretti, nel settembre 1907, furono gli interpreti del *Lohengrin* di Wagner; mentre il *Tristano e Isotta* fu interpretato nel 1909 dal baritono Pasquale Amato e dal tenore David Hendersen. La soprano Fausta Labia e il tenore Emilio Perea, nel settembre 1908, interpretarono il *Mefistofele* di Boito. Il 10 aprile 1910 si tenne un concerto vocale-strumentale, cui partecipò la chitarrista Maria Rita Brondi. Nel settembre 1910 andò in scena l'opera *I pescatori di perle* di Georges Bizet, con il soprano Maria Mosciska e il tenore Aristodemo Giorgini.

In uno dei casi più celebrati dalla memorialistica locale, che entra a far parte della biografia serriana, l'autore, Camille Saint-Saëns, venuto appositamente dalla Francia a Cesena mercoledì 30 agosto 1911, accompagnò la sua opera, *Sansone e Dalila*, andata in scena il 3 settembre 1911, con la mezzo soprano Ninì Frascani e il tenore Icilio Calleja. Impresario Ruggero Verità. La foto del banchetto, tenutosi all'albergo Leon d'oro il 4 settembre 1911, ben nota ai cultori di storia patria, è divenuta nel tempo quasi un simbolo della Cesena di prima della guerra, con tutti i suoi migliori cittadini, gli ottimati della politica, della cultura, delle professioni, gli aristocratici e gli amministratori, il proprietario Pio Battistini, al tavolo con il maestro francese: Gaspare Finali, Federico Comandini, il conte Luigi-Pio Teodorani Fabbri, Fabio Rivalta, Archimede Mischi, Celso Jacchia, il sindaco ingegner Vincenzo Angeli. Il 19 settembre 1912 Giacomo Puccini visitò Cesena e la Malatestiana, in occasione dell'allestimento della *Fanciulla del West*, soprano Berta Cutti, tenore Gaetano Tommasini, direttore Pasquale La Rotella, opera rappresentata in prima e seconda serata il 7-8 settembre 1912, e il 18 alla presenza dell'autore.

Alessandro Bonci era il campione autoctono, la gloria nativa del bel canto, nato a Cesena il 10 febbraio 1870. Nel mondo era stato grande e osannato, e solo aveva perso la sfida della leggenda del canto con Enrico Caruso. A lui, dopo la sua morte avvenuta nel 1940, fu intitolato nel 1942 il Teatro Comunale[11]. Da allora il "Bonci", per tutti i cesenati, ben noto alle grandi compagnie e

[11]L. Inzaghi, *Il tenore Alessandro Bonci (1870-1940)*, Presentazione di F. Battaglia, Rimini, Raffaelli Editore, 2001. I rapporti con la città natale e i suoi vecchi amici non furono, a quanto risulta dalla meticolosa ricerca di Inzaghi, fra i più semplici, anche se finirono in gloria. Nel

ad alcuni interpreti, da Vittorio Gassman a Carmelo Bene, che lo prediligevano come sede per sperimentare le loro "prime". La Cesena di Serra era ancora una città, in cui "si poteva discutere per giornate intere su un tenore e su come avesse cantato una romanza"[12]. Anche nella musica, classica e melodramma, Serra sarà coinvolto come letterato al servizio della città. Il teatro, quando scoccava l'ora stagionale dei veglioni, dei balli di carnevale, veniva liberato dalle poltrone e aperto alle danze. Furono quelle che Biagio Dradi Maraldi, alla cui memoria di storico della vita e della cultura cesenate questo volume è dedicato, pubblicando una lettera di Serra all'amico Attilio Rossi del 22 gennaio 1914, chiamò, in un suo scritto del 1963, *Le matinées di Cesena*. La guerra se le portò via con la sua meglio gioventù.

Cominceremo pertanto da questo secondo significato della parola teatro, il teatro come genere di letteratura e di arte, precaria, mutevole e dipendente, per poi risalire al triennio 1912-1915, e descrivere il Serra oratore-orante, nel nome dei due poeti della nostra terra e della nostra gente (questa la connessione alla geografia e all'anima della Romagna), Carducci e Pascoli. Il primo, un gigante, un monumento, la storia d'Italia fatta persona, "il gran vecchio" del tempo e di ogni tempo della nazione, che non potrà che rimpiangerlo, orba di una paternità forte, cieca della luce di missione e di futuro. Carducci è stata l'età eroica della storia e della letteratura e, nel discorso cesenate, "l'età eroica del Carducci in Romagna", da dove il poeta ha attinto esempi e maestri (Aurelio Saffi, Gaspare Finali, Caldesi, Sabattini, Turchi, Valzania, Baccarini). Il motivo quasi musicale che accompagna la commemorazione carducciana è la grandezza domata dall'età, l'energia spenta dalla vecchiaia e dal male. Sono gli alberi più alti della foresta, che, percossi dal fulmine, se ne stanno come reli-

1904 troviamo il tenore a Cesena, insieme alla moglie Iginia Brancondi, e il 4 settembre interpreta al teatro comunale, in un "grande spettacolo di beneficenza", il *Faust* di Gounod, insieme al soprano Amina Matini. Circostanza in cui viene scoperta una lapide in suo onore. Il 21 settembre 1904 è ospite nella villa del Senatore Conte Giuseppe Pasolini Zanella, insieme a Carducci e al violinista Raffaele Frontali. Per il poeta interpreta *Tre giorni son che Nina* di Pergolesi, accompagnato al piano dalla contessa Silvia. Carducci chiede il bis, e viene accontentato. Poi, su un albo dove Bonci raccoglie gli allori della sua carriera, scrive di suo pugno: "Lizzano, 21 settembre 1904: Udita nella voce di Bonci la risorta musica italiana del Pergolesi – Giosuè Carducci". Una fotografia li ritrae insieme, e può apparire, questa e altre scene, lo sfondo che affiora, ripreso quasi da lontano, nella commemorazione di Serra. La leggenda carducciana di Cesena e di Romagna (*ibid*., pp. 148-149). Di nuovo a Cesena, il 10, 14 e 18 settembre 1927, si esibisce nella *Messa da Requiem* di Verdi e nel secondo atto del *Ballo in maschera*, alla presenza del podestà Attilio Biagini, il quale "lesse all'artista il testo della delibera con cui il Teatro Comunale avrebbe portato il suo nome", delibera risalente al 1 settembre di quell'anno (*ibid*., p. 257). Bonci muore improvvisamente il 9 agosto 1940 a Viserba (Rimini). L'11 vengono celebrate le esequie sulla Piazza del Teatro e la salma è inumata nel cimitero cesenate: Galleria Sotterranea Nord, Zona III, detta la "Galleria Bonci" (*ibid*., p. 259). Sulla tomba il solo nome dell'artista "G. Alessandro Bonci", con le date di nascita e di morte.

[12] B. Dradi Maraldi, *Aspetti della cultura cesenate al tempo di Renato Serra*, in *Scritti in onore di Renato Serra per il cinquantenario della morte*, Firenze, Le Monnier, 1974, p. 344.

quie della forza che fu. Questo è il tema della commemorazione, la potenza che scema nel tempo, il raggio della persona che sbiadisce nella malattia e nella decadenza. E in quei giorni fu fra noi. La Romagna accolse e ospitò amorosa la debolezza del guerriero:

> Un colpo improvviso aveva spezzato quella vita ancora potente, troppo potente quasi, e compressa nell'interno travaglio; l'uomo si raccolse e si rialzò, continuò ancora il suo cammino, dal 1900 al 1907, ma tardo e impedito, diminuito in tutte le energie vitali; con sola la mente vivissima e la testa libera e alta, come il ferito che ha puntato in terra il ginocchio per sollevarsi faticosamente e resta col viso alzato e gli occhi grandi aperti a cercare la luce del giorno.

Pascoli è una "penombra", un genio nascosto e timido, il calco contemporaneo della rustica "parthenia" virgiliana, una gran solitudine e un volto originale, come nessun altro, una fisionomia mansueta e tormentata, di monaco innocente e torbido, smarrita e perduta in se stessa. Porta con sé ricordi indelebili, come lo scampato a un naufragio resta perpetuamente rivolto "verso la perigliosa acqua cupa". Le ombre non dileguarono mai dalla sua biografia, che ne portava il marchio come di una passione funebre. Lungi pertanto dal poter essere guida e maestro, come Carducci, nonostante gli sforzi e i conati delle sue poematiche "gesta Italorum", Pascoli segna la fine di un'epoca, forte ed eroica del Risorgimento, e lascia il varco a un altro tempo, simbolo di un'altra funzione, di una speciale mansione, quella di suonare l'allarme sui tempi moderni, abituare al timore, al battito continuo delle ali del cuore, alle premonizioni di catastrofe e rivoluzione. Una inquietudine sociale che si mescola e confonde a un brivido cosmico. Un piccolo-grande maestro di poesia, e un annunciatore di nuove e ignote paure:

> Egli sentiva tutti gli uomini fatti piccoli e umili e uguali dalla oscura minaccia, come bambini al buio, che la paura strana fa raccostare e star buoni.

Un testimone inquieto, protagonista della sua paura, sospeso, contraddittorio, discorde, travagliato, stanco. La stanchezza lo connota, con quella sua giovinezza subito sfiorita e diventata, nel corpo e nell'abito, una greve senilità. Un uomo che non si preoccupava di sembrare dappoco, semplice e modesto, quand'era sul trono Gabriele d'Annunzio, umile come l'immagine della sua casa, anzi della sua "casina" di Bologna, niente lusso, solo libri, una sorella, fra gli alberi nudi e stecchiti dell'inverno:

> esistenza ignorata, fatta di parsimonia e di castità, di silenzio e di sacrificio.

Questo spiraglio si è aperto, quando i giornali, in occasione della morte, hanno divulgato quella vita e quel luogo, come lo strano nido di un uomo

fanciullo. Infinitamente lontano da tutti, mentre pure la sua poesia sembrava quasi raccogliere il balbettio di un'umanità anch'essa bambina e atterrita dal tempo e dalla storia. Il fuoco centrale della commemorazione si condensa nel principio che

> la poesia era la natura del Pascoli; era la prima cosa in lui; tutto il resto veniva dopo.

L'altro Serra che rivisiteremo nella sala del teatro è il responsabile di parole di forte e intensa, ma anche esplosiva, valenza storico-politica, colui che si carica anche di una pedagogia di una guerra voluta, e, nell'anno dell'intervento che culmina con la guerra, con la sua personale partecipazione e la precoce e fulminea morte in battaglia.

Il più celebre critico teatrale italiano del secolo scorso, Silvio d'Amico, quando decise di confessare debolezze e segreti della sua professione, strana professione, addetta ogni sera a occupare a stipendio la poltrona teatrale e a recensire quello che lui chiamava "un giocare al dolore", scrisse e pronunciò un saggio che portava un titolo serriano, *Esame di coscienza del cronista di teatro detto critico drammatico*, dove Serra non era mai rammentato, se non forse per un'allusione non tanto lusinghiera all'"aulica critica letteraria" che ai suoi bei giorni neppure si era accorta di Pirandello, ma la sigla del titolo era inequivocabile[13]. Spuntava subito il nome di Pirandello e senza farsi troppo attendere partiva la stoccata nei confronti dei critici letterari che erano rimasti indifferenti, almeno per alcuni anni, all'arte del siciliano. Abbiamo anticipato un contenzioso che è durato a lungo, e di cui diremo qualcosa anche in seguito. D'Amico, il governatore del teatro della sua epoca, "il piccolo grande burocrate" dello spettacolo nazionale[14], attivo fin dal 1914, dal 1918 titolare del quotidiano romano "L'Idea Nazionale", dal 1923 docente di storia del teatro nella Scuola di Recitazione di Santa Cecilia, creatore e propulsore dell'Accademia Nazionale d'Arte drammatica a Roma, realizzata nel 1935, autore della *Storia del teatro drammatico*, edita da Garzanti in quattro volumi nel 1939-1940, promotore negli anni Cinquanta dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, mostrava

[13] S. d'Amico, *Esame di coscienza del cronista di teatro detto critico drammatico*, in Id., *Cronache 1914 / 1955*, vol. I – t. I, 1914-1918, Antologia a cura di A. d'Amico e L. Vito, Introduzioni di G. Pedullà, Note, bibliografia e indici a cura di L. Vito, Palermo, Edizioni Novecento, 2001, pp. 65-86 (conferenza tenuta ai G.U.F. di Roma e di Firenze nel 1942, pubblicata nel vol. *Il Teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'Era Nuova, 1945). Il riferimento alla debolezza dell'"aulica critica letteraria", rispetto alla "spregiata critica teatrale", *ibid*., p. 76. Vd. F. Malara, *Una professione inedita: il critico teatrale*, in *Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, pp. 909-931.

[14] R. Alonge e F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, *Avanguardie marginali e burocrati costruttori*, p. 596.

anche una fierezza corporativa nel muovere una censura alla critica letteraria, a beneficio della meno considerata (fino ad allora) critica drammatica, poiché era stata la critica teatrale a scoprire Pirandello, e a crescere in prestigio e forza alla sua ombra, erano stati cioè più i giornalisti che gli aulici professori di letteratura a imbarcarsi sulla zattera gloriosa del drammaturgo, lo scrittore italiano del Novecento più noto nel mondo. Nella realtà Pirandello, esordiente con testi in siciliano, commissionatigli da Angelo Musco, fra il 1915 e il 1916, molto dovette faticare per ottenere un riconoscimento, perché la critica italiana era ed è per ossequio e tradizione piuttosto conservativa. E la scuola teatrale ottocentesca dettava ancora le sue leggi. Davanti al suo palcoscenico vuoto, il pubblico restava sgomento e la critica non era da meno. Serra, se al teatro aveva dato un modesto apporto e in esso aveva avuto una limitata partecipazione, sulla critica e sul far critica aveva lasciato un'orma così vasta che il richiamo a lui, come incarnazione della riflessione e del dubbio sul mestiere, e alla formula del suo esame di coscienza, era ormai diventato un rito delle generazioni di letterati e di critici. Eppure Serra non avrebbe certo spesa neppure una parte della sua vita a inseguire per l'Italia e l'Europa, come aveva fatto d'Amico, le compagnie di giro e le luci del varietà teatrale. E anzi il suo giudizio sul teatro italiano, a giudicare dai pochi ispidi frammenti editi postumi, risulta essere per niente evasivo e piuttosto distruttivo.

Tuttavia era pur vero che il teatro fosse anche un genere di arte istituzionalmente misto e impuro, così fatto che implicava il tempo libero, il divertimento, la brillante compagnia, l'eleganza, le *toilettes*, la mondanità, le luci della ribalta. Tutte cose che con l'arte a rigore possono anche non c'entrare. Come la fastosa liturgia delle prime alla Scala non ha nulla a che spartire con la storia della musica. Anche Cesena, e Serra, seppero a prova cosa significasse la grande mondanità, l'affluenza prestigiosa di personaggi celebri, come quando andò in scena il poema tragico *L'amore dei tre re*, libretto di Sem Benelli, musica di Italo Montemezzi, opera che Serra aveva illustrato in una *plaquette* per il pubblico, e in quel pubblico erano presenti due simboli della musica italiana, Arturo Toscanini e Tito Ricordi, e il pontefice della cultura, il senatore Benedetto Croce[15].

Si sa come gli attori patiscano la speciale crudeltà demiurgica di una platea distratta, da cui può dipendere la loro carriera, la loro vita. Da qui, come scrisse un grande scrittore boemo, "la tristezza terribile di tutti i *golem* buffoni, di tutti i fantocci tragicamente assorti nelle loro ridicole smorfie"[16]. Ecco perché

[15] *Renato Serra la musica e il teatro*, cit., p. 134.

[16] B. Schulz, *Le botteghe color cannella. Tutti i racconti, i saggi e i disegni*, Traduzioni di A. Vivanti Salmon, V. Verdiani e A. Zeliński, a cura e con uno scritto di F. M. Cataluccio, Torino, Einaudi, 2001, p. 34 [*Trattato dei manichini ("seguito")*].

intorno al teatro – e Serra non lo nascondeva – aleggiava insistentemente il senso di una esteriorità, qualcosa di vano e di effimero. Anche di recente abbiamo letto, a proposito di *Storia del teatro italiano* di Mario Apollonio, edita da Sansoni nel 1981, una definizione del teatro come di "un mondo così dilettevolmente discorde e caduco", che sembra essere più adatto allo sguardo giornaliero della cronaca che a quello *super partes* della storiografia[17]. Un'arena in cui accade un fatto, si svolge cioè un colloquio tra l'artefice che crea e propone (la parola teatrica), la voce dell'attore che la interpreta e la media, la folla che risponde, arrogandosi anche l'esito finale della partita. Un'estetica a fondamento letterario era di pertinenza del testo, e un'estetica di sala, un'estetica cosmetica, aveva come oggetto il pubblico in platea. A ben guardare, e viene in mente una pagina di Ennio Flaiano, lo sceneggiatore di alcuni capolavori felliniani, è lo stesso discorso che si potrebbe fare per il cinema, una bottega nella quale si trova un po' di tutto, dallo scrittore sempre spaesato, all'egemone tiranno (il regista), all'ufficiale pagatore, il più prepotente e decisivo di tutti (il produttore), alla casta o fatua diva, alla spaurita comparsa, all'elettricista, al carpentiere[18]. Il teatro andava in scena alla fine della giornata, di sera, come un programmato riposo dalle fatiche del giorno. Equivaleva anche temporalmente a una sorta di rilassamento, di attenuata attenzione, di curiosità cercata ed esaudita, oltre che negli effetti speciali della recitazione, nello stesso clima d'ambiente. L'arte attorica era svilita così a una pausa di diletto, a una distrazione giocosa. A teatro si diventava anche oggetti della visione altrui, interpreti più o meno consapevoli della recita sociale e mondana. Chi non si figura l'immagine canonica degli sguardi che saettano dai palchi, e l'artiglieria dei binocoli che inquadrano in platea le belle donne e il cavaliere di turno. Quello che può sembrare una scena dannunziana dal *Piacere* era la norma scenografica di tante *soirée* teatrali. Pertanto anche un critico come d'Amico in altre occasioni non poteva esimersi, logorato dalla *routine* del suo ruolo, da un giudizio aspro, quando, riferendosi allo strato di borghesia che frequen-

[17] P. Puppa, *Storia e storie del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., pp. 1269-1270. Il primo incarico di docenza in *Storia del teatro* in una università pubblica fu attivato dal francesista Giovanni Macchia nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Roma, La Sapienza, nel 1958. Il primo insegnamento di "Storia e critica del film" fu attribuito a Siena a Mario Verdone.

[18] E. Flaiano, *Taccuino notturno*, Milano, Adelphi, 1994, pp. 70-71 (*Taccuino 1954*): "Il cinema non è difficile, ma assurdo". L'esempio è quello di un film tratto dai *Promessi Sposi*, e si immagina un dialogo fra Manzoni e il produttore, che prende la parola spiegando: "Inutile insistere, per esempio, su Don Abbondio, satira troppo evidente dei nostri parroci, sarà bene invece spiegare l'avventura della Monaca di Monza, che ha il suo fascino. La peste, serve? Non piace al pubblico e denigra l'Italia, anche se si tratta dell'Italia del '600. La sommossa milanese è utile? Non fa un pochino il gioco dei comunisti?". Pochi come Flaiano, intellettuale finissimo prestato al cinema, hanno saputo cogliere le contraddizioni fra l'arte tradizionale e solitaria della scrittura, della parola, e lo spettacolo che della parola, della pagina di uno scrittore fa quello che vuole, imbastendo un'altra cosa, lo spettacolo.

tava i teatri, affermava che quella borghesia di uomini in cravatta bianca e di "donne scollate sino all'ombellico" al teatro "domanda unicamente la beata digestione"[19].

Pure di digestione (non "altro desiderio che quello di digerire piacevolmente a teatro"), e di un proclamato disprezzo per il pubblico, parlava, anzi tuonava, un altro teatrante molto speciale, Filippo Tommaso Marinetti, nel suo *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (o *La voluttà d'esser fischiati*), che porta la data dell'11 gennaio 1911[20]. Marinetti, sempre attento alle fortune della propria ditta, aveva intuito che il teatro, solo se avesse sobillato il pubblico, ne avesse disturbato il sonno postprandiale, lo avesse attratto a sé in una forma di collaborazione, se si fosse trasformato in un *happening*, avrebbe potuto essere anche un veicolo di propaganda delle idee futuriste. Con l'abbattimento della finzione della quarta parete, che proteggeva canonicamente la recita, il futurismo insegue "uno spiazzamento radicale nella relazione palcoscenico-platea"[21]. Al soqquadro del rapporto fra palcoscenico e pubblico partecipa anche il Pirandello di *Ciascuno a suo modo*, composta fra l'aprile e il maggio 1923, in scena nel 1924, anticipato in quest'opera di sovversione dal dadaismo della *pièce S' il vous plaît* di André Breton e Philippe Soupault del 1920. L'incidenza sul teatro e in genere sullo spettacolo del marinettismo, a parte le performance e la loro aura scandalistica, fu però limitata. Il teatro preferito dal Futurismo e dal suo capo era quello di Varietà, proprio perché era il solo genere di spettacolo che, secondo lui, sapesse utilizzare la collaborazione del pubblico. La partecipazione del pubblico, la risorsa del pubblico come attore collettivo, e nelle reazioni imprevedibile, sono, come si sa, l'anima della riforma (o, nelle avanguardie

[19] D'Amico, *La crisi del teatro* (Roma, Edizioni di Critica Fascista, 1931), cit.; in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Alonge e Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, I. *Secolo nuovo, teatro vecchio* I. *Padroni delle ferriere, "cocottes" e scàmpoli vari*, p. 568. Gli uomini eleganti e le donne scollate e seminude sono in una lettera di Marco Praga a d'Amico del 3 maggio 1920, in cui si depreca una riunione teatral-mondana a casa della Principessa Ruffo, a Roma nel 1917, mentre "sul Carso – donde venivo – si moriva come mosche" [G. Lopez, *Marco Praga e Silvio D'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, Roma, Bulzoni, 1990, *ibid*., pp. 568-569].

[20] F. T. Marinetti, *La voluttà d'esser fischiati*, in *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1968 (1990), p. 310: "Noi futuristi insegniamo anzitutto agli autori *il disprezzo del pubblico* [il nostro corsivo corrisponde al neretto del manifesto] e specialmente il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, del quale possiamo sintetizzare così la psicologia: rivalità di cappelli e di *toilettes* femminili, – vanità del posto pagato caro, che si trasforma in orgoglio intellettuale, – palchi e platea occupati da uomini maturi e ricchi, dal cervello naturalmente sprezzante e dalla digestione laboriosissima che rende impossibile qualsiasi sforzo della mente". Come si vede il fatto digestivo, il momento del chilo, sono ribaditi a dare più banalità allo spessore coriaceo del borghese che va a teatro per passare il tempo. Il ventre del borghese ricco, che scambia il prezzo del biglietto per una patente di cultura, coinvolge nella sua indegnità anche il teatro italiano che gli consente questa sosta alimentare e voluttuaria.

[21] Alonge e Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, cit., p. 590 (*Avanguardie marginali e burocrati costruttori*).

dadaista e surrealista, della rivoluzione) del teatro novecentesco[22]. La descrizione marinettiana del Varietà è di quelle che ancora possono stupire per il tenore della spregiudicatezza in fatto di costume. Giacché mai si era udito un letterato italiano teorizzare e programmare in un manifesto di cultura uno spettacolo, al termine del quale fosse previsto attendere al varco la bellezza di turno, "la *stella*", disputarsela, e, con un po' di denaro e di fortuna, portarsela a letto[23]. Il Varietà doveva essere una scuola di verità per il maschio italiano, immaginato sempre a caccia di femmine procaci. Del resto le femmine erano anche loro animali da preda, tramite il loro alto quoziente di intelletto seduttivo. Il Varietà denudava la femmina dai veli superflui, troncava sul nascere i sospiri, asciugava i singhiozzi, sfrattava il sentimentalismo. Il Varietà era infine una crociata contro il Romanticismo, la malattia che Marinetti intendeva curare, insieme al chiaro di luna, e alla sintassi classicista della prosa italiana. Quando uscì, nel gennaio-febbraio 1915, il manifesto *Il teatro futurista sintetico*, seguito da una serie di performance in *tournées*, Serra aveva altro da pensare. Ma anche prima, nella stesura delle *Lettere*, non lo aveva preso sul serio, e aveva scritto che i suoi erano soltanto "giochi verbali"[24].

L'ombra sua torna. Ancora Petrolini. Fu lui il miglior prodotto del futurismo, ma senza essere futurista, bensì romano d'antica razza, anticipatore del futurismo e di ogni altra avanguardia, eminente solista monologante, parodista sommo, macchiettista irresistibile, catalogatore e critico esilarante di ogni idiozia, con in volto la cipria malavitosa di un'Italia diversa, non più innocente, segnata anche dalla guerra, fin dal primo decennio del secolo il vero fenomeno dell'arte bastarda e mirabile del Varietà. Il *viveur*, il "vitaiolo", come si tentò inutilmente di italianizzare il francesismo con un fallito *golpe* di polizia linguistica[25], apparve sulla scena degli anni Venti, a suggerire che la guerra aveva prodotto, oltre ai morti e ai feriti, anche un buon numero di spostati. Nel petrolinismo si riflette l'invalidità morale provocata dalla violenza di un triennio di fuoco, come uno spostamento d'aria che sigla un altro tipo umano. Lo spostato. Quello che lo aveva rovinato la guerra, se no, a quest'ora, chi sa dove stava. E intanto batteva i *tabarins* e i caffè concerto. Fu la genia degli scettici in blu,

[22] *Ibid*., pp. 603-604 (*Il grande vecchio della scena europea. Una rivoluzione moderata*).

[23] Marinetti, *Il Teatro di Varietà*, Pubblicato dal "Daily-Mail" 21 novembre 1913, *ibid*., pp. 83-84: "Il Teatro di Varietà utilizza il fumo dei sigari e delle sigarette per fondere l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico. E poiché il pubblico collabora così colla fantasia degli attori, l'azione si svolge ad un tempo sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Continua poi alla fine dello spettacolo, fra i battaglioni di ammiratori, smockings caramellati che si assiepano all'uscita per disputarsi la *stella*; doppia vittoria finale: cena *chic* e letto".

[24] Serra, *Le lettere*, Introduzione, revisione testuale e commento di U. Pirotti, Ravenna, Longo, 1989, p. 190 (*Prosa*).

[25] B. Migliorini, *La lingua italiana del Novecento*, a cura di M. L. Fanfani, Con un saggio introduttivo di G. Ghinassi, Firenze, Le Lettere, 1990, *Viveur=Vitaiolo?* ("La Cultura", XI, 1932), p. 243.

degli uomini finiti prima di cominciare, la fauna del petrolinismo di *Gastone*, cocainomane e sfruttatore di donne. Con Petrolini, precursore anche del *cabaret*[26], la più instabile e frammentata delle forme teatrali, la perdita di senso, il catalogo delle idiozie, scalarono vette eccelse e la scemenza si impose come la neofilosofia verbale dello spettacolo. Ma Petrolini, come aveva visto anche d'Amico, che ne apprezzava la felicità e ne compiangeva la caducità, era solo Petrolini. Abituato a tracciarsi la strada da solo, come tutte le creature del Varietà, artigiani di se stessi, rifiutava la regia e il testo d'autore. Poteva vivere lui solo quando fosse stato in scena. Fu una identità solitaria e irripetibile. Smorfia immortale rivolta al dizionario, ai costumi, al teatro. Morto nel 1936, la maschera romana, pallida e losca, si portò nella tomba del Verano i suoi segreti[27].

Il teatro di primo Novecento, che è il periodo che qui mette conto esporre, sia pure a vaste e superficiali inquadrature, appariva agli osservatori più attenti come stanco e ripetitivo, fiaccato e noioso. Era l'effetto Ottocento, determinato dal prolungamento del secolo, che nel teatro novecentesco lasciava un'orma formale consistente e tenace. Le avanguardie ebbero buon gioco – e si scusi il triplo gioco di parole – nel loro gioco al massacro. L'Ottocento era una piramide di tempo che continuava a ergersi e a non finire mai. Presidiava ancora il teatro con i suoi salotti, i suoi dialoghi anch'essi salottieri, un verismo sempre più rancido, con l'eccezione dell'ibsenismo, vera e propria versione drammaturgica del positivismo morente. La vischiosità dei modelli acquisiti, il fatto che la codificazione delle forme del teatro era ancora ottocentesca, il relativismo novecentesco e la sua "istituzionale frammentarietà" propositiva, facevano sì che, nonostante il simbolismo e le sperimentazioni delle avanguardie storiche, "la scena del Novecento è in gran parte una scena dell'Ottocento"[28]. Ottocenteschi i parametri spaziali, le didascalie strutturali (ribalta, fondale, quinte), che sono assimilati anche dal teatro di Pirandello, Brecht, Sartre e Beckett, lo stesso spazio sostanzialmente unitario che fu di Čechov e di Ibsen[29]. Da qui il senso di *déjà vu*, che è diffuso nella cultura primonovecentesca verso quell'Ottocento che non si decide, è il caso di dire, a uscire di scena.

[26] M. Fazio, *Cabaret, anticamera del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., p. 916.

[27] Alonge e Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, cit., pp. 590-591.

[28] L. Allegri, *La scenografia novecentesca tra persistenze e rivoluzioni*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., p. 1220 (*La persistenza del modello ottocentesco*): "La tipologia della scena che ha ospitato il grande teatro borghese di fine Ottocento, quella tipologia che, pur consapevoli della forzatura, potremmo definire "naturalista", è anche nel Novecento il modo "normale" e accettato di fare teatro, quasi che non fosse anch'esso il prodotto della storia e di un'ideologia ma un dato a priori, solo accettato il quale cominciano le scelte estetiche e operative" (p. 1219).

[29] *Ibid*., p. 1222.

La provocazione marinettiana lo diceva a suo modo, con i criteri tipici del movimento, goliardici e scandalistici, verbosi e teppistici. Il modernismo epilettico del movimento privilegiava su tutto la *pars destruens*. Appariva anche poco serio quel teatro, ridanciano, vacuamente brillante, bisognoso di una riforma non solo tecnica ma prevalentemente morale. Il teatro, come aveva rilevato Émile Zola nel suo *Le naturalisme au théâtre* del 1881, soffriva paradossalmente del suo stesso linguaggio, che era appunto un linguaggio teatrale. Sì che il termine "teatrale" cominciò a significare qualcosa di molto simile ad adulterato, falso, caricaturato, insomma in posa, le schermaglie verbali, i gesti enfatici, "i tempi solenni fra due frasi". In altra epoca, molto lontana dalla crociata naturalista che aveva dettato a Zola questi rilievi ("il lustro è inutile, la verità è sufficiente"), che il teatro avesse bisogno di una seria riforma lo pensava anche d'Amico, avanzando l'idea della regia, oltre che di una accademia di formazione per gli attori. Le stesse esigenze o analoghe, diversamente formulate e argomentate, si percepiscono nelle cronache sul teatro di Antonio Gramsci, che esordisce come critico teatrale sulle pagine dell'"Avanti!" il 13 gennaio 1916[30], nelle cronache di Gobetti, in cui pure vibrano fortemente gli accenti di una nuova moralità del teatro[31], e nella stessa rivoluzione teatrale operata da Pirandello. Ad andarci di mezzo, fra il disprezzo delle avanguardie futuriste e i severi giudizi della critica politica ed etica, più che gli autori erano gli attori, che nel teatro di allora godevano di un privilegio mattatoriale troppo invadente, e anche a fronte di questa prepotenza pativano come per un contrappasso di una diffusa disistima. "Sciagurata gente", "piccola raccolta di *poveri*", storditi e illusi dalle *toilettes* di scena, li diceva Virgilio Talli, in una lettera a Pirandello del 6 agosto 1918, calcolatrice, interessata, invidiosa, vanesia, superficiale, ignorante[32]. Da voci diverse, non solo critici ma capocomici con l'esperienza più che trentennale di Talli, veniva la richiesta di cambiare il tono, lo stile, il comportamento scenico degli interpreti. Questo atteggiamento di superiorità e di censura nei confronti degli attori è durato nel tempo ben oltre la stagione che ha visto imporsi la regia nella sua autonomia più che funzionale. Uomini di teatro come Anton Giulio Bragaglia dicevano ancora negli anni Cinquanta che

[30] A. Gramsci, *Cronache teatrali (dall'"Avanti!", 1916-1920)*, in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1954. Il miglior commento nel vol. di Davico Bonino, *Gramsci e il teatro*, ivi, 1972.

[31] P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Introduzione di G. Guazzotti, ivi, Einaudi, 1974, p. XXIII (Introduzione, *Parabola biografica*). In *Critica drammatica*, apparsa su "Energie Nove" (serie I, n. 2, 15-30 novembre 1918), Gobetti affermava l'unità inscindibile della critica drammatica e letteraria: "Non si può logicamente distinguere una critica per la produzione drammatica e una per il resto della produzione letteraria perché logicamente non si può rompere l'unità artistica in cui romanzo e dramma, poesia e commedia sono compresi" (*ibid*., p. 99).

[32] Alonge e Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, cit., p. 597 (*Il grande vecchio della scena europea. Una rivoluzione moderata*).

"gli attori son come i fagioli e perciò, a conti fatti, uno vale l'altro"[33]. Celebri registi (Luchino Visconti) impiegavano tutto il sadismo di cui disponevano per umiliare gli attori, convinti di incarnare il mito di Pigmalione[34].

Ma tornando al tempo che stiamo trattando, si voleva estrarre da dentro la coscienza dell'attore. La si cercava quella coscienza sotto il manto delle vanità, del narcisismo. Una coscienza fatta di cultura e di nuova sensibilità. Un'anima diversa, se ci fosse stata, avrebbe dovuto rianimare il teatro italiano. Pirandello mise a nudo l'inadeguatezza dell'attore, l'arroganza del primo attore, il suo frivolo cinismo. Espose questi elementi in scena, lavorando su materia propria, sul *Giuoco delle parti*, rappresentato da una compagnia di attori nei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Inoltre portò al tranquillo mondo del teatro, tranquillo nel senso della *routine* quasi impiegatizia del suo svolgersi, un senso di allarme, di instabilità, inoculando il virus dell'incertezza, del dubbio, il dogma del dubbio, del continuo squilibrio fra finzione e realtà. Una crisi gnoseologica al cuore del teatro:

> Finzione! realtà! – urla il Capocomico alla fine dei *Sei personaggi* – Andate al diavolo tutti quanti! Non mi è mai capitata una cosa simile! E mi hanno fatto perdere una giornata!

D'Amico pubblicò nel 1929 da Mondadori il libro *Tramonto del grande attore*, manifesto del prossimo avvento della regia, che segnò anche sul piano teorico la fine del primato del solista mattatore[35]. Gli attori dovevano essere disciplinati da un "maestro di scena" (*metteurs-en-scène*), diretti, inquadrati, resi funzionali, donde la lenta formazione di un teatro di regia. Il neologismo "regista", equivalente di "realizzazione scenica, arte della messinscena", viene coniato nel 1931 dal grande linguista Bruno Migliorini[36]. C'era chi, come Paolo Monelli, proponeva "reggitore", e per fortuna, fra il 1931 e il 1933, attecchì a teatro e soprattutto al cinema il "regista". D'Amico raccontò sulla rivista "Scenario" la nascita delle parole regia e regista, concludendo con un auspicio: "abbiamo finalmente i vocaboli, adesso speriamo di avere i registi"[37]. E da allora il regista si è imposto come la figura più autorevole nella compagnia

[33] E. Groppali, *Rossella Falk. L'ultima diva*, Milano, Mondadori, 2006, p. 61 (*Il Piccolo Teatro della capitale d'Italia*).

[34] Un bel libro ripercorre la storia millenaria di questo mito, dalle metamorfosi ovidiane ai *set* dei registi contemporanei: V. I. Stoichita, *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

[35] Alonge e Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, cit., p. 594.

[36] Migliorini, *La lingua italiana del Novecento*, cit., *Autista e regista*, pp. 239-242. In realtà era stato Enrico Rocca ad adoperare per la prima volta "regìa" in senso teatrale, a proposito di *Mirra Efros*, compagnia e regìa di Tatiana Pavlova.

[37] L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005, p. 283 (*1933, Maggio a Firenze. 1947, estate a Praga*).

dello spettacolo, il punto di coagulo del caos, chi permette al film di assumere la sua forma. È poi assurto fino alla sacralità, come Giorgio Strehler, e, forse suo malgrado, come l'ironico Fellini, il quale una volta a Cinecittà, quando ancora faceva il giornalista, avendo visto all'opera su una gru, concitato e urlante con quattro microfoni, venti fischietti, tre megafoni e un elmo in testa, Alessandro Blasetti, aveva capito cosa fosse il despota del cinema. Hitchcock, che pure di ironia non mancava, diventava teologo in materia, affermando (lo racconta Truffaut) che in un film il regista è l'equivalente di Dio.

Veniva invocata anche la sostituzione degli attori di mestiere con voci vergini. Era un'utopia di d'Annunzio autore teatrale, che pretendeva nel suo neorealismo antropologico attori non professionisti, per la sua tragedia pastorale *La figlia di Iorio*, ma in che curioso modo:

> Splendore, Favetta e Ornella, le tre sorelle, saranno in ginocchio davanti alle tre arche del corredo nuziale, chine a scegliere le vestimenta per la sposa. La loro fresca parlatura sarà quasi gara di canzoni a mattutino[38].

> Madre, madre, dormii settecent'anni, / settecent'anni; e vengo di lontano. Non mi ricordo più della mia culla[39].

> Ha veramente l'aspetto febrile del sitibondo, questo paese inaridito. Ogni paese si addolcisce e respira, quando s'approssima la notte. Questo racconta il supplizio della sua sete pur alla notte[40].

Dunque voci nuove per fresche parlature. E il grido di Aligi che descrive il mondo del suo artefice come un lungo sonno angoscioso, come in effetti fu, sonno e sogno. Nella tragedia *La Gioconda* si narra di un monaco cenobita che, rifugiatosi in un ipogeo, vi trova una mummia e la rianima. Il teatro di d'Annunzio fu come la rianimazione torvamente erotica di una grande mummia dormiente, che con le labbra dipinte, stanca cortigiana resuscitata dalla sua alcova, gli racconti di un'antica vita, di un'antica felicità[41]. Sperduto nel buio dei secoli, il teatro dannunziano era uno spettro rimosso che tornava a bussare ai legni del teatro, in una simbiosi di arcaicità e di modernità. C'era nel teatro e nell'arte dannunziani qualcosa di desertico, desertificato, di morto. Il mar morto dell'arte italiana dell'Ottocento. Una necrofilia sontuosa, da Chateau-

[38] D'Annunzio, *La figlia di Iorio. Tragedia pastorale in tre atti*, 1904, in Id., *Tragedie, sogni e misteri*, t. I, Milano, Mondadori, 1940, p. 801 (Atto primo, Scena prima).
[39] *Ibid*., p. 811 (Atto primo).
[40] *La città morta*, Tragedia, 1898, *ibid*., p. 137 (Atto primo).
[41] *La Gioconda*, Tragedia, 1898, *ibid*., pp. 257-258 (Atto primo).

briand d'oltretomba, che Serra aveva intuito mirabilmente nel capitolo delle *Lettere*[42].

Ma a decretare la fine dell'attore tradizionale fu un'altra congrega teatrale, quella pirandelliana. I personaggi pirandelliani uscivano da una loro tenebra, da una dimora infera. In realtà non si sapeva bene da dove venissero, data anche una vaga ipotesi spiritica e astrale nella filosofia del loro autore, e furono possibili in proposito più o meno scaltre soluzioni di regia. Pirandello era nato regista, anche per quel tanto di cerebrale e premeditato che il suo teatro portava in sé. I personaggi, con le loro tesi e antitesi, potevano scendere dall'alto, ma comunque sia erano fatti provenire da un altro mondo. Che non era il mondo del teatro, anche se il teatro divenne il loro mondo. Questa della discesa dall'alto, su una specie di ascensore, di montacarichi, irraggiati da una verdastra luce marziana, fu propriamente la trovata registica, nell'allestimento del grande, e lui stesso tragico personaggio, Georges Pitoëff, a Parigi il 10 aprile 1923. Quei lemuri bussavano alle quinte del teatro cercando il loro autore, per incarnarsi. Sembravano che volessero berne il sangue, come nell'ade omerico gli spiriti che s'accalcano intorno ai pellegrini-eroi, costretti a scacciarli con la spada. Erano tristi, grigi come lo squallore delle loro vite, troncate e ancora insaziate; allarmanti, meticolosi, pignoli, petulanti, per niente simpatici. E come avrebbero potuto esserlo? Con tutte le loro disgrazie, le questioni e le cause che si trascinavano appresso come un bagaglio, ciascuno con il suo cilicio, quei fantasmi, pure così loquaci e anche pretenziosi, portavano lo sconcerto fra gli attori professionisti che rimanevano in scena a guardare attoniti al nuovo fenomeno di personaggi venuti dall'ombra più profonda della fantasia dell'autore:

> Noi veramente veniamo qua in cerca d'un autore.

Da allora il teatro non si è mai più liberato di loro.

In questa introduzione cerchiamo di tessere più di un filo, descrivendo quali fossero le idee di Serra sul teatro del suo tempo, alla confluenza fra il teatro dell'Ottocento e le novità apportate dal nuovo secolo. Da qui la necessità di rievocare quel teatro, quanto aveva di risaputo e di vecchio, e quanto, in un grembo ancora nascosto ma già gravido, di nuovo e di grande. Fu un periodo in cui si preparavano mutamenti decisivi nell'ordine della scena italiana ed europea, ma a Serra pervenivano solo impressioni di una continuità e di una stanca *routine*. Donde la sua noia per un palcoscenico che gli sembrava sempre lo stesso, usurato da precari copioni e da compagnie di giro d'incerto profilo, fra il caffè concerto e la prosa veristica superstite dal secolo precedente. D'An-

[42] Serra, *Le lettere*, cit., ediz. Pirotti, *D'Annunzio*, p. 119.

nunzio, per il quale "la Parola è il fondamento di ogni opera d'arte che tenda alla perfezione"[43], fu il maggiore esponente del teatro di poesia, impegnato in un drastico abbattimento della drammaturgia borghese del quotidiano. L'incontro con la Duse avvenne nel 1895, e insieme perfezionarono la resurrezione del sublime tragico. Lo sperimentalismo del poeta, in *Sogno d'un mattino di primavera* del 1897, pesca anche nell'ermetica e nell'emblematica plotiniane del Rinascimento[44]. Tenta quindi il recupero, con *La figlia di Iorio*, portata a termine nell'agosto 1903, della primitività come "l'eterna sostanza umana: quella di oggi, quella di duemila anni fa". "Un velo di sogno antico" era steso dall'immaginifico, come una coltre di mito e mistero, sulla rievocazione di un'età favolosa delle stirpi umane. Ma quel tipo di teatro, quella stilizzazione teatrale, vera e mitica al tempo stesso, veristica e fiabesca, antropologico-naturalistica e misteriosofica, rientravano a pieno titolo nella letteratura, e Serra ne scrisse debitamente nelle pagine dannunziane delle *Lettere*[45]. In una lettera a Prezzolini Serra rivela che d'Annunzio è l'autore più apprezzato in città, in coppia con il romanziere che rappresenta il piccolo mondo antico dell'Ottocento, Fogazzaro[46].

I *Frammenti inediti del secondo volume de "Le lettere"*, in cui un paragrafo era dedicato al *Teatro*, contenevano le perplessità che il letterato nutriva su questa forma artistica. Non perché a Serra non piacesse il teatro, e non fosse sensibile allo spirito teatrale del suo tempo, che nelle sue punte più alte e intense era un tempo drammatico, rappresentato sulle scene da Ibsen. Magari era anche il tipo d'uomo, nostalgico della libertà intima all'idea stessa di teatro, e di compagnia viaggiante, che si poteva leggere sui libri di memorie dei comici. Non stavano mai nello stesso posto, come il fiume di una corrente inesausta. Insomma poteva non dispiacergli e anzi attrarlo quell'ambiente così particolare, simpaticamente promiscuo, fascinosamente sradicato e nomade. Per la sua formazione il critico era portato a giudicare il teatro sotto il profilo della parola e del testo e riteneva che l'arnese da banco dell'attore non fosse la parola ma un *plot* ricco e indistinto, in cui c'era anche la parola, variamente strapazzata come un ingrediente da dispensa e da cucina. Il teatro era una cosa diversa dalla letteratura, era se stesso, espressione collettiva di un istantaneo presente, che esisteva mentre andava in scena, e poi effimero e fugace non esisteva più.

[43] D'Annunzio, *Il fuoco*, in *Prose di romanzi*, II, Milano, Mondadori, 1964, p. 715.

[44] U. Artioli, *Teatro ed esoterismo tra simbolismo e avanguardia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, cit., pp. 1310-1311 (*Il versante italiano: d'Annunzio e Pirandello*).

[45] Serra, *Le lettere*, cit., ediz. Pirotti, *D'Annunzio*, pp. 109-121.

[46] Serra a Prezzolini, Cesena 21 marzo 1911: "A Cesena se tu non vieni a parlare di socialismo o di Mazzini o di anticlericalismo o di democrazia; oppure di d'Annunzio o di Fogazzaro, nessuno ti starà a sentire" [*Lettere del tempo della "Voce" (con una notizia di Giuseppe Prezzolini)*, in *Scritti in onore*, cit., p. 428].

Secondo i teorici dell'arte drammaturgica, quello del teatro di parola, o "ideologia 'testocentrica' e antispettacolare", falsando la concezione dei rapporti dramma-scena, e producendo un'amputazione nella percezione del fatto teatrale, è stato uno dei pregiudizi più massicci che abbiano pesato sul teatro e sulla sua fruizione nella cultura occidentale, ed è una pregiudiziale che, come tante altre, viene dall'antico e dal classico, in particolare da un passo della *Poetica* di Aristotele. Si tratta del capitolo sesto della *Poetica*, celeberrimo perché all'inizio viene data la definizione di tragedia:

> Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza […] la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni.

Il filosofo scrive che la *opsis* (apparato scenico, in latino *apparatus*, mentre il termine "spettacolo" prevale nella nostra lingua su vista, scena, visione, visualizzazione), la dimensione scenico-spettacolare della tragedia

> non ha niente a che fare con la nostra ricerca sull'essenza della tragedia, e nemmeno con la poetica in generale[47].

Ne scaturisce il teatro come evento verbale-letterario, opera e monumento, la tragedia greca in primo luogo, cristallizzata nella formula terapeutica della catarsi, un teatro che si rassoda sulla parola nella classicità rinascimentale e nel gran secolo del classicismo francese. Da noi il wagneriano d'Annunzio, con *La città morta*, *La Gioconda*, *La Gloria*, vuole fermamente riportare il teatro all'unità di parola poetica, atto scenico, musica e danza, e il Novecento, dopo i successi mondani nelle *premières* parigine, lo rifiuta, come un'ardente e pur fredda reliquia di archeologia contemporanea. Pirandello è invece il drammaturgo dalla scrittura irregolare, accetta cioè una stesura che possa mutare all'occorrenza, un copione, che pur conservando il suo nucleo forte, si adegui alla messa in scena. Lo rivela la storia interna dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, dalla rappresentazione del 1921 a quella del 1925[48].

Quello del classicista Serra sul teatro di parola era pertanto un punto di vista stretto ed esigente, che metteva a confronto una sensibilità letteraria educata alla scuola classica e, nell'ambito del carduccianesimo, addestrata al mo-

[47] M. De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004, *Aristotele: la teoria dello spettacolo nella "Poetica"*, pp. 5-6. In realtà, si osserva di seguito, la versione rigidamente filo-letteraria della parola aristotelica, con l'identificazione di teatro-testo scritto, sembra rispondere maggiormente alla canonizzazione dei suoi trattatisti-esegeti seriori, che essere intrinseca al testo dello stagirita, il quale presenta una rete complessa di connessioni fra testo e scena. Identificare teatro e parola diventa un dogma del classicismo.

[48] Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, In appendice: l'edizione 1921, le testimonianze, le critiche, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1993.

dello stabile e duraturo della tradizione lirica italiana, una delle più alte e sofisticate, e il teatro che invece si affidava, nella tradizione della commedia dell'arte che era durata fino all'Ottocento[49], a copioni volanti, a testi improvvisati e continuamente mutevoli, a parole e frasi che non erano mai solo quelle, e non stavano mai ferme, parole e battute, anche situazioni e intrecci, che gli attori, i comici, come meglio si diceva, spesso eredi di altri attori e altri comici, fra loro imparentati come una grande ramificata famiglia clanica, modificavano e interpretavano a loro modo e capriccio. O necessità. Siccome non era possibile mandare a mente tutto il repertorio che sarebbe stato necessario, trenta o quaranta commedie, per cambiarlo rapidamente, prima che il pubblico si annoiasse (ogni compagnia non poteva programmare la stessa recita oltre le tre o quattro sere), gli attori erano abituati a improvvisare, se la memoria non li soccorreva o l'udito tradiva la parola inviata loro dal suggeritore in buca. Inventavano battute e sfoderavano la giusta mimica, anch'essa ausiliare della parola che non veniva. Che ne poteva essere del testo in quei frangenti?

Niente a che vedere con la sacralità della parola del testo, della parola a testo, e la consistenza intangibile dell'opera, valore che per un letterato, e di quella scuola, era una specie di articolo di fede. Ma il pregiudizio serriano era diffuso nella storiografia letteraria italiana. Si pensi a una delle opere più insigni dell'erudizione positivistica, *Origini del teatro italiano*, di Alessandro D'Ancona, in cui è proclamata fin dalle battute introduttive del vasto affresco l'inferiorità del nostro teatro rispetto agli altri generi come la lirica e l'epica. Già grandi fin da subito, per l'eccellenza repentinamente somma e insuperata degli autori. La Drammatica, quasi orfana, anonima, senza che "mostri propria e particolare sembianza". Un "prisco teatro italiano" che non "mai giunse a vero splendore di arte"[50]. Il pregiudizio fu duraturo anche fra i letterati dell'Ottocento simbolista. Barbey d'Aurevilly si chiedeva nel suo *Le théâtre contemporain* del 1887, se geni come i tragici e commediografi, Eschilo, Sofocle, Aristofane, Shakespeare, Calderón, Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais,

[49] Con ultime propaggini durate fino al 1950, presenti e attive in Trentino e a Roma (la compagnia Doriglia-Palmi). Per una breve storia della Commedia dell'arte, vd. il vol. di C. Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2005, al capitolo *I guitti italiani*, pp. 216-223.

[50] A. D'Ancona, *Origini del teatro in Italia*, *Studj sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'Appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, vol. I, Firenze, Successori Le Monnier, 1877, *Origini del teatro italiano*, I. *Introduzione*, pp. 3-4: "Quegli che attentamente investiga le nostre origini letterarie, vede con meraviglia mista a piacere, la Lirica, già dallo scorcio del decimoterzo secolo, sciogliersi dagli impacci della imitazione forestiera e salire a grande altezza, e la nuova Epopea sorgere di subito a dignità insuperata col sacro poema di Dante; ma è pur anche costretto a riconoscere che alle sorti felici incontrate da codeste due forme dell'arte non si agguagliano punto quelle della Drammatica, la quale generalmente vedesi apparire dopo che il monologo lirico ed il racconto epico sono giunti alla piena e più efficace manifestazione di sé". Vd. a commento P. Puppa, *Storia e storie del teatro*, cit., p. 1268 e n.

> non sarebbero stati ancora più grandi, se non si fossero piegati alle rigide e uniformi regole teatrali e, ciò che è molto peggio, ai gusti sempre grossolani e alle passioni stupide delle platee[51].

Come si vede, le regole della tragedia, le convenzioni, che sono già un vincolo servile dell'arte drammatica, si accompagnano alle platee, alla variabile del pubblico, il quale sembra incidere sul testo teatrale molto più di un lettore sul libro che legge in solitudine. La letteratura si pone al riparo dalla degradazione dei codici formali in una sua nicchia pura e ascetica. Il teatro ha invece ogni giorno (ogni sera) pessime frequentazioni di massa. I gusti grossolani del pubblico, della massa, una specie di auditel incorporato al teatro e a ogni forma d'arte che si debba confrontare con il botteghino del biglietto pagato e del successo. Da qui, secondo d'Aurevilly, "l'inferiorità essenziale del Teatro". Maeterlinck, in una sua riflessione di teatrologia, scopriva nel teatro una miseria naturale della finzione, quella che fa morire Amleto sulla scena e lo sottrae per sempre alla pagina della letteratura, dove, mentre lo spettro di un attore qualsiasi lo ha detronizzato, potrebbe vivere eternamente:

> La scena è il luogo ove muoiono i capolavori, perché la rappresentazione d'un capolavoro con l'aiuto di elementi *accidentali e umani* è antinomica. Ogni capolavoro è un simbolo e il simbolo non tollera mai la presenza attiva dell'uomo […] l'accidente ha distrutto il simbolo, e il capolavoro, nella sua essenza, è morto […] ma l'assenza dell'uomo mi sembra indispensabile […] Un poema che io *vedo* recitare è sempre una menzogna[52].

Come si vede la resistenza al "teatrale" da parte della letteratura, e dei letterati schierati a difesa dell'opera in sé, fu in certi momenti storici, come il simbolismo, una guerriglia sottile e penetrante nelle pieghe del teatrale, e nella traduzione rappresentativa dell'*opus* drammaturgico, considerati espedienti rozzi e traditori della pura essenza della parola. Nella storia del teatro, a partire da Voltaire e risalendo al suo tempo, dominato da un'aria di crisi e d'ignoto trapasso, Serra vedeva rarissime opere degne di appartenere ai canoni dell'arte, e ai suoi giorni non ne vedeva nessuna. Ammiratore del poeta Paul Fort, non ne conosceva altrettanto bene il teatro (Théâtre d'Art, fondato nel 1891), che era, in epoca simbolista, un teatro sostanzialmente di poesia, sia pure attento all'invenzione scenografica e a una certa dose di effetti. Stéphane Mallarmé era il principe simbolista della poetica teatrale alternativa e anche lui, utente

[51] R. Tessari, *Teatro e letteratura: confusioni, distinzioni, intersezioni*, *ibid*., p. 1051.

[52] Cit. in Tessari, *Teatro e letteratura*, p. 1055 [M. Maeterlinck, *Menus propos: le Théâtre*, 1890; tradotto in una tesi di dottorato di E. G. Carlotti, *Simbolo e scena. Il primo teatro di Maurice Maeterlinck (1889-1895)*, Università degli Studi di Torino, 2000].

pigro e svogliato di teatri, condannava i salotti, la scena-salotto, la scenografia della stretta spazialità borghese, e invocava paradisi in scena[53]. Un sovvertimento delle convenzioni e un rinnovamento che cominciasse dal buttare all'aria l'arredamento ottocentesco che apriva costantemente sullo spazio naturalista. Infatti è durante la stagione simbolista che comincia ad affermarsi la figura del regista teatrale, l'inventore della messa in scena, l'interprete del testo e colui che lo collega alla dimensione della scena. Un tempo era soltanto e semplicemente il *meneur*, poi diventa il dio del teatro, come il direttore d'orchestra, che, in assenza di grandi musicisti, si sostituisce a essi, e da esecutore e interprete quale dovrebbe essere, diviene carismatico e tirannico protagonista del podio e del golfo mistico. E sì che c'era stato d'Annunzio con i suoi drammoni coturnati, la sua Grecia decadente e feroce, gli eroi e le eroine, le parole seriose e possenti, come i costumi e le ambizioni dei suoi protagonisti, ma era ormai un dannunzianesimo declinato al passato.

Vedremo, e cercheremo di capire perché l'incontro fra Serra critico e Pirandello narratore, e teatrante non ancora assurto alla gloria degli anni Venti, nelle pagine de *Le lettere*[54], andò quasi a vuoto. Fra d'Annunzio e il drammaturgo siciliano vivacchiava un teatro pieno di piccola spiritosa saccenteria, di dolori coniugali, di noia, chiacchierato e vano (il modello francese, fra la *pochade*, la *comédie-vaudeville* e il dramma storico di Sardou), se si esclude il dramma mitologico di un Morselli, e, come anticipato, Ibsen e la sua superba cavalcata di titoli e di storie. *Spettri* fu cavallo di battaglia di numerosi attori, fra cui Ermete Zacconi. Quel teatro poteva sembrare un residuo, senza molto futuro.

Come una dizione extrapolata dal cuore della scena, il linguaggio strumentale del teatro non aveva, secondo Serra, alcuna autonomia al di fuori dello spazio circoscritto della rappresentazione:

> Non diremo – scriveva nei *Frammenti* – che il teatro italiano non esiste. Esiste, e come, ma soltanto come teatro: non vive fuor del palcoscenico.

Tanto da poter restare manoscritto, anche quando fosse stato stampato, senza alcun danno per l'opera, per l'opera che non era, e che solo poteva vivere, se a vivere fosse riuscita, per l'intercessione brillante e astuta degli attori, e il

[53] L. Allegri, *La scenografia novecentesca tra persistenze e rivoluzioni*, cit., p. 1123 (*La crisi dello spazio unitario*).

[54] Serra, *Le lettere*, in *Scritti di Renato Serra*, I, cit., *Prosa*, pp. 313-314: "Per la prosa non è possibile neanche l'equivoco: a distinguer sul serio l'umorismo di Pirandello dal realismo di Zuccoli, o magari l'oggettivismo della Deledda dal borghesismo della Prosperi, non ci arriva neanche un critico giovane e idealista per professione". In seguito, nello stesso capitolo della *Prosa*, parlando degli ultimi libri di Capuana, riconferma la marginalità pirandelliana: "[…] non si staccano dagli altri soliti (Pirandello) per qualità di realismo o di arte singolare […]" (*ibid*., p. 321). Vd. anche *Le lettere*, ediz. Pirotti, cit., *Introduzione*, pp. 34-35; *Prosa* , p. 170.

contatto decisivo con il pubblico, pietra focaia che sola poteva accendere il fuoco dello spettacolo. Il teatro come spettacolo era un gioco a tre sponde, fra l'autore, gli attori, il pubblico. Questo intendeva dire Serra, quando affermava che il teatro, su cui si riprometteva di scrivere, poteva esistere solo sul palcoscenico, nel luogo deputato. E non era ancora apparsa in Italia la figura, poi fin troppo decantata e caricata di carisma, del regista, il quale diventerà il protagonista della scena teatrale nel secondo dopoguerra, il pigmalione che solo sa il segreto dello spettacolo, e plasma, riplasma gli attori, e qualche volta fa proprio e stravolge anche l'autore.

> Perché non dovrebbe entrare in una storia delle lettere.

Non era una proposizione interrogativa ma una affermativa, questa formulata da Serra negli appunti inediti. I quali, intitolati al *Teatro*, nel momento in cui venivano proposti almeno alla propria memoria di critico- cronista, subito erano svalutati e di fatto annientati:

> Il miglior modo di scrivere questo paragrafo sarebbe: sopprimerlo.

Sembrava che non ci fosse materia alcuna da argomentare e su cui soffermarsi. Quelli erano appunti dedicati al genere che il teatro rappresentava, un genere misto, spurio, impuro, agito da una collettività di persone, continuamente manipolato, versato e riversato secondo il bisogno e l'estro, la cerca dei denari occorrenti a mettere su una compagnia e sostentarla come una famiglia, un genere che si serviva delle parole ma poi ne faceva l'uso occasionale e spettacolare che ognuno sa. La società degli attori, il microcosmo delle loro umanità e delle loro finzioni, confine incerto fra un lavoro giudicato incolto e un'esistenza ritenuta marginale e censurabile, era considerata fino alla fine dell'Ottocento una condizione di inferiorità, e una montagna di aneddoti (il saggio di Stefano Geraci, *Per uno studio dell'aneddotica teatrale*, su "Quaderni di teatro" del 1983, ne è una ricca campionatura) era lì a sanzionare questa diversità e inferiore separatezza rispetto alla norma della vita borghese. Un figlio, una figlia che volesse fare l'attore erano un figlio, una figlia perduti. Terra sconsacrata ne accoglieva le spoglie mortali. Non erano mai persone gli attori, come le altre, ma sempre attori, prigionieri di un cliché, sempre truccati dal mestiere (la "zona mestiere"), posseduti dai loro stessi ruoli, dalla mentalità acquisita in scena, che anche parlando e vivendo nella quotidianità ne ripetevano quasi inconsciamente le battute. Il teatro entrava nella vita, la vita premeva sul teatro. E tutto era spettacolo.

Nel Novecento invece tutto è cambiato, e le differenze fra la vita e il modello dell'attore e la società circostante si sono attenuate fino a scomparire. Non solo. Le mutate condizioni di approfondimento di uno spettacolo, la possibilità

di approfondirlo, cesellarlo, registrarlo, produrlo in autonomia, lo ha avvicinato, quando lo meritasse nella sostanza, a un'opera d'arte[55]. I Nobel per la letteratura hanno premiato drammaturghi e commediografi, Pirandello, Beckett, Fo, Pinter. Il teatro che aveva davanti a sé Serra era diverso, mattatoriale e pasticcione, assai meno intellettuale e carismatico di come sarebbe diventato con Pirandello e con Beckett. Anche per tutto questo, a suo giudizio, il teatro era una mezza baldoria circense, comunque un'altra vita e un altro mondo, e non c'entrava con la letteratura. Il teatro ne prescindeva. La letteratura era carduccianamente un servizio professorale, oppure era un esercizio devoto da rendere alla parola tramite la poesia lirica. Serra aveva ben chiara la tradizione italiana del teatro dei comici dell'arte, la quale viveva alla giornata e si muoveva sul filo di un testo-pretesto volubile e cangiante. E non era solo in questa valutazione. Il critico d'Amico, autentico faro in questa materia, sosteneva che l'attore italiano, anche il più grande e famoso, per sua natura ed educazione, era sostanzialmente carente di cultura, poco riflessivo e bravamente, violentemente istintivo, e troppo tendeva ad assomigliare a se stesso. Serra non era molto distante da questa piattaforma di giudizi:

> Oggi, in Italia: degli attori e delle attrici, con leggera infezione letteraria e della gente che scrive per loro; se preparassero dei *canovacci* soltanto, sarebbe molto meglio: rispettare il dialogo – nessuno lo rispetta, per fortuna: ma intanto, per quel poco che imparano, prendono delle cattive abitudini.

Ma vediamo quale fosse il teatro che Serra si trovava a vivere e a giudicare. Il passaggio fra il vecchio e il nuovo teatro appare vistoso, ma, come sanno gli specialisti:

> la divisione cronologica per secoli, si sa, vale quello che vale, cioè quasi nulla. L'avvento del Novecento non modifica in niente – almeno fino alla metà degli anni Quaranta – il panorama della civiltà teatrale di fine Ottocento[56].

I grandi attori dell'Ottocento maturo sono anche i protagonisti della scena del primo Novecento. Tommaso Salvini muore nel 1915; Ermete Novelli nel 1919; Eleonora Duse a Pittsburgh in *tournée* nel 1924; Ermete Zacconi occupa il Novecento fino a tutti gli anni Trenta e muore nonagenario nel 1948[57]. Nei *Vitelloni* di Federico Fellini, che si rivela anche in questo come il massimo liquidatore di tutte le scorie dello spettacolo italiano, teatrale e cinematografico, chi non ricorda la figura del vecchio attore, retore e trombone, che finge di

[55] M. Schino, *Teorici, registi e pedagoghi*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, cit., pp. 56-57 (*La marginalità e i suoi equivalenti*); pp. 59-60 (*Il cambiamento del Novecento*).
[56] Alonge e Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, cit., p. 567.
[57] *Ibid*., p. 568.

interessarsi ai testi teatrali di Leopoldo (Trieste), e poi si scopre che se lo vuole portare sulla spiaggia scura scura del borgo marinaro d'inverno. Secondo uno studioso degli anni Venti, Virgilio Scattolini (*L'ignoranza dei nostri attori*, Firenze 1920), nei cinquant'anni che corrono dal 1865 al 1915, "il lavoro più rappresentato sulle scene italiane è stato *Il padrone delle ferriere*"[58]. Una statistica, fornita nel 1911 dal Ministero della Pubblica Istruzione, enunciava che l'opera straniera più rappresentata nel nostro paese era stata *La piccola cioccolataia* di Paul Gavault. L'opera di Georges Ohnet, *Le maître des forges*, la seguiva al secondo posto. Era il teatro popolare, che intendeva commuovere o divertire, *tertium non datur*. Un teatro che metteva in scena le passioni e la fatica, la ricchezza e la povertà, gli splendori e le miserie, in una sintesi di esemplari di classe, l'aristocrazia, la borghesia, il proletariato, in lizza fra loro. Era un teatro-arena sociale, tenace e abbarbicato alla scena, come un lungo serial televisivo dei giorni nostri.

Dario Niccodemi, livornese, nato nel 1874, ma di biografia cosmopolita, autore della celebre *La nemica* (1916), coltivava romanticamente il mito dell'aristocrazia, la meta empirea di un eden sociale e di casta, in cui i casati nobiliari venivano scalati come montagne anche da proletari ambiziosi e determinati. Una certa invidia e l'illusione del cambiamento di classe fecero di Nicodemi, che era andato a scuola dai francesi, un maestro di illusionismo sociale praticato tramite il teatro. Divenne un fortunato classico del teatro popolare e piccolo-borghese, rappresentato, con il titolo che abbiamo citato, fino agli anni Cinquanta. Anche i grandi nomi dell'arte della recitazione, come la Duse, accoppiava il suo nome all'artigianato francese di Sardou e Dumas, oltre che agli artisti d'Annunzio e Ibsen, e riceveva applausi più schietti nel primo accoppiamento[59]. Come scrivono Alonge e Malara, Eduardo De Filippo, nella sua *Arte della commedia*, ancora nell'anno 1964, immagina quale sia il repertorio di un capocomico e offre il seguente elenco di sempreverdi o di immortali: *Il padrone delle ferriere*, *Le due orfanelle*, *Amleto*, *Il fornaretto di Venezia*, *Giulietta e Romeo*[60]. Se la vita è un carcere, bisogna che un certo teatro faccia evadere dalla vita. Questo per dire che le portate del menu servito in tavola erano quasi sempre le stesse, la solita minestra, un piatto misto di verismo ottocentesco, *feuilleton*, sfrenato sentimentalismo, con l'antidoto anch'esso ripetutamente propinato di un sicuro Shakespeare d'annata.

Del resto – suggeriva Orson Welles in un socievole gioco della torre sul teatro mondiale di sempre – prendete un numero a caso. Mettiamo che sia dodici. Ebbene citate dodici opere che possono essere considerate grandi. Di

[58] *Ibid*., p. 569.
[59] *Ibid*., p. 575.
[60] *Ibid.*, p. 569 (nota n. 8).

queste, almeno nove, e anche il numero sarebbe arbitrario per difetto, sono di Shakespeare. Anche l'Ariele di Serra, icona dello spirito prigioniero della terra che anela al cielo, viene anch'esso dalle creature di quel grande. La sua concezione della passione, pur derivando da Platone e dai tragici greci, avrebbe avuto molto da ritrovare in quell'altra tempesta di sentimenti e di sensi scoperti che fu *Much Ado About Nothing*, *Molto rumore per nulla*, che, ispirato da una novella del Bandello e dall'episodio ariostesco di Ginevra e Ariodante, Shakespeare ambientò in una Sicilia che non aveva mai veduto. E in questo anticipava la cancellazione del naturalismo locale. In Shakespeare c'era anche il metateatro, il teatro nel teatro, il *play within the play*, fiabesco e stregonizzato, come nel magico, bizzarro, mostruoso *Midsummer Night's Dream*, *Sogno di una notte di mezza estate*, ambientato in un'Atene immaginaria, ai tempi del duca Teseo e di Ippolita, regina delle Amazzoni, fra gli elfi di Oberon e gli incantesimi del folletto Puck. Comprensibile che molti critici e osservatori abbiano notato, anche per il peso di un tale immarcescibile padreterno, l'inerzia propositiva del nostro teatro, il senso di già visto, già sentito, già rappresentato, che ha condizionato e continua a condizionare pesantemente il teatro italiano contemporaneo, dove senza il bardo inglese (e il drammaturgo di Girgenti) non si sa precisamente dove andare a parare.

Nel teatro del tempo di Serra, con le prime avvisaglie della celluloide, era già scarso il pubblico che andava a teatro, poche le repliche, molti i debutti, improvvisazione su numerosi copioni in repertorio, professionalità messa a rischio, e la necessità dell'"infame suggeritore". Si avverte, nella qualità dei copioni, nelle repliche del teatro francese, egemone da noi, come sarà in un'altra epoca il teatro ungherese, che una delle cause stava in una sostanziale gracilità della società italiana. E senza società, niente teatro, oppure un teatro debole, mimetico di altre configurazioni sociali, teatro che importa modelli, teatro un po' stupido anche, per la sua stucchevole brillantezza, e moderatamente, o immoderatamente per l'epoca, libertino (la *pochade* con la *cocotte*, Dina Galli in *La dame de chez Maxim* di Feydeau, anno 1900[61]), o il teatro artificioso e lambiccato di finti misteri, con presunzione di metafisica, un così è se vi pare stiracchiato e intellettualistico, non ancora disciplinato da Pirandello, come quello del dopoguerra, in cui si affermava, per un pubblico già abbastanza scombinato dagli eventi della storia, il teatro del grottesco, o la commedia nuova, di Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli, Luigi Chiarelli, Rosso di San

[61] Dove si prevede, nella parte della ballerina del Moulin Rouge, un insistito passaggio in scena "di disinvolta esibizione corporale, in un movimento appunto da artista di can-can, con una gamba alzata improvvisamente sopra lo schienale di una sedia, come ricorda la stessa attrice". Era la sottana ubriaca di spumante, "tutta volanti e fru-fru"; era "l'alzata di gonna del famoso *tira via non c'è papà*", deliziosa definizione delle sottane che, in assenza del verdiano "vecchio genitor", cominciano ad alzarsi (né mai più si abbasseranno nella società dello spettacolo novecentesco) (*Dina Galli racconta*, Milano, Treves, 1936; *ibid*., p. 570).

Secondo. Il volume degli *Studi sul teatro contemporaneo* di Adriano Tilgher, uscito nel 1923, è ancora un viatico insostituibile per seguire questo percorso e valutare a uno a uno gli intrecci fra vecchio e nuovo teatro, all'insegna della poetica teatrale del critico allora più influente (sugli stessi autori)[62]. Ma Serra, un decennio prima, che percezione poteva averne?

Nelle *Lettere* Serra si accorse, degli idilli, dalla "piacevolezza deliziosa", di Rosso di San Secondo, che però avrebbe raggiunto la fama solo nel 1918, con *Marionette che passione!* Massimo Bontempelli, uno degli autori più originali degli anni Venti (*Nostra Dea*, 1925; *Minnie, la candida*, 1927), era ancora implicato in controversie di retrivo neocarduccianesimo, e avrebbe atteso il 1916 per esordire con *Guardia alla luna*. Serra ne registra le *Ecloghe* e le *Odi*; le novelle di *Socrate moderno* (1908), *Amori* (1910), *Sette savi* (1912), e lo definisce all'incirca un classicista imperfetto[63]. Ma non si lasciò sfuggire Ercole Luigi Morselli, l'artista pesarese di grandi e inespresse qualità, riconoscendo alle sue favole e scene drammatiche una "qualche originalità, se non proprio di arte, di invenzione e di vigoria"[64]. Morselli fu l'autore di un'opera, *Orione*, la cui prima andò in scena con Gualtiero Tumiati all'Argentina di Roma la sera del 17 marzo 1910, che è rimasta come il simbolo gracile e raffinato di un teatro di poesia fiabesca e metafisica. Subito tolto dal palcoscenico, *Orione*, e l'altra varia opera narrativa, le novelle (*Favole per i re d'oggi*, 1909), cui pure aveva accennato Serra, caddero in un precipizio di oblio. E Morselli, autore anche del celebre e ignorato *Glauco* (1919), tanto celebre quanto ignorato dalle compagnie (con l'eccezione di Annibale Ninchi), morto trentanovenne nel 1921, fu da allora consegnato a una nicchia del mito letterario novecentesco[65].

Il teatro era anche una pratica sociale, un laboratorio sperimentale di classi e di costumi. La borghesia, destinata a essere presa di mira dalla letteratura fin da metà Ottocento, era portata a invidiare l'aristocrazia, ne sentiva il complesso sempre sovrastante di mode e di forme, e cercava per il tramite della scena teatrale di rapportarsi a essa, spiandola, criticandola, imitandola. "Gracilità strutturale" della scena teatrale, "che continua ad avere al suo centro la figura del grande attore di ottocentesca memoria"[66]. E i critici parlano a questo proposito di un "decisionismo attorale", che comincia a essere imbrigliato in

[62] A. Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, Preceduti da un saggio su *L'arte come originalità e i problemi dell'arte*, Seconda edizione accresciuta, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923 (in particolare gli studi su *Il teatro italiano da Gabriele d'Annunzio a Luigi Pirandello* e *Il teatro del "grottesco"*). Dello stesso autore, mentore storico di Pirandello, vd. anche *La scena e la vita. Nuovi studi sul teatro contemporaneo*, ivi, 1925.

[63] Serra, *Le lettere*, ediz. Pirotti, cit., p. 147 (*Versi*).

[64] *Ibid*., p. 183 (*Prosa*).

[65] Un'antologia approntata da Chiara de Domenico (*Storie di mare e altri viaggi di Ercole Luigi Morselli*), con un saggio introduttivo che attinge a carte e documenti inediti (Fondo Morselli, Biblioteca Oliveriana di Pesaro), non ha ancora trovato un editore.

[66] Ma chi è il grande attore? "Il grande attore era tale per la raffinatezza, l'articolazione, la

> un *ensemble*, di quelle che si cominciano a chiamare "compagnie di complesso" o "di insieme", fondate cioè non tanto sull'eccezionalità del singolo grande attore, bensì sull'integrazione di un blocco di interpreti di buone qualità professionali, coordinate da una figura autorevole di "direttore".

Si tratta del concertatore-protoregista Virgilio Talli, della compagnia Talli-Gramatica-Calabresi, operante fra il 1900 e il 1906[67]. Un critico teatrale d'eccezione, Cesare Garboli, ha sostenuto che non solo al teatro italiano ma al paese Italia, al sistema Italia, è mancato un autore come Molière, che avrebbe garantito con il suo genio lucido e implacabile, smascherando gli innumerevoli tartufi della penisola, un'autentica educazione nazionale, che invece è mancata su tutta la linea. Sì che abbiamo avuto un teatro consolatorio, distraente e fatuo, o un teatro astrattamente problematico, o un teatro-acquaio di angosce piccolo-borghesi, quale era il da lui non amato Pirandello. Eppure anche nel Novecento il teatro del secolo precedente, per stile e immagine visiva, ha rappresentato la norma su cui si è intervenuti modificando e stravolgendo. Dal teatro dell'attore, dalla drammaturgia personalizzata, monopolizzata dalla personalità e dal suo magnetismo (come nella melomania del teatro lirico il do di petto del tenore), al teatro di regia, mediato e riflesso, fatto da registi che prima erano anche attori, e che cercano di salvare il patrimonio espressivo del grande attore, la serie dei suoi elaborati "flussi emotivi", la "rosa di schegge dell'attore creatore", trasferendolo a una tecnica da comunicare al collettivo, come fa il padre fondatore della regia, Stanislavskij[68].

Un bel libro, e prezioso per noi, scritto a più mani, *Un palcoscenico per Cesena*[69], ci aiuta a ripercorrere le tappe della storia del Teatro Comunale, dal teatro Spada al Bonci, e a rivisitare gli spettacoli che andarono in scena davanti al pubblico della città. Il Teatro Comunale, dal 1896 restaurato e rinnovato, infine restituito "al primitivo splendore", monumento di un'epoca più propizia della città, riapre nel 1900 e lo fa con il romagnolo Ermete Novelli, il "grandis-

complessità della sua arte, la capacità di orchestrare musicalmente la voce, l'abilità nel gesto serpentino o nel portamento maestoso. E costituiva in questo senso il vertice di un modo di far teatro basato, più che sul testo, su una grande capacità di introspezione e di resa emotiva dei personaggi in scena. Allo stesso tempo il grande attore era tale perché costituiva la negazione vivente di un modo di far teatro basato sulla coerenza della storia, sull'armonica interpretazione psicologica di un personaggio." (Schino, *Teorici, registi e pedagoghi*, *Il fenomeno del grande attore*, *ibid*., p. 52).

[67] Alonge e Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, cit., *Velleità protoregistiche*, p. 577.

[68] Pertanto: "L'illusione di una cesura radicale fra teatro ottocentesco d'attore e teatro novecentesco di regia è dunque una forma di pigrizia storica." (*Ottocento e Novecento*, *ibid*., p. 56). L'opera di Stanislavskij sulla formazione dell'attore è stata fatta conoscere solo di recente in Italia, con i due volumi, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 1990.

[69] *Un palcoscenico per Cesena. Storia del Teatro Comunale*, cit. (autori: G. Azzaroni, P. G. Fabbri, F. Dell'Amore, R. Pieri).

simo attore, il quale aveva consentito a dare il battesimo della vera arte al teatro rinnovato", come scrive "Il Cittadino" del 9 settembre 1900[70]. Novelli, uno dei mattatori dell'epoca, campione fra i due secoli della drammaturgia d'attore, debutta con la sua Compagnia Drammatica in recite che Romano Pieri giustamente definisce di "vasti richiami retrospettivi": *Gli ultimi giorni di Goldoni* di Camera, *Alleluja* di Marco Praga, *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, *Don Pietro Caruso* di Roberto Bracco. Non mancano le *pochade*, dette già nel programma spassose. Il 1 ottobre 1905 lo stesso Novelli mette in scena *Povera gente*, tratta da un racconto di Dostoevskij, e alla vigilia della guerra, il 2 settembre 1914, si ripresenta ai cesenati con *Il centenario* di Alvarez Quinteiro e *Il Cardinale Lambertini* di Alfredo Testoni. Del vecchio teatro dell'Ottocento resistono classici, quali *Come le foglie* di Giacosa, *La signora delle Camelie* di Alessandro Dumas figlio, *Tosca* di Sardou, *Casa paterna* di Sudermann, *La seconda moglie* di Pinero[71]. Tristi amori, sulla scena italiana. Raramente il matrimonio è una duratura faccenda d'amore, ma per il teatro italiano si trasforma in una trappola, senza le finestre di fuga dell'ibseniana *Casa di bambola*.

Ibsen è stato il gran vento drammatico che ha soffiato dal nord sulle nostre contrade. Freddo e ardente, l'ibsenismo è divenuto il costume identitario dell'esistenza umana intesa come lotta. L'epoca ha preso le sue stesse fattezze, si è riplasmata alla fisionomia fosca e romantica dei suoi drammi. I suoi personaggi, che tirano su torri assai più alte di quelle che poi riescano a scalare, titani borghesi generosi anche nel cinismo e patetici anche nel successo, precipitano come angeli caduti, in un faustismo del fallimento, donde il senso di caducità di ogni stirpe umana che emana dal suo teatro. E il grido di Oswald, il fanciullo e il giovane malato, figlio dell'adultero capitano Alving, negli *Spettri* del 1881 ("Mamma, dammi il sole!"), è la più famosa preghiera del teatro di fine secolo. Non si sa se esaudita, perché su quell'invocazione calava il sipario, anche se le grandi attrici come la Duse proprio in quel momento s'inventavano qualcosa. Lei per esempio prendeva in mano una bambola di pezza, la spogliava e la rivestiva, cullava in effige suo figlio, facendolo tornare bambino e neonato, quasi volesse partorirlo di nuovo, e puro dalla tabe ereditaria, dal vizio della genealogia e della storia[72]. Un grido e un'invocazione che giungono a inquietare anche generazioni successive del Novecento. L'abbiamo ascoltata quella preghiera teatrale, ma ancora fonda di sensi torbidi e conturbanti, anche nella stagione di prosa teatrale della televisione, almeno fino agli anni

[70] Pieri, *La mitica prosa*, cit., p. 212 (*Gli attori, i registi e il rinnovamento*).
[71] *Ibid*., p. 213.
[72] Groppali, *Rossella Falk*, cit., p. 91.

Sessanta. L'angoscia per la nemesi delle colpe paterne che ricadono sui figli (l'ereditarietà della lue, motivo tipicamente ottocentesco e positivista) è una corda che vibra fortemente, e lasciava commosso e atterrito un pubblico sensibile, ma reso anche ingenuo dall'abitudine alla compostezza dei sentimenti, naturalmente disciplinato dalla mancanza di una cultura dello scandalo (quale è diventata nel tempo delle avanguardie la nostra, letteralmente mitridatizzata da ogni veleno).

Quel grido, e la prova di un attore, che nel corso del dramma fisicamente doveva far mostra di una distruzione degenerativa in atto, risuonano e si manifestano a Cesena nell'interpretazione di Ermete Zacconi, il quale debutta al Teatro Giardino, con Emma Gramatica, nell'agosto 1899, con cinque recite di *Spettri*, divenuto il dramma classico della transizione fra i due secoli, a cui affianca, con il suo ben noto eclettismo, il dramma realista di Girolamo Rovetta, *I disonesti*, *Tristi amori* di Giacosa, *Morte civile* di Paolo Giacometti, *Pane altrui* di Ivan Turghienev[73].

Ibsen è il drammaturgo d'inflessibile moralità e coerenza, e per riavvicinarsi al poeta norvegese – scriveva Piero Gobetti nel 1925 – "bisogna avere un'anima eroica". Ibsen resta anche il drammaturgo delle domande oscuramente destinate alla catastrofe (il grido di Irene nell'ultimo dramma, *Quando noi morti ci destiamo*: "Perché non si dovrebbe potere ciò che si vuole?"; o nel *Solness*, l'affermazione di sapore nicciano: "nell'impossibile c'è qualcosa che ci attira e ci chiama"[74]). I grandi attori, d'anima eroica e rovente spirito apocalittico, portatori delle tipiche emozioni millenaristiche di fine secolo, i quali legano il loro nome ai capolavori ibseniani, tutti passati da Cesena, sui palcoscenici del Comunale o del Teatro Giardino, sono Zacconi (*Spettri*, *Un nemico del popolo*), Ermete Novelli (*L'anitra selvatica*, *Spettri*), Emma Gramatica (*Casa di bambola*), Memo Benassi (*Spettri*). Ibsen è il moralista "dell'esame di coscienza e della verità intransigente"[75], un gran fuoco che però non si spegne, e restano in eredità al nuovo secolo, come residui roventi e destinati a bruciare ancora, il suo individualismo tragico e il disprezzo verso "la maledetta maggioranza liberale compatta", la celebrazione e il trionfo de "il piccolo numero di individui eccezionali che emergono spiritualmente". Stockmann di *Un nemico del popolo* (1882), in cui si riconosce la personalità solitaria e introspettiva dell'autore, è anche l'aristocratico di tutte le minoranze audaci che agiranno nel nuovo secolo. Per Ibsen il solitario è l'uomo più forte del mondo, e questo viene ostinatamente ripetuto alla soglia della civiltà delle masse. Un "impareggiabile

[73] Pieri, *La mitica prosa*, cit., pp. 216-217.

[74] H. Ibsen, *I drammi*, con diciassette riproduzioni di opere grafiche di E. Munch, Traduzione di A. Rho, Introduzione di F. Antonicelli, 2 tomi, Torino, Einaudi, 1959, *Il costruttore Solness* (1892); *Quando noi morti ci destiamo* (1899).

[75] Antonicelli, Introduzione, cit., p. XXXI.

atto di forza", diceva di Ibsen e della sua opera Rilke, ma anche una forza etica e disperata, che non s'identifica nel Superuomo, ed è esposta alle folate di una imminente rovina.

Il teatro dannunziano fa di quell'uomo solitario il superuomo da preda, deciso, davanti al popolo gregge, alla conquista individuale del mondo. *Tragedie, sogni e misteri* è il titolo che sigla i due volumi del teatro[76]. Il personaggio d'Annunzio, il suo personalismo ossessivo, il suo vitalismo, la tendenza a esasperare ogni tipologia umana o letteraria che solo sfiori con le sue mani, sono di per sé un fenomeno teatrale, tanto che il teatro nel suo caso è una secrezione naturale di protagonismo esacerbato, che nega l'ipotesi di una propria subalternità alla realtà circostante, la quale deve al contrario sottostare al suo dominio. Si chiedeva Serra, in altri appunti, anch'essi rimasti inediti:

> Che cosa è d'Annunzio per la gente? Non sono già libri, gioia di letture… È qualche cosa di meno a cui essi partecipano, irritati, esaltati[77].

Molti sono i collaboratori della sua opera, i giornalisti, il pubblico, non solo delle sale, ma la gente delle città e delle piccole città, i professori (Serra nella parte vede il suo ex professore di liceo, Emilio Lovarini). D'Annunzio è teatro. Eccentricità, immoralità, potenza, voluttà e morte, odore di peccato, miasmi di un'arcaicità micenea invadono la scena. Serra nel suo inedito, destinato a "Neoteroi", s'immagina una conversazione provinciale, e un vicepretore che incalza con sdegnoso buon senso lo scambio di battute su d'Annunzio:

> l'arte è una bella cosa ma la morale ha i suoi diritti.

Già, questo è d'Annunzio. *Historia nostra*, "brusio molteplice e mormorante", "immenso susurro" di un ideale pratico. L'immoralista che fa gonfiare il seno alle casalinghe, attizza gli adolescenti, se solo, come il diciassettenne Corrado, dispongono in casa di una serva "giovine", e crea crociate più o meno fasulle, pro o contro l'arte immorale. "Maltrattate la carne, coi piaceri!", grida l'accòlito Leonzio, tra i fumi dell'ebbrezza, nella più lussuriosa delle tragedie, *La nave*, rappresentata la prima volta a Roma il 12 gennaio 1908. Dove lussuria e nazionalismo marinaro mostravano la *facies* di quel tipo di nazionalismo che, nel momento della nazione in armi, Serra rifiuta. Una di quelle frasi (mal-

[76] D'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, I e II, con un Avvertimento di R. Simoni, Milano, Mondadori, 1940 (1968-1980), cit.. I: *Sogno d'un mattino di primavera*; *Sogno d'un tramonto d'autunno*; *La città morta*; *La Gioconda*; *La Gloria*; *Francesca da Rimini*; *Parisina*; *La figlia di Iorio*; *La fiaccola sotto il moggio*; *Più che l'amore*. II: *La nave*; *Fedra*; *Le martyre de saint Sébastien*; *La Pisanelle*; *Le Chèvrefeuille*; *Il ferro*; *Cabiria*; *La crociata degli Innocenti*; *L'uomo che rubò la "Gioconda"*.

[77] Serra, *D'Annunzio come lo sente la gente*, in E. Raimondi, *Il lettore di provincia. Renato Serra*, Firenze, Le Monnier, 1964, p. 184.

trattate la carne, arma la prora), che restavano a ronzare nelle teste dei giovani come in un alveare. Era l'anarchia della sensualità che proponeva d'Annunzio. Il piccolo borghese italiano, cesenate o no che fosse, non poteva restare insensibile a simili provocazioni. C'è stato un momento dannunziano nell'anima italiana, e Serra ha saputo coglierlo, anche nella sua provincia, con uno spiccato immaginario sociologico.

Il suo teatro, simbolico anche di un malessere dell'intelligenza italiana, di una sua arretratezza in un feroce umanesimo, nel momento in cui pur si pretendeva moderna e all'avanguardia della storia, designa un processo solo lievemente metamorfico di un'autobiografia individuale trasposta in scena. D'Annunzio era il personaggio. Ma quel teatro e quella fisionomia di superuomo crudele e immobile, su cui è tanto forte il marchio della volontà, già appartengono al passato (anche se avranno un loro futuro prima nella Grande Guerra, poi durante il Fascismo). Non è una viva realtà quella della teatralità dannunziana, ma un'eccitata farnetica archeologia del passato, di una volontà di potenza wagneriano-nicciana, al raggio crudo e spento della tragedia greca. Orgiastica, sadica, condita di tutti i furori ideologici che conosciamo, dalla promozione della guerra alla guerra al dopoguerra fiumano, sedato solo dalla quiete ipnotica del Vittoriale. È un teatro dell'antico che ritorna, come un rimosso dell'idolatrata grandezza che fu, un teatro in coturni, di passioni perverse e ardimenti superumani. A Cesena la tragedia, *La città morta*, interpretata da Ermete Zacconi, ebbe un'unica rappresentazione il 12 aprile 1905, ed era stata preceduta da *La Gioconda* e dalla *Francesca da Rimini*, con la Compagnia Berti-Varini, dalla *Figlia di Jorio* dell'attore siciliano Giovanni Grasso, con una recita della *Fiaccola sotto il moggio* di Mario Fumagalli nel 1905[78]. Serra giudicava il teatro dannunziano come un fenomeno di grandiosità monumentale e obsoleta, in una prospettiva lontana, mentre il suo d'Annunzio era quello delle *Faville del maglio* e dei fogli di taccuino, sparsi come le foglie d'autunno sul viale della decadenza dell'uomo e dell'artista. Serra vedeva in d'Annunzio un artista in liquidazione, proiettato con indolenza e mistero verso la notturna prosa d'arte.

Il teatro di un epigono, Sem Benelli, legato al trionfo de *La cena delle beffe*, già si disponeva a tramontare[79]. Il teatro dialettale, espressione artigianale di un poeta molto amato come Salvatore Di Giacomo, era solo un fenomeno di folclore (*Assunta Spina*), un melodramma senza musica, con Napoli, Sorrento, la marina e il sole, e il folclore subvesuviano. Vicino a Di Giacomo, su una linea di commedia partenopea che porterà a Eduardo De Filippo, stava Raf-

[78] Pieri, *La mitica prosa*, cit., pp. 217-218.

[79] Si vedano in questo volume le introduzioni alle sezioni: *Serra e la musica* e *Il critico e il teatro del suo tempo*.

faele Viviani, il quale veniva dal Varietà negli anni che precedono la guerra, ma s'impone negli stessi anni della guerra (*'O vico*, "Il vicolo", 1917; *Tuledo 'notte*, Via Toledo di notte, 1918), e in seguito con *'E piscature* (I pescatori, 1925). Il teatro dialettale ha in Ferruccio Benini, con la sua Compagnia Comica Veneta, il "mago della scena veneziana", artefice del recupero goldoniano. Ferravilla mantiene viva la tradizione del teatro dialettale milanese ed Edoardo Scarpetta è il padre nobile del teatro napoletano, e padre naturale dei tre fratelli De Filippo (Eduardo, Peppino e Titina), destinato a grandi fortune per tutto il Novecento. Gli altri nomi sono quelli di Roberto Bracco, Sabatino Lopez, Giannino Antona Traversi, Alfredo Testoni. Fra gli stranieri il Rostand di *Cyrano*[80].

I frammenti sul Teatro avevano di mira un allargamento del discorso sulla cultura letteraria, *extra moenia*, in senso divulgativo e più spigliatamente sociologico. Le note sul teatro vertevano sui nomi di spicco della categoria autoriale, sugli attori, protagonisti brillanti ed effimeri della scena, sulle sue qualità specifiche e il suo uso e consumo. Dunque il teatro non poteva, non doveva far parte della letteratura. Per quale ragione?

> La roba che si recita sulle scene italiane – non esiste al di fuori delle scene; c'è della gente che la stampa, degli editori che pubblicano dei teatri completi, delle riviste… e anche se volete, un pubblico che legge; ma tutto questo appartiene alla curiosità del momento, a quella che si dice attualità, è letteratura come potrebbero essere i bilanci delle ferrovie italiane o il resoconto…; si può leggere – può anche interessare – ma non esiste e non dura; non significa e non conta nel mondo...

Secondo questo giudizio, al teatro Serra imputava la mancanza di una vera autonomia letteraria, come al tempo della commedia dell'arte, improvvisazione su uno spartito mobile e disposto a ogni mutazione. Se ne andava in giro, esso stesso, come una compagnia di parole, un copione dinamico e ogni volta gualcito da troppe mani, manipolato da troppi interessi della bottega teatrale, da prestarsi ai capocomici per le loro intraprese (Garavaglia, Andò, Ruggeri, Dondini), ai divi già un po' in disarmo quale il comico e tragico Ermete Novelli; alle dive che fra teatro e cinema muto, viaggiando fra Europa e America, cominciavano a imporsi anche per la bella vita e l'esibita dorata ricchezza, come Lyda Borelli; a tutto quel mondo impuro, folle e volgare. In una sua cronaca del 1915, d'Amico osservava che stava formandosi il canone della bellezza dell'attore e dell'attri-

[80] Sul mondo degli autori e degli attori, si può leggere con profitto il libro di un attore, Francesco Possenti, *I teatri del primo Novecento*, Roma, Orsa Maggiore Editrice, Lucarini, 1987, con *Notizie biografiche degli attori*. Scritto con la nostalgia di quel mondo, che conobbe specie nei primi decenni del secolo una fama travolgente, alla quale, nonostante il progressivo affermarsi della gloria esclusiva di Pirandello, tutti, anche i più modesti autori e attori, poterono partecipare, prima che l'oblio li avvolgesse.

ce. Un canone che con l'arte drammatica avrebbe dovuto avere poco a che fare. Il personaggio dell'attrice cominciò a essere specializzato in bellezza. E questo fu il "borellismo", con le sue famose e brevettate serpentine, gli sguardi obliqui e trafiggenti, l'aura da stella sempre un po' cadente in verità. La bellezza "sbalorditoria", l'eleganza, la presenza su tutto, anche sulle virtù d'interprete. Ed è da allora che si cominciò a dire "bello come un attore, bella come un'attrice". Le attrici di una volta, le Eleonora Duse e le sorelle Irma ed Emma Gramatica, erano leggendarie per la bravura, non per la bellezza. Anzi la loro apparenza era contenuta, se non scarsa, modesta e interiorizzata, spesso grama e dolente, portava il segno della sofferenza, dell'intima partecipazione al dolore, allo spirito tragico imposto dagli autori. La Duse, che nella sua gracilità si sacrificava al satrapo d'Annunzio, era il simbolo vivente di questa dedizione nell'arte e nella vita. Lyda Borelli invece non sacrificava nulla della sua prepotente e invasiva venustà, ed esagerava nel senso opposto. Si presentava in scena, anche quando non ce ne fosse stato alcun bisogno, mettiamo un *matinée*, con un'acconciatura da dea, e una *toilette* da Semiramide. Di lei, secondo d'Amico, si sarebbe dovuto dire:

> Questa donna è troppo bella. Non è lecito ad un'attrice esser bella fino a questo punto.

Con Marta Abba, frigida e crudele musa di Pirandello, s'impose la bellezza algida e intellettualistica di alcune creature pirandelliane, che poi trasmigrò a Hollywood nelle carni diafane di Greta Garbo, nel *Come tu mi vuoi*. Acutissima e attuale la definizione che il critico romano dava del nascente divismo:

> frenetico entusiasmo popolare *ad personam*[81].

*Nihil sub sole novi*. Lo vediamo anche oggi nella Roma, in cui Leonardo Di Caprio viene offerto come un santissimo alle plebi adoranti di Tor Bella Monaca.

Il carro di Tespi era ancora felicemente itinerante. Allora era ben vivo e vario, vitalissimo sull'onda del favor popolare, capace in ogni città di catturare un gran pubblico, di creare schieramenti, tifoserie e idolatrie, su tutto l'arco e la graduatoria della qualità, dalle filodrammatiche di provincia alle compagnie che si erano guadagnato un faticato prestigio, scarpinando da un capo all'altro della penisola. Il ritorno alle scene di un'attrice che, come Tina di Lorenzo, avesse dato l'addio al teatro e poi fosse stata convinta a farvi ritorno (nel personaggio di Mirandolina, nella *Locandiera* di Goldoni) poteva scatenare un autentico tripudio di omaggi e di felicità da parte del pubblico. Attenzione

[81] D'Amico, *Op. cit.*, p. 103: *In onore di Lyda Borelli, al Valle* [*Maternità* di R. Bracco. Compagnia Gandusio-Borelli-Piperno].

però. Il teatro non era più solo ad attrarre il pubblico e il monopolio dello spettacolo doveva dividerlo con il cinematografo, il caffè concerto, il teatro di varietà. Gli attori erano grandi e taluni già entrati nella leggenda, ma indubitabilmente un po' gigioni, e già ansimanti sul viale del tramonto. Le attrici erano pitonesse di un sesso immaginario. Il muto avrebbe esaltato la loro prodigiosa mimica e la gestualità ipertrofica, ma sarebbe stato anche la loro tomba. Sperdute nel buio di quelle pellicole, si eclissarono alle prime manifestazioni del sonoro.

Dai retrobottega dei varietà cominciava a spuntare il guitto, dal viso aguzzo e maligno, incipriato come un'anima del limbo, il più volte ricordato Petrolini. Esordì sulle scene nel 1902, talentuosissimo nello spargere intorno i sali di un'inedita sprezzante assurda comicità, fatta di parodie irresistibili, di non sensi lambiccati e arguti, presto divenuti proverbiali ("Ho comprato i salamini e me ne vanto. Se qualcuno ci patisce che io canto"; "Ti à piaciato?"), di affondi crudeli, capace di mangiarseli tutti, i tragici di casa nostra, di surrogare il loro Amleto sempre uguale e ognora monologante con

> il pallido prence danese, che parla solo, che veste a nero. Che si diverte nelle contese, che per diporto va al cimitero.

Per non dire di *Gastone*, la macchietta messa in scena nel 1924, il marchettaro nato in frac, che si fa di cocaina e ripete continuamente il *refrain*:

> A me, m'ha rovinato la guerra! Se non ci fosse stata la guerra, a quest'ora sarei a Londra.

Gastone:

> artista cinematografico, fotogenico al cento per cento, numero di centro del "variété", "danseur", "diseur", frequentatore dei "bal-tabarins" dei "cabarets", conquistatore di donne a getto continuo, uomo incredibilmente stanco di tutto, uomo che emana fascino.

*Gastone*, il bellimbusto, noto soprattutto alla questura, è anche il bel prodotto della guerra, campione debosciato di una generazione alla quale Serra non potrà partecipare e che lo avrebbe messo davanti a uno scempio prodotto dal conflitto nella tipologia umana dell'Italia vittoriosa. Ma *Gastone* è anche la parodia del teatro italiano dell'epoca, la pernacchia al grande attore e alla bella attrice. C'è nel petrolinismo un trasformismo eversivo che ottiene un effetto di liquefazione di ogni posa da palcoscenico. Con lui, il suo cinismo, l'esperienza secolare di romano antico che ha visto ogni tipo di acque scorrere sotto i ponti del Tevere, l'espressionismo equivoco e turgido dello sguardo, l'arte di storpiare ogni senso compiuto, si chiude il sipario sul teatro. Se non ci fosse stato

Pirandello a rianimarlo, anche sfruttando nei *Sei personaggi in cerca d'autore* l'angoscia accumulata dal disordine e dal caos della guerra, quel teatro sarebbe morto di ridicolo. Allorché l'immagine della Gioconda comparve sui nuovi biglietti da una lira, Petrolini non si lasciò sfuggire l'avvenimento, e scrisse *La Gioconda (Monna Lisa)*. Nel suo *Otello* c'è un riferimento alla religione islamica, messa in rima, che oggi forse non sarebbe gradito:

> Sangue egli chiede, sangue, / e sangue avrà, / lo giuro sulla testa del Dio Allach!

La macchietta de *Il turco* fu inserita nel 1915 nella rivista *Venite a sentire*. Il "Me ne fregio" scandì il suo rapporto di contiguità con il potere politico. Fu il primo uomo di spettacolo a essere costantemente in presa diretta con le realtà della cronaca, a raccoglierne gli echi e a stravolgerli, divertendosi a ribaltare tutto con il genio di una comicità ineguagliabile. Sotto questo profilo Petrolini fu il primo uomo di spettacolo del Novecento, e ha fatto scuola, continua a far scuola al vasto mondo di guitti e circensi nostri contemporanei. Un satirico, a suo modo moralista, che però occhieggia comprensivo al principe di turno (Mussolini), tenendosi ben distante dalla satira direttamente politica. Ma c'è un'affinità fra Petrolini e Pirandello, che merita evidenziare, il disprezzo per il teatro tradizionale e per il pubblico, al quale i due artisti si rivolgono con una inedita brutalità satirica e intellettuale. Di Pirandello sappiamo, ma anche Petrolini non scherza:

> Questo può farvi strabiliare, è giusto, giustissimo; dovete strabiliare perché non capite niente! […] Con un pugno in un occhio vi faccio godere un bel colpo d'occio, vi trasformo un pezzo di carta qualunque in carta da cento, carta igienica da cento. Vi fabbrico un occhio con uno sputo come niente fosse[82].

Il pubblico, che non capisce niente, e deve essere umiliato dal dramma indecifrabile dell'autore intellettuale o dalla *pièce* strampalata del comico, è la

[82] Petrolini, *Teatro di Varietà*, cit. Petrolini (Roma 1884-1936) rivoluzionò il teatro di varietà e di rivista, e agì da vera e unica avanguardia futurista, davvero godibile, guastatore delle convenzioni da palcoscenico. La parodia shakespeariana, *Amleto* (*ibid*., p. 59), fu scritta insieme a Libero Bovio e rappresentata la prima volta dall'attore nel 1912, in occasione della inaugurazione della restaurata Sala Umberto di Roma. *I salamini* fu recitata la prima volta a Milano nel 1908 (*ibid*., pp. 7-10). *Fortunello. Racconto idiota* (*ibid*., pp. 13-17) fu recitato a Padova nel 1914, quindi nel 1915 inserito nella rivista "Zero meno zero" di Esopino (nome d'arte di Luciano Folgore). La macchietta di *Paggio Fernando* ("Poteva anch'esser peggio / e invece sono un paggio"; *ibid*., pp. 22-24) entrò a far parte del suo repertorio nel 1912. La macchietta di *Giggi er bullo* (*ibid*., pp. 25-28), sulla quale molti attori hanno campato di rendita fino a oggi, fu recitata ed entrò in repertorio al caffè-concerto Gambrinus di Roma il 16 aprile 1903. La macchietta *Gastone*, inserita all'inizio del secondo atto della commedia omonima, in scena nel 1924, è a essa precedente. Parodia del tempo e degli attori celebri, Ruggeri, Zacconi, Bonnard, Borelli, Fregoli, Emilio Ghione, lo stesso Petrolini: "Tutti mi vogliono, tutti mi ambiscono. In Compagnia drammatica non ci posso restare a lungo, perché basta ch'io guardi una donna in faccia,

vittima sacrificale del Novecento teatrale, un portato naturale dell'avanguardia. Il vilipendio del pubblico pagante.

Serra si trovava a valutare, da osservatore di una città di provincia dove il teatro era comunque una sede di buona visibilità, questo passaggio temporale, molto complesso e affastellato di intrecci espressivi e di novità, nelle vicende della letteratura, del teatro e del cinema. Per una mera coincidenza di spazi convissuti, ricordo che a Firenze Serra aveva abitato in via Laura, a due passi dalla Regia Scuola di Recitazione, regno dell'attore ravennate Luigi Rasi, il quale, ritirandosi trentenne dalle scene, dove aveva recitato da brillante caratterista con la Duse e nella compagnia Sadowski, diretta da Cesare Rossi, aveva diretto insieme alla moglie Teresa Sormanni quella storica covata di teatranti. Rasi era famosissimo nell'ambiente, un punto di riferimento per tutti coloro che nutrivano la passione del teatro, e aveva avuto fra gli allievi Palazzeschi, Moretti e Gabriellino d'Annunzio, il figlio del vate. Rasi era uno storico e memorialista del teatro, collezionista e bibliografo, traduttore del *Pluto* di Aristofane, commediografo (*Armando ritorna*), autore di libri che fecero testo (*La verità nell'arte rappresentativa*, 1882; *Libro dei monologhi*, 1888; *Secondo libro dei monologhi*, 1893; *Arte del comico*, 1914), e di una bella e apprezzata biografia della Duse (*La Duse*). Il suo capolavoro fu il regesto in tre volumi sull'arte della scena dal Cinquecento, *I comici italiani*, pubblicati dal 1897, ancora oggi consultati con profitto dagli studiosi della materia[83]. A sua volta la Scuola del Rasi era a due passi dalla casa di uno dei maggiori attori dell'epoca, famoso interprete shakespeariano, Tommaso Salvini, morto il 31 dicembre 1915, in una delle date capitali della periodizzazione della storia e del teatro. Serra sfiorò il luogo teatrale di Firenze, ma non ne fu attratto.

Il teatro, se pure aveva coabitato con la letteratura, e anche ai suoi piani alti e supremi (Goldoni, per non dire di Shakespeare e Molière), era un'altra cosa rispetto a essa, apparteneva al mondo dei fatti, dei fenomeni, degli spettacoli, dei divertimenti, dei *matinée*, delle *soirée*, delle distrazioni di massa. Come sarà il cinema, a cui Serra accenna nelle *Lettere*, come a un altro possibile impiego del letterato italiano[84]. Il primo racconto dedicato al cinema fu *Al*

diventa madre!" (*ibid*., pp. 46-50). La cerimonia di provocazione al pubblico, in *Io so tutto (come Pathé) (Cretinata)*, un testo antecedente al 1915, *ibid*., p. 53. *Otello*, testo antecedente al 1915, *ibid*., p. 62. Un ampio regesto di analisi e d'immagini, nel vol. di A. Calò, *Ettore Petrolini*, con un intervento di F. Angelini, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

[83] Nato nel 1852, morto a Milano il 9 novembre 1918. Vd. d'Amico, *Luigi Rasi*, in *Op. cit*., pp. 226-228.

[84] Serra, *Le lettere* (*Scritti* I), cit., *Uno sguardo d'insieme. Il mercato*, p. 243: "Infine, c'è il teatro, la fabbrica dei libretti d'opera, il cinematografo, che finiscon di mettere in valore, come si suol dire, l'opera dei nostri scrittori. Per poco che uno abbia d'ingegno e di produttività, è sicuro di cavarne qualche frutto sul mercato; se vuole". Vd. anche *Le lettere*, ediz. Pirotti, cit., p. 78.

*cinematografo* di Gualtiero Ildebrando Fabbri, pubblicato a Milano da Tonini nel 1907, prima di una serie di narrazioni brevi e di romanzi sui teatri di posa e su quella che fu poi consuetudine chiamare la gente del cinema. Come se fosse una tribù, e di fatto lo era. Furono, fra cinema e letteratura, "connubi e adulteri", e per gli scrittori "le incognite del laboratorio cinematografico" non avranno mai fine[85]. Gozzano aveva sceneggiato, fra il gennaio e il maggio 1916, un *San Francesco d'Assisi*, uno dei primi film veramente letterari della storia della settima arte, quando la letteratura era ancora la norma del racconto cinematografico, secondo "l'idea del film come sintesi di istanze letterarie, figurative e musicali"[86]. Anche Verga era stato convinto a dare il suo apporto al cinema, nove furono i film tratti dalla sua opera fra il 1910 e il 1922, fra cui ben tre versioni di *Cavalleria rusticana*, e cinque i soggetti cinematografici da lui firmati, fino a ora noti[87]. D'Annunzio poi aveva sbancato al botteghino con le *royalties* della *Cabiria* di Pastrone. Pirandello era quello che vi era penetrato più addentro, creando per il romanzo *Si gira* nel 1915 il personaggio di Fabrizio Cavalena, infelice geloso marito, uomo umiliato dalla moglie e mutilato dalla vita, soggettista, a cinquecento lire il pezzo, della casa di produzione "Kosmograph", dove da tutti è conosciuto come il *Suicida*, perché, incapace di lieto fine, fa finire in tragedia ogni suo scenario. Al principio del romanzo si presenta come impiegato, ma impiegato a non far nulla di operante, nonostante che il mestiere sia quello di operatore:

> Ah, si lavora! E io – modestamente – sono uno degli impiegati a questi lavori *per lo svago*. Sono operatore. Ma veramente, essere operatore, nel mondo in cui vivo e di cui vivo, non vuol mica dire operare. Io non opero nulla. […] – Attenti, si gira! E io mi metto a girar la manovella.

È l'occhio che guarda, l'organo umano che presta se stesso alla macchina, la vera *voyeur*. Nudo e impassibile quell'occhio che Pirandello, inserendo il tema della tecnica vorace ed egemone, vorrebbe abolire, per affidare tutto al paradosso della macchina padrona:

> Viva la Macchina, che meccanizza la vita!

Ma non è uno sguardo che seleziona e garantisce l'autenticità, è uno sguardo fisso, ebete, che registra, incollato a uno strumento di rapina, a una calamita di immagini. L'idea di Pirandello, rapidissimo a cogliere e a sfruttare ogni

[85] I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.
[86] *Ibid.*, p. 211 (*Un poema di parole e immagini: "San Francesco d'Assisi di Gozzano"*).
[87] *Ibid.*, p. 147 (*Racconto e suggestione: le sceneggiature verghiane*).

mutamento nelle tecniche e nei loro possibili impieghi (anche teorici, o filosofici), non è tanto quello di produrre un romanzo sul cinema, ma, attraverso la nuova tecnica, di scrivere un apologo sul mondo della tecnica, mondo senz'anima:

> Che volete farci? Io sono qua. Servo la mia macchinetta, in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non mi serve[88].

Il teatro, lungi da questa assiderata, mortifera immagine pirandelliana del cinema, al quale Pirandello diede molto pragmaticamente vari contributi, e da cui fu ripagato con un'eccellente e insuperata versione de *Il fu Mattia Pascal*, opera nel 1924 del grande Marcel L'Herbier con l'interprete Ivan Mosjoukine, era, in quello scorcio di Ottocento penetrato nel secolo nuovo, ancora vita, scena, legno di palcoscenico, luci, tripudi di applausi e di fischi. L'unico meccano, in quella congerie caotica di uomini donne maschere e costumi, poteva essere la voce del suggeritore, costretto nella sua buca alla triste bisogna di dare la parola a chi avrebbe preso tutti per sé l'attenzione e gli applausi del pubblico. Un po' come l'operatore, arreso completamente agli ordini del regista, che nel romanzo pirandelliano porta ancora il titolo gerarchico di "direttore".

> Questo che si dice teatro italiano non ha né scrittori né fisonomia né caratteri artistici né agitazioni ideali né pregi né difetti che contino qualche cosa al di fuori delle scene.

Di letterario aveva pure qualcosa il teatro, ma poi, secondo Serra, era rimasta solo la zavorra. Collocato fra i movimenti di cultura, il teatro, nell'accezione serriana, stava con le riviste, le donne femministe al loro ingresso in letteratura e in arte (le quote rosa del tempo), con Guglielmo Ferrero e la nuova storiografia dell'antico, fra le espressioni di una cultura vivace sì e battagliera, ambiziosa, chiassosa e autopubblicitaria, ma a suo avviso precocemente avviata a uno stracco divenire per un essenziale difetto di linguaggio e di originalità. Del teatro del suo tempo Serra mostrava di non avere grande considerazione, collocato com'era fra il vecchio teatro dell'Ottocento, un'espressione ormai obsoleta, meccanica, mesta o ridanciana del verismo, e un nuovo teatro nascente, che però non gli era ancora apparso in forme compiute. Tutti avvertivano che il naturalismo aveva fatto il suo tempo. *Come le foglie* di Giacosa, emblema e campione del teatro triste, della vita matrimoniale in scena, resistette a lungo, ma dovette cedere anch'esso. Al teatro naturalista, che raccontava al suo meglio la vita com'era, squallida e bugiarda, si era sostituito per un

[88] Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, "I Meridiani", vol. II, 1973, p. 521, pp. 523-524.

certo periodo il suo contrario, il grottesco di Luigi Chiarelli, ma era destinato a essere assorbito e trasceso dal genio prestigitatorio di Pirandello. Come ha scritto Giovanni Macchia, i drammaturghi, pur diversissimi fra loro, da d'Annunzio a Pirandello, avevano

> pensato che il Carro di Tespi, come la Barca d'Acheronte, era così lieve da non poter sopportare se non il peso delle ombre[89].

In altre parole, la crisi del teatro fra i due secoli segnava l'estinguersi della moda realistica e il sorgere del teatro tragico-lirico di d'Annunzio (le ombre del passato, ancora implacato e ruggente) e del teatro di ombre pirandelliane, più o meno funeste, le ombre dei personaggi che lo assediano mostrandogli piaghe e dolori, provocanti e importune, come anime dell'Erebo omerico che circondano Ulisse, e lo implorano di poter ritornare alla vita.

Pirandello nelle *Lettere*, presentandosi in anticipo sulla stagione del grande teatro (*Sei personaggi in cerca d'autore* va in scena al Valle di Roma il 9 maggio 1921), ma in perfetto orario sul capolavoro di una del resto non precoce maturità, il *Fu Mattia Pascal*, dal 1904 sulla "Nuova Antologia" di Maggiorino Ferraris e Giovanni Cena, e anche dell'altro storico romanzo *I vecchi e i giovani* (1913), in cui un personaggio come Cosmo Laurentano aveva in sé tutta la coscienza riflessa di una vanità tale da annichilire qualunque romanzeria storica, insomma tutto questo patrimonio, di scritture, di gesti, e di frutti bacati da un "albero insanabilmente attossicato", non aveva avuto da Serra la giusta mercede. Distrazione del lettore, scarsa compatibilità con la prosa narrativa, specie quella della novella, che gli sembrava uniforme e ripetitiva. Fu – inutile nasconderlo – un infortunio critico. Viene da pensare che una cosa avrebbero avuto in comune, quell'omaggio a Shakespeare che portò Pirandello ad associarsi a un giornaletto di assai breve vita, varato dall'amico calabrese Giuseppe Màntica, dal titolo di "Ariel". E sappiamo quanto Serra s'identificasse nello spirito dell'aria, nel folletto misterioso e benefico della *Tempesta* shakespeariana. Quell'artigiano frenetico e grafomane, mosso da una infelicità che sembrava carburarlo piuttosto che deprimerlo, grigio in volto, con la barbetta mefistofelica di un professore mezzo siculo e mezzo tedesco, che lasciava patenti di una disperata autobiografia nelle pieghe dei suoi romanzi, era stato trattato soltanto alla stregua di uno scrittore tardo-verista, un prolifico ed estroso novelliere, un romanziere ora capriccioso e insolente, ora monotono e prolisso, ma scrittore e stilista grigio, ripetitivo, seriale, non distinguibile dagli altri colleghi e conterranei, i De Roberto e i Capuana, per non dire di un Verga, vivente ma

[89] Macchia, *Premessa*, a Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Premessa di Id., vol. I, ivi, "I Meridiani", 1986, p. XIV.

silenziosamente superstite, che restava separato nell'ombra di una classicità quasi pietrificata. Ma Serra non immaginava neppure lo stretto vincolo sentito da un Pirandello repubblicano intransigente nei confronti del Carducci giacobino e fustigatore della terza Italia dopo Porta Pia. Quasi che il disagio pirandelliano, che Serra poteva decifrare alla stregua di una smorfia d'avanguardia, nascesse in realtà a ridosso della stessa indignazione carducciana per la Roma divenuta una Bisanzio di corruttele e mercanteggiamenti. Non solo. Difficilmente Serra avrebbe potuto comprendere che anche i personaggi pirandelliani erano stati ispirati dal vago sognante ucronico storicismo nostalgico di Carducci[90]. Comunque sia, apprendiamo dalla cronaca retrospettiva di Romano Pieri che la prima *pièce* pirandelliana ad andare in scena al teatro Verdi di Cesena il 6 aprile 1920, con la Drammatica Compagnia italiana diretta da Manlio Calindri, fu uno dei testi pirandelliani più discutibili e provocatori, *L'uomo, la bestia e la virtù*, scritta nel 1919. Solo più tardi nel 1936 calca la scena uno dei maggiori interpreti pirandelliani, Salvo Randone, nella Compagnia di Lamberto Picasso, con uno dei copioni classici della stravolta moralità pirandelliana, *Il piacere dell'onestà*.

Il non essersi avveduto della grandezza di Pirandello, non avere divinato quella statura decisamente anomala, destinata a essere egemone nel Novecento, e non solo nel teatro, è stato sufficientemente rimproverato a Serra, e in questa sede non potevamo non riproporre sul piano storico questo mancato incontro. Basti qui osservare che la sua ottica critica su Pirandello riuscì confusa e in sostanza fu ingannata e acciecata dalla percezione di una qualità della prosa pirandelliana che Serra giudicava, magari a ragione, non eccelsa, ma soprattutto dal fatto che dentro il cantiere pirandelliano i generi di prosa, dalla commedia alla novella al romanzo,

> rimanevano legati l'uno nell'altro, a rappresentare una stessa umanità, una stessa società, a volte lo stesso dramma[91].

Serra non sciolse la matassa di quei generi, di quei linguaggi sovrapposti e incrociati, e vide in quella unità di espressione la monotonia di un'arte infelice. Pirandello in quegli anni appariva ancora un autore di novelle sceneggiate e di un teatro dialettale (*Lumie di Sicilia*, andato in scena, insieme all'epilogo in un atto *La morsa*, al teatro Metastasio di Roma il 9 dicembre 1910), che poteva fare coppia con il catanese Nino Martoglio, organizzatore e regista fin dal 1903 delle *Compagnie drammatiche siciliane*, con Giovanni Grasso e con l'altro catanese Angelo Musco, per il quale Pirandello traduce in siciliano l'atto unico *Lumie di Sicilia*. Erano i mattatori della civiltà e dialettalità sicule, i quali pote-

[90] Providenti, *Colloqui con Pirandello*, cit., pp. 44-47.
[91] Macchia, *Premessa*, cit., p. XV.

vano vantare, fin dal 1884, la primogenitura dal Verga di *Cavalleria rusticana*. E chi sa se il drammaturgo, con quel suo coacervo di problemi e di sarcasmi, la patina inconfondibile di sofferenza e di scherno, nota ormai come pirandellismo, che inscindibilmente avrebbero fatto il loro ingresso in scena solo più tardi, con *Pensaci, Giacuminu!*, rappresentata a Roma il 1 luglio 1916, fossero fatti per incontrare il gusto di Serra e superare i suoi sospetti su ogni operazione che sapesse di intellettualismo. Fu solo nel corso del 1917 che il teatro pirandelliano, con *Così è (se vi pare)*, rappresentata a Milano il 18 giugno e *Il piacere dell'onestà*, a Torino il 27 novembre, cominciò a occupare stabilmente la scena, per non lasciarla più per tutto il secolo e oltre. Durante la vita di Serra, una commedia pirandelliana era andata in scena il 19 aprile 1915 nell'allestimento della Compagnia del Teatro Manzoni di Milano, diretta da Marco Praga, e subito ritirata, *La ragione degli altri*, la prima in ordine di tempo, risalendo la sua stesura al dicembre 1895, fra le ventinove commedie del *corpus* di *Maschere nude*. Pirandello cominciava ad affacciarsi al teatro italiano, che avrebbe rigenerato e stravolto, come un Mefistofele dialettico e scandaloso. Il teatro italiano non sarebbe più stato quello conosciuto fino allora. Fu messo da Pirandello alla catena del tormento e del dubbio, l'uno e l'altro come una mania. Il sentirsi vivere e l'antinomia della coscienza. Influenzato dal clima boreale della sua gioventù in Germania, Pirandello, educato alla scuola del *Faust* di Lenau, portava al teatro il demone della ricerca (il faustismo e Mefistofele), lo spirito dell'inchiesta senza tregua anche se speziato di umorismo, che comportava anche la fine dei giochi, l'eclisse definitiva del teatro alla francese, come recitazione brillante e scacciapensieri. Pirandello, i pensieri, anche i più amari, i più lugubri, li faceva venire tutti, fino a generare una sorta di cefalea fra critica e filosofica. Ma in quei mesi altri pensieri erano nella testa del Serra che s'apprestava al suo estremo dovere. E il Teatro Comunale della sua città ospitò, insieme a memorabili Commemorazioni, anche la sua più impegnativa e controversa *performance* patriottica.

# SERRA NEL TEATRO DELLA CITTÀ

## Le commemorazioni della poesia

> […] guardava sui colli di Cesena le nuvole bianche del fior di ciliegio all'aprile […].
> (Serra, *Commemorazione di Giovanni Pascoli*, 1912)

> In quegli anni veniva fra noi. Una carrozza passava e per gli sportelli s'intravedeva qualche cosa di canuto e selvoso, un vecchio raccolto che si volgeva a tratti, lampeggiando; era il Carducci, che si rendeva a Lizzano.
> (Serra, *La commemorazione di Giosue Carducci*, 1914)

> C'era fra noi e lui qualche cosa di mancante, come un ponte spezzato […].
> (Serra, *La commemorazione di Giosue Carducci*, 1914)

Se questo, che abbiamo descritto, è il teatro italiano agli occhi del critico, il quale non rinuncia al giudizio e alla messa in liquidazione di una materia per lui angusta e immeritevole, tutt'altro profilo di cronaca e di storia, di personale esposizione, di emozione e di pathos, acquista il suo rapporto con il teatro come luogo della città in cui svolgere su commissione il suo ruolo di conferenziere in alcune grandi occasioni di ricordo, di memoria, infine d'esempio e ammonizione all'impegno patriottico. La critica ha a suo tempo variamente giudicato la consistenza delle prestazioni serriane a una istituzione pubblica, nella fisionomia collettiva della giunta comunale presieduta dall'ingegner Vincenzo Angeli, né riprenderemo il discorso intorno al profilo dell'*engagement* di Serra, stando alla formula di Franco Contorbia, che parla di Serra, come di un "avventizio consulente 'letterario' "[92]. Tuttavia va preso atto di un interesse crescente verso la progressiva, poi inarrestabile scelta della patria. Alla quale si avvicina dal tempo della guerra libica (occupato anche e soprattutto da

[92] M. Isnenghi (*Introduzione*, a Serra, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, Torino, Einaudi, 1974, p. XXVII e p. XL) e S. Lanaro (*Nazione e lavoro. Saggio sulla cultura borghese in Italia 1870-1925*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 269) propendono per un impegno consistente, tanto da configurare Serra come un intellettuale prestato con zelo alle opere comunali. Contorbia nota che la mole di lavoro, distribuita in sei anni, non è poi così cospicua da autorizzare una simile collocazione (F. Contorbia, *Serra e "Il Cittadino"*, in *Tra provincia ed Europa. Renato Serra e il problema dell'intellettuale moderno*, a cura di F. Curi, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 77-78).

problematiche di ordine storiografico e di gnoseologia agnostica), salendo di calore, attraverso le recensioni alle *Commemorazioni Italiche* di Alfredo Comandini (12 gennaio 1913), il *Carteggio Politico di L. G. di Cambray Digny* (16 marzo 1913), la cronaca *L'On. Fradeletto a Cesena* (23 marzo 1913, tutti su "Il Cittadino"), a una temperie di "italianità", risorgimentalista, quindi irredentistica e patriottico-interventista. Italiano ha per Serra il significato di

> spirito formato dal Risorgimento, insegnato e fatto accettare come una realtà dagli uomini del Risorgimento a tutta l'Europa[93].

Notiamo inoltre che le terre del Risorgimento, cui affiancare Cesena e la Romagna con il suo proselitismo oratorio, sono per Serra, non la Toscana moderata, ma il Piemonte, la Lombardia, e al tempo culminante della scelta della guerra il Trentino. La scelta della patria esercita sulla mente di Serra un bradisismo delle positività storiografiche. In altre parole, mentre la storia è stata sempre nel suo sistema o antisistema un miraggio di sensi innumerevoli e mendaci[94], tutti fuggenti come fantasmi, già nella sera stessa dei fatti della storia, la storia patria è stata per lui un'altra cosa, la storia che

> unisce quel che la vita divideva; e ognuno vi trova il suo posto e il suo merito.

"La storia è triste, assurda come la vita e contradditoria come la realtà", si legge nella recensione a *Cavour e Garibaldi nel 1860. Cronistoria documentata*, di Ida Nazari Micheli, sul "Cittadino" del 17 maggio 1914. La storia è madre che chiama a sé, si legge nella nota su Comandini. Evidente che la pendolarità di significato, in questa materia di storia e memoria, sia, in Serra, assoluta. Tale "irenismo" è un effetto di volontà pratica, e viene messo costantemente in crisi[95], con le forti oscillazioni e vere e proprie sperequazioni fra le parole dette sull'altare della patria e le parole scritte nei testi a stampa, dove a dominare, a sorvegliare l'empito, è la ragione scettica[96].

Qui valga dire che nelle *Commemorazioni*, e più nell'eloquenza patriottica, si cambia completamente registro, sia nell'espressione del critico che nelle sue finalità, le quali sono essenzialmente di bilanciare un discorso decoroso e di farlo giungere al pubblico. Insomma il farsi capire senza troppo tradirsi inte-

[93] La scheda sul Nazionalismo, edita in Raimondi, *Il lettore di provincia*, cit., p. 59 (*Un'idea della critica*).

[94] Su questi temi è tornato di recente F. Curi, *Il "mondo innumerevole" e il "mondo dove niente si perde". Fenomenicità e noumenicità nel pensiero di Renato Serra*, in "Il lettore di provincia", *Per Renato Serra*, cit., pp. 7-25.

[95] Contorbia, *Serra e "Il Cittadino"*, cit., pp. 82-83.

[96] Pedrelli, *Pagine sparse per Renato Serra*, cit., p. 100 (vd. anche il commento allo studio *L'intervento*, nella mia Introduzione, *Una grande fedeltà. Cino Pedrelli studioso di Serra*, *Studi sull'intervento*).

riormente; talvolta, come fu notato (da Cesare Angelini), combattendo anche con la sua noia, quasi uno stato naturale per lui, per dover dire cose o risapute o non sufficientemente pensate e risolte, o per essere chiamato a una lettura di versi carducciani, che forse il pubblico e il contesto del teatro, oltre che per una loro naturale eloquenza, avrebbero voluto che si trasformasse in recitazione, appunto teatrale[97]. Nulla quale la teatralità come dimensione e il teatrale come altimetro dello stile è lontano da Serra. Allora che cosa era il teatro, nell'atto della recita pascoliana e carducciana, poi della *Conferenza Battisti*?

Il teatro serriano è il sacrario per i poeti morti, che rivivono nel ricordo, e per la patria che s'approssima alla guerra, onde coronare il sogno del Risorgimento, ancora infranto nelle terre irredente. Il Teatro Comunale manifesta il Serra oratore, conferenziere, militante politico, a fianco dell'irredento Battisti nella stagione dell'interventismo. Nel primo caso ci troviamo di fronte al Serra critico letterario e storico della cultura che si esprime sul teatro come forma artistica, sulla quale dichiara, anche se nella forma succinta e approssimativa dell'appunto da sviluppare in un libro ancora da scrivere, di nutrire più di qualche dubbio. Nel secondo ci troviamo di fronte all'uomo di cultura che, in una sua lenta maturazione di rapporto con la città, accetta di fare la sua parte di cerimoniere in alcune occasioni importanti di ricordo e di memoria collettiva in Cesena.

La *Commemorazione di Giovanni Pascoli al Teatro Comunale di Cesena*, discorso letto la sera di sabato 20 aprile 1912, a distanza di due settimane dalla morte del poeta, avvenuta a Bologna il Sabato santo 6 aprile, e *La commemo-*

[97] Si tratta di uno stelloncino, apparso su "Il Cittadino" (XXIV, 14, 4 aprile 1914, pp. 2-3), attribuibile quasi certamente a Cesare Angelini, che si propone di seguito, per la sua verità (Serra annoiato nella circostanza oratoria ha tutta l'aria di essere lui), per l'acutezza nel cogliere la sua intonazione nel porgere e leggere, senza alterazioni teatrali, come la sede quasi vorrebbe imporre per contagio, e le difficoltà intrinseche del rapporto fra un discorso critico e la ricezione di un pubblico, non necessariamente sulla stessa lunghezza d'onda di cultura e sensibilità: "Non ci nasconderemo che quella sera il Serra era forse preso da un poco di noia: cosa, del resto, che non ci ha impedito di conoscere il suo modo di leggere il Carducci. Del quale noi non sappiamo cosa pensi il pubblico; perché per quanto colto – il pubblico è sempre, specie di questo riguardo un poco grossolano; e dal lettore di versi vorrebbe l'enfasi oratoria e la parola accompagnata dal gesto ed altre cose ancora, più o meno teatrali: a cui pure, del resto, si presterebbero i versi del Carducci. Cose che il Serra non ha, e, secondo noi, è bene che non abbia: perché la sua lettura ci vuol far comprendere i versi dei poeti in tutto il loro valore artistico e melodico, perseguendo e scavando i secreti piccoli e profondi con voce di canto che si inflette obbediente, accarezzando con squisitezza lunga le parti più ricche di poesia e sorvolando su le più scadenti, traendo nuove bellezze musicali anche dal tremolio e dallo scoppiettio degli accenti. Nel che sta, secondo noi, la vera esecuzione della poesia; oltre che questa lettura è già, di per sé, un buon comento estetico, che supplisce alla critica". Serra sentiva, e lo comunicava in una lettera ad Alfredo Grilli del 1 aprile 1914, che nella stesura scritta di un opuscolo (scrivendo – così il suo pensiero – era sempre possibile rettificare) avrebbe potuto migliorare il dettato orale, e ridurre quel tanto di banale che sentiva attaccarsi alle parole nella loro fase di oralità: "Per altro ristamperò queste cose in opuscolo, con aggiunte e un'appendice, che darà ai luoghi comuni del discorso un chiaro-scuro critico e personale" (*Epistolario*, cit., p. 487).

*razione di Giosue Carducci*, discorso letto la sera di sabato 21 marzo 1914, anch'esso al Teatro Comunale, costituiscono il binomio delle più importanti apparizioni del Serra letterato nel teatro cittadino[98]. Con due autori di elezione, popolarissimi in Romagna, Serra svolge un tema che guarda alla nazione e alla regione, alla città, di storia letteraria italiana che conserva saldi legami e radici in Romagna, in Cesena. Storia nazionale e storia locale dunque, in una convergenza della grande storia nel microcosmo romagnolo.

Senza eloquenza e senza analisi. A sentire Serra (da una lettera ad Alfredo Grilli del 1 aprile 1914[99]), le commemorazioni erano nient'altro che "una chiacchierata comune". Non valevano neppure come articolo per il periodico "La Romagna". Buttate giù alla meglio per un impegno preso, e nel freddo del teatro rimaste fioche per la sua poca voglia di alzare il tono della voce. L'eloquenza non veniva cercata; l'analisi sarebbe stata, poiché inadatta, giustamente rifiutata dal pubblico. Il minimalismo serriano non inganni, ma c'è una parte di vero. Chi parla a teatro dismette la veste del critico. Il critico è una mente che lotta anche con le sue stesse risorse espressive, con le impressioni, le sensazioni, non le prende mai per buone nel primo contatto, e cerca di vivisezionarle, per vedere se resistono, a un suo microscopio mentale. Questo moto intellettuale che porta al giudizio è testimoniato dalle stesure e redazioni di un saggio critico, come il *Giovanni Pascoli*[100]. Il teatro, luogo pubblico, arena di

[98] *La commemorazione di Giovanni Pascoli* apparve integralmente in "Il Cittadino", Cesena, a. XXIV, n. 16, 21 aprile 1912, pp. 1-3. *La commemorazione di Giosue Carducci*, pure essa integralmente, fu stampata in "Il Cittadino", Cesena, a. XXVI, n. 13, 29 marzo 1914, pp. 1-3. In Archivio Serra (Biblioteca Malatestiana) sono conservati il Manifesto del Municipio di Cesena e della Società Dante Alighieri per le onoranze a Pascoli, con annuncio della conferenza del 20 aprile 1912; e il manoscritto autografo inedito di carte 11 del *Carducci*. Le commemorazioni sono riprodotte in Serra, *Scritti* II, cit., pp. 490-522; pp. 609-628; in Id., *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, cit., pp. 299-318; pp. 343-359.

[99] Id., *Epistolario*, cit., p. 487.

[100] Carte inedite, per la precisione 24 carte recanti la prima parte del saggio *Giovanni Pascoli*, pervenute in Biblioteca Malatestiana dal mercato antiquario nell'estate 2005, testimoniano un momento compositivo del saggio pascoliano, redazione anteriore alla pubblicazione in 2 puntate ne "La Romagna" di Gasperoni (febbraio-aprile 1909), e nel "quaderno della Voce" degli *Scritti critici* (1910). Vale la pena riportare dal "*Pascoli* malatestiano" un frammento inedito, scintillante di intelligenza critica, in cui si vede in azione, come e meglio che nel saggio a stampa, il pensiero critico intorno alla poesia, le sue scoperte, le pause di riflessione, le resipiscenze, le ritrattazioni, le immagini della critica ("lo splendore dell'ala della farfalla", cui corrisponde nel saggio a stampa "come al sole il collo della colomba"). Tutti i movimenti di oscillazione, di domanda, di dubbio, che sono la sigla dello scrittore, e che nella commemorazione lasciano il posto a una sintassi argomentativa più ferma e assertiva. Il dubbio non può essere comunicato, al di là di un certo limite di complessità, a una vasta platea, la quale vuole la certezza assertiva. La stessa distinzione, fra scrittura analitica e scrittura adibita anche strumentalmente alla discorsività dell'oratoria, potrebbe estendersi sistematicamente agli scritti serriani sull'intervento e la guerra. Il brano dal *Pascoli* inedito ci rivela ancora più a fondo i movimenti della critica di Serra, mai appagata, che ruota intorno all'astro di luci e di ombre di una poesia che appare meravigliosa, e poi sembra che cancelli la prima impressione di miracolo: "Alla prima lettura è una meraviglia: qualche cosa di inesprimibile, che trascende ogni consuetudine e ogni potere della parola scritta. Pare d'aver sentito il palpito vivo dell'anima. Ma poi dove si

parole e di passioni, non era la sede per questi tormentosi esercizi di lettura, e Serra lo sapeva bene, mostrando l'intelligenza duttile che fa delle sue commemorazioni momenti assai belli e toccanti di oratoria sulla poesia e il *funus* della sua scomparsa, che tutti possono comprendere e godere.

La capacità divulgativa è sempre un segno di mobilità interiore e di spontaneità intellettuale. Non si può restare sempre legati al proprio spartito professionale, senza mai derogare dal rigore. Il *Pascoli* per il critico costituiva un problema, una *crux*, ma in teatro Pascoli diventava il suo Pascoli, il nostro Pascoli. Serra seppe, nelle occasioni che gli si presentarono, diventare più affabile, volle e cercò un'altra forma di comunicazione con il pubblico. Cambiando genere e registro, scelse anche di sfruttarlo adeguatamente, soffermandosi su altri aspetti del pascolismo, che la scrittura critica aveva trascurato. Non sui testi ma sul testo vivo del poeta, dell'uomo. La persona del poeta. Il poeta come uomo, destinatario di affetti, di vincoli sentimentali, che definisce invincibili. Serra lo dice esplicitamente, più che farlo capire, a proposito di Pascoli. Il critico ieri ha letto l'opera pascoliana, indulgendo a simpatie e antipatie personali, sostando nel dubbio, se quel poeta, così famigliare e così estraneo, che al primo impatto gli era sembrato miracoloso, poi, a una rilettura, gli piacesse veramente, come se fosse un sogno che svaniva al risveglio. Il critico ha ammirato, discusso, soppesato i versi, li ha sentiti disarmonici rispetto al paradigma classico (poco citabili, difficili da mandare a memoria, spezzati, frantumati, polvere di stelle, di un firmamento esploso), li ha provati e anche disapprovati, cedendo ai suoi dubbi e ai dinieghi, e intanto – lo dice come per un rimorso – sembra che la morte, la quale stava per ghermire il poeta

> stesse ad ascoltare quel nostro chiacchierìo.

L'oratore si pente o fa mostra di pentirsi delle ore trascorse dal critico a torturare il suo Pascoli. Nell'oggi in cui sta di fronte ai concittadini, Serra toglie la toga del giudice e scrive, legge, recita un compianto. Se la religione delle lettere ha un senso compiuto, più che nella critica che è dubbio e analisi stringente, poco accomodante e misericordiosa, irreligiosa, quella religione trova il suo altare nel teatro della città.

ritrova questo fiore della prima impressione? Quando si va per rileggere, il nostro spirito non è più ingenuo e aperto, com'era la prima volta, a ogni cenno del poeta, disposto a secondarlo e a corrergli innanzi e a confondersi con esso in un moto solo; nel sapere che cosa ci aspetta ci sentiamo più curiosi e insieme più diffidenti. Allora le cose del Pascoli non si reggono più. È come lo splendore dell'ala della farfalla; non si può toccare che già è disperso. E si resta così, inquieti e sospesi, cercando qualche cosa e non potendo dir quale; credevamo di trovar la bellezza e non c'è più". L'autografo pascoliano è stato analizzato da R. Greggi (*Un altro documento serriano tra l'"Esame di coscienza" e il "Diario di trincea"*, relazione svolta al LVII Convegno di Studi Romagnoli, Lugo il 29 ottobre 2006, riguardante anche altre carte serriane inedite di tema bellico). Ringrazio l'amico che mi ha fatto conoscere il testo non ancora edito della sua relazione, con i brani dell'autografo malatestiano.

Il teatro è soltanto un luogo, precisamente la sede di una manifestazione di azione intellettuale. Poi sarà la volta dell'azione politica. Infatti anche le due commemorazioni costituiscono un'azione, un gesto intellettuale, nei quali il critico letterario, uscendo dalla solitudine assorta e difficile del suo rapporto con il libro e l'autore, sceglie di parlare a un pubblico vasto e presente, e pertanto adotta un linguaggio comunicativo e comunicante a una eterogenea accolta di persone, non letterate nella massima parte. Evidente la differenza di tono nel caso della commemorazione pascoliana, la quale, in quanto tale, abbandona le movenze critiche, flessuose e problematiche del saggio pascoliano del 1909, e si dà tutta a esprimere la partecipazione al lutto di una scomparsa. Il poeta che, lasciando questa terra, lascia tutti più soli, nel giorno del pianto. *Commemorazione di Giovanni Pascoli* è una riflessione sulla poesia che vive e muore, vive finché è vivo il suo poeta, muore quando il suo poeta se ne va. La poesia s'incarna nell'involucro fisico del poeta e non può vivere che più flebilmente senza di lui, dopo che il poeta è morto. Come se respirasse al respiro del corpo del poeta. Il libro non basta a Serra, quando non ci sia l'artista a garantire la sostanza dell'arte:

> Invano si dice che, se pure è morto il poeta, a noi restano i suoi libri. Ci accorgiamo nello sfogliarli che qualche cosa manca da oggi in poi ad essi, che noi vorremmo e nessuno ci può dare; solo ne sentiamo la mancanza, il vuoto, come una forma inafferrabile.

Il libro è un freddo contenitore di segni tipografici, e non consola quando le faville di luce dei grandi si sono spente, eclissandosi da questo mondo:

> Noi vorremmo il poeta; non la sua poesia soltanto, ma lui che la faceva, quel non so che in lui e incomunicabile che è il segreto del vivo; che nei versi si esprimeva ma non si esauriva, che era il carattere della sua persona, il timbro e l'accento della sua voce, la qualità dell'anima, la luce e lo sguardo e l'indefinibile espressione degli occhi, che oggi sono velati e immoti.

È il noumeno della poesia, ciò che di vago, oscuro, lieve, imponderabile, irraggiungibile, era solo in lei, mentre il poeta la faceva. Serra è l'artista critico dei valori scomparsi. Dei frutti che non si possono più cogliere. Uno straordinario evocatore del vuoto che si crea nella vita, nella storia. Fa letteralmente sentire le mani che stringono il nulla, e tornano vuote al petto. La malinconia del desiderio che non si esaudirà. È il suo talento e la sua disperazione. Non riesce mai a essere un retore, anche quando, per ruolo e circostanza, potrebbe rifugiarsi nel tepore delle frasi fatte e dei pensieri già pensati. Ai suoi concittadini sta dicendo che non solo è morto Pascoli ma anche la poesia giace con lui, su una manzoniana "deserta coltrice". In un altro modo e in un'altra sede dice ciò che sostiene altrimenti nelle *Lettere*, che la letteratura è una stella che sta

tramontando nel nostro cielo. Serra riesce sempre a esasperare poeticamente una mancanza, una fine. La sua è una tensione incolmabile verso un impossibile approdo. Lo slancio verso un futuro vuoto vira poi verso il ricordo, la memoria, di un passato morto, che almeno si lascia ricordare. La critica, o meglio la scrittura, è allora solo una debole prova di resurrezione. Questa la suggestiva bellezza della commemorazione pascoliana, in specie, perché altri valori sono nella commemorazione carducciana. La religione del poeta assente, e della preghiera che sale verso di lui dal pubblico del teatro e dal suo celebrante, è più o meno il senso delle prose discorsive di Serra. Ma il critico è pure presente, e lo si avverte, allorché ci dà del Pascoli l'immagine di un poeta nuovissimo e pertanto capace di disorientare gli interpreti, insieme, a differenza di quanto avvenne per Carducci, in un coro discorde:

> Il Pascoli ci sorgeva di contro tutto solo; con una fisonomia nuova, non somigliando a nessuno; accompagnato da un coro di voci incerte e di giudizi contradittorii o discordi, fra cui quale fosse più veramente giusto non si sapeva dire.

Poeta dell'inquietudine, artista della sospensione d'animo, balbettante profeta delle cose venture. Romagnolo anche, nella semplicità, nella robustezza contadina del corpo appesantito, nella rudezza, trasandatezza del vestire, nel cappello. Eppure:

> Tutta questa schiettezza non toglieva in chi l'ascoltava un senso di inquietudine.

Poi Serra inanella una frase, in cui c'è tutta questa incertezza ispirata da Pascoli, dalla sua parola dolce e vagamente minacciosa (pensa anche all'oratore, al politico millenarista), superata però da un'empatia che attinge alla sfera dei sentimenti: "fiducia oscura" e "invincibile affetto". La commemorazione è innestata su due motivi principali, la poesia che muore con il suo poeta e il senso di inquietudine, quasi di allarme che Pascoli desta, se solo si figge lo sguardo in lui, e si penetra nel suo "interminabile travaglio", nella sua remota estraneità: "un'anima rapita in un mondo diverso dal nostro".

Carducci è scomparso il 7 febbraio 1907, ma la Romagna non smette di ricordarlo come suo:

> Il Carducci è un poco dei nostri: di Romagna, di Cesena.

Il fuoco tematico della commemorazione carducciana verte sul guerriero domato ma non sconfitto, sul leone nella gabbia degli anni, sulla *turpis senectus* che piega il gigante, sul crepuscolo in cui si affioca un grande lume di poesia e di storia. La bocca offesa, il volto smagrito, una lacrima furtiva dall'occhio stanco, disegnano il ritratto del Carducci che invecchia. È il motivo della luce

che si spegne, il quale sarà impiegato (da Gramsci) anche per Serra. Al mondo – sembra dire – si assiste solo a un venir meno delle cose, a partenze senza ritorno. Ma la poesia non è in primo piano, sì bene il vecchio, che ha amato la bellezza in tutte le sue forme, e ora può solo indugiarsi a contemplarla. È il tema della caducità e dell'ultimo raggio della bellezza che il poeta, che in vita ne è stato il sacerdote, vuole carpire prima di scendere fra le ombre. Altro tema è l'identificazione fra Carducci e il Risorgimento, anche se si tratta di un Risorgimento postumo, di un'epica riflessa, il Risorgimento ricordato perché non partecipato. Una frase condensa questa sostituzione dello studio alla battaglia politica, poi sempre rimpianta:

> Studiava come avrebbe combattuto; eroicamente.

Segue il tema della letteratura italiana come azione di patria, da Parini ad Alfieri, da Foscolo a Leopardi, da Manzoni a Guerrazzi a Mameli, infine al nome eponimo che tutti li riunisce, Mazzini. Qui sono due elementi che affiorano: il primo riguarda una poesia che, come la carducciana, non cerca l'originalità, ma si assesta nella misura e dimensione del classico (in estetica il valore classico, nella pratica dell'etica il valore dell'energia morale e della forza). L'altro pertiene alla creazione da parte di Carducci di

> una nuova Italia negli animi, una impronta letteraria e civile che è il carattere della generazione precedente alla nostra.

Ma c'è uno scarto fra le personalità dei commemorati: Carducci, a differenza del Pascoli, era ed è la sua opera, dentro i venti e più volumi dell'*opus magnum* zanichelliano. Va cercato lì, dove si è adempiuto. Pascoli, che si sottrae anche alla sua opera, resta un mistero. Carducci è invece una dispiegata realtà della storia e della cultura italiane. Ma Carducci non è solo lui. Carducci non è mai solo come Pascoli, solo e spaurito. Carducci è storia vivente, finché visse, dell'epopea che lui stesso non poté vivere se non ammirando con la memoria della poesia. Volle essere un soldato, ma lo fu fuori tempo, nella malinconia di una guardia resa al sacrario delle memorie patrie:

> Ma fu dei loro ugualmente. E restò poi per tutta la vita quel che era stato, sognando e fremendo e sperando, fra il '48 e il '59; uno scolaro di Mazzini, un volontario di Garibaldi, un soldato del Re d'Italia: un combattente della rivoluzione e dell'unità. Fu, in questa parte, modesto e fedele: si contentò di essere un continuatore di quella scuola, un soldato di quell'esercito.

## Musica e passioni

> Ascoltato sempre e intensamente da tutto il pubblico, seppe talvolta elevarsi ad alti voli di poesia e ad egregi pensieri, che rivelarono la sua anima di appassionato e sentito cultore dell'arte musicale, specialmente quando parlò dell'Appassionata di Beethoven, seguendola a passo a passo con la meravigliosa Tempesta dello Shakespeare.
> (Piero Galbucci, cronaca per le *Note artistiche*, "Il Cittadino", a. XXV, n. 21, 25 maggio 1913)

> Come mai, Serra, quassù? – Sono venuto a sentire per l'ultima volta l'Appassionata di Beethoven. Stassera parto pel fronte.
> (Achille Turchi, lettera a Carlo Bersani, 10 agosto 1917)

Gli scritti sulla musica e i musicisti aprono un capitolo che è stato poco esplorato[101], e che, pur non rivelando quel che non poteva rivelare, vale a dire una competenza in merito da parte di Serra, ci mostra però, in un anno intenso e appassionato, quale fu per Serra il 1913, una ricerca di linguaggio nel critico cesenate che sente la musica come la lingua muta delle passioni, e può disporsi nel suo proprio idioma a una diversa "trepidazione" e a "sviluppi melodici"[102]. Serra non intendeva tecnicamente la musica, ma era teso a registrare le sue impressioni nell'ascoltare musica ("un po' in confuso", confessava ad Ambrosini, nella lettera del 27 maggio 1913). L'aggettivo "appassionato", predicato dell'anno 1913, presente anche nella fervorosa e solidale cronaca del "Cittadino", è anche in diretta connessione con la musica beethoveniana dell'*Appassionata*, nell'esecuzione del pianista Carlo Bersani, intorno alla quale si condensano le parole di Serra più rilevanti sotto il profilo di un commento a pagine in musica. In *Amor? (Impressione)*, una prosa pubblicata postuma nel 1921, era ben marcata questa sensibilità che si può ascrivere senza forzature all'anima romantica di Serra. L'interesse per la musica risulta significativamente legato a episodi d'amore[103]. La musica che apre gli abissi dell'anima, si leggeva in una delle carte Rolland, dove c'era ancora un amore, e il ricordo attivo, per quanto trascorso, di una passione. Ogni passione, recalcitrando a situarsi in una scala gerarchica, è in sé assoluta, così come ogni donna per Serra è sempre infinitamente amata. Ogni volta che l'amore prende il potere, è un potere di-

[101] Pedrelli, *Serra e la musica*, cit. (vd. nota n. 6).
[102] Raimondi, *Il lettore di provincia*, cit., p. 101 (*Un debito non pagato*).
[103] *Renato Serra la musica e il teatro*, cit., p. 133: "La scoperta della musica da parte del giovane letterato assume il carattere di una rivelazione ed è legata significativamente alla scoperta dell'amore […] ".

spotico, e mentre le parole arretrano e tremano, la musica subentra a domare le erinni scatenate dal sentimento. Un viatico all'irrazionale che però non si perde nel non senso della ragione semplicemente destituita, ma diventa una regola della sorpresa, un codice dell'inesprimibile. La musica è il linguaggio di quei vortici di sentimento, entra in contatto con l'anima nuda, più delle parole. Si associa alla memoria degli istanti, e al loro tempo sensitivo. Quasi che Serra intuisse in essa una lingua alternativa alle parole, di cui avvertiva giorno per giorno il logoramento anche nel suo mestiere di critico letterario. Ma la musica è essenzialmente legata all'amore come condizione di pathos e di spaesamento, e al desiderio di innalzamento dalle cose terrene, dalla loro pesantezza, dalla loro servitù (lo spirito di Ariel, dalla *Tempesta* di Shakespeare). Non è un caso che l'anno degli impegni serriani sul fronte musicale coincida con quello di una passione forte e trascinante, per Fides Galbucci. Pertanto la musica è una via per capire più a fondo l'animo del cesenate, la psiche e il risvolto profondo del suo animo amante, quello solitamente inibito e protetto dallo scudo del pudore. Al contempo, in varie circostanze, la promozione del concerto del pianista Bersani, le onoranze a Wagner, l'illustrazione del libretto del melodramma *L'amore dei tre re* di Sem Benelli, la profezia madrigalesca per la debuttante lirica Dora De Giovanni, gli appunti per il commento all'*Appassionata* di Beethoven e alla *Polonaise* di Chopin, la musica e il canto lo coinvolgono come letterato, chiamato a offrire la penna a pubbliche cerimonie. Le pagine, i frammenti, i testi dei manifesti, sono tratti in taluni casi dal "Cittadino", nel corso del 1913 e 1914, da un opuscolo della Tipografia Bettini sulla *Stagione lirica 1913*, o sono autografi malatestiani, nel caso della lettera di Turchi, citata in epigrafe, un autografo depositato presso Vittorina Bersani Rabuiti.

Una investitura alla quale Serra si sottopone per spirito di servizio ma anche per una curiosità genuina, di guardare nel gorgo della musica, che lo attira come una potenza misteriosa e indecifrabile, anche perché non tutta attingibile con i suoi strumenti di comprensione. Fra le pagine, i frammenti, gli appunti serriani devoluti alla musica, l'esito più originale e interessante è il suo commento all'*Appassionata* di Beethoven per il concerto Bersani-Gironi dell'11 maggio 1913. In esso, autografo malatestiano, Serra trae un'ispirazione tematica da un autore a lui ben noto, Romain Rolland, nelle vesti di biografo di Beethoven, il quale aveva sostenuto che l'*Appassionata* era stata ispirata alla *Tempesta* shakesperiana. Riappare lo spirito di Ariele, nella duplice valenza di spirito dell'aria e di prigioniero della terra. Una figura gnostica, che del carcere terreno, di cui è pure vittima, sembra però avere le chiavi. Ariele è per Serra un personaggio-simbolo, estratto dal dramma fantastico della *Tempesta* con un ruolo e un significato superiori a quelli detenuti nella realtà del *romance* originale, dove figura dominante è il mago Prospero, insieme al mostro Calibano. Ma è una sua scelta, come simbolo della condizione umana, del conflitto

incomponibile ed eterno fra ideale e reale. Ariele gli rappresenta la levitazione dalla terra, l'ascensione verso l'alto, una oscura liberazione. Pesa il cuore mortale, ma il canto divino lo solleva, e forse lo salva:

> In mezzo al turbamento e al dolore, suona il canto di Ariele: lo spirito dell'aria; la creatura celeste, piegata faticosamente alle opere terrene, che sospira la sua libertà, il cielo puro e lieve, in cui ritorna tratto tratto col canto: qualche cosa di dolce e di limpido spazia dall'alto sull'isola, finché torna la necessità, il richiamo della terra, ciò che la terra ha di più cattivo e di più noioso, la voce degli ubbriachi e il delirio del mostro, che interrompe il canto, rimescola nell'eterno contrasto alla pace obliosa, divina, l'asprezza e il travaglio del vivere mortale […][104].

## Teatro e azione politica

> Se non che oggi tutti sappiamo che non è più questione di studi e di cultura e di storia; è tutta la nostra civiltà che è in gioco, e piuttosto che a illustrare il passato, bisogna pensare all'avvenire della patria.
> (Serra, *La conferenza Battisti*, 14 gennaio 1915)

Infine il teatro come luogo di azione politica. Possiamo saldare il discorso al Carducci che ci siamo lasciati alle spalle, e alla sua fede: "L'Italia su tutto". Il discorso carducciano è effettivamente improntato al risorgimentalismo del poeta, e non c'è quasi soluzione di continuità con la discorsività nazionale, improntata alla guerra. Si ricordi almeno quella frase della commemorazione carducciana, della madre sua

> che gli recitava i versi del Berchet e gli metteva in cuore, in un bel mattino di Pasqua, una voglia feroce di ammazzar tedeschi.

I tedeschi, torna la loro ombra che sembrava svanita. L'Austria, il secolare nemico, torna ad affacciarsi dalle mal vietate Alpi.

In un teatro, in cui d'ora in poi bruceranno passioni contrapposte, stiamo entrando nella stagione dell'intervento, e nel dizionario serriano dobbiamo consultare le voci Risorgimento, memorie patrie, catena delle tradizioni di famiglia e di nazione, dovere, sacrificio, patria, guerra. Prima le parole, poi il silenzio, si potrebbe aggiungere. Nazione come complesso di tradizioni, come assoluto umano collettivo, e nazione armata. Quest'ultima, nell'emergenza, sospende nell'animo di Serra il dubbio metodico che abita la sua mente. Il

[104] Si veda nell'appendice a questo volume la *pièce*, *Colloquio con la madre*, che muove proprio dagli accenti serriani del canto di Ariele.

letterato non abdica a se stesso ma presta l'opera sua ad altre voci, che risuoneranno nello spazio teatrale, diversamente percepite e accolte dagli schieramenti presenti e opposti, o come annuncio di un dovere e di una gloria futura, o come oracolo di sventura e di sangue. Le voci per la guerra, le voci contro la guerra. Intervento e neutralità. Difficile valutare in termini quantitativi l'entità dei due schieramenti a Cesena e zone limitrofe. La tradizione risorgimentale, viva presso la nostra gente, il repubblicanesimo mazziniano, non pregiudizialmente ostile alla guerra, ma non disposto a invocarla, il costituzionalismo monarchico (i liberali), favorevole per educazione all'ideale della difesa del suolo patrio, farebbero pendere la bilancia verso una cultura politica della guerra. Anche il Serra della stagione interventista partecipa a questa cultura della guerra, che ha ancora un suo prestigio e radicamento nell'animo degli intellettuali, democratici e non, e in sfere anche più estese di loro. Da questa cultura della guerra si forma la mentalità della mobilitazione personale, dell'offerta di sé, del generoso slancio, del pathos-emozione di andare, il fenomeno che storici della Grande Guerra e storici militari tendono a definire oggi come "volontarismo soggettivo", che è altro rispetto al volontariato tecnico. Si osserva anche che se la cultura della guerra si esprime trasversalmente per ordini e gradi della borghesia (la nobiltà identifica le sue sorti anche professionali nella conduzione dell'esercito, che è l'ultima occupazione di potere rimastale), la cultura avversa alla guerra, che appartiene ai socialisti pacifisti e internazionalisti (mentre non è estranea al marxismo), e agli anarchici, viene messa in minoranza sul piano della comunicazione. A comunicare in varie forme è assai più l'interventismo (cultura della guerra e dell'ideale, quindi percepita come cultura nobile), che il neutralismo (cultura negativa di un rifiuto, quindi avvertita come cultura ignobile). Anche Serra dirà dei socialisti, nella serata Battisti che andiamo a rievocare, che essi si sono espressi solo con lazzi e fischi. Lo stesso Battisti li apostrofa come "eroi del fischio". È evidente che a essere presa in considerazione è solo la parola dell'intervento *pro patria*, non della parola che lo rifiuta e che nell'attimo del rifiuto diviene protesta, grido, fischio, qualcosa di inarticolato e di culturalmente vile. Con tutto ciò la potente macchina mitologica della guerra, che si nutre di parole e di immagini, come tutte le macchine che vogliono e devono trascinare, si è già messa in cammino inarrestabilmente. Ma, nel fatto che il 24 maggio 1915 sia il maggio radioso e il 10 giugno 1940 una delle date più cupamente memorabili della storia nazionale, sta anche la progressiva erosione ed estinzione di una positiva cultura della guerra.

Ciò che di più colpisce nei testi serriani che stiamo per interrogare è la loro repentina mutata valenza, in un giro tanto breve di mesi. La pace era già stata perduta. Non vi si parla più di poesia ma di ideali politici che presentano fin da subito un alto prezzo se vissuti in coerenza con le scelte operative. Serra è un

intellettuale politico, che si schiera apertamente, per un onore e per un onere di rappresentanza, a fianco di una causa precisa, condivisa e contrastata, nel primo mese dell'anno che segna l'entrata in guerra dell'Italia.

*La conferenza Battisti* designa sia il discorso, *Trento e Trieste e il dovere d'Italia*, tenuto al Teatro Comunale dal deputato di Trento Cesare Battisti la sera del 14 gennaio 1915, che l'articolo di commento alla conferenza, non firmato, né siglato, ma attribuibile a Serra (e da Pedrelli in effetti attribuito a Serra, sulla base di un'analisi persuasiva, e prima di lui da Ernesta Bittanti Battisti nel suo libro del 1938, *Con Cesare Battisti attraverso l'Italia. Agosto 1914-Maggio 1915*)[105]. Le Commemorazioni e la Conferenza scoprono con varianti di non poco conto questo versante di Serra uomo pubblico, che prende la parola per la morte del poeta di San Mauro, per la memoria romagnola e cesenate del concittadino onorario Carducci, e per la presenza in città dell'uomo simbolo dell'irredentismo giuliano, Cesare Battisti, in mezzo a un coro di contestazioni da parte delle forze politiche (socialisti neutralisti, anarchici) e di popolo, ostili alla guerra che si sta preparando anche attraverso questi allestimenti comiziali, propiziati dalla sezione locale della "Dante Alighieri", la quale, con un manifesto del 2 marzo 1914, aveva reso noto il programma di attività culturali e politiche, e del cui consiglio direttivo Serra era parte in qualità di vicepresidente. Battisti, nell'articolo in cui Serra commenta la serata, come vedremo malamente conclusasi (o conclusasi nell'unico modo in cui poteva concludersi, con un conflitto fra le parti in causa), è introdotto anche come

> cultore egregio degli studi e delle memorie della sua terra, direttore e scrittore di una nobilissima rivista, Tridentum, di cui una parte cospicua era dedicata appunto alla rievocazione della storia del Risorgimento nel Trentino.

Ma non è certo un letterato o uno storico la personalità che Serra si premura di presentare ai cesenati, né è a Cesena per una conferenza di materia storica, "pregevole per dottrina e sicurezza di notizie", ma è il simbolo itinerante dell'irredentismo trentino e giuliano che invoca la guerra. Materia incandescente, che infatti vede accendersi al Comunale una controversia che merita, per l'oggetto del contendere, la guerra o la pace, la morte o la vita, l'aggettivo di storica. Per Pascoli, recentemente scomparso, e Carducci, entrato ormai nella memoria della patria italiana, il teatro gremito rispondeva all'unisono alla

[105] Cino Pedrelli ha fatto conoscere e analizzato questo episodio della biografia politica di Serra, pubblicando *La conferenza Battisti* negli atti del convegno cesenate del 1965 (*Serra e l'intervento*, in *Scritti in onore*, cit., pp. 394-397). Lo studio, a titolo *L'intervento*, è stato ripubblicato in *Pagine sparse per Renato Serra (1970-2004)*, cit., *L'intervento*, pp. 87-110. Il testo, *Conferenza Battisti*, è riprodotto in *Appendice A*, *ibid*., pp. 104-105. Apparve anche in Serra, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, cit., pp. 517-522.

parola di Serra. La letteratura sembra che unisca gli animi nel cordoglio, nel ricordo, nella celebrazione, nell'affettuosa promiscuità romagnola con quei grandi. La serata Battisti, con all'ordine del giorno il dovere guerriero dell'Italia (altro titolo della conferenza, ovunque replicata, *Ora o mai*), quegli stessi animi, accorsi nello stesso teatro, divide invece fieramente.

Il letterato Serra, profondo e delicato cultore di memorie di poesia (le commemorazioni sono un esercizio di memoria per una grande poesia che muore nella morte dei loro autori), riceve applausi da una città commossa, e unitamente commossa. Serra, nella posizione di militante politico, si espone invece alle reazioni delle varie forze politiche scese in campo. L'estrema socialista, qualche frangia anarchica, non vogliono la guerra, sentono che la guerra appartiene *in toto* a una minoranza intellettuale, che il patriottismo (e l'irredentismo) sono una passione elitaria, perché solo i letterati, gli artisti possono concepire nella guerra qualcosa di bello, come lo slancio vitale, la meta ideale, la giustizia finalmente ripristinata, di cui parlano nelle loro riviste e nei loro proclami. Serra si trova a vivere, e con un certo coraggio, il coraggio cioè di accettare di non poter piacere a tutti (una situazione d'animo e di privilegio che appartiene invece al letterato, il quale svolge un rito all'insegna dell'unanimismo e di una tradizione condivisa), una palese contraddizione fra la sua posizione, che, nonostante le sfumature e le varianti argomentative (specie quelle riversate nell'*Esame di coscienza di un letterato*, testo a cui pervengono alcune frasi e sintagmi della *Conferenza Battisti*) è, superati i dubbi e messe da parte le reticenze, nettamente interventista, e le reazioni ostili alla guerra che sono molto estese e radicate nella popolazione. È pur vero che la manifestazione, di cui è ospite Battisti, è stata organizzata privatamente, e vi si accede per invito e a pagamento. I socialisti avevano chiesto di poter assistere, patteggiando il silenzio e la non interruzione con un confronto finale, da consentirsi a un loro esponente, il dottor Egisto Pavirani, probabilmente la persona che Serra prende di mira nell'articolo che gli è attribuito[106]. Il permesso non viene concesso e la situazione degenera, con interruzioni continue che vietano all'ospite trentino di parlare e lo costringono a una chiusa orgogliosa e polemica

> […] e più vorrei dirvi, ma, dinnanzi agli eroi del fischio, non mi resta che gridare una sola parola: viva l'Italia!

[106] "Lasciamo stare la cronaca minuta che pur varrebbe a spiegare molte cose; poiché forse una delle ragioni più forti di quella bestialità fu l'equivoco di un individuo dotato di una vanità irritabile e sfortunata quanto quella dei suoi parrucchieri: si credettero offesi, – la conferenza essendo privata, – per non aver ricevuto, come altri, l'invito e le agevolazioni e magari il posto sul palcoscenico in prima fila, che sembravano necessari alla grandezza della missione e importanza delle persone loro; e poiché niente può esser così esasperato come la meschinità che si sente riconosciuta, stimarono che nessun eccesso fosse di troppo per reagire a tanta offesa". Che è un modo piuttosto riduttivo di riportare a un'offesa e alterazione dell'amor proprio di Pavirani e soci una cruciale disputa politica e storica.

Gli incidenti scoppiano dentro e fuori il teatro, con strascichi del giorno dopo. "La Lotta di Classe", organo dei socialisti della provincia di Forlì, titola, sul n. 257 del 16 gennaio 1915, *L'on. Battisti spazzato via dai socialisti*, cui fa seguito il 23 gennaio *Echi della conferenza Battisti*. Pedrelli, che si è giovato anche di notizie orali sull'episodio fornitegli da Gino Valzania e Mario Achille Alessandri, allora presenti, ha raccontato come un cronista la vicenda, e rimandiamo alla sua cronaca che comprende anche un importante *expertise* stilistico e formulare dell'articolo serriano. Qui preme fare qualche considerazione in margine alla campagna interventista, come la si desume dalle pagine di Serra, e dal quadro cesenate di quella stagione.

La situazione che emerge dalla *Conferenza Battisti* è già esposta alla estremizzazione dei contendenti, in cui le parti avverse non possono più comprendersi, e faticano vistosamente anche a trattare sul piano del confronto dialettico. Anche perché, va pur detto, la ragione del contendere è una questione di vita e di morte. La lacerazione è profonda e, al punto in cui è giunta, ormai incomponibile. Noi oggi riusciamo a capire molto bene la legittimità dell'opposizione alla guerra. Non solo la troviamo legittima ma doverosa e umanissima. Anche perché quella legittimità si rafforza in un certo senso del suo stesso silenzio culturale, poiché il neutralismo o l'antibellicismo non hanno quasi voce in capitolo nella cultura italiana, che è nella quasi integralità interventista. Il neutralismo fu muto e acefalo. Mal guidato, o individuale, non riuscì a esprimersi come l'interventismo, che seppe ricorrere a una tradizione risorgimentale e alla ferita da sanare (le terre irredente). Il neutralismo è associato sempre o quasi al termine "canea". Solo gli animali possono opporsi al compimento dell'ideale patriottico. Bisogna anche considerare che la storia è parlata, per così dire, da un sordo rumore di fondo, più che da un linguaggio chiaro e distinto, e uno sterminato numero di persone, di atti, di fatti, resta nell'ombra. E la guerra, combattuta da tutti (da quasi tutti), è stata raccontata, nella sua fase nascente e nel suo sviluppo ulteriore, da poche e selezionate voci.

È in atto la più potente campagna di condizionamento psicologico che si ricordi fino ad allora nella storia d'Italia, e Serra fa parte come voce prestigiosa, nel suo teatro, della schiera di coloro che impartiscono quella massiccia e intensiva educazione alle armi. I futuri fanti dei reggimenti carsici, mentre stanno avvenendo i duelli verbali fra interventisti e neutralisti, sono ancora nelle loro campagne, e maledicono il vento di fuoco che si avvicina alle loro terre. Quel vento che per gli intellettuali (anche per Serra) è "un vento di purificazione". Io credo che questa tensione, così esemplarmente avversa, che distribuisce il tempo in porzioni tanto qualitativamente incompatibili, da una parte il senso di un tempo del sacrificio, dell'ascesi e della rigenerazione (Serra), dall'altra il senso di un tempo del terrore e della rovina, dica meglio di ogni

altro elemento di analisi cosa sia la divisione di classe, che la guerra autorizza a superare solo nell'unanimismo coatto della mobilitazione, e poi nella feroce disciplina del cadornismo. Il neutralismo fu un fenomeno esteso nella massa profonda, e non trapelò quasi alla superficie del dibattito, se non in forme di protesta subito censurata e repressa (i fischi, la canea). Per questo viene pretestuosamente identificato con astuzia polemica solo in manovre di ascari giolittiani, in presunti interessi siderurgici filoaustro-tedeschi, mentre la guerra, la sua necessità, la sua virtù, la sua passione, il suo destino, la sua mistica, il suo delirio, hanno molti padri nobili. Qui un padre nobile è Serra, anche in memoria e in continuità con i suoi stessi padri e avi, dal nonno materno Giuseppe Favini, a Gaspare Finali a Trovanelli, i quali, morendo in quel lasso di tempo, fra il novembre 1914 e il marzo 1915, lasciano a Serra una investitura simbolica, facendone l'erede e il testimone di una tradizione risorgimentale.

La borghesia di tradizione si schiera per la guerra, in cui vede una continuità appunto tradizionale con il Risorgimento. Viene in mente un altro interventista, e grande scrittore, Carlo Emilio Gadda:

> Il Regno d'Italia, – scrive in *Il castello di Udine* – per i miei, era una cosa viva e verace; che valeva la pena di servirlo e tenerlo su[107].

Non sentiva bisogno d'altro argomento il borghese Gadda, e si esprimeva con inusitata semplicità. Il Risorgimento, quel Risorgimento dei tardi rampolli nati alla fine dell'Ottocento, era catena di tramando, tradizione, come un bene di famiglia, e con la guerra si era chiamati a difenderlo quel bene. Patrimonio di valori che spiega in parte l'idealismo interventista nel ceto sociale e culturale che Omodeo descrisse nel libro famoso; patrimonio assente che spiega in parte l'avversione alla guerra. Qualcosa di analogo si legge in Serra, fra le righe e negli appunti sul nazionalismo, sia l'articolo non firmato, apparso su "Il Cittadino" il 24 maggio 1914, in cui, a proposito del congresso nazionalista

[107] Gadda, *Il castello di Udine*, Torino, Einaudi, 1961, p. 38. Resta inteso che, come si potrebbe verificare, anche da famiglie a tendenza neutralista, o di lignaggio politico giolittiano, una volta che la guerra sia scoppiata e la nazione, divenuta nazione in armi, chiami a sé, allora non si fa più neppure questione di renitenza alla guerra. Nel convegno [*La scelta della patria. Giovani volontari nella Grande Guerra (1914-1918)*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto, 16-17 novembre 2006], Piero Del Negro nella sua relazione (*L'esercito italiano, i giovani e il volontariato nella Grande Guerra*) ha esaminato il concetto di "volontariato soggettivo" (poi da me ripreso e sviluppato nel volontariato soggettivo degli intellettuali, nella relazione *"Fra mille milioni di vite". Generazioni per la guerra e cultura del primo Novecento*), che, assai più del volontariato vero e proprio (assestatosi su una cifra modesta, sopra le otto mila unità, 8100, di cui 834 trentini, arruolatisi volontari nell'esercito italiano, fino a una cifra netta di 690, secondo Alessio Quercioli, *I volontari trentini*), rappresenta la più diffusa psicologia di pratica accettazione della guerra come dovere. In questa dimensione del dovere, per tradizione e volontà, si riconosce anche il particolare volontariato di Serra, il quale risponde a una chiamata dell'esercito regolare, portando forti istanze soggettive alla guerra.

milanese del 16-18 maggio, si prendevano le distanze da quei "banditori delle supreme ragioni ideali", divenuti cinici politicanti, sia negli appunti che, facenti parte de *Le lettere* e rimasti inediti, sono stati fatti conoscere da Raimondi:

> A proposito di nazionalismo: antiitaliano.

Coerentemente agli appunti sul Nazionalismo, quello di Serra è un nazionalismo che sembra disarmato:

> quel non so che di umano nell'eroismo e di serio e pietoso nell'avventura e nella cavalleria, di ascetico…, che i martiri e i garibaldini hanno insegnato al mondo.

Uno stemma di casa:

> italiano nel pensiero non significherebbe nulla. Ma nella pratica, sì: ogni famiglia d'uomini rappresenta nella civiltà un imperativo pratico speciale a cui dà il suo nome.

Il nazionalismo dei nazionalisti

> è scaduto in una specie di egoismo mascherato di letteratura, di materialismo enfatico e pomposo, di sadismo[108].

Nel profilo dannunziano delle *Lettere*, commentando *La canzone dei trofei*, da *Merope*, quarto libro delle *Laudi*, Serra, parla, a proposito dei caduti della guerra libica, cantati a freddo da d'Annunzio, di "sangue misero", e quel "sangue misero" fa il paio con un "imperio falso"[109]. Il nazionalismo, con influssi francesi da Barrès e Maurras, è l'orgia di retorica e di sangue, che ha in d'Annunzio, specie nel drammaturgo (*La Nave*), il suo dio.

La sua è una nazione, in cui s'identifica la lunga trama di affetti, di costumi, di ricordi. Una nazione famiglia, una nazione memoria. Una dimora collettiva delle memorie. Un sacrario. Questo spiega il termine "sacro" che Serra adopera con una certa frequenza. Come sono sacri i ricordi, così è sacra la nazione che tutti li contiene. In quel termine, "sacro", pronunciato in una assoluta buona fede, si misura la differenza fra una posizione politico-emozionale come quella di Serra (e anche di Gadda), e i teorici, spavaldi, pragmatici, senza cuore, del nazionalismo. I più brutali razionalizzatori dei moventi che si segnalino nella stagione dell'intervento, e che anzi la precedono. Un esempio calzante viene da un sociologo dell'epoca, un polemologo-demografo, esperto in eziologia delle guerre e sovrappopolazione, Corrado Gini, che nel libro *Pro-*

[108] Scheda sul Nazionalismo, cit., p. 59.
[109] Serra, *Le lettere*, ediz. Pirotti, cit., *D'Annunzio*, p. 113.

*blemi sociologici della guerra*, edito a Bologna nel 1920, formula questa specie di legge, che sa di sociologismo, a mezzadria fra Loria e Pareto:

> La guerra scoppia quando matura uno squilibrio: sta ai popoli santificarla.

La meglio gioventù italiana fu per la guerra, la santificò non a ragion veduta, che è spesso una ragione postuma. Perché ci morirono. Ed è quella gioventù che più si muove, si agita, che scrive e parla dalle più varie tribune. Uno storico della guerra europea, Volker R. Berghahn, ha intitolato il capitolo sugli intellettuali *Si gioca col fuoco* [110]. Il popolo, che non non vuole la guerra, non ne capisce la sequenza con gli eventi di un lontano e mitico Ottocento, ma a differenza di quanto è accaduto nelle guerre del Risorgimento, che erano in un certo senso facoltative, esso viene letteralmente sradicato dalla più imponente mobilitazione di massa della storia italiana. Gustave Le Bon, lettura prediletta del futuro duce del fascismo, affermava che la guerra non aveva e non avrebbe mai cessato di essere una delle principali occupazioni dei popoli.

Nella *Conferenza Battisti* vediamo Serra al centro di una militanza patriottica, in cui si rivela l'atteggiamento quasi generale degli intellettuali italiani davanti all'ipotesi della guerra: tutti antigiolittiani, tutti desiderosi di battersi, con un ventaglio motivazionale assai ampio e vario ma anche uniforme nel fine bellicista, che tutti li unisce nella falange dei colti. Serra parla per gli oppositori socialisti (anzi riguardo al "contegno di un gruppo press'a poco socialista", collocatosi in palchi di 3° e 4° ordine) di un "ostruzionismo cocciuto", come se si trattasse di una manovra di opposizione parlamentare. In "cocciuto" c'è una tenacia di opposizione, una non volontà (a fronte della volontà, del volontarismo che sostiene l'idealismo di guerra) che – dice Serra con inedita spietatezza – sarà sgretolata dagli eventi. Non capiscono, ma capiranno; sembra un *leitmotiv* di Serra. Una parte di cesenati accorre per zittire l'ospite illustre Battisti. Per Serra,

> ospite doppiamente caro, come rappresentante di un'idea e come simbolo di una sventura fraterna.

È il suo cuore irredentista. Ma non per tutti e in tutti batte quel cuore. E Battisti deve arrendersi a quelli che chiama gli "eroi del fischio". Conviene dirlo, oggi noi capiamo quegli eroi, e il viva l'Italia con cui li liquida Battisti non serve a chiudere completamente la questione. Anzi non la chiude affatto. I fischiatori non sono pagliacci venuti a interrompere un comizio qualsiasi, un'operetta in musica; sono uomini che non vogliono la guerra. Per i rumorosi,

[110] V. R. Berghahn, *Sarajevo, 28 giugno 1914. Il tramonto della vecchia Europa* (1997), trad. italiana di E. Morandi, Bologna, il Mulino, 1999, *Si gioca col fuoco: 1900-1905*, pp. 17-66. Il secondo segmento del percorso di autodistruzione dell'Europa: *Verso l'abisso: 1906-1914*.

schiamazzanti contestatori del concerto patriottico il deputato di Trento, uno degli eroi esemplari e indiscussi del pantheon italiano, è l'uomo che porta la guerra a chi non la vuole, un signore della guerra, anche se la propone come ideale continuazione del Risorgimento. Impiccato dagli austriaci per diserzione, insieme a Fabio Filzi e Damiano Chiesa nel Castello del Buon Consiglio di Trento il 12 luglio 1916, una lapide lo ricorda sulla facciata del Teatro Comunale, commemorato da Ubaldo Comandini il 20 settembre 1918. La sua immagine, penzolante dal capestro e selvaggiamente derisa da un odio inestinguibile, è uno dei simboli più agghiaccianti di tutta la guerra, e fu posta nel frontespizio dell'opera che quella guerra rappresenta e maledice in modo mirabile e insuperato, *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus. La guerra del mondo contro Dio[111].

Ma torniamo alla *bagarre* della serata cesenate. L'immagine spaventosa nel libro di Kraus e la sua tragedia, la quale con 209 scene e dieci serate, di fatto irrappresentabile, venne destinata dal suo autore a un teatro del pianeta Marte, ci hanno proiettato in avanti, ai massacri, all'ecatombe, alla più massiccia sagra dell'odio e della morte che l'umanità avesse mai celebrato. C'è una ragione perché i dibattiti sull'intervento dovrebbero anche essere sradicati dalle precise collocazioni in cui si svolsero, e spostati in avanti. Una ragione sperimentale che consiste nel vedere, anche per un attimo, la guerra vera, a fronte della guerra parlata.

> Un po' di subbuglio… non farà gran danno… poco male… era ora…

Cogliamo, nel *Preludio* all'opera di Kraus, questo frammento, nella conversazione fra un ufficiale e un secondo ufficiale, il giorno in cui commentano l'assassinio di Serajevo, che uno strillone sta divulgando per le strade di Vienna[112]. La sproporzione è enorme e traumatica, l'asimmetria fra la guerra invocata e la sua realtà terrificante, dagli effetti distruttivi irreversibili, è tale da creare uno scompenso patologico nel tessuto vivo dell'intero continente. Lo storico inglese Paul Fussel ha fondato un suo libro importante e molto apprezzato in Italia, nonostante che parli solo di guerra sul fronte inglese, *La Grande Guerra e la memoria moderna* del 1984, sul concetto di ironia, poiché ogni guerra finisce per generare nel reduce, annichilito dall'evento, la disperazione o l'ironia, anche per la sproporzione che si attua fra le parole e i fatti.

La serata fu mossa. L'opposizione – sono ancora parole di Serra – fu "a base di fischi e di villanie e di clamori bestiali". Ma è la guerra che si cerca di

[111] K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Tragedia in cinque atti con preludio ed epilogo, Edizione italiana a cura di E. Braun e M. Carpitella, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1980 (titolo originale, *Die letzten Tage der Menschheit*, by H. Fisher, 1957, edizione tedesca, a cura di K. Verlag).

[112] *Preludio, Scena prima*, *ibid*., p. 49.

fermare e il *bon ton* sarebbe fuori luogo. Serra, vicario nella circostanza di Nazzareno Trovanelli, presidente della "Dante Alighieri", si trova a difendere una postazione contestata e certo non popolare. Prova ad abbozzare l'analogia risorgimentale, con sullo sfondo l'Austria *ferox*, l'impero liberticida delle prigioni di Pellico e di Maroncelli, in cui si sentono il rumore dei ferri e le catene della persecuzione: Battisti è esule fra noi, genti di Romagna, allo stesso modo in cui un romagnolo o un lombardo o un napoletano poterono essere esuli nel Piemonte al principio del 1859 ("il deputato di Trento esule in mezzo noi", di cui nell'*Esame di coscienza* risuona l'eco: "anche gli esuli che aspettano la fine come il compimento della profezia"). La connessione risorgimentale dell'irredentismo è la struttura concettuale e storica della *Conferenza Battisti*. La riattualizzazione della storia d'Italia nell'ora presente. La guerra si profila come la quarta guerra d'indipendenza. Un discorso già avviato che aspetta solo di compiersi. L'uso anomalo della parola "profezia", in un razionalista di forte spessore come Serra, dice che la passione dell'ora è di quelle che erodono le difese dell'intelletto. Sul piano locale, con cui Serra si confronta nella *Conferenza Battisti*, anche quella concezione della continuità risorgimentale non alligna sul terreno cesenate, se non lungo la direttrice di classe. Sono risorgimentalisti e interventisti i monarchici costituzionali, ai quali Serra appartiene. Ma essi sono in minoranza nel teatro la sera della conferenza. Ad affollare i palchi e la platea sono i repubblicani, che esprimono allo scoppio della guerra il corpo dei volontari, il quale si aggregherà sul fronte Podgora all'XI reggimento Fanteria, lo stesso di Serra, nel frattempo caduto[113]. I socialisti, frantumati dal gesto bellicista di uno dei loro capi (Mussolini), si stanno smarrendo fra le defezioni e le mutazioni di linea. Il popolo, nella sua anima contadina, è contro la guerra. Anche se mobilitato, quel popolo non potrà che rispondere e andare, per usare un verbo caro a Serra, andare insieme agli intellettuali che hanno voluto la guerra, l'hanno scelta, l'hanno accelerata, e molti di loro se ne faranno carico fino alla morte.

Anche qui vale fissare due punti dell'argomentazione serriana: il partito socialista non esiste più, né a Cesena né in Italia. È un'affermazione molto dura da parte di Serra, il quale nel 1900 aveva scritto C*hi sono i sovversivi?*, militando dalla parte che ora considera estinta. Questa affermazione andrebbe

[113] Il ricordo di quella serata, ricordo esecrando, e lo sdegno da parte dei volontari cesenati, partiti per la guerra l'8 agosto 1915 dalla caserma Francesco Nullo di Forlì, sono così duraturi che nel profilo del capo riconosciuto dei volontari cesenati, il sottotenente, "garibaldino", Guido Marinelli (nato il 31 dicembre 1888, caduto nelle tragiche giornate di Oslavia il 1 novembre 1915), l'autore del libro sui volontari romagnoli, Armando Bartolini, ricorda proprio quell'episodio: "Diresse il *Popolano*. Si deve in parte a lui, alla sua audacia, se Cesena reagì trionfalmente contro la canea neutralista che aveva tentato di impedire a Cesare Battisti l'apostolato d'amore." (A. Bartolini, *Volontari di Romagna*, Prefazione di A. Beltramelli, Milano, Tip. "Popolo d'Italia", 1929. VII, *I volontari della provincia di Forlì*, p. 125).

analizzata a fondo, ma, come sappiamo, a parte uno studio di Pier Giovanni Fabbri, manca uno studio complessivo sul Serra politico, e sarebbe davvero auspicabile perché su questo terreno ci muoviamo in un continuo saliscendi, se non di ipotesi, almeno di sfumature ideologiche, tipiche di uno scrittore estremamente complesso, mai univoco, che affida alla *nuance*, per reticenza, pudore, scetticismo, piuttosto che all'affermazione assertiva, la descrizione della propria posizione, e non certifica mai un credo politico. Dunque il partito socialista, a suo avviso, è stato travolto dagli eventi. Non lo si può negare, se solo guardiamo al contesto dell'anno 1914-1915. In effetti la guerra, la preparazione alla guerra, ha prostrato il socialismo, lo ha logorato, messo fuori gioco, lo ha identificato con la rinuncia, la viltà, le mene democraticistiche di un parlamento screditato. Impressionante il tasso di antiparlamentarismo che si riscontra anche in Serra, segno che quella generazione non ha ancora assimilato i principî, gli statuti, della democrazia. Quella del socialismo – afferma – non è una politica, ma un arrancare fra fischi e villanie. Serra dice anche qualcosa di più, che la viltà, l'egoismo di classe, l'ottusità di una conduzione economicistica, di un'educazione materialistica, non riescono a fare "un programma ideale". Il socialismo, come la democrazia, hanno fallito (insieme).

È la negazione dell'educazione positivistica, spartita fra positivismo erudito e politica socialista delle rivendicazioni materiali. Il risultato è un materialistico attaccamento alla vita, la sordità al richiamo del dovere e della purificazione. L'indifferenza, la viltà. Eppure, ragionando mazzinianamente su questo nodo dell'educazione del popolo, il Serra della *Conferenza Battisti*, è disposto ad ammettere, anche per spiegare a sé il forte richiamo della mobilitazione che si prepara, che

> c'è qualche cosa in ogni uomo, sia pur debole e dappoco, che è pronto a rispondere in certi momenti al richiamo sacro del dovere e del sacrificio.

La missione della patria, la missione dell'intellettuale patriottico, si estendono come un benefico, necessario contagio a chi, "debole e dappoco", non può non sentire la voce di un dovere più alto delle cose materiali della vita, lo spirito, il sacrificio di sé, se necessario. Bisogna notare che la parola "sacrificio", di cui Serra fa un uso cospicuo e nella sua ottica decisivo, è per certi aspetti un lascito di cultura cattolica, ripreso e riplasmato dal nazionalismo. La guerra, tramite l'educazione del sacrificio, effettuerà la redenzione delle plebi. Il socialismo di un tempo, le cui ragioni possono secondo Serra ancora esistere e resistere in linea di principio, e magari trasformarsi in altro schieramento o partito politico, è diventato un'accozzaglia allo sbando, perché ha perduto la missione, termine sulla cui pregnanza e deriva mazziniane non vale neppure insistere. Si può sostenere che Serra abbia in mente un socialismo rigenerato eticamente dal mazzinianesimo.

È scoccata l'ora della nazione, di un'entità che trascende le parti, di un corpo unitario che sussume a sé le membra sparse, e la nazione richiede che si ottemperi

> al richiamo sacro del dovere e del sacrificio.

Binomio assiologico di valori e comportamenti, sul quale si assesta l'interventismo etico di Serra. La moralità trascende nel sacro, come si vede. Un etimo religioso, di religione laica, si avverte nelle parole sulla guerra, nel patriottismo non solo di Serra ma della sua generazione. Cresciuta dentro ideali risorgimentali (anticlericali), scettica e quasi miscredente, quella generazione ha fatto a meno della religione ma se ne è costruita una propria, una vicaria religione civile, la religione della patria. Questa sostituzione spiega l'esasperazione del dettato idealistico-patriottico. Tutta la cultura primonovecentesca vive all'insegna dell'esasperazione, tirata ai massimi livelli di una tensione, che non potendo durare esplode o implode nei modi più vari. Non solo nella guerra, ma nella letteratura, nella prospettiva autobiografica dello scavo interiore, si sente questa febbre, urge lo spasmo della verità cercata a ogni costo, della "vena sincera", per dirla con uno scrittore ed eroe della Grande Guerra, il volontario medaglia d'oro Giani Stuparich[114]. Ma in quella frenesia d'anima, nella gran legittimazione che si fa della guerra come di un valore assoluto, c'è anche una cecità, che non vale nascondere. Infatti gli occhi si aprono subito ai primi giorni di guerra, come si può constatare anche dal *Diario di trincea* serriano, e nella gran parte della diaristica dal fronte. "Quassù si sente ormai altrimenti", scriveva ancora Stuparich, non appena giunto alle trincee carsiche, all'amico Prezzolini, rimasto a Firenze, nel crogiolo dell'entusiasmo patriottico. Visto dal Carso l'interventismo comincia a essere un ricordo di cosa lontana. E altrove Stuparich scrive:

> è doloroso accorgersi che l'anima non brilla più negli occhi di nessuno[115].

Splendida definizione della guerra, scritta da un eroe di quella guerra. L'obsolescenza delle parole è celere e irreversibile. E anche quella delle anime. La guerra come "dionisiaca avventura" degli ulissidi – ha scritto Mario Isnenghi – si dissolve nel trincerismo[116]. Tanto l'interventismo è stato eloquente e verboso, quanto l'autentica letteratura di guerra è scarna e silenziosa (Ungaretti *docet*), come la guerra. La mistica della politica e della patria è anche una conseguenza di un Risorgimento separato dal cattolicesimo romano (della Roma usurpa-

[114] G. Stuparich, *Colloqui con mio fratello*, Milano, Treves, 1925, p. 150.
[115] Id., *Guerra del '15 (dal taccuino di un volontario)*, ivi, Treves, 1931, p. 338.
[116] Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 201 (*La guerra del volontario Giani Stuparich*).

ta dai papi, dal carducciano cittadino Mastai, rivelatosi il più longevo e resistente dei papa re). Il voltaggio esasperato, concettualmente e stilisticamente sempre sopra le righe (della ragione, della misura), spiega anche l'attualismo gentiliano (Gentile profeta della Grande Guerra, da cui verrà "un gran bene pel mondo"[117]), e in buona parte spiega il fascismo. Religione atea della patria che poi scopre per la *realpolitik* di avere bisogno della diplomatica stampella concordataria.

Anche il nazionalismo di Serra, che poco o nulla ha da spartire con quello dei nazionalisti, che pure è realistico e comprensibile nella sua pragmaticità, fatto di espansionismo industrial-militare, e delle belluine neobarbariche pose futuristiche, è un nazionalismo religioso-morale. È il tempo della nazione. Nessun altro tempo è concesso, al paragone di quella imperiosa chiamata. È il motivo, che si legge sia nella *Conferenza Battisti* che nell'*Esame di coscienza*, del tempo che si è concentrato in un pensiero unico, che scaccia tutti gli altri: "cui tutte le altre faccende e gli interessi della vita quotidiana sembrano sospesi"; "Parlavo prima di coloro che vorrebbero per un istinto del cuore sospendere quasi il corso dell'universo". La nazione è il perno e la garante nel tempo della tradizione, delle tradizioni particolari, non più il tempo egoista, privato, frammentario, delle parti, delle classi, delle consorterie (donde il suo conclamato antiparlamentarismo), ma il tempo unitario e centripeto di tutti gli italiani, anche di quelli che non capiscono, e pertanto non vogliono, ma che capiranno. L'idealismo patriottico di Serra raggiunge punte alte di tensione e di incandescenza ideologica (la patria), non paragonabili a quelle attenuate, smorzate, costantemente rifinite da una razionalità analitica e uno scetticismo mai domo, come nella prima parte dell'*Esame di coscienza*. Ma, a ben guardare, le parentele stilistiche, le movenze sintagmatiche, gli incisi, le parole, i nessi psicologici fra *Conferenza Battisti* ed *Esame di coscienza*, dicono che si tratta di testi coevi, spuntati dallo stesso vortice del tempo nazionale, che nascono dalla stessa fusione di "ansia", "aspettazione", "attesa", "raccoglimento" (parole serriane), e si declinano con sfumature diverse, nelle diverse sedi e destinazioni.

Si possono ipotizzare, per spiegare i registri stilistici e la temperatura dei discorsi serriani, il loro diverso investimento emotivo, due linee di comunicazione verbale: una pubblica e oratoria, come nella *Conferenza Battisti*, in cui si abbassa la soglia del controllo intellettuale e per compenso si alzano i toni della propaganda militar-patriottica. Il discorso militante nel teatro della città. Una linea, affidata alla scrittura e al filtro severo della coscienza, che passa al vaglio anche il patriottismo, e ne vede tutte le carenze, le aporie, fino alle

[117] G. Turi, *Giovanni Gentile. Una biografia*, Firenze, Giunti, 1995, p. 222 (*La mia filosofia, la nostra guerra*).

trivialità di cui sono capaci certi patrioti individualisti e superuomini come d'Annunzio. Sulle terre italiane soffia "un vento di purificazione". È il tema svolto da Serra nelle carte Rolland. La purificazione è l'effetto morale della guerra sugli animi anche nella cultura vociana, alla quale in questo preciso momento Serra si sente vicino. Gli intellettuali francesi stanno dando prova che l'uomo di lettere vigila sul proprio paese, che il chierico combatte e muore per la sua terra (il modello Péguy), che Serra fa proprio. La guerra rigenererà il paese – questa la convinzione sottesa all'interventismo etico – un paese stanco, corrotto, giunto al capolinea di un percorso politico che Serra disprezza (la terna di giolittismo, cattolicesimo, socialismo infeudato e ministeriale). Un paese senza missione. La guerra è la sua missione. Dei renitenti alla guerra, che saranno nell'*Esame di coscienza* i suoi auspicati compagni d'arme, i fratelli, con cui dividere sudore e sangue, Serra sembra dire per ora dantescamente: non ragioniam di loro. Dell'accozzaglia residuata dalla disintegrazione di un partito che sembra, ai suoi occhi, non abbia più consistenza né una politica, saranno gli eventi a incaricarsene. La pedagogia della guerra farà da maestra, raddrizzerà il legno storto della viltà, dell'egoismo:

> E anche costoro saranno purificati; oppure spazzati via.

È la conclusione cui perviene la *Conferenza Battisti*, senza più pazienza, né misericordia, che furono così larghe notoriamente, come la tolleranza, in Renato Serra. L'accento più duro e inesorabile, di vaga accentuazione nicciana, che Serra abbia mai adoperato, a mia memoria, nei suoi scritti sull'intervento e la guerra. E in tutta la sua opera. In seguito, a pochi giorni di distanza, il 18 gennaio 1915, il grande "parlatore" Innocenzo Cappa verrà contattato da Serra con una lettera, edita la prima volta solo nel 1935, che mostra come Serra cerchi di recuperare

> quel non so che di generoso che pure è nel nostro popolo, e che ieri si esercitava un poco sterilmente solo nell'odio contro il governo.

Siamo nella dimensione più conciliante e approssimativamente fraterna dell'*Esame di coscienza*:

> Se lei sentisse l'effetto che mi fanno le parole e il viso fermo di certa gente, che mi ricordo di aver visto nelle settimane di giugno con la stessa impressione di durezza e di ardore sulla faccia, stringendo la mano su un'arma e domandandomi con un'ansia concentrata: È venuto proprio il giorno? Ci dobbiamo "sacrificare"?

Il recupero ideologico, operato da Serra, preserva alla causa nazionale anche una parte del patrimonio sovversivo di quel popolo.

Si tratta di due esperienze qualitativamente e psicologicamente molto diverse, anche se vissute nello stesso luogo fisico del teatro, e in un pugno di anni fra il 1912 e il 1915, che aiutano a misurare sia la radicale profondità di cambiamento nei tempi che l'evoluzione di Serra verso una identità non di solo letterato, ma di uomo politico e d'azione, consapevole che la scelta dell'azione patriottica richiama sul suo capo non l'unanime plauso degli innamorati della poesia e della letteratura, ma le passioni contrapposte e vieppiù divergenti degli alleati e degli avversari. Così è la politica, e così sarà per i decenni a venire, inaugurati dalla stagione dell'intervento, specie in quel periodo infuocato nel quale Serra decide di uscire allo scoperto anche come propagandista della guerra per Trento e Trieste. Il teatro cesenate lo battezza cittadino impegnato nel dovere di mettere la sua parola al servizio della città. E Serra non si tira indietro. Come sempre fa il suo dovere. Da un certo momento in poi, quando la macchina bellica si sarà avviata per la sua china, Serra scelse il silenzio dell'esperienza personale, del diario privato, della parola che tornava a essere il suo segreto, nella vita e nella morte.

*La voce di Serra*
*nel teatro della città*

# LA COMMEMORAZIONE
# DI GIOVANNI PASCOLI

## Nel giorno del pianto
## Pascoli e la morte della poesia

> Noi vorremmo il poeta; non la sua poesia soltanto, ma lui che la faceva, quel non so che in lui intimo e incomunicabile che è il segreto del vivo […].
> (Serra, *La commemorazione di Giovanni Pascoli*, 20 aprile 1912)

La poesia muore con i poeti che muoiono. La morte annienta i segreti dell'arte che solo appartengono alla vita. Anche la poesia può dunque morire, nel corpo di chi la concepì. Nella mente che la intuì e che si spense. La tradizione, ciò che resta, è solo un modesto evanescente carico di ricordi, un elaborato travaglio di assenza, è lutto, cordoglio. Poi sarà l'oblio. Questo il senso delle commemorazioni serriane, non solo di Pascoli ma di Carducci, e della poesia. Tanto più però nel Pascoli, nelle cui parole l'ombra dei morti ha tremato da sempre, sì che tutte le cose divennero "una parvenza di sogno". L'uomo-poesia, con dentro una facoltà naturale, istintiva, come una fame, una voglia, una qualità dello sguardo sulle cose, un incanto, un attonimento, "il dono della poesia come movimento ingenuo e libero dell'animo". Più pungente ancora questo fardello doloroso, da portare e da esprimere in pubblico, al pubblico (importante quel pubblico, come vedremo, almeno in una sua preclara unità presente nella circostanza), convenuto nella sala cesenate del teatro, e con un senso di perdita acuita di disagio e di allarme, di un timore quasi epocale, nella transizione di tempi storici assai significativi, nel caso del Pascoli, un autore nei confronti del quale Serra fortemente oscillò, senza mai vacillare sull'idea di un nuovo ordine di grandezza, pur divaricandosi fra ammirazione e fastidio, nella indecisione di accoglierlo nel suo albero di Gotha dell'eccellenza etica e poetica (in cui troneggiava Carducci), sospeso fra attrazione, sorpresa, meraviglia, e subitaneo appassimento di quelle impressioni iniziali, sostituite da uno stato di sazietà, con un sottile risentimento di inganno e di delusione. Ma anche quando questo stato non si fosse verificato, rimane e serpeggia nel pascolismo critico di Serra una sensazione di smarrimento: "Così oggi il nostro pensiero vaga e si smarrisce in mezzo ai versi del poeta che abbiamo perduto: interroga i libri ben noti, le pagine che ci sembrano improvvisamente cambiate".

Il discorso su Pascoli, *Commemorazione di Giovanni Pascoli al Teatro Comunale di Cesena*, fu letto nel Teatro Comunale la sera di sabato 20 aprile 1912. Un vero e proprio discorso funebre sulle recenti spoglie del poeta, morto

a Bologna la sera del sabato santo 6 aprile 1912, dopo una malattia lunga e breve a un tempo, che la vita aveva accentuato anche nella esteriore effige dell'uomo, reso pesante dagli anni in modi fin'anche eccessivi. Pascoli fu inumato a Castelvecchio di Barga nella tomba di casa, dopo un funerale sontuoso e veramente partecipato da insigni e costumate personalità e da popolo autentico, in numero di ventimila e oltre, con rappresentanza di scuola e università, di politica e di massoneria, in testa un frate francescano, Paolino Dall'Olio, a suggerire che l'anima volata al cielo era di quelle umili e benedette dal Signore dei poveri e degli infelici, nonostante la laicità austera di tutto l'accompagno, la mattina del 9 aprile, fra mille polemiche che avevano coinvolto, commosso e deluso anche i romagnoli di San Mauro, i quali s'erano visti espropriati del corpo poetico, a beneficio della Toscana e della Garfagnana. Quei sammauresi, alcuni almeno di loro, reduci da esequie tanto dolenti, visto che avevano allontanato per sempre la cara salma dalla terra di Romagna (una specie di contrappasso per il Dante fiorentino inumato a Ravenna), troviamo nella serata cesenate, officiata da Serra. Ma di tutto quel rumore bolognese, di quel "luogo conflittuale" che fu il funebre corteo, dell'indignazione sammaurese, che i giornali dell'epoca descrissero partitamente (vd. D. Mengozzi, *Giovanni Pascoli 1912: la morte laica di un poeta socialista. Immaginario e rappresentazioni*, in *Pascoli socialista*, a cura di G. M. Gori, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 173-200), non resta traccia in questo compianto cesenate del Pascoli, se non nella chiusa: "in tutti è desiderio e richiamo e speranza di riaverlo alcuna volta nella terra solatìa, dove i suoi morti dormono insieme coi nostri".

Il Pascoli commemorato da Serra, sia per la sede che per la tonalità scientemente assunta dall'oratore, viene alquanto romagnolizzato, e insediato in pianta stabile nel pantheon delle memorie e glorie della gente di Romagna: "Poi il viso buio si rischiarava d'improvviso: qualcuno presso di lui aveva nominato la Romagna, ed egli si consolava tutto come se ci fosse […]". Un romagnolo "sputato", il Pascoli, dall'aspetto incolto e selvatico: "si riconosceva il romagnolo un miglio lontano, solo al vestire e al cappello e all'andatura". E sia pure, a storicizzare il quadro di quella natura, di quella campagna, a retoricizzarlo non poco, una terra squadrata geometricamente dagli agrimensori guerrieri delle legioni romane, nel *pasqua rura duces* del suo virgilianesimo augusteo (in seguito molto apprezzato dal fascismo). La Romagna si era sempre identificata anche con la semplicità e l'umiltà dell'uomo, con le sue fattezze prosperose di contadino, pur non potendo neppure intuire la complessità e la sottigliezza di un ingegno grande e in parte ancora misterioso. Il dono arcano dello scriver latino. L'immersione che a molti sembrò vana nel gorgo dantesco. Del mistero Pascoli, dei suoi segreti, sigillati nell'urna di una vita all'apparen-

za scialba, presidiata dalla guardia pretoriana della sorella Maria, delle sue risorse eccezionali ma anche virtuali, Serra lascia trapelare un vago sentore. Pascoli poeta è anche l'inespresso, mentre Carducci si è tutto realizzato e il vuoto che lascia è di quelli fisici, marmorei, storici, mentre il vuoto di Pascoli è un calco sfuggente, e a decifrarlo non valgono intelligenza e studi protratti. Non sono numerosi i versi letti da Serra: fra questi dai *Primi Poemetti*, *Il desinare*: "Ubbidì Rosa / tacitamente. Sul taglier pulito / lo staccio balzellò / rumoreggiando"; *I due orfani*: " 'Fratello, ti do noia ora, se parlo?' / "Parla: non posso prender sonno'. 'Io sento rodere, appena…' 'Sarà forse un tarlo…' […] 'Stammi vicino: stiamo in pace: buoni' ". Dai *Canti di Castelvecchio*, *La cavalla storna*. Dai *Poemi Italici* alcune terzine del *Paulo Ucello*. Versi di Maria, nascosti per pudore in un volume del fratello: "Anch'io nei dolci sogni di mia vita sognai di voi… ".

Della *Commemorazione* dà notizia il settimanale "Il Cittadino", che sulle sue colonne pubblica integralmente le pagine serriane il giorno dopo (XXIV, n. 16, 21 aprile 1912, pp. 1-3), stabilendo un collegamento ancora più radicato fra il letterato Serra, divenuto direttore della Biblioteca Malatestiana il 1 ottobre 1909, e la sua città. Nella cronaca del giornale si citano fra i presenti, nel novero delle varie autorità (il sindaco di Cesena, il Presidente della Dante, il sindaco e la giunta di San Mauro, il preside del Liceo, per ricordarne solo alcune), il senatore Gaspare Finali. La persona che indicammo nel pubblico come quella di orecchio più attento a quanto Serra andasse dicendo del Pascoli. Va detto che questi è in assoluto la figura più significativa (*in partibus fidelium*), e sicuramente la più ricettiva e sensibile alle parole di Serra, in quel consesso, e non solo. Essendo Finali la persona più vicina a Pascoli (a casa Pascoli), l'amico più fedele, il suo scudiero romano e patrono ministeriale, e, in modi che dovranno ancora essere messi in chiaro e analizzati (vi sta provvedendo Alice Cencetti, con la sua edizione integrale del carteggio Finali-Pascoli, nella sua tesi di dottorato, *Giovanni Pascoli. Restauri di biografie*, 2 tomi, Università di Firenze, 2007), la persona di mediazione fra il poeta e il critico cesenate, del cui padre, Pio Serra, Finali era stato amico. Persona di mediazione può sembrare una strana espressione, inutilmente complicata, meritevole di qualche chiosa, che si rinvia ad altra sede. Ma la complicazione stava nei rapporti intercorsi fra Pascoli e Serra, o meglio nella triade Pascoli, Serra, Finali. Qui converrà dire che Finali e Serra mostravano due modi molto diversi di leggere e valutare la poesia di Pascoli. Finali lo ammirava senza riserve, potremmo dire che lo idolatrava. Serra era un ammiratore assai più riservato, perplesso, ondivago, e aveva verso Pascoli un atteggiamento critico che, anche se attenuato, o meglio elegiacamente modulato, finisce per emergere perfino

nella Commemorazione cesenate ("Noi non vogliamo falsare il vero, neanche per rendere onore a un morto che ci è caro").

Serra disistimava completamente il Pascoli politico, il tribuno, il vate, il nano che voleva salire sulle spalle del gigante Carducci, per un simbolico parricidio di successione, non solo accademica (la cattedra di Bologna, smisurata per lui). Non prendeva minimamente sul serio il suo socialismo patriottico e umanitario, il suo nazionalismo coloniale, e metteva tutto ciò a carico di una montante e inguaribile ambizione senile. I poeti, quando invecchiano, contagiati dagli onori, smarriscono il filo della ispirazione, e non ricordano più il fuoco centrale da cui sono nati alla poesia. Pretendono di fare quello che non sanno, di essere quello che non sono. Questo era accaduto a Pascoli, l'umile myriceo impancatosi a Pindaro di un'Italia meschina (l'età giolittiana, destinata alla combustione catartica e sacrificale della Grande Guerra). Il fenomeno del vatismo era insopportabile per Serra. O lo sopportava solo in Carducci, per quella sua malinconia da reduce di battaglie mai combattute, perciò cantate e fino allo sfinimento omaggiate di tributi celebrativi, e lo sopportava fino a un certo tratto. I *Poemi del Risorgimento* sarebbero stati editi da Maria solo postumi, nel 1913, ma certo non gli avrebbero fatto cambiare idea sul patriota poeta, sempre goffo e claudicante, come un retore pomposo e incerto sulla storia e sul linguaggio della storia. Sapeva però dell'incompiuta missione di poesia risorgimentale, messa in opera da un poeta agreste: "un poema del Risorgimento, *gesta Italorum* come Virgilio lasciò le sue *gesta Romanorum*". *Gesta Italorum* è definizione epica del neorisorgimentalismo pascoliano, affidato alla visitazione di Mazzini, Garibaldi, Carboneria, con un disegno incerto e un'ansia di prestazione epico-pindarica altissima. Qui Serra attenua il giudizio, ma ne lascia capire la sostanza: "Ma è la politica di un poeta". Nient'altro. Inoltre, ponendo Pascoli accanto a Carducci, Serra ricorre a un'immagine che aveva già impiegato nel ritratto di Severino Ferrari: Carducci è la luce, Pascoli è l'ombra, anzi è la penombra: "Accanto alla figura gigantesca monumentale e ferma del Carducci, il Pascoli ci appariva quasi nascosto in una penombra". Resta inteso che la penombra del Pascoli non è quella di Severino. La luce poetica del Pascoli irraggia oggi più forte che mai rispetto alla poesia di Carducci, ma qui si intende penombra di personalità, di consistenza etico-storica, e di energia testimoniale. Va da sé che Pascoli, sensibilissimo fino alla paranoia alle critiche da qualunque parte giungessero, che per lui erano tutti attentati al suo misconosciuto genio, preferiva di gran lunga l'ammirazione (religiosa) di Finali alla critica (laica) di Serra.

Affinché il lettore abbia ben chiaro che i rapporti con Pascoli (i Pascoli) da

parte di Serra non fossero dei più sereni, per una certa intolleranza alle critiche del poeta e della congiunta (costei agisce, come si vedrà, a futura memoria), conviene informarlo che nella biografia pascoliana della sorella, cafarnao non solo della vita, ma di tutti i pensieri e retropensieri su quella vita e su quella identità, si legge questo passo: "Press'a poco in questo tempo compaiono due altre delle critiche più note alla poesia del Pascoli: quella del Serra nella '*Romagna*' che già fu ricordata e quella, ancora in articoli di giornali, del Borgese. Non si sa della reazione del poeta: ad essi rispose il fedele Pietrobono (anche 'a un tal Renato Serra') ma senza poi pubblicare lo scritto: e chiedeva: "che ne dici? veramente tu non dirai nulla…'. Ma a casa Finali si conservano lettere del Pascoli con 'sfoghi stizzosi contro Renato Serra' " (*Lungo la vita di Giovanni Pascoli. Memorie curate e integrate da A. Vicinelli*, con 48 tavole fuori testo, Milano, Mondadori, 1961, *Bologna e il momento epico-storico della poesia*, p. 907). Evidentemente il poeta si era lamentato con l'amico Finali della critica insubordinazione di Serra, e Finali da fedelissimo (come lo scolopio Pietrobono) dové scegliere, alla resa dei conti, piuttosto Pascoli che il concittadino. Fedeltà era la parola. Pascoli esigeva fedeltà. La critica è infedeltà. Anche se la critica risulta essere molto diluita nel testo della *Commemorazione*. Ecco perché abbiamo segnalato al lettore che fra il pubblico, che ascoltava la *Commemorazione*, la persona di Finali era quella più interessante, il più idoneo, per quanto si è detto, a captare da fraterno sodale del Pascoli anche le sfumature del discorso di Serra, ora che il Pascoli dal cielo non poteva ormai più lamentarsi (ma a questo avrebbe continuato a pensare in terra la sorella). Si registra questa sotterranea controversia perché il mondo delle lettere è tra i più minati di sentimenti (e risentimenti), e andava documentato lo stato d'animo pascoliano, a margine di quello che resta però uno dei rapporti più alti ed esemplari fra grande poesia e grande critica espressi in quella generazione. Lo stesso Serra riconosce, in una delle prime pagine della *Commemorazione*, di essere stato un critico non prono, non servile, e ora che Pascoli è morto, quasi mostra di pentirsene. Usa due termini "indipendenza" e "spensieratezza". L'indipendenza è la colonna vertebrale di un critico. Né si può dire che Serra sia mai stato un critico spensierato, ma tantè, questi potevano essere effetti dalla morte recente, la commozione repentina che vorrebbe elargire al morto anche la grandezza che non gli appartenne: "Quello che ieri ci piacque, oggi ci offende […]". A conti fatti però, il senatore Finali era assai più vicino al cuore di Giovanni Pascoli, di quanto non fosse quel giovane cesenate (irriguardoso, saccente, ci immaginiamo press'a poco queste parole intercorse fra Giovannino e Maria), uno che faceva un uso davvero spregiudicato di un'arma non gradita al poeta, la critica appunto.

Sul giornale liberale, fondato da Nazzareno Trovanelli, dimessosi alla fine del 1911 per divergenze dalla linea della testata, divenuta organo dell'associazione agraria cesenate, Serra aveva esordito con una recensione a un volume di Gaetano Gasperoni, *Studi e ricerche* (*Tra i Libri*, "Il Cittadino", XXII, 32, 7 agosto 1910). La *Commemorazione* viene pubblicata, con il titolo *Commemorazione di Giovanni Pascoli al Teatro Comunale di Cesena*, anche negli *Scritti di R. Serra*, vol. II, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938, pp. 499-522, con una *Notizia degli scritti di R. Serra*, a cura di Grilli, che dà rilievo al successo ottenuto dall'oratore. L'*Epistolario* quasi non lo registra, se non per scusare all'amico Carlini, in una lettera dell'aprile 1912, il ritardo nella consegna delle pagine su Kant (*Epistolario*, a cura di L. Ambrosini, G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1934, pp. 433-434). Serra, dopo la *Commemorazione*, si assenta dal "Cittadino" per qualche mese, se gli si può attribuire, come consente Contorbia (*Serra e "Il Cittadino"*, in *Tra provincia ed Europa. Renato Serra e il problema dell'intellettuale moderno*, a cura di F. Curi, Bologna, il Mulino, 1984), l'articolo non firmato *Corrado Ricci in Cesena* ("Il Cittadino", XXIV, 32, 11 agosto 1912, p. 3). Con la sigla R. S. commenta, in un articolo [*La commemorazione di Pascoli a San Mauro (Notizia del discorso di A. Panzini)*], una orazione, tenuta a San Mauro da Alfredo Panzini, *La commemorazione di Pascoli a S. Mauro* ("Il Cittadino", XXV, 15, 13 aprile 1913, p. 2). Con questa orazione Serra affronta in modi nuovi e inusitati per lui e il suo stile di critico il lungo esame del poeta di San Mauro, che lo aveva impegnato in una laboriosa stesura pervenuta alla pubblicazione su "La Romagna" del 1909 (*Giovanni Pascoli*, diviso in due parti, "La Romagna", fasc. II, serie III, a. VI, febbraio 1909; e nel fascicolo successivo, marzo 1909), della quale continuano ad apparire frammenti di stesure inedite e preliminari (autografo malatestiano, di una stesura precedente, illustrata parzialmente da R. Greggi nella relazione, *Un altro documento serriano tra l'"Esame di coscienza" e il "Diario di trincea"*, svolta al LVII Convegno di Studi Romagnoli, Lugo, 29 ottobre 2006). Il Pascoli commemorato è soprattutto un poeta e un uomo. Come poeta non solo non viene messo in discussione, sezionato, soppesato, giudicato, ma assunto a simbolo di una poesia nuova, di un modo assolutamente originale e personale di concepire il canto. In verità, anche altrove Serra era pervenuto a una definizione di eccellenza, nella collocazione internazionale della poesia pascoliana, nel contesto del simbolismo europeo: "Così come il Pascoli sarà sempre la più profonda e la più nuova poesia del nostro tempo: l'unico che l'Italia possa mettere accanto ai Verlaine e ai Rimbaud e ai Kipling delle altre nazioni, agli inventori e ai creatori di canti" (*Le lettere*,

Introduzione, revisione testuale e commento di U. Pirotti, Ravenna, Longo, 1989, p. 100, *Uno sguardo d'insieme. Il momento letterario: particolari*). Inoltre Pascoli viene avvicinato per sottili intuizioni nella sua sfera privata di uomo semplice, povero, umile, e portatore di tutti i sensi più nascosti del tempo e della storia di fine secolo. Il millenarismo, il rimpianto del vecchio, la paura del nuovo, la nuvola nera ("di dolore e di morte") che addensa tempesta sull'umanità raccolta come formiche in una tana. Gli uomini che si stringono muti, sfiorati dal gelo di una premonizione di catastrofe. Pascoli è la solitudine, l'inquietudine, il poeta copernicano che cade negli spazi come una meteora perduta ("errare, tra le stelle, in una stella", *Il bolide* in *Il ritorno a San Mauro*, *Canti di Castelvecchio*). Pascoli è il desiderio annientato: "Egli era casto e solo. Quelle sue labbra, su cui le figlie degli uomini non hanno lasciato l'acre gusto dei loro baci". E in un poeta lirico quella mancanza d'amore è un dato eccezionale. Ma Pascoli anticipa la poesia moderna, proprio in questo profilo di minimalismo: "in quella apparenza così trita e dimessa". Finiti i tempi degli allori, degli onori, venuto il tempo della segregazione ("niente di straordinario dunque"; "il segreto di una esistenza ignorata"), la poesia della modernità vive nella esteriorità solo come modesta icona di un linguaggio separato e solitario.

# LA COMMEMORAZIONE DI GIOVANNI PASCOLI *

*Signore, signori*,

Nei giorni del pianto, quando alcuno molto caro ci ha lasciato, una forza del cuore ci suole portare verso i luoghi e in mezzo alle cose, in cui la traccia dell'assente pare che resti; e andando per le camere vuote, rimovendo gli usati oggetti a uno a uno, sentiamo l'ombra di lui che sempre ci segue di dietro, e mai non la possiamo trovare.

---

* Così "Il Cittadino" introduceva la commemorazione di Renato Serra nel n. 16 del 21 aprile 1912:

"La solennità promossa dal Municipio e dalla Dante Alighieri in onore del Grande poeta di Romagna non poteva raccogliere maggior consenso di cuori e riuscire più grandiosa.

Un pubblico affollatissimo, come raramente può vedersi, gremiva iersera i palchi, la sala, il palcoscenico del Comunale.

Il discorso del prof. Renato Serra mirabile per acume critico, per vivezza ed eleganza di forma, fu seguito con attenzione intensa, interrotto nei punti più salienti con vivissimi applausi e salutato infine con una lunga ovazione.

Di questo discorso siamo lieti e onorati pubblicare il testo integrale.

Erano presenti il Senatore Finali, il Sindaco di Cesena, il Presidente della Dante, il Sottoprefetto, il Comandante del Presidio, il Sindaco e la Giunta di S. Mauro, il Capitano dei Carabinieri, il Capitano dei Lancieri d'Aosta, il Preside del Liceo, il Direttore delle Scuole Tecniche, della Scuola Industriale, delle Scuole elementari, i rappresentanti degli Istituti ed Enti locali, etc.

Sono intervenuti, molti con bandiera, o hanno aderito, i comuni di: San Mauro, Barga, Cesena, Sogliano, Montiano, Teodorano, Coriano, Sarsina, Savignano, Monte Colombo, Gatteo, Roncofreddo, Cesenatico, Longiano, Rimini, Lugo, e moltissimi altri della regione; le Congregazioni di Carità di Cesena, Gatteo, San Mauro, gli Istituti di Credito e Scolastici della città, tutte le associazioni e Circoli di S. Mauro. Hanno telegrafato aderendo S.E. Rava, il Prefetto di Ravenna, i generali Crispo e Druetti, il Rettore dell'Università di Bologna, i Provveditori agli studi di Forlì, Bologna, Ravenna, il Preside del Liceo e il Direttore della Scuola Tecnica di Forlì, il Consiglio Provinciale Scolastico, il Comandante del 27 fucilieri, l'Accademia dei Filopatridi di Savignano, etc.".

Così oggi il nostro pensiero vaga e si smarrisce in mezzo ai versi del poeta che abbiamo perduto: interroga i libri ben noti, le pagine che ci sembrano improvvisamente cambiate.

Le avevamo lette ieri per diletto, per passar tempo forse o per curiosità, indulgendo alle nostre simpatie e antipatie personali; con una ammirazione che cedeva il posto ad ora ad ora ai dubbi e alle difficoltà; alle discussioni e anche alla critica.

Quello che ieri ci piacque, oggi ci offende: nessuno saprebbe ripetere in questo momento le parole e i giudizi, che eravamo soliti a rendere con una indipendenza e con una spensieratezza, di cui il ricordo ci turba; poiché pare quasi che la morte stesse ad ascoltare quel nostro chiacchierio.

Invano si dice che, se pure è morto il poeta, a noi restano i suoi libri. Ci accorgiamo nello sfogliarli che qualche cosa manca da oggi in poi ad essi, che noi vorremmo e nessuno ci può più dare: solo ne sentiamo la mancanza, il vuoto, come una forma inafferrabile.

Noi vorremmo il poeta: non la sua poesia soltanto, ma lui che la faceva, quel non so che in lui di intimo e incomunicabile che è il segreto del vivo; che nei versi si esprimeva ma non si esauriva, che era il carattere della sua persona, il timbro e l'accento della sua voce, la qualità dell'anima, la luce e lo sguardo e l'indefinibile espressione degli occhi, che oggi sono velati e immoti.

Troppe cose c'erano nell'uomo vivo che le carte scritte e fredde non ci conservano, cose vaghe e lievi e oscure, che erano in lui come un'impressione confusa e si sono ora disciolte e giacciono sotto la terra insieme con la sua persona: tante cose che ci sono sfuggite, che egli non ha fatto tempo a dire o ha detto troppo piano e noi non abbiamo sentito…

E l'animo torna con infinita malinconia di desiderio verso i ricordi; cerca nella memoria la immagine di lui; e si prova di risuscitare il suo aspetto, di ravvivare la sua faccia, per contemplarla e quasi per interrogarla l'ultima volta.

Quelli che l'hanno conosciuto, sanno che c'era veramente nella persona qualche cosa di singolare: che in certi momenti si rivelava con subita luce. Penso a chi lo vide per la prima volta dopo

che il Carducci era morto; il giorno dei suoi funerali. Quella fiumana di popolo silenzioso che aveva accompagnato alla Certosa il vecchio grande poeta, si era dileguata; e un vuoto immenso pareva che si fosse fatto nella città vetusta. Allora come quando nell'abbandono si sente il bisogno di trovare un rifugio, una protezione e una sicurezza, che supplisca almeno in parte quella che perdemmo, un movimento naturale e istintivo ci portava verso il Pascoli. Non perché fosse materialmente il successore del Carducci sulla sua cattedra: quello era un episodio passeggero, sul quale si poteva anche discutere, e che valeva solo fino a un certo punto.

Ma nessuno in quel momento, nell'assenza del Carducci, poteva trattenersi dal cercare con l'animo il Pascoli.

E prendevamo il cammino della sua casa che era lontana, fuor delle mura, sul primo grado del monte: pensando, nell'andare. Un qualche confronto era inevitabile; e pure difficile, incerto.

Accanto alla figura gigantesca monumentale e ferma del Carducci, il Pascoli ci appariva quasi nascosto in una penombra.

Certo, c'era una gran differenza: infinite cose mancavano al Pascoli, che noi avevamo venerato e amato nel Carducci. Il gran vecchio era stato, oltre che un poeta e un letterato, una guida e un maestro per gli Italiani: egli aveva dato quasi a tutta una generazione la sua impronta, un suggello spirituale austero ed eroico, a cui nessuno dei venuti dopo poteva sottrarsi interamente: l'esempio della sua persona aveva acquistato un valore storico.

Ora al Pascoli non si poteva già chiedere questa azione e questa forza universale: e neanche quel senso, che nel Carducci era così vivo, della comunione e del legame con tutto il passato, con la storia e con la tradizione nazionale, di cui egli ci era apparso il testimonio e il continuatore.

Il Pascoli ci sorgeva di contro tutto solo; con una fisonomia nuova, non somigliando a nessuno; accompagnato da un coro di voci incerte e di giudizi contradditori o discordi, fra cui quale fosse più veramente giusto non si sapeva dire.

Tutto questo ci faceva avvicinare a lui con l'animo sospeso in una inquietudine, che pur era piena di fiducia oscura e di invincibile affetto.

Ed ecco si trovava quella casa, di cui oggi l'immagine è stata portata in giro da tutti i giornali: una casina come ce n'è tante, piccola e pulita, con un breve giardino a ridosso del monte. Ma nel silenzio del viale in cui la neve sgrigiolava fragile sotto i piedi, e il colonnato degli alberi nudi si allontanava solenne verso l'Osservanza, faceva un altro effetto. Quasi da una specola tranquilla, si vedeva Bologna in basso, come un folto di case e di chiese e di torri lontane e rigide nella fredda trasparenza invernale. L'impressione era di una gran solitudine, di una gran lontananza: l'uomo che lì abitava pareva che fosse ritirato, sequestrato da tutta la vita comune che brulicava laggiù, nelle case e sotto i portici anneriti dai secoli e consumati dall'interminabile travaglio degli uomini.

Dentro, le camere piccole e pulite; niente di singolare, niente di lusso, niente che ricordasse il grand'uomo, il professore, il dotto; soltanto dei libri, e poi mobili e cose comuni, famigliari, roba di campagna: e in mezzo a quella semplicità solo una donna, che si moveva senza rumore, stringendosi quasi nella personcina minuta come se avesse avuto paura di occupar troppo posto con la sua presenza.

Voi sapete chi era colei, che non vogliamo già turbare con la nostra retorica: la sorella del Pascoli, quella che gli badava alla casa e gli faceva compagnia. Niente di straordinario, dunque. Ma pur c'era in quella apparenza così trita e dimessa, un non so che di singolare; un fazzoletto annodato intorno alla fronte pioveva sul viso pietoso un'ombra quasi claustrale; ed ella, consunta e assottigliata come dall'interno ardore, viva solo nello spirito, e velata della sua volontaria umiltà, appariva piccola suora, senza bende e senza soggolo, della casa quieta.

Ciò era come uno spiraglio aperto sopra il segreto di una esistenza ignorata, fatta di parsimonia e di castità, di silenzio e di sacrificio: la sorella valeva a spiegare e a fare più vicino il fratello.

Il quale veniva poi e parlava.

Non parlava già di quanto occupava il dolore e la curiosità di quel giorno. Si sentiva che anch'egli aveva sofferto, che aveva perduto qualche cosa nel Carducci: ma il suo spirito vago correva

un'altra traccia. Assorto in un presentimento improvviso, e commosso in quello e sospeso e tremante, parlando quasi solo per sé, e senza badare molto che altri l'ascoltasse, egli diceva dell'ora in cui anche la sua spoglia sarebbe stata portata per il cammino che non ha ritorno: diceva parole rade interrotte, accompagnando con la testa stanca l'ondeggiar di una bara sulle spalle pie, su e giù per un sentiero aspro di montagna: diceva dei ceri che la buona gente avrebbe recato in mano nel seguitarlo, e delle fiammelle giallastre nel pallore del giorno, e delle goccie colanti nell'andare e rapprese sui sassi, o fermate sull'erba e sulle siepi e sulle macchie con un lungo odore dolciastro mescolato all'acre sentore della mortella.

Diceva della musica che avrebbe voluto sentire: dei fiori, che febbraio n'avea pochi; e restava tristo e turbato, quasi a cercarli tra la neve sulla terra indurita, senza poterne trovare.

Poi il viso buio si rischiarava d'improvviso: qualcuno presso di lui aveva nominato la Romagna, ed egli si consolava tutto come se ci fosse; accennava con la mano gli immensi cantieri di una campagna che gli appariva riquadrata e divisa dalla spada dei legionari di Roma: vedeva in mezzo al campo, la mole pacifica dei buoi, grandi, gentili, bellissimi e parlava dei versi che avrebbe dedicato ai buoi di Romagna; guardava sui colli di Cesena le nuvole bianche del fiore di ciliegio all'aprile, e già sentiva il sapore, fresco e dolce nella calura di settembre, delle susine argentate e delle pesche di velluto.

Noi possiamo ripetere oggi, più o meno fedelmente, le parole; ma quel che non possiamo ridire né rappresentare è l'impressione di lui vivo, quel non so che di lontano e di assorto che era nel suo aspetto, nel suo parlare lento e rado; e quella vicenda rapida di commozioni, come luci e ombre sul suo viso, quella varietà di moti bruschi e spezzati, che componeva tutt'insieme qualche cosa di armonioso.

Non c'era niente in lui di superbo, dominatore, che si imponesse all'attenzione di chi ascoltava; c'era della semplicità, dell'abbandono, quasi della stanchezza.

Vi stava davanti, con quella sua persona robusta e prosperosa, che gli anni avevano appesantito un poco, con la sua testa grigia e

un po' arruffata, bonario semplice famigliare come uno dei nostri: si riconosceva il romagnolo un miglio lontano, solo al vestire e al cappello e all'andatura.

Tutta questa schiettezza non toglieva in chi l'accostava un senso di inquietudine. C'era qualche cosa in lui che sfuggiva; una piega amara della bocca, un certo velo di stanchezza dolente sulla faccia e sulla fronte travagliata, un non so che di incerto negli occhi grigi mobili, che parevano sempre fissi a qualche punto infinitamente lontano.

Si sentiva in quell'uomo sopra ogni cosa la diversità, la lontananza: un'anima rapita in un mondo diverso dal nostro, a cui di noi e di tutte le nostre cose e faccende comuni non arrivava se non una eco interrotta: la sua voce sorda pareva risuonare dal profondo.

La sacra ombra della poesia seguiva la sua persona. Si sentiva in lui, prima e sopra ogni altra cosa, il poeta.

Poeta già non si dice il Pascoli per quello che fosse in lui di ingegno, di dottrina, di studi rari e di bravura; sebbene tutti questi doni gli abbondavano.

Egli possedeva il dono di quella poesia, che è in una certa parte, comune a tutti gli uomini; della poesia intesa come movimento ingenuo e libero dell'anima, quando cerca uno sfogo e non cerca altro che quello; quando in mezzo ai suoi dolori o alle sue gioie segrete o davanti a tante cose belle e care nel vasto universo, tutta presa e rapita in quello che vede o che sente, esprime sé stessa in una parola, in un grido, in un accento solo, anche breve o roco, ma sincero e senz'altro scopo che sé stesso.

Questa è la poesia che noi diciamo che era nel Pascoli; ed era in lui meravigliosamente, come una facoltà che superava tutte le altre forze e le tendenze e gli appetiti e le voglie dell'uomo, e lo occupava tutto e lo rapiva in sé, e lo faceva strano a tutte le altre parti e cure della vita, assorto e solo e contento nel suo segreto piangere e gioire e contemplare e cantare.

Non era una facoltà di cui egli si servisse; era un qualche cosa di sciolto e di puro, che operava in lui in tutti i momenti, che lo poneva in mezzo agli altri uomini disarmato e innocente come un fanciullo: era un incanto perenne che tramutava ai suoi occhi

l'aspetto e il valore di tutte le cose, e di tutto quello che serve agli altri per lavorare e per costruire e per combattere e per guadagnare e compiere tutte le cose buone e cattive della vita pratica, faceva per lui soltanto occasione di guardare con una commozione, che era nella sua voce un canto sempre rinnovato.

Ci sono stati nel mondo dei poeti più grandi, più felici e più perfetti del Pascoli: ma di pochi uomini si può dire che siano stati posseduti più interamente dalla poesia. La poesia era la natura del Pascoli; era la prima cosa in lui; tutto il resto veniva dopo.

Per trovare qualcuno che gli somigli, bisogna pensare al sacro nome di Virgilio.

Noi non vogliamo falsare il vero, neanche per rendere onore a un morto che ci è caro. Abbiamo nominato Virgilio, il poeta forse più grande di Roma, uno dei più grandi che gli uomini abbiano mai conosciuto, non per innalzare il Pascoli al paragone di lui; e nemmeno per quelle somiglianze superficiali, che pur dànno nell'occhio a molti, somiglianze di argomenti nella poesia campestre e agricola, somiglianze persino nella carriera, se così si può dire; per ciò che il Pascoli, avendo cominciato come Virgilio con piccoli quadretti e idilli agresti, abbia poi lasciato, morendo, incompiuta sul suo lavoriere una specie di *Eneide* italiana, un poema del Risorgimento, *gesta Italorum* come Virgilio lasciò le sue *gesta Romanorum*. Tutto questo ha il suo valore, e bisognerà tenerne conto: Virgilio è stato un modello e un ideale per il Pascoli.

Ma noi pensiamo ad altro ora; pensiamo alla faccia rustica, alla voce tarda, alla forma timida e impacciata, di cui ci parlano le antiche biografie e che rende al sacro poeta in mezzo alla mondizia elegantissima della Roma augustea quasi il goffo aspetto di un villano di Mantova pur ieri inurbato.

Ma quell'uomo vago, che sembra sfuggire la compagnia degli uomini, barattando con loro poche parole stentate, quel solitario, di cui non si ricorda neanche un episodio o un'avventura nel mondo, che passava tutto chiuso nei suoi pensieri, così timido e candido che il popolino gli diceva per soprannome *parthenia*, la bambina, quel lavoratore modesto che morendo voleva bruciata l'*Eneide*, a cui non aveva potuto dare l'ultima mano, per uno scru-

polo di coscienza incontentabile, portava dentro di sé il dono divino e celato del canto: e tutto quello che la sua scorza aveva di ruvido e chiuso era come un velo che proteggeva ammolliva e addolciva il segreto delle sue contemplazioni.

Dopo di che, noi pensiamo al Pascoli, e a tutto quello che c'è di virgiliano nella sua vita, nel suo carattere.

Anch'egli amava chiamarsi poeta contadino. Anch'egli passava in mezzo alle scuole e alle accademie e all'ambiziosa briga del volgo letterato quasi non curante e salvatico, timido in apparenza: in realtà pensoso di cose più profonde.

E si guarda a tante parti singolari nella sua vita, che lo fanno remoto e difficile alla gente comune: si pensa a quel tesoro di abilità e di ingegnosità, che egli aveva dalla natura, e da cui non ha cercato quasi di cavare frutto e anzi l'ha lasciato lungamente nascosto: si pensa a quegli studi meravigliosi del fanciullo, la cui facilità nello scriver latino e italiano pareva prodigio ai buoni padri del collegio: ma poi seguivano anni oscuri, quasi neghittosi, allo studio di Bologna, dove quel biondino dall'aspetto incolto di sognatore era forse più noto per una certa turbolenza e irrequietezza del pensiero che non per l'ingegno, ch'egli non curava di adoperare nella scuola; e non si curava quasi di adoperarlo anche dopo, nella vita, e restava per un poco come scolaro fallito, cogli studi a mezzo, combattendo colla miseria: strano a chi lo vedeva passare di sera, tutto chiuso in sé e intabarrato, dopo giorni e giorni che non parevano impiegati in nulla: tanto che il Carducci, con quel suo carattere di lavoratore severo che non ammetteva debolezze, adombrò, e l'investì con un rimprovero di pigrizia vergognosa.

La sferzata del maestro fece bene al Pascoli; ma noi sappiamo che non era pigrizia quella astrattezza e incertezza del giovine, che si ripiegava in sé stesso, cercando in sé solo quelle ragioni di vivere che il mondo e gli altri non gli sapevano dare: la pigrizia dello scolaro era tutt'uno con la salvatichezza del giovine, il quale sembrava sfuggire gli uomini e le donne, e passava in mezzo a loro rustico, parendo inetto alla loro conversazione, passava nella scuola e nella vita astratto e dubitoso, non chiedendo nulla a nes-

suno e non curando niente, fuor che il travaglio oscuro che gli consumava l'anima e che ancora non aveva trovato la via di sfogarsi sicuramente.

E anche dopo, quando egli ebbe ripresa la strada battuta, e compiti gli studi e trovato un posto nell'insegnamento e acquistata e mantenuta l'abitudine del lavoro disciplinato, non cambia già il suo carattere: la sua carriera appare modesta, lungamente umile e senza onori fuor che quelli che altri volle per lui e più tardi: le operazioni del suo ingegno restano sempre solitarie e astratte e quasi senza scopo: i versi, che formarono la raccolta delle *myricae*, maturano lentamente in lui, e giacciono a lungo inediti o conosciuti da pochi: versi che nessuno allora ne faceva di più belli, e che avrebbero potuto dargli la gloria dieci anni prima, ma egli aspetta di stamparli a 36 anni. E si pensa anche a quei volumi danteschi, che gli costarono anni e anni di improba dura fatica; e nessuno li ha voluti apprezzare e pochi li hanno letti, ma il silenzio e l'avversione del pubblico non hanno già distolto lui, che pure era certo, qualunque altra cosa avesse scritto, del plauso generale, neanche un minuto da quella fatica. E si pensa a quella sua felicità del verseggiare latino, così grande e geniale come da più secoli non si riscontrava, che sarebbe stata una fortuna presso qualunque altro: ma egli si contentava di stillare a lunghi intervalli i carmi lenti e preziosi, per mandarli a giudicare a quel concilio di dotti nel lontano Amstelodamio: né di ciò a noi veniva altro che una immagine vaga, quasi di vecchioni adunati a saggiare e pesare con certe bilancine l'oro di quei versi, che poi il Pascoli non mandava intorno, altro che nei fascicoletti non venali, che la gente desiderava e non poteva avere.

Tutto questo finisce di creare intorno a lui la pura solitudine del poeta.

Il suo abbandono, la sua rusticità, il suo fastidio di tutto il nostro mondo e commercio quotidiano, la sua quasi insufficienza e inettitudine pratica, non sono altro che le parti di una vita dedicata tutta e quasi sacrificata alla poesia.

Quella vita lontana, di fratello e sorella stretti uno presso all'altro, senza volere dagli altri uomini nulla fuor che un poco di

pace e il silenzio per sognare, e per ascoltare il lieve rovistare di un uccello nella frasca o un fiore che s'apre, in una casina netta e piccola come una cella, fuor del rumore del mondo, accostata alla città come un nido di rondine sotto la grondaia della casa degli uomini, quella vita oscura e quieta in *contubernium* con l'universo, rende un profumo di innocenza quasi monacale.

Ma dico monacale, senza pensare molto alle tonache: penso piuttosto a quei frati minori così gentilmente trovati e descritti dal Pascoli in persona di Paolo Uccello. Ricordate: al vecchio dipintore che si struggeva di non poter tenere in casa degli uccellini vivi, per la sua povertà, si vede apparire in sogno l'amico delle creature che lo rimbrotta per il desiderio poco pietoso: e gli dice, lasciali stare.

*Lasciali andare per la loro strada…*

*A' miei frati minori il lor retaggio*
*lascia; la dolce vita solitaria,*
*i monti, la celluzza sur un faggio*
*il chiostro con la gran cupola d'aria.*

Se non che gli uccellini se ne stanno nel loro bel chiostro libero, di cui la cupola è il cielo, come le più liete creature del mondo: essi non sanno…

*che oltre il beccare il cantare l'amare*
*ci sia qualche altra felicità.*

Il Pascoli sa altre cose; delle quali non si può scordare mai.

Fratello e sorella si stringono insieme muti, come se qualche cosa di gelido li abbia sfiorati.

Noi non vediamo niente sopra le loro teste: il cielo è chiaro e dolce, l'erba d'aprile risplende al sole. Ma sentiamo che una nuvola è passata, invisibile e nera; e la sua ombra agghiaccia ancora le cose, che ne sembrano scolorire e rabbrividire; rimane come una nebbia eterna sulla fronte e sul viso dei dolenti.

Nuvola di dolore e di morte. È inutile ricordare quello che tutti sanno, il tragico episodio di una povera famiglia romagnola, che è diventato oramai una pagina nella storia immortale della poesia.

Il padre del Pascoli, onesta figura di campagnolo umanamente ingentilito, che faceva studiare le lettere ai suoi figlioli ed era stato dei primi nel pensiero e nella difesa della patria, ucciso di dietro una siepe, mentre tornava con le bambole per le sue bambine nel carrettino; e disfatta da quell'assassinio tutta una famiglia che era felice: i bambini rimasti come una nidiata implume che pigola e piange aspettando; la madre a cui si rompeva nel cuore troppo dolente una vena, prima di avere potuto farli grandi: e le disgrazie una sull'altra, il vano travaglio de' fratelli maggiori per salvare, per allevare i piccoli, interrotto dalla morte che pareva volerli tutti a uno a uno; e l'angustia di una adolescenza sacrificata, la miseria, gli stenti: una lunga bufera, un naufragio. Anche quelli che ne sono scampati sembra che siano rimasti perpetuamente volti verso la perigliosa acqua cupa.

Scampavano, voi sapete, fratello e sorella. Ma il ricordo era sempre con loro.

Il pensiero della morte e del dolore era intorno a loro, come una invisibile barriera, per dividerli dal mondo.

Essi non sapevano oramai più vivere e godere le dolci cose della vita, senza ricordarsi di quelli a cui la vita era tolta: e tutti i richiami del mondo e delle sue illusioni, tutta la musica e il fragore della fiumana dei viventi, era coperta nel loro animo da una tenue voce senza corpo che chiamava chiamava da un camposanto lontano. Chiamavano i morti inconsolabili nel camposanto di S. Mauro abbrividendo alla pioggia delle lunghe notti buie.

Essi udivano e non sapevano pensare ad altro. Il richiamo dei morti non era solo per il Pascoli obbligo di pietà, obbligo di consolarli col pianto, di consacrare la miglior parte di sé a loro, a ricordare loro, a parlare di loro, a scrivere parola per parola la lunga umile storia della loro passione. Era quasi una ragione più profonda e una legge di tutto il suo vivere e sentire: era un'ombra che non si dileguò mai, e non lo lasciò mai più lieto, che tremò in tutte le sue parole e trasformò misteriosamente per lui tutte le cose in una parvenza di sogno. E parve che egli avesse voluto rinunziare a viver la vita, per sognarla soltanto: così come un'altra presso di lui rinunziava a ogni cosa di sé e della sua femmini-

lità e perfino del suo ingegno; e le opere delle sue mani d'oro per i figli non nati, per i figli che non poté avere, si contentava di sognarle. Ricordate quei versi, che sono nascosti in una nota di un volume del fratello, così come lei si celava nella sua ombra; belli che ci fanno pensare con commozione a tutto ciò che l'ingegno di quella donna poteva dare, e che è stato sacrificato dalla sua carità: versi, che non si possono staccare dal fratello, e paiono fatti da lui in un momento felice; nati per uno di quei miracolosi adattamenti dell'intuito, che nell'anima femminile può supplir tutto, e che la fanno risonare con una armonia che né cultura né studio né intelligenza potrebbe dar più perfetta:

*Anch'io nei dolci sogni di mia vita*
*sognai di voi…*

Voi sapete che questa rinunzia è stata anche nel Pascoli un elemento profondo di poesia. Essa gli ha permesso di contemplare quella vita, a cui quasi non prendeva parte, con una ingenuità tutta nuova e miracolosa. Le cose che non ha conosciuto gli sono apparse più belle, nella sua nostalgia.

Egli era casto e solo. Quelle sue labbra, su cui le figlie degli uomini non hanno lasciato l'acre gusto dei loro baci, sono rimaste monde come la bocca immacolata di un bimbo.

Questa mancanza di amore, così strana in un poeta esclusivamente lirico, è una delle qualità prime, che fanno la dolcezza del Pascoli. Poiché è certo che egli non ha conosciuto l'amore; si ricorda di lui un timido principio, un desiderio d'amore per una fanciulla morta presto; anche questa, più nostalgia che realtà. Ma il vero amore, il dolce veleno che dove s'apprende brucia e guasta, e corre le vene come una fiamma ed empie l'animo di un tumulto che tutte le altre cose confonde è assente da quella poesia: non turba la purità di quegli occhi di fanciullo contemplativo. L'anima candida non ha imparato dalla compagnia di cui il cuore non è sicuro, la lezione del dubbio e del sospetto senza rimedio.

La poesia del Pascoli è rimasta dunque quello che soltanto poteva essere; un contemplare cantando, un cantare sognando, assorto e dolce e solo in mezzo all'universo.

Noi non proveremo di definirla. Ognuno la conosce, in qualche parte. E quello per cui essa è veramente poesia, è quasi indefinibile: è la sincerità, è l'immediatezza, è l'accento e la pienezza dell'anima che s'effonde tutta in quello che dice.

*Dice, o piuttosto canta.*

Ma non canta già a piena voce, con quella potenza spiegata e variata e consapevole dei suoi effetti, che conosciamo in altri poeti. Il Pascoli non è un artista, che si studi e si padroneggi: è un'anima che s'abbandona.

È una voce molle che passa dal pianto al riso, con subiti trapassi, e mentre s'alza e cresce e si scalda, trema d'un tratto e si smorza in un murmure fievole; e poi riprende e poi resta in tronco, e ora è tutta soavità come una nenia lunga e ora è un trillo d'uccello, e ora è tutta spezzata, in rotti accenti bruschi. Il Pascoli è stato uno dei poeti più naturalmente e più riccamente musicali del nostro tempo: con una varietà di movimenti ritmici quasi senza uguale.

Ma egli non ha adoperato, se così si può dire, la sua ricchezza; s'è lasciato trasportare dalla fiumana melodica, senza altro cercare o guardare.

Egli era assorto sempre, quasi nel mondo del suo sogno. E di là la sua voce ci giungeva, voce stanca e bianca e vaga come caduta da una lontananza infinita. I suoi versi, com'egli ha detto una volta,

*cantano come non sanno*
*cantare che i sogni nel cuore*
*che cantano forte e non fanno*
*rumore.*

Sogno e musica e silenzio: formano quella risonanza indefinibile, che è in tutte le cose del Pascoli e che fa di esse un mondo poetico a parte; non sempre e non egualmente bello, ma sempre suo, unico.

È il mondo delle piccole cose, dei fiori, degli uccellini, dei mille particolari deliziosi della campagna e della casa; il mondo dei ricordi infantili, e dei sogni, e dei sensi oscuri e dei brividi sottili,

delle voci che nessuno ha sentito, delle sfumature che nessuno aveva distinto; è il mondo anche della leggenda eroica e del mistero e degli oscuri simboli: ma in mezzo a questo mondo sta lui, il poeta.

Per lui anche le cose più semplici rendono un'impressione meravigliosa. Sono i quadretti delle *Myricae*.

O sono gli idilli casalinghi dei *Poemetti*: la gente che ara, che semina, che si siede a mangiare; che fa il bucato, e la piada; ed egli descrive queste cose adagio, consolatamente: ma l'eco di tutto il pianto di prima trema nella sua voce e rende una gran dolcezza a quella pace della cucina in cui si sente il treppichio dello staccio, e persino il lieve spegnersi della farina bagnata e lo sfrigolio dell'olio nella teglia. E la poesia è appunto la capacità di accogliere nell'animo tutte quelle minuzie delle faccende, che la gente è solita di compiere quasi senza accorgersi, è la purezza di quel silenzio in cui tutti i rumori famigliari risuonano così caramente, è la benignità di quella voce che nel nominare e nel rappresentare tutte quelle semplici cose pare che le accarezzi e le assapori. Un desinare di contadini, che le donne preparano ai loro uomini, acquista la bellezza di un rito.

*Ubbidì Rosa al subito comando*
*tacitamente. Sul taglier pulito*
*lo staccio balzellò rumoreggiando.*

Le contadinelle se ne vanno via leste, col fazzoletto che pende dal braccio e che sobbalza nell'andare, passando di zolla in zolla; e il nostro cuore pare che le accompagni, vinto da una malia. Nessuna di queste cose in sé avrebbe forza di toccarci o di interessarci; ma tutte insieme ci prendono il cuore, quando il dolce poeta le nomina con la sua voce.

È in essa una virtù che trasfigura tutto.

Noi potremmo cercarne l'operazione in tante parti dell'opera del Pascoli, infinitamente diverse fra loro, per argomento, per tono, per linguaggio e anche per lavoro artistico e per bellezza: ma tutte hanno ricevuto da lui qualche cosa di nuovo, come un raggio di luce, che talune illumina e altre abbuia, ma tutte le tramuta. Perfi-

no l'antichità e le immaginazioni dei greci e dei romani acquistano nella loro forma puramente classica un non so che di pascoliano: perfino Omero, tradotto dal Pascoli, riesce nuovo: e i cavalli di Achille piangono e parlano con la voce misteriosa della cavallina storna.

*O cavallina, cavallina storna…*

Io non so che cosa ci sia di incantato in queste parole. Il Pascoli non è mai stato così dimesso. Una stalla, in cui i cavalli mangiano; in un canto una cavallina irrequieta, e una donna presso la greppia, la testa vicina alla testa, piangendo e chiedendo quel che solo un miracolo potrebbe dare; tutto questo raccontato nel modo più povero, con dei versi uguali e abbandonati in una sorta di cantilena infantile.

Ma quella è la sommessa voce sorda di chi trema dicendo le cose grandi e sacre; e quasi ha paura di rompere con un accento troppo forte l'incanto dei ricordi.

Quella voce di fanciullo seco ci mena nel mondo dei suoi sogni, dove niente ci meraviglia; e come fanciulli anche noi guardiamo, con gli occhi fissi fino a farci male, quella vedova che piange, e la cavallina, che trasalisce e trema sentendo la donna e drizza nervosa gli orecchi  che hanno sentito e volge gli occhi lucenti che hanno visto; e tutto il nostro animo par che si slanci verso la piccola pignarola così pronta e mobile, che pure un giorno era stata lenta e pietosa a riportare il padre morto ai suoi cari, essa testimonio unico e muto:  e anche noi vorremmo farla parlare, e quasi non ci meravigliamo del nitrito con cui l'istinto della bestia par che risponda all'angoscia degli uomini: così come nei sogni si risponde…

*Nella Torre il silenzio era già alto:*
*…*

Ma il cuore turbato da questo senso di mistero e di ansia, ha bisogno di trovare qualche cosa che gli dia pace. E tutta la poesia del Pascoli, in un certo senso, è la espressione di questo turbamento e la ricerca di questa pace.

La quale egli trovava, quasi naturalmente, in quello stesso, che era stato a lui principio di ogni angoscia: nella contemplazione del dolore e della morte, che aveva occupato un giorno i suoi occhi di fanciullo e non era poi tramontata mai più.

Ma per una di quelle trasfigurazioni, così facili nella sua anima, l'inevitabile certezza del dolore e della morte gli rendeva un senso di consolazione.

Egli sentiva tutti gli uomini fatti piccoli e umili e uguali dalla oscura minaccia, come bambini al buio, che la paura strana fa raccostare e star buoni.

Ricordate i due orfani, quel susurro di vocine timide nel gran buio, dai due lettini, che la mamma non viene più a rincalzare e a confortare con la luce della lampada cauta, guardando se i suoi piccoli dormono: ma la mamma è morta, e i bimbi, soli, si chiamano:

*Fratello, ti do noia ora se parlo? –*
*Parla: non posso prender sonno. – Io sento rodere, appena… –*
*Sarà forse un tarlo. –*

Ma allo sguardo del poeta gli uomini non sono più grandi né più fortunati di quei due piccoli senza mamma, nel buio. Egli contempla il travaglio dell'umanità come un formicolio nero di piccole ombre erranti su la terra nuda: tutto il susurro del loro vivere vano si perde per il cielo vuoto, nel silenzio degli spazi, dove le stelle invecchiano e si perdono senza fine. E le illusioni umane son come quelle delle formiche chiuse in un ciocco che brucia; a cui gli uomini intorno al focolare sembrano di tra le fessure del legno, nel caos del loro mondo che finisce, un concilio immenso di dei: son come la preghiera dei passeri, quando si rivolgono dal cipresso all'uomo per ringraziare sommessamente l'essere benefico e terribile. Illusioni. Solo il dolore è vero. Solo la bontà è sicura.

*Stiamo in pace: buoni.*

Questo si potrebbe iscrivere come motto insieme e come conclusione a tutta la poesia e a tutta la vita del Pascoli.

La stessa umanità profonda empie il suo cuore in tutti i momenti, e lo porta a cercare e a esprimere da tutte le cose un solo consiglio di pace e di pietà.

Molti di quelli che sembravano errori o debolezze in lui sono nate soltanto da questo principio generoso.

C'è stato un momento nella sua vita, in cui gli è piaciuto di mescolarsi più spesso e più da vicino fra gli uomini, se non con la persona, almeno col canto; prendendo parte, quasi giorno per giorno, ai lutti e alle feste dei suoi fratelli, celebrando le vittorie e le audacie, consigliando, persuadendo, pregando.

È la parte ultima della sua opera, intorno a cui più sono discordi le impressioni. Ma, nell'incertezza del giudizio, non bisogna dimenticare l'animo, che era alto e buono: "se la mia voce desse qualche anima e alleviasse qualche fatica, – scriveva dieci anni fa, – se fosse in somma in qualche modo utile al lavoratore industriale o commerciante, oh! mi sentirei inorgoglire".

Essere utile ai suoi fratelli, era da allora la aspirazione di quasi tutti i suoi versi. Non si dice che tutti raggiungessero interamente il fine. Egli era ancora e sempre troppo poeta, sognatore e solitario, per poter ottenere effetti sicuri nella pratica. Egli cantava con la sua voce avvezza alla solitudine e gli uomini non lo intendevano bene o talora, andando ognuno per i fatti suoi molto in fretta, non avevano voglia di dargli retta. Egli se ne accorava.

Avrebbe voluto unir tutti nel suo cuore, nel calore del suo affetto, in cui si fondevano i poli opposti dell'arte, della politica, della religione: la gente non lo seguiva, e spesso scambiava i suoi tentativi ingenui di conciliazione con qualche cosa di falso, con un inganno, che era lontanissimo da lui.

Tutto questo è troppo vicino e troppo confuso con le particolarità della cronaca di ieri, per poterne parlare.

Noi ci contentiamo di riconoscere, anche nell'ultima maniera, nei tentativi mistici ed epici, la stessa sincerità assoluta commossa e fremente che era nelle liriche più care al nostro cuore. Qualunque sia stato l'effetto, in lui il sentimento era sempre sincero e puro l'animo e l'intendimento della poesia. La quale in lui è la ragione di tutto, anche di quella che si dovrebbe chiamare, secon-

do le apparenze, la sua opera politica. Ma è la politica di un poeta. E nella varietà dei suoi moti ha sempre un solo principio. È la umana commozione fraterna, che lo faceva internazionalista negli anni della giovinezza, quando l'internazionalismo era audacia e fede generosa di pochi e quasi valeva nell'animo di lui come un desiderio di persecuzione, come una religione di sacrificio, e di fraternità sopra ogni cosa: nel giovine che avendo scritto un'ode rivoluzionaria, improvvisamente la lacerava e restava muto lagrimoso assorto quasi in un timore di avere offeso, con una parola di odio, il sangue di suo padre sparso dall'odio, è già presente tutto il Pascoli di poi. Ma quella stessa umanità lo portava a seguitare con ansia amorosa la sorte dei suoi fratelli lavoratori e pionieri nelle terre lontane, e ad accostarsi a loro così nel nome di Dante e nel vincolo della lingua e delle memorie comuni, come nel desiderio di una più grande Italia, sede pacifica e materna a tutti i suoi figli.

Quella stessa umanità suscitava nel suo cuore i grandi inni per la patria risorta nella festa dei suoi ricordi sacri, e rifatta nella alacrità nuova delle sue opere, sulla terra e sui mari, in pace e in guerra. La guerra non contrastava nel suo animo alla pace; il suo pensiero univa in un affetto solo, la gloria dei garibaldini del mare e dei soldatini d'Italia d'oggi, con la malinconia dei morti di ieri; aveva bisogno come scrisse, di "farli dormire tutti nella gran pace della poesia".

Il voto è sciolto nel suo ultimo discorso, epicedio ed inno. Del quale, se anche non fosse, com'è, bello e solenne, noi vorremmo pur ricordare quei soldatini che hanno scritto a casa d'averlo letto, raccolti in tre o quattro intorno a uno che aveva il giornale, dov'era stampato; e quando il vento strappava il pezzo di carta gualcita alle dita un po' grosse, avvezze a stringere il badile o il fucile, lo inseguivano e lo salvavano svolazzante sulla terra nuda, allo scoperto delle trincee.

Qualcuno scriveva questo, che poi è caduto; e noi pensiamo con commozione profonda a quella parola e lode del poeta che è stata per gli occhi destinati alla tenebra l'ultima luce di felicità. Non crediamo che il Poeta, di tutto il suo lavoro estremo, avrebbe voluto compenso e gioia altra migliore.

Egli non gode più gioia né dolore umano. Dorme in un camposanto lontano, così lontano che il nostro rimpianto dura fatica a trovarlo; e pare che erri nella notte con una ansia, che è desiderio in noi, nella Romagna che qui è convenuta, coi suoi fiori e con le sue memorie e col suo cuore migliore, col candido cuore dei bimbi che sanno l'aquilone e coll'alto animo dell'uomo venerando, la cui amicizia è testimonio del padre e monumento del figlio; in tutti è desiderio e richiamo e speranza di riaverlo alcuna volta nella terra solatìa, dove i suoi morti dormono insieme coi nostri.

# COMMEMORAZIONE
# DI GIOSUE CARDUCCI

## Risorgimento e poesia
## Il tramonto del nume

> Eravamo contenti di veder passare il Carducci: tutti quanti, anche i bambini che si fermavano per la via, anche le donne che si facevan sulla soglia a dare un'occhiata, anche i popolani che ripetevano il suo nome dopo che era passato […]. (Serra, *La commemorazione di Giosue Carducci*, 1914)

> Ho quel Carducci, da finire, che non mi cresca troppo e si gonfi, portandolo nel pensiero. (Serra, lettera a Giuseppe De Robertis, 20 marzo 1915)

Carducci fra noi, in Romagna, fra le colline di Lizzano (Villa Silvia, *Sylvia dulcis*) e la marina di Cesenatico, sia pure negli ultimi raggi che la luce dell'uomo riusciva a liberare dall'involucro del corpo offeso dagli anni e dalla malattia. Una vecchiezza accolta e ristorata dalle genti romagnole, "persone colte e gente del popolo", tutte rispettose del grand'uomo e testimoni della sua dignitosa eppur tanto malinconica decadenza. Poi gli anni passarono e Carducci non scese più in Romagna, ne rimase indelebile il ricordo. Ancora una volta, come per Pascoli, il discorso di Serra verte su quello che potremmo chiamare il corpo della poesia. Corpo poetico, mistico oltre che storico. Anche i bambini si fermavano al suo passaggio ("sinite parvulos"). C'è qualcosa di evangelico (l'evangelo della parola poetica) in questo quadro, in cui il nume poetico passa sulla terra e lascia una traccia nel colto e nell'inclita. Carducci come storia d'Italia, nella sua persona, testimone di un epos, e nel fulgore della poesia (*Rime nuove*, *Odi barbare*). Le conclusioni, dopo tanto dire di storia, planano sulla poesia, sull'accento maschio, severo, dolce, scorrevole, e su un solo verso che ci restituisce il poeta: "I cipressi che a Bólgheri alti e schietti… " (*Davanti San Guido*, dalle *Rime nuove*). Queste alcune delle immagini e dei concetti, ricorrenti nella *Commemorazione* carducciana di Cesena. *De senectute*. E la poesia immortale. Ma anche la gloria superstite e ancora pedagogicamente attiva ed esemplare di un padre della patria. Infatti, a renderla meno statica e astrattamente contemplativa, la *Commemorazione* va posta nella prospettiva dell'orizzonte che si sta aprendo: la prossima campagna interventista, la ricostituzione di una identità italiana, la scelta della patria.

Ma Carducci non fu solo un discorso. Fu l'avventura della conoscenza letteraria durata una vita. Cominciata da studente a Bologna, quando la presenza del professor Carducci era più che altro già solo una fervida e silenziosa leg-

genda, Serra se la portò appresso fino alla fine dei suoi giorni, nel desiderio inadempiuto di scrivere un libro sul significato che per lui aveva avuto questa figura. La mitica paternità in letteratura. E la sua moralità. Quasi che la morale e la bellezza fossero gemme di una stessa pianta, nell'unità della persona che anche qui si celebra come ideale irraggiungibile, se commisurato al proprio travaglio. Carducci o la voce d'oro del genio, che aveva cominciato a leggere Petrarca a tre scolari, "e finì per leggere ossia per insegnare lo studio della poesia e della civiltà a tutta Italia". Poesia e civiltà, magistero, poesia e civiltà delle lettere e della patria. La *Commemorazione* cesenate non è che un passaggio, e per Serra forse non il più importante, in questo itinerario carducciano. Il discorso fu letto la sera di sabato 21 marzo 1914 nel Teatro Comunale e fu di nuovo sotto l'egida della "Dante Alighieri". La cerimonia fu affidata a Serra, che faceva parte del sodalizio culturale. Ancora Serra viene impegnato nel ruolo di quello che i latini avrebbero chiamato il "vir bonus dicendi peritus". Abbiamo visto nell'introduzione al volume il parere di alcuni critici, Isnenghi e Lanaro, inclini a dare di Serra una descrizione come di intellettuale prestato ai bisogni del proprio municipio, e di Contorbia che sottolineava come nel giro di sei anni non fossero poi molto numerose le prestazioni comunali del letterato (due discorsi commemorativi, e tre manifesti, il primo redatto per il 2 novembre 1912; il secondo, 9 novembre 1914, per la morte di Gaspare Finali; il terzo, 21 marzo 1915, per la morte di Nazzareno Trovanelli). I suoi maggiori, Finali e Trovanelli, scompaiono uno dopo l'altro, ed entrano nel mondo delle ombre, dove li aveva preceduti il patrono di tutti loro, Carducci. I due congedi di Serra, da Finali (*Il letterato*, in "Il Cittadino", XXVI, 22, 22 novembre 1914, p. 4), e da Trovanelli (carta inedita, messa a disposizione da Franco Serra e fatta conoscere da Contorbia, in *Serra e "Il Cittadino"*, in *Tra provincia ed Europa. Renato Serra e il problema dell'intellettuale moderno*, cit., pp. 100-101), sia pure con toni diversi, ci rappresentano un Serra che provvede all'inventario delle sparizioni intorno a lui, delle persone che sono state i suoi punti di riferimento negli anni e, nel caso di Finali, simboli della stagione dei Farini e dei Bufalini, e di Edoardo Fabbri: "Parole di elogio non occorrono a coronare una vita che appartiene alla storia", si legge nel manifesto funebre, dettato da Serra il 12 novembre 1914. Ma in ispecie nel caso di Trovanelli, queste sono state figure paterne di protezione, di ausilio costante, anche nel lavoro: "Basterebbe ch'io mi guardassi intorno, in questa Biblioteca ch'egli amava: da per tutto c'è qualche cosa che parla di lui […] in mezzo a quei libri e a quei documenti che erano tutti un po' cosa sua, per il diritto che viene. […] E mi pareva tanto naturale; era lui il vero bibliotecario; io ero qui quasi solo per lui: io… ogni strada mi riporta allo stesso punto".

Pur nella distanza dalla morte fisica del poeta Carducci ("questa è la settima primavera dopo che una fiumana nera e muta di popolo lo accompagnò per le strade di Bologna al riposo della sua bella Certosa"), nella dissolvenza del lutto più crudo, tuttavia anche questa *Commemorazione* può essere ritenuta un discorso funebre, un *requiem* di civiltà. Dove a essere compianta è anche una civiltà e comunità di persone, di relazioni, di pensieri, di parole, di sentimenti, di ideali, di consuetudini, di alleanze, di amicizie (Aurelio Saffi, Finali, Vincenzo Caldesi, Ciro Sabattini, Pietro Turchi, Eugenio Valzania, Alfredo Baccarini). Non solo Carducci, ma l'Italia carducciana, fiera, orgogliosa, onesta, battagliera, memore attiva delle memorie di patria, ma anche, per il fattore tempo, un'Italia vecchia, invecchiata, percossa dagli anni, giunta al suo traguardo e alla povera storia di decadenza e di morte che tocca agli uomini, anche se grandi. Se nella *Commemorazione* pascoliana, il cordoglio era per un uomo (un uomo solo, e si insisteva sulla sua solitudine, su una individualità timorosa e guardinga), qui il cordoglio è assai più esteso e ramificato, ha qualche cosa di collettivo, di veramente nazionale. Si sente che siamo vicini al tempo della patria, della sua scelta dolorosa e necessaria. Carducci è il Risorgimento, nelle origini e nel suo dispiegarsi (i repubblicani del 1799, i carbonari del 1820, la Giovane Italia del 1831, le Cinque Giornate del 1848, Curtatone, Goito, Venezia, la Roma del 1849, le campagne del 1859, i Mille del 1860), figlio di quel tempo, "uno scolaro di Mazzini, un volontario di Garibaldi, un soldato del Re d'Italia: un combattente della rivoluzione e dell'unità". Ma scolaro anche di tutti gli altri protagonisti: Alberto Mario, Saffi, Nino Bixio, i Cairoli, Crispi, Verdi. Combattente? No, non poté andare, non poté combattere. Carducci fu, suo malgrado, un epigono, ma da allora impegnò tutto il suo cuore e il suo ingegno per formare una cultura degli italiani basata su quei valori. Nei quali si sottolinea lo spirito di concordia, la coesistenza degli opposti (Mazzini e Vittorio Emanuele, utopia della repubblica, *realpolitik* della monarchia), che caratterizzano l'oratoria politica, e la poesia patriottica, del binomio Carducci-Pascoli. Gli schieramenti avversi sono risolti sul piano della poesia, con un artificio retorico, comune sia a Carducci che a Pascoli, il che produce un trascendimento idealistico dei persistenti nuclei oppositivi vigenti nella storia patria. Una lettura univoca e forzosamente concordataria del Risorgimento, all'insegna dell'unità indivisa e indiscussa. Non dovremmo passare sotto silenzio che ideali di questo tenore e di tale compatta consistenza designavano anche in Carducci il "fratello", l'appartenente alla massoneria, e la "Dante Alighieri" ne era una istituzionale espressione (una rilettura di tutta la parabola carducciana, in questa chiave, svolta con finezza storiografica, nel

vol. di A. A. Mola, *Giosue Carducci. Scrittore, politico, massone*, Presentazione di Aimone di Savoia, Milano, Bompiani, 2006).

Carducci fu lui stesso un poema del Risorgimento. L'ultimo volume nello scaffale della biblioteca Italia, che comprendeva i libri di Parini, Alfieri, Foscolo, Dante. Letteratura-politica-morale è la trinità che ha insegnato Mazzini. Questo è un altro cardine della discorsività serriana, da questa *Commemorazione* fino all'*Esame di coscienza*. Si noti anche quanto Serra prenda sul serio questa storicità di Carducci, come effettivamente fondante lo spirito pubblico della Nazione, a fronte del suo giudizio sul risorgimentalismo posticcio, velleitario, solo poetizzante di Pascoli, su cui non potrebbe reggere il pilastro di una identità collettiva (il debole individualismo pascoliano non potrebbe farsi carico di un paese). Si rifletta su questo brano, in cui attraverso Carducci passa in sequenza la recente storia italiana, in un percorso di identità, che bisogna tenere presente per comprendere il tempo immediatamente successivo, la ricostituzione di una idea di patria e di una persuasione di appartenenza dell'individuo a essa, non per il tramite ideologico del Nazionalismo (da Serra recusato), ma per quello della catena di tradizione, di cui Carducci è un anello d'oro e una pietra miliare: "La vita e l'opera del Carducci è parte essenziale di questa storia dell'Italia negli ultimi cinquant'anni: storia di idee e di fatti, storia di eroismi e di debolezze, di miserie e di gloria e di travaglio, che noi abbiamo scordato un poco; ma da cui tutto il presente e tutti noi siamo usciti, e che insomma ha fatto di noi quello che siamo". Quello che siamo. Su questa agnizione di identità si fonda, per certi aspetti, la scelta interventista di Serra (si legga di seguito *La conferenza Battisti*). Ma si leggano, ancora nella *Commemorazione*, le parole che designano il cinquantennio dell'unità, che sta per giungere alla foce della prossima guerra. Serra descrive una "grande stagione eroica", cui fecero seguito "gli anni più mediocri del raccoglimento, del riordinamento, dell'assetto normale e dell'equilibrio quotidiano […]". Un lungo "effetto di pace". Si vede sullo sfondo il giolittismo, la politica come amministrazione, la prudenza, il piede in casa. Addio alla pace, verrebbe da dire, al suo effetto torpido e mediocre, mentre Serra si dispone a cogliere sulla sua fronte il vento della purificazione.

"Il Cittadino", dopo averne data un'anticipazione parziale, riproduceva il discorso integrale nel numero 13, a. XXVI, del 29 marzo 1914, p. 1: "Il discorso, da cui balzò viva e parlante la figura del Carducci, fu susseguito dalla lettura, fatta magistralmente, delle poesie: *I cipressi* [*Davanti San Guido*], *Canto di marzo*, la *Chiesa di Polenta*, *La Canzone di Legnano*". Fra le carte autografe inedite, di cui dà notizia Pedrelli, erano anche appunti sul *Jaufrè Rudel*, che il

critico intendeva leggere e commentare. Sulle virtù del lettore di poesia, uno stelloncino in cronaca, attribuibile a Cesare Angelini, così chiosava la prestazione serriana: "È ancora viva l'eco della bella commemorazione che del Carducci, alquanti giorni fa, fece al *Comunale* R. Serra. Il quale, evocando con potenza affettuosa la figura del Poeta, così come è suo istituto, parlò della grandezza con molta semplicità, e con quel sapore attico e umanistico di parola che già altre volte ci costrinse a dire, con invidia: C'è del miele e del latte sotto la sua lingua!" ("Il Cittadino", XXVI, 14, 4 aprile 1914, pp. 2-3). La *Commemorazione* dunque anche come discorso sulla grandezza che fu.

Il discorso carducciano fu riprodotto in *Scritti di R. Serra*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Le Monnier, 1938 (2ª ediz., 1958), II, pp. 609-628. Su Carducci Serra aveva già scritto sul giornale cesenate, recensendo, come gli aveva promesso in una lettera da Cesena del 18 marzo 1911, la conferenza dell'amico Alfredo Grilli, a titolo *Idee e ritmi d'amore nell'opera carducciana* (Ancona, Puccini, 1911), giudicata da Serra "molto garbata e giudiziosa". La recensione fu stampata a titolo *L'amore nella poesia del Carducci* ("Il Cittadino", XXIII, 15, 9 aprile 1911), e replicata sul quotidiano repubblicano "La Ragione" il 5 maggio 1911. Un argomento pure carducciano aveva segnato il suo esordio sulle colonne della "Voce" (*Carducci e Croce*, in "La Voce", II, 54, 22 dicembre 1910), parziale anticipazione di *Per un catalogo*, raccolto in *Scritti critici. Giovanni Pascoli - Antonio Beltramelli - Carducci e Croce* (Firenze, Casa Editrice Italiana, 1910, 6° "Quaderno della Voce", 30 dicembre 1910). Il Carducci è un tema non solo di analisi critica, sotto un profilo di valori letterari, ma anche di riflessione storiografica (il tempo di Carducci come equivalente di un tempo della letteratura classica, sostegno della coscienza di un paese), e di meditazione personale (cosa sia stato Carducci per lui), legato anche alla propria vita e al rapporto con essa, nella formazione di letterato e di cittadino, alle diverse immagini acquisite dal nume felsineo nel corso della vita di Serra, lungo un percorso che va dal Carducci maestro di vita e di letteratura ("uomo della mia razza e della mia religione, il testimonio e il compagno col quale mi sarà dolce vivere e morire", di *Per un catalogo*, 1910), al Carducci come "superstizione volontaria", valore acquisito come difesa dalla modernità, pur nella consapevolezza della sua effettiva obsolescenza (lettera a Giuseppe De Robertis del 20 marzo 1915; *Epistolario*, cit., p. 551). Fra l'affermazione del primato assoluto del modello carducciano e la sua relativizzazione in sede di consuntivo autobiografico, corre un particolare esame di coscienza culturale, che Serra esemplifica e argomenta in una lettera a De Robertis del 7 aprile 1915: "Ma un gusto di questo genere [il riferimento è

al *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort*, forma di critica sincrona ma diversissima dalle modalità oratorie della commemorazione carducciana] - quasi - me lo caverò presto. Stampando in opuscolo quel discorso che mi han fatto fare su Carducci l'altra settimana. E quello resterà, press'a poco, come testo. Ma ci aggiungerò un'appendice; in cui ripiglierò a una a una quelle banalità che si dicono in pubblico, e mi domanderò, per la pura soddisfazione della mia coscienza, che cosa significhino veramente: che cosa è che ho imparato io da Carducci, che cosa è che amo forse e che aspetto ancora e che credo che anche gli altri possano trovare in lui? - Insieme con le impressioni della mia conferenza, con la lettura dei versi e l'analisi di quello che cercavo di far sentire in essi a chi mi ascoltava, e di quello che veramente c'è… E tante altre cosette, che non ho mai avuto occasione di dire, parlando del Carducci (per esempio, un ritratto di lui come scrittor di novelle, romanziere ecc. - se non fosse stato un professore - ) e di cui mi voglio liberare" (*Epistolario*, cit., pp. 492-493). Questo itinerario, comprensivo della commemorazione a teatro, della stampa dell'opuscolo, che non si realizzò, della concomitante voglia di un altro modo di fare critica (*Ringraziamento*), del bisogno di vederci chiaro anche nel sacrario delle sue fedeltà, sottoponendole a un esame laico e rigoroso, del mettere insieme un libro che, a titolo *Carducciana*, contenesse la *Commemorazione*, le note e le aggiunte critiche di un esame apposto a essa, due saggi sul carduccianesimo degli epigoni, nelle personalità toccate dal nume, *Alfredo Panzini* (1910), *Severino Ferrari* (1911), fors'anche la recensione, intitolata *L'amore nella poesia del Carducci*, qualcosa di più di una recensione, sì bene pagina di memorialistica fra le più luminose, che aveva preso spunto dall'opuscolo già citato di Grilli, *Idee e ritmi d'amore nell'opera carducciana* (1911), lo rivelano le carte di *Carducciana*, nell'edizione critica di Ivanos Ciani (*Carducciana*, Bologna, il Mulino, 1997). Studiate da Cino Pedrelli, lungo questo tragitto di lento accumulo e trasformazione (*Tra le incompiute di Renato Serra: Carducciana*, in Id., *Pagine sparse per Renato Serra 1970-2004*, a cura di R. Greggi, Saggio introduttivo di M. Biondi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 71-86), queste carte tracciano la fisionomia di un esame di coscienza carducciano alla vigilia della guerra, che le urgenze e le passioni dell'anno dell'intervento finiscono per interrompere e rinviare veramente a un *sine die*. Il libro non si fece. Serra restò impigliato nella marea di appunti che fin dagli anni universitari aveva preso su Carducci, il carduccianesimo, la letteratura italiana vista attraverso di lui. Un conto era parlare in pubblico, al teatro comunale; chiamato, Serra disciplinatamente rispondeva, tagliando corto sui dubbi e le inadempienze. Ben altro conto era fare il punto (l'esame) con

se stesso come giudice. A questo proposito si legga la lettera a De Robertis, da Bologna-Cesena, del 20-21 giugno 1914: "Dica con Prezzolini che mi perdoni il ritardo delle note carducciane: sono stato frastornato da tante brighe, anche prima di queste, e poi non so come fare a scegliere: fra note e appunti e analisi, intorno al Carducci, o a proposito del C. - pensi un poco le mie relazioni: e le mie letture di lett. italiana, fatte o rifatte con lui, o contro di lui! - avrei da cavarne altro che un volumetto! E invece di scegliere, in questi giorni, mi è capitato di aggiungere ancora". *Carducciana*, obbligandolo a una revisione di tutto Carducci, pro e contro, mettendolo di fronte all'intero spartito della letteratura nazionale (con lui o contro di lui, e attraverso di lui), non poté che restare un progetto. Più si ingrandiva e più la potenza non si trasformava in atto. Il fallimento gli pesò e gli dettò parole come queste, da una lettera a De Robertis del 18 dicembre 1914: "Dì collo stampatore che scomponga le pagine carducciane: gli pagherò io il lavoro sciupato. E che non se ne parli più. Lasciami stare che da me non è possibile cavar niente" (*Epistolario*, cit., pp. 538-539). Ma se progetto rimase, lo fu, sia pure aggrovigliato in carte che i filologi serriani (Pedrelli, Ciani) hanno districato, in modi altamente significativi per il pensiero critico di Serra, nelle sue possibili evoluzioni. *Carducciana*, nella sua storia interna, fu legata anche a momenti significativi della sua esistenza (i viaggi a Firenze sulla via del Muraglione, il ritorno in bicicletta da una di queste ciclistiche escursioni editoriali, in mezzo all'alveare rivoluzionario della Settimana Rossa, 4 giugno 1914). La *Commemorazione* carducciana acquista nel virtuale contesto di *Carducciana* (le "note carducciane", le "aggiunte", così definite dall'editore Prezzolini) il suo pieno significato, nell'itinerario della mente critica, non solo, ma nel cuore dell'uomo Serra che vuole fare luce sui suoi maestri, portare la sua coscienza a contatto degli idoli di un tempo, prima dell'ultima chiamata.

# COMMEMORAZIONE DI GIOSUE CARDUCCI *

*Signore, Signori*,

Vi abbiamo invitato a ricordare ancora una volta il Carducci.

Altri fra voi, in questo luogo stesso, e non molto tempo è passato, disse di lui e celebrò con solennità di lode e compianto degno la sua dipartita; in quel modo che potrebbe far sembrare superflua la commemorazione di questa sera.

Ma la "Dante Alighieri" ha pensato che conversare coi grandi che ci lasciarono, ravvivare anche una favilla sola della luce dei loro pensieri magnanimi e della sempre verde bellezza, non sia mai cosa vana; e come in tutta Italia si parla ancora del Carducci, ancora si domanda alla sua opera e alla sua memoria un poco di quella lezione di poesia e di grandezza che gli Italiani non hanno forse finito di imparare da lui, così anche noi ne parleremo. Molto semplicemente.

Poiché noi abbiamo ragione per dire di lui in un modo più familiare che molti altri.

Il Carducci è un poco dei nostri: di Romagna, di Cesena.

Voi sapete a che cosa io pensi. Sono i ricordi lontani dei nostri avi e dei nostri padri, di quelli che erano giovani quando il modesto e un po' ispido studioso di Toscana fu trasportato come da un gran colpo di vento sulla cattedra di letteratura bolognese: che traevano studenti a quella università, in cui egli insegnava; leggeva il Petrarca a tre scolari soltanto il primo anno, e finì per leggere

---

* *Carducciana*, a cura di I. Ciani (Edizione Nazionale degli scritti di Renato Serra, vol. IV), Bologna, Società Editrice Il Mulino, 1997, pp. 25-40.

Così "Il Cittadino", n. 12 del 22 marzo 1914, annunciava la commemorazione di Carducci al Teatro comunale: "Questa sera, alle ore 20,30, il prof. Renato Serra commemorerà nel Teatro Comunale Giosue Carducci.

Noi siamo lieti e onorati di offrire ai lettori del 'Cittadino' la prima parte della eloquente orazione del giovine e chiarissimo nostro concittadino".

ossia per insegnare lo studio della poesia e della civiltà a tutta Italia.

Quegli studenti, da Cesena, da Ravenna, da Faenza, da tutta la Romagna, che affluivano sempre più numerosi, anche d'altre facoltà, a udirlo e applaudirlo, mentre ricevevano da lui lo splendore e il calore della parola mossa del genio, gli davano anche qualche cosa, che egli riconobbe altamente. Quell'ardenza, com'egli disse, di vita nuova, e baldanza giovanile, quel brusco irrequieto istinto tutto romagnolo di libertà e di audacia, quella concitazione politica, che fremeva intorno a lui con entusiastico consenso e rispondeva così intimamente del resto al suo carattere e alle sue tendenze, lo afforzò, lo confermò, lo fece, in quella seconda e più gloriosa stagione della sua poesia, romagnolo di cuore e di elezione.

La Romagna gli diede esempi e maestri della virtù e della fierezza cittadina, amici come Aurelio Saffi e Gaspare Finali, e Caldesi e Sabattini e Turchi e Valzania e Baccarini; gli diede la fede e la generosità dei suoi giovani, e fu quasi tutta una cosa con lui, piena del suo bollore, fremente dei suoi versi, visitata dalla sua persona, dagli echi e dai ricordi delle sue parole, dalle sue lettere, di cui qualcuna resta ancora nelle famiglie o nelle biblioteche, commossa di un ardore che non s'è spento nella carta scolorata e ingiallita.

È quasi l'età eroica del Carducci in Romagna: di cui a noi è giunta solo un'eco, nelle parole di quelli che eran giovani allora e che poi son diventati vecchi o se ne sono andati. L'eco si mescola con altri ricordi, meno lieti ma altr'e tanto calorosi, di urti e di lotte e di divisioni politiche, che parvero allontanare il Carducci da una parte almeno della Romagna e accostarlo a un'altra, con improvviso cozzo di ire e di crucci; in cui forse si esprimeva la stessa passione di cuori fraterni.

Ma anche questa è cosa lontana; che sentiamo dietro di noi confusamente, eredità di affetti, in cui i contrasti hanno la stessa potenza cementatrice dell'amore.

Nella nostra memoria c'è qualche cosa di più vicino e domestico; il Carducci fra noi, in Cesena.

Da prima è una visione rapida, di un'estate lontana; qualcuno di noi era un piccolo scolaro allora, e tanti non c'erano, quando il Carducci passava per recarsi, ospite illustre, in una villa sui nostri colli, dal dolce nome classico (*Sylvia dulcis*): nel susurro breve che lo seguiva, c'era dell'ammirazione e della soggezione, che ci separava da lui, che ci traeva a guardare con più curiosità che simpatia il viso fiero assorto in pensieri da noi non conosciuti; se non quando un'eco dei pensieri e delle immaginazioni gloriose ci giunse col suono superbo dei versi, e nell'ode *Alla chiesa di Polenta* riconoscemmo con meraviglia nuova le linee note dei colli e il cipresso sull'orizzonte famigliare.

Se non che il Carducci a cui pensiamo in questo momento, il Carducci che molti di noi hanno quasi davanti agli occhi, velati di affetto e di commozione, è quello che tornava a qualche anno di distanza, vecchio e triste, come una quercia percossa dal fulmine.

Tornava con la primavera, a riposarsi e a rallegrarsi nella dolcezza della nostra aria: e la luce tersa del cielo di maggio pareva che sgombrasse a poco a poco la nuvola fosca che gravava sull'antica fronte travagliata, pareva che imbevesse del suo tepore la persona stanca che siedeva immota, quasi attratta dal soffio gelato dell'ombra.

Un colpo improvviso aveva spezzato quella vita ancora potente, troppo potente quasi, e compressa nell'interno travaglio; l'uomo si raccolse e si rialzò, continuò ancora il suo cammino, dal 1900 al 1907, ma tardo e impedito, diminuito in tutte le energie vitali; con sola la mente vivissima e la testa libera e alta, come il ferito che ha puntato in terra il ginocchio per sollevarsi faticosamente e resta col viso alzato e gli occhi grandi aperti a cercare la luce del giorno.

In quegli anni veniva fra noi. Una carrozza passava e per gli sportelli s'intravedeva qualche cosa di canuto e selvoso, un vecchio raccolto che si volgeva a tratti, lampeggiando; era il Carducci, che si rendeva a Lizzano. Restava qualche settimana nella villa bianca fra gli alberi che adesso è il più del tempo solitaria e chiusa; a maggio le rose innumerevoli odorano e squillano intorno al prato e alla veranda dove il Carducci soleva rimanere a farsi leg-

gere i suoi libri grandi e severi, o a guardare e guardare: e il parco un po' infittito è pieno di usignoli che cantano nel silenzio selvatico.

Lo vedevamo passare ancora, quando scendeva di là a visitare i nostri colli e le chiese e i castelli ricchi di memorie, a rivedere il mare di Cesenatico. Così lo abbiamo negli occhi, seduto davanti al mare, o in piedi, appoggiato, guardando.

Era piccolo, lo sapete, incerto e malfermo, rabbuffato sovente e quasi affondato in sé stesso; ma qualche cosa di grande raggiava dalla sua presenza. Il volto, che gli anni e il male avevano smagrito e affinato, acquistava una sorta di bellezza spirituale e serena, sotto quella gran criniera leonina, divenuta lieve d'argento: e si alzava più nobile sulla debolezza della persona.

Non parlava di solito; accenti brevi, e talora un sospiro negli intervalli del silenzio; solo le mani, piccole e nobilissime, quasi diafane, si muovevano, tremavano e fremevano sulle ginocchia, abbozzavano gesti d'improvvisa commozione, subito sospesa e ricadente nell'aria vana.

E gli occhi parlavano: piccoli, ma vivissimi, terribili ancora quando fissavano e affrontavano scintillando, intenti e assorti e profondi nelle lunghe contemplazioni, che sembravano raccogliere quasi e bere l'ultima fuggente bellezza delle cose.

L'uomo che ogni bellezza aveva così altamente amato nella natura nell'umanità nell'arte, s'indugiava a contemplare; guardava il verde rotto e vivo del mare primaverile, fiorito di schiume candide e fremente di freschezza al vento largo, guardava i colli armoniosi nelle linee vaghe e inteneriti dalla dolcezza del sole nuovo, i mattoni bruni e i contorni netti delle mura e delle torri bagnate d'azzurro, un filo dell'erba o un fiore, un ramo nudo o un tronco scuro rinverdito d'edera, guardava il cielo e le cose della terra, il sorriso di un bimbo e il volto luminoso di una donna, con una intensità commossa come da un presentimento della fine imminente e sicura.

Le impressioni, che la bocca stanca e legata dal male, non poteva o non curava più di dire, si dipingevano immediatamente sulla faccia muta, magra e trasparente; erano lampi e sorrisi quasi

di ritrovata giovinezza, cenni festosi di compiacimento e di saluto al bel paese romagnolo, fremiti lievi di commozione, ombre di tenerezza e di malinconia trascorrenti rapide e silenziose, la consolazione insieme e la nostalgia della bellezza che passa.

Talora una lacrima improvvisa e pura scorreva dagli occhi fisi: era il cuore commosso ma non triste né pauroso che la piangeva senza dolore; e quella lacrima del vecchio poeta ci pare ancora che resti come un velo limpido e affettuoso sopra tutte queste cose nostre, che perciò che gli piacquero e lo rallegrarono, ci son fatte più care.

Non turbiamo, con aneddoti o particolari inutili, il ricordo semplice e comune.

La vecchiezza del Carducci si riposava e si ristorava fra noi. Tutti lo sapevano un poco, piccoli e grandi, persone colte e gente del popolo: tutti eran contenti che il nostro paese gli piacesse e gli potesse far bene; che gli offrisse salute e sole e bei visi grati e compagnia buona per le sue passeggiate; eravamo orgogliosi che qualcuno di noi gli potesse star più vicino, amico degno e devoto, rispecchiando ancora oggi fra noi qualche cosa di lui e dei suoi ideali: e tutti rispettavano quel che c'era in lui di malinconico e astratto, tra il fiottare delle fantasie e dei pensieri magnanimi che sorgevano forse dal profondo passato e risiedevano e si smorzavano a grado a grado nella grande anima come le onde di un mare finalmente pacato alla spiaggia notturna; raccolto in quella aspettazione imperturbata della grande ora che già dava alla sua scultorea figura un rilievo e quasi una luce non mortale.

Lo salutavano in silenzio, con quella semplicità romagnola, che sa fare a meno dell'ostentazione e del rumore: e che era verso di lui un po' timida nel desiderio di non turbarlo, ma delicata e affettuosa nell'incontrarlo, nel seguirlo lungamente con gli occhi, non per curiosità vana, ma con una certa meraviglia mista di tenerezza e di compiacenza. Eravamo contenti di veder passare il Carducci: tutti quanti, anche i bambini che si fermavano per la via, anche le donne che si facevan sulla soglia a dare un'occhiata, anche i popolani che ripetevano il suo nome dopo che era passato, e che forse di lui non avrebbero saputo dir altro con precisione:

poiché il rispetto e la riverenza era qualche cosa che si comunicava direttamente dal suo aspetto, dalla sua persona, anche alle nature più semplici e rudi; e dava a tutti il sentimento e la certezza di inchinarsi davanti a qualche cosa di grande.

Gli anni sono passati, e il Carducci non è tornato più fra noi: questa è la settima primavera dopo che una fiumana nera e muta di popolo lo accompagnò per le strade di Bologna al riposo della sua bella Certosa; tutti lo accompagnammo, tutta Italia, col cuore e col pianto; e anche noi, di Romagna e di Cesena; come uno dei nostri.

Ma il ricordo è sempre presente, fra noi, grande e caro; mentre ci domandiamo: che cos'era dunque, al di là di tutti i vincoli di consuetudine e di affetto e di memorie, questa grandezza del Carducci a cui c'inchiniamo, oggi come allora?

Noi non possiamo in questo punto raccontare minutamente chi sia stato e che cosa abbia fatto il Carducci. Ognuno conosce la sua vita; essa è scritta con una schiettezza a cui non si può né togliere né aggiungere nei XX volumi delle sue *Opere*: poiché il Carducci non è di quelli in cui bisogna distinguere la vita dagli scritti, lo scrittore dall'uomo; tutto l'essenziale, l'importante, l'interessante per lui era il suo pensiero, il mondo delle sue idee, della sua arte, della poesia e degli studi a cui si era votato; in cui metteva il meglio di sé, il fiore dell'ingegno e della vita, l'affetto e la forza; e tutto questo, insieme con le cose più care e con i ricordi della vita semplice, le speranze e le passioni e i corrucci, tutto si ritrova espresso e quasi nudamente scolpito negli scritti.

Ma la sua forma spirituale non è stampata soltanto nelle pagine delle *Opere*; essa è impressa anche, in qualche modo, come un suggello, sopra ciascuno di noi; così nella storia personale di ognuno, per ciò che possiamo avere sentito e ritratto dalla lettura dalla conversazione o comunque dall'esempio di lui, come anche nella storia comune d'Italia. La vita e l'opera del Carducci è parte essenziale di questa storia dell'Italia negli ultimi cinquant'anni: storia di idee e di fatti, storia di eroismi e di debolezze, di miserie e di gloria e di travaglio, che noi abbiamo scordato un poco; ma da cui tutto il presente e tutti noi siamo usciti, e che insomma ha fatto di noi quello che siamo.

Di questa storia il Carducci, per un rispetto, è figlio e fattura; per un altro è principio e autore; uno di quelli che l'hanno fatta e guidata.

Ricordiamo brevemente. Il Carducci è un figlio del Risorgimento italiano. Nato nel 1835, fanciullo crescente negli anni della passione eroica d'Italia, giovane già saldo e compiuto nel giorno della prima vittoria, egli raccolse nell'animo tutta quella passione e tormento e tenacia e fede a combattere e vincere – per l'Italia – e ne fece la ragione e la regola della sua vita. Aveva visto l'incendio italiano del '48, Mazzini e Garibaldi a Roma nel '49; poi vide Vittorio Emanuele che sorrideva guidando i suoi *fieui* alle battaglie del '59, e rivide Garibaldi ancora, in una luce di epopea e di leggenda, sul mare, nel 1860. Non potè andare con loro. Nel 1849, a quindici anni, fece veramente la domanda di passare dalle Scuole degli Scolopi a un liceo militare; ma la domanda non ebbe seguito. E dieci anni dopo, nel '59 e nel '60, era a Firenze, aveva mamma e moglie da mantenere, col provento magro di certe piccole e stupende edizioni di classici che curava per il Barbèra – gli costavano mesi di lavoro e gli eran pagate 100 lire codine, – il padre gli era morto in quel torno, lasciandogli per tutta eredità dieci paoli, ed egli s'era ridotto in una soffitta, con quelle due donne e altra gente sulle braccia: e non poté andare.

Ma fu dei loro ugualmente. E restò poi per tutta la vita quel che era stato, sognando e fremendo e sperando fra il '48 e il '59; uno scolaro di Mazzini, un volontario di Garibaldi, un soldato del Re d'Italia: un combattente della rivoluzione e dell'unità.

Fu, in questa parte, modesto e fedele: si contentò di essere un continuatore di quella scuola, un soldato di quell'esercito.

"L'Italia su tutto", disse una volta, riassumendo da vecchio in tre formule il programma della sua vita. Possiamo aggiungere, spiegando, che questa Italia era quella ideale Italia, per cui avevano sofferto e combattuto e sperato i repubblicani del 1799 e i carbonari del '20 e la "Giovine Italia" del '31, via via fin al popolo milanese delle "Cinque Giornate", e gli studenti di Curtatone, e i soldati di Goito, i volontari di Venezia e i legionari di Roma; quella Italia ideale e letteraria per cui aveva cantato l'entusiasmo

giovanile di Leopardi e s'era commossa la gran mente serena di Manzoni; e il Rossetti e il Berchet, e il Giusti e il Niccolini, e il Gioberti e il Guerrazzi avevano scritto i loro versi di ira e di battaglia, le loro pagine di eloquenza e di orgoglio; l'Italia, per cui Goffredo Mameli aveva cantato ed era morto sorridendo: quella Italia, non espressione geografica e non realtà politica e sociale ancora, ma piuttosto realtà storica e letteraria, costituita da secoli di lingua e letteratura gloriosa, da millenni di storia e di tradizioni civili, l'Italia che era stata aspirazione comune di romanità e di umanità e insieme orgoglio di lingua e di arte nei nostri poeti e poi rimpianto e vanto un po' letterario, ma principio sempre di unità morale attraverso gli anni, finché non era diventata, all'alito dei tempi nuovi, coscienza di anime che si svegliavano, aspirazione di libertà, sentimento di fierezza e di indipendenza, e poi a mano a mano principio supremo di fede, obbligo di devozione e di travaglio, realtà più vera e più profonda nelle anime e nei cuori che non sulle carte geografiche e politiche, realtà di lavoro e di sofferenze e di rassegnazione e di forza, di dolori e di glorie, di speranze e di martirio, di sangue lietamente offerto e di vita e di sogni superbamente lanciati verso l'avvenire.

Per dir tutto con una parola sola, è l'Italia di Mazzini: l'Italia che il giovine genovese aveva raccolto dalle pagine schiette di Parini e dallo sdegno di Alfieri, e sopra tutto dalla fantastica e irrequieta passione di Ugo Foscolo; l'aveva cercata insieme con loro nella storia letteraria, su su fino a riabbracciarsi ed esaltarsi con Dante; l'aveva animata e confermata nel paragone con la storia degli altri popoli, esprimendovi tutte le esigenze sorgenti della civiltà e della giustizia, e l'ideale nuovo della umanità tutta quanta; poi ne aveva fatta, con la energia della sua anima severa, una fede pratica e pura, un dovere santo di speranza e di sacrificio ideale – e l'aveva gettato alla gioventù d'Italia, perché diventasse degna di vivere e di morire per quello.

Questa Italia dunque, questo principio letterario e politico e morale, che Mazzini ha insegnato e dietro di lui e accanto a lui tutti gli scrittori e gli eroi e i martiri del Risorgimento hanno innalzato in faccia al mondo – era la fede che il Carducci giovinetto

imparava dal padre, il buon medico che era stato imprigionato nel '31, per cospiratore, e nel '38 aveva dovuto sloggiare dalla Versilia per sospetto politico; e dalla madre, che gli recitava i versi del Berchet e gli metteva in cuore, in un bel mattino di Pasqua, una voglia feroce di ammazzar tedeschi – era la ragione per cui sapeva, dalla sua solitudine di Maremma, che tanta gente in tanti paesi vicini e lontani si adoperava e soffriva; e ciò gli pareva naturale – era il motivo, che lo confortava fin da allora studiando a farsi degno dei grandi italiani e romani con cui usava nei libri e con cui si provava a gareggiare nell'arte: era insomma quasi una religione di poesia tutt'insieme e di studio, di civiltà e battaglia, a cui gli piacque di consacrare l'ingegno e la vita; per sempre. Né si cambiò in quella fede; anche se parvero cambiare le espressioni o piuttosto i simboli di essa.

Egli appartenne sempre con l'animo a quella generazione del 1848-49 che aveva l'Italia per ideale e Mazzini per maestro; – e restò sempre un garibaldino, per la cavalleria e l'umanità raggiante e sorridente come la dolcezza dello sguardo azzurro del generale al di sopra del dolore e delle battaglie; un garibaldino sopra tutto per la fede nell'Italia, al di fuori di ogni forma politica; per l'obbedienza e per la disciplina volontaria; per il senso di pietà e di civiltà, che dominò sempre in lui ogni necessità e tendenza diversa tanto che più tardi, quando volle esprimere l'ideale, che era oramai nuovo e tutto suo, romano e classico e superbo, egli parlò sempre con lo stesso animo dei nuovi trionfi, ma non di re e di Cesari, "e non di catene attorcenti / braccia umane sugli eburnei carri": il tuo trionfo, popolo d'Italia, sulla barbarie e sull'ingiustizia, sulle mostruosità civili e morali.

Fu modesto e schietto nella sua fede; inchinandosi come a maestri e maggiori davanti a tutti quelli che gli rappresentavano questa Italia e le vite spese per essa; si fece scolaro in un certo senso e fedele di tutti, degli scrittori e dei soldati, di Alberto Mario e di Aurelio Saffi, di Nino Bixio e dei Cairoli, di Crispi e di Verdi: li seguiva con cuore sincero, e poi li salutava quando si spegnevano, con ammirazione piena di pianto e di profonda umiltà.

E quando tutti quasi se ne furono andati, egli restando parve

giganteggiare in mezzo a noi, come testimone solo ed eroico di loro. Poiché veramente egli sorgeva in mezzo al tempo nostro come uomo di altra età e di altra tempra; era la fede eroica del Risorgimento, con tutti i suoi partiti presi generosi e le sue idealità più alte e talora anche più ingenue delle nostre, che sopravviveva in lui e ci muoveva un senso di paura e di rispetto. C'era fra noi e lui qualche cosa di mancante, come un ponte spezzato: un vuoto, che ci vaneggiava davanti e turbandoci ci faceva sentire una sorta di dovere di accostarci, di risollevarci a quella altezza morale.

Ma il Carducci non fu solo un continuatore e uno scolaro. Fu anche un creatore di ideali e di vita nuova nell'Italia.

Restò immutato nel fondo, fedele all'Italia del Risorgimento, di Dante e di Mazzini e del popolo, a cui l'abbiamo sentito riattaccarsi, come a fonte di poesia e di verità, anche negli anni estremi – quando gli stolti lo dicevano poeta aulico.

Ma non cambiando lui, cambiavano gli uomini e i tempi: l'Italia vera, reale, dopo il '59 e il '60, andava formandosi attraverso una serie di cambiamenti, di tentativi, di compromessi, di errori anche e di viltà, umane certo e spiegabili nel corso della storia. Ma egli sentiva solo il mutamento, il decadimento, a cui reagiva e si rivoltava, imprecando e folgorando e sferzando nel decennio '60-'70, con un dolore e un'ira che parvero allontanarlo dagli altri italiani, e rinchiuderlo in una solitudine fosca, coi pensieri e le fantasie che solo eran sue.

E poi dopo il '70, quando l'Italia, com'era possibile, fu fatta e alla grande stagione eroica seguirono gli anni più mediocri del raccoglimento, del riordinamento, dell'assetto normale e dell'equilibrio quotidiano, quella mediocrità e quel relativo silenzio operarono anche sopra di lui con effetto di pace.

Il Carducci si ritrasse dalla battaglia civile, affannoso ancora e fiero nell'atto, a guisa di leone quando si posa; e contemplando così pensoso le cose nostre e il passato e il presente da luogo più alto, si diede a continuar per suo conto l'opera ideale del Risorgimento italiano: prese la storia e le memorie e il paesaggio d'Italia, e ne fece la sua poesia, e con questa poesia, fiorente nelle *Rime nuove* e perfetta di coscienza e d'arte nelle *Odi barbare*, con gli scritti, con la scuola di letteratura e con la persona e l'esempio

morale, finì a creare una nuova Italia negli animi, una impronta letteraria e civile che è il carattere della generazione precedente alla nostra.

E questa sarebbe l'altra parte, come dicevamo, della sua vita; quel ch'egli ha portato di nuovo e di suo, il carduccianesimo in somma.

Non vogliamo e non potremmo farne un'analisi. Tutti sappiamo che cosa sia, press'a poco, questa lezione del Carducci: tutti ne abbiamo imparato qualche cosa.

Ricordate le altre due formule di quella professione di fede che bandì una volta; dopo aver detto "l'Italia, su tutto", aggiunse: "in estetica la poesia classica su tutto, in pratica la schiettezza e la forza su tutto".

Il Carducci è intero in queste parole. Classico: è la sua novità in confronto del Risorgimento che fu nell'arte romantico, superficiale e frettoloso nel suo fervore.

Ma non fu la sua una ricerca o un'affermazione di originalità, fin dal principio; fu, direi quasi, un effetto di umiltà e di modestia.

Ragazzo, s'era messo a leggere quei libri che i suoi gli mettevano in mano, come cosa grande, l'Alfieri, l'*Iliade*, l'*Eneide*, la *Gerusalemme*, Dante; erano i libri sacri nel Risorgimento, quelli che confortavan con la loro grandezza i giovani d'Italia a essere eroi; ed egli si avvezzò a considerarli come l'espressione di tutto ciò che si potesse dare di bello e perfetto e degno sotto il cielo; si avvezzò a pensare che non si potesse andar mai oltre quelli, che tutto ci fosse in quei testi, e che a lui non restasse altro che leggerli e studiarli e seguirli quanto poteva.

Era il suo dovere, in cui l'orgoglio dell'italianità si confondeva coll'aspirazione alla gloria.

Ed egli seguitò a studiare quei libri e a mano a mano gli altri, della letteratura italiana e latina, da Alfieri e Foscolo risalendo a Dante, dal Cinquecento a Orazio e Virgilio; li studiò, li penetrò, li imitò con uno scrupolo assiduo e fedele, come compiendo un obbligo sacrosanto, con una tenacia e una passione che lo facevano uguale agli uomini del patimento e dell'azione, ai cospiratori e ai volontari. Studiava come avrebbe combattuto; eroicamente.

Dal 1849 in poi si fece di questi studi letterari la missione e la ragione di tutta la vita. Studiava a Pisa, a Firenze, nella soffitta fredda, nelle sale della Magliabechiana e della Laurenziana, quando gli altri della sua età si indugiavano o si divertivano: studiava, non potendo meglio, nel '59 e nel '60, quando gli altri andavano a combattere.

Con questo animo e con questo ardore egli si lasciò indietro di gran lunga il suo tempo e anche i suoi maestri; quello che essi avevano cercato con istinto di amore egli lo conobbe con precisione severa; ritrovò e risuscitò nella sua mente tutta la letteratura italiana, nelle sue parti più oscure e più trascurate, nei suoi particolari più lievi, col suo spirito e col suo linguaggio sincero; ritrovò Dante nella sua schiettezza, e Petrarca e le canzoni a ballo del popolo del Trecento; ravvivò con fantastica gioia e con una voglia quasi di cantare e di ballare da solo, nel silenzio fra i codici e i banchi della Laurenziana, il Quattrocento e il Rinascimento, in tutta la magnificenza dell'arte, in tutta la pienezza di quel senso classico e umano, fatto ragione di scrivere e di vivere; tornò con gli umanisti fiorentini a Roma, alla gran luce serena di Omero e di Virgilio, adorata come una religione, sola degna di uomini liberi.

Così a poco a poco elaborò il tipo nuovo del suo stile, e l'ideale della sua arte; tipo italiano, e ideale classico, romano: l'ideale delle *Odi barbare*: che è la nobiltà severa semplice dell'espressione artistica; il sentimento della poesia e dell'arte come religione umana, come bellezza morale della vita, principio di civiltà che rinnova per il Carducci la forza libera dei Comuni italiani da cui Dante era uscito e la grandezza di Roma massima eterna.

Tutti sanno che questa classicità e nobiltà nuova dell'arte carducciana ha rinnovato la nostra letteratura dopo il '70; e in un certo senso anche le coscienze.

Gli italiani nuovi sono stati tutti più o meno scolari del Carducci; hanno imparato alla sua scuola qualche cosa.

Egli insegnava non soltanto dalla cattedra e coi libri, ma con la persona e quasi con l'aspetto soltanto, maschio e severo, con tutto l'esempio di una vita spesa nel lavoro assiduo e glorioso, con tutta la forza di verità e di schiettezza che si comunicava dalla sua presenza muta.

Quando si va a Bologna, nella casa modesta e solatìa laggiù nello spazio largo fatto dalle mura abbattute, e si entra nelle camere da studio che furon sue, questa forza par che viva ancora.

Guardiamo la stanza dov'egli stette per tanti anni, per tante ore, ogni giorno, levandosi la mattina e lavorando fino all'ora della lezione: guardiamo le pareti coperte di libri, tanti libri raccolti e comprati da lui a uno a uno, con tanto sacrificio e tanta gioia quand'era ragazzo, povero, e scrutava i carretti dei rivenditori, contando i soldi nel palmo della mano; libri sfogliati e adoperati da lui, con le note i segni le traccie della sua lettura, delle sue conversazioni commosse e lunghe in quel silenzio; e poi, torno torno, sulla cornice degli scaffali, le buste dove son chiuse e ordinate le carte di lui, il materiale che ha servito per i libri e le lezioni, e poi tutti gli appunti e le note che rappresentano il lavoro senza tregua e senza fiacchezza di più che quarant'anni, il lavoro quotidiano, duro, semplice, grande di quest'operaio delle lettere, che non si permise mai una licenza, una trascuratezza, un accomodamento; ma volle sapere e cercar tutto, volle soddisfare fino all'ultimo tutti gli scrupoli della sua coscienza d'artista e di studioso, con una forza di volontà che non è meno ammirabile dell'ingegno.

Questo è il suo insegnamento e il beneficio morale che se ne ricava; la verità, la semplicità, l'onestà, così necessaria all'intelligenza come alla vita comune.

E quell'esistenza austera di studioso, che tanto onore e fortuna avrebbe potuto avere fra gli uomini, e non ne curò, e ne ebbe solo quel che l'occasione non cercata gli portava, quella vita tutta votata alla religione dell'arte, alla conversazione di tutti i grandi che sono passati prima di noi sulla terra e che vivono ancora nelle parole che noi sappiamo intendere e raccogliere dentro l'anima, consacrata e consolata con così umana dolcezza dalla poesia, ci torna innanzi, fra quei libri e quelle carte silenziose, come cosa santa; questo è il Carducci, a cui ci inchiniamo.

Ma bisogna pure aggiungere che non è solo in noi il rispetto per l'italiano, e per il maestro di classicismo e di civiltà, per l'uomo severo. Noi sentiamo nella sua presenza qualche cosa di più, come un dono, e uno splendore più che umano sul suo volto.

È il dono della poesia che era in lui, o Signori. Il cittadino e il maestro ci parlano con la voce eterna del poeta.

Che cosa è questa poesia in un uomo? tutti lo sappiamo e nessuno lo può dire. Come quando accostavamo il Carducci vivo, e sentivamo in lui, con improvviso turbamento, una forza profonda, che ci dominava e ci sorprendeva, nei suoi movimenti bruschi e repentini.

Sentivamo qualche cosa di più grande e più forte di noi in quell'uomo che ci stava davanti, con quel piglio quasi leonino, cogli occhi fissi, acuti, fierissimi; ora crollando quella sua testa con assenso e compiacimento raggiante; ora fermandosi e crucciandosi a un tratto, pronto a prorompere e esplodere in quegli scoppi superbi di entusiasmo e d'ira di cui sentivamo la vampa, ma la ragione molte volte ci sfuggiva.

Era una ragione segreta, che apparteneva solo a lui; quella forza brusca e mobile e irresistibile, superiore a ogni calcolo e a ogni logica, che lo faceva poeta: quella pienezza di vitalità e di passione, che traboccava nel parlare: nessuno che l'abbia udito può scordar quel parlare del Carducci, affollato, complesso, rotto, quasi spezzato dalla potenza che lo scolpiva.

Era, noi diciamo, la poesia. Con tutte quelle qualità e quei caratteri che costituiscono la fisonomia del Carducci poeta: l'irruenza del temperamento, che lo obbligava a dir tutto il suo sentire con una immediatezza quasi eccessiva; quel non so che di inquieto e animoso così del giovinetto, che passava per il suo villaggio di Maremma tutto arruffato e strano, traendosi un lupacchiotto alla catena, come anche dell'uomo, che confessava di svegliarsi tutte le mattine con una gran voglia di fare a pugni; quel cipiglio con che si accampava di fronte agli uomini e alle cose da rappresentare, come un dominatore; quel calore magnifico, che dava la eloquenza alla sua parola e il suono ai suoi versi. Questo è quel che si sente subito: il poeta forte e gagliardo, animoso e solenne.

Ma c'era qualche cosa in lui di più intimo; la maschia dolcezza dell'accento, che tanto gli piaceva di ritenere dalle donne di Lunigiana, e che dà al suo dire, anche quando è laborioso, meditato, severo, classico insomma e quasi accademico, gli dà un non

so che di perennemente fresco e scorrevole e vivo. E c'era, ancora, più dentro, qualche cosa di semplice e strano, una malinconia selvatica insieme e gentile, profondamente amara e pura e dolce, così intima che non s'è mai finita di sfogare, è rimasta in lui come un sospiro verso il paese triste di Maremma, verso tutto ciò che è semplice e sano e aperto e solitario; onde tutti quei suoi versi studiosi di scuola e di storia e di gloria sono pieni di freschezza e di salubrità, di malinconia e d'amore: non dell'amore, che è passione e tormento per una cosa particolare e quasi nemica, ma vasto e largo e aereo come il vento delle solitudini.

Del resto, parlar così in astratto della sua poesia, è perfettamente inutile: quando basta mormorare uno solo dei suoi versi, perché lui, il poeta, ci balzi incontro vivo. Uno solo: *I cipressi che a Bolgheri alti e schietti…*

*Serra e la musica*

## Il volo di Ariel
## Shakespeare e Beethoven nell'immaginario di Serra

> Come sono inutili le parole! Si sente solo un bisogno di tacere prima, aspettando, col cuore gonfio e sospeso; e silenzio anche dopo, quando la musica è finita, e tutto quello che poteva esser detto, essa l'ha detto; l'anima, che è stata piena di lei, è stanca e nuda come la sabbia da cui il mare si è ritirato: la stampa delle onde fuggitive brilla innumerevole al giorno e sembra che conservi nella cavità lunata l'inestinguibile respiro. (Serra, *Appunti per il commento all'"Appassionata" di Beethoven*)

> O musica, che apri gli abissi dell'anima.
> (Serra, *Rollandiana*, 1914-1915)

Come la "piccola frase" della *Sonata* di Vinteuil, nella *Recherche* proustiana, fa da colonna sonora all'amore di Swann per Odette, così la musica, una musica, accompagna le ore d'amore di Serra con una donna, Fides Galbucci, nell'anno 1913. La lettera serriana ad Ambrosini del 27 maggio è testimone di questa concomitanza di amore e musica, di musica e passione. Non c'è forse altro modo per una musica, qualunque essa sia, di radicarsi nel cuore, come quando ha la ventura di battezzare e accompagnare una passione d'amore. Allora ogni volta che la si ascolti, la passione risorge anche dalle sue ceneri, percorrendo la strada che Proust ha tracciato, la memoria involontaria. Risale dal fondo, come un relitto che si sia disincagliato e torni alla superficie sul mare dell'anima.

Il tema principale di queste pagine è nella inadeguatezza delle parole, nella crisi del proprio linguaggio abituale, e nel confuso godimento di un silenzio affollato di suoni che Serra ricavava dall'ascolto della musica come esperienza nuova, ogni volta mistica e stordente, esaltante e ineffabile. L'ineffabilità della musica, per una mente abituata alla parola e all'argomentazione, determina, nella frantumazione della parola, della sintassi, situazioni di affanno. La stanchezza da esaudimento, ma anche da turbamento, come una ridondanza magnetica, è la condizione d'animo che Serra, più come uomo che come critico, cerca di descrivere, prendendo sperimentalmente se stesso come corpo di osservazione. Una stanchezza, una lassitudine che si sente anche imparentata con i turbamenti del senso, scosso dalla musica così come, altre volte, dall'amore. Che sia la stagione del 1913, comprensiva del maggior numero di impegni sul fronte musicale e di un amore intenso e doloroso, ci dice che quello di musica e passioni è stato l'asse psicologico che bisogna indagare nella

biografia di Serra, relativa a questa forma d'arte. L'equivalenza è il termine che capita di usare maggiormente per spiegare queste pagine di descrizione o di commento. La sensazione derivata dalla musica, di vaga ebrietudine, come di un'aura satura che non trovi soluzione, è fatta equivalere a qualche cosa d'altro. Un correlato oggettivo trovato altrove, per parlare dell'anima nuda, messa a nudo dalla musica. Serra tenta un ponte fra quello che avverte oscuramente, e non saprebbe ridire, l'inedita grammatica della musica, e uno stato meglio conosciuto, per risolvere almeno in parte l'incognita di sensazioni che non si lasciano decifrare secondo il metodo intellettuale della critica.

I testi che qui si pubblicano fanno parte di un limitato ma significativo gruzzolo di pagine o frammenti di pagine, in cui Serra fu impegnato, sovente per commissione, a scrivere di musica, di musicisti, di esecuzioni e concerti, di opere di melodramma, entrando in contatto con un mondo di suoni, connessi ancora allo spettacolo teatrale, che non era il suo, e facendolo non in modi distratti e casuali ma sfruttando in taluni casi la possibilità se non di accedere a un nuovo linguaggio, che non avrebbe potuto più conoscere, almeno cogliere di quel codice espressivo qualche emanazione per i suoi stati d'animo, nelle turbolenze della passione, e in soccorso alla stessa lingua della critica, che Serra sentiva ormai come insoddisfacente. Non tutte le pagine di argomento musicale attingono a uno stesso livello di interesse. Ve ne sono alcune (*Amintore Galli per il M.° Bersani*; *Appunti per l'introduzione al concerto Bersani-Gironi*; *Commento alla "Sonata in quattro tempi" di Bersani*; *Il concerto allo Sport-Club*, concerto vocale-strumentale, Palazzo del Ridotto, 13 dicembre 1913), da ascrivere all'area dell'"ordinaria amministrazione", l'impegno civico del letterato, il quale offre un contributo affinché il pianista cieco Carlo Bersani possa inserirsi senza troppe difficoltà nei ruoli dell'insegnamento di una materia, la musica, che sembra "particolarmente adatta alle loro facoltà". Il concerto Bersani-Gironi, al piano Bersani, al violino Emilio Gironi, si era svolto la sera di domenica 11 maggio 1913 nella Sala del Casino (oggi Ridotto) del Teatro Comunale. Prevedeva cinque pezzi per piano (*La campanella del monastero* di Paganini, ridotta al piano da Liszt; l'*Appassionata* di Beethoven; la *Polonaise in la bemolle op. 53*, o *Eroica*, di Chopin; *Sonata in quattro tempi* di Bersani; la *Leggenda di S. Francesco di Paola che cammina sui flutti* di Liszt), introdotti dal commento di Serra; e quattro per violino, alternati fra loro. In un altro caso (*Nota artistica*) saluta il debutto della giovane soprano concittadina Dora De Giovanni (Cesena, 23 ottobre 1890 - ivi, 18 gennaio 1980), con un augurio festoso e bello come la giovinezza: "L'aurora non è così bella come lo splendore dei primi raggi della gloria sopra una fronte candida". Ma c'è sempre la tensione del confronto fra le parole, sentite come povere e inadeguate, e

l'altra espressione, ricca di una profondità inattingibile. Serra tenta quasi sempre di stabilire equivalenze fra un tema musicale, ricavato da uno strumento, e la realtà circostante (*Appunti per il commento a "La campanella del monastero" di Paganini-Liszt*; *Appunti per il commento alla "Leggenda di S. Francesco di Paola che cammina sui flutti" di Liszt*). Gli strumenti, e i maghi dello strumento, lo incantano e incatenano ai loro prodigi (il violino di Paganini, il pianoforte dell'abate Liszt). Equivalenze sul piano onomatopeico ("tutta dominata da una cadenza di galoppo […] cadenza che risponde dilegua e non son più cavalli, son musiche della terra polacca […] "), equivalenze sul piano psicologico (la nostalgia dell'esule per la patria lontana; ancora il galoppo dei ribelli), e lo schietto, ingenuo piacere dello strumento (il piano di Liszt: "diremo che si sente il pianoforte fatto capace, gioioso, vellutato, di armonie e di ricchezze ignote: tutto il tesoro sprigionato… non si può cavarne di più"), si avvertono anche in *Appunti per il commento alla "Polonaise in la bemolle op. 53" di Chopin*, che pure è testo frammentario e approssimativo.

Altra cosa è il *Manifesto per le onoranze a Wagner* (Cesena, 9 luglio 1913), in cui Serra presta la sua opera di estensore di manifesti, in occasione del centenario della nascita del grande musicista tedesco. La finalità, nella duplice ricorrenza centenaria, è anche quella di associare la gloria di Lipsia a quella di Busseto, Wagner e Verdi, due imperiose effigie della musica e del canto nello stesso Teatro. Le onoranze a Verdi furono officiate il 19 maggio 1906 da Pascoli (*Arpa d'or*, in *Onoranze a Verdi*, numero unico, Cesena, Tip. F.lli Bettini, 1906, p. 3). A Serra toccano le onoranze a Wagner, con la stesura del manifesto, ispirato da versi di Carducci (*Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, dalle *Odi barbare*), e da richiami dannunziani (*Il fuoco*, 1900). Un opuscolo di sala è *L'amore dei tre re* (*La tragedia*, in *Stagione lirica 1913*, Cesena, Tip. F.lli Bettini, 1913, pp. 1-7), per un melodramma in cartellone nella stagione lirica del 1913, uno dei testi più lunghi ed esenti dalla frammentazione dell'incompiuto, anzi il più disteso in una narratività di secondo grado, quale è quella del riassunto, preciso ed elegante. Sono documentati anche gli *Appunti per l'articolo illustrativo del libretto de "L'amore dei tre re"*, da cui si ricava una frase che ha una densità calzante e pregna: "Lontano: tanto… una purità una nudità di leggenda… : gli anni consumarono: solo la poesia raccoglie l'essenza". Non si sa quanto Serra apprezzi veramente l'opera che va illustrando al pubblico del teatro. Autore dello spartito è Italo Montemezzi. Il libretto è di Sem Benelli (1910), autore non amato, come risulta dai *Frammenti inediti* de *Le lettere*, in cui è collocato in una minore covata postdannunziana, ma Serra esegue il compito della descrizione della vicenda con meticolosa diligenza: "Eppure Serra fa buon viso a cattivo gioco" (Pedrelli), limitandosi a non porre la sua firma su

una cosa che non lo convince. La storia riguarda "l'età ferrea in cui la terra d'Italia è rimasta quasi sommersa dalle ondate periodiche delle barbare invasioni; dopo la caduta dell'impero romano; e prima che dalla mescolanza e dal travaglio dei sangui sia maturata la nuova gente e la nuova civiltà italica". Sembrerebbe un tema manzoniano (*Adelchi*), ma qui è trattato in altra maniera, secondo la sensibilità del melodramma, del dramma storico-patriottico che sta tornando in auge, che tutto, i drammi della storia e il succedersi delle civiltà, scioglie e annega nella dolcezza cocciutamente romantica della melodia.

Lo scritto più importante è costituito dagli *Appunti per il commento all'"Appassionata" di Beethoven*, per ragioni stilistiche, essendo il più risolto sul piano della scrittura, più distesa o meno frammentaria che altrove, e anche perché Serra stabilisce un rapporto ottimale con l'"atmosfera di miracolo" creata dal genio, e a essa è in grado, ancora per equivalenza, di connettere altre forme d'arte che gli sono, non diremo più congeniali, ma più famigliari: "bisogna inchinarsi: richiamare Dante Shak. Michelangelo; i greci: quel che c'è di più puro di più grande e di più profondo nell'umanità. favete linguis: solo preludio degno". Ma si sente tuttavia, nella precisione di alcuni tratti, di alcune scansioni, che Serra si è applicato all'ascolto dell'*Appassionata* (opera 57), documentandosi sulla *Vie de Beethoven* di Romain Rolland (1903) e forse sulla *Histoire de la vie et dell'oeuvre de Ludwig van Beethoven* di Antoine Schindler, ed è stato anche guidato, iniziato, in preparazione al concerto, dallo stesso maestro Bersani: "La prima battuta ci dà il tema: tre accordi profondi, improvvisi, crescenti; come una proposta fiera, qualche cosa di intenso e di straziato e un trillo sospeso, ansioso, acuto la risposta, la sospensione […] ". Il motivo saliente per Serra, forse influenzato dal collegamento operato da Schindler fra l'*Appassionata* e *La tempesta* di Shakespeare, pur ignorando l'opera 31, anch'essa secondo Schindler riconducibile a *La tempesta*, è quello dell'"anima stanca, rintuzzata dal mondo e dagli uomini ingrati, che se ne va in una regione più sua". È il volo di Ariele nella *Tempesta* shakespeariana. La musica come liberazione della creatura dal carcere della vita, spinta al trascendimento della servitù terrestre, ma interrotta, frenata dal volere: "ma il suo volo è interrotto da esitazioni, tremolii, presagi; è un canto malinconico e interrotto […] ". La sintassi cede al frammento: "la tempesta di Sh. il coro di Ariele: lo spirito dell'aria; lieve, puro, celeste, amabile: il divino andante accordi". Serra forza la connessione fra la musica di Beethoven e il *romance* shakespeariano, dando ad Ariele un rilievo che in Shakespeare non ha. Ma è un segno di una manifesta volontà serriana a leggere, anche deviando da una retta interpretazione del testo shakespeariano, la centralità di un tema che gli preme al massimo grado, enfatizzando all'occorrenza il ruolo di Ariele, lo spirito dell'aria, che nell'azione

drammatica è subalterno al personaggio di Prospero, il mago duca di Milano. Da qui, dal canto di Ariele, dalla creatura celeste faticosamente avvinta alla terra da maligno sortilegio, con la quale Renato s'identifica in certi momenti dell'esistenza, derivano alcuni dei pensieri ultimi di Serra (nelle carte Rolland e nell'*Esame di coscienza*), e, *si parva licet*, prende l'avvio il mio *Colloquio con la madre*, che il lettore legge nell'epilogo di questo volume.

Queste pagine sono state edite nel vol. di AA. VV., *Renato Serra. Il critico e la responsabilità delle parole (con inediti*), a cura di P. Lucchi, Ravenna, Longo, 1985, nel cap. curato da C. Pedrelli, *L'ombra di Renato si chiama Ariele? (Serra e la musica*), pp. 69-108, a cui si rimanda per ogni altra informazione riguardante gli incontri di Serra e Bersani, propiziati dal critico musicale Amintore Galli, gli articoli di stampa che segnalarono gli eventi musicali, e la natura, e collocazione delle carte autografe di Serra. Riportate anche nel vol. che raccoglie gli scritti serriani dello studioso cesenate, *Pagine sparse per Renato Serra (1970-2004*), cit., pp. 35-47. "Dove genio e arte", per dirla con Serra, "hanno onore di culto", due sono i nomi di questo capitolo sulla musica: Beethoven e Wagner.

## AMINTORE GALLI PER IL M.º BERSANI *

Siamo lieti di pubblicare questo stralcio di una lettera scritta dall'insigne maestro Riminese Amintore Galli, per raccomandare nella nostra città il maestro Bersani; non potremmo citare testimonianze più autorevoli, né più nobile esempio di fraternità artistica. "Mi spinge il desiderio che nella colta e gentil Cesena sia per trovare incoraggiamento un musicista che la elesse a suo soggiorno, il maestro Carlo Bersani. Io l'ho udito al pianoforte, ho letto parecchi suoi lavori e non so resistere all'impulso della mia coscienza di additarlo alla S.V. chiarissima, quale artista di alto valore, sia per dottrina che per genialità, sia nell'aringo interpretativo che in quello insegnativo.

Potessero le mie povere parole avere la virtù di guadagnare la S. V. alla causa del Bersani: sono certo che questi otterrebbe, da lei moralmente assistito, quegli aiuti che sono assolutamente necessari a chi è in lotta con le asprezze della vita e aspira e cerca quella liberazione che è tanto necessaria alla attività artistica del pensiero. *Amintore Galli*".

Del M.º Bersani avevamo già fatto parola quando venne a stabilirsi fra noi; e possiamo oggi soggiungere con piacere che il suo valore comincia ad essere apprezzato, mentre si allarga e si consolida la sua opera e la sua fama di insegnante; sì che è da sperare che il suo soggiorno a Cesena sia oramai fatto sicuro. Anche quella comune ed errata prevenzione, che fa creder volgarmente più difficile l'insegnamento da parte di un cieco, comincia a venir meno col fatto; così come è caduta oramai da per tutto nell'esperienza e nell'opinione scientifica: vi sono professori ciechi che insegnano felicemente in molte scuole pubbliche d'Italia, ogni materia; e la musica poi è particolarmente adatta alle loro facoltà.

Ma le commoventi parole del grande maestro romagnolo ci fanno sentire un dovere anche più alto che il soccorso alle diffi-

---

* *Renato Serra. Il critico e la responsabilità delle parole (con inediti)*, a cura di Piero Lucchi, Ravenna, Longo Editore, 1985, pp. 91-92.

coltà materiali: il dovere di confortare moralmente con la simpatia e con l'interesse e con l'ammirazione lo svolgimento di uno spirito artistico. Chi ha potuto udire il Bersani al pianoforte, suonando qualcuna delle sue composizioni, ha ricevuto una impressione profonda della sua potenza: in quell'uomo modesto, su cui la mancanza della luce pare che diffonda un velo d'ombra e di quiete, è una forza di vita interiore appassionata ed intensa, che le sue dita così singolarmente mobili e cedevoli sanno esprimere in tumulto sonoro e dolci dileguanti armonie sulla tastiera. Speriamo che qualche occasione si offra per far conoscere più largamente al pubblico cesenate questo artista veramente degno.

R. S.

## [APPUNTI PER L'INTRODUZIONE AL CONCERTO BERSANI-GIRONI] *

impersonale: poche righe del programma: a chiarire il titolo e il motivo. La musica non ha bisogno di parole: essa è un linguaggio, parola e canto e sentimento, essa sola: la sua bellezza è in quella qualità espressiva propria che sfugge a ogni altro (mezzo espr.).

Tuttavia indicare come una traccia il movimento dell'animo musicale, quel chiaroscuro di sentimenti e di accenti che costituisce la fisonomia di un pezzo, quel non so che apprezzabile di lontano, quella traccia e quello schema che si sente attraverso lo sviluppo sonoro – può essere utile (è possibile) può servire di guida per intendere come quel primo spirito, quasi soffio, si sia trasformato cantando e piangendo, crescendo e dileguando – nello sviluppo musicale. Le parole, le mie, posson valere come termine di confronto perché si senta meglio, al paragone della loro povertà, la ricchezza e la profondità dell'espress. musicale.

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., p. 92. L'autografo è presso la Biblioteca Malatestiana, Cesena.

# [APPUNTI PER IL COMMENTO A "LA CAMPANELLA DEL MONASTERO" DI PAGANINI-LISZT] *

*Campanella del monastero*:

un tema solo con variazioni: è la campanella: il suono tremulo sottile che rende echi intorno di chiostri erbosi, di arcate quiete sotto cui passano peste lievi, monaci tranquilli, ordinati: che silenzio; che aspirazione alla pace: suona la campanella: ma arrivano onde di suoni: è il mondo, il rumore, ricordi, desideri a onde a onde: e su tutto ciò ritorna come un ritornello, ora quieto, ora turbato, la nota perlata, argentina della campanella; il mago del violino, l'italiano prodigioso, ha ceduto il suo segreto al mago del pianoforte, all'abate Liszt, e si sente il pianoforte squillare e sospirare e empirsi di sospiri e di rumore; e sempre su tutto il ritornello, la nota di perla.

***

Prendiamo la campanella, che state per udire: un prodigio di difficoltà e di effetti sottili e sonori che fu inventato per il violino da quel prodigioso Paganini, che passò or è un secolo fra lo stupore e quasi il terrore delle folle che nello strazio, e nei miracoli delle corde straziate accarezzate spiritate credevan di sentire qualche cosa di sovrumano – di diabolico; e poi ridotto al pianoforte da un altro mago, dall'abate Liszt: si riduce nella sua ispirazione a un motivo semplice: campanella di monastero; un accordo argentino, ripetuto, di una leggerezza meravigliosa, che rende attraverso la mole pesante del pianoforte un'eco di silenzio e di frescura: eco di cortili erbosi e di arcate e di chiostri, soglie e gradini consunti, mura alte e quiete da cui non passa il rumore del mondo: il monastero: si direbbe che il musicista abbia sentito

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 92-93. L'autografo è presso la Biblioteca Malatestiana, Cesena.

l'aspirazione al chiostro; pace, riposo: una campanella trema un po' rugginosa, con la catena pendula pulita da tante mani, che oscilla con un rintocco così argentino e lieve e quieto: ma poi l'incanto della pace non dura: il rintocco piccolo si mescola a un rumore sempre crescente, pieno di echi striduli e fragorosi, intrecciati, accavallati, crescenti, fuggenti: salmodie e organo per i corridoi, o piuttosto il vento che fa tremare e squassa le porte, o piuttosto i rumori del mondo, la vita che attira, che riprende e che trascina; e sempre in mezzo al tumulto ora crescente ora calante fino a smorzarsi passa e ripassa il rintocco della campanella; ora agitato e quasi trasportato anch'esso in un turbine di suoni, – la campana investita dalla tempesta –, ora rinnovando in mezzo alla pausa e alla calma che ritorna il suo squillo argentino cadenzato come una persuasione; ora lontano come un ricordo, ora vicino come un sospiro: finché tutto si raccoglie e si conchiude in una festa di suoni. E non c'è altro che da star a sentire.

## [APPUNTI PER IL COMMENTO ALL'"APPASSIONATA" DI BEETHOVEN] *

1° tempo 3 temi
(energia dolore con lotta
comincia con lamento che domina tutto il tema: ritorna sempre più affranto.
Arriva qualche cosa come le arpe aeree del II tempo.
1° t. canto dolce che spazia (consolazione interruzione, richiamo violento sussulto affanno
2° tempo
finisce con gran maestoso
calma che s'impone: coro di arpe che si rispondono: torna il 2° tema più tenue, tinto di melanconia, si perde nelle voci eteree: accompagnato dalle arpe si perde nell'irreale

***

Beethoven: non parliamo più di abilità, di arte: non parliamo neanche: silenzio sacro. Dopo un adagio di Beethoven si sente di non potere di più: tacere: finire morire: il cuore non può più. Non è musica.
bisogna inchinarsi: richiamare Dante Shak. Michelangelo; i greci: quel che c'è di più puro di più grande e di più profondo nell'umanità. *favete linguis*: solo preludio degno.
Appassionata: è il nome di tutta la musica di B. torrente di passione prima ancora che di bellezza: ma così severa, così durabile: eterna: la passione in quel che ha di...
i primi accordi – il mondo di Beeth.

***

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 94-96. L'autografo è presso la Biblioteca Malatestiana, Cesena.

Appassionata! Pare che con questo nome si dovrebbe chiamare non una sonata sola, ma veramente tutta la musica di Beethoven: torrente di passione che prende il nostro cuore, e come strappato alle pareti anguste del petto mortale lo rapisce nella viva eternità.

Come sono inutili le parole! Si sente solo un bisogno di tacere prima, aspettando, col cuore gonfio e sospeso: e silenzio anche dopo, quando la musica è finita, e tutto quello che poteva esser detto, essa l'ha detto; l'anima, che è stata piena di lei, è stanca e nuda come la sabbia da cui il mare si è ritirato: la stampa delle onde fuggitive brilla innumerevole al giorno e sembra che conservi nella cavità lunata l'inestinguibile respiro. Nulla si può aggiungere al linguaggio di Beethoven: esso è così semplice, che ogni accento pare l'indispensabile, venuto dopo la lunghissima attesa a colmarci della sua perfezione: è anche così ricco e così profondo, che ognuno di noi sa per prova di non avere mai terminato di ascoltarlo; tutte le ore della passione umana e del tormento e della vita possono trovare in esso una improvvisa risonanza, un'eco e una risposta non più udita, nascente dentro le altre già note, per la virtù che si dilata dall'unico accordo, sempre quello e sempre mutato, come sale bolla da bolla attraverso la limpida acqua.

Questa, e tutto il resto che potremmo tentare, essendo retorica, contentiamoci di ricordare alcune circostanze più estrinseche.

***

Beethoven: atmosfera di miracolo: accenti eterni: e ogni voce è semplice e schietta, come se fosse l'aspettata, quella che il nostro cuore attendeva, a cui non si può aggiungere né togliere nulla; espressione viva e perfetta; e ogni voce è pur così viva, così profonda, che rende a ognuno echi e impressioni nuove, una ricchezza infinita e tumultuosa di presentimenti e di modulazioni di riflessioni di sprazzi di baleni di susurri di presagi di bisbigli che fanno nel cuore un turbamento inesauribile e infinito.

Che dire dell'appassionata? una delle grandi. 3 anni a compierla: e ora è tutta come un getto, come un torrente d'armonia unica e sola nella sua ricchezza.

Maturità della vita: sordo: infelice; sicuro così del suo genio come della sua miseria, del destino maligno, degli uomini ingrati o distratti, e sollevato al disopra di tutto questo dalla forza della musica che è tutto in lui: quel che gli è negato, anche l'amore, anche la natura, anche la gioia: – siamo lontani dal compimento della giornata: a 35 anni: la maturità: le ore del meriggio, ora calda, buia: un non so che di oscuro e di violento grava sulla sua ispirazione; ed egli lo trasformerà in calma divina, in trionfo eroico.

La prima battuta ci dà il tema: tre accordi profondi, improvvisi, crescenti; come una proposta fiera, qualche cosa di intenso e di straziato: e un trillo sospeso, ansioso, acuto la risposta, la sospensione; non parliamo di dolore; quello stesso che ci commuove, ci esalta e ci rallegra; la debolezza della creatura umana è trasformata in qualche cosa di superiore, in musica eterna

ed è tutto un chiaroscuro turbato, agitato, battute che interrompono, arpeggi che fuggono e fioriscono, come un volo d'uccello verso l'alto; e il tema ritorna, domanda e sospensione, e tornano gli arpeggi, le fughe dell'anima, l'effusione che diventa affanno, furia, insistenza; e fra l'affanno e l'ansito, un non so che di grave, improvviso, potente e continuo, come uno sfogo e una esalazione dell'anima: un profondo sospiro dei bassi che cantano, che dimenticano, che se ne vanno; l'anima stanca, rintuzzata dal mondo e dagli uomini ingrati, che se ne va in una regione più sua: ma il suo volo è interrotto da esitazioni, tremolii, presagi; è un canto malinconico e interrotto

pare che il poeta abbia detto tutto e ha appena cominciato: i due momenti della sua anima iniziano un dialogo che a ogni istante si arricchisce e si trasfigura

la domanda ritorna, attraverso uno sviluppo, trasportata da un torrente: gli accordi son sempre quelli, ma rimandati da ottava a ottava, battuti, ripresi, martellati sempre più forte; con una foga che diventa anelito e ansia; in una corsa sonora, a cui par che manchi il respiro – e poi tutto è canto, effusione dolorosa, di una dolcezza soffocata, stretta, repressa; ora squillante ora compressa giù nel profondo: ed ecco di tutto questo non c'è più che un'eco

smorzata, e torna il tema, e gli arpeggi, e le martellature; il torrente rotto: cascate che si precipitano e si spezzano, in tronco; si sente; e sempre gli stessi accordi, le stesse domande da un'altra parte, con un'altra voce; riprese con dubbi, con dolore nuovo; pare che il cuore ritorni su sé stesso e ritrovi il suo strazio, identico e nuovo; e ora si assorba in sé, in una riflessione oscura, con echi sordi; e poi corra e si levi con improvviso affanno, sempre crescente, sempre frenato dal volere, da un non so che di chiaro di forte di ordinato che è il volere la forza dell'animo generoso; che cede in ultimo all'impeto del dolore che è ribellione ed energia e fra sussulti e sobbalzi

tumulto che cade.

la tempesta di Sh. il coro di Ariele: lo spirito dell'aria; lieve, puro, celeste, amabile: il divino andante

accordi

## [APPUNTI PER IL COMMENTO ALLA "POLONAISE IN LA BEMOLLE OP. 53" DI CHOPIN] *

*Polon.*

eco di galoppo che viene di lontano strano selvaggio

danza di suoni: crescendo ansante anelante accenti di canto: temi di note sfrenate: galoppo, corsa anelante: a che cosa?

Festa – subito trasformata ritmo di danza – si smorza sordo; peste lontane crescenti tumulto: pausa: eco lontano, cadenzato: musiche dalla landa muovono sospiri fremiti accordi potenti incalzanti (tutta la foresta prende parte) non foresta

***

*polonaise*: improvvisazione: continuità di corrente: musica tutta di getto: la danza, che Chopin, l'esule... amato, ha ripreso, ha nobilitato, esprimendo con tanto fascino nel ritmo strano malinconie nostalgie sensazioni fuggitive e violente, voluttà e natura: questa è qualche cosa nella sua impressione di potente, suggestivo: non è il pianoforte.

(in Liszt, diremo che si sente il pianoforte fatto capace, gioioso, vellutato, di armonie e di ricchezze ignote: tutto il tesoro sprigionato... non si può cavarne di più)

***

*Polonaise:*

tutta dominata da una cadenza di galoppo; galoppo di cavalli sulla landa, sulla terra secca e dura; galoppo nella foresta che susurra; galoppo nella notte, di ribelli, per la libertà: la musica è così impetuosa, così rapida nella sua corsa che non ci dà il tempo di pensare, di capire: un eco lontano; un tumulto vicino, incom-

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 96-97. L'autografo è presso la Biblioteca Malatestiana, Cesena.

bente, strano, quasi selvaggio, una corsa sfrenata? verso che cosa? un non so che di lieto, una danza di suoni, ci trasporta, ci affascina: e ancora siam presi, che si smorza in un fremito sordo, tronco; e nelle pause del silenzio, come rumori portati a onda a onda dal vento, si senton le peste del galoppo lontano, la cadenza sorda che cresce s'avvicina: tronco: fugge: eco: cadenza che risponde dilegua e non son più cavalli, son musiche della terra polacca, sospiro di danze non potute danzare, fremiti che passano e si spengono, come nuvole sulla fronte del suonatore esile e acceso: accordi potenti, incalzanti, tutta la foresta, che prende parte; la terra che trema al galoppo della libertà; o la musica che si disfrena?

## [COMMENTO ALLA "SONATA IN QUATTRO TEMPI" DI BERSANI] *

Carlo Bersani – *Sonata in quattro tempi*.

Con più esitazione si può pensare al preludio di questa sonata: non è un pezzo di autore lontano, con una storia, un carattere definito e conosciuto – come gli altri che abbiamo udito: è la espressione diretta, è l'anima stessa viva e parlante di un artista che ci si rivela in un momento della sua vita spirituale; momento passato, nel tempo, ma presente sempre e operante in lui, che suonando rivive e ricrea: aggiungere qualche cosa a questa espressione, a questa comunicazione schietta della musica che sentiamo nascere e parlare alla nostra presenza, sotto le dita e insieme dal pensiero e dall'anima del musicista, sarebbe tentativo inutile e non molto opportuno.

Abbiamo già sentito qualche cosa della sua personalità non solo nella interpretazione, ma anche nel pezzo che il violino ci ha colorito con tanta intensità: un accento in cui su qualche cosa di triste dominava la forza, la schiettezza di una voce intensa e potente, piena di affermazione di frase in frase più sicura: qui non avremo soltanto un accento, ma se si può dire un dialogo di tutte le voci e di tutte le qualità dell'anima, un intreccio di idee musicali e di accenti lirici e drammatici, sviluppato largamente in tutte le sue parti e chiarito e portato a una conchiusione piena e armoniosa.

È il dialogo di un artista con sé stesso, di un uomo con la sua anima; ma in quali condizioni, in quali circostanze! un artista, combattuto, angustiato e soffocato nella libera espansione della sua attività dalla durezza del momento, un artista pieno di musiche e di armonie che non trovano sfogo, che non possono uscire, pieno di una forza compressa e costretta oscuramente dentro di lui, nel silenzio squallido di un piccolo paese di montagna, nella fatica quotidiana senza gioie; un non so che di squallido lo cir-

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 98-99. L'autografo è presso la Biblioteca Malatestiana, Cesena.

conda: vede i monti aspri, il cielo largo, l'orizzonte immenso – pieno di musica, e non si può muovere, e non sa di muoversi; e l'uomo è triste, quasi solo, ha perduto da poco la mamma; quella che era dolcezza e consolazione – per lui: ora per contrasto sente di più l'asprezza lo squallore; qualche cosa di lei, una dolcezza del passato, la rugiada delle memorie benefiche e leggere scende sulla sua anima e la ricrea; è proprio lei, sarà vero? ora fa dimenticare, ora fa sentire più forte, mescolandosi, perdendosi, la tristezza del presente; contro cui l'uomo combatte e lotta senza vedere una via d'uscita. Ma l'artista ha qualche cosa in sé che non si piega, un bisogno, una forza di resistere, un bisogno di affermarsi, una potenza e una vita che supera tutte le angustie, che dalle miserie e dal dolore stesso trae la forza e la pienezza del canto: e un pretesto qualunque, un concorso, una sonata da fare, gli serve per raccogliere ed esprimere tutti insieme dolori e contrasti e voci e potenze della sua anima, con una tristezza varia e ricca e profonda, ricca di interruzioni e piena di sorprese, che non s'abbandona, ma finisce per trovare in sé stessa, nella affermazione ordinata e armoniosa, una ragione di pace e di speranza; un raggio di sole che squarcia le nuvole.

Questo ci fa aspettare una musica profonda, non un filo di melodia sola e chiara, ma piuttosto una corrente profonda e ripercossa e agitata nel suo corso: stretta dalle pareti, e piena di forza nei suoi urti, e che s'allarga di tanto in tanto, prorompe in cascate melodiose. L'accento e l'ispirazione è di una energia dolorosa: il primo tempo è il presente: il dolore e la lotta; il primo accento è un lamento che domina tutto il tema, un lamento vibrante, un po' rotto; a cui segue e s'intreccia fra gli arpeggi e gli episodi e le mille voci sottili tenui dolenti inconsapevoli che accompagnano sempre..., s'intreccia un ritorno sopra sé, una voglia di resistere e di lottare, un crescendo di contrasti e sforzi sempre più duri, aspri, schietti, su cui domina e ritorna sempre il lamento – più affranto a ogni volta, e quasi abbandonato; ed è tutto un dialogo affannoso, fra quella forza che vorrebbe accettare il dolore eroicamente, e si esalta, e si afferma a gran voce, e lo chiama, sì, sì, e il cuore che dubita dell'utilità della lotta, e si ferma quasi stanchezza dolce,

straziata; e ascolta presentimenti, un non so che di celeste, di soave (voce, ricordo, amato, vicino) che calma il suo travaglio; e poi sente anche la vanità di quello, e che fugge, gli manca, non è vero; e ricade nel tumulto rotto affannoso, dominato alla fine dall'affermazione tragica.

Ma non è la fine: c'è un motivo, tanti motivi che vogliono lo sviluppo: la bellezza della musica è in questa ripresa, che è trasformazione e rovesciamento; dialogo in cui tutte le voci parlano insieme, e una a volta a volta esce dal coro e lo domina, e muta e informa le altre di sé.

# [APPUNTI PER IL COMMENTO ALLA "LEGGENDA DI S. FRANCESCO DI PAOLA CHE CAMMINA SUI FLUTTI" DI LISZT] *

*Leggenda di S. Francesco di Paola che cammina sui flutti*

una leggenda: fatta apposta per cavare dal pianoforte tutto quello di cui è capace (trionfo dell'interprete).

S. Francesco sul mare: e c'è la descrizione, l'effetto sensibile del mare: i primi accordi lenti: la distesa placida del mare: il ritmo uguale delle lunghe ondate, come respiro del mare; respiro che cresce su sé stesso, più sonoro, un'onda sull'altra; canto fermo, crescente: il fragore del mare; una nota stridula tenuta attraverso gli arpeggi: l'agitazione; schiume spruzzi: echi dileguano

arpa sul mare: accento umano; la preghiera sul formidabile: voce, preghiera che si eleva, domina, insieme col tumulto: e poi silenzio: il prodigio. Arpe rade e sole: il prodigio che si muove lento lieve esitante; l'uomo celeste che cammina sui flutti che lo sostengono e poi lo sollevano con un susurro di allegrezza profondo; limpido canto delle onde d'argento

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 99-100. L'autografo è presso la Biblioteca Malatestiana, Cesena.

## [MANIFESTO PER LE ONORANZE A WAGNER] *

### ONORANZE A WAGNER

CITTADINI,

il secolo ricorrente reca oggi in tutto il mondo, dove genio e arte hanno onore di culto, l'anniversario di una delle glorie più grandi che la musica abbia avuto fra gli uomini. Le nostre labbra mormorano riverenti il nome di

WAGNER

e un immortale susurro si diffonde intorno, come se l'immensa foresta di metalli e di anime si desti profondamente a cantare. L'armonia della selva tedesca vola su tutte le terre: e anche l'Italia, che pure in quest'anno celebra con solennità augurale e nazionale di rito la memoria del Grande, che alle dolci melodie di nostra gente seppe infondere gli spiriti alacri e guerrieri della patria risorgente, l'Italia tutta vuol chiamare, in una festa e in una gloria comune, accanto a VERDI, WAGNER.

Vogliate voi, o cittadini di Cesena, che nel vostro Teatro, risonante delle note appassionate del cigno di Busseto, possa essere apposta e rimanere, come ricordo votivo, rilevata nel marmo, l'imperiosa effigie del genio di Lipsia.

Cesena, 9 luglio 1913

IL COMITATO PROMOTORE
ING. VINCENZO ANGELI - UMBERTO CALZOLARI - SEBASTIANO CICOGNANI - ON. AVV. UBALDO COMANDINI - AVV. CAV. FRANCESCO EVANGELISTI - MARIO GODOLI - AVV. CINO MACRELLI - VITTORIA MARIANI RAMBELLI - EGISTO RAVAGLIA - PROF. GIOVANNI ROBERTI - AVV. FILIPPO TURCHI - RUGGERO VERITÀ

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 100-101. L'autografo è presso la Biblioteca Malatestiana, Cesena. Originale del manifesto a stampa presso Cino Pedrelli, Cesena.

P.S. – Un'apposita commissione si incaricherà di raccogliere le offerte della cittadinanza per la targa marmorea, scolpita dal concittadino prof. Grilli, da apporsi nel Teatro Comunale, durante la prossima Stagione Lirica.

## [“L’AMORE DEI TRE RE”] *

### LA TRAGEDIA

Una risonanza vaga, come di leggenda e di fato incombente, è nella formula breve con cui il dramma si annunzia. Sorgono nella fantasia i tre re, tre figure lontane oscuramente strette in uno stesso nodo d’amore. Non si sa bene né quando né dove. Gli avvenimenti si perdono in una notte del passato, che ne sfuma i contorni precisi; solo la vicenda umana di passione e di morte, nella sua essenza eterna e semplice, dura al di sopra del tempo.

Son caduti i particolari; ma per questo appunto gli elementi, di cui l’urto e l’incontro costituisce la tragedia, si impongono con una forza nuda e irreduttibile.

Forze d’amore e di odio, differenze di razza, contrasto di civiltà e di generazioni l’una di fronte all’altra, formano come un turbine intorno a una sottile figura di donna, che ha il nome e la freschezza di un fiore, e anche l’odoroso inebbriante veleno nella sua carne candida. Fiora, si chiama.

Vive in un castello d’Italia, remoto fra i monti. Son mille e più anni. La memoria non li sa numerare esattamente.

È l’età ferrea in cui la terra d’Italia è rimasta quasi sommersa dalle ondate periodiche delle barbare invasioni; dopo la caduta dell’impero romano; e prima che dalla mescolanza e dal travaglio dei sangui sia maturata la nuova gente e la nuova civiltà italica. Scendono i biondi germani poderosi, e cavalcano duramente il bello aperto paese; tal volta passano come una bufera, tal’altra si fermano, spartono fra loro coll’alabarda le terre dei vinti, e vi si accampano; si annidano come falchi negli alti castelli. Gli anni trascorrono; vincitori e vinti vivono gli uni accanto agli altri. Il genio della nuova dimora esercita la sua influenza sugli invasori; la forza della religione, che forse li aveva presi già nelle loro contrade lontane, opera insensibilmente e più profondamente sugli animi, li piega a un senso nuovo pietoso e umano, all’ugua-

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 101-105.

glianza di fronte al cielo, che è fraternità e carità fra gli uomini, che sarà domani civiltà comune: e insieme con la religione tutti gli incanti del cielo clemente, della civiltà e della razza più gentile, si fanno sentire a mano a mano, accostano i figli dei vincitori alle case dei vinti.

Così è accaduto anche questa volta. Son quarant'anni che Archibaldo è disceso coi suoi in armi, a predare la bella Italia; ed è rimasto nel castello rupestre, presso la borgata in cui la gente dei vinti si raccoglie ancora, intorno ai suoi signori, spogliati della forza politica, ma non di una certa supremazia, in quel vivere incerto in cui i barbari si contentano quasi dell'occupazione militare e del resto, leggi e costumanze, si prendono meno cura. Ma son sempre i padroni.

Ed è bastato che Manfredo, il figlio nato in Italia di Archibaldo, posasse il suo desiderio su la persona di Fiora, la più bella in Altura fra le figlie dei vinti, destinata sposa al loro capo, a un giovane Avito, a cui il linguaggio confuso dell'età concede, così come ai baroni barbari, il nome antico dei re: per aver pace glie l'hanno donata. Ma non l'ha avuta egli come una preda; Manfredo tiene dei suoi solo il vigore guerresco, ma nell'animo è dominato dalla legge cristiana, nel cuore e nei sensi è preso dalla gentilezza italica, è preso e vinto dalla grazia leggera di Fiora. Egli contempla la sua bellezza con lo stupore candido del barbaro; la adora con una serietà quasi di religione, come una piccola cosa fragile e preziosa fra le sue mani tremanti. Ma Fiora non è sua; né coscienza di dovere né senso di pietà, verso l'uomo che così umilmente la ama, valgono a legare il cuore, che fugge disperatamente verso i suoi, verso la libertà, verso l'amore. Avito si chiama il suo amore; doveva esserle sposo e non poté, per la prepotenza dei dominatori: è del sangue dei re, del sangue antico d'Italia, un po' impoverito attraverso le generazioni; la forza gli manca nei muscoli e anche il coraggio nel petto, la sua persona gentile ha qualche cosa di femmineo, una debolezza sbiancata, appassionata e amorosa, in cui Fiora si perde. Manfredo è andato lontano, a combattere insieme con gli altri baroni della sua gente, che la guerra ha chiamato; e Avito è entrato nel suo castello, dalla sua donna; tutte le notti la

tiene fra le braccia, finché un pastore dei suoi col sufolo silvestre lo avvisa che l'alba schiarisce, che è tempo di fuggire, per il ladro d'amore: ed egli si scioglie tremando dalla donna che l'allaccia e non lo vorrebbe lasciare.

La follia degli amanti è aiutata dalla devozione dei servi, che son dei loro; e dalla impotenza del vecchio Archibaldo, divenuto cieco, che si aggira fra le tenebre del castello come custode oramai inutile e pur pieno di inquietudini e di sospetti. Così la tragedia si prepara.

La prima figura che si leva davanti ai nostri occhi è appunto la sua; essa conserva ancora la rigidezza del gigantesco cavaliere vestito di ferro; ma la voce cupa di cieco è piena di stanchezza e di angoscia. La notte è ancor fonda ed egli è senza sonno; parla al servo che lo guida, esaltandosi e commovendosi, delle cose più belle che son passate nella sua vita; della Italia meravigliosa, verso cui si slanciò l'ardimento della sua gioventù pugnace; del figlio suo buono, e di Fiora che l'aspetta, che deve essere l'angelo e il fiore profumato nella casa dei guerrieri. Ma noi sappiamo quel che il cieco non vede, e che dà alle parole della sua illusione come un'eco di tristezza; Fiora tradisce, e il figlio stesso è troppo lontano oramai da lui, troppo diverso di coscienza e d'educazione e di affetti; quasi non è più del suo sangue, non può più stringersi al suo fianco nei momenti terribili.

Il servo lo trae via, e i due amanti escono; s'indugiano a salutarsi; tanto che il vecchio ritornando sorprende il calpestio dei passi furtivi. E ne domanda a Fiora, vuol sapere con una improvvisa ansia di padre, commosso nell'accostarsi a quella bimba che gli è stata data in custodia dal figlio; e poi fremente e tempestoso di sdegno, nella sua fiera lealtà, contro la menzogna indovinata, carezzevole e pertinace di lei. Nel frangente, sopravviene Manfredo, che s'è involato poche ore dal campo, per abbracciare la sua Fiora; e il vecchio la manda via, che non li trovi Manfredo in quel contrasto, che abbia la gioia di vedersela correre incontro come balzando dal letto. E la leggera finzione grava poi sulle tre persone riunite come un presagio di qualche cosa di sinistro non ancora ben definito, che matura nel buio.

E di lì a poco, ecco la partenza di Manfredo: l'addio doloroso di lui, pieno di tenerezza umile e implorante; si contenta che Fiora lo guardi andar via, che l'accompagni fin dove giungano gli occhi, salutando col suo velo. C'è tanta bontà sincera e pietosa in lui, che Fiora si commuove; e ad Avito che si riaccosta in travestimento di servo, ardendo di passione, si mostra mutata, irrigidita in un tentativo di resistere, di strapparsi da lui, di chiudersi e sprofondarsi, senza più debolezze, nel suo destino di pianto. Ma fra i due che parlano e pare che si respingano, c'è una forza buia, più prepotente del loro volere, che cresce a poco a poco come un'onda infinita nel cuore; e trabocca a un tratto e li travolge abbandonati nel dolce abisso d'amore. Si parlano, si guardano; e tutte le cose del mondo non esistono più intorno a loro; le bocche dicono le piccole cose un po' puerili e care e folli dell'incanto che li ha presi, e poi si congiungono perdutamente; sono per perdersi.

Li richiama alla vita e al pericolo il vecchio che ritorna, ansioso e implacabile come il destino. Avito si slancia per colpirlo, ma è trattenuto e fugge; Archibaldo sente chiaramente il suo passo. La tragedia precipita. Il vecchio eroe e la donna sono di fronte come nemici; non è più tempo di negare, né di nascondere; le due nature contrarie e superbe si urtano con una violenza suprema; e Fiora grida il suo amore con una gioia, che è al di là della vita e della morte, e Archibaldo grida il suo sdegno e la sua vendetta con la fierezza del barbaro che non conosce perdono, che vuole avere ucciso prima che sia tornato il figlio, troppo diverso da lui, che potrebbe perdonare. La gola bianca di fanciulla è strozzata fra le sue dita di ferro. Manfredo, che non ha più visto il velo muoversi ed è tornato a vedere, trova il padre accanto al cadavere, giustiziere e denunziatore. L'uno piange e si chiede con disperata meraviglia di quanto amore sia stato capace quel cuore a lui ignoto; l'altro pensa terribilmente a frugare nell'ombra fin che v'abbia scoperto il traditore.

Padre e figlio sembrano uniti nell'opera di vendetta. Il servo infedele è appiccato; il cadavere di Fiora acconciato con arte, da celare i segni della violenza, viene esposto nella cripta della chiesa del castello; con le labbra spalmate di un veleno, che ucciderà

e denunzierà l'amante se s'accosti a deporvi l'ultimo bacio. I vendicatori l'aspettano in agguato. Ed ecco, fra il popolo, che mormora sommessamente la sua pietà e l'orrore davanti alla tragedia intraveduta nel mistero, giungere Avito. Uomini e donne si ritraggono, lo lasciano solo col suo dolore e col suo amore che si sfoga follemente a chiamare e a baciare colei che giace nell'eterno silenzio. Archibaldo e Manfredo lo colgono, già imbevuto del veleno mortale. Un breve urto, ed egli cade, sostenuto vanamente da Manfredo, che sente a un tratto l'inutilità della vendetta, nel suo cuore cristiano, fatto solo per la bontà e per l'amore, negato all'odio di cui il padre si inebria. E anch'egli cerca sulla bocca della morta il veleno che donerà la pace, e s'abbandona sul suo corpo, e fugge nella morte, rattenuto invano dalle mani brancolanti del padre, che l'ha scambiato a tentoni col nemico, e poi riconosce con suprema disperazione il figlio, anche il figlio, che lo lascia solo, dileguando nell'ombra senza fine.

## [APPUNTI PER L'ARTICOLO ILLUSTRATIVO DEL LIBRETTO DE "L'AMORE DEI TRE RE"] *

la tragedia: i tre re (capi: li chiamano re) Fiora, l'amore in mezzo a loro, voluttà e pericolo – filiale – tradimento – morte – stringe in un nodo solo i protagonisti diversi. L'amore dei tre re… una risonanza di destino lontano... di leggenda e d'incanto – Lontano: tanto... una purità una nudità di leggenda...: gli anni consumarono: solo la poesia raccoglie l'essenza.

Un castello, quarant'anni dopo un'irruzione barbarica. Vincitori e vinti vivono sulla stessa terra: una generazione accanto all'altra: i vecchi – padroni servi: i nuovi: preparano il connubio di sangui di genio che maturerà più tardi. Ma la stagione è ancora acerba: marzo, tempestoso. I conquistatori sono ancor troppo – i domati non abbastanza: i vinti...: urto di elementi irreduttibili: la tragedia.

Essa è semplice: con una progressione.

Il 1° atto è di Archibaldo: il vecchio: cieco. Religione d'Italia nel barbaro. La figlia dei vinti che gli passa vicino. L'ha sposata: ma... la lampada. Avito era dentro: l'amore nell'alba che giunge. – Il sospetto:

* *Renato Serra. Il critico*, cit., p. 105. L'autografo è presso la Biblioteca Malatestiana, Cesena.

## [IL CONCERTO ALLO SPORT-CLUB] *

Il concerto allo Sport-Club, la sera del 13 c., è stato veramente felice: la bella sala nuovamente decorata si è aperta a una folla numerosa e gentile di soci e di invitati, che formava lo sfondo più degno alla geniale manifestazione d'arte. Gli egregi artisti, che hanno prestato il loro concorso, sono stati tutti festeggiatissimi; ricordiamo con vero piacere le romanze della Signorina Ugolini, dall'ottimo timbro di voce e dalla dizione corretta ed efficace, che attesta l'egregia scuola del bravo m.º Raggi; mentre il contrabassista prof. Godoli seppe vincere mirabilmente le difficoltà del proprio strumento, mostrando tecnica e bravura non comune. Inutile poi dir le lodi del prof. Bersani e del prof. Gironi, le cui qualità artistiche ben conosciute si rivelano a ogni esecuzione con nuova virtù.

Il primo fu ammiratissimo, massime nella rapsodia VI di Liszt, resa con perfetta meccanica e nobile senso d'arte; l'altro, accompagnato al pianoforte con sicura maestria dall'amico Masacci, ebbe campo di sfoggiare tutte le sue doti di artista e di virtuoso nel famoso a solo del terzetto dei Lombardi, destando un vero entusiasmo nell'uditorio che volle applaudirlo ancora nella briosa serenata di Arlecchino.

Il geniale concerto ebbe solo un difetto, di finir troppo presto; ma l'animazione e il musicale godimento del pubblico invece di spegnersi si continuò quasi naturalmente, per la cortesia di parecchi invitati, in una piccola festa di ballo, tanto graziosa quanto improvvisata.

(r. s.)

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 105-106.

## NOTA ARTISTICA *

Abbiamo dato in altro luogo la cronaca del concerto del 20, ma ci fu qualche cosa in quella serata che vuole essere ricordata a parte, con significato e compiacenza speciale.

La prima comparsa sul palco scenico della nostra concittadina *Dora De Giovanni* assunse, in mezzo a un pubblico che comprendeva tutta Cesena trepidante e attenta, un carattere indimenticabile di commozione e di festa. L'aurora non è così bella come lo splendore dei primi raggi della gloria sopra una fronte candida.

E gli occhi di tutti vedevano veramente un riflesso di questo splendore diffuso come una aureola insolita intorno alla figura bianca e gentile della giovine artista, che s'affacciava sulla scena con una grazia in cui scomparivano tutte le ansie e le timidezze della prima prova. Inutile parlare del trionfo e analizzare particolarmente i doni che fanno fino da oggi della nostra concittadina, così per natura come per scuola ed educazione, una artista magnificamente compiuta. La signorina *De Giovanni*, o piuttosto come tutto il pubblico la chiamava con famigliarità affettuosa *la Dora* è un'artista nata; una di quelle creature speciali che sembrano fatte apposta per raccogliere dentro sé stesse tutte le vibrazioni dell'arte e diffonderle poi intorno moltiplicate e trasfigurate dalla forza incantata della voce e dell'espressione.

In Lei non abbiamo ammirato solo la bellezza della voce fresca agile e mirabilmente modulata, che unisce con naturale facilità gli slanci pieni superbi e le più fine sfumature: la dolcezza e la forza del canto ci rapiva, mentre la intelligenza dell'interpretazione, la potenza drammatica e la profondità dell'accento appassionato comunicavano fremiti rapidi e sinceri di commozione.

Tutto questo passava a onda a onda nel silenzio della sala gremita, con mormorio contenuto e scoppiava alla fine nell'applauso irrefrenabile che confondeva le ammirazioni e le commozioni e

---

* *Renato Serra. Il critico*, cit., pp. 106-107.

la cordialità e la festa del pubblico con la soddisfazione lieta e l'artistica felicità brillante sul volto e sorridente nei grandi occhi che pareva inviassero a ognuno la gratitudine e il saluto più gentile.

A noi non resta se non unirci a quell'applauso e all'augurio più sincero una speranza che non è soltanto nostra: riveder presto la nostra concittadina sulle scene, a incarnare, in mezzo al tumulto sonoro dell'orchestra e sullo sfondo di un grande spettacolo, un personaggio lirico degno di Lei!

r. s.

# LA CONFERENZA BATTISTI

## La scelta della Patria

> Per questo non ci curiamo troppo dei fischiatori dell'altra sera - a cui del resto si potrebbero trovare tante, non diremo attenuanti, ma spiegazioni in una cronaca dell'educazione e della vita politica in tempi non molto lontani. Ci sono altre cose intorno a noi: lutti e doveri, angoscie e aspirazioni, che passano su questa terra d'Italia come un vento di purificazione. E anche costoro saranno purificati; oppure spazzati via.
> (Serra, *La conferenza Battisti*, 14 gennaio 1915)

Alti ideali e fischi, le parole alate del patriottismo e, a contrastarli, fischi e forse contumelie, si volsero al Comunale di Cesena nella serata del 14 gennaio 1915, all'inaugurazione della stagione interventista. Gli ideali dell'irredentismo trentino, letteralmente incarnato sul podio dal suo simbolo itinerante e futuro martire della Grande guerra, Cesare Battisti, e un socialismo neutralista e riottoso, magari a ragione, a farsi escludere dalla cerimonia in onore del bardo trentino. È una di quelle situazioni in cui ciascuno difende le proprie posizioni, non essendoci più un ponte per collegare le parole e gli interessi di parte. Serra pronuncia, nell'articolo che non firmato gli è stato legittimamente attribuito, una frase che forse non ha pronunciato mai, una frase che sa di profezia, quasi di minaccia. Chi non vuole la guerra, finirà per subirla; chi non vorrà essere redento dalla purezza degli ideali, sarà travolto e annientato. Non è più il tempo delle mediazioni operate dalla pazienza, né della tolleranza, né dell'ironia. È il tempo della emergenza, il tempo del sacrificio, il tempo dei rendiconti nazionali. Qui Serra parla a nome di una classe dirigente che vuole la guerra e la condurrà, e per la prima volta vediamo in lui non il letterato *super partes*, l'ironico, tollerante intelletto, ma una persona che appartiene a una classe, a un ceto, a una educazione, alle peculiarità e ai limiti di quella formazione specifica (la tradizione, la famiglia politica, l'ideale che diventa scelta di azione).

Questo testo di conferenza pubblica, a tema patriottico, è stato uno degli acquisti più significativi dalla stagione serriana dell'intervento. Si può dire che, insieme al *Diario di trincea*, edito a cura di C. Pedrelli, nei "Quaderni degli Studi Romagnoli", nel dicembre 2004, *La conferenza Battisti* offra specularmente il tempo non solo dell'attesa individuale della guerra, ma della sua aspettazione fattiva, impegnata nell'arena politica della città, che, stante la posta in gioco, guerra e pace, vita e morte, si fece subito rovente. Un testo che ci dà senza alcuna ambiguità, ambiguità che si riscontrano in testi successivi o coevi, compreso l'*Esame di coscienza di un letterato*, che viaggia parallelo

quanto a tempi di stesura, il profilo del Serra interventista, su basi di un condiviso irredentismo, e di una chiamata alle armi che ha un sapore di risorgimento ritrovato alla luce di una patria, la cui unità territoriale e politica deve essere ancora compiuta. Battisti, il campione dell'irredentismo trentino, scende a Cesena per tenere un discorso, ripetuto su più piazze della penisola, intitolato *Trento e Trieste e il dovere d'Italia*. Interrotto da fischi di opposizione neutralista, fomentata anche da una repulsa della "Dante Alighieri" di consentire l'ingresso in sala ai socialisti, sbarrando loro anche la possibilità di un contraddittorio (e su materia tanto vitale), Battisti è costretto a chiudere la serata con un affondo polemico (contro gli eroi del fischio, inneggia all'Italia: " […] e più vorrei dirvi, ma, dinnanzi agli eroi del fischio, non mi resta che gridare una sola parola: viva l'Italia!"). Serra commenta il clima della serata (14 gennaio), e il fatto in sé, di cui era stato non solo testimone ma anche coprotagonista, come organizzatore e presentatore, a nome della "Dante Alighieri", con un articolo non firmato, che "Il Cittadino" pubblica a titolo *La conferenza Battisti*, il 17 gennaio 1915. Lo fa premettendo che il miglior commento è quello che, lungi dall'amplificare l'eco della cosa, per la sua indegnità sostanziale di mediocre gazzarra (angustia, mente ottusa, piccoli gruppi politicamente disorientati, sono alcune delle sue espressioni, fra minimizzazione e disprezzo), e la sua inopportunità, la passa quasi in giudicato, avvolgendola di un'ombra di fastidio, di reticenza, come per il disgusto che si possa contaminare un'ora pura e concentrata dello spirito di ciascuno: "Di certe cose non giova parlar molto: il pensiero e il cuore d'Italia vi è fisso silenziosamente, in queste ore di ansia e di aspettazione, in cui tutte le altre faccende e gli interessi della vita quotidiana sembrano sospesi".

I motivi, di cui si trama l'articolo, sono i seguenti: la fine del tempo della mera cultura, ora che la cultura (e il Dante della "Dante Alighieri") veicolano non più solo conferenze di storia e di erudizione, ma intridono di "commozione e di nostalgia sottile", di trepidazione e di speranza, le voci che vengono a parlare dai territori irredenti. Un tempo Battisti sarebbe stato uno studioso, il direttore della rivista "Tridentum", un simbolo di una tradizione etnica e culturale; ora è molto di più. È il simbolo di una patria che soffre, mutilata e oppressa ai suoi confini nord orientali, minacciata dallo straniero (l'eterna Austria feroce e liberticida). Il deputato di Trento è un esule in Romagna, così come un romagnolo al principio del 1859 poté essere un esule in Piemonte. Il clamore come di bestie "di un gruppo press'a poco socialista" depone della fine del socialismo come forma di lotta politica e di contesa ideale; pertanto costoro non meritano d'essere presi sul serio; conviene volgersi a più alti pensieri e imprese; coloro che non sentiranno in cuore la patria e per essa il richiamo del

dovere e del sacrificio, saranno persuasi, oppure "spazzati via". La guerra sarà in sé una forza di convincimento, di elevazione morale (nel sacrificio), oppure all'atto pratico di punizione apocalittica (spazzati via, come da un cataclisma che non lasci traccia di una parte di umanità paurosa e impotente).

Ad attribuire questo testo a Serra, anche se con il precedente di Ernesta Bittanti Battisti (*Con Cesare Battisti attraverso l'Italia. Agosto 1914-Maggio 1915*, Milano, Treves, 1938), persuasa che non potesse appartenere che al cesenate, è stato Cino Pedrelli, prima nella sua relazione al convegno cesenate del dicembre 1965 (Liceo classico "Vincenzo Monti"); quindi in "Il lettore di provincia", dicembre 1971; nel vol. *Scritti in onore di Renato Serra per il cinquantenario della morte* (Firenze, Le Monnier, 1974), che raccoglie gli atti cesenati di nove anni prima. Il testo è stato riprodotto nel vol. Serra, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli 1900-1915*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, il volume antologico che ha fondato una rilettura di Serra in una chiave eminentemente storico-politica. Infine è stato ripreso nel vol. che raccoglie gli studi serriani di Pedrelli, *Pagine sparse per Renato Serra 1970-2004*, cit., 2006, nello studio *L'intervento*, pp. 87-103.

Vale la pena che il lettore torni sui motivi stilistici, e non solo, ché ogni accento stilistico è in testi siffatti connesso a un contenuto, a un significato e a una sua sfumatura, dell'attribuzione che non presenta ormai alcun margine di dubbio. Si nota il senso di emergenza che Serra cerca di comunicare, allorché parla di uno scontro che mette in gioco la civiltà, la civiltà latina, ché la Francia è già in guerra e sta soffrendo anche per noi (questo il senso della partecipazione serriana a una guerra effettivamente combattuta e a una guerra ancora parlata, discussa, rinviata, ma per lui necessaria, non foss'altro che per affiancare doverosamente la "sorella latina"): "… è tutta la nostra civiltà che è in gioco…" (*La conferenza Battisti*); "… sui campi dove si difende un'altra volta la civiltà latina… " (*Esame di coscienza di un letterato*). Grazie al tempo speciale che si profila all'orizzonte, un tempo che non ammette remore e neppure le piccole viltà della pace, si forma in tutti un sentimento di attesa che distrae da ogni altra cosa e occupazione: "Di certe cose non giova parlar molto: il pensiero e il cuore d'Italia vi è fisso silenziosamente, in queste ore… in cui tutte le altre faccende e gli interessi della vita quotidiana sembrano sospesi … in queste ore di ansia e di aspettazione… " (*La conferenza Battisti*); "… questa licenza di metter da parte tutte le altre cose e di pensare solo a quella… Parlavo prima di coloro che vorrebbero per un istinto del cuore sospendere quasi il corso dell'universo; … con aggiunta di raccoglimento e di ansia e di attesa… in questi mesi di aspettazione… " (*Esame di coscienza di un letterato*). L'ora della storia segna anche la fine di un atteggiamento di tolleranza (e di ironia),

che non ha più ragion d'essere: "… certe tolleranze che provano la superiorità dello spirito nelle contingenze usuali, non sian più degne di uomini civili" (*La conferenza Battisti*); "… superiore perfino alla nostra tolleranza che era così larga nel suo disprezzo" (*Esame di coscienza di un letterato*). Ancora si insiste sulla cessazione della consueta tolleranza e ironia: "Ci può essere qualcosa di più da fare che non esercizio di indulgenza e di ironia" (*La conferenza Battisti*); "… quando sarà il tempo dell'ironia e dell'umiliazione… " (*Esame di coscienza di un letterato*). Sintagmi che si corrispondono quasi alla lettera: "… l'angustia di oggi può essere il pericolo di domani…" (*La conferenza Battisti*); "… la debolezza di oggi può essere la virtù di domani… " (*Esame di coscienza di un letterato*); "… un senso invincibile di ribellione e di disgusto…" (*La conferenza Battisti*); "… l'ira verso di loro è tanto esagerata quanto inutile il disprezzo" (*Esame di coscienza di un letterato*). Il motivo dell'esilio di italiani fra italiani, che collega il Risorgimento all'ora presente, è fra i più scanditi nella nazionalizzazione del discorso serriano: "… il deputato di Trento esule in mezzo a noi… " (*La conferenza Battisti*); "Anche gli esuli che aspettano la fine come il compimento della profezia" (*Esame di coscienza di un letterato*). Infine il tema della gente riottosa, dei futuri compagni d'arme, adesso recalcitranti, che pure diventeranno una compagnia di fratelli combattenti: "Perché della viltà e dell'egoismo non si riesce a fare altro che per breve errore di mente ottusa un programma ideale: e c'è qualche cosa in ogni uomo, sia pur debole e dappoco, che è pronto a rispondere in certi momenti al richiamo sacro del dovere e del sacrificio" (*La conferenza Battisti*); "Fratelli? Sì, certo. Non importa se ce n'è dei riluttanti; infidi, tardi, cocciuti, divisi; così devono essere i fratelli in questo mondo che non è perfetto" (*Esame di coscienza di un letterato*).

Infine il contesto della *Conferenza Battisti* dovrà essere completato con altri documenti, espressione della militanza comunale di Serra. Ne elenchiamo alcuni: 1) il manifesto, a nome della Società Dante Alighieri, Sezione di Cesena, per la morte di Gaspare Finali, 12 novembre 1914 (autografo presso gli eredi del dr. Augusto Calzolari, Cesena); 2) una minuta di telegramma, senza data, indirizzato a Innocenzo Cappa (Milano), invitato a Cesena a una orazione interventista, per sanare il *vulnus* della serata Battisti; 3) manifesti in morte di Nazzareno Trovanelli, 21 marzo 1915. Da uno dei manifesti Trovanelli, steso da Serra a nome della "Dante Alighieri", riprodotto su "Il Cittadino" (XXVII, 13, 28 marzo 1915, p. 6), vale citare questa frase, che si connette, come altre di questo frasario contestuale, all'interventismo: "Nazzareno Trovanelli il purissimo italiano spentosi purtroppo alla vigilia del compimento della nostra unità, da Lui sognata ed auspicata con tanto ardore giovanile e con tanta fede

immutata". La guerra come compimento dell'Unità, proseguimento delle guerre di indipendenza. *La conferenza Battisti* è solo un anticipo, un avamposto pubblico dell'interventismo di Serra. Poi verrà l'*Esame* e dopo il *Diario di trincea*. Dalle parole al silenzio.

# LA CONFERENZA BATTISTI *

Crediamo inutile aggiunger commento al discorso che il deputato di Trento tenne giovedì 14 corr. per invito della Sezione locale della Dante Alighieri, intorno a "Trento e Trieste e il dovere d'Italia". Di certe cose non giova parlar molto: il pensiero e il cuore d'Italia vi è fisso silenziosamente, in queste ore di ansia e di aspettazione, in cui tutte le altre faccende e gli interessi della vita quotidiana sembrano sospesi.

Questa appunto è l'impressione più netta e più significativa che si potesse ritrarre anche dalla conferenza dell'altra sera. Accadeva di pensare, entrando in Teatro, alle conferenze degli altri anni a cui la Dante Alighieri soleva invitare, proseguendo, in mezzo al nostro pubblico alquanto provinciale e restio, il suo programma di diffusione della cultura e dell'italianità, intesa soprattutto nei suoi principi ideali della lingua e della storia.

E certo, fra gli oratori che recarono ultimamente fra noi la loro parola variamente fervida e luminosa, avrebbe potuto essere anche negli anni scorsi, l'on. Battisti; che conoscevamo da un pezzo cultore egregio degli studi e delle memorie della sua terra, direttore e scrittore di una nobilissima rivista, "Tridentum", di cui una parte cospicua era dedicata appunto alla rievocazione della storia del risorgimento nel Trentino.

Anch'egli dunque avrebbe potuto farci una conferenza storica, pregevole per dottrina e per sicurezza di notizie; e noi avremmo ascoltata l'eco di quelle cose e tempi gloriosi e lontani, con un interesse, in cui forse alla curiosità solita si sarebbe mescolato un senso di commozione e di nostalgia sottile: quel senso che ci rendeva per tanti anni, fino a ieri, ogni voce di lassù, a cui qualche cosa di fraterno voleva pur rispondere nel nostro cuore, ma non poteva; non poteva, e quasi non osava neanche sperare…

---

* *Scritti in onore di Renato Serra per il cinquantenario della morte*, Firenze, Felice Le Monnier, 1974, pp. 394-397.

Se non che oggi tutti sappiamo che non è più questione di studi e di cultura e di storia; è tutta la nostra civiltà che è in gioco, e piuttosto che a illustrare il passato, bisogna pensare all'avvenire della patria.

Allora anche il nome di Dante riprende quel valore che ha sempre avuto, in tutti i momenti più gravi e più fortunosi della nostra storia, non solo come simbolo di grandezza letteraria, ma come esempio ed obbligo di fede e fierezza e virtù italiane; e la Dante Alighieri invita il deputato di Trento, esule in mezzo a noi come poteva essere un romagnolo o un lombardo o un napoletano nel Piemonte del principio del '59, a dire qui sulla condizione e sui dolori e sulle speranze della sua terra parole che lassù gli sono vietate dalla persecuzione e dai ferri, che anche i nostri padri conobbero, e non son mutati tuttavia.

Erano parole semplici, serie, precise, improntate dell'accento profondo della verità e della passione; chi le ha ascoltate non le dimenticherà.

Questo è quel che ci importava di dire del significato e dell'impressione della conferenza. Il resto importa così poco! E ci dispenseremmo dal farne ricordo, se non per rettificare quella che ci sembra un'esagerazione.

Vogliamo alludere, come ognuno intende, al contegno di un gruppo press'a poco socialista, che presa posizione in alcuni palchi di 3° e 4° ordine, organizzò una specie di ostruzionismo cocciuto, a base di fischi e di villanie e di clamori bestiali, tentando di impedire la conferenza prima, e poi disturbandola lungamente e provocando alla fine e all'uscita gli incidenti soliti di tali occasioni. Lasciamo stare la cronaca minuta che pur varrebbe a spiegare molte cose; poiché forse una delle ragioni più forti di quella bestialità fu l'equivoco di un individuo dotato di una vanità irritabile e sfortunata quanto quella dei suoi parrucchieri: si credettero offesi, – la conferenza essendo privata, – per non avere ricevuto, come altri, l'invito e le agevolazioni e magari il posto sul palcoscenico in prima fila, che sembravano necessari alla grandezza della missione e importanza delle persone loro; e poiché niente può esser così esasperato come la meschinità che si sente ricono-

sciuta, stimarono che nessun eccesso fosse di troppo per reagire a tanta offesa.

Questo è soltanto il lato ridicolo delle cose; e non valeva a togliere nel pubblico che usciva l'altra sera dal Teatro, dopo aver subito nella persona di un ospite doppiamente caro, come rappresentante di un'idea e come simbolo di una sventura fraterna, una così lunga e odiosa sopraffazione, un senso invincibile di ribellione e di disgusto.

Partecipiamo al disgusto: pensiamo anzi che in questi momenti, in cui l'angustia di oggi, che può essere il pericolo di domani, avvicina e stringe insieme quanti hanno cuore di Italiani e senso di umanità e di doveri ideali, certe tolleranze che provano la superiorità dello spirito nelle contingenze usuali, non sian più degne di uomini civili. Ci può essere qualche cosa di più serio da fare che non esercizio di indulgenza e di ironia.

A parte questo, sarebbe un errore prender sul serio siffatti episodi, come segno di una opposizione o magari di pericolo socialista.

Sappiamo bene che come a Cesena così in Italia, un partito socialista non esiste più (non si dice che non esistano le ragioni storiche profonde, da cui nacque il movimento sociale dell'ultimo 50ennio, e che ne faranno nascere altri e altri domani). Quelli che esistono sono gruppi, accozzaglie di individui, che si sono vuotati a mano a mano negli ultimi anni di tutta la parte che aveva qualche valore di intelletto e di fede: è rimasto solo il peso morto, e pur fortemente diminuito, del numero, che rinnega in questi giorni e si prova di uccidere in sé, come per un istinto cieco, le ultime faville della umanità e della civiltà. In vano. Perché della viltà e dell'egoismo non si riesce a fare altro che per breve errore di mente ottusa, un programma ideale: e c'è qualche cosa, in ogni uomo, sia pur debole e dappoco, che è pronto a rispondere in certi momenti al richiamo sacro del dovere e del sacrificio.

Per questo non ci curiamo troppo dei fischiatori dell'altra sera – a cui del resto si potrebbero trovare tante, non diremo attenuanti, ma spiegazioni in una cronaca dell'educazione e della vita politica in tempi non molto lontani. Ci sono altre cose intorno a noi:

lutti e doveri, angoscie e aspirazioni, che passano su questa terra d'Italia come un vento di purificazione.

E anche costoro saranno purificati; oppure spazzati via.

# *Serra e il teatro del suo tempo*

## Il teatro che non c'è
## La critica e il giudizio

> Perché non dovrebbe entrare in una storia delle lettere […] Il miglior modo di scrivere questo paragrafo sarebbe: sopprimerlo.
> (Serra, *Frammenti inediti del secondo volume de "Le lettere"*, 1914)

"Vuoto e meccanico", il teatro italiano non esiste. Non esiste lontano dalle scene. Non diventa libro, resta manoscritto il più delle volte. È letteratura? No, subisce piuttosto qualche intrusione letteraria. Non si rassegna a non imitare la letteratura per rendere più faconda la retorica degli attori e mettere il cuore in pace ai capocomici ambiziosi. Quanto agli autori, sono rassegnati, se artisti, al loro cupo autismo stilistico (d'Annunzio); se artisti minori, ai loro trionfi effimeri (Benelli); se veri e propri sceneggiatori al loro lavoro di produttori di battute per gli attori. La letteratura è una figurante sul palcoscenico. Un requiem, quello di Serra: "Così sia del teatro". Come vegeta il teatro? "Una commedia italiana d'oggi serve a far figurare un attore e a produrre un certo incasso. Al di fuori di questo, non rappresenta assolutamente nulla […] ". Non si può dire che Serra non parli chiaro. Ne sarebbe venuto fuori, se quegli appunti avessero figliato un libro, un bel capitolo di negazioni. Sul teatro che non è, sul teatro che non c'è. Il teatro non fa parte della storia della letteratura, ma delle forme umane di aggregazione spettacolare (una specie di carnevalizzazione periodica della letteratura). Il teatro non esiste al di fuori delle scene: "ma non esiste e non dura". Spenti i lumi della ribalta, l'evanescenza del genere teatrale è paragonabile a un sogno in chi si desti al mattino. Esso è letteratura - si potrebbe chiosare in questo caso letteratura tragica - "come potrebbero essere i bilanci delle ferrovie italiane". È "un'industria", nel senso che molti ("professionisti e dilettanti", qualche letterato) vi s'industriano per campare. Ma la vernice letteraria non dovrebbe portare il critico a scriverne: "Ci sono degli avvocati, dei [medici], dei politicanti, che hanno qualche tintura di lettere e se ne servono nel loro mestiere: dovremo però dedicare un capitolo alle arringhe forensi e ai discorsi parlamentari?".

Serra negazionista dell'arte teatrale designa bene il profilo del letterato classico, quale per certi aspetti fu. Queste idee sul teatro italiano fanno parte degli appunti stesi per un secondo volume de *Le lettere*, che restò allo stato di mero concepimento, e neppure d'abbozzo parziale, tanto frammentarie sembrano le pagine continuamente interrotte, fastidite da altre incombenze, e compromesse dallo stesso pregiudizio che sembra annientare l'oggetto dell'indagine. Non

si può scrivere solo contro. E infatti Serra non scrisse oltre. Il teatro, come abbiamo illustrato nella introduzione al volume, non faceva parte del bagaglio primario dell'umanista, educato a una scuola in cui la lirica era la lingua della poesia. Lingua quintessenziata lungo la direttrice del Petrarca volgare. Il teatro gli appariva come un gioco, una miscela di troppi ingredienti, una dimensione in cui la parola rimbalzava da bocca a bocca, fra strani tipi umani che simulavano pomposamente o grettamente quel che non erano, senza un rilievo in sé, se non nel dialogo, la cosa più specificamente letteraria che ci sia, ma determinato dall'effetto complessivo e concomitante di tanti fattori esterni. Gli attori, le attrici, gli risultavano essere i principali referenti dell'autore teatrale, il quale forniva loro, in assenza di caratteri, di nodi, di destini, parole come pretesti. Donde il senso di vacuo, fatuamente arguto, ciarliero, conversevole, abusato. Ma anche quando pretende di fare sul serio - Serra qui individua dopo il teatro a tesi un filone di teatro "storico e patriottico" - (si pensi al modesto melodramma di Benelli, *L'amore dei tre re*, descritto per il pubblico cesenate), quella riesumazione di leggende italiche nei castelli diroccati gli sembrava "qualche cosa di più sfacciato, come speculazione, ma più interessante come spettacolo".

Queste alcune delle ragioni e delle idiosincrasie, per le quali il teatro viene collocato non nel cuore della letteratura, ma al suo margine, fra i movimenti di "critica, storia, cultura", il giornalismo (*Riviste*), il femminismo (*Le donne*), le curiosità e l'attualità (oggi si direbbero le *news*), la vicenda di un uomo e di uno storico (*Ferrero Guglielmo*), ma anche i generi misti, impuri. Si noti l'uso di alcune espressioni critiche. Serra parla di "leggera infezione letteraria", che contagia gli attori e le attrici. Non se la vogliono cavare dalla testa la chimera letteraria. Sarebbe meglio - aggiunge - che si accontentassero di "*canovacci* soltanto". È evidente che l'idea serriana del teatro attinge, magari polemicamente, ancora al teatro dell'arte. Un canovaccio e l'improvvisazione creativa, ricreativa, effimera, destinata a una oralità di tipo carnascialesco. Restassero comici questi signori e signore (il tempo delle dive, il lydoborellismo), e non pretendessero d'esprimersi in un gergo mutuato dalla letteratura. Gli autori di teatro, passati celermente in rassegna per una sorta di saldo di liquidazione, sono d'Annunzio, Sem Benelli, Salvatore Di Giacomo, Roberto Bracco, Giannino Antona-Traversi, Sabatino Lopez, Alfredo Testoni, autore della celebrata commedia storica *Il Cardinale Lambertini* (1905). Fra i napoletani si potrebbe aggiungere Ernesto Murolo, poeta e commediografo dialettale, in corrispondenza con Serra dopo *Le lettere*. Fra gli autori francesi, viene ricordato Edmond Rostand, autore del *Cyrano de Bergerac* (1897); Henry Bernstein, il rimodernatore del dramma d'azione e il belga Kistemaeckers. Serra non ri-

corda mai Ibsen, sì che i nostri riferimenti, nella introduzione a questo volume, al drammaturgo norvegese si giustificano come atmosfera del tempo (vd. Raimondi, *Il lettore di provincia. Renato Serra*, Firenze, Le Monnier, 1964, *Un'idea della critica*, p. 7: "Serra, insomma, è abbastanza figlio del proprio tempo - il tempo d Ibsen e di Cechov - per dividerne il gusto del contrasto, del dramma, della contrapposizione interiore [...] "). Nessuno dei nomi che elenca lo soddisfa. Il teatro dannunziano nasce vecchio, solenne e decrepito. Il teatro di Sem Benelli (Prato, 10 agosto 1877 - Zoagli, 18 dicembre 1949), triste sorte di un epigono assai meno artista del modello, era già sul viale del tramonto. Il teatro dialettale di un poeta pur amato come Di Giacomo (che però non viene nominato) si risolve, in *Assunta Spina* (1909) nella mediocrità del bozzetto, del "quadretto di genere" partenopeo. Il poeta delizioso che Serra conosce non riesce a essere drammaturgo. Ma d'Annunzio, nonostante l'irrappresentatibilità del suo teatro, vive secernendo il suo oro: "E poi come regola ha le sue eccezioni, ci sarebbe da ricordare un episodio letterario: il teatro dannunziano. Falso e noioso, e teatralmente insostenibile, ma... un incanto, un prestigio proprio, una qualità di bellezza nel tedio; un sospiro lirico e melodioso anche... nel *Ferro*". *Il ferro*, dramma in tre atti, versione italiana della *Chèvrefeuille*, era stato rappresentato il 27 gennaio 1914, e si svolge in uno scenario d'"una vecchia villa toscana, in altri tempi costrutta a emulare la magnificenza medicea e la copia d'acque e di cipressi tiburtina". Nel capitolo dannunziano delle *Lettere*, Serra collega *Il ferro* al romanzo *Forse che sì forse che no* del 1911, per alcune affinità nella tragica vicenda famigliare.

"La decadenza del mago", si legge nel profilo *D'Annunzio* de *Le lettere*. Il prestigiatore, una sorta di "Chateaubriand vecchio", che svenda al miglior offerente i *Mémoires d'outre-tombe*, cominciava a far vedere i trucchi, per distrazione o stanchezza. A "raccattar perfino le scaglie e le minuzie cadute nell'officina". D'Annunzio era sempre lui, un Creso tutto d'oro, duro e prezioso come il metallo, ma inane come una statua d'antico idolo. Materiato di una tetra bellezza, ormai indifferente all'umano, d'Annunzio lascia tutti gli altri più poveri. Lui stesso si sente ormai alla fine della storia, e dichiara fallimento, aprendo i cassetti e stampando tutto lo stampabile, come la prefazione alla *Vita di Cola di Rienzi*, esercitazione che rifa una cronaca trecentesca d'anonimo romano, già pubblicata sul "Rinascimento" del 1 e 15 dicembre 1905 e 5 gennaio 1906, qualunque cosa, pur che gli si paghi. C'è la pietà per la morte dei poeti, che si rivela nella *Contemplazione della Morte* del 1912, in cui anche d'Annunzio commemora gli amici scomparsi, Pascoli e Adolphe Bermond. Mentre d'Annunzio, che nelle *Lettere*, è detto non appartenere più "all'Italia di oggi, all'anno che passa", ha anche cambiato lingua (la francese, *Le martyre*

*de saint Sébastien*, 1911; *La Pisanelle*, 1913; *Le Chèvrefeuille*, 1913). Ha intrapreso, da esteta esiliato, la strada verso l'"esplorazione d'ombra": le *Faville del maglio*, che costituiscono *Il compagno dagli occhi senza cigli*, stampate fra il 25 dicembre 1912 e il 2 febbraio 1913; *La Leda senza cigno*, uscita a puntate settimanali dal 27 luglio al 31 agosto 1913. L'itinerario verso il *Libro segreto* è punteggiato di frammenti, di scarti, come foglie di un autunno del creatore, a cui non importa più l'opera ma il suo residuo. Per Mascagni il vate ha scritto il libretto della *Parisina*, andata in scena alla Scala di Milano il 16 dicembre 1913. La danzatrice russa Ida Rubinstein ha portato in scena a Parigi *Le Martyre de saint Sébastien*, musicato da Claude Débussy; e *La Pisanelle*, musicata da Ildebrando Pizzetti; il *mystère* il 22 maggio 1911, con le scenografie di Léon Bakst; la *comédie* il 12 giugno 1913. Per il cinematografo sono due le opere che Serra poteva registrare, *La crociata degli innocenti* (Sonzogno e Pax Film, Milano, 1911) e la produzione di *Cabiria* di Giovanni Pastrone (Itala Film, Torino, 1914). *Cabiria* fu lanciata da una campagna di stampa dal "Corriere della Sera" il 28 febbraio 1914 [*Cabiria (A colloquio con d'Annunzio)*], con la prima visione, in contemporanea al Teatro Vittorio Emanuele di Torino e al Teatro Lirico di Milano, il 18 aprile 1914, tenendo anche il cartellone a New York per un intero anno, e a Parigi per sei mesi dal novembre 1915. Grandiosità mai vista della pellicola, e con il nome di d'Annunzio associato alla ditta del cinematografo, "il cinema arriva sulle pagine di tutti i quotidiani", le riviste di cinematografia si sentono autorizzate a esistere dall'autorevole marchio del poeta. D'Annunzio, esigentissimo in fatto di compensi, è il profeta del cinema, dell'immagine con didascalia firmata, l'unico divo espresso dalla letteratura, come scrive il "Corriere della Sera", 19 aprile 1914: "Quel d'Annunzio! Qual eccezionale animatore! Per dove passa, egli traccia una scia luminosa di curiosità e di discussione. All'indifferenza è completamente ignoto" (*Corriere teatrale. La "Cabiria" di d'Annunzio al cinematografo*). Sull'intera materia dei connubi dannunziani di letteratura e cinema, il libro più documentato è quello di I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003 (*Azione e meraviglia: D'Annunzio e "L'uomo che rubò la Gioconda"*, pp. 271-315).

Ma d'Annunzio non aveva trascurato, nella sua qualità di vate, e ne avrà gli utili al tempo del maggio radioso, il patriottismo imperiale, componendo, fra l'8 ottobre 1911 e il 14 gennaio 1912, nove delle dieci *Canzoni d'oltremare*, che andranno a fabbricare *Merope*, il quarto libro delle *Laudi* (Serra, *Le lettere*, Introduzione, revisione testuale e commento di U. Pirotti, Ravenna, Longo, 1989, pp. 112-114). Un fervore tumultuoso riesce a esprimere questo Cellini vagabondo e opportunista, ma assai più vitale della materia traslucida e morta,

depositata nel mausoleo del suo teatro. Gli imitatori non lo sanno, e s'attardano a plagiare quello che il satrapo abruzzese ha già per conto suo scartato, lasciandoselo alle spalle nell'eterna fuga alla ricerca del suo benessere. È il fenomeno, connesso all'imitazione dannunziana, del "d'Annunzio impoverito; ridotto a melodramma; la stessa sensualità, crudeltà, natura… ridotta a romanticismo". Il fenomeno si incarna in Sem Benelli. Questi fu il caso di un successo memorabile (il falso mediceo de *La cena delle beffe*, 1909), interpretato anche da Sarah Bernhard, capolavoro di cartone "che si tirò dietro le altre boiate - per forza d'inerzia: moto che solo oggi si è spento […]". Si citano, oltre *L'amore dei tre re* (1910), di cui si è detto nella sezione *Serra e la musica*, anche il dramma epico *La Gorgona* (1913), e la più lirica *Tignola* del 1908. Altri titoli famosi furono la *Maschera di Bruto* (1908), *Il Mantellaccio* (1911), *Rosmunda* (1911), almeno nell'ambito storico-archeologico osservato da Serra. Sono i resti della mensa dannunziana. Insomma per Serra sul teatro nazionale si poteva calare il sipario.

Un quadro della produzione drammatica del tempo, dall'epigonismo romantico a Pirandello, *Il teatro e la poesia drammatica*, nel primo bilancio del nuovo secolo, *Il Novecento*, a cura di A. Galletti, *Storia letteraria d'Italia*, Milano, Vallardi, 1935 (1954), pp. 410-452, che perviene a un giudizio complessivo di "opera onestamente mediocre". Per un quadro decisamente più aggioranto, vd. F. Angelini, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana,* VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 69-225. I *Frammenti sul teatro*, precisamente *Teatro*, fanno parte dei *Frammenti inediti del secondo volume de "Le lettere"*. Si leggono in *Scritti di R. Serra*, cit., II, pp. 597-602. Sono stati riprodotti anche nel vol. *Le lettere*, a cura di M. Biondi, Milano, Longanesi, 1974, pp. 166-171. Fra le edizioni recenti, che non comprendono però i *Frammenti inediti*, segnalo *Le lettere*, a cura di A. Palermo, Cava de' Tirreni (Salerno), Mephile, 2004, con una introduzione (*Il tempo delle "Lettere"*). È appena uscita una nuova edizione di *Le Lettere*, Introduzione e commento a cura di G. Benvenuti, *con i Frammenti del secondo volume*, a cura di L. Weber, Bologna, Clueb, 2006. A Weber (mi riferisco qui al suo studio apparso su «Il lettore di Provincia", *Per Renato Serra*, cit.) si devono utili osservazioni sulla organizzazione in tre parti della sezione sul teatro, una triplice stesura, o tre diversi abbozzi, "in cui l'autore muove sempre dalla questione 'perché *non* parlare del teatro in un libro sulle lettere' " (*ibid.*, p. 48). Essendomi pervenuto il volume delle *Lettere* solo nel momento in cui stavo licenziando questo libro, non ho potuto tener conto del prezioso apparato di note, sia sul testo edito sia sui frammenti inediti. Il lettore saprà valutare, anche alla luce di quanto esposto nella introduzione a questo volume, l'implicita consistenza di questi appunti e frammenti.

## [FRAMMENTI SUL TEATRO] *

Perché non dovrebbe entrare in una storia delle lettere.

Oggi, in Italia: degli attori e delle attrici, con leggera infezione letteraria e della gente che scrive per loro; se preparassero dei *canovacci* soltanto, sarebbe molto meglio: rispettare il dialogo – nessuno lo rispetta, per fortuna: ma intanto, per quel poco che imparano, prendono delle cattive abitudini.

L'unico guaio si è che pensano di dover fare delle creazioni, delle rivelazioni liriche; prendono un po' sul serio; sarebbe più onesto *rabaisser* al livello di un passatempo moderato (tradizioni, dizione, ecc.).

Per la cronaca, ricorderemo che questo teatro ha: modello francese (è una provincia del teatro francese; molto inferiore per dialogo e per spirito; per arte insomma). Episodi letterari e pseudoletterari. Il teatro dannunziano; che appartiene al passato; il teatro benelliano sta già per tramontare: se ne può parlare a cuor leggero: è un D'Annunzio impoverito, liberato dell'erudizione; – una certa musicalità – e dell'effetto, del mestiere; ma della posa, della falsità; e una gran noia alla fine.

Teatro dialettale: la peggior convenzione. Anche *Assunta Spina* è un mediocre quadretto di genere, dipinto con delicatezza da un grande artista.

### Teatro

Il miglior modo di scrivere questo paragrafo sarebbe: sopprimerlo. [Tutti sanno che il teatro non è per se stesso un fatto letterario. Ci sono scrittori e opere di teatro che hanno una grandissima importanza nella letteratura ma non perché siano di teatro, anzi!].

---

* *Scritti di Renato Serra*, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze, Felice Le Monnier, 1958[2], vol. II, pp. 597-602

Discutere se il teatro entri nella letteratura – è questione molto sciocca. Tutti sanno che il teatro è una cosa che sta a sé; un mondo a parte, che ha la sua regola e il suo scopo in se stesso, nel cerchio del palcoscenico e della sala. Può anche avere un'importanza letteraria; ma, dopo e al di fuori. Le qualità letterarie e la bellezza entrano nel fatto teatrale solo come un elemento; e non il più importante. Il valore è un altro.

Si tratta dunque di vedere se nel teatro italiano, oggi come oggi, ci sia qualche cosa che abbia un valore letterario: che ci sia poi o non ci sia, questo non toglie nulla al valore effettivo e attuale, al valore teatrale insomma, di quella roba.

Ma il vero è che non c'è.

La roba che si recita sulle scene italiane – non esiste al di fuori delle scene; c'è della gente che la stampa, degli editori che pubblicano dei teatri completi, delle riviste… e anche se volete, un pubblico che legge; ma tutto questo appartiene alla curiosità del momento, a quella che si dice attualità, è letteratura come potrebbero essere i bilanci delle ferrovie italiane o il resoconto…; si può leggere – può anche interessare – ma non esiste e non dura; non significa e non conta nel mondo…

Questo che si dice teatro italiano non ha né scrittori né fisonomia né caratteri artistici né agitazioni ideali né pregi né difetti che contino qualche cosa al di fuori delle scene.

Son cose fatte da gente che certamente non manca di ingegno; e che hanno anche origini e intenzioni letterarie. Ma ahimè, queste son la parte più debole, il vizio peggiore; se non ci fossero…

La cosa più specificamente letteraria di un'opera teatrale è il dialogo; la frase, l'espressione posata e precisa; – e questa parte ha certo delle pretese letterarie; correttezza, analisi, italianità; vorrebb'essere la cosa più italiana, la realizzazione, l'individuazione di questi tipi e intrecci generici che derivano altrimenti dalla Francia.

E io penso… se non ci fosse. Perché è inutile nasconderlo: i nostri scrittori, il più delle volte, non hanno davanti né tipi né caratteri né nodi… da creare; pensano a dare un pretesto a un attore o a un'attrice.

E io penso: se facessero lo scenario soltanto, il canovaccio, sarebbe una gran bella cosa.

Del resto se volete delle indicazioni:

teatro psicologico – vivacchia; (Bracco) napoletano teatro drammatico (uso Bernstein, Kistem).

Poco;

teatro realista sentimentale:

continua;

teatro di spirito, arguzia, bei tipi

(Ant. Traversi, S. Lopez

giù fino a Testoni);

teatro a tesi; è bell'e morto: ha lasciato il posto a qualche cosa di più sfacciato, come speculazione, ma più interessante come spettacolo; il teatro storico e patriottico.

E poi come regola ha le sue eccezioni, ci sarebbe da ricordare un episodio letterario: il teatro dannunziano. Falso e noioso e teatralmente insostenibile, ma… un incanto, un prestigio proprio, una qualità di bellezza nel tedio; un sospiro lirico e melodioso anche… nel *Ferro*.

Del resto, è cosa finita.

E ci sarebbe anche da ricordare un altro episodio pseudo-letterario; se anche questo non fosse oramai tramontato; uscito dall'eccezione… preparato a rientrare nella regola – dove si troverà molto meglio. Perché il Benelli, è di lui che si tratta, ha, mi sembra, delle eccellenti qualità teatrali; il guaio era quell'illusione, gonfiata in comune dal pubblico e da lui di un teatro poetico – artisticamente… nazionalmente: s'era gonfiata a poco a poco…; ma si è spenta… naturalmente come le cose lievi. Il fenomeno di Benelli avrebbe bisogno di essere spiegato con una certa minuzia: nella cronaca italiana degli ultimi anni. Il trionfo della *Cena* che si tirò dietro le altre boiate – per forza d'inerzia: moto che solo oggi si è spento – parrà strano fra qualche anno: a chi non troverà più i particolari: il mondo letterario: i giovani che s'affacciavano; ma sopra tutto il dominio di D'Annunzio:

un peso dorato

(che Federico le mettea di paglia)

Ora Benelli venne fuori con una imitazione dannunziana – inferiore incompiuta: gli mancava la precisione della ricostruzione storica; l'ornato di erudizione e di coltura; lo stampo fisso lucido del verso.

Era un D'Annunzio impoverito; ridotto a melodramma; la stessa sensualità, crudeltà, natura… ridotta a romanticismo. Fu un senso di liberazione, un respiro di sollievo, freschezza e leggerezza nei petti;

eran le stesse cose ammirate per obbligo e per dovere, ma con quanta fatica; e qui leggere, facili, scorrenti; un verso che cantava.

Poi dopo, Benelli ha voluto fare il D'Annunzio più sul serio – come tutti i Rostand (infinitamente minore del resto: di ricchezza verbale e di *trouvailles*); ed è arrivato alla *Gorgona*: è tornata e ricaduta la falsità, il tedio, peggiorato (tornerà al teatro senz'altro, a *Tignola*?)[1]; sussiste solo il senso musicale del verso, che è delicato e vario nel Benelli, un orecchio attento e una modulazione nuova.

– del resto non bisogna credere che perché uno abbia ingegno e arte, il suo teatro…

*Assunta Spina*.

## Perché non parlare del Teatro

Abbiamo detto che parleremo in queste pagine delle lettere: per questo non parleremo del teatro, che è un'industria, esercitata da molti [professionisti e dilettanti, di cui qualcuno può anche avere qualche persona, tra cui qualcuna] e anche da qualche cosiddetto letterato. Ma questo che cosa importa? Ci sono degli avvocati, dei [medici], dei politicanti, che hanno qualche tintura di lettere e se ne servono nel loro mestiere: dovremo però dedicare un capitolo alle arringhe forensi e ai discorsi parlamentari? [(Se ne conoscessimo qualcuno veramente bello, e destinato a rimane-

1. Questa frase che per comodità tipografica abbiamo messa fra parentesi, è scritta dal Serra in margine del manoscritto (Nota all'ediz. della "Voce").

re, a esser letto e a insegnar qualche cosa dopo che l'occasione è passata)].

Essi hanno ognuno per sé, nell'occasione da cui nascono e nello scopo a cui servono, il loro compenso e il loro giudizio.

Così sia del teatro. Una commedia italiana d'oggi serve a far figurare un attore e a produrre un certo incasso. Al di fuori di questo, non rappresenta assolutamente nulla; resta manoscritta il più delle volte, e anche quando sia stampata, non entra nelle novità librarie, non suscita né curiosità né impressioni.

Non esiste, fuori dalla scena. Non è detto con questo che non possa esistere in teoria. Ma noi parliamo dell'Italia d'oggi!

In ogni tempo, il teatro è stato così: un'opera d'arte, ogni mille: (da Voltaire a Fabbri, letteratura di stima). Ma oggi in Italia più che mai; non ci sono neanche quelle qualità di letteratura mediocre e corrente, che d'una commedia francese, per es., fanno almeno per il dialogo e per qualche analisi un oggetto d'interesse mezzano: il teatro italiano è vuoto e meccanico. Se qualche intrusione letteraria…

Non diremo che il teatro italiano non esiste. Esiste, e come, ma soltanto come teatro: non vive fuor del palcoscenico.

# *Un testo teatrale per Serra*

# SERRA IN SCENA*

> E m'è avvenuto, accostandomi per la prima volta all'angolo della stanza ove già le ombre cominciano a vivere, di trovarvene una che non m'aspettavo, ombra solo da jeri. - Ma come, Mamma? Tu qui?
> (Luigi Pirandello, *Colloqui coi personaggi*, 17-18 agosto 1915)[1]

*Colloquio con la madre* è un ritratto di Renato Serra tentato per altre vie, diverse da quelle consuete e più volte replicate del saggio critico e dello studio biografico. Non è una intervista per quanto impossibile, ma un dialogo, immerso nell'evanescenza di una teatralità scarna e silente, che non cerca effetti spiritici ma tenta soltanto di riscoprire qualche significato della vita che fu, che il dialogo con la persona più amata e dalla quale più si è stati amati e compresi potrebbe favorire. Avevo in mente, scrivendolo, una delle pagine più intense e toccanti di Pirandello, che non smetto di rileggere, *Colloquio*, pubblicato sul

---

* Lo spettacolo è andato in scena il 5 agosto 2006 a Cesena, nel chiostro di San Francesco, nell'ambito de "I suoni del tempo duemilasei", *Fragmenti sonori nel centenario di Samuel Beckett e di Kurt Gödel*. Il titolo, stampato nel programma, era *Colloquio con la madre. Intervista impossibile a Renato Serra*. In collaborazione con "Fondazione Renato Serra" e "Centro Cinema Città di Cesena". Testo di M. Biondi. Interpretato da Gioia Cacciari e Gabriele Marchesini. Yuri Ciccarese flauto. Elena Indellicati pianoforte. Programma musicale. Musiche di Camille Saint-Saëns (1835-1921), *Reverie du soir Op. 60 dalla Suite Algerienne Romance Op. 37*. Gabriel Faurè (1845-1924), *Pavane Op. 50*. Albert Roussel (1869-1937), *Joueurs de flute: Tityre*. Maurice Ravel (1875-1937), *Pièce en Forma de Habanera*. Giacomo Puccini (1858-1924), *La bohème*, *Capriccio Facile di Serafino Alassio*. Giuseppe Verdi (1813-1901), *La traviata*, *Fantasia di Paul Agricola Genin*. Vd. un commento anticipato nel mio articolo *Ci vediamo dopo la morte. Pièce sul colloquio tra Renato Serra e la madre*, in "La Voce di Romagna", 2 agosto 2006. Nella XX edizione de *I suoni del tempo*, *Il canto delle parole*, *Le stanze dei poeti* (Cesena, chiostro di S. Francesco, 6 luglio 2001), lessi l'intera partitura verbale dell'*Esame di coscienza di un letterato*, con l'accompagnamento al pianoforte di Elena Indellicati e Daniela Tassinari. Due repliche della stessa lettura sono state proposte, in *Poesia a teatro*, al Teatro Bonci, Cesena, 15 e 16 febbraio 2002. Ricordo che la proposta di lettura, vera e propria esecuzione verbale dell'*Esame*, mi venne in quella occasione da Franco Bazzocchi, mentre quella di quest'anno mi è giunta da Franco Pollini. Mi sento di ringraziare questi amici cesenati perché per fare è indispensabile che qualcuno ci chieda di fare.

1. L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Premessa di G. Macchia, vol. III, t. II, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 1990, p. 1145.

"Giornale di Sicilia" l'11 e il 12 settembre 1915, poi in uno dei tanti volumi di *Novelle per un anno*. Un colloquio con la madre, morta da poco e con i segni addosso di tutti gli spasimi del suo povero corpo afflitto dai mali: "Qualcosa brulicava in quell'ombra, in un angolo della mia stanza". Un'ombra amorosa che spia, e costringe il figlio a voltarsi. Prima c'era la madre nel suo cantuccio laggiù, e il figlio, in giro per il mondo, distratto e piegato da infinite cure, pure poteva continuare a riposare in lei, nel suo pensiero, nel suo amore. Finché c'era lei a pensarlo, a contenerlo nel suo pensiero, sussisteva una immagine ferma e solida anche di lui. Ora che anche lei non c'è più, dove quel figlio potrà rifugiarsi, e come farà quel figlio a sopravvivere al dolore, ai troppi dolori della sua vita? Pirandello mette in scena non solo e non tanto il dolore per la madre morta, ma lo sgomento di essere lui ancora vivo, quando sua madre non è più e non può più pensarlo, né farlo esistere nel pensiero: "Ma io piango per altro, Mamma! Io piango perché tu, Mamma, tu non puoi più dare a me una realtà!". Quelli che sono vivi credono di piangere i loro morti e invece piangono nei loro morti la loro stessa morte. Ricordo anche la bellissima, in tutto degna dell'autore e dell'originale, versione cinematografica che Paolo e Vittorio Taviani conseguirono di quell'episodio nel film *Kaos* (1984), dove un Pirandello, interpretato da Omero Antonutti, più che credibile e anzi straordinariamente mimetico in quella foggia senile di gran signore del teatro mondiale, ma triste e stanco, deluso da tutto, anche dalla gloria, fa ritorno in Sicilia e al paese natio, dopo due giorni di viaggio trascorsi a dormire in un'ipnosi di pena e di oblio, scende in una stazioncina deserta, si fa portare dal calesse di Saro, un amico di infanzia che sul momento non riconosce, e poi nella casa vuota, in cui fa entrare i limoni del giardino, scopre in un angolo la madre (Regina Bianchi, l'interprete). Parla con lei, la rivede giovane adolescente in esilio sul mare siculo verso Malta, accarezzata dall'aria mozartiana *T'ho perduto, me meschina*, ne sente tutto l'amore, la dolcezza, il buon senso (non capisce, o finge di non capire i discorsi difficili del figlio), la semplicità che tanto lo aiuterebbe ancora a vivere, a sopravvivere, ma anche il terribile distacco. Il film, composto di cinque novelle (*L'altro figlio*, *Mal di luna*, *La giara*, *Requiem*, *Colloquio con la madre*), si chiude su quel fantasma indimenticabile, mentre svanisce sul gran mare del ricordo.

In questo colloquio serriano con la madre, entrambi, Renato e Rachele Serra Favini, sono morti e fluttuano desolati e sereni nella stessa quiete opaca di un altrove ignoto. L'incontro speciale e inatteso, consapevole di potere essere troncato a ogni istante, avviene in una dimensione che non è più quella dell'esistenza terrena, ma che della vita non ha smarrito nulla, né un ricordo né un'emozione, in una trepida e incolmabile nostalgia. L'oltre è una stanza spo-

glia di suppellettili, povera come il vuoto e l'assenza, un deserto di altre voci e presenze. Lei è sopravvissuta al figlio, e ora insieme a lui per una indefinibile occasione e una inspiegabile contingenza, lo strano dono sul quale né l'uno né l'altra decidono di interrogarsi, per non perdere nemmeno un attimo del tempo concesso da una volontà imperscrutabile. Lei è stata a lungo custode amorosa e dolente della gloria e della memoria del figlio. L'orgoglio non ha mai lenito il dolore di un distacco avvenuto troppo presto. In questo dialogo, alla madre è assegnato tuttavia un altro ruolo, e una diversa funzione, come a colei che maggiormente ha saputo comprendere per un'intima affinità anche di intelletto le complessità di un carattere e l'enigmaticità di una mente. Come in una radiosa fisionomia di uomo si siano insinuate un'incontentabile natura e un'asprezza di carattere che lo hanno fatto insofferente al quieto scorrimento dei giorni. Ed ella non guarda solo al figlio, oggetto di un amore ormai fuori dal tempo, ma è come attratta dai chiaroscuri di un intelletto segnato da un acume sottile e impervio. L'intelligenza, un'intelligenza d'amore potenziata dalla sensibilità, è il vero strumento con cui la madre può osservare la persona che più ha amato, e interloquire con lei, lasciando che sia del figlio il risalto della parola che confessa e rivela.

Del suo Renato Rachele ha intuito, meglio di altri, le peculiarità più recondite, le interferenze più segrete, ne ha conosciuto e ancora ne ricorda l'inguaribile inquietudine e la palpabile infelicità. Pure a Renato è nota questa qualità dell'intelligenza materna, e a lei senza difficoltà, sapendo di rivolgersi a chi sola ha saputo guardarlo dentro e lo ha compreso, finisce per mostrare la sua parte più intima. Il suo rapporto difficile con la letteratura e con la vita, una precocità che presto, troppo presto, lo ha messo in condizione di assaporare il gusto amaro dell'esperienza. Di bruciare in fretta le novità, e di porsi in attesa di qualcosa che non è mai accaduta. La stanchezza del presente, la noia e la sagoma del nulla, l'attesa di un evento e il presagio di un destino, sembrano iscriversi all'orizzonte psicologico di Serra. Il dialogo riporta alla ribalta il rapporto di Serra con Cesena. Una lunga e controversa fedeltà. Una protezione o una prigione? Sarebbe stato meglio andarsene piuttosto che rimanere in quel cerchio tutorio e mediocre, capace anche di trasformarsi in un brago di ozio e di tentazioni? Sono tutte domande, e nessuna di queste può diventare, anche alla luce di una documentazione fatta conoscere recentemente, un'affermazione. Si tocca pertanto il tema del gioco d'azzardo, il vizio che ogni notte trascina e costringe un uomo di quella levatura a rasentare la rovina, e non solo patrimoniale, sul tavolo verde dei circoli borghesi di città. Che significato ha avuto per Serra il gioco e il mettersi ogni volta in gioco? Forse ha tentato la vita che da sola non gli bastava, e ogni volta ha cercato di metterla a rischio per

ridarle valore. Una psicologia del rischio c'era in Serra, e costituiva probabilmente il risvolto di una sua cautela conservativa nei confronti della tradizione, di ogni tradizione, vale a dire il credito e il valore da lui dati alle cose e alle persone, purché fossero patinate, arricchite dal fattore tempo. Né poteva mancare il filo del discorso amoroso, di cui fu depurato l'*Epistolario*, edito nel 1934, e che è tornato in auge con l'edizione delle lettere a Fides Galbucci, a cura di Renato Turci, e la riflessione sul rapporto con le donne della sua vita, e più in generale con la figura della donna. Un tema questo che ripropone la concezione serriana della donna come natura (tema di filosofia weiningeriana, che si può estendere al mondo intellettuale italiano e mitteleuropeo). La donna è una entità separata dall'uomo. Verso la donna, che così diventa un idolo della passione irrazionale, in quanto estranea e remota dal proprio canone di valori e di riferimenti, quindi incomprensibile e nemica, tenta di convergere faticosamente, e spesso si oppone e si scontra, la cultura rappresentata dall'uomo. Una situazione di attrazione conflittuale, di tensione combattuta e negata, di godimento che subito si converte in un supplizio della sensibilità. L'amore come tormento. Se l'uomo è il dubbio e la riflessione, spesso la stasi e l'inerzia del mero intelletto, la donna è sempre la vita e il suo disordine. Qualcosa di autentico e pertanto di sconvolgente, ma anche di non raggiungibile, come una kantiana cosa in sé, nel cielo dei desideri inappagati.

Riappaiono anche le motivazioni e gli slanci che indussero Serra a prendere pubblica posizione in favore dell'intervento nella Grande guerra (la serata irredentista, nota come *La conferenza Battisti*, svoltasi al Teatro Comunale, 14 gennaio 1915, alla presenza contrastata del futuro martire trentino), e per sé a scegliere quella guerra, con un gesto perentorio di personale e incontrastabile volontà (*Sic volo, sic iubeo*, *sit pro ratione voluntas*). Una volontà che fa di Serra un volontario, non nel senso letterale e istituzionale della parola, ma che di fatto lo unisce a coloro che fecero la guerra per una profonda convinzione ideale, e non solo per rispondere obbedendo a una mobilitazione. Nella partecipazione dei volontari alla guerra si constata una forte dose di soggettivismo e di individualismo. Essi combattono perché la guerra viene da loro sentita come un atto di fede liberamente accettata. Come tale, non si pretende che tutti sentano all'unisono. Alcuni tratti della forma volontaria di adesione alla guerra si ritrovano anche in Serra. Il soggettivismo e l'individualismo portano all'accettazione della guerra anche per sanare un'ansia che altrimenti non avrebbe requie. La volontà di andare, e di ritrovare gli altri, tutti gli altri, in quel medesimo atto, di recidere il nodo amletico di una infeconda solitudine, stimola l'ultimo Serra a una angoscia carica di speranza. Per spezzare con l'imperio di una

scelta finale la catena di giorni tutti uguali, divenutigli ormai intollerabili. La stanchezza della pace, il rifiuto di una vita qualsiasi, il senso acuto di un fallimento, il brivido e l'ebbrezza cercate in un'avventura del destino, legittimata dal pathos della patria e della comunità ritrovate, quell'evento da tempo atteso e ora incarnatosi nella guerra europea che avanza alle frontiere italiane, tutto questo costituisce la vicenda dell'ultimo Serra e dei suoi scritti, dall'*Esame di coscienza di un letterato* (30 aprile 1915) al *Diario personale di trincea*, che fa appena in tempo a tracciare un diario breve e sincopato, presto interrotto, dal 6 al 19 luglio 1915, della guerra e della morte. La passione dell'*Esame* diventa passione del patire nel *Diario di trincea*, e lo slancio non è più tale nel contatto vero con una guerra che gli appare subito come un massacro, dove gli uomini sono proiettili lanciati in dissennate e ripetute offensive.

Lasciando solo alla fine, quando l'ombra materna svanisce al termine di quella segreta e irripetibile ricreazione degli affetti famigliari, la rievocazione di alcune immagini femminili (su tutte, ma non sola, Fides), legate a passioni che per essere ormai spente nulla hanno perduto dell'acre gusto che ebbero in vita.

L'anno scorso fu messa in scena il 17 agosto 2005 un'antologia letteraria, ispirata a Serra e ai suoi scritti critici. Seguendo il solco della critica, facemmo ritorno alla letteratura. Fu una carrellata di poesia e di narrativa dei primi decenni del Novecento, una crestomazia molto tradizionale ma anche semplice e allegra, che comprese il d'Annunzio della *Pioggia nel pineto*, il Pascoli di *Romagna*, il Gozzano dei *Colloqui*, Palazzeschi in uno dei suoi *divertissement*, Moretti in quella poesia alla sorella sposa, in cui Cesena è consegnata per sempre a un mercoledì di pioggia. E infine Oriani e Marinetti. Poesia, prosa, manifesti di cultura. Gli autori del tempo di Serra, le voci di una stagione in cui accanto alla letteratura la critica era ben presente e vigilava, con un forte affidamento resole dalla fiducia e dal mandato dei lettori. Introdotti da Roberto Greggi e da chi scrive, gli attori Gabriele Marchesini e Angela Baviera, carissimi compagni delle nostre avventure fra letteratura e palcoscenico, ridiedero vita a quelle pagine, come se fossero state di oggi. Le musiche, al piano Elena Indellicati e il soprano Silvia Bertaccini, accompagnarono quelle perle d'autore, e Serra si inserì naturalmente in mezzo alle creazioni dei contemporanei. Come la loro coscienza. Il pubblico numerosissimo capì meglio e seppe apprezzare cos'era la critica, quale la sua funzione di accompagnamento e di commento.

## COLLOQUIO CON LA MADRE

**Voce registrata**
In mezzo al turbamento e al dolore, suona il canto di Ariel: lo spirito dell'aria; la creatura celeste, piegata faticosamente alle opere terrene, che sospira la sua libertà, il cielo puro e lieve, in cui ritorna tratto tratto col canto: qualche cosa di dolce e di limpido spazia dall'alto sull'isola, finché torna la necessità, il richiamo della terra, ciò che la terra ha di più cattivo e di più noioso, la voce degli ubbriachi e il delirio del mostro, che interrompe il canto, rimescola nell'eterno contrasto alla pace obliosa, divina, l'asprezza e il travaglio del vivere mortale.
(Serra, intorno ad Ariele, lo spirito dell'aria, prigioniero del sortilegio della terra. Shakespeare, *La tempesta*)

Un passo dietro l'altro, su per la rampata di ciottoli vecchi e lisci, con un muro alla fine e una porta aperta sul cielo; e di là il mondo.
(Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, 1915)

*Ombra nell'ombra madre e figlio come se sbocciassero da una tenebra morbida e lentamente schiarita si guardano e si riconoscono*

RENATO Sei tu, mamma? Ti aspettavo da tanto tempo. Credevo di essermi perduto qui senza di voi. Sai che non ho incontrato più nessuno, come se ciascuno di noi avesse avuto un suo destino. Presa una sua strada. Ma tu mamma ci sei. Ci speravo. Così potremo di nuovo provare a ricordare, e capire quello che è stato. Hai sentito la voce di Ariele: "È l'anima stanca, rintuzzata dalla vita e dalla malignità delle vicinanze, che se ne va in una regione più

sua". Lontano dalle opere dell'uomo, dagli affanni, dai richiami dolorosi del cuore mortale, dal sortilegio della terra, dal suo infinito tormento. Dove siamo adesso, forse. Fra il travaglio e il canto. Senza più peso, come lo spirito di Ariel. Ma qui è solo ombra e silenzio.

MADRE Quanto ti ho aspettato, Renato. E ora che mi sento chiamare da te, dal mio Renato, non mi sembra possibile. Lasciati guardare. Eri giovane e sei rimasto giovane. Nemmeno una scalfittura sul tuo bel viso. Così alto, che ti posso accarezzare appena. Se è un sogno, Renato, spero che duri almeno per questa sera, per questa notte, non so neppure se è sera o notte. Non so più dove sono, e se sono. Ma sono col mio Renato.

RENATO Sentivo insistente vicino a me un punto che si animava, la tua ombra, finché mi sono girato. Il tuo sguardo, le parole che volevi dirmi, io le sussurravo già a me stesso, mentre ti ascoltavo. Dove siamo, mamma? Credi davvero…?

MADRE No, non è la nostra casa, che finché ci sono stata io, era rimasta uguale. Non avevo toccato niente. Tutto era rimasto come quando eri partito. E ancora prima, quando era partito il babbo. Non so chi ci abbia aperto adesso la sua dimora, se siamo ospiti di qualcuno, e fino a quando. In questa distesa di silenzio si sentono solo le nostre voci.

RENATO Come a casa mamma, dopo che ci vennero a dire che il babbo era morto alla stazione. Ti ricordi quando si fermò l'orologio nel momento della sua morte. Come se il tempo volesse finire. Eravamo rimasti solo noi. Come adesso. Ma almeno eravamo nella nostra casa. Bastavano i muri a proteggerci. Ma qui?

MADRE Non lo so. Forse quelli che si sono amati non si perdono per sempre. Anche grazie a te ho continuato a credere,

non ho perso la fede. Me ne era venuta la tentazione, sai, dopo la morte del babbo e di Maria Pia. Una dopo l'altra. Erano così ingiuste. Come faceva Dio a permetterle, a sopportarle? In casa c'era tanta disperazione. Ne rimasero sempre le cicatrici. E fosti proprio tu, Renato a trattenermi.

RENATO Io, il miscredente di casa Serra. Anzi eravamo due e in questo facevo proprio coppia con il babbo, lucida mente di molte certezze, che non sopportava neppure Acri e il suo misticismo platonico.

MADRE Tu Renato, anche se non eri proprio di chiesa, no, questo non si poteva dire, mi aiutasti in quella occasione a non staccarmi da un'ancora di salvezza, a restare attaccata alla nostra fede, al nostro cristianesimo. Ho sempre pensato che lo facesti per quel tuo senso della tradizione. Una cosa che era stata non la si doveva smettere mai. E così il nostro cristianesimo. Era e doveva continuare a essere il nostro credo, la nostra civiltà, il nostro scudo, soprattutto nel dolore. E ne abbiamo avuti di dolori. Ti sono grata di avermi aiutato allora, forse è per la fede che mi è rimasta che riesco ancora a vederti in questo angolo di mondo che non so cosa sia. Sembra una sala d'aspetto.

RENATO C'è tanta ombra qui. Verrebbe voglia di dormire.

MADRE Da bambino mi ricordo, quando venivo a svegliarti al mattino, allora dicevi che volevi cambiare sogno. Ti ricoprivi col lenzuolo e sembrava che cercassi un altro sogno. Non cambiare sogno questa volta, Renato. Non so se tu sogni me o io sogno te. Ma non smettiamo di sognare; non perdiamoci. Parleremo insieme. Ricorderemo insieme. Meglio ricordare forse che capire. Capire, quello di capire è stato sempre il tuo tarlo, Renato, il tuo cruccio. Capivi tutto ed eri così giovane, di quelli che non

diventano vecchi mai per destino. Abbiamo vissuto, ecco tutto e tu hai vissuto troppo poco. Non mi sono mai rassegnata, neppure alla tua gloria. Era un risarcimento che non mi bastava.

RENATO Eppure ero stanco, sai, mi sembrava di avere detto tutto, di avere letto tutto. Mi sembrava di avere vissuto. Di avere la vita alle spalle, l'avvenire che non è più davanti a te e si nasconde a malapena fra i ricordi. Io sono figlio di un declinante ottocento. Carducci l'ho appena incontrato ma seppi fin da subito di essere della sua razza. Una razza al tramonto.

MADRE Hai creato il mito di Bologna universitaria, proprio tu che a lezione non ci andavi quasi mai.

RENATO Sì, i miti nascono sempre in assenza di qualcosa. Sono le figure del vuoto che si crea nel tempo. Favole della discontinuità. Leggende e trionfi della morte. Mi ricordo le tue preoccupazioni di quel periodo, le lettere di quei mesi. Avevi paura che non fossi più il tuo Renato. Continuavo a esserlo, sono sempre rimasto tuo figlio, sono sempre rimasto un figlio, ma – è vero – non ero più quello di prima. Fosti la prima ad accorgerti che la catena liceale della diligenza e della devozione si stava rompendo. L'alveo del fiume allora coincideva con il fluire dell'acqua. Fino a quel momento aveva prevalso la regolarità, la disciplina, una volontà di ordine che in me è andata alla pari con il suo contrario. Prima fu l'attaccamento alla regola, alla norma di tutti, poi ebbe il sopravvento la mia regola, quella che sentivo mia. La mia vita, non voglio dire la mia biografia, conobbe da allora la sua situazione critica, il superamento della regola. Uno stato di eccezione. Fu una brusca, annunciata sordamente dentro di me, deviazione dai sentieri fin lì battuti. E in qualche modo l'innesco della mia vita vera. L'alveo del fiume si

separò dall'acqua che vi scorreva dentro. Dilagò fuori dalla norma virtuosa dello studente, dello studioso, che avrei potuto essere ma che non volevo essere. Anche dell'umanista, la figura tradizionale in cui tutti per comodità vollero riconoscermi. Prima a ogni giorno il suo compito, da bravo scolaro. Poi i giorni e le notti ebbero un'altra storia. In seguito volli tornare al modo di comportarsi comune e la regola fu nell'accettazione della guerra.

MADRE Sì le mie lettere. L'intuizione di un distacco, ma non affettivo. Certe abitudini non tenevano più. Lo sentivo. E le tue risposte rassicuranti, che però lasciavano trapelare un sottile rimorso. In un'altra tua lettera, era il 15 febbraio 1904, mi scrivesti che ti saresti rivolto al papà, per più ampie notizie, e poi esplicitamente ci comunicavi la tua situazione. Mi ricordo che dicesti esattamente così: "non ho ancor regolato le mie pendenze con tutte queste carogne". E ti riferivi ai compagni di gioco. Poi seguivano un milione di baci e: "Io sto benone e così spero di voi".

RENATO In quei tempi, complici la solitudine e il disorientamento di quel primo esilio da casa, cominciò a manifestarsi un'altra parte di me. La libertà si profilava in altre forme. Avevo poco più di vent'anni e già mi sentivo un altro. Un'altra farfalla era uscita dal bruco. Degli esami, preparati alla meglio, mi importava relativamente. Avevo capito che la vita anche quella intellettuale era fuori, e cominciava dopo l'università. Credo di avertelo anche scritto.

MADRE Sì le tue lettere si sono stampate dentro di me: "ai bei voti ci posson guardare quelli che finita l'università, hanno anche chiusa la loro carriera intellettuale: io, buona o cattiva ch'essa abbia a riuscire, la comincerò *dopo*, invece". Così mi scrivesti. Era il 2 luglio 1904. Avevi preso un 25

a Storia moderna. Ma non ti mancava la consapevolezza di te stesso.

RENATO Avevo anche un'oppressione, che non mi ha lasciato neanche dopo, che mi veniva dalle parole e dai discorsi che sentivo logori, ripetuti. Ero oppresso, non da un sapere che crebbe nel tempo, ma era pari a quello di tanti altri della mia generazione, ma dalla fine di uno sguardo innocente sulle cose. Sì forse fu la fine dell'ingenuità, del candore nell'analisi e nel giudizio. Sai quando me ne accorsi? A lezione dai cosiddetti maestri bolognesi. Erano, tranne pochissimi, uomini mediocri, e io non me lo nascondevo, non potevo nasconderlo. Presto cadde in me l'idea di un magistero ed è per questo che idolatrai Carducci e il carduccianesimo e ne volli fare un altare. Fu così anche per Acri. La sua filosofia era un residuo di veterocattolicismo di scuola meridionale. Ma a conquistarmi, quelle rare volte che mi avventurai a una lezione del primo mattino, fra le nebbie e il freddo bolognese – *gelus omnia tenuit* – fu la sua solitudine, il coraggio di battersi per le cause perse, la sua arcaicità. Acri era inattuale e questa estraneità al tempo presente, che io non ho mai amato, mi legò alla sua immagine, come a quella del soldato di un'armata perduta. Anche la sua inutile santità, la santità devota a un cielo deserto, lo rendevano un personaggio tragico, con tutta la sua fede e la sua mistica platonica. Fu la sua disperazione coperta, ipnotizzata dall'incenso del platonismo. Questa freddezza nel giudizio, che alcuni compagni di strada seppero cogliere in me, mi provocò una specie di rabbia perché non potevo fidarmi di loro, di quei maestri. Della loro dottrina. Del Bertolini, della sua storia a un tanto al chilo. Di Brizio, il mostro – così lo battezzai – per la sua burocratica severità.

MADRE Ma ti auguravi almeno di incontrare Carducci sulla tua strada. Scegliesti la tesi su Petrarca quasi a misura del relatore che tu volevi che fosse.

RENATO Carducci era l'unico che potesse leggerla e giudicarla. Così mi disse Severino Ferrari quando gliene parlai la prima volta in un corridoio della facoltà di lettere. E invece la mia tesi andò a finire nelle mani di Giovanni Federzoni. Poi la lesse Giuseppe Albini. E il Carducci né la lesse né la giudicò. E anche quel desiderio di prendere la tesi con il maestro poeta non fu esaudito. E come tutte le preghiere non ascoltate finirono per rafforzare la mia già scarsa disposizione alla speranza. Virtù capitale ma in me piuttosto gracile. In me la speranza ha sempre avuto il cuore stretto.

MADRE Ti rimase qualcosa di Carducci, una sua impronta, magari uno sguardo? Cosa ti ha insegnato?

RENATO Ricordo che mi posi proprio questa domanda in una lettera a un amico fiorentino, pieno di passione per la letteratura e la poesia, Giuseppe De Robertis: "che cosa è che ho imparato io da Carducci, che cosa è che amo forse e che aspetto ancora e che credo che anche gli altri possano trovare in lui?". Mi proponevo anche un curioso intento, un ritratto di lui poeta, ma come scrittore di novelle, addirittura romanziere, se solo non fosse stato professore. Carducci per me fu una specie di divinità invisibile. Bologna ne era pregna come di un nume che era passato un giorno da quelle parti e aveva lasciato una scia e un aroma. Credo che questa invisibilità fu la prima pietra del mio mito felsineo. E del mito della poesia che c'era stata e non c'era più. Non sarebbe più tornata. Fu un mito luttuoso, come ogni mito del resto, celebratore del vuoto. Cominciò a diventare il mio mondo di epigono fedele. Sentivo che Carducci stava diventando il retore guardiano dell'ottocento. Ma rispetto ai colleghi Carducci era di un'altra razza. Ai miei tempi non insegnava più. Ci fu un momento in cui anche Carducci fu costretto alla

contemporaneità, alla cronaca, poi uscì dal tempo e divenne il mio Carducci.

MADRE Nelle lettere mi accennavi al professor Ferrari, come a un amico, quasi a un parente buono.

RENATO Severino era un fratello per noi, ma non potei non accorgermi che la sua fedeltà era anche una debolezza, una ferita alla sua dignità di uomo. Non era mai stato altro che l'attendente di un guerriero che si chiamava Carducci, o se vogliamo metterla in bella, lo scudiero di un cavaliere, ma lui, per sé, era stato un cavaliere inesistente. Severino Ferrari fu la figura del sacrificio, qualcosa di dolente, e di ingiusto. La sua poesia nasceva morta come un mazzo di fiori appassiti su una tomba. Fu questa sensazione a dettarmi un saggio che di me diede l'immagine di un sacrista dedito ai minori, come quei preti che dicono messe funebri di propria iniziativa per quei defunti che non hanno più parenti che si ricordino di loro. La gran pietà della letteratura nata morta come mi si conficcò dentro a darmi un'altra conferma, se ce ne fosse stato bisogno, della inutilità di tutto. In primo luogo di quello che stavo facendo a Bologna, in quelle aule, presso quelle cattedre già antiche, di quello che avrei continuato a fare dopo. Cosa feci in Malatestiana: la guardia al tempo. Il custode di un quattrocento umanistico che era scomparso da secoli. La sentinella alla soglia di un sacrario.

MADRE Perché dici così? Eri così forte e vitale. Non potevi solo fare la guardia alla morte, alla fine delle cose. In te c'era tanta vita e si spandeva intorno, la comunicavi. Mi ricordo di una lettera da Bologna con quell'annuncio: "La mia bicicletta è di nuovo in ordine perfettamente con le ruote vecchie; e giovedì mattina conto di venire con essa ad abbracciarti". Era il 7 giugno 1903. Eri pieno, quando arrivavi, di vento e di sole. Anelante, felice, tremavi di una gioia tutta fisica.

RENATO "La gioia fisica, la sola gioia verace ch'io mi conosca, quella che mi ristora e mi rifà, ancora non è finita del tutto". Lo scrissi al mio sedentario amico Plinio Carli, virtuoso compagno dell'anno fiorentino. A lui dedicai anche questi versi: "Come se ferma fosse la tua vita / cadon le ore indistinte, indifferenti: / fluire nella calma le senti / come un'acqua che passa tra le dita". Il corpo aveva le sue leggi che io conoscevo, i desideri che meglio si comprendevano. Più facili, più umili, elementari. Come la sete, la fame, l'ebbrezza della corsa nel vento. L'unica cosa, il vento, che neppure i ricchi potevano comprare. La mente guardava, quando la si lasciava guardare, e metteva in dubbio la vita. Non la vita in sé, che era quella che era, ma il suo senso proiettato nel dopo, il miraggio del destino, la fine delle cose, la non centralità dell'uomo nel mondo che gli era stato assegnato. Ecco perché non potevo considerarmi un umanista.

MADRE Bisognava tenere a freno l'intelligenza. In te poteva diventare una forza contraria. Un vento che afflosciava le vele.

RENATO Cosa è stata per me questa precoce maturità, questo disinganno, cosa ha significato questa preveggenza che esauriva in anticipo la voglia di fare, di agire, non lo so nemmeno io. Prova a pensare a quando ho parlato alla città, era il 1912 e il 1914, ho svolto in entrambe le occasioni, per Pascoli e per Carducci, due orazioni funebri. Mi rivolgevo direttamente ai morti e qualche volta davo loro del tu. Era la mia religione, quella di un sopravvissuto. Non mi sentivo abbastanza forte per la vita, non mi sentivo abbastanza attraente per l'amore. Ma questi sono discorsi che non si fanno in presenza di una Madre.

MADRE Poi fu un assedio il mio Renato. Ma allora era solo timidezza, l'incertezza dell'uomo non ancora uomo che entra nella vita.

RENATO Mi ricordo di avere scritto ad Ambrosini una lettera che ora mi sembra patetica e anche non vera, perché fu poi la vita a smentirla. Ma allora rispondeva alla mia paura di non piacere alle donne. Era l'8 dicembre 1905. In quella lettera gli confidavo: "Io penso ai ventuno anni – l'altrieri scoccarono – che ho passato della mia vita senz'esser consolato d'un sorriso solo o d'un bacio di donna: non uno d'una. Solo una cosa dava pregio al mondo ai miei occhi: e quella mi fu negata". Ero sempre troppo reciso e drammatico. E invece non fu così. Ma allora scrivevo sonetti, petrarcheggiavo di malinconia: "I' non che si sia, che nel mio cuore / stagnar sento di piombo una palude, / ove ogni più gentil boccio d'amore / non anco aperto i petali richiude". Furono i miei ludi retorici. Fu una stagione che vissero tutti i letterati italiani. Ci si esprimeva in poesia piuttosto che in prosa. Poi capii che non ero fatto per scrivere la poesia ma per scrivere di poesia. E me ne sarei accontentato.

MADRE Chi vedevi all'orizzonte?

RENATO Con d'Annunzio e Pascoli nel nostro orizzonte non mancavano i creatori di canti neppure nella nostra età impoetica. Pascoli soprattutto mi piaceva e mi dispiaceva anche con tutte quelle maniere, quelle mossette da fanciullo mai cresciuto. Certo non mi conquistai la sua simpatia scrivendo quel saggio che per me fu tanto impegnativo in cui misi letteralmente in scena il mio dubbio di incanto e di fastidio. Se poi l'affare della critica non fosse diventato una cosa troppo ambiziosa, un intrigo di rapporti che io non volevo tenere. Mi tenni al di qua di quel mondo che si stava allestendo allora fra giornali università accademie. Compagni di strada decisi a conseguire un primato. Lasciavo dire, ogni tanto li punzecchiavo. Molti di loro mi stimarono per questo. Altri mi detestarono. È stato l'inganno dell'intelligenza che ti fa sen-

tire sazio con così poco. Ma anche la mia vita non era quella che volevo. Non so cosa fosse a mettersi sempre di traverso ma c'era qualcosa fra me e la vita. Uno schermo di vetro. Allungavo la mano e la ritiravo. Non ho mai avuto quello che desideravo, e sì che volevo le cose di tutti.

MADRE Potevi avere tutto quello che volevi. Bastava un tuo gesto e il mondo, il nostro piccolo mondo provinciale era tuo.

RENATO Mi dispiace mamma rivangare infelicità ma tanto ero sicuro che tu sapevi tutto di me. E sei sempre stata buona con me, paziente e comprensiva. Anche nei tuoi autorevoli silenzi. Che coprivano qualche rimprovero, celavano a stento la tua delusione. Come si fa con i figli che faticano a vivere. Quante inutili complicazioni nella mia vita. Sarà stata anche colpa mia, quel pretendere la verità dalle cose, dalle persone, dagli autori: "Quando leggete un autore, tastatelo e frugatelo bene, per vedere se quel che egli vi offre lo possiede proprio di suo, e fin dove lo possiede e con che intenzione, che se anche sembrasse che se lo fosse appropriato fino all'ultimo, così come pare che un buon copista, poniamo Andrea del Sarto, si sia appropriato la maniera e l'anima di Raffaello, no, non toglierebbe che Andrea e Raffaello siano, uno e uno, due". Lo imparavo dal mio vecchio Montaigne, da quella sua regale semplice classicità di lettore e scrittore. Nei suoi *Saggi* la lettura si travestiva naturalmente da scrittura: "Le api saccheggiano i fiori qua e là, ma poi ne fannno il miele che è tutto loro, non è più né timo né maggiorana". La laicità di Montaigne, il suo sguardo naturale sulla vita umana. Quello il mio umanesimo. Laico, naturale, come una botanica dell'uomo nel mondo. Il dritto e il rovescio di ogni fatto. Il sì e il no, i segni discordi dell'esistenza. Poteva essere difficile in un mondo in cui le apparenze

cominciavano a prevalere sulla sostanza dei particolari sopportare questo disegno di verità che manifestavo attraverso la critica letteraria, che se non fosse stata ricerca di verità sarebbe stata solo un gioco insipido. Era la mia ansia di assoluto che annegava ogni giorno nel mare del relativo, in un attrito, in una delusione, in un rifiuto. Tanto che a un certo punto non me ne sono più fatte di illusioni. Ma ero troppo giovane per questo deserto. Non mi aspettavo più niente e ho cominciato ad aspettare con una curiosa superstizione l'occasione del destino. Le ho dato il nome di guerra. Quanti problemi mi ha creato quella che poteva sembrare una strana intransigenza in un giovane uomo che avrebbe fatto meglio a divertirsi e a godersi la vita. E facevo bene a diffidare dell'intelligenza. Non me ne sono mai vantato. E anche nel mio prossimo non era la prima cosa che notavo. Anche nella mia lettura, che altri chiamava critica letteraria, non mi riconoscevo, se quella doveva essere appunto un lavoro, per me era deprecabile anche la sola nozione di professionalità. Non mi bastava l'accuratezza, anche se era indispensabile, era una forma di etica che mi avevano insegnato, mai dare da intendere qualcosa che non fosse stato prima letto e riletto, ma il dato analitico in sé non mi bastava. Mi serviva anche una lingua diversa per la critica, che avesse una sua incisività, una sua espressività. Mi servivano anche dei personaggi. La scrittura aveva bisogno di una azione scenica. Nella critica non cercavo di essere intelligente ma di cogliere il punto di una emozione, di raccogliere il fiato di una voce umana più calda e più profonda. Cercavo la vita dappertutto anche nella pagina.

MADRE Ti osservavo nei momenti in cui tornavi a casa e nel tuo studio mettevi di nuovo mano a un manoscritto. Poi bastava poco per distrarti, per chiamarti alla finestra e guardare.

RENATO Non ho mai fatto tesoro del tempo a disposizione per scrivere, o portare a termine qualcuna di quelle cose che mi chiedevano. Avevo bisogno di tempi stretti, strettissimi, di sentirmi in emergenza, sia per scrivere che per essere costretto poi a non tornare sui miei passi, per non rivedere e correggere. La pigrizia da una parte poteva venire scossa solo dall'acqua alla gola. L'ipercritica dall'altra, la nessuna soddisfazione che ricavavo dalle cose mie poteva essere sconfitta dal non avere nessun tempo per il dubbio.

MADRE La tua intelligenza era così naturale, un tale dono che dovevi contrastarla da solo per trovarci una soddisfazione.

RENATO I frutti secchi dell'intelligenza. Quante volte l'ho scritto. Erano altre le cose che contavano per me. Le persone che contavano. Tutti voi, i miei cari. Anche la mia città quieta, silenziosa, modesta, che mi ha sempre perdonato tutto, che mi ha lasciato vivere come ho voluto.

MADRE Avevi tante passioni. Quella del teatro. Scopristi anche la musica, nell'incontro con il maestro Carlo Bersani.

RENATO Sì il teatro. Lo frequentavo abitualmente, come socio della stagione lirica, insieme con gli amici nella barcaccia. Il melodramma non so neppure se mi piaceva, con tutta quella cartapesta che non si preoccupava di rendere realistica l'imitazione cantante di idee e di passioni. Una volta mi capitò di dover illustrare in un articolo il libretto di un melodramma, *L'amore dei tre re*, opera di un autore che non era nelle mie corde, un dannunziano minore, Sem Benelli. Un d'Annunzio "impoverito", e nelle *Lettere* mi pare che in un appunto che non fu pubblicato dissi più semplicemente che erano boiate. Il romanticismo non mi piaceva. Specialmente quando era così

discinto, come una vecchia cortigiana, e allora faceva anche ridere. L'autore romantico resta al di qua delle parole, e io cercavo chi andasse al di là delle parole. La classicità è una maschera sul volto. Per me il romanticismo era una lingua drogata, un trasalimento simulato, anche quando fossero stati sentimenti e impulsi sinceri a ispirarlo. La sincerità soggettiva in arte vale quello che vale, e non le ho mai dato peso. Il mio ideale? L'arte che esprime di più dicendo di meno, una specie di litote.

MADRE Dimmi ancora del tuo amore per la musica.

RENATO Il teatro e la musica. La musica, di cui pure ignoravo la tecnica, la sentivo come un linguaggio più diretto, più prossimo al senso, al corpo, alla sua voce più profonda, anche se non ero proprio intonato, ma questo non era un limite al vortice interno che la musica mi suscitava: "o musica, che apri gli abissi dell'anima", e scateni i demoni del cuore e il ruggito delle passioni, come leggevo in Romain Rolland, un autore che mi appassionava per tanti motivi. Era tempestivo, nel senso che c'entrava sempre con le mie passioni. Quello svizzero sembrava che scrivesse tutte le cose che mi stavano nella mente e nel cuore, anche se non le scriveva come avrei voluto, ma realizzava tuttavia le mie idee potenziali. Un *alter ego* più maturo, e molto più laborioso di me. Anche se non sono mai riuscito a chiudere intorno a lui e alla sua opera un discorso compiuto. L'anno capitale della musica fu il 1913. Quante cose in quell'anno. Il maestro Bersani, pianista e compositore, mi iniziò con un impegno che mi sedusse alla sua esecuzione della *Appassionata* di Beethoven. Fu una lezione che non scordai. Rolland mi aveva insegnato che quella sonata veniva da Shakespeare, dalla *Tempesta*, e io circonfuso da tutta quella grandezza scrissi che "bisognava inchinarsi: richiamare Dante Shakespeare Michelangelo; i greci: quel che c'è di più

puro di più grande e di più profondo nell'umanità. *Favete linguis*: solo preludio degno".

MADRE La grandezza vera riusciva a scuoterti e a commuoverti.

RENATO A darmi il significato che cercavo della vita, come energia e dolore e lotta versati in accenti eterni, un significato che spesso mi sfuggiva nelle pareti troppo anguste delle mie giornate terrene. Un significato che poteva fare a meno delle parole ma, in questo caso, godere dei suoni trionfali di quelle note di Beethoven. Atmosfera di miracolo. L'*Appassionata* fu eseguita in concerto da Bersani e dal violinista Emilio Gironi l'11 maggio 1913. Avevo buttato giù degli appunti anche sulla *Polonaise* di Chopin, mi ero provato a descrivere il tumulto di un galoppo notturno dei ribelli: "eco di galoppo che viene di lontano strano selvaggio [...] tutta dominata da una cadenza di galoppo; galoppo di cavalli sulla landa, sulla terra secca e dura; galoppo nella foresta che susurra; galoppo nella notte, di ribelli, per la libertà: la musica è così impetuosa, così rapida nella sua corsa che non ci dà il tempo di pensare, di capire". Ecco, la musica che non ci dà il tempo di pensare. Forse era qui la gioia schietta che me ne veniva. La musica – scrissi – è il dialogo di un artista con se stesso, un uomo con la sua anima nuda. La rugiada delle memorie benefiche che scende sull'anima e la ricrea. Essa è triste, vuota e sempre sola al mondo. La tristezza del presente contro cui l'uomo combatte senza mai vedere una via d'uscita. Mi provai a dire con le mie parole il pianoforte di Liszt: "diremo che si sente il pianoforte fatto capace, gioioso, vellutato, di armonie e di ricchezze ignote: tutto il tesoro sprigionato... non si può cavarne di più". Un entusiasmo che la letteratura non mi dava da tempo. Un empito naturale. Avevo scritto una breve prosa – *Amor* ne era il titolo: "Si sentiva il fascino oscuro della femmina, la musica delle forze incantevoli

e terribili che la natura ha suggellato nel bel corpo ignaro". Musica e femminilità, fu un nesso spontaneo. Musica, linguaggio della passione. Come non capivo la musica ma la sentivo, così sentivo la donna ma non la capivo. Lo stesso tumulto di gioia e di dolore. Mi chiesero anche un manifesto per Wagner nel centenario della nascita, nel 1913, e siccome tardavo vennero a prenderselo nello studio in Malatestiana. Quello che non ero riuscito a fare in parecchi mesi, lo dettai in fretta. L'emergenza, il non avere più tempo, era l'unico tempo che mi fruttasse. Qualche volta facevo buon viso a un gioco che non mi piaceva. Mi entusiasmò una giovane soprano concittadina al suo debutto, Dora De Giovanni. Lei aveva 24 anni. Fu una delle ultime ricreazioni quella voce cristallina. Era il settembre 1914. Non avemmo più molto da gioire dopo.

MADRE Il lavoro che facevi stava diventando un servizio per la tua città. L'elegante e armoniosa parola del professor Serra, scrivevano i giornali locali, sempre prodighi di elogi e di consensi, con quella loro pompa ingenua e sincera. Era una quotidiana investitura che ci faceva piacere. Noi in famiglia volevamo che tu restassi, anche se l'idea che partissi qualche volta mi aveva tentato. Potevi aspirare a un altro proscenio.

RENATO Era un'idea anche di Gigetto. Ambrosini non poteva capire il mio attaccamento a Cesena, la colta e gentil Cesena per lui era una favola. Ci vedeva soprattutto dei bari nell'ombra, pronti a carpire la mia buona fede o ad aiutarmi a coltivare i miei vizi. Come se non ne fossi stato capace io da solo. Ambrosini era per le grandi città, per la carriera, per il giornalismo, per le luci sfolgoranti, a me non importava. E lui me lo ha sempre rimproverato. Ma per amicizia. Per avermi con sé. Non voleva lasciarmi indietro, dietro di lui. Lo sentiva ingiusto e si opponeva magari con qualche parola di troppo. Non c'è stato mai mala-

nimo in lui, neppure quella volta della Fides, ma fu perché non seppe star zitto, lui e la sua signora parlavano e quando si parla è un po' come se si sparlasse. Come sono noiose le parole. L'ho sempre pensato. In fondo il ritratto che meglio mi somiglia è quello dove sono con le labbra sigillate. C'era in quel ritratto tutto il mio bisogno di tacere. Ecco perché mi piaceva la musica senza parole, quella sublime reticenza, quella interdizione gonfia e sospesa. A Cesena non si combina nulla, diceva Gigetto, e in quel momento pensava che io non combinassi nulla. Chi sa forse aveva ragione. Anzi aveva ragione senz'altro. Ma cosa mai c'era da combinare? Questa idea della vita come corsa, come competizione, come traguardo da conquistare, io l'ho sempre allontanata da me. Non l'ho mai avuta. Chi non mi conosceva diceva che era per superbia, ma non era così. Io potevo sentirmi anche l'ultimo con gli ultimi ma ero capace anche di essere il primo. Lo sapevo, ma questo non mi importava.

MADRE Cosa cercavi?

RENATO Ho cercato la serenità, perché ne avevo bisogno, dentro di me non ce n'era abbastanza. C'erano delle zone oscure, dei punti ciechi, ma erano solo affar mio. Lo sapevo e li portavo con me, li proteggevo e non potevo allontanarmi troppo dalla mia riva cesenate. Dissi in una lettera che ero abituato in quei momenti a voltare la testa contro il muro, così tanto per vedermela fra me e me. La disperazione poi mi lasciava. Si stancava anche lei, come si sono stancate un po' tutte di me, e ci allontanavamo per un po' l'uno dall'altra, sicuri di rivederci. Ma vivere mi piaceva. Chi dice il contrario dà di me un'immagine che non corrisponde al vero. Non ero un nichilista. Non ho mai amato quelle filosofie e Nietzsche mi è sembrato un uomo di pena, un disgraziato, altro che superuomo. Oppure pensavo a lui come a un pensatore della forza e della reci-

procità della forza e della debolezza. Mi entusiasmavano se mai certe sue intuizioni e aforismi: "L'uomo è un animale non ancora stabilizzato", come avevo letto in *Umano troppo umano*. Vivere mi piaceva; il fatto è che non sempre ci riuscivo. Vivere secondo l'istinto, secondo un codice biologico che ci governa da secoli. La forza ottusa eterna della vita. Quando ero giovane, in un dialogo con il canonico del duomo, don Ravaglia, avevo teorizzato la negazione della libertà del volere, perché ho sempre avvertito nell'istinto, nella parte animale un patrimonio sicuro di umanità contro l'instabilità del pensiero, le sue lusinghe e i suoi miraggi. Vivere mi piaceva più della letteratura. Questo è sicuro. Devo averlo scritto chiaro chiaro a De Robertis che mi perseguitava con tutta la sua buona volontà di letterato dabbene: "Non posso scrivere; e quello che scrivo mi fa schifo"; e nel mio *Esame*: "Credo di aver detto, fra le altre cose, che la letteratura mi faceva schifo, "in questo momento"; e in ogni modo, se non l'ho detto, ho fatto come quelli che lo dicono; (e, se l'ho detto, ho detto la verità)". Io chiedevo solo di essere lasciato in pace, ché da me non era possibile cavare niente di buono. Ma De Robertis non mollava e forse aveva ragione di farlo. Almeno così nacque l'*Esame di coscienza*. Gli altri, chi non mi conosceva, dicevano che la mia era una scena, che era una maschera.

MADRE Eri tu con la tua ansia, la tua verità. Io lo sapevo, lo capivo. Non eri capace di fingere. La tua autenticità poteva sgomentare chi avesse avuto della vita un'idea artificiale.

RENATO Per questo mi attiravano tanto certe persone, le più semplici, le più vicine alla vita. Mi sembrava che avessero un potere che io non avevo. Sì, anche le più ignoranti. Le donne soprattutto anche per questa loro natura ancora selvatica. A me piacevano così; più illetterate erano e più mi piacevano. In un libro prendevo in giro le donne che non si scordavano di avere fatto il liceo, le chiamavo le

*bas bleu*, quelle che leggevano il romanzo alla moda di Luciano Zuccoli. All'università di donne ce ne saranno state due o tre e una lenì una volta l'ira funesta del professor Carducci. È un episodio che racconto in una pagina di memorialistica bolognese: durante una burrascosa lezione, in un'aula affollata in cui i visi per sacro terrore del nume si erano tutti abbassati, il fiero cipiglio degli occhi si andò a posare e a placare sul viso franco di una fanciulla: una "gentilissima testa di donna, piovuta in mezzo alla pallida filologia". Scrivendo sembrava che mi chiedessi, e che ci stava a fare quella gentilissima nella polvere degli studi? Questo della donna è stato un gran problema e avrebbe dovuto essere solo un piacere. Ecco gli intellettuali cosa riescono a fare, un problema di un piacere. Maledetto Amleto e i suoi pallidi sofismi sulla vita. Quella della natura femminile come incontaminata dalla cultura era un'ironia a sfondo filosofico, che aveva contagiato tutti noi, molti scrittori, e i cosiddetti intellettuali, come se la natura non potesse fondersi con la cultura. Ma quanti guai sono venuti da quella concezione, da quella teorizzata dissociazione. Era la vita che si scomponeva e poi non si riusciva più a ricomporla. Questo è stato un malefizio, uno di quei pregiudizi che ci hanno funestato l'esistenza.

MADRE Chi sono stati i tuoi amici? Sai che non li ho mai conosciuti. Quasi non li ho mai veduti. Come se per timidezza o non so che altro se ne stessero lontano da casa Serra e ti aspettassero fuori, per essere soltanto i tuoi amici.

RENATO Ferruccio è stato un amico. Un amico caro perché legato a bei momenti. Andavo a trovarlo al garage nell'autorimessa di via Tiberti. Era il compagno dei momenti più belli, il mare, la bicicletta, il ballo, le spedizioni in comune verso il continente femminile. Ma anche gli incontri con le persone famose che erano di passaggio in città. Una volta andammo a prendere insieme Croce alla sta-

zione e lo portammo in piazza al Leon d'oro, dove prese alloggio. Quell'episodio Ferruccio lo raccontò poi a un famoso giornalista che era sceso a Cesena sulle mie tracce: "Croce mi voltò la parola e mi disse: "Beh, cosa ne dice Lei". Io dico: "Direi di andare a mangiare perché è tardi!". Il professore si mise a ridere e disse che avevo ragione. Non si ragionò d'altro". Se i problemi filosofici li si fosse affrontati così. A Ferruccio non scrivevo lettere perché con lui ci vivevo. Non c'erano carteggi con Ferruccio. E non ci sarà nessuno che li leggerà, li commenterà. E questo è un sollievo. Con lui correvano le confidenze pure e violente che si scambiano gli uomini soli. Ancora mi commuove che i suoi figli li abbia chiamati Renato e Renata. A Gigetto volevo bene, eravamo della stessa razza, ma lui era più ardito di me, più sfacciato. Era un temperamento caldo, pieno di idee. Anche più superficiale, ben per lui. Me ne accorsi abbastanza presto nell'ultimo anno d'università. Mi ricordo anche che gli scrissi in una lettera, dove avevamo cominciato già a mettere in crisi l'amicizia, e correva l'anno 1904, che gli riconoscevo un "ingegno più felice del mio". Per me significava che era un ingegno più spedito, che non si poneva ostacoli. Non gliene volli per come fece sue alcune delle mie ricerche come quella sui plagi di Oriani. Con una disinvoltura innocente, che era tipica sua. Io del resto afferrai l'occasione di censura che mi aveva inflitto Prezzolini, ansioso di non guastarsi con Croce (quello era il momento dell'alleanza Croce – "La Voce"), per rendermi libero "da ogni seccaggine d'articoli promessi", come gli scrissi il 28 aprile 1910. Se Ambrosini era un entrante, per me ogni occasione era buona per uscire dalle combinazioni culturali. Sì, cercavo di marinare la cultura, così come era organizzata in una città con la quale non mi sono mai preso troppo, Firenze. Un mio critico ha scritto, molti anni dopo, che non vedevo l'ora di sciogliermi dagli abbracci. Ad Ambrosini premeva troppo

annunciare a Prezzolini, e al gran bazar della "Voce" che bollivano cose grosse in pentola. Era un giornalista nato. E io ero nato per contrastare il giornalismo ai suoi albori, e già così pernicioso. Ma era un uomo generoso e non mi ha mai tradito. Come intellettuale si accontentava di quello che passava il convento, in letteratura, nelle avanguardie fiorentine, nel giornalismo, anche in politica. Io gli suscitavo davanti l'ombra del problema e lui la esorcizzava nella pratica, neppure contrastandola come faceva il filosofo Croce, che aveva il terrore dei problemi che non si risolvono, della mente costretta alla bancarotta. Per lui era l'equivalente del manicomio. E allora giù a credere alla ragione, e ai suoi miracoli. Ma mi torna spesso in mente Gigetto, con cui mi sono sempre inteso fino a quando ciascuno di noi faceva la sua parte, io quella del ritroso lui quella del venturiero. Cominciò a diventare seccante quando non si limitò a prendere per buoni i miei suggerimenti e volle mettere bocca in cose della mia vita che non lo riguardavano. Nulla lo riguardava in effetti perché la mia vita ha riguardato, giusta o sbagliata che fosse, solo me, anche se molti se ne sono occupati. Io non capivo come Gigetto potesse essere giolittiano, e lui lo è stato fino alla fine dei suoi giorni, beccandosi anche le manganellate dei fascisti, quelli che della nostra guerra hanno fatto il loro piedistallo di potere. Gli amici. Questo strano specchio della nostra natura di solitari.

MADRE Sì, si vedeva che eri solo. Quando ho riletto le tue lettere non facevi che rimandare all'uno e all'altro la tua immagine. Come se le persone fossero specchi che dovessero restituirti l'immagine.

RENATO Ho amato la vita quanto più la sentivo esterna ai congegni della mente, più la sentivo dentro il corpo, come se tra corpo e mente non ci fosse stato un rapporto di intesa. Almeno in me era così. Il corpo aveva i suoi ritmi, le sue

gioie. Per lui la vita era una fame periodica da saziare. Ma era la testa che dettava regole diverse, qualche volta mi sembravano anche sofismi ma erano forti e un po' mi paralizzavano. Mi sembrava di vivere separato dentro di me. Chiara e invisibile sgorgava una gran voglia di vita e poi si inceppava come davanti a una diga. Contemplazione e azione. Io pensavo che il nostro è un vivere per l'azione, un sentire per l'azione e poi mi trovavo immerso nel pensiero, nella contemplazione. Amavo la vita come ho finito per amare l'onda di piena che mi ha travolto. Ho cercato di sapere il meno possibile in questa zona neutra dove da quasi un secolo sono in attesa di eventi che non accadono, ma so che è stato scritto molto su una folata degli inferi che mi avrebbe attratto a sé. Io non la sentivo come infera ma sentivo nondimeno un gran vento intorno a me che si è andato calmando solo in un punto finale.

MADRE Sì, comincio a capire. Anche se avevo inteso qualcosa dal mio angolo di casa, prima e dopo. Ti vedevo sempre assorto come se tutto ciò che riguardava il tuo intelletto fosse un problema, come tale insolubile.

RENATO La nostra intelligenza ha nell'ordine delle cose intellegibili lo stesso ruolo che il nostro corpo ha nell'estensione della natura. L'ho letto in Pascal, in un capitolo dei *Pensieri* che aveva un titolo per me luminoso, *La sproporzione dell'uomo*. Possiamo porci solo domande, magari anche grandi domande, ma quanto alle risposte, meglio rassegnarsi. Le cose estreme sono per noi come se non fossero. Le estremità non ci appartengono. La troppa luce ci abbaglia, la scarsa luce ci accieca. Pascal diceva che erano di Dio gli estremi, si raccoglievano in lui. Io non posso saperlo.

MADRE Tu ponevi i problemi perché non fossero risolti. Era il tuo animo religioso. Il tuo modo di essere religioso. Una

religiosità pascaliana, da canna senziente sull'orlo degli abissi. Coloro che cercano gemendo, come scriveva Pascal. Di opporti a un illuminismo che fabbricasse la nostra vita dalle fondamenta al tetto. L'umano che non si risolve con l'umano. Mi ricordo quella tua pagina su Croce, nelle *Lettere*, e sul suo diletto filosofico e blasfemo a porre i problemi perché l'uomo li risolvesse. Era il tuo contrario. Basterebbe questo per capire quanto fossi distante dall'idealismo che ha dominato la cultura italiana. Diventavi più semplice, più arrendevole quando era la città, o qualcuno per lei, a chiederti qualcosa, che so, il testo per un manifesto, un ricordino, addirittura per un telegramma. Anche le epigrafi per il cimitero. Come se tu avessi bisogno di essere chiamato per rispondere. Da solo non ti chiamavi e quindi non rispondevi. E ti schiarivi solo negli affetti quando potevi negli ultimi anni giocare con i tuoi nipotini, con i figli della tua povera sorella Maria Pia. Insomma anche senza saperlo potevo vedere che la tua intelligenza era ipotecata come una proprietà su cui pendessero dei debiti. Di debiti ne sai qualcosa Renato.

RENATO Non so neppure come è cominciata questa passione. Perché, se ti riferisci al gioco, all'azzardo, al tavolo verde, non è stata solo una questione di debiti, è stata una vera passione. Come tutte le passioni è stata perdente. Ci ho perso. Ho sempre perso nella mia vita. I Serra hanno pagato il loro obolo a questa passione. Anche il babbo. Lui usciva e io entravo a occupare magari la stessa sedia allo stesso tavolo per il resto della notte. Un bel ritratto dostoevskiiano. Ma ho poco da vantarmene. Quanta angoscia, quanto rimorso ogni volta che avevo bruciato nelle cose una parte di me, anche quanta rabbiosa vergogna per l'uomo che volevo essere e non riuscivo a essere. Il babbo ci riusciva nonostante il gioco, io no. Ma il babbo aveva una mente squadrata, geometrica. Era un bel prodotto del positivismo, dell'ottocento sicuro di sé, io ve-

nivo alla fine di tutto. Avevo fatto un liceo tutto virtuoso, rettilineo, senza ostacoli, da primo della classe. Non sarebbe stato serio continuare così. La nostra scuola classica, di cui io sarei stato il più bel fiore. Così mi pare che sia stato anche scritto. Ne divenni più tardi un paladino e mi presero per un classicista. Ma non feci male a difendere quella scuola. Era in fondo una delle cose più serie che ci fossero in Italia, anche se già ai miei tempi cominciava a perdere colpi. Me ne accorsi qualche anno dopo quando trovai sulla mia strada Kipling. Era una specie di Omero inglese e non avevo i mezzi per leggerlo nella sua lingua. Me li procurai a Firenze. Emilio Lovarini, gran brav'uomo, mi aveva tenuto a battesimo negli studi. Di erudizione si diceva allora. Mi piaceva l'erudizione. Mi dava tranquillità. Addormentava l'intelligenza come un narcotico. Quel gran lavorare, accumulando schede, preparando bibliografie, leggendo e rileggendo note quasi senza testo, senza porsi problemi sul senso ultimo di quello che si faceva, era una cosa che non poteva durare. Io forse non mi sono mai dato delle risposte ma mi sono posto molte domande e alle mie domande qualcosa dell'educazione ricevuta a scuola e all'università si disgregava come un muro che non reggesse ai colpi. Dalla letteratura quella che avevo succhiata da solo, senza che mi fosse imposta da nessuno, dai cantari di Ariosto a quando scoprii Kipling nella noia rinascimentale e fredda di Firenze, dov'era difficile trovare anche un tavolo verde, mi era rimasto il senso dell'avventura. Cos'era la vita senza avventura, senza rischio. Ebbene quella passione si radica qui. Era la mia poetica del rischio.

MADRE Si è parlato molto di te. E ancora non si è smesso di indagare sulla vita e sulla morte di Renato Serra. Se ne è parlato a lungo. Sei stato messo sotto vetro e i tuoi passi in vita e in morte sono stati pedinati. Questo pare che sia la moderna filologia: un controllo continuo, una verifica in-

cessante. Che via vai a casa nostra subito dopo che arrivò la notizia. E negli anni seguenti. Quanta gente che ti voleva bene. Che ti ammirava. Il professor Panzini. Inconsolabile. Era commossa come noi di famiglia. E non si è data pace dopo che te ne sei andato. Come noi del resto. Volevano sapere tutto di te. E lo chiedevano a me. A chi potevano chiederlo se non a me. Il babbo non c'era più. Nino troppo giovane per sopportare quelle esequie pubbliche, quel lutto nazionale, quello strazio ogni volta replicato a ogni anniversario. E poi c'erano gli anniversari della patria che sembravano i tuoi compleanni. Eravamo io e te. Ed ero rimasta sola a parlare di te. Io, il tuo ricordo. Finché sono stata in vita, ho fatto da argine all'infinita curiosità che ti ha circondato. Chi voleva un ricordo, un autografo, una carta. Volevano sapere chi eri, come se fosse stato facile dirlo. Un prisma con un segreto in ogni faccia. Anch'io non ero così sicura di saperlo. Fra tanto dolore c'è stato anche un po' di orgoglio. Una fierezza legittima. Renato Serra il soldato d'Italia, l'eroe.

RENATO L'eroismo è uno degli inconvenienti della guerra. L'unico modo per renderla ammirabile, per fare anche della guerra una pedagogia, una materia di insegnamento. Non volevo essere un eroe, ma i morti non possono più amministrarsi. Ma nel momento in cui scelsi la guerra, perché ho scelto la guerra, l'ho voluta per me, ne accettai tutte le conseguenze, anche quella dell'involontario eroismo. Non sono mai stato un velleitario. E ho sempre saputo che le cose, i costumi, i fatti, le passività della storia sono più forti di ciascuno di noi. Sì, la guerra. Ricordo, ricordo tutto. Fino a un certo punto. Una lunga attesa. Il segno di un cambiamento. La sensazione di una vertigine. Posso anche dire una speranza. E poi pensieri su quella attesa, mentre la speranza si attenuava. Tutti prevediamo la morte senza aspettarla. Io cominciai anche ad aspettarla. Fu l'esame di una lunga vigilia. Poi il

fatto in sé fu breve. E non ci fu neppure il tempo per restarne delusi. La guerra era come la vita, non poteva essere altrimenti. Ma certo, come la vita, non divenne una abitudine, una catena. Fu una grande onda sul fango, quel giorno di luglio, a darmi la sensazione di un vortice che mi portava. Riconobbi la vertigine, ma non vidi più la speranza, e poi più nulla. Avevo creduto che la voce avrebbe vibrato nel momento di pronunciare un addio, e invece non ci fu neppure l'addio. Nessun valore o non valore definitivo, nessun bilancio finale, neppure alla fine. Continuai a non sentirmi sicuro neppure del nulla. Eppure mi sentivo bene, in pace. Avevo fatto il mio dovere.

MADRE Ho pensato per anni a quei momenti, a quel momento. Ho legato la mia vita a quel giorno, a quel mese, a quell'anno. Per sempre. Solo adesso mi sembra che sia allentata la stretta di quel ricordo, la presa di quella ossessione. La luce che si era spenta.

RENATO Fino a un attimo prima, urla, grida ovunque, ordini, contrordini, disordini, disordine soprattutto, un grande disordine. L'esercito che ancora avanzava alla cieca fra la pianura e il monte. Il caos, il caos della storia mi venne da pensare. Il trauma che solo può rivelarla. Ma fu solo un istante. Non c'era più spazio per la contemplazione e per le immagini che essa solitamente suggerisce. Ero lì insieme a tanti altri come me, diversi da me. Ma facevamo le stesse cose. E avevamo la stessa paura. Per questo li avevo chiamati fratelli e ora li sentivo davvero come fratelli. Questi sconosciuti che soffrivano con te, e con te morivano, spesso senza un lamento. Non era una ideologia, era il corpo che sentiva altri corpi nella stessa melma e nello stesso sudore. Se questo era patriottismo, sono stato un patriota. C'era paura, ma non c'era ansia, angoscia. La mente con i suoi giochi di specchio era stata sfrattata da quella dimensione. Non sono morto solo. Se que-

sto è un conforto. Ce ne siamo andati a migliaia e migliaia. Insieme. Anche se la compagnia distrutta non si è mai ricomposta dopo, e non ho più visto nessuno di loro. I miei fratelli italiani. E non volevo morire.

MADRE Quanto ho sperato che la visita di quel dottore di Ravenna ti convincesse a restare! L'incidente a Latisana, la ferita all'orecchio. Potevi restare, se solo tu lo avessi voluto. E continuare a vivere.

RENATO Volevo vivere, ma non a tutti i costi. Questa è stata la mia precisa volontà, quella di vivere in un modo diverso da come ero riuscito a fare fino ad allora. Era come se volessi vivere attraversando una tempesta. Ed ebbi la tempesta che volevo. Me ne accorsi quella volta al Muraglione quando scendendo verso Cesena cominciai a sentire la città fremere come un alveare impazzito. Era la Settimana rossa nel giugno 1914. La rivoluzione sociale che risaliva da Ancona come un lungo serpente di folla, di urla, di speranze, di terrori. Fu una cosa grande, stupida e grande. Mi pare di averla descritta con questi aggettivi in una lettera. Vedevo i borghesi della mia città, che poi era la mia gente, impallidire davanti a quella che per loro era una minaccia. E mi ricordo di ufficiali che al fronte, in quei pochi giorni in cui ci vissi, ancora se ne ricordavano, pensando alla guerra come a una terrificante punizione di quel caos, di quella abortita promessa di rivoluzione. Io aspettavo a gloria qualcosa di simile, ma in confuso, senza un progetto e un calcolo politico, non in vista di una rivoluzione sociale nella quale non credevo, ma in vista di qualcosa che cambiasse un ordine che mi era diventato intollerabile. E prima ancora la partenza dei soldati cesenati per la campagna di Libia. Che giorno fu quello, agosto 1912. La città emozionata e sconvolta dalla prima guerra che bussava alle sue mura dopo la lunga pace. Sentimmo tutti, anche chi scacciava quel cattivo

pensiero, che la guerra non se ne sarebbe più andata dalle nostre contrade. Mi intruppai nel mezzo della folla e fui trascinato verso la stazione, vidi per la prima volta la tradotta che sarebbe stata anche la mia solo qualche anno più tardi. I giovani in partenza, molti dei quali non avrebbero avuto ritorno. Mi si configurò davanti lo spartito artificiale della storia scritta, a fronte del fiato caldo e già quasi cruento della storia vera, della nostra vita che diventava, sarebbe diventata storia. Non si può dire che nel teatro della nostra esistenza non ci fossero state le prove generali, come per una rappresentazione che quando fosse andata in scena non avrebbe potuto fallire. Quanti i presagi in quei giorni. Il linguaggio delfico dell'oracolo ebbe luogo dentro di me in quella svolta del tempo. Presentimenti, premonizioni, strani tremori nel guardare le persone come per l'ultima volta. La vita che brillava nella sua caducità, e solo specchiandosi nella sua prossima fine ritrovava nerbo e splendore. Furono giorni indimenticabili. Fu sull'onda di quella passione del tempo che partii. Non più la solita scheletrita ragione ma una sensibilità più potente, sebbene anche più dolorosa. Una infinità di cose sembravano più importanti allora della norma comune del tempo. Camminai allora, in quei giorni, in quei mesi, su una distesa di fuoco, come in un'ordalia. Furono momenti intensissimi, esaltanti, con un carico di segni che non sapevi decifrare ma di cui sospettavi il significato intimo e oscuro che avrebbero avuto nella tua vita, nella tua morte. Per una volta seppi vivere il mio tempo, cavalcare la cresta della sua onda, e la letteratura mi servì senza tante pretese, utile a catturare certi momenti in scritture rapide e nervose, che poi subito abbandonai. Pensavo a un detto di Pascal: le fiumane sono strade che camminano e ti portano dove si vuole andare, senza saperlo, alla meta. Volevo iniziarmi a una vita che non fosse semplicemente data ma conquistata. Meritata. Se la riconquistai quella vita, poi non ho avuto scampo. Ci

sono rimasto dentro a quel turbine, che mi ero immaginato e avevo fatto in tempo a descrivere, fin che mi ero messo a immaginare la guerra europea in quell'estate del 1914. Fui mio malgrado protagonista di una lunga faticosa diceria che non capivo. Nel senso che non riuscivo a comprendere il neutralismo, allo stesso modo in cui non avrei capito chi si fosse rifiutato di lasciarsi inondare da una pioggia immane, o chi avesse negato la grande fiumana che come un mare avanzava ai nostri confini. Come si poteva negare la natura? Così come non mi prestavo all'interventismo motivato e argomentato, come se si fosse voluto far teoria di un cataclisma. Il mio patriottismo fu anche un fenomeno di natura. I critici che si sono scomodati sul mio destino hanno detto irrazionale quella che fu una mia percezione naturale dei fatti, umani e politici solo in una loro parte. La guerra. È durata così poco ma l'ho pensata così a lungo. L'ho portata dentro, prima che come morte, come una rinascita. Tutto quello che ho vissuto è stato breve, come in un lampo.

MADRE Sì la tua vita è stata una folgore. Sempre precoce, in ogni tuo gesto. Hai cominciato a leggere che eri ancora un bambino. La letteratura l'hai scoperta da solo, prima che te la insegnassero. Te la raccontavi da solo, come una fiaba. Tu c'eri, eri la mia luce. Sapevo che tornavi ogni sera. Con i tuoi pensieri che potevo solo intuire, ma erano tuoi. E poi non ci sei stato più. Anch'io ho pensato al destino, a quel detto antico, che "muor giovane chi al cielo è caro".

RENATO Quale cielo, mamma? Posso solo ricordare il cielo della mia Romagna. Il cielo sopra casa nostra. Sugli alberi davanti alle nostre finestre di viale Carducci. Sul colle dei cappuccini. Avevo preso l'abitudine di salirvi per guardare dall'alto verso il cimitero, e vedevo la tomba del babbo. Mi dava una gran pace. Come per un appunta-

mento solo rinviato. Almeno sapevo che un luogo per me ci sarebbe stato e vicino alle persone più amate. Ero così sensibile al tempo, ai suoi cambiamenti. Ogni stagione aveva per me la sua delizia. Gioie e malinconie le ho sempre divise col tempo. Avrei vissuto solo di cielo e di aria, e invece dicevano che ero fatto per altre cose. Sai che non l'ho mai creduto. Pensavano che fosse una posa ma io non ho mai creduto fino in fondo alla letteratura. A tutto quello che è stato costruito accanto e sopra la letteratura.

MADRE Forse per questo sei diventato un mito letterario. E un enigma per i letterati. Il più celebrato critico letterario della sua generazione è quello che non si è fidato della letteratura, o se ne è stancato presto.

RENATO Sì non potevo vivere di rendita sulla lettura e poi dire e scrivere quello che pensavo sui libri degli altri. Come se fossi stato un chiosatore medioevale. Loro scrivevano in margine a libri sacri. Come se pregassero. Noi non potevamo più farlo. Non eravamo più nella grazia di Dio. Siamo arrivati troppo tardi. Nati nel tempo della fine, e la nostra recita è stata una cerimonia degli addii. E non ho mai nascosto la mia insofferenza, il mio spaesamento, il bisogno di rifugiarmi nelle cose autentiche, nel tempo, nella natura, anche nei grandi fenomeni che spazzavano come un'onda le masse umane, nelle epidemie della storia. In fondo la guerra l'ho vissuta così: una epidemia che toccava a tutti e chi ne fosse uscito vivo sarebbe stato migliore, quasi invulnerabile. Almeno nel ricordo. Questo è stato il mio destino.

*Epilogo*

Se volessi fissare sul calendario momenti e parole dei miei ultimi anni, sarebbero questi.

La grande euforia e tristezza del 1913, per una piccola donna infinitamente amata anche quella. La "perfida nera" la chiamavo. Era Fides. Avemmo una tregua dalla vita, rubammo insieme un po' di tempo alla fine che sapevamo ci aspettava al termine di quella tenerezza d'amore nata già sciupata e corrosa. L'ultima seduzione ma non l'unica. E non era la sola nel mio ricordo di quella mattina di pioggia, quando, sceso dal treno, il cielo gocciolante sulla campagna depressa, mi avviai sul sentiero che portava in Biblioteca e al grande portone. Quella tristezza e quella confusione stanno nel *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort*, fine di aprile 1914. C'è disperazione e consolazione insieme:

L'imposta cede lenta alla mano e si apre con lungo e consolato sospiro, finalmente, sulla mattina della mia volontà, sul vuoto e sul silenzio che è mio, perché l'ho cercato. C'è dell'amicizia, per me, al di là di quel buio. È il mio luogo, il mio carcere, il mio destino. Qualche cosa di freddo e arido, infinitamente migliore di tutto il piacere e di tutta l'agitazione per una bellezza, che non potrò mai possedere del tutto. Ma l'angustia e la rinunzia, nessuno me la può togliere. Non penso a niente di preciso: ci sono dei libri che mi aspettano e qualcuno è pieno di cose nuove e di dubbi; c'è anche il lavoro, quello che la gente chiama lavoro, il mucchio di carta sporca e indifferente, a cui non voglio chiedere né soddisfazione né miglioramento interno, né illusione né interesse né gioia superficiale, niente altro che il senso delle ore consumate inutilmente e volontariamente.

La promessa e la vertigine del 1915. Fu un'altra primavera, l'ultima. Scrissi l'*Esame di coscienza*; mi liberai di tutti gli spasimi, i dubbi, le angosce, e trovai in esso la mia strada e la mia passione:

Quando tutto il resto se n'è andato, questo solo mi è rimasto. Scontentezza, angoscia, spasimo; è la mia vita di

questo momento. Adesso ho capito. Ho potuto distruggere nella mia mente tutte le ragioni, i motivi intellettuali e universali, tutto quello che si può discutere, dedurre, concludere; ma non ho distrutto quello che era nella mia carne mortale, che è più elementare e irriducibile, la forza che mi stringe il cuore. È la passione. [...] Si ha voglia di camminare, di andare. Ritrovo il contatto col mondo e con gli altri uomini, che mi stanno dietro, che possono venire con me. Sento il loro passo, il loro respiro confuso col mio; e la strada salda, liscia, dura, che suona sotto i passi, che resiste al piede che la calca. Non ho altro più da pensare. Questo basta alla mia angoscia; questo che non è un sogno o un'illusione, ma un bisogno, un movimento, un fatto; il più semplice del mondo. Mi assorbe tutto nella sua semplicità; mi fa caldo e sostanza. [...] Andare insieme.

L'ultima luna sul Podgora. Era il 19 luglio 1915:

La trincea rioccupata e riperduta: le bombe. Genta mi porta la notizia. Scoramento. Da ricominciare. Che cosa resterà da fare a me? Esame di coscienza, triste. Si fa sera, fra le nuvole e la luce fresca.

*La madre, che ha letto i brani del figlio, scompare dalla scena. Renato Serra resta solo e prima di sparire anche lui in un gioco di luci e ombre che lo risucchino via dalla vista pronuncia, come se li chiamasse, alcuni nomi di donna, ma un nome che le raccoglie tutte le identità, e rilegge a quel nome queste parole:*

*Se qualche volta nelle mie parole passano sospiri e ansie di cose più lontane o più profonde, non se ne adombri e non si ritragga, che non c'è bisogno; il vento vagabondo e solitario può investire passando, ma non vuole né afferrare né dominare; ci si può abbandonare senza paura; non ne resta nulla. Glie lo dico, per avere il permesso di parlare, come ho sempre fatto, con questa mia*

*abbandonata sincerità* [...] *Il mio torto era di aver paura, e di star lontano da Lei, per l'istintiva apprensione di qualche cosa di doloroso. Sciocco! Ora so che non si deve aver paura. Tormento è la vita, tormento è la musica; tormento più dolce che la gioia.*

(Serra, lettera a Fides, aprile 1913)

*È un destino strano che io non abbia mai potuto esser sincero con Lei: io che son sempre sincero con tutti. Non le ho potuto mai dire tutta la grazia e la felicità di cui ero pieno; Lei non voleva e io me la tenevo chiusa dentro senza sapere bene quale e quanta fosse: non Le posso dire ora tutte le ragioni del mio cambiamento, che potrebbe anche parere stupido e assurdo, perché non trovo più quella che m'era così cara: la confidenza. Colpa mia, forse; che non ne sarò degno.* [...] *Ma io a Lei, non potevo voler bene in questo modo egoistico e superficiale. C'è stato un momento di turbamento dolce buio. Non sapevo e non volevo sapere. Dopo, ho sentito il bisogno di voler bene; e poiché questo non poteva essere, è avvenuto dentro di me il dissidio e lo schianto.*

(Serra, lettera a Fides, aprile 1913)

*Quello che è stato vano una volta, non può diventare mai serio.* [...] *Intanto, nel gioco, le nostre parole hanno acquistato un suono ambiguo, falso; noi non possiamo più dirci niente di vero.*

(Serra, lettera a Fides, aprile 1913)

*C'è un momento di tregua nella vita, quando ancora non è fissata, legata a una strada, spinta per la discesa fatale: un momento in cui si può sperare di rubare qualche cosa al destino, di vivere, almeno un attimo, per sé; non per la morte. Poi si è ripresi; si torna a lavorare inutilmente per la felicità che è fallimento, per la vita che è tutti i giorni diminuzione, consunzione, vecchiezza, disfacimento.*

(Serra, lettera a Fides, 6 maggio 1913)

*Io credo che poche lettere che dovevano essere d'amore parlarono tanto della fine che attendeva quell'amore. Come una malattia che si augurasse solo la guarigione nella fine di tutto: "e già eri scorsa lontana come una saetta che ferisce e vola...".*

(a Fides, 11-12 agosto 1913)

*Eravamo io e lei dentro una nuvola fosca che si sarebbe squarciata di lì a poco in un diluvio di amarezze e risentimenti. Con lei seppi cosa c'era di irraggiungibile nell'amore, cosa c'era di mancante e di vano nella mia vita. Io e lei eravamo così fragili, così terribilmente soli, e in balia degli eventi, ci trovammo di fronte la realtà più enorme, quella che non si lascia ammansire dai desideri e dai sogni. Ognuno fu la saetta dell'altro, ferì e volò altrove. Ma non fu per lei che io partii. Era il mio destino.*

*Il canale sotto la neve. Ora anche lei è morta. Tutto muore. Come è bello questo mondo pulito – terra nuda – solitudine mia, finché sarò solo; svincolato da tutto. Libertà del mio pensiero che può annullare tutto; anche la vita. E allora sarò veramente.*

(Serra, Carte Rolland, 1915)

# Indice dei nomi *

*a cura di Andrea Donati*


Abba, Marta: 51
Accademia Nazionale d'Arte Dramma–tica (Roma): 25
Acri, Francesco: 215, 218
Alassio, Serafino: 207
Albini, Giuseppe: 219
Alessandri, Mario Achille: 75
Alfieri, Vittorio: 19, 68, 124, 136, 139
Alighieri, Dante: 18, 37, 92, 124, 136, 138-139, 140, 150, 158, 226
Allegri, Luigi: 30, 39
Alonge, Roberto: 25, 28, 30-32, 41-42, 45
Amato, Pasquale: 22
Ambrosini, Luigi: 15, 69, 96, 147, 222, 228-229, 232-233
Amici della Musica di Cesena: 17
Andò, Flavio: 50
Andrea del Sarto: 223
Angeli, Vincenzo: 22, 61, 168
Angelini, Cesare: 63, 125
Angelini, Franca: 54, 197
Antona Traversi, Giannino: 50, 194, **201**
Antonelli, Luigi: 43
Antonicelli, Franco: 47
Antonutti, Omero: 208
Apollonio, Mario: 27
Ariosto, Ludovico: 18
Aristofane: 37, 54
Aristotele: 36
Artioli, Umberto: 35
Azzaroni, Giovanni: 46

Baccarini, Alfredo: 23, 123, 130
Bakst, Léon: 196
Bandello, Matteo: 43
Barattani, Roberto: 22
Barbèra, Gaspero: 135
Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée: 37-38
Barilli, Bruno: 21
Barrès, Maurice: 77
Bartolini, Armando: 80
Battaglia, Fernando: 17, 22
Battisti, Cesare: 14, 20-21, 63, 71-75, 78, 80-81, 83-84, 179, **181-185**, **187-190**, 210
Battistini, Pio: 22
Baviera, Angela: 12, 211
Bazzocchi, Franco: 207
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caronne de: 37
Beckett, Samuel: 30, 41, 207
Beethoven, Ludwig van: 19, 69, 147-148, 150, **158-161**, 226-227
Beltramelli, Antonio: 80, 125
Benassi, Memo: 47
Bene, Carmelo: 23
Benelli, Sem: 19, 26, 49, 70, 149, **170-175**, 193-195, 197, **199**-**202**, 225
Benini, Ferruccio: 50
Benso, Camillo: vd. Cavour
Benvenuti, Giuliana: 197
Berchet, Giovanni: 71, 136, 137
Berghahn, Volker R.: 78
Bermond, Adolphe: 195
Bernhard, Sarah: 197
Bernstein, Henry Léon Gustave Charles: 194, 201
Bersani, Carlo: 19, 69, 70, 148, 150-151, **153-154**, 155, **164**-**166**, **176-177**, 225-227
Bersani Rabuiti, Vittorina: 70
Bertaccini, Silvia: 211
Bertolini, Francesco: 218
Bettini (fratelli): 149
Biagini, Attilio: 23


[1] L'indice registra i nomi di persona con il seguente criterio: in grassetto sono evidenziate le trattazioni monografiche; con il trattino di unione è indicato lo svolgimento continuo; non si fa distinzione tra il nome nel testo e nella nota.

Bianchi, Regina: 208
Biblioteca Malatestiana (Istituzione): 9-10, 12, 22, 64, 93, 155-156, 158, 162, 164, 167-168, 175
Bill, Buffalo: 12
Biondi, Marino: 10-11, 13-14, **15-59**, **61-85**, **91-97**, **121-127**, **147-151**, **181-185**, **193-197**, **207-211**
Bittanti Battisti, Ernesta: 183
Bixio, Nino: 123, 137
Bizet, George: 22
Blasetti, Alessandro: 33
Boito, Camillo: 22
Bolognini, Mauro: 21
Bonci, Alessandro: 7, 22-23
Boni, Gessica: 20
Bonnard, Mario: 53
Bontempelli, Massimo: 44
Borelli, Lyda: 50-51, 53
Borgatti, Giuseppe: 22
Borgese, Giuseppe Antonio: 95
Borgia, Cesare: 12
Bovio, Libero: 19, 53
Bracco, Roberto: 46, 50-51, 194, **201**
Brachetti, Arturo: 11
Bragaglia, Cristina: 21
Bragaglia, Anton Giulio: 31
Brancondi, Iginia: 23
Braun, Ernesto: 79
Brecht, Bertold: 30
Breton André: 28
Brizio, Edoardo: 218
Brondi, Maria Rita: 22
Bufalini, Maurizio: 122
Buonarroti, Michelangelo: vedi Michelangelo

Cacciari, Gioia: 207
Cairoli, fratelli: 123, 237
Calasso, Roberto: 79
Calderon de la Barca, Pedro: 37
Caldesi, Vincenzo: 23, 123, 130
Calindri, Manlio: 58
Calleja, Icilio: 22
Calò, Anna Maria: 19, 54
Calvino, Italo: 13
Calzolari, Augusto: 184
Calzolari, Umberto: 168
Cambray Digny, Luigi Guglielmo, di: 61
Cappa, Innocenzo: 84, 184
Capuana, Luigi: 39, 57
Carducci, Giosue: 7, 14-16, 19, 21, 23-24, 58, 61, 63-64, 67-68, 71, 73, 91, 93-94, 101-102, 106, **121-127**, **129-143**, 149, 216, 218, 221, 231, 241
Carli, Plinio: 221
Carlini, Armando: 96
Carlotti, Edoardo Giovanni: 38
Carpitella, Mario: 79
Caruso, Enrico: 22
Casanova, Giacomo: 17
Cassa di Risparmio di Cesena: 17
Cataluccio, Francesco Maria: 26
Cavacchioli, Enrico: 43
Cavalena, Fabrizio: 55
Cavour, Camillo Benso, di: 62
Cecchi, Emilio: 9
□echov, Anton: 30, 195
Celli, Giorgio: 12
Cellini, Benvenuto: 196
Cena, Giovanni: 57
Cencetti, Alice: 4, 93
Centro Cinema Città di Cesena: vd. Centro Culturale San Biagio
Centro Culturale San Biagio: 12, 207
Chateaubriand, François-René de: 33, 195
Chiara, Piero: 17
Chiarelli, Luigi: 43, 57
Chiesa, Damiano: 79
Chopin, Fryderyk Franciszek: 19, 70, 148-149, **162-163**, 227
Ciani, Ivanos: 127, 129
Ciccarese, Yuri: 207
Cicognani, Sebastiano: 168
Cola di Rienzo: 195
Comandini, Alfredo: 61
Comandini, Federico: 22
Comandini, Ubaldo: 79, 168
Compagnia Berti-Varini: 49
Compagnia Comica Veneta: 50
Compagnia dei Giovani: 11
Compagnia del Teatro Manzoni (Milano): 59
Compagnia Doriglia-Palmi: 37
Compagnia Gandusio-Borelli-Piperno: 51
Compagnia Lamberto Ricasso: 58
Compagnia Talli-Gramatica-Calabresi: 45
Comune di Cesena: 7, 10, 64
Conti, Giordano: 17, 20

Contorbia, Franco: 61, 62, 96, 122
Copernico, Niccolò: 12
Corelli: vd. Scuola Comunale di Musica "Il Corelli"
Corneille, Pierre: 37
Corsi, Emilia: 22
Costanzo, Mario: 56, 207
Crispi, Francesco: 123, 137
Crispo, Alberto: 99
Croce, Benedetto: 26, 125, 231-233, 235
Curi, Fausto: 20, 61-62, 96
Cutti, Berta: 22
Cuzzani, Luigi: 17

Dall'Olio, Paolino: 92
D'Amico, Alessandro: 25, 57
D'Amico, Silvio: 25-28, 30-32, 41, 50-51, 54
D'Ancona, Alessandro: 37
D'Annunzio, Gabriele: 18, 24, 27, 33-36, 39, 42, 44, 48-49, 51, 54-55, 57, 77, 84, 193-197, **199**-**202**, 211, 222, 225
Davico Bonino, Guido: 25, 31, 36
Débussy, Claude: 196
De Domenico, Chiara: 44
De Filippo, Eduardo: 42, 49, 50
De Filippo, Peppino: 50
De Filippo, Titina: 50
De Giovanni, Dora: 20, 70, 148, **177-178**, 228
De Giuli Borsi, Teresa: 17
Dell'Amore, Franco: 46
De La Grange, Anna: 17
Deledda, Grazia: 39
Del Negro, Piero: 76
De Marinis, Marco: 36
De Robertis, Domenico: 20
De Robertis, Giuseppe: 15, 96, 121, 125, 127, 199, 219, 230
De Roberto, Federico: 57
De Maria, Luciano: 28
Di Caprio, Leonardo: 51
Di Giacomo, Salvatore: 18, 49, 194, 195
Di Lorenzo, Tina: 51
Dondini, Ada: 50
Donizetti, Gaetano: 17
Donati, Andrea: 4
Dostoevskij, Fëdor Michajlovi: 46
Dradi Maraldi, Biagio: 23
Drammatica Compagnia Italiana: 58
Druetti, Luigi: 99
Dumas, Alexandre: 42, 46
Duse, Eleonora: 35, 41-42, 46, 51, 54

Einaudi (editore): 183
Eschilo: 37
Esopino: vedi Folgore, Luciano
Evangelisti, Francesco: 168

Fabbri, Edoardo: 122, **203**
Fabbri, Gualtiero Ildebrando: 55
Fabbri, Pier Giovanni: 17, 46, 81
Falk, Rossella: 32, 46
Fanfani, Massimo L.: 29
Fano, Nicola: 19
Farini, Luigi Carlo: 122
Fauré, Gabriel: 207
Favini, Giuseppe: 76
Fazio, Mara: 30
Federzoni, Giovanni: 219
Fellini, Federico: 19, 33, 41
Ferrari, Severino: 94, 126, 219, 220
Ferraris, Maggiorino: 57
Ferrero Guglielmo: 20, 56, 194
Feydeau, Georges: 43
Filzi, Fabio: 79
Finali, Gaspare: 22-23, 76, 93-95, 99, 122-123, 130, 184
Fischer, Heinrich: 79
Flaiano, Ennio: 27
Fo, Dario: 41
Fogazzaro, Antonio: 35
Folgore, Luciano: 53
Fondazione Emilia Romagna Teatro (ERT): 7
Fondazione Renato Serra (Cesena): 10, 207
Fort, Paul: 38, 126, 236
Foschi, Giorgio: 17
Foscolo, Ugo: 18, 68, 124, 136, 139
Fox: vd. Twenty Century Fox
Fradeletto, Antonio: 61
Frascani, Ninì: 22
Fraschini, Gaetano: 17
Fregoli, Leopoldo: 18, 19, 53
Frintino, Antonio: 21
Frontali, Raffaele: 23
Fumagalli, Mario: 49
Fussel, Paul: 79

Gadda, Carlo Emilio: 76, 77
Galbucci, Fides: 70, 147, 210-211, 229, 243, 245-246
Galbucci, Piero: 69
Galletti, Alfredo: 197
Galli, Amintore: 5, **153-155**
Galli, Dina: 43
Gambacorti, Irene: 55, 196
Garavaglia, Ferruccio: 50
Garbo, Greta: 21, 51
Garboli, Cesare: 45
Gardin, Vladimir: 20
Garibaldi, Giuseppe: 62, 68, 94, 135
Garzanti (editore): 25
Gasperoni, Gaetano: 64, 96
Gassman, Vittorio: 23
Gavault, Paul: 42
Genin, Paul Agricola: 207
Gentile, Giovanni: 83
Geraci, Stefano: 40
Ghinassi, Ghino: 29
Ghinelli, Vincenzo: 21
Ghione, Emilio: 53
Giacometti, Paolo: 47
Giacosa, Giuseppe: 46-47, 56
Gilbert, John: 21
Gini, Corrado: 77
Gioberti, Vincenzo: 136
Giorgini, Aristodemo: 22
Gironi, Emilio: 19, 70, 148, **155**, **176-177**, 227
Giusti, Giuseppe: 136
Gobetti, Piero: 31, 47
Gödel, Kurt: 13, 207
Godoli, Mario: 168, **176-177**
Goldoni, Carlo: 46, 51, 54
Gordon Edwards, J.: 21
Gori, Gianfranco Miro: 92
Goulding, Edmund: 21
Gounod, Charles: 22-23
Gozzano, Guido: 55, 196, 211
Gozzi, Alberto: 12
Gradara, Mario: 17
Gramatica, Emma: 45, 47, 51
Gramatica, Irma: 51
Gramsci, Antonio: 31, 68
Granados, Francisco: 22
Grasso, Giovanni: 49, 58
Greggi, Roberto: 4, 20, 65, 96, 126, 211
Gregoretti, Adamo: 22
Grilli, Alfredo: 15, 63-64, 96, 125-126, 169, 199
Grimm, Jacob Ludwig Karl: 12
Grimm, Wilhelm: 12
Grisi Ghiselli (cantante): 22
Groppali, Enrico: 32, 46
Gualdi, Daniele: 15
Gualerzi, Giorgio: 17
Guazzotti, Giorgio: 31
Guerrazzi, Francesco Domenico: 68, 136

Hendersen, David: 22
Hitchcock, Alfred: 32, 33

Ibsen, Henrik: 30, 35, 39, 42, 46-48, 195
Inzaghi, Luigi: 22
Indellicati, Elena: 207, 211
Isnenghi, Mario: 61, 82, 122, 183
Itala Film: 196

Jacchia, Celso: 22
Jacovacci, Vincenzo: 17

Kant, Immanuel: 96
Kipling, Rudyard: 97, 236
Kistemaeckers, Henry Hubert-Alexandre (abbreviato come Kistem): 194, **201**
Kraus, Karl: 79

Labia, Fausta: 22
Lambertini, Prospero: 46, 194
Lanaro, Silvio: 61, 122
La Rotella, Pasquale: 22
Le Bon, Gustave: 78
Leopardi, Giacomo: 68, 136
L'Herbier, Marcel: 56
Liszt, Franz: 19, 148-149, **156-157**, 162, **167**, **176**, 227
Lombardi, fratelli: **176-177**
Lopez, Guido: 28
Lopez, Sabatino: 50, 194, **201**
Loria, Achille: 78
Lovarini, Emilio: 48, 236
Lucchi, Piero: 20, 151, 153

Macchia, Giovanni: 27, 56, 57, 58, 207
Macrelli, Cino: 168
Maeterlinck, Maurice: 38
Malara, Francesca: 25, 28, 30, 31, 32, 41, 42, 45

Mallarmé, Stéphane: 38
Mameli, Goffredo: 68, 136
Màntica, Giuseppe: 57
Manzoni, Alessandro: 27, 68, 136
Maraldi, Antonio: 17
Marchesini, Gabriele: 12-13, 207, 211
Marescotti, Ivano: 12
Mariani Rambelli, Vittoria: 168
Marinelli, Guido: 80
Marinetti, Filippo Tommaso: 28-29, 211
Mario, Alberto: 123, 137
Maroncelli, Pietro: 80
Martoglio, Nino: 58
Masacci, Alessandro: **176-177**
Mascagni, Pietro: 16, 196
Masini, Angelo: 22
Mastai Ferretti, Giovanni Maria (Pio IX): 83
Matini, Amina: 22, 23
Maurras, Charles: 77
Mazzini, Giuseppe: 35, 68, 94, 123, 135-138
Mazzocchi, Ferruccio: 231-232
Mazzocchi, Renata: 232
Mazzocchi, Renato: 232
Melville, Herman: 13
Mengozzi, Dino: 92
Mescolini, Franco: 12-13
Metastasio, Pietro: 17
Michelangelo (Michelangelo Buonarroti): 150, 158, 226
Migliorini, Bruno: 29, 32
Mischi, Archimede: 22
Mola, Aldo A.: 124
Modena, Gustavo: 15, 17, 19
Molière, Jean Baptiste Poquelin: 37, 45, 54
Monelli, Paolo: 32
Montaigne, Michel Eyquem, de: 223
Montevecchi, Luigi: 21
Montemezzi, Italo: 26, 149, **170-175**
Monti, Vincenzo: 183
Morandi, Enzo: 78
Moretti, Ines: 211
Moretti, Marino: 54
Morselli, Ercole Luigi: 39, 44
Mosciska, Maria: 22
Mosjoukine, Ivan: 56
Munch, Edvard: 47
Murolo, Ernesto: 194
Musco, Angelo: 26, 58
Mussolini, Benito: 53, 80

Nani, Enrico: 22
Narici, Barbara: 17
Nazari Micheli, Ida: 62
Nerone, Lucio Domizio: 18
Niccodemi, Dario: 42
Niccolini, Fausto: 136
Nietzsche, Friedrich Wilhelm: 49, 229
Ninchi, Annibale: 44
Novelli, Ermete: 41, 45-47, 50
Nullo, Francesco: 80

Ohnet, Georges: 42
Omero: 113, 139, 140
Omodeo, Adolfo: 76
Orazio Flacco, Quinto: 139
Oriani, Alfredo: 211
Orsini, Umberto: 11
Ovidio Nasone, Publio: 32

Paganini, Niccolò: 19, 148-149, **156-157**
Palazzeschi, Aldo (pseud. di Aldo Giurlano): 54, 211
Palermo, Antonio: 197
Panzini, Alfredo: 96, 126, 237
Paolo Uccello (Paolo di Dono): 108
Papi, Gabriele: 17
Pareto, Vilfredo: 78
Parini, Giuseppe: 68
Parvis, Taurino: 22
Pascal, Blaise: 234-235, 240
Pascoli, Giovanni: 7, 9, 13-15, 19, 21, 23-25, 61, 63-68, 73, **91-97**, **99-117**, 121, 123, 125, 149, 195, 211, 221-222
Pascoli, Maria: 93, 94, 95, 96
Pasolini Zanella, Giuseppe: 23
Pasolini Zanella, Silvia: 23
Pastrone, Giovanni: 55, 196
Pavirani, Egisto: 74
Pavlova, Tatiana: 32
Pax Film: 196
Pedrelli, Cino: 20, 62, 69, 73, 75, 124, 126, 127, 149, 151, 181, 183
Pedullà, G.: 25
Péguy, Charles: 84
Pellico, Silvio: 80
Perea, Emilio: 22
Pergolesi, Giovanni Battista: 23

Petrarca, Francesco: 129, 140, 194, 218
Petrolini, Ettore: 15, 18, 19, 29, 30, 52, 53, 54
Picasso, Lamberto: 58
Pieri, Dino: 4, 46
Pieri, Romano: 46, 47, 49, 58
Pietrobono, Luigi: 95
Pindaro: 94
Pinero, Arthur Wing: 46
Pinter, Harold: 41
Pirandello, Luigi: 16, 25-26, 28, 30-32, 34-36, 39, 41, 44-45, 50-51, 53, 55-59, 197, 207-208
Pirotti, Umberto: 29, 34-35, 39, 44, 54, 77, 97, 196
Pitoëff, Georges: 34
Pizzetti, Ildebrando: 196
Platone: 43
Poli, Paolo: 11
Pollini, Franco: 9, 15, 207
Possenti, Francesco: 50
Praga, Marco: 28, 46, 59
Prezzolini, Giuseppe: 35, 82, 127, 232-233
Prosperi, Carola: 39
Proust, Marcel: 147
Providenti, Elio: 16, 58
Puccini, Giacomo: 22, 207
Puppa, Paolo: 27, 37

Quercioli, Alessio: 76
Querini Cavamacchie, Giulietta: 17
Quinteiro, Alvarez: 46

Racine, Jean-Baptiste: 37
Raffaello (Raffaello Sanzio): 223
Raggi, Alessandro: **176-177**
Raimondi, Ezio: 20, 48, 62, 77, 195
Randone, Salvo: 58
Rasi, Luigi: 54
Rasi Sormanni, Teresa: 54
Rava, Luigi: 99
Ravaglia, Egisto: 168
Ravel, Maurice: 207
Rho, Anita: 47
Ricordi, Tito: 26
Rilke, Reiner Maria: 48
Rimbaud, Arthur: 97
Rivalta, Fabio: 22
Rizzini, Adelina: 22
Roberti, Giovanni: 168
Rocca, Enrico: 32
Rocchi, Massimo: 12-13
Rolland, Romain: 69-70, 84, 150-151, 226, 246
Roncoroni, Federico: 17
Roussel, Albert: 207
Rossetti, Gabriele: 136
Rossato, Luigi: 22
Rossi, Attilio: 23
Rossi, Cesare: 54
Rossi, Ernesto: 15, 17
Rosso di San Secondo (Pier Maria Rosso di San Secondo): 43-44
Rostand, Edmond: 50, 194, **202**
Rovetta, Girolamo: 47
Rubistein, Ida: 196
Ruffo, principessa: 28
Ruggeri, Ruggero: 50, 53

Sabattini, Ciro: 23, 123, 130
Sadowski (compagnia): 54
Saffi, Aurelio: 23, 123, 130, 137
Saint-Saëns, Camille: 22, 207
Salvini, Tommaso: 15, 17, 41, 54
Sampaoli, Luciano: 13
San Francesco di Paola: 148-149, **167**
Sansoni (editore). 27
Sanzio, Raffaello: vedi Raffaello
Sardou, Victorien: 39, 42, 46
Sartre, Jean-Paul: 30
Savoia, Aimone di: 124
Scarpetta, Edoardo: 50
Scattolini, Virgilio: 42
Schindler, Antoine: 150
Schultz, Bruno: 26
Schino, Mirella: 41, 45
Scuola Comunale di Musica "Il Corelli": 11
Scuola di Recitazione "Santa Cecilia" (Roma): 25
Serra, Africo (Nino): 237
Serra, Franco: 122
Serra, Maria Pia: 215, 235
Serra, Pio: 93
Serra, Renato: 4, 5, **7-8**, **9-14**, **15-59**, **61-85**, **91-97**, **99-117**, **121-127**, **129-143**, **147-151**, **153-178**, **181-185**, **187-190**, **193-197**, **199-203**, **207-211**, **213-246**
Serra Favini, Rachele: 208-209, **213-246**
Shakespeare, William: 17, 19, 37, 42-43,

46, 54, 57, 69-70, 150, 158, 161, 213, 226
Shelley, Percy Bysshe: 149
Simoni, Renato: 48
Società Dante Alighieri (Cesena): 64, 73, 80, 99, 122-123, 129, 182, 184, 187-188
Sofocle: 37
Sonzogno, editore: 196
Soupault, Philippe: 28
Spada, Bonifazio: 17
Spinosi, Graziano: 12
Squarzina, Luigi: 32
Stanislavskij, Konstantin Sergevi (pseud. di K. S. Alekseev): 45
Stevenson, Robert Louis: 13
Stoikita, Victor I.: 32
Strehler, Giorgio: 33
Stuparich, Giani: 82
Sudermann, Hermann: 46

Talli, Virgilio: 31, 45
Tassinari, Daniela: 207
Tasso, Torquato: *139*
Taviani, Paolo e Vittorio: 207
Teatro Bonci (Teatro Comunale, Cesena; Teatro Spada): 7, 9-11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 22, 23, 45-47, 59, 63, 73, 79, 122, 125, 169, 181, 207, 210
Teatro Comunale (Cesena): vd. Teatro Bonci
Teatro Giardino: 47
Teatro la Scala (Milano): 26
Teatro Lirico (Milano): 196
Teatro Metastasio: 58
Teatro Spada: vd. Teatro Bonci
Teatro Vittorio Emanuele: 196
Teodorani Fabbri, Luigi Pio: 22
Tessari, Roberto: 38
Testoni, Alfredo: 46, 50, 194, **201**
Tilgher, Adriano: 44
Tolstoj, Lev Nikolajewitch: 20
Tommasini, Gaetano: 22
Tonini (editore, Milano): 55
Toscanini, Arturo: 26
Trieste, Leopoldo: 42
Trio Marchesini-Lopez-Solenghi: 11
Trouffaut, François: 33
Trovanelli, Nazzareno: 76, 80, 96, 122, 184
Tumiati, Gualtiero: 44
Turchi, Achille: 23, 69
Turchi, Filippo: 168
Turchi, Pietro: 123, 130
Turci, Renato: 20, 210
Turghienev, Ivan: 47
Turi, Gabriele: 83
Twain, Mark: 13
Twenty Century Fox: 20

Ugolini, Anna: **176-177**

Valzania, Eugenio: 23, 75, 123, 130
Verdi, Giuseppe: 17, 23, 43, 123, 137, 149, 167, 207
Verdiani, Vera: 26
Verga, Giovanni: 55, 57, 59, 196
Verità, Ruggero: 22, 168
Verne, Jules: 12
Verlaine, Paul: 97
Vicinelli, Augusto: 95
Virgilio Marone, Publio: 94, 105, 139
Visconti, Luchino: 11, 32
Vito, Lina: 25
Vittorio Emanuele I: 123
Vivanti Salmon, Anna: 26
Viviani, Raffaele: 49
Voltaire, François-Marie Arouet de: 38, **203**

Wagner, Richard: 19, 22, 49, 70, 149, **168-169**, 228
Weber, Luigi: 20, 197
Weininger, Otto: 210
Welles, Orson: 42

Zacconi, Ermete: 39, 41, 47-49, 53
ZeliDski, Andrzej: 26
Zola, Émile: 31
Zuccoli, Luciano: 231

## Quaderni del "Bonci"

### *Volumi pubblicati*

1. Giovanni Azzaroni, Franco Dell'Amore, Pier Giovanni Fabbri, Romano Pieri, *Un palcoscenico per Cesena. Storia del teatro "Bonci"*
2. Franco Pollini (a cura di), *Il teatro di Luigi Veronesi*
3. Marco Facondini, *Il suono della scena*
4. Senni Gian Paolo, Pollini Franco, Raimondi Ezio, *Immagini del teatro*
5. Romano Pieri, *Alessandro Bagioli creatore di scene che fecero il giro del mondo*
6. Alessandro Stucco, *Il "Bonci" e Cesena. Storia ed economia di un teatro e della sua città*
7. Luciano Sampaoli, *Fiori notturni*

Questo volume è stato stampato a Cesena
nel mese di dicembre dell'anno 2006
dalla litografia "il Papiro" per conto della
Società Editrice «Il Ponte Vecchio»