

Garrone critico

di Claudio Rocco

Che il Garrone critico sia presente per intero nel saggio verghiano pubblicato con prefazione del Russo nel 1941, è un'opinione che si è venuta consolidando sulla scorta di quella prima autorevole segnalazione¹ producendo un riconoscimento critico divenuto esclusivo. La disposizione critica in Garrone tuttavia non si manifestò in maniera episodica e tanto meno univoca, e rappresenta invece un carattere fondamentale della personalità del Novarese. D'altronde essa non si sottrasse alle occasioni che si presentavano di esercitarsi in direzione di un impegno militante anche nella costante aspirazione a tenere aperta una via di incontro tutta interna alla letteratura italiana tra la contemporaneità e la storia. Questa disposizione contribuì alla esperienza di lettore e di autore insieme che Garrone veniva volgendo al compito di rendere omogenei i risultati degli scandagli e le occasioni selezionate ad un disegno creativo via via più chiaro ma già composto nelle sue linee essenziali.

Interessato all'Ottocento e ai contemporanei, Garrone individuò presto, sul piano della manifestazione artistica, un gruppo degli amici e consentanei – Tombari, Bartolini, Gherardi, Ricci, Rosai –; riconobbe in Alvaro, Gallian, Betti, Aniante, Emanuelli, Moravia e Vittorini i compagni di strada, distinguendo, certo, in un modo che a noi pare del tutto ovvio ma che non lo era affatto

* *Presentato dall'Istituto di Filologia Moderna.*

¹ Anticipata dallo stesso Russo nell'appendice bibliografica alla ristampa del '34 del suo *Giovanni Verga* del '19.

in quegli anni Venti che finivano, di maturazione di un gusto nuovo, e a volte senza neppur distinguere; fissò alcuni riferimenti, positivi (Puccini, Boine, Soffici) oppure polemici (Cardarelli, D'Annunzio, Malaparte, Papini, Pirandello); convocò Manzoni, Dossi, Verga, Nievo, Carcano a rappresentare il secolo concluso; schierò in silenzio i suoi 'classici', Serra, Slataper, Gobetti, mentre per Tozzi l'entusiasmo della 'scoperta' non prevale sul sentimento di un'affettiva e discreta intimità. Lo schema corrisponde a quanto è dato di ricostruire, col supporto almeno di un giudizio significativo che non sia solo una citazione o una sentenza, del mosaico delle attenzioni critiche di Garrone così come si compone attraverso gli articoli per giornali e riviste e le lettere.

Oltre che di Verga, al quale dedicò la tesi di laurea discussa il 24 novembre 1928 con Alfredo Galletti, Garrone si occupò estesamente, nella misura consentita dall'elzeviro, soltanto di Bartolini, Puccini, Nievo, Rosai, Carcano, Gherardi, Ricci, Tombari e Moravia.

Dannunziani secondo la moda gli esordi di un'attenzione critica in Garrone, ma l'interesse per D'Annunzio è filtrato da un mazzinianesimo originario che presto scomparirà dall'orizzonte ideologico del giovane. Intanto, quel 1922 che tristemente sarebbe passato alla storia della nazione come l'anno della marcia su Roma, per Garrone segnava il cinquantenario della morte di Mazzini che ricorreva nell'eco ancora forte della pubblicistica irredentista². Il riferimento, nella lettera, a Guglielmo Oberdan, ne è un segno non trascurabile. In questo clima è il D'Annunzio legionario dell'appello di Ronchi, che trasmette le più forti suggestioni, superomistico esemplare di patriota che Garrone disinvoltamente pone nelle file mazziniane accanto al sindacalista rivoluzionario Filippo Corridoni, antimilitarista e morto poi nella Grande guerra del '15-'18 alla quale partecipò da volontario. Nel nome di Mazzini si dispongono già gli elementi

² All'Associazione Mazziniana «Il Dover» - 12 Luglio 1922, in Dino Garrone, *Carteggi con gli amici (1922-1931)*, a cura di Tiziana Mattioli e Anna T. Ossani, introduzione di Giorgio Cerboni Baiardi, vol. I, Urbino, A.G.E. 1994, pp. 3-12. Ulteriori citazioni delle lettere si intenderanno tratte da questa edizione e, oltre al destinatario, riporteranno di volta in volta l'indicazione del primo o del secondo volume.

che caratterizzeranno il successivo sviluppo delle preoccupazioni critiche e artistiche di Garrone: l'etica della incondizionata adesione alla causa nazionale che ha come esito estremo la guerra, l'unità di vita e di arte, il realismo. L'accostamento di questo D'Annunzio mazziniano e del Corridoni firmatario del Primo Manifesto del Fascio Rivoluzionario d'Azione Internazionale di Milano, dell'ottobre 1914, è interessante perché avviene all'altezza di un ideale nazionalistico non inteso nei termini della politica e dello statualismo ma in quelli della 'patria spirituale', «l'idea che sorge sul territorio»³; interessante perché siglato dal nesso tra la poesia e l'impegno civile, tra la poesia insomma e l'etica, all'insegna di una partecipazione alla realtà esaltata nel suo conclusivo significato di sacrificio personale e nella sua dimensione educativa.

Nel '26, solo un anno dopo la visita che Garrone fa a D'Annunzio al Vittoriale, il giudizio sul grande poeta si capovolge: ora D'Annunzio «è una gigantesca espressione letteraria», un emulo di «maggiori esempi»⁴, mentre il realismo si impone come

la più netta visione che mai si sia avuta dell'opera d'arte e dei rapporti che corrono tra di essa e la realtà brutta. La più chiara comprensione di quello che deve essere l'arte: realtà della irrealtà. Il contrasto, che assillò Manzoni, tra invenzione e storia, sbocca naturalmente nel realismo, il quale in riassunto null'altro vuole, se non che la fantasia, rielaborando i dati della vita, riesca a foggiare una vita nuova, ma viva, con personaggi anch'essi di carne e di anima, e non esangui larve dai contorni appena tratteggiati dall'inchiostro⁵.

A Garrone, che sta preparando la tesi su Verga, pare che il verismo verghiano sia molto più rispondente all'affermazione della tipicità italiana che non il bel gesto dannunziano carico di formidabile individualismo. In quegli anni Garrone non è rimasto insensibile al dibattito acceso in area toscana intorno ai caratteri dell'italiano-tipo, dal «Selvaggio» in particolare e da Curzio Malaparte. Rispondendo all'invito che l'amico Gherardo

³ Dino Garrone, *ivi*, p. 10.

⁴ A Mario Puccini, 14 Settembre 1927, vol. I, p. 171.

⁵ A Mario Puccini, 14 settembre 1927, vol. I, pp. 172-173.

Gherardi, commediografo e fondatore del Teatro Sperimentale di Bologna, rivolge pubblicamente per il rinnovamento del teatro italiano, Dino Garrone nel gennaio del '28 scrive che l'arte ha in sé un elemento di idealizzazione evidente nei personaggi più riusciti, cioè nei tipi nei quali si concentrano e si schematizzano i caratteri delle persone fissati nella loro astratta e perciò eterna verità di categoria. Ci si deve mettere alle spalle – è l'assunto garroniano – il relativismo importato dalla cultura tedesca e ridar vita al teatro delle origini:

Quando la scena entrava con l'orchestra nel vivo folto del popolo, come una prora di nave, e il coro era il popolo cantante, il popolo il coro muto. Il vero teatro: quello pagano di Atene, quello cristiano della Lauda e delle Sacre Rappresentazioni⁶.

Il dibattito sulla italianità offre pure una via per rimontare il grande crinale della guerra che si ergeva come una barriera insuperabile nella storia e nella cronaca a indicare l'irrimovibile separatezza tra 'il prima' e 'il dopo'. Di più: c'è da prendere atto che dallo sfacelo della guerra erano nate filosofie come «sistemi di disperazione»⁷.

Sul piano letterario Garrone fa proprio l'antidannunzianesimo vociano e poi rondiano, senza tralasciare di tributare un omaggio all'esemplarità poetica dell'*Alcyone*, luogo comune della critica ormai dopo il saggio del '12 di Alfredo Gargiulo. Segnalata la rivendicazione di antidannunzianesimo che emerge dalle lettere di Garrone e che coinvolge *en passant* De Bosis e il Cardarelli di *Sera di Gavinana*, nella quale viene censurato «un doppione di 'Lungo l'Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia'»⁸, vale la pena indugiare su due episodi significativi della polemica antidannunziana di Garrone. Il primo, rintracciabile in una lettera del '28 a Puccini, riguarda l'accusa secondo cui «Zarathustra à folgorato *I vinti*» e D'Annunzio è in gran parte responsabile del precoce silenzio verghiano⁹. Il secondo, tratto da un articolo del '29, è rappresentato dalla osservazione

⁶ *Marcia sul Teatro*, «Corriere Adriatico» 23 gennaio 1928.

⁷ *Gherardi e il burattino*, «Il Pensiero» 15 maggio 1928.

⁸ A Luigi Volpicelli, 22 marzo 1930, vol. II, p. 720.

⁹ A Mario Puccini, 15 aprile 1928, vol. I, p. 212.

che nei confronti del dannunzianesimo le Marche hanno mostrato una sostanziale refrattarietà¹⁰. I due episodi si intrecciano. Se D'Annunzio ha spezzato la continuità della problematica più viva della recente tradizione della letteratura italiana, quella che si manifesta nel tentativo di rispondere con il realismo alla caduta degli ideali romantici, c'è chi anche grazie a favorevoli condizioni ambientali ha saputo e potuto coltivare quella percezione del reale che permette ora il recupero delle sue proprie ragioni profonde contro le quali anche «l'ansia dinamica del futurismo» che «saettava l'arte verso inattuabili concorrenze col mondo reale» non aveva sortito che un momentaneo successo¹¹:

Per me mai come oggi c'è stata la via chiara. Dopo l'esperienza dannunziana, che più o meno tutti abbiām fatta, e il bombardamento futurista, si rinasce al mondo con occhi chiari e i freschi colori del mattino»¹².

Ragioni che sono espresse al massimo grado dell'esito artistico nel verismo verghiano. Della tesi di laurea su Verga che veniva compilando Garrone parlava volentieri al marchigiano Mario Puccini che a Milano s'era legato d'affetto a Verga e che s'era imposto di non abbandonare le tracce del maestro, su di un percorso di narratore già tanto ricco di prove. Il rapporto con Mario Puccini susciterà nel Garrone 'verghiano' l'esigenza di una continua interrogazione sul realismo, che lo porterà a riformulare il concetto di realismo letterario nei termini, tanto suggestivi quanto coraggiosi, di una tendenza al mito. Le annotazioni di Luigi Russo¹³, quelle di Guido Marzot¹⁴ e quelle più recenti di Giorgio Santangelo¹⁵, hanno chiarito l'originalità

¹⁰ *Convenuti dal Monte e dal Piano*, «Corriere Adriatico» 9 aprile 1929.

¹¹ *Difese del mio tempo*, «Il Tevere» 28 novembre 1929.

¹² A Berto Ricci, 13 Aprile 1929, vol. I, p. 397.

¹³ In particolare la *Prefazione* a Dino Garrone, *Giovanni Verga*, Firenze, Vallecchi 1941 e *Dino Garrone o del prammatismo politico-letterario* in *La critica letteraria contemporanea*, vol. III, Bari, Laterza 1943, alle pp. 301-308.

¹⁴ *Vita morale e critica letteraria in D. Garrone*, «La Nuova Italia» 13, luglio-agosto 1942, pp. 127-129.

¹⁵ *Giovanni Verga*, in Walter Binni (a cura di), *I classici italiani nella storia della critica*, vol. II, Firenze, La Nuova Italia 1973, alle pp. 633-634.

dello studio garroniano. Sarà perciò sufficiente notare la sottolineatura che Garrone fa, scrivendo a Puccini in tempi diversi, dell'ironia verghiana come prova dell'assenza di autobiografismo nell'opera del Maestro e, fin dall'inizio, di «superamento nei rapporti della materia presa a trattare»¹⁶, come a dire soluzione del conflitto etico tra l'io e il mondo; dell'individuazione di una inclinazione al teatro come «aspirazione a una massima semplicità», alla secchezza impersonale della rappresentazione e del valore storico-letterario dell'opera nel senso del suo contributo determinante all'aggiornamento della «misura dell'equilibrio e delle possibilità della razza latina»¹⁷, e, per deduzione, dell'italiano-tipo; infine dell'esigenza di scrivere una storia del romanzo italiano da cui dovrebbe ricevere un'inedita evidenza l'appartenenza di Verga alla storia della letteratura italiana¹⁸. Si può notare fin d'ora come gli articoli su Nieve e su Carcano del maggio '31, costituiscano, nella volontà dell'autore, dei momenti di questa storia del romanzo italiano che era un po' l'aspirazione critica di Garrone: alla luce di questo impegno, e non solo all'interno della polemica antiframmentista, devono anche essere comprese le sollecitazioni, continue a partire dal 1930, perché gli amici pongano mano ad opere 'costruttive', e l'edificazione cui Garrone si applica con tenacia di un'opera in cui riviva la dimensione del mito. Quei temi verghiani tornano in un articolo del '29 per il «Corriere Adriatico», nel quale Garrone insistendo sul dramma dell'autolimitazione indotta in Verga, a livello espressivo e di ambientazione del racconto, dalla «stessa materia bruciante presa a contenuto dell'arte nuova», definisce arte di crisi quella verghiana nel senso che essa esprime lo scioglimento del dissidio tra la forma e la vita, nella conquista aspra e dolorosa dell'espressione artistica:

La storia del nostro romanzo è ancora tutta da fare. Ma quando un giovane vi porrà mano, si capirà anche meglio in tutto il suo significato etico e storico la grandezza di Verga, e come l'opera del Siciliano, anziché essere la voce isolata di un'anima chiusa e dolorosa, concluda fatalmente un movimento che si inizia come dissidio critico-creativo sin

¹⁶ A Mario Puccini, 27 agosto 1927, vol. I, p. 168.

¹⁷ A Mario Puccini, 14 Settembre 1927, vol. I, p. 172.

¹⁸ A Mario Puccini, 15 Aprile 1928, vol. I.

dai *Promessi Sposi* e dallo scritto manzoniano sui *Componimenti misti di storia e d'invenzione*¹⁹.

Nel saggio pubblicato dalla «Libra» nel 1930, vengono precisati quegli elementi che sono caratterizzanti dell'ideologia garroniana del nazionalismo come tipicità razziale, per cui i personaggi di Verga trovano le loro radici nella «vita profonda della razza», nella mitologia e nella misura classica in cui si risolve la rappresentazione del mondo verghiano dal quale non per nulla è bandito ogni movimento dialettico della società, a favore della nettezza categoriale con la quale vengono espressi i sentimenti e colti gli uomini²⁰.

Nessun sospetto di folclore in Verga perché anzi è la fedeltà alla terra che rende classici, misurando la conquista dell'equilibrio creativo con il metro dell'antiretorica, dell'asciuttezza, della essenzialità, della profondità. Nel segno della fedeltà alla terra Garrone viene scoprendo quella dimensione dello spazio in cui gli sembra si esplichino l'arte migliore del secolo nuovo e l'esperienza stessa della vita moderna: i libri di viaggio sono «i nuovi romanzi del novecento» nei quali si respira l'aria del mito e si attinge quel metodo naturalistico di composizione artistica al quale bisogna ritornare,

A questa virtù di contemplazione pacata e imperturbabile, a questo umorismo che spesso confina con la mansuetudine cristiana e vuol dire indulgenza.²¹

Garrone doveva condividere l'imperativo borghesiano dell'«edificare», non tanto o non semplicemente in direzione della contestazione antiframmentista ma più, invece, nel senso dell'aspirazione all'«opera», alla organicità del lavoro artistico. Tenuto Borgese per uno di quei critici della vecchia generazione che mostrano un interesse solo di facciata per i giovani, Garrone farà proprie le indicazioni di *Tempo di edificare*, del '22, ma per portare il suo attacco alla critica facile giornalistica in cui ve-

¹⁹ Dino Garrone, *Di Verga come creatore*, «Corriere Adriatico» 27 luglio 1929.

²⁰ *Di Giovanni Verga*, «La Libra» a. III, n. 4, giugno 1930.

²¹ *Con un raggio di sole*, «L'Impero d'Italia» 1928.

deva il rischio di un esaurirsi prima del tempo delle risorse giovanili, pur essendo lui uno dei campioni provinciali di quella critica indecisa tra la polemica e la proposta. Peraltro Garrone se tenderà a dimenticare la riscoperta borgesiana di Tozzi, tantomeno riconoscerà lo sforzo del critico di corroborare la prospettiva antiframegmentista occupandosi per primo, sul «Corriere della Sera», degli *Indifferenti* di Moravia e sostenendo nei piemontesi della «Libra», Emanuelli, Bonfantini, Soldati, una linea della ripresa narrativa. In questi anni Garrone ha stabilito ormai i propri punti fermi nei grandi narratori della seconda metà dell'Ottocento italiano e, grazie alla mediazione di Mario Puccini, attiva nel giovane molto più di quanto non appaia, con le più affini esperienze novecentesche. L'articolo su Nievo del '31 ha origine nella lettura attenta, di cui si ha testimonianza sicura almeno riguardo alle *Confessioni di un ottuagenario*, fattane durante la composizione della tesi di laurea. Già in una lettera a Mina del 1928 aveva tracciato il piano di uno studio su Ippolito Nievo annunciando una critica alla lettura che dell'autore aveva dato Croce nella *Letteratura della Nuova Italia*. Anche in questo caso Dino Garrone dimostra una particolare capacità di storicizzazione e una notevole originalità di pensiero:

Le Confessioni etc. sono il primo romanzo italiano in cui l'ideale etico e politico si va dileguando e scialbando e le intenzioni dell'autore sono quelle di cogliere i personaggi né più né meno con la loro statura e nella loro umanità essenziale. Nievo è il primo artista moderno nel senso che noi diamo alla parola e cioè in balia di quegli scoramenti seguiti da slanci affettuosi seguiti ancora da ricadute e poi sormontati nel grido rotto di una fede che purtroppo non mostra il suo volto. Sicché lo scrittore, non sentendo in sé nessun credo sicuro a cui informare l'azione della sua opera, non avendo né la fede del Manzoni e nemmeno l'ateismo dei materialisti che allora dominavano in Europa (Comte, il positivismo, la fisiologia, le teorie economiche etc. etc.), si trova per forza a cercare la sola sua gioia nella pura 'rappresentazione', nell'oggettività, insomma nel *realismo*. *Le Confessioni di un ottuagenario* stanno a cavallo tra il romanzo storico della metà dell'ottocento e il romanzo realista che deve venire (Verga, Capuana etc., etc.) e pur tuttavia anziché essere un punto morto nella nostra letteratura fremono di quella vita che si protende verso il futuro e quasi lo inaugura. Poi c'è il Nievo poeta, quello che nel romanzo si ritrova nelle tirate rettoriche e metafisiche (idealiste) e c'è il Nievo drammaturgo e c'è il

Nievo soldato (quello che sente come tutti i grandi ingegni che per uscire dal tormento interiore non rimane che gettarsi all'azione', alla pratica della vita)²².

È evidente la predisposizione, anche qui, degli elementi sui quali Garrone continuerà a lavorare, in sede critica e sul piano creativo, confluenti tutti nella 'giustificazione storica' del realismo, ma in senso attuale e non certo fissandone l'esperienza in un irrecuperabile passato. In Nievo dunque un momento, se non il momento fondamentale, della transizione. È ciò che Croce non ha saputo vedere. In un lontano saggio del 1911 il filosofo aveva cercato di dimostrare che la felicità artistica di Nievo fosse il risultato della conciliazione dello scrittore con la realtà, e come lo scrittore, comunque, non avesse raggiunto il capolavoro perché non era riuscito a dare unità al suo mondo poetico autobiografico. La grandezza di Nievo è per Croce nel riconoscimento della «razionalità del reale» che favorì il sorgere in lui della «nuova fede», di una 'concezione filosofica' rimasta allo stato primitivo ma anche così capace di «soddisfare l'anima»: un ideale «superiore a quello manzoniano, affrancato dalla servitù verso la trascendenza, più virile perché non disposto a cedere in nulla alla rassegnazione, più sicuro perché fondato sulla ragione, più tenace perché uscente da una lotta di affetti contrari»²³. Nell'articolo del '31 Garrone denuncerà subito come un «arruolamento troppo lesto, quindi sospetto», il tentativo di fare di Nievo «un idealista in anticipo». Dall'osservazione crociana della mancanza di unità autobiografica nelle *Confessioni*, Garrone muove per constatare che proprio quella «materia disparata e animatissima» dimostra che

l'esistenza si spogliava ai suoi occhi di ogni contorno ideale, mentre al di là di essa egli non trovava alcuna fede precisa da far valere come didascalia nell'opera d'arte. Quella presentita legge organizzatrice dell'arruffata congerie dei fatti, era così poco fede e tanto sostanza intima e discontinua, che egli non poté mai liberarla dalla prima persona per usarla come elemento che forzasse le vicende a significati superiori. Né

²² A Mina, 1928, vol. I, p. 240.

²³ Benedetto Croce, *Giuseppe Rovani-Ippolito Nievo*, in *La letteratura della nuova Italia*, vol. I, Bari Laterza 1973, pp. 109-112.

avrebbe potuto in alcun modo. Perché, in ultima analisi, quella legge è lo stesso Reale, e non averla ai fini del romanzo è la stessa cosa.

La modernità di Nievo è proprio in un ideale inespresso perché «in divorzio assoluto col mondo e con la vita, e quindi con la rappresentazione artistica»²⁴. Nel '31 resta intatta la convinzione che occorra riscrivere la storia del romanzo italiano. Negli anni intanto in cui veniva preparando la sua tesi di laurea, Garrone si accosta a Strapaese. Polo d'attrazione ancora Firenze con il «Selvaggio» e il «Bargello», cioè con una contraddittorietà per certi versi clamorosa, ma vitale, tra strapaesismo e aperture all'Europa, visibile negli atteggiamenti di scrittori come Berto Ricci che indifferentemente coniugavano i due termini, e in quel clima confuso che permetteva che gli strapaesani si accompagnassero ai solariani, dal quale sarebbe sortita una rivista di 'frontiera' come l'«Universale». Cresciuto nella eco dei movimenti, dei gruppi, delle riviste, Garrone naturalmente si incontrò con altri giovani cercando di realizzare un'unità di intenti artistica e culturale. Inizialmente l'europeismo per Garrone vale come termine polemico: è il 'provincialismo' la vita che può restituire forza all'arte fiaccata dal relativismo della cultura del Nord dell'Europa. D'altronde il 'provincialismo' italiano negli anni dal '23 al '26 aveva incarnato lo spirito della 'rivoluzione' fascista, e dalla provincia erano montate successive ondate di epurazione interna al fascismo contro i gerarchi dell'ultima ora. E in Garrone il senso di una rivoluzione incompiuta agirà da freno nei confronti della insofferenza sempre più marcata per il clima di forzosa pacificazione sociale e culturale che il regime cercava di imporre. Così la ribellione al 'regime' è incanalata in una confusa attesa messianica della vittoria che la rivoluzione prima o poi avrebbe riportato sullo stato di fatto. Il «Selvaggio» rappresentò per un buon numero di anni questo ribellismo che uomini come Curzio Malaparte, per un tempo minore, ed Emilio Settimelli, sino al più acceso fanatismo missionario, così diversi, alimentarono. Al futurista Settimelli, profeta del colpo di stato al quale aveva contribuito non solo attraverso la pubblicistica ma organizzando a Roma, in senso politico, con Carli e Mari-

²⁴ *Moralità di Nievo*, «Il Lavoro fascista» 19 maggio 1931.

netti la componente futurista del fascismo, ancora agli inizi del '28 Dino Garrone indirizzerà un invito a disporre di sé per qualsiasi iniziativa di promozione fascista all'estero. La simpatia per Settimelli è destinata però a lasciare il posto alla delusione che si manifesta qualche anno più tardi, quando da Settimelli partirà un violento attacco polemico alla Chiesa, in quel manifesto-pamphlet intitolato *Svaticanamento* cui dette tra gli altri il proprio sostegno Ottone Rosai. Schierato ormai da tempo contro la polemica che non si realizzasse nelle opere stesse o nei fatti, nelle azioni, Garrone denuncia la pochezza di *Svaticanamento* mentre acconsente al ben più grave, politico, attacco all'Azione Cattolica portato dalle pagine del «Lavoro fascista» da Gherardo Casini, stretto collaboratore di Bottai e già direttore del fiorentino «Rivoluzione fascista». Sino alla fine restò dunque attivo lo spirito 'selvaggio' in Garrone – per lui non si può oggettivamente parlare di adesione al regime –, che, attraverso l'ideologia dell'ordinarietà dell'italiano-tipo, aveva permesso al giovane novarese di aggiungere una tessera importante alla costruzione del suo orizzonte ideale, di coniugare realismo e nazionalismo e rinnovare così, nella pratica della vita, una dimensione etica dell'arte.

Tutto interno a Strapaese è l'apprezzamento garroniano della narrativa di Tombari. Pubblicate dalle edizioni anconetane della «Lucerna», nel '27, *Le cronache di Frusaglia*, Garrone in *Abbasso la critica*, un articolo del maggio '28 in difesa del direttore del «Corriere Adriatico» Ubaldo Fagioli accusato di non aver capito la poesia di certo Rivosecchi, ascrive a merito di Fagioli di aver saputo cogliere tutta la vita che si agita in quella prima opera del fanese di cui Garrone aveva avuto notizia attraverso una recensione sull'«Ambrosiano».

In occasione dell'uscita di *Tutta Frusaglia*²⁵ con più agio Garrone si occuperà di Tombari. Anche in questa circostanza lo spunto è polemico. Il critico Enrico Franchi aveva recensito il nuovo volume osservandone il limite nel sostanziale rifacimento delle *Cronache*. Non che Garrone manchi di aderire al rilievo di Franchi ma ne attenua la portata riconoscendo nel 'nuovo' Tombari ancora la capacità di trovate narrative che riscattano il fiato

²⁵ Firenze, Vallecchi 1929.

un po' corto dell'invenzione: sicuri indizi di una forza immaginativa tutt'altro che spenta. Un punto delle annotazioni garro-niane interessa in modo particolare. Si tratta di un fugace accenno al mito che, pure, ancora una volta testimonia la tenacia con cui il giovane critico cerca esempi e sostenitori di quella tendenza al mito nella quale vede il futuro della più recente arte italiana:

No, non occorre esulare da Frusaglia. Ma imbastire una città nuova dentro Frusaglia, sì. Da Frusaglia si dipartono strade tali che se Tombari incomincia a batterle si troverà scaraventato in cielo tra i santi e il padreterno, o all'inferno tra Lucifero e i satanassi. Menando uno scomiglio che neppure lui immagina. Le *Cronache* sono il prologo di una mitologia, che sta bene al di sopra di esse. Tombari ha solo il dovere di pensarci su e di darcela²⁶.

E che il ritorno al mito fosse, secondo Garrone, pure il destino del teatro italiano, lo si è visto in precedenza a proposito della polemica contro il relativismo, ed è ribadito nell'articolo dedicato al commediografo Gherardo Gherardi, amico degli anni bolognesi dell'Università. Garrone vi osserva che il teatro è la forma d'arte in cui Gherardi risolve il suo problema psicologico: quello di liberare l'immaginazione dalle catene della ragione sillogistica e dialettica. Ci riesce perché storicizza il proprio conflitto grazie al «potere della immediata oggettivazione di sé in sé» e può così rigettare le «complicazioni critiche» per «approdare al canto pieno e istintivo del creatore». Superata dunque la cogenza autobiografica, Gherardi riesce a «raccontare al pubblico-bambino la favola chiara». Come nel suo *Burattino*, storia del primo uomo creato da un uomo, l'Adamo meccanico: «Realtà dell'irreale raggiunta»²⁷. Di fronte alla tendenza al mito appare al Novarese irresoluto persino il teatro pirandelliano. Secondo Garrone l'ostacolo sulla strada di Pirandello, catturato nelle maglie del relativismo, è la contraddizione tra la forma e la vita, come scrive a Gherardi a proposito dell'*Enrico IV*, seguendo un paradigma che già Tilgher aveva fissato nel '22 nei suoi *Studi sul teatro contemporaneo*. Nella medesima lettera,

²⁶ *Acqua alle funi*, «Corriere Adriatico» 5 aprile 1930.

²⁷ *Gherardi e il burattino*, «Il Pensiero» 15 maggio 1928.

dopo aver intravisto il precedente della *Nuova Colonia* nella *Colonia felice* di Carlo Dossi, Garrone sostiene anche per Pirandello un recupero, attraverso *La Nuova Colonia*, della «favola», del mito, e al riguardo Garrone accenna alle poesie di *Scamandro*, la raccolta del 1909. Salvo tre anni dopo, nel '31, trovare addirittura affinità tra il protorealismo di Nievo e il teatro nel teatro di Pirandello, all'insegna dell'assoluta libertà del personaggio nei confronti del suo autore. Un altro autore di teatro, Ugo Betti, verrà invece subito approvato da Garrone che anche in lui crede di scoprire, in riferimento al dramma *La Padrona*, una classicità che richiama la dimensione del mito:

Chi à creduto questo dramma di natura intimista o esoterica è un fesso e non à capito nulla. A me m'à fatto pensare ad un ritorno bellissimo alla genuina essenza del *fatto teatrale*: cioè a quella specie di istituzione sacra dove la folla, il popolo, comunicano con lo spirito. Magari riot-tosi, magari ribellandosi²⁸.

Rilevante è anche la stima di Betti soprattutto come poeta: «per me, lei è dei tre o quattro che in Italia oggi possono fare poesia». Una valutazione che peraltro si ritrova in un saggio su «Pegaso» nel quale Attilio Momigliano conferma Ugo Betti poeta «lontano da tutti»²⁹, e che il critico rinnova in forma più argomentata nella sua *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*³⁰; e ancora nel *Saggio su Tozzi. Dal frammento al romanzo*, di Eurialo De Michelis³¹. Va pure ricordato per una più puntuale ricostruzione dell'«atmosfera» letteraria di quegli anni in Italia, che resistente era l'estensione dell'accezione di poesia alla prosa, rilanciata nel 1925 da Papini e Pancrazi con la seconda edizione dei *Poeti d'oggi*³², in cui, nel gioco brusco degli arrivi e delle partenze tra la prima edizione del '20 e questa seconda, si leggevano tra gli altri i nomi di Agnoletti, Bacchelli, Cecchi, Deledda, Morselli, Panzini, Pea, Puccini, Serra, Slataper, Soffici, Tozzi.

²⁸ A Ugo Betti, 4 aprile 1930, vol. II, p. 738.

²⁹ «Pegaso» ottobre 1932.

³⁰ Vol. III, Messina, Principato 1936.

³¹ Firenze, La Nuova Italia 1936.

³² Firenze, Vallecchi 1925.

Gli anni strapaesani di Garrone, a ridosso del 1930, registrano lo sviluppo dell'amicizia con Mario Puccini, un legame che non verrà scosso dalle alterne vicende che rendevano invece turbolenta l'esperienza del gruppo e della rivista che insieme con Ricci, Bartolini, Rosai, Persico ed altri Garrone veniva facendo. L'amicizia di Puccini restò sempre un approdo confortante per il giovane che non mancò di dedicare al grande scrittore senigagliese due tra le sue migliori prove di critico letterario. La prima riguarda *Cola*³³. L'articolo del marzo '28, *Cola o ritratto dell'Italiano*, è programmatico fin dal titolo. Vale la pena comunque rintracciarne l'artefatto nella lettera a Puccini del 29 febbraio 1928 per il dettagliato riferimento, escluso poi dall'articolo, ad 'opere di guerra', diversissime, quali la *Sagra di Santa Gorizia* di Locchi, il *Kobilek* di Soffici, il *Notturmo* di D'Annunzio, il *Rubé* di Borgese, giudicate incapaci di dare una vita se non generica ed astratta all'italiano in guerra. I nomi di quegli autori, soprattutto i tre ultimi, ricorrono a misurare una distanza che ancora per Garrone è assoluta, tra un certo passato troppo vicino per essere riguardato con occhio più sereno, e la generazione del '900. L'articolo mantiene la citazione del Serra dell'*Esame di coscienza di un letterato* ma la traspone dall'annotazione relativa, nella lettera, al protagonista borgesiano definito «l'*Esame di coscienza di un letterato* fatto uomo»³⁴, a quella su alcune riflessioni nostalgiche di Cola, con un indiscutibile effetto di gravidanza. *Cola* dunque giunge a coprire un vuoto e a dare finalmente un volto all'italiano in guerra:

L'italiano più grezzo e ormai remoto dei campi. Non libro di guerra, ché, sebbene la guerra lo pervada tutto di un brontolio minaccioso sino all'urlo finale lacerante, essa vi è colta nel suo significato intimo e millenario, come cioè il paese di emigrazione più ostile, irto, scombusso-lante, in cui possa incappare l'uomo di una razza per mettere a nudo i suoi atteggiamenti e le sue risorse più tipiche e inconfondibili.

La lunga recensione conclude con l'inevitabile richiamo alla tecnica compositiva verghiana, nella costruzione del perso-

³³ L'Aquila, Casa Editrice Vecchioni 1927.

³⁴ A Mario Puccini, 29 Febbraio 1928, vol. I, p. 198.

naggio che acquista fisionomia dall'inespresso, non per forza propria ma piuttosto attraverso le tracce che su di esso lasciano gli uomini e le cose; e nella intera orchestrazione delle parti del romanzo che è quasi un «poema epico»³⁵. Tra la prima e la seconda prova critica, quella sul romanzo del 1931, *Ebrei*, trovano spazio in una lettera a Puccini del '29 un giudizio sul racconto intitolato *Formica*, e una riflessione generale sull'arte narrativa del senigagliese. Inclusa nella raccolta *La vita vince, ed altri romanzi brevi*³⁶, *Formica* è la prosa – così la stima Garrone – più riuscita del volume: in essa si muove un personaggio, l'omonimo Formica, «degno di stare alla pari delle più inobliliabili figure delle *Rusticane*»³⁷, calato col suo «fondo di umanità selvatica e violenta» in una dimensione quasi ancestrale, da epica sacra o profana, a vivere la contraddizione tra l'essere e il voler essere. Un limite formale dell'opera Garrone l'individua in un'eccessiva lavorazione che impedisce il pieno dispiegarsi del soggettivismo lirico pur latente in Puccini accanto alla capacità di oggettivazione. Si fa strada, qui, una nozione di realismo che forza i perimetri in cui al giovane appariva ingabbiata:

Verismo che parte e à il suo punto di appoggio, sì, nella osservazione quotidiana, e nell'aspetto immanente del mondo. Ma che poi per conto suo, con l'occhio interno, l'artista conduce al grado della trascendente e più vera eternità³⁸.

Se desse libero sfogo all'impulso lirico che è in lui, Puccini offrirebbe l'esempio della sola arte italiana secondo Garrone in grado di reggere il confronto con quella di Federigo Tozzi, lo scrittore senese che subito Garrone collocherà nel cielo delle stelle fisse, il più vero rappresentante dei nuovi fasti del realismo italiano. Al limite di uno psicologismo che avrebbe potuto ricacciarlo in una zona per Garrone inaccessibile.

Sulle opere di Tozzi il giovane critico, soprattutto nelle lettere, non indugerà mai oltre un'affermazione di ammirazione incondizionata. A Puccini dedica invece ancora una recensione, in

³⁵ *Cola o ritratto dell'Italiano*, «Corriere Adriatico» 2 marzo 1928.

³⁶ *La vita vince, ed altri romanzi brevi*, Roma, Ed. Sapiientia 1929.

³⁷ A Mario Puccini, 26 Marzo 1929, vol. I, p. 365.

³⁸ *Ivi*, pp. 367-368.

occasione dell'uscita del romanzo *Ebrei*³⁹. La crisi ideale, qui propriamente crisi di fede religiosa, viene osservata nel suo manifestarsi nel dramma dell'assimilazione che riguarda un popolo intero. Puccini ha raccontato l'epica collettiva di un'esistenza emarginata dalla storia, costretta dal proprio destino a svilupparsi fuori dalla storia che è sempre storia degli altri. Il giudizio di Garrone coglie con precisione la natura di romanzo di idee dell'opera pucciniana dove «i fatti sono incontri di uomini, dispute di cervelli», e interpreta con altrettanto acume la solitudine di Puccini nel panorama letterario italiano come l'inevitabile posizione di chi ha saputo sottrarsi alla pretesa, ancora in voga, di «fare di un frammento un vessillo di eternità»⁴⁰. All'altezza del '31 Garrone non sembra aver più dubbi che sia la costruzione organica dell' 'opera' il compito dell'artista moderno. Da parte sua, anche sul piano creativo, vi si impegna col risultato di stabilire tra le sue prose un fitto rapporto di richiami e di echi, che nel ritorno ciclico delle immagini e delle formule espressive, tende a farne episodi di una mitologia. Sullo scorcio del 1929 veniva intanto preparando una sua «istruttoria alla critica contemporanea» che ebbe due momenti salienti: la recensione agli *Indifferenti* di Moravia e, un mese dopo – ma le date si riferiscono alla pubblicazione degli articoli –, la risposta a *Scarico di coscienza* di Elio Vittorini.

Moravia costituisce per Garrone la prima difficoltà vera nella precisazione di una linea narrativa di tendenza al mito. Il giudizio si fa, così, limitativo:

Dall'incrocio di Zola con Gide n'è scappata fuori una roba che non è nostra, priva di quegli scorci potenti ed acerrimi con i quali, per esempio, il Verga di *Mastro don Gesualdo* ha martellato salotti, vizii, galanterie e colpe della società del piano nobile.

anche se per certi aspetti non appare del tutto fuorviante la menzione dei due grandi francesi; e può giungere ad apprezzare la prova moraviana rinvenendo in essa un elemento al quale Garrone, dai tempi dello studio su Verga, attribuisce una grande importanza: l'ironia. L'indice sicuro della padronanza 'morale'

³⁹ Milano, Ceschina 1931.

⁴⁰ *Ebrei*, «Corriere Adriatico» 29 marzo 1931.

che l'autore deve possedere nei confronti della materia che tratta. Tanto basta a Garrone per il riscatto degli *Indifferenti* che lasciano aperta la porta, grazie all'ironia, a uno sviluppo della rappresentazione meno documentaristico e più libero. E da questo punto ha inizio l' 'istruttoria' alla critica:

Voglio dire che alcuni dei nostri critici maggiori sono ancora fermi alla visione fossilizzata in quello che fu il loro mondo, o un periodo della loro contemporaneità, decisi ad impiccare a quell'uncino arrugginito tutte le età da venire (...) Mentre un popolo in tutte le sue classi lavora per massacrare consuetudini languide e bugiarde di vita, e soprattutto i giovani, anche i più restii e soggetti alle crisi, sentono di uscire definitivamente da un'epoca di torbido amletismo, intrecciato di buone intenzioni e tristi fatti, di falso entusiasmo e di indifferentismo reale, per entrare in una età nuova semplice e ariosa, certa gente si ostina a prendere ancora per guardiano del nostro secolo quel Rubé che certo fu il vivo rappresentante di un disagio generale, e poteva parificare con convinzione, la propria vita dalla corsa di una palla di biliardo⁴¹.

Nella genericità dei rilievi polemici resta per Garrone il bisogno di chiarire che la nuova generazione – quella, come scriverà in *Difese del mio tempo*, che era adolescente alla fine della guerra e che per questo non poteva discutere di letteratura contemporanea senza un profondo coinvolgimento interiore – rifiuta di essere giudicata secondo criteri validi per la generazione precedente, quelli propri di un'epoca in cui arte e vita potevano ancora trovare il segno dell'unità e produrre una letteratura che assumesse il dubbio esistenziale a propria regola. *Difese del mio tempo* è pensato in risposta al bilancio critico-creativo che Vittorini aveva presentato sull'«Italia letteraria» il 13 ottobre 1929. Per Vittorini la nuova letteratura è sorta sull'humus rondiano e i suoi nomi sono presto detti: Raimondi, Malaparte, Angioletti, Comisso; e un gruppo, identificato: i 'solariani'. Questi sono gli autori che testimoniano del debito con la «Ronda», di un rapporto non di scuola, ma di affinità spirituale che ricondusse «a una tradizione spontanea, giusta, corretta, dove era stata interrotta dopo Leopardi». La convinzione di Vittorini è che questo «naturale assestamento sulla tradizione classica della lingua» tut-

⁴¹ *Romanzo e critica*, «Corriere Adriatico» 29 ottobre 1929.

tavia produsse una falsificazione della posizione della giovane letteratura che non poté riconoscere i suoi maestri né in Pascoli, né in Carducci, né in D'Annunzio, né in Verga e neppure nei futuristi e nei vociani e che invece li trovò negli autori europei e negli italiani eccentrici come Svevo che fornivano l'esempio della «grande tradizione europea dello spirito e dell'intelligenza» e resero possibile l'incontro con la «pura originalità grammaticale»⁴² italiana. Secondo la prospettiva garroniana invece, quello stesso problema morale nel quale si identificava per le nuove generazioni il problema letterario, trovava corrispondenze nell'autorità dei vociani e nell'esempio di Puccini, e in quello postumo di Tozzi, di una ribellione non soltanto giovanile dunque nei confronti dei mali dell'estetismo, delle chiusure regionalistiche, dell'inattuabile concorrenza dell'arte col mondo reale. «A questo punto le cronologie spirituali vanno in frantumi» e si rendono plausibili i richiami e le interferenze più dissimili. Si possono così anche riconoscere i valori duraturi dell'opera della grande triade poetica, senza per tanto sentirsene gli epigoni. Da questo terreno di fertile revisione critica non ci si poteva attendere – conclude Garrone – che la nuova generazione potesse trarre l'alimento anche della creatività. Occorre piuttosto riconoscere nei suoi sforzi quel cardarelliano

'segno di progresso e di assestamento' necessario ai tempi in cui il riepilogo si identifica col primo atto di un dramma. Una premessa all'oggettività.

Le due forme di espressione creativa che allora più si confanno alla nuova generazione letteraria saranno, come sono, la «prosa artistica e la revisione critica»⁴³. È questo il connubio al quale Dino Garrone affiderà l'incarico di realizzare nelle forme del mito la dimensione etica di un'arte nuovamente consapevole di se stessa.

⁴² *Scarico di coscienza*, «L'Italia letteraria» 13 ottobre 1929.

⁴³ *Difese del mio tempo*, «Il Tevere» 8 novembre 1929.