

Il critico

di MARCELLO VERDENELLI

Una precisazione intanto di carattere metodologico, avendo riguardato, la nostra analisi, una parte, ancorché cospicua e significativa, della produzione critica di Marino Piazzolla. Sono stati presi infatti in considerazione soltanto alcuni suoi importanti articoli apparsi, dal 1949 al 1963, su *La Fiera Letteraria*. Naturalmente un discorso più circostanziato sul metodo critico piazzolliano, nonché sui vari ed eclettici interessi culturali che nel corso degli anni ne hanno scandito i passaggi e le motivazioni, dovrebbe estendersi a tutta quella produzione critica ospitata in altre importanti riviste come *Iniziativa*, *Narciso*, *Il Protagora*, *La Giustizia*, *Il Sestante letterario*, *Crisi e letteratura*, *Dialoghi*, *La Carovana*, *Persona*, *Fermenti*, *Filologia antica e moderna*, *Punto interrogativo*, nonché su alcuni quotidiani come *Il Piccolo* e la *Gazzetta del Sud*. In attesa che il *corpus* critico di Piazzolla trovi una definitiva sistemazione testuale, non v'è alcun dubbio che, in un quadro di collaborazioni così estremamente diversificato, quella a *La Fiera Letteraria* ha rappresentato, non fosse altro per la caratura culturale e letteraria della rivista, un momento tra i più esaltanti e felici della sua intera produzione critica.

Relativamente a quest'ultima esperienza, emerge un legame particolarmente stretto quanto funzionale con la stessa produzione lirica piazzolliana; produzione per la quale lo scrittore pugliese è sostanzialmente più conosciuto e celebrato, là dove invece lo stesso discorso su Piazzolla poeta crediamo che non possa prescindere, anche per poter meglio capire il senso di alcune sue conquiste stilistiche, da questo tipo di interferenza, che è poi, a guardar bene, la direttrice lungo la quale corre, e sempre nel segno di una versatilità culturale da leggersi come un elemento di valore e non certo come un limite, la vocazione persino europea dello scrittore pugliese, di un intellettuale cioè che partito dalla sperduta provincia italiana (nacque a San Ferdinando di Puglia, in provincia di Foggia, il 16 aprile 1910) è approdato poi nei primi anni Trenta a Parigi, lasciandosi letteralmente catturare da quel clima avanguardistico che la capitale francese seppe esprimere, soprattutto nel primo Novecento, ad altissimi livelli. Clima respirato peraltro a

pieni polmoni e sempre con aperta disposizione d'animo dal Nostro, e i cui benefici effetti sono da leggersi soprattutto in una disinibita e sempre aperta curiosità culturale, quasi una costante della sua scrittura, sia che la si guardi sotto il profilo poetico che critico, come se quella fisiologica interferenza tra i due piani, o meglio tra i due registri espressivi, lavorasse a favore di una definizione di un certo stile. Ecco perché in Piazzolla, al di là degli alti e bassi cui pure la sua articolata produzione letteraria va soggetta, emerge, come dato davvero caratterizzante, una qual certa tensione stilistica, risolta in maniera ora più riuscita e convincente, e sono i momenti in cui quel clima più avanguardistico di ascendenza soprattutto francese fa sentire di più i suoi positivi effetti, ora più artificiosa e paludata, e sono i momenti in cui quell'istanza risulta, come dire, più frenata, inibita da un atteggiamento troppo letterario e tutto di testa, anche se Piazzolla ha sempre lavorato per trovare una convincente sintesi tra le due istanze, non potendo esistere, nella sua visione letteraria, avanguardia senza tradizione.

Progetto, dunque, di sintesi e di armonizzazione tra due istanze (tradizione e avanguardia) solo apparentemente in conflitto tra loro e tenacemente perseguito, ancorché con risultati altalenanti, da Piazzolla. Progetto utile anche per sgombrare il campo da certi riduttivi giudizi critici, riferibili sostanzialmente alla sua produzione poetica, trascurando la sua variegata produzione critica dove le linee di quel progetto risultano per certi versi più chiare e leggibili, in virtù del fatto che quegli stessi materiali chiamati alla costruzione di quel progetto di sintesi e di armonizzazione si trovano a uno stadio elaborativo meno lavorato, rispetto, per esempio, a quell'effetto di stilizzazione tipico della scrittura poetica. Che non significa però che Piazzolla non raggiunga anche nella scrittura critica significativi e intensi momenti di stilizzazione, soprattutto là dove la sua sensibilità di poeta si fa sentire in tutta la sua forza e finezza (e alcuni esempi che verranno richiamati più avanti ne sono una chiara conferma), ma più semplicemente che la stilizzazione eventualmente raggiunta non annulla le fasi di elaborazione di quel progetto. Progetto arricchito peraltro di vari, poliedrici interessi culturali, considerando anche la sua appartata origine provinciale e la sua formazione autodidatta, ma dove pure a quella ricchezza di percorso culturale è sempre corrisposta una costante e per niente banale ricerca stilistica.

Alla luce di questi interessanti aspetti che ne fanno, proprio per quell'anelito libertario orgogliosamente coltivato sin dai tempi della giovinezza, una sorta di *outsider*, Piazzolla è una figura non facilmente classi-

ficabile nel frastagliato panorama della letteratura italiana di quegli anni. Figlio ribelle e anarchico di una tormentata e contraddittoria provincia italiana, provincia dove non a caso maturarono all'inizio degli anni Venti i pericolosi e devastanti germi dell'autarchia fascista inchiodando per un ventennio la stessa cultura italiana a un asfittico e pesante isolamento, Piazzolla fece della propria origine un tratto quasi distintivo, là dove tale tratto andò ad alimentare una certa tensione libertaria. Tratto che, oltre ad accentuare in lui un certo atteggiamento di insofferenza verso una cultura italiana sempre più passivamente asservita alla plateale retorica e alla arrogante politica del regime fascista, facendo vedere da quell'osservatorio provinciale il segno più implosivo e contraddittorio della storia italiana del tempo, lo portò nel 1931 ad approdare, prima come bibliotecario e poi come segretario della società "Dante Alighieri", a Parigi, la capitale per antonomasia della cultura europea, e dove, a quell'altezza cronologica, alcune delle più importanti avanguardie del secolo (Cubismo, Futurismo) avevano già espresso il meglio della loro cifra più innovativa; scenario internazionale senza il quale davvero non si capirebbero certe scelte culturali di Piazzolla. E qui si tocca indubbiamente un punto centrale e nevralgico della formazione culturale piazzolliana, ovvero sia quel suo rivolgersi alla Francia come a una sorta di terra di elezione; terra capace di dar voce e senso a tutta quella sua ansia innovativa e libertaria. Luogo, la Francia, dove era stato scritto, con una esemplarità che il Novecento più avanzato e sensibile non poteva certo dimenticare, il complesso quanto affascinante capitolo, anche per certe significative ricadute sulle stesse sorti del Novecento, del Simbolismo e del Decadentismo.

Se questo è un connotato indubbiamente vero e da tenere nella dovuta considerazione anche per un migliore inquadramento della poetica piazzolliana, è altresì vero che tale connotato deve esser visto, in un'azione quasi di bilanciamento e di alleggerimento, in uno stretto quanto funzionale rapporto con quella tradizione classicistica e umanistica, che per Piazzolla ha significato sempre una lezione di misura, di equilibrio, chiamata, tale lezione, a smussare certe punte più avanzate e sperimentali della sua scrittura. Che non significa affatto misconoscimento di una certa cifra avanguardistica, quella che Piazzolla ha inseguito con maggiore puntigliosità e indubbio talento, ma semmai piena consapevolezza che anche certe punte più avanzate e sperimentali della scrittura richiedono necessariamente il loro naturale *pendant* di misura, di equilibrio per poter continuare a esistere

nel tempo in un laboratorio peraltro sempre molto in fermento nei risultati stilistici come appunto quello piazzolliano. Crediamo infatti che il metodo critico di Piazzolla nelle sue formulazioni migliori derivi proprio da questo fisiologico intreccio di forze, di spinte e contospinte, tra una cifra, per così dire, più avanguardistica, sperimentale, di ascendenza soprattutto francese, e una cifra invece più classicistica, misurata, chiamata a mettere un po' d'ordine in quel denso e a tratti surriscaldato magma ispirativo.

Di qui allora la particolare quanto originale predisposizione di Piazzolla alla misura, diretta espressione di una certa formazione classicistica e umanistica, di cui lo scrittore pugliese ha tenuto sapientemente conto nella lettura e dunque nell'opera di avvicinamento di scrittori, poeti, artisti, pittori, pensatori, movimenti, determinando, tale misura, anche quel suo essere diverso nei confronti di importanti movimenti culturali. Si veda, per esempio, il modo, non certo scontato, in cui Piazzolla si è avvicinato a certo *milieu* decadente e simbolista, peraltro così importante nel suo apprendistato di scrittore, di poeta e di critico, là dove all'interno di quella pur suggestiva matrice culturale egli non ha mancato di marcare importanti differenze, e dunque andando sempre al di là di certe facili e scontate etichette, mode culturali, facendo sostanzialmente interagire quella significativa lezione con un tratto classicistico di fondo. Tratto, quest'ultimo, sempre molto operativo nel paradigma culturale piazzolliano e pronto a contenere anche certe fughe in avanti. Giustamente la critica più avveduta ha sentito l'esigenza di rivedere negli ultimi tempi la scontata appartenenza simbolista e decadente, di segno soprattutto mallarmeano e valerista, di Piazzolla, allargando notevolmente, con interessanti riferimenti classicistici, i confini culturali di quella appartenenza. Insomma, un Piazzolla si debitoro di certa lezione decadente e simbolista, ma sempre con un tratto di originalità derivatogli proprio da quella predisposizione alla misura, da leggersi come il risultato più diretto di certa vocazione classicistica.

Relativamente a questa importante questione, ci piace segnalare, anche per i convincenti e puntuali riscontri testuali addotti e per finezza di impianto culturale, il giudizio critico di Gualtiero De Santi, là dove, in un suo volume non a caso dedicato alle "stagioni francesi" di Piazzolla, e in riferimento in particolare alla lirica *Statue*, lo studioso rivede in questi termini l'appartenenza dello scrittore pugliese a certo *milieu* simbolista, di marca soprattutto mallarmeana e valerista: «Evidente è, in questo primissimo Piazzolla, l'influsso piuttosto che del simbolismo mallarmeano e valerista, di un gusto

di simbologie lunari, che risultano però i punti cernibili della situazione espressiva»¹. Indubbiamente quelle «simbologie lunari», lette da De Santi a partire dai primissimi movimenti della poesia di Piazzolla, sembrano allargare sensibilmente i confini di quel simbolismo mallarmeano e valerista, ancorché su Mallarmé e Valéry sia caduto più di una volta e sempre con significativi affondi interpretativi l'interesse critico piazzolliano. Importante allargamento di confini che, a nostro modesto parere, trova la sua sponda più naturale proprio in quella matrice classicistica (greca, latina, italiana) richiamata più di una volta da Piazzolla nel corso degli anni nei suoi interventi critici. E i nomi che letterariamente vanno meglio a configurare tale costellazione classicistica sono quelli di Omero, Virgilio, Dante, Petrarca, Leopardi.

Che la matrice classicistica rappresenti, in questa modulazione sia pure sommaria di nomi, non un semplice dato di partenza, ma una importante lezione di verifica e di maturazione del metodo critico piazzolliano, lo dimostra il suo percorso critico nel corso degli anni, là dove appunto tale matrice classicistica ha assunto il profilo di una vera e propria costante stilistica e valoriale capace di andare al di là di effimere, per quanto suggestive, mode letterarie. Tra l'altro, alcuni dei nomi della costellazione precedentemente richiamata (Omero, Virgilio, Dante, Leopardi) sono al centro di articoli scritti da Piazzolla, in un arco di tempo peraltro molto ristretto, negli anni Cinquanta: *Il vagabondaggio del "saggio" Virgilio* esce sulla *Gazzetta del Sud* il 25 giugno 1957, *Il gigante Omero* su *Il Piccolo* il 7 agosto 1957 (e poi in *Iniziativa* novembre-dicembre 1957), *Maestro Dante* sulla *Gazzetta del Sud* il 27 luglio 1957, *Lo spirito classico di Giacomo Leopardi* su *Il Piccolo* il 12 luglio 1957, *Ritratto di Leopardi* su *Il Piccolo* il 5 febbraio 1957 (e poi su *Iniziativa* settembre-ottobre 1958).

Relativamente a Dante c'è poi da dire, a dimostrazione di un interesse critico consolidato nel tempo, che una prima e significativa finestra risale addirittura agli anni Trenta, quando cioè nell'agosto del 1937 (periodo in cui Piazzolla è già a Parigi) esce su *Arts et Idées* l'articolo dal titolo *La poésie de Dante*. In particolare, Piazzolla è colpito, riferendosi alla *Divina Commedia*, poema che poggia su una straordinaria architettura umana, poetica e simbolica, dalla grande visionarietà della poesia dantesca; visionarietà che gli permette non solo di gettare un significativo ponte con autori moderni come Edgar Allan Poe e Arthur Rimbaud, ma che Piazzolla non

¹ Cfr. G. De Santi, *Le stagioni francesi di Marino Piazzolla. Il romanzo della formazione negli anni anteguerra*, Roma, Fermenti Editrice, 2006, p.18.

disgiunge mai da quel profetismo di fondo, dando così intenso senso artistico a quel tratto visionario. E tutto questo è possibile solo perché c'è una grande personalità, appunto quella dantesca, in cabina di regia a gestire quella complessa quanto affascinante architettura che da antica si fa ad ogni giro di verso straordinariamente moderna per il profondo timbro umano che la pervade. Piazzolla legge nella visionarietà dantesca il segno di una forte e ispirata personalità, quella che riesce a costruire una sintesi pressoché perfetta tra mondo antico, romano e medievale. Ed ecco come funziona in Piazzolla il richiamo classicistico, ancorché qui declinato sul poema dantesco: un classicismo non presuntuosamente normativo, asfittico e regolistico, che non avrebbe fatto altro che enfatizzare la sua natura anacronistica e atemporale, ma un classicismo pienamente e umilmente calato nella storia anche tragica dell'uomo. Per Piazzolla, visionarietà e poesia, sogno e storia non solo possono liberamente convivere, ma è soprattutto nella riuscita sintesi di questi elementi che la scrittura dantesca avanza anche nel suo straordinario disegno di liberazione e di salvezza. Alla luce di questo inestricabile quanto necessario intreccio di dimensione umana, artistica e letteraria, si capisce allora perché Piazzolla abbia sempre guardato con particolare simpatia soprattutto ai canti V e XXXIII dell'*Inferno*, i canti rispettivamente di Paolo e Francesca e del conte Ugolino, dove, agli occhi dello scrittore pugliese, quelle emblematiche quanto tragiche vicende umane vibrano di significati moderni.

Se è vero che il classicismo è per Piazzolla (e l'esempio dantesco lo dimostra significativamente) funzionale misura letteraria e stilistica capace di arricchire in fondo la stessa esperienza conoscitiva dell'uomo, è altresì vero che così inteso quel classicismo non si pone più al servizio di un atteggiamento presuntuoso e accademico del fare critico, là dove indica in quella sua declinazione aperta, eclettica, in direzione appunto del mondo e della storia, l'esigenza di una verità poetica che per Piazzolla rappresenta il punto centrale della sua versatile ricerca artistica e letteraria. Se si dovesse definire il metodo critico di Piazzolla, si potrebbe benissimo ricorrere alle parole da lui usate per definire il metodo critico di Emilio Cecchi, critico di razza al quale Piazzolla dedicò un breve quanto interessante articolo uscito il 19 febbraio 1961 su *La Fiera Letteraria* dal titolo *Profilo di Emilio Cecchi*. Parlando del metodo critico cecchiano, Piazzolla ebbe a coniare la felice espressione di «elevato e intelligente liberalismo estetico»:

Se con la prosa Emilio Cecchi ha contribuito ad arricchire di nuove possibilità sintattiche ed espressive la lingua italiana, nel campo della critica ha dimostrato di filtrare gli elementi di un libro come si filtrano gli elementi di un paesaggio o di un personaggio.

Infatti, al culmine di una lettura attenta, fatta con rigorosa pazienza e con spirito duttile, Cecchi colloca il suo cauto giudizio critico, senza pertanto dedurre da una teoria estetica congegnata a priori quegli elementi di valutazione che, in sostanza, invitano il critico a capire in modo profondo, anche se meno dottrinario, l'autentica poetica di uno scrittore e di un poeta.

Questa condizione di elevato ed intelligente liberalismo estetico, che può sembrare un limite, si è invece mostrata efficacissima proprio sul piano della obiettività del giudizio; ed ha permesso al critico la invenzione, saggio per saggio, di un linguaggio aderente alla sostanza ed allo stile di una opera d'arte, un giudicare per impressioni vere e meditazioni, senza mai cadere nel formulario dogmatico dei critici legati direttamente ed indirettamente ad una ideologia.²

Dove è sin troppo chiaro non solo il netto rifiuto piazzolliano, a costo di apparire un critico fuori moda, di certi rigidi e troppo paludati metodi critici, o anche di certo «formulario dogmatico dei critici», i quali critici, per essere troppo direttamente legati a certa impostazione ideologica, finiscono per penalizzare proprio quella capacità di filtro, di sensibilità, e dunque di libertà, che, come insegna appunto Cecchi, solo quel «liberalismo estetico» riesce a garantire in pieno, non distinguendo più, per esempio, tra un libro, gli elementi di un paesaggio o un personaggio. Da questa interessante indicazione di carattere estetico potrebbe discendere persino un nuovo modo di leggere la funzione del paesaggio nella stessa scrittura lirica di Piazzolla, se è vero che quel «liberalismo estetico» mette tutti gli elementi artistici sullo stesso piano (testo, paesaggio, personaggio), non alludendo più a una gerarchia precostituita e bloccata di valori. Di qui certi significativi percorsi che si aprono, quasi a cascata, nel metodo critico piazzolliano. Metodo che sente certo l'influsso della modernità (per esempio, la cifra visionaria e surrealistica appare il segnale più vistoso di tale metodo), ma un metodo anche che non sa (o meglio non può) rinunciare a quel profondo legame con la matrice classicistica che ne scandisce continuamente, come una sorta di metronomo segreto, il tempo, la misura, risolvendo in una

² M.Piazzolla, *Profilo di Emilio Cecchi*, «La Fiera Letteraria», XVI, , n. 8, 19 febbraio 1961, p.5.

visione architettonicamente più robusta le tante intuizioni che quel «liberalismo estetico» suggerisce e rilancia.

Soluzione possibile perché quel «liberalismo estetico» porta con sé, come un dato pienamente acquisito, proprio certa matrice classicistica che diventa quasi una firma inconfondibile della scrittura critica di Piazzolla. Scrittura che ammicca sì alla modernità nei modi anche più disinibiti e aperti, ma capace anche di sintonizzarsi sulla lunghezza d'onda di un classicismo maturo e convinto e non certo piattamente scolastico. A leggere con più attenzione certe costanti tematiche e stilistiche del metodo critico piazzolliano, non sarà difficile individuare i punti di collegamento, di raccordo, quasi di trasfusione sanguigna, tra queste due dimensioni, l'antico e il moderno, che viaggiano sempre parallelamente. Anche perché limitare, circoscrivere la portata culturale di quel metodo critico solo all'area del moderno, si corre realmente il rischio di offuscarne certi movimenti più segreti e anche simbolicamente più intrecciati, là dove proprio certe costanti culturali sono il segno di collegamento tra l'antico e il moderno.

Si prenda, per esempio, la stessa categoria dell'orfismo, su cui più di una volta indugia l'attenzione critica di Piazzolla (si pensi a titoli come *Orfismo di Campana* pubblicato su *Il Piccolo* il 16 giugno 1959 e *Il sacro e l'orfico* pubblicato su *Crisi e Letteratura* nel luglio del 1961), categoria che sembra effettivamente legare le due direttrici di fondo della sua scrittura critica. Non si tratta infatti, come gli articoli appena richiamati dimostrano, di una schematica istanza culturale, ma di una istanza che serve allo scrittore pugliese per approfondire soprattutto il discorso sul "tragico", quello che il Novecento, dopo la grande ripresa e rivitalizzazione del termine operata nella seconda metà dell'Ottocento da un filosofo della statura di Nietzsche con un testo come *La nascita della tragedia* (e non si dimentichi che il nome di Nietzsche ricorre spesso nella scrittura critica di Piazzolla), ha recuperato nell'orbita dei grandi temi della modernità (la precarietà del vivere, la noia, l'alienazione, la solitudine), facendo della categoria tragica una formidabile cifra stilistica (e sono parole di Piazzolla) di quel «pessimismo senza sistema». Espressione, quest'ultima, che ben si addice al paradigma, filosoficamente aperto e inquieto, del Novecento.

C'è un articolo di Piazzolla in cui tutta questa condizione moderna declinata sulla lezione degli antichi emerge, per impaginazione critica, con una certa esemplarità, ed è l'articolo dedicato a Montale, dal titolo *Poeti di ieri e di oggi. Eugenio Montale*, apparso il 12 giugno 1960 su *La Fiera*

Letteraria. Articolo che procede per folgoranti e raddomantiche scoperte, dimostrando così Piazzolla come seguendo il movimento anche zigzagante e versatile di quel «liberalismo estetico» si possa essere critici ispirati, di talento. Per Piazzolla la poesia montaliana è un'avventura che tocca da vicino, attraverso una fitta rete di dense epifanie e di segrete cortocircuitazioni orfiche, il dramma interiore dell'uomo; dramma che il Novecento poetico ha saputo dipanare con assoluta finezza stilistica. Ci basti solo annotare qualche passaggio di un articolo tra i più intelligenti e fini usciti dal laboratorio critico di Piazzolla; articolo dove il discorso sulla poesia diventa inevitabilmente un discorso sulla stessa condizione dell'uomo novecentesco. Vicenda, quella della poesia montaliana, letta nel segno di un «potente diario esistenziale». Scrive a questo riguardo Piazzolla cogliendo con grande fiuto critico il tratto anche sottilmente orfico ed epifanico della poesia montaliana:

Ed è impossibile anche precisare, con riferimenti alla tradizione lirica italiana ed europea, quale sia in realtà quella sostanza, lirica ed umana, da cui Montale ha preso l'avvio per incidere con spirito decisamente libero ed artisticamente cauto, il suo mondo, quei ritmi arditi e sepolti che danno alla sua poesia chiaroscuri e barlumi improvvisi, come fossero lampi di un dramma interiore destinato a incenerirsi in un potente diario esistenziale.

Nella lirica di questo poeta, che ha scavato in se stesso una materia ribollente e apparentemente alogica, c'è in realtà tutta la storia di un uomo che a un'epoca di crisi è legato soltanto da una costante delusione e da una profonda esigenza di solitudine illuminata.³

E poi ancora come tutta questa moderna sensibilità si riverberi significativamente, come una sorta di sponda naturale, sul paesaggio:

In questo poeta la vocazione si dibatte dunque tra «frasi stancate» e umori improvvisi che gettano sul paesaggio il sentimento della precarietà; quella luce distante in cui le cose sono e non sono tanto è l'antico sconforto dell'uomo, il quale altro non ha davanti a sé che il modo di narrare, come in un cupo monologo l'interna avventura di ciò che vive.⁴

La poesia di Montale è impastata, secondo Piazzolla, di amore e di

³ M. Piazzolla, *Poeti di ieri e di oggi*. Eugenio Montale, «La Fiera Letteraria», 12 giugno 1960.

⁴ *Ibidem*.

disperazione; poesia che trova peraltro nella lingua, sempre ancorata agli oggetti, il suo esito fenomenicamente centrale, ancorché sempre dissonante rispetto a certi canonici schemi, cessando di essere così semplice «suono illustre»:

In Montale, perciò, l'idea del caos assume la violenza della verità e della realtà. Scoprire perciò la vita è alta funzione poetica; ma la scoperta è immagine che piange e subito si dissecca: è un lampo che brucia il mondo fenomenico. Con Montale, la sostanza della lirica italiana, che è sostanza di amore e di disperazione, si fa canto dissonante in virtù delle cose che in esso sorgono ad evocare il dolore sordo della vita. La lingua cessa di essere suono illustre, e musica di solo sentimento per diventare una lingua fatta di «lettere fruste», perché arido e triste è il paesaggio evocato o scolpito in tutta la sua plastica oggettività. È questa una lezione estrema o quasi conclusiva, dove l'alta melanconia di un Petrarca o di un Leopardi scende dal piedistallo e si fa lamento sobrio, cadenza quotidiana intorno a una realtà che brulica e si vanifica. E anche quando la evocazione della morte si fa serena, essa sale comunque da quell'abisso buio che è la coscienza moderna.⁵

A Montale Piazzolla riservò un altro interessante articolo dal titolo *Montale narratore*, uscito su *La Fiera Letteraria* il 2 aprile 1961, approfondendo, con finezza e lungo le due direttrici dell'ironia e del mistero (direttrici che animeranno altri interventi critici su altri autori di area sia italiana sia francese), il discorso su *La farfalla di Dinard*. La principale qualità montaliana che colpisce positivamente Piazzolla sta in quella sua non certo comune capacità di risolvere ogni racconto in una dimensione di concretezza, di vita soprattutto («Ogni racconto, infatti, resta concreto finché pulsa la vita»). Riuscito quadro di racconti, dunque, *La farfalla di Dinard* in cui brilla soprattutto il racconto *La Donna barbata*. Relativamente a quest'ultimo racconto, si legge:

Ne «La Donna barbata», uno dei racconti più alti che siano stati scritti nella moderna narrativa, il senso del tempo si dilata dall'interno come una malattia del cuore che aspira a conservare la originaria innocenza, appunto perché non può conservare altra sostanza più poetica. Qui il personaggio sembra essere lo stesso Montale: un personaggio umile, che ritorna sul luogo dell'infanzia come a guarirsi del male della vita. La narrazione è un capolavoro per il modo come i piani del tempo, pur restando assurdi

⁵ *Ibidem*

perché legati alla presenza di ombre, diventano densi di qualità arcane: quel sentimento dell'irrimediabile retrocedere nella durata che rende quasi straziante il recupero della vita vanificata o spenta.⁶

Parole non solo particolarmente pregnanti circa la capacità evocativa della prosa montaliana, là dove essa è capace di alludere, epifanicamente, a diversi piani del tempo, prosa quasi provocata, nel suo giro più coraggioso e moderno, da quelle ombre «cenciose» (detto montalianamente) che si profilano sulla pagina come presenze vitali e salvifiche. Ma c'è anche nel giudizio critico di Piazzolla, soprattutto là dove si dice, riferendosi sempre alla prosa *La Donna barbata*, che quel personaggio sembra essere lo stesso Montale («un personaggio umile, che ritorna sul luogo dell'infanzia come a guarirsi del male della vita»), un altro interessante punto di convergenza con la sua poetica. Ci riferiamo più precisamente a quel valore quasi paradigmatico dell'infanzia. Infanzia da cui Piazzolla non solo non si è in fondo mai distaccato, ma che ha sempre caparbiamente cercato negli autori di volta in volta incontrati lungo la sua frastagliata avventura critica. Infanzia dove tra l'altro Piazzolla ritrova, in una riuscitissima cifra evocativa, la cara immagine materna, immagine che ritorna peraltro più di una volta nella sua produzione lirica. Si pensi, per esempio, a testi come *La madre vecchia* (1929), *Apparizione* (1944), *Ritratto* (1945), *Lettera della madre vecchia al figlio lontano*, dove tale immagine è rincorsa con una scrittura a tratti dolente, pervasa di interessanti risonanze pascoliane, e comunque sia portatrice, senza mai scadere nel facile sentimentalismo, di una potente vibrazione emotiva. Questo per dire come il discorso critico di Piazzolla debba essere necessariamente visto e inquadrato, al di là (come dimostra il caso di Montale) di certe felici sintesi critiche, in una fitta rete di interferenze culturali e stilistiche con quella che è la sua produzione lirica, rappresentando, la scrittura critica, quasi una sorta di necessaria verifica di quello che lo scrittore pugliese è venuto via via maturando nel suo percorso artistico.

Il calzante giudizio critico di Piazzolla sulla poesia di Montale è indubbiamente figlio della finezza e versatilità di quel «liberalismo estetico», di un metodo critico cioè capace di abordare un testo da più parti, direzioni, sempre temperando, quel «liberalismo estetico», certe esigenze di classicismo e di modernità. Seguendo il movimento tematicamente anche articolato e solo apparentemente dispersivo di quel metodo critico, non sarà

⁶ M. Piazzolla, *Montale narratore*, «La Fiera letteraria», XVI, n. 14, 2 aprile 1961, p.5.

certo difficile rintracciarne alcuni punti di forza, come, per esempio, il valore modernamente operativo di quella matrice classicistica che serve sostanzialmente a Piazzolla anche per contenere certe avventurose fughe in avanti della sua bussola critica. Ne è un calzante esempio l'articolo *Diego Valeri e le creature di Racine*, là dove Piazzolla, riferendosi a una interessante conferenza tenuta dal poeta Diego Valeri nelle vesti di francesista sull'opera tragica di Racine, si porta su quella categoria del "tragico" da dove passa la vera e fondamentale differenza tra una visione antica e moderna della letteratura. Piazzolla cerca di penetrare le ragioni storiche che hanno contribuito in Racine ad elaborare quella particolare soluzione tragica, collegando quelle ragioni alla cultura umanistica: «Le ragioni storiche che determinarono in Racine la poesia tragica vanno ricercate tuttavia in quel vasto movimento culturale e civile che fu l'Umanesimo». Solo che l'Umanesimo, secondo quanto scrive ancora Piazzolla, in Francia

[...] arriva con un secolo circa di ritardo; giunge cioè quando lo spirito classico si complica e si interiorizza attraverso esperienze filosofiche, letterarie e religiose, anche quando Molière e La Fontaine sembrano essere più vicini allo spirito degli umanisti italiani. In questo fulgido e delicato periodo della storia letteraria francese nasce perciò la compiuta espressione d'arte di Fedra. La tragedia di Racine si presenta come il miracolo maggiore: in essa la poesia si fa dramma e il dramma si fa poesia.⁷

E tuttavia in questa storica complicazione del canone tragico, Racine esprime il senso di una modernità inquieta, segnata stilisticamente dal conflitto e dalla angoscia. Percezione che acuisce in Racine, in direzione di un importante approfondimento psicologico, quel preannuncio di un cristianesimo più autentico, quello che Racine scopre, a detta di Piazzolla, in Sofocle, in Euripide, là dove quel preannuncio sembra indirizzare la scrittura raciniana verso quello «spirito di pietà e di espiatione mondana, così vivo e presente sia in lui che nelle sue creature, create più che dalla fantasia, dal suo cuore lacerato da tante esperienze e da un fondamentale pessimismo». Condizione che lambisce certe premesse di «agostiniana memoria». Insomma, un cristianesimo problematico e sofferto è quello che Piazzolla legge nel teatro di Racine; teatro che ha nel personaggio di Fedra la sua espressione migliore. Scrive a questo riguardo Piazzolla:

⁷ M. Piazzolla, *Diego Valeri e le creature di Racine*, «La Fiera Letteraria», VI, n. 4-5, p. 4.

In Fedra, tuttavia, il motivo cristiano è dominante e la soluzione del conflitto, in essa vivo e sempre più lacerante, non può essere che tragica. Fedra è pienamente consapevole di compiere il male: essa è una anima che si sente abbandonata da Dio e dalla grazia. Ma in questa patetica creatura è Racine che parla proiettando in quella coscienza il suo mondo segreto, la sua stessa angoscia.⁸

Come ricorda Piazzolla, Valeri chiama questa struggente consapevolezza del male «miele amaro»; felice e calzante ossimoro che ben esprime tutta la parabola del teatro raciniano.

Anche da questi esempi si capisce come la scrittura critica di Piazzolla, pur non esente nel suo versatile e mosso percorso da qualche limite interpretativo, insegue direttrici più panoramiche, quasi a voler cercare conferme di tipo personale. Certamente colpisce l'ampiezza di quegli interessi critici, che vanno, solo per limitarci agli articoli pubblicati su *La Fiera Letteraria*, da nomi più conosciuti e in un certo senso più storicizzati (Montale, Cecchi, Mallarmé, Eliot, Leopardi, Bontempelli, Weil, Baudelaire, Gide, Claudel, Hölderlin, Camus, Nietzsche, Burckhardt) ad altri nomi certamente più defilati, ancorché non meno importanti a livello del loro progetto culturale, e per i quali nomi Piazzolla avanza sempre interessanti proposte interpretative. Pensiamo, per esempio, a nomi come Anna Claudi, Sandro Penna, Adriano Grande, Diego Valeri, Luciana Frassati, Leone Piccioni, Franco Jurlo, Giuseppe Marotta, Rouault, Antonio Delfini, Gino Croari, Costabile, Fratini, Alfonso Gatto, Nelo Risi, Royere, Beaudouin, Gaetano Trombatore, Maria Zambrano, Anna Curcio, Archipenko. Scrittori, intellettuali, poeti, critici d'arte, critici letterari, che definire defilati (pensando, in particolare, a Valeri, Penna, Gatto, Risi) può sembrare improprio e persino ingeneroso, là dove quelle scelte sono suggerite non solo da semplici occasioni editoriali ma da una convinta curiosità ad attraversare quegli universi culturali, cercando, Piazzolla, conferme, affinità, corrispondenze, ma anche differenze e distonie, con la propria visione estetica, culturale.

Si prenda, per esempio, l'articolo che Piazzolla riserva ad Antonio Delfini, autore irregolare quanto geniale che la letteratura del Novecento ha fatto fatica a incasellare in un preciso capitolo della sua storia. Destino che capita spesso a quegli autori che si muovono fuori dalle solite congreghe letterarie e che portano nella loro poetica una sfida aperta e a tratti persino irriverente a certi intoccabili santuari della letteratura. L'arti-

⁸ *Ibidem*

colo, uscito su *La Fiera Letteraria* il 26 marzo 1961 col titolo *Poesie della fine del mondo*, prende spunto dalla pubblicazione della omonima raccolta poetica di Delfini pubblicata presso Feltrinelli. Interessante intanto la partenza dell'articolo là dove Piazzolla, sottolineando una significativa cifra ironica nella scrittura delfiniana, afferma che anche in uno scrittore che ha dimestichezza, familiarità con tale cifra stilistica può capitare un giorno di essere sconvolto da un evento improvviso. Scrive a questo riguardo Piazzolla:

Anche uno scrittore che ha familiarità con l'ironia, e sa nascondersi nella sapiente arte del gioco, può un giorno essere sconvolto da un evento ostile alla sua umanità di uomo civile e reagire nella forma più spontanea e libera.

Certa poesia nasce anche da una o più ferite. Ma si tratta di ferite visibili soltanto in un linguaggio che vuol continuare ad essere scherzoso, mentre, invece, può trattarsi di un urlo, una sorta di tumore che lentamente scava nell'anima.⁹

E ancora: «E la parte di assurdo di queste poesie, nate in un clima di sorridente disperazione, è nella disperazione dell'uomo maturo, soverchiato da una recente o remota sconfitta interiore»¹⁰. A parte quella «disperazione», tratto che non può non collegarsi con la devastazione interiore dell'uomo moderno, è interessante la sottolineatura, anche per capire certe scelte culturali di fondo di Piazzolla, di quella «parte di assurdo», che ci dice in sostanza di un'altra sua non canonica quanto significativa frequentazione culturale, vale a dire quel suo lambire certa dimensione surrealista, che in Delfini affiora non solo nella raccolta *Poesie della fine del mondo*, ma anche nel breve romanzo, tutto costruito sulla scrittura automatica surrealista, *Il fanalino della Battimonda* (stampato nel 1940).

E attraverso la categoria del "surreale", vista sostanzialmente in una declinazione meno ribelle ed anarchica rispetto a certi canoni del Surrealismo storico, Piazzolla legge anche la poesia di Michaux in un articolo uscito su *La Fiera Letteraria* il 12 febbraio 1961 dall'emblematico titolo *Michaux surreale*. In particolare, Piazzolla si sofferma, come si evince facilmente dai titoli, su tre componimenti (autobiografia, infanzia, morte)

⁹ P. M. Piazzolla, *Poesie dalla fine del mondo*, «La Fiera Letteraria», XVI, n. 13, 26 marzo 1961, p. 5.

¹⁰ *Ibidem*.

della produzione poetica del poeta francese: *La mia vita, Piccolo, Nausea o è la morte che viene, Sul cammino della morte*. A trattenere Michaux dalla anarchica impennata surrealista è proprio il suo modo di interpretare il Surrealismo. Un Surrealismo visto non più come semplice gioco letterario o come documento di una «generazione di ribelli, intenti a scalfire l'ordine logico del pensiero e la dura realtà oggettiva attraverso l'assoluta libertà del sogno»¹¹, ma bensì un Surrealismo visto come «un mezzo potente per scoprire il sottofondo della coscienza, per esplorare i paesaggi della memoria e centrare il vecchio dolore dell'esistenza in un processo lirico di sottile semplificazione»¹².

Piazzolla è soprattutto colpito da una qualità della poesia di Michaux, vale a dire quella coesistenza di vita e di morte; coesistenza che Michaux persegue con «discrezione», con quella «tenerezza trattenuta» che fa sì che la sua parola stia sempre un passo al di qua della incontrollata e appunto anarchica virata surrealista. C'è poi nella poesia di Michaux, riferendosi in modo particolare a un testo come *Sul cammino della morte*, un interessante elemento di consonanza con la poetica di Piazzolla, là dove Michaux incontra in questo testo, con vibrazioni che lo scrittore pugliese sente come particolarmente congeniali, la cara immagine materna. Piazzolla trova che quella lirica di Michaux sia «composta di aria e di strazio, in un'atmosfera di silenzio assoluto e dove si sente più che non si vede il terribile paesaggio della morte»¹³. Si rileggano le parole di Michaux per capire le profonde consonanze con la poesia di Piazzolla dove appunto l'immagine materna (e in questa direzione non è certo trascurabile la scelta operata da Piazzolla di sostituire il proprio nome di battesimo Pasquale con quello di Marino, cognome appunto della madre) si carica di una densa e quasi sussurrata evocatività:

*Sul cammino della Morte,
Mia madre incontrò una grande banchisa: Ella volle parlare,
Era già tardi,
Una grande banchisa d'ovatta.
Ella ci guardò, mio fratello e me.
E poi pianse
Le dicemmo – menzogna veramente assurda – che noi comprendevamo bene.*

¹¹ M. Piazzolla, *Michaux surreale*, «La Fiera Letteraria», XVI, n. 7, 12 febbraio 1961, p. 3.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ivi*, p. 4.

*Ebbe allora un così grazioso sorriso di giovanetta,
che era veramente lei,
Un sì grazioso sorriso, quasi diafano,
Poi ella fu presa dall'Opaca.*¹⁴

Passaggio poetico di una evocatività, come si può facilmente vedere, tutta sussurrata, quasi in punta di penna e comunque sia visibilmente lontana dalla concitata e onirica cortocircuitazione surrealista. Passaggio che Piazzolla trova addirittura, forse con qualche esagerazione, tra i più esemplari della lirica moderna europea, proprio per il tono puro e solenne con cui quel dolore materno è poeticamente espresso e vissuto. Dolore che Piazzolla risolve «sul piano di una straziante favola metafisica»¹⁵, riportando perciò tutto quello struggente quanto commovente dolore fra madre e figlio nell'ambito di una sensibilità letteraria mediterranea.

Come già si è accennato, la produzione critica di Piazzolla apre illuminanti finestre su certi suoi debiti culturali di area sia italiana che europea. La ricordata recensione della raccolta poetica di Delfini *Le poesie della fine del mondo* permette di mettere a fuoco il suo non certo schematico e succubo rapporto con il Surrealismo. Come ha scritto De Santi relativamente a questa questione:

Aragon e Breton non sembrano colpirlo granché, se non per il fatto di prefigurare un orizzonte di totale e piena libertà. Più consoni e familiari risultano essergli Paul Eluard e Pierre Reverdy: congeniali a lui soprattutto sul versante della poetica. Eluard mostra affinità con Piazzolla per quel rilievo critico che vuole che in lui si abbia modo di ravvisare una più salda dignità dell'espressione lirica, e per la specifica natura della poesia come verità in atto.¹⁶

Così come pure certe affinità, senza mai peraltro raggiungere la sua «levità espressiva», Piazzolla trova nell'opera di Reverdy. Affinità da lui confessate in una intervista resa a *La Capitanata* nel 1975, là dove appunto Piazzolla ritenne di attenuare l'influenza su di lui esercitata da Aragon e Breton, quest'ultimo addirittura il «gran sacerdote» del Surrealismo, sottolineando di più l'influenza di Eluard e Reverdy. Precisazione di non poco

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ G. De Santi, *Le stagioni francesi di Marino Piazzolla*, op. cit., p. 80.

conto e che si gioca tutta sulla visione del «sogno». De Santi riconduce giustamente questa differenza di visione letteraria al fatto che il «sogno» nel Surrealismo più spinto «si mescola alla vita confondendosi alla stregua di un incubo»¹⁷ (Buñuel, Aragon, Max Ernst), mentre invece in altri autori, dove quella cifra surrealista risulta più controllata e meno spinta (Lorca, Zavattini), quel «sogno» è «fugace splendore che addita la liberazione e dunque riconduce alla vita. In Marino Piazzolla il sogno separa precisamente dalla vita, è la tavola divisoria oltre la quale può iniziare a avvitarci e a esistere la poesia»¹⁸.

Distinzione di un certo rilievo se in Piazzolla questo diverso modo di considerare il sogno, e dunque il subconscio, serve a mettere sostanzialmente a fuoco una funzione particolare e meno astratta della poesia, là dove appunto quel sogno riconduce (forse per effetto di quella sottostante e sempre operativa matrice classicistica) a un substrato culturale di ascendenza più meridionale, mitigando così certe rugosità surrealistiche. Piazzolla, attraverso la lettura delle poesie di Delfini, riconosce la presenza e l'importanza del surreale nella vita, nel quotidiano, ma non nella direzione di uno sfrenato e quasi convulsivo automatismo, quello in sostanza legiferato dal Surrealismo più ufficiale, quanto, come la stessa critica Antonella Calzolari ha giustamente rilevato¹⁹, nella direzione di un sensibile ridimensionamento di quella cifra, ibridandola felicemente con certe radici culturali italiane e mediterranee. Radici che affondano anche in una certa grecità di fondo, dando così all'esperienza surrealista di Piazzolla un profilo sostanzialmente più misurato e pacato.

Grecità di fondo di cui Piazzolla si serve anche per mettere a fuoco un'altra interessante direttrice del suo metodo critico e che riguarda il rapporto tra poesia ed esperienza biografica. Si prenda, per esempio, l'articolo uscito su *La Fiera Letteraria* il 13 agosto 1950 sulle raccolte poetiche *Poesie marginali* di Sandro Penna e *Fuoco bianco* di Adriano Grande. Relativamente a Penna, dopo aver rimarcato come un elemento un po' negativo la «natura eroticamente ossessiva» di alcuni suoi componimenti, Piazzolla si porta sulle vere scoperte di quella poesia, cogliendo lo stretto quanto funzionale intreccio fra espressione poetica e sottofondo biografico. Scrive infatti Piazzolla: «Penna sa trarre dai momenti della sua biografia, dalle sue

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi, p. 94.

¹⁹ Cfr. A. Calzolari, *Piazzolla mistero della parola*, Roma, Fermenti Editrice, 1999.

notturne tappe, trasalimenti incantati e finissime nostalgie»²⁰. Giudizio non solo particolarmente ficcante, ma che Piazzolla riesce a leggere soprattutto nella resa linguistica di quella coraggiosa proposta poetica:

Fraasi e immagini, lasciate a vibrare lungo le sue peregrinazioni di uomo inquieto, ci suggeriscono squarci come questo: «E poi son solo. Resta – la dolce compagnia – di luminose ingenue bugie». Sono, queste, sfumature che s'illuminano in un linguaggio semplice, fatto di pause e di aderenza ai moti di una trasparente fantasia.²¹

Ma quello che più interessa, oltre naturalmente alla finezza critica di certe annotazioni, è il profilo classicistico di quel canto penniano, straordinariamente antico e moderno nella sua impaginazione stilistica, là dove Piazzolla individua una significativa affinità tra quei trasalimenti, stupori, brucianti verità, di cui parla in fondo la poesia di Penna, e i lirici greci:

Se in questo poeta vi sono accenti di finissimo canto che può a volte ricordarci i più genuini lirici greci, non possiamo ridurre l'invenzione poetica, che richiede una più profonda consapevolezza dell'esperienza umana e dei mezzi espressivi, a un breve delirio di espressioni che possono spesso frantumare la personalità del poeta in un pulviscolo lirico prezioso ma non poeticamente concluso.²²

Parole particolarmente centrate soprattutto se inquadrare in quella "tristezza" di fondo del «suo [e cioè penniano] vagabondaggio terreno»; vagabondaggio che Piazzolla sente corrispondere, naturalmente con le dovute cautele e distanze, a un tratto della propria personalità.

E felici e calzanti considerazioni su quella greicità vista come un valore inossidabile e quasi salvifico nel tempo, si leggono in un articolo uscito su *La Fiera Letteraria* il 10 settembre 1961 e suggerito dalla pubblicazione di una antologia poetica compilata da Giancarlo Politi, per i tipi Carucci, dal titolo *Linea Umbra*, con la presentazione di Gaetano Salveti. Luogo, quello umbro, con le inevitabili risonanze francescane che vi risuonano vissuto da Piazzolla come un luogo «più dello spirito che della geografia»; luogo dove

²⁰ P. M. Piazzolla, «Poesie marginali» di Sandro Penna e «Fuoco bianco di Adriano Grande», "La Fiera Letteraria", V, n. 33, 13 agosto 1950, p.4.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

meglio sembrano disegnarsi quei «turbamenti metafisici provocati da una sotterranea passione per la vita e per la morte, quale, per esempio, si delineò nella civiltà etrusca, divenuta ormai una regione dell'anima, un paesaggio a più sfondi»²³. Annota significativamente a questo proposito Piazzolla:

Furono gli Etruschi a scoprire per primi la dialettica elegiaca della morte quale vita senza storia e senza tempo. Il loro panteismo, tutto sprofondato nel sentimento più che nella ragione, può considerarsi la condizione metafisica della "Linea Umbra". Una linea che incontra nella Landa di Francesco di Assisi la *pietas* cristiana e il contatto colla vita, anzi direi colla musica delle creature.²⁴

Piazzolla legge i poeti antologizzati in *Linea Umbra* sulla base di parametri dunque antichi (greci, etruschi, latini in prima istanza); culture dove non solo vigeva sostanzialmente una visione complessiva, unitaria del sapere, ma alla cui elaborazione aveva contribuito anche in maniera decisiva l'esperienza poetica. Relativamente all'anima greca, per Piazzolla solo autori come Leopardi, Nietzsche, Hölderlin sono riusciti a incarnare modernamente «il modo di sentire dell'anima greca, sia come vita che come stile»²⁵, là dove in fondo la modernità è da considerarsi come un discorso di approssimazione e di avvicinamento a quella significativa matrice culturale. Guardando agli autori antologizzati, Piazzolla trova che alcuni poeti sono riusciti meglio di altri a esprimere quella «condizione metafisica della poesia, che è poi la vita del linguaggio poetico autentico»²⁶. I nomi evidenziati in questo percorso di riconoscimento di una identità classicistica sono quelli di Penna, Bartolini, Cimatti, Gatto, Cardarelli, «qualche volta» Luzi, «in modo circoscritto» Sinisgalli, Di Pillo, Fratini «elegiaco» e Salveti delle «liriche intimiste», mentre per gli altri poeti Piazzolla afferma che sono ancora dentro un processo di formazione, ancorché qualche segnale di maturazione (è il caso, per esempio, di Cimatti in cui Piazzolla legge la «esigenza tutta genuina del ditirambo dionisiaco») sia già evidente. Nomi che configurano una interessante costellazione di «preferiti»: l'amato Cardarelli, Penna, Gatto (del quale rimarcherà in un altro articolo dal titolo *Poesie di Gatto*, uscito su *La Fiera Letteraria* il 7 settembre 1961, certa

²³ M. Piazzolla., «*Linea Umbra*», «La Fiera Letteraria», XVI, n. 36, 10 settembre 1961, p.3.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

derivazione leopardiana: «Da Leopardi Gatto impara l'accordo armonico tra ritmo e meditazione»²⁷), Sinisgalli, Luzi.

Scorrendo la produzione critica, può anche succedere che tale produzione faccia da funzionale sponda a Piazzolla per tracciare una sorta di panoramico quadro valoriale della letteratura italiana. Se ne ha una convincente prova nell'articolo *Amore di Gide alle lettere italiane* uscito su *La Fiera Letteraria* il 25 febbraio 1951. Articolo, come puntualizzato all'inizio, che ripercorre le tante suggestioni culturali scaturite dall'incontro di Piazzolla con Gide. Incontri che risalgono a una fase del soggiorno parigino di Piazzolla, quella tra il 1937 e il 1939, proprio quel 1939 che, secondo Piazzolla, segnò l'inizio della guerra e dunque il «progressivo smantellamento della civiltà europea»²⁸. Incontri dovuti soprattutto alla cortesia di Lucien Combelle, segretario personale di Gide e direttore della rivista letteraria *Arts et Idées*.

Nell'articolo Piazzolla ricorda come in quei densi incontri la conversazione cadesse il più delle volte sulla letteratura italiana, e come Gide se ne uscisse con giudizi particolarmente ficcanti e soprattutto condivisi dallo stesso Piazzolla, a partire dalla centralità umana, culturale e letteraria di Dante, il «sommo Dante», «l'interprete più musicale degli abissi celesti»²⁹, per poi toccare Petrarca, cantore, come pochi, delle «sottigliezze», delle «inquietudini amorose», un Petrarca, ricorda Gide, «preso a modello dai nostri buoni poeti della Pleiade»³⁰ («Petrarca è l'occidente divenuto dramma e misura con una rara potenza di scavo nel dominio dello spirito e della lingua»³¹). E poi ancora Tasso e Ariosto, dei quali Gide «stimava il genio epico e quello spirito umanistico che in essi aveva trovato la forma più degna»³², Leopardi del quale, ricorda Piazzolla, Gide citava a memoria qualche verso del *Canto notturno* («Il suo genio è innocenza che scopre, stato di grazia che decifra il destino delle cose dell'uomo»), Pirandello, apprezzato per «la sincerità e l'impegno patetico quando si esprime attraverso la sua folla di personaggi, a cui il destino sembra che abbia atrofizzato ogni possibilità di vita»³³, Papini, visto, indubbiamente con eccessiva

²⁷ M. Piazzolla, *Poesie di Gatto*, «La Fiera Letteraria», XVI, n. 37, 7 settembre 1961, p.3.

²⁸ P. M. Piazzolla, *Amore di Gide alle lettere italiane*, «La Fiera Letteraria», VI, n. 8, 25 febbraio 1951, p.4.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

e forzata generosità, attraverso un certo filtro grecizzante («Se il suo cielo fu deserto, il suo cuore, che era quello di un greco, seppe creare e rimpiangere ogni bellezza umana. Adoro, poi, la sua lingua; a me pare l'italiano più puro e più solenne. Anche quando il suo spirito è cupo la sua lingua inventa ogni sorta di gioia. Anche lui fa musica, e quale musica»³⁴), Carducci, lodato principalmente per «certo piglio pagano e il suo spirito polemico», D'Annunzio, accusato di mancanza di semplicità e di una eccessiva e fastidiosa sovraesposizione dell'io («Egli manca di semplicità. È poco umano e scopre troppo se stesso. È un virtuoso di superficie, gioca con le immagini e rende artificiosi sia gli aspetti della natura che la sostanza dei suoi personaggi»³⁵), Ungaretti definito, non senza una punta di sarcasmo, non solo un «modesto suonatore di flauto», ma addirittura non giustificato neanche per il suo ermetismo «scontato già da Mallarmé e da Valéry», un Ungaretti più influenzato dal «neo-classicismo francese che dalla classica musica di cui è ricca la poesia italiana»³⁶.

Autori, questi, spesso incontrati da Piazzolla nel suo articolato e versatile percorso critico. Si pensi, per esempio, ai due importanti articoli dedicati al teatro di Luigi Pirandello indagato lungo una significativa direttrice classicistica (*Pirandello et la tragédie*, uscito nell'aprile del 1937 sulla rivista parigina *Arts et Idées*, e *Le théâtre et Pirandello*, uscito nel gennaio del 1939 su *L'Age Nouveau*). E Piazzolla chiudeva il suo articolo, brillantemente panoramico e sintetico sulla letteratura italiana, citando le parole di elogio, di plauso che Gide riservò a uno scrittore come Vincenzo Cardarelli, l'amato Cardarelli. Giudizio che non a caso Piazzolla riportava a fine articolo come una sorta di testamento culturale e letterario: «Sento che è uno scrittore italiano autentico. Mi sembra il solo che non abbia subito l'influenza francese e dannunziana. La sua prosa è un modello di stile elegante così ricco di serenità antica e di grazia poetica»³⁷, e dove a riscattare la modernità da facili mode e infatuazioni è ancora una volta quel valore antico, classicistico, da cui non si dovrebbe mai prescindere per capire meglio anche la modernità.

E a Gide Piazzolla aveva riservato tra l'altro un altro interessante articolo, uscito su *La Fiera letteraria* il 28 agosto 1949 dal titolo *Visita ad un utopista*. In particolare, Piazzolla ricorda l'emozione suscitata dalla

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

lettura di *La Porte Etroite*, per il pathos «infuso in quelle pagine» e per quel «segreto mistico» che lo stesso Gide ebbe così a specificare: «Ho sentito molto il tema di questo libro; l'argomento è, in sostanza, la mia stessa esistenza di cristiano»³⁸. E ancora:

Evidentemente, la critica francese ed europea ha trascurato l'elemento giansenistico e, per così dire, rivoluzionario che costituisce l'essenza delle mie opere. Non nego una certa influenza, anzi affinità con Oscar Wilde; ma io ho lavorato sempre alla ricerca di una soggettività più complessa. Il mio cristianesimo è quello della colpa e della rivolta.³⁹

Affermazioni che spiegano molto bene la cifra drammaticamente sofferta del giansenismo gidiano e «la ricerca di una sostanza poetica decisamente panteistica»⁴⁰ nelle *Nourritures terrestres*.

Ripercorrere ora tutte le tappe in cui la curiosità critica di Piazzolla, sulla spinta soprattutto di quel «liberalismo estetico» di derivazione cecchiana da leggersi come una cifra stilistica di quel metodo critico, si è articolata negli anni, ci porterebbe troppo lontano, e non perché certi percorsi meno battuti e secondari non siano altrettanto importanti, ma solo perché occorrerebbe approfondire tutta quella sensibilità critica in tutte le sue pieghe, sfumature, per ricavarne un quadro più completo. Cosa che si può fare solo studiando capillarmente tutta quella versatile e raddomantica produzione critica, per trovare eventualmente conferma a quanto Piazzolla è venuto elaborando su altri piani, versanti. Un sondaggio, il nostro, sia pure limitatamente ad alcuni interessanti articoli usciti su *La Fiera Letteraria*, che dimostra quanto alta e coraggiosa sia stata la scommessa culturale di Piazzolla in questa direzione. Scommessa che ha trovato in un preciso metodo, il «liberalismo estetico» di derivazione cecchiana appunto, il suo riscontro metodologico più convincente e agguerrito. Metodo che ci permette di capire anche meglio alcune sue posizioni nei confronti di certi importanti movimenti culturali del Novecento.

Ci basti solo richiamare, sia pure sinteticamente, tre momenti assolutamente importanti della storia artistica e letteraria novecentesca con cui Piazzolla ha intrecciato un fecondo e decisivo dialogo: la lezione mallarmeana e valerista, il Surrealismo, l'Ermetismo, e le cui significative tracce

³⁸ P. M. Piazzolla, *Visita ad un utopista*, "La Fiera Letteraria", IV, n. 35, 28 agosto 1949, p.5.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

affiorano, a più riprese, nella sua produzione critica. Lezioni di assoluto rilievo, proprio per l'onda lunga prodotta sull'arte e sulla letteratura del Novecento sia in Italia che in Europa, e che Piazzolla ha rivisitato originalmente sempre però con il filtro di certa memoria classicistica in virtù proprio di quel «liberalismo estetico» da leggersi quasi come una cifra stilistica del suo stesso metodo critico. «Liberalismo estetico», non solo vivo, pulsante, versatile negli interessi, nelle aperture, negli approfondimenti, ma capace anche di esaltare quella vocazione alla misura, all'equilibrio, che ha finito col dare alla stessa avventura critica piazzolliana un tratto di originalità non sempre compreso dagli ambienti culturali ufficiali. Piazzolla, nonostante gli ammiccamenti e le convergenze, è rimasto, in fondo, un ispirato e talentuoso *outsider*, una voce profondamente libera, a costo di apparire a tratti anche scontroso e un po' snob, là dove in questa tensione libertaria ha disegnato la sua scommessa culturale più autentica e moderna.