

# La scelta del viaggio

*Scrittrici, scrittori e intellettuali itineranti  
negli anni venti e trenta del Novecento*

*a cura di* Marco Severini

## INDICE

Il volume, sottoposto a referaggio da parte dell'Editore, raccoglie gli atti del Convegno internazionale di studi «Scrittrici, scrittori e intellettuali itineranti negli anni venti e trenta del Novecento» (Senigallia, 23-24 settembre 2016) cui hanno preso parte studiosi provenienti dall'Italia e da paesi stranieri.

L'opera, ideata e promossa dall'Associazione di Storia Contemporanea, è stata realizzata con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Macerata.

Gli indici dei nomi sono di Vincenzo Federiconi.

*Cartolina postale da Weston-super-Mare* scritta da Eugenia Chiostergi ai familiari, Weston s. M., 18 agosto 1935 (Archivio Chiostergi-Tuscher-Senigallia, b. 17).

© 2017 by Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

Prima edizione: 2017

ISBN 978-88-317-2839

[www.marsilioeditori.it](http://www.marsilioeditori.it)

Realizzazione editoriale: Cicero, Venezia

- 7 *Introduzione*  
Marco Severini
- 15 *La Parigi degli scrittori egiziani: dal quartiere latino di Tāhā Husayn e Muhammad Husayn Haykal al sogno «orientale» di Tawfiq al-Hakim*  
Maria Elena Paniconi
- 33 *Maurice Delafosse: memorie di un «indigenologo» coloniale fra negrofilia e negrofobia*  
Cristina Schiavone
- 41 *L'America degli anni venti e trenta nei resoconti degli scrittori sovietici: «O'Kéj» di Boris Pil'njak*  
Stefano Aloe
- 61 *Georgia in the Trips of Nikos Kazantzakis (1919, 1927, 1928)*  
Vazha Kiknadze
- 69 *I viaggi in Europa di Ian Lancaster Fleming*  
Marco Severini
- 79 *Il giro del mondo in ottanta e più giorni di Serëža E.*  
Anton Giulio Mancino
- 91 *In viaggio con gli scienziati: la nuova cosmogonia degli anni venti e trenta*  
Goffredo Giraldi
- 99 *Viaggi al termine della critica. Renato Serra e Edoardo Persico*  
Roberto Cresti
- 115 *Oswaldo Licini, anni venti e trenta: itinerari di un viaggio verso la «Regione delle Madri»*  
Stefano Bracalente

INDICE

- 131 *«Rina mia...». Itinerari mentali e geografici di Sibilla Aleramo*  
Costanza Geddes da Filicaia
- 139 *Elisa Chimenti: un ponte tra Europa e Mediterraneo*  
Maddalena Marchetti
- 151 *L'anima più segreta dell'Italia di primo Novecento:  
lo sguardo di Gabriel Faure*  
Raffaella Cavalieri
- 159 *Sognando l'Argentina. Storia di un marinaio e della sua salvatrice*  
Omar Colombo
- 175 *Viaggio in e con la Sardegna: prosa e poesia di Giovanni Corona*  
Silvia Boero
- 187 *Mario Puccini, il viaggiatore di libri*  
Andrea Pongetti
- 197 *La retorica dei mutilati di guerra: Carlo Delcroix  
fra Italia e America del Sud*  
Ugo Pavan Dalla Torre
- 209 *Franca Maria Matricardi: l'atleta, l'ingegnera, i suoi viaggi*  
Rita Forlini
- 223 *Corrado Alvaro: «Viaggio in Turchia» e la capitale della solitudine*  
Bülent Ayyıldız
- 231 *Sognando la guerra di Spagna.  
Eugenia Chiostergi fra Ginevra e Oxford*  
Lidia Pupilli
- 237 Le autrici e gli autori
- 239 Indice dei nomi

VIAGGI AL TERMINE DELLA CRITICA.  
RENATO SERRA E EDOARDO PERSICO

di Roberto Cresti

a Cristiana di Fabio

Cos'altro è la critica se non una scienza e un'arte?

NORTHROP FRYE

PREMESSA

La critica, per le arti, non è il punto immobile del mondo «né corporeo né incorporeo»<sup>1</sup>. Essa è un mito fra i miti, un viaggio fra i viaggi, e come tutti i miti, e i viaggi, deriva dall'immaginazione: perciò ha forme variabili nel tempo. A volte appare «precettistica» altre «normativa» altre ancora «idealizzante» (mutuo questi lemmi da Luciano Anceschi)<sup>2</sup>, vive cioè secondo periodi che hanno un inizio e una fine.

I primi tre decenni del xx secolo sono stati uno di questi periodi, e tra i più ricchi di trasformazioni critico-immaginative, nel contesto culturale italiano ed euro-americano in generale. Renato Serra (1884-1915) e Edoardo Persico (1900-1936) ne sono stati protagonisti, in modi diversi e in tempi diversi, ma contigui sia in termini logici che cronologici. A entrambi si deve di aver chiuso un sistema di valori aprendone un altro; di essere giunti a una fine che è stata, in continuità, un nuovo inizio.

I. PRIMO VIAGGIO

«L'era nuova»

Nello stesso anno, il 1904, in cui Renato Serra si laureava in lettere all'Università di Bologna con una tesi sui *Trionfi* di Francesco Petrarca, Maffio Maffii, giovane critico letterario, scriveva sulla rivista fiorentina «Hermes», diretta da Giuseppe A. Borgese:

<sup>1</sup> T.S. Eliot, *Four Quartets* (1942), trad. it. *Quattro quartetti*, a cura di F. Donini, Milano, Garzanti, 1976, p. 9, vv. 17-18.

<sup>2</sup> L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino, 1996, pp. 43-45 (si tratta di definizioni che afferiscono all'ambito delle poetiche individuali e che, tuttavia, mi paiono adeguate anche a quello della critica).

noi sopportiamo la vecchiezza di una vita che non è la nostra. Ciò vuol dire che siamo nati mentre il giorno declinava, ed ora ci troviamo dinanzi ad un tramonto dolce, ma blando; un po' luminoso ancora, ed appena tiepido. Non abbiamo conosciuto per anche il dardeggiare del sole meridiano, ma sentiamo che quest'aria vespertina che ci spira all'intorno è insufficiente a scaldarci le vene. Proviamo grande pena nell'avvertire che il calore diminuisce sempre più dentro di noi e fuori di noi; e non abbiamo veduto l'alba sorgere [...]³.

Quell'«alba» era stata il Risorgimento in tutti i campi del pensare e dell'agire sia pubblico che privato, e Serra, pressoché coetaneo di Maffii, avrebbe infatti cercato di creare, per un decennio circa dopo il conseguimento della suddetta laurea (riflettendo in particolare sulla letteratura del presente e del passato), una alternativa d'anima e di intelletto al sentimento «crepuscolare» nel quale la cultura italiana pareva essersi arenata.

Egli capiva che molto, forse tutto, nelle arti e nella società in generale, stava mutando e che la svolta aveva caratteri psicologici profondi, con una alterazione nel modo di giudicare e di vivere. L'Italia unita era ormai stata presa nel vortice della modernità come in un processo irreversibile, che ne mutava l'identità quale si era conosciuta negli ultimi secoli. Eppure la modernizzazione restava ancora inespresa, problematica, potremmo dire «priva di parole», meno che per il moralismo carducciano e l'estetismo dannunziano, entrambi sentiti, tuttavia, ormai in disarmo.

Benedetto Croce, col suo righello definitorio e speculativo, aveva forse messo un poco d'ordine nel blando caos della *fin de siècle* e dintorni. La sua parola sapeva unire complessità e chiarezza, dare un sistema di comprensione e compressione alla realtà, ma, proprio per tali caratteristiche, era spesso sentita appesantita da eccessi normativi. A Firenze, in specie, se ne era avuta una contestazione quasi in tempo reale, di cui erano stati propugnatori, sulle pagine di «Leonardo» o di «Hermes», Giuseppe Prezzolini, Giovanni Papini, Giuseppe A. Borgese, Antonio Aliotta e altri⁴.

Il problema non stava nell'idealismo crociano, ma in un idealismo troppo soddisfatto di sé e così incapace di aderire al «vero» della vita nella sua facoltà di recare, in continuità, nuove idee alle menti o di aprire ad essa la via verso zone di sé che ancora non conosceva. Ciò che si è chiamata la cultura dell'«irrazionalismo»⁵ primo novecentesco non è che un empirismo idealistico, il quale scopre, con incalzante premura, territori intellettuali inesplorati, vie di mezzo, sotterranei e solai a cielo aperto, dei quali l'espressione più vasta è nell'opera, in tutta l'opera, di Luigi Pirandello.

Ma Pirandello, al tempo, benché più anziano, era quasi un compagno di strada per le generazioni più giovani (e da molti non era ancora riconosciuto

³ M. Maffii, *Senescit iuventus*, in «Hermes», I, 1, maggio-giugno 1904, p. 175.

⁴ A. Bobbio, *Le riviste fiorentine del principio del secolo (1903-1916)*, Firenze, Sansoni, 1936.

⁵ N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 46-60.

nel suo pieno valore), e anche per lui, che sarebbe apparso poi maestro d'ignoti equilibri e precarie verità, si era trattato di attraversare un panorama complesso, ibrido e inagevole a pronunciarsi come quello che Hermann Bahr, nell'ultimo decennio del secolo da poco terminato, riprendendo e riattando le intuizioni baudelairiane, aveva così descritto:

Una cosa distingue il Moderno da tutto il passato e gli conferisce un carattere particolare: l'esperienza conoscitiva dell'eterno divenire e svanire di tutte le cose in una fuga inarrestabile e la convinzione che esista una connessione fra tutte le cose, la dipendenza di una cosa dall'altra nell'infinita catena dell'esistente. [...] Qualora la critica volesse diventare moderna, dovrebbe abituarsi al movimento della bellezza, al fatto che essa si evolve manifestandosi in forme sempre mutevoli, e cercare il rapporto di questo movimento con le cose che le sono vicine per comprendere le cause della direzione che esso prende di volta in volta⁶.

In tale contesto cessava l'esercizio del giudizio «giurisprudenziale» formulato dal critico, e si apriva, invece, una comprensione dell'arte in tutte le sue forme, senza piani elevati di osservazione, olimpici distacchi o tribunali dell'intelletto. Tutto era azione e risposta all'azione: una risposta misurata con elastica cautela e persino ironia.

Lo stesso Bahr ricordava che il *pantheon* che poteva esaltare una generazione risultava, alle volte, freddo e insignificante per quella successiva⁷. E Borgese, dagli stessi presupposti, per evitare gli eccessi normativi o antinormativi, che si producevano con l'incremento dei nesi e dei mercati sociali, aveva scritto: «Non sarebbe veramente l'ora di limitarci ad osservare e ad imparare a scoprire e ad esporre? [...] Tanta e sì furiosa è ormai la mania di giudicare e d'assolvere, d'esaltare e di condannare che non ci rimane né tempo né cervello, per capire, per sentire, per godere»⁸.

Nella vertigine moderna, bisognava, infatti, ritrovare una misura umana («capire... sentire... godere»); individuare senza escludere, stringere senza soffocare, mettere in luce il *mouvant* insito in ogni cosa e in ogni idea (la filosofia della vita di Henri Bergson aveva fatto breccia in molti cuori, rendendoli intelligenti)⁹. E, soprattutto, revocare le torri eburnee del buon tempo antico, poiché, fra tutte le novità (che quando sono tali sono sempre antiche per il pensiero), quella più rilevante, il vero banco di prova per l'insieme della cultura italiana, era il formarsi di una società sempre più «di massa», nella quale molte inveterate differenze di potere tendevano a ridursi.

⁶ H. Bahr, *Zur Kritik der Moderne* (1890), trad. it. *Critica della critica*, in H. Bahr, *Il superamento del naturalismo*, a cura di G. Tateo, Milano, SE, 1994, pp. 13-14.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁸ G.A. Borgese, *Ut pictura poësis*, in «Hermes», I, 5, luglio 1904, p. 251.

⁹ H. Bergson, *La pensée et le mouvant* (1938), trad. it. *Pensiero e movimento*, a cura di P.A. Rovatti, Milano, Bompiani, 2000, in particolare pp. 121-148.

Di questa nuova società non era traccia e anzi spesso fastidioso sentimento, e fonte di palese o meno reazione, in Carducci come in D'Annunzio e in Croce. E questo perché, a contatto con quella che Gustave Le Bon denominava «l'era delle folle»<sup>10</sup>, i valori acquisiti, e forse i valori in se stessi, se avulsi dalla realtà nel suo effettivo divenire, vacillavano, e il modo in cui si era giunti a sancirli su appuntati scrittoi palesava una inadeguatezza ormai insopportabile e un modo di pensare del tutto anacronistico.

Unico a comprendere appieno la questione era stato Giovanni Pascoli, implicitamente nella sua poesia, ma anche dichiarando le difficoltà di dare voce a *L'era nuova* (1899), «che va interpretata secondo i progressi delle altre umane conoscenze»<sup>11</sup>, adombrando una critica «dal piede leggero», che era proprio l'indirizzo seguito da Serra nel «crepuscolo» dal quale procedeva a una propria luce, non solo la fiamma dipinta da Pellizza da Volpedo nel *Quarto stato* (1901), ma tutta la società italiana.

«La città che sale»

Non è un caso che una sorta di alba egli l'avesse avvistata – come Pascoli – al tempo della guerra di Libia (1911), evento con cui si inaugurava una nuova fase della storia nazionale: quella delle relazioni più o meno paritarie con le grandi potenze europee (avere colonie era una carta di accesso per il «salotto buono»)<sup>12</sup>. Ma anche del coinvolgimento, seppur cauto e parziale, della «grande proletaria»<sup>13</sup> in un progetto politico. Per la prima volta, grazie all'arte di governo di Giovanni Giolitti (pur incerto fino all'ultimo sulla questione di Libia), il vertice dello Stato si avvicinava alla base sociale, e avrebbe continuato a farlo con l'allargamento del corpo elettorale (1912).

L'aumento del volume sociale, dei suoi rapporti interni ed esterni, nazionali e internazionali, necessitava di una coscienza intellettuale altrettanto vasta e ad esso aderente. Una prospettiva, questa, nella quale si muovevano di fatto – e sempre più avrebbero dovuto farlo – la letteratura e il sistema delle arti e della cultura in genere. Pertanto Serra, primo fra tutti i critici, giovani o meno, dichiarava, in un volumetto apparso nel 1914, *Le lettere*<sup>14</sup>, che la prima relazione del nostro Paese con lo spirito della modernità era consistito, anzitutto, nell'allargare il campo operativo della «critica»:

<sup>10</sup> G. Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), trad. it. *La psicologia delle folle*, Milano, TEA, 2004, pp. 31-41.

<sup>11</sup> G. Pascoli, *L'era nuova* (1899), in Id., *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1903, p. 97.

<sup>12</sup> R. Cresti, *Tornando a casa. Renato Serra: l'«Esame», la guerra e le arti*, in «Itineris», 1, 1, aprile 2016, pp. 54-56.

<sup>13</sup> G. Pascoli, *La grande proletaria si è mossa...*, Bologna, Zanichelli, 1911.

<sup>14</sup> R. Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, a cura di M. Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 361-482.

Il carattere primo della critica d'oggi è di non avere più né limiti né specialità; tutto quello che è arte e pensiero e storia degli uomini, in qualunque episodio, può diventare egualmente problema spirituale, ossia materia per una critica, che non è già fatta delle vecchie piccole chiose minute al margine dei libri; ma ha per compito di ripensare addirittura e ricostruire tutto l'universo artistico e morale.

Del resto l'affermarsi della critica, come interesse mentale esclusivo e come esercizio di tutte le capacità umane, tanto dell'intendere quanto dell'esprimere, e la parte presa, così dall'attitudine critica in genere come dai critici in persona e in particolare, nella cultura moderna, son cosa che non riguarda il 1913, e neanche l'Italia; né se ne potrebbe dire in una cronaca.

È una vera e propria rivoluzione, e non soltanto letteraria; che va dal pensiero alla pratica, e dall'esigenza intellettuale di una sistemazione e risoluzione di tutti gli oggetti, come problemi di cultura, fino all'avidità individuale di una formula quasi taumaturgica per nuovamente creare e possedere tutte le cose umane, a nostro uso e consumo.

C'è in Italia un ideale critico, che informa di sé analisi e ricerche di letteratura e musica e arte in genere e erudizione e storia, in tutti i campi, riassumendo nella sua novità molto retaggio del passato, in un modo che sarebbe curioso a considerare; e vale poi più largamente come orientamento comune degli spiriti<sup>15</sup>.

La critica, dunque, «come orientamento comune degli spiriti», come risposta riflessiva permanente e agile alla montante e rapida vastità del «vero». Certo «La Critica» era il titolo della ormai carismatica rivista diretta da Croce, che aveva iniziato le pubblicazioni nel 1903<sup>16</sup>, ma quella rivista aveva lo stesso orientamento normativo, rallentante, al meglio idealizzante o deprecante, del suo fondatore-direttore riguardo a ogni oggetto esaminato: e se il suo spirito aveva contribuito, inizialmente, anche per il rigore redazionale adottato, al progresso culturale, il principio crociano per cui «pensare» era «distinguere» produceva un raggelamento di ogni contenuto in forme logiche destinate a perdere del tutto il contatto con la vita.

«La Critica» allargava il suo campo di interesse solo per ridurlo a categorie spirituali, il che comportava sovente una esclusione della realtà per «insufficienza di prove» (nel senso del poco valore che si attribuiva a un determinato oggetto o fenomeno). Serra ne apprezzava l'intento, l'«apertura», ma non gli esiti definitivi, le letterali «chiusure»; come a rovescio gli capitava di fare con D'Annunzio che, con moto eguale e contrario rispetto a Croce, aveva proceduto a un tale allargamento del proprio campo d'azione, in questo caso letterario e non filosofico, ma affine, nel raggio, a quello crociano, da indurre i suoi stessi seguaci a rinunciare a capirne il senso<sup>17</sup>.

D'Annunzio aveva sicuramente insegnato a scrivere a più generazioni di letterati, ma infine si era fatto tutto (o solo) «scrittura», arabesco, dissolvenza o

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>16</sup> E. Garin, *Cronache di filosofia italiana*, 2. voll., Bari, Laterza, 1975, vol. 1, pp. 171-222.

<sup>17</sup> Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., pp. 393-401.

ritorno a limiti sprezzati, ma non a una sintesi di sé. E, in questa critica radicale, Serra poneva mente al suo maestro Carducci, scrupoloso artigiano anche nel suo ufficio «barbaro». Si trattava, comunque, di un altro tempo, rimasto sul limite esterno dell'*era nuova* in corso.

Adesso, di là dalle scelte individuali, più o meno risonanti nel pubblico, non si poteva più parlare di critica senza parlare di giornalismo, di riviste soprattutto (Serra stesso avrebbe voluto fondarne una propria, intitolata, non a caso, «Neoteroidi»<sup>18</sup>), nelle quali si era consumata e consumava la differenza dal passato. La trasformazione però non era completa, anzi la divisione creatasi alla *fin de siècle* fra il critico militante (di professione o nei panni occasionali del giornalista) e il professore (anche, all'occasione, giornalista) non aveva trovato una sintesi, neppure editoriale. Da un lato restava la raccolta di articoli e d'interventi, dall'altro il libro fondato su una tesi: «Un terzo volume libero, che ha per scopo se stesso, l'*essai* dedicato a una questione o a una figura, il vero e proprio libro di critica insomma, manca in Italia»<sup>19</sup>.

#### «Terzo volume»

Cosa dovesse intendersi propriamente per quel «terzo volume» non è chiaro e non lo era forse, né poteva esserlo, come vedremo, neppure a Serra. Si trattava, più che altro, di un processo, di un metodo di continua riforma della scrittura alla luce di esigenze diverse, contrastanti; era il sogno di una prosa, come aveva detto Charles Baudelaire, «poetica, musicale senza ritmo e senza rima, che sappia tanto le morbidezze e gli urti da adattarsi ai moti lirici dell'animo, agli ondeggiamenti a occhi aperti, ai soprassalti della coscienza»<sup>20</sup>; e che tentava un avvicinamento al lettore, fino a sortire, in quest'ultimo, l'effetto di una «scrittura in presenza», di un *reportage* dall'anima e dal corpo dell'autore medesimo, qualunque fosse l'argomento trattato<sup>21</sup>.

Serra collocava quell'ideale, costitutivamente *in fieri*, in un insieme reale, che era il mercato della stampa, dei libri. Anche qui le novità si sprecavano. Ed egli ne dava le cifre come fondamento essenziale del suo discorso: «La statistica delle pubblicazioni italiane reca, nel 1913, 11.100 numeri nuovi (11.293 nel 1912); e poi 579 volumi di ristampe (652), e 742 periodici (587). Fra questi 308 volumi o fascicoli di poesia, 415 romanzi, 651 volumi di filologia, 1601 fra storia e belle arti, 260 di filosofia»<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 155-173.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 459.

<sup>20</sup> Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (1857-1859), trad. it. *Lo Spleen di Parigi*, in Ch. Baudelaire, *Poesie e prose*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1973, p. 325.

<sup>21</sup> Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 462.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 368.

Questo era l'«esterno»: la maschera il cui volto era la critica come attività intellettuale disseminata per tutta la macchina editrice nazionale (senza tenere conto dei quotidiani), ma unica nella sua funzione mediatrice del «vero» e della educazione. In essa era insito il dramma individuale degli autori alla ricerca di se stessi attraverso le proprie opere, e quello sociale, correlato al primo, del pubblico che, per quel tramite stesso, risultava plasmato in varie direzioni, persuaso o dissuaso a un certo «essere». Ne costituiva, ovviamente, parte integrante, e alla fine decisiva, l'attività delle redazioni, ove, rilevava Serra, finalmente avevano preso a figurare i laureati in lettere.

Egli teorizzava così la critica come cantiere evolutivo permanente della cultura italiana moderna, in cui la funzione dell'autore e del fruitore si sarebbero scambiate di continuo: e persino le pesanti obiezioni che rivolgeva ai critici (anche ai suoi coetanei e *in primis* a Borgese)<sup>23</sup> dovevano intendersi esercitate sullo stesso piano e per un interesse comune di civiltà, consistente nel fare fronte, nel miglior modo, all'incalzare delle novità. Non poteva più darsi, infatti, una verità incontrovertibile e universalmente fondata o valida: «È la intensità, come dicono, e la rapidità della vita moderna, che consuma in un anno quel che bastava per un secolo ai nostri avi; o non è meglio l'attitudine divenuta prevalentemente critica della nostra coscienza letteraria, che ci obbliga a codesto travaglio assiduo di revisione e rinnovamento di tutti i valori?»<sup>24</sup>

#### Racconto critico

Che spazio rimaneva, dunque, al singolo? Quello di essere se stesso fino in fondo, di aderire ai particolari della propria esistenza per trovarvi l'elemento comune ai suoi simili: l'idea, in breve, di una indipendenza sociale, di essere una monade fra le monadi in un contesto di «ragion sufficiente», di «senso comune» sempre rivedibile. Assorbire e trasmettere conoscenze in un flusso di idee divenuto oramai planetario, senza limiti temporali, geografici o dogmi di alcun tipo; elaborare idee fra le idee, oltre le tradizioni esistenti: ecco la funzione del critico moderno: «L'eredità del passato è leggera sulle spalle di questa generazione che ne ha fatto l'inventario e la stima»<sup>25</sup>.

Ora, proprio con l'idea di raggiungere una immediatezza espressiva sempre più «leggera», Serra scrisse *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort* (1914)<sup>26</sup>, un saggio-recensione apparso sulla «Voce» diretta da Giuseppe De Robertis. La rivista stessa era «serriana» per volontà del suo direttore, e quello scritto ne

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 466-469.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 485-510.

sanciva la vocazione morale alla forma non attraverso l'obsoleto principio de "l'arte per l'arte", ma secondo quello del "sapere leggere (ogni arte)", laddove "leggere" significava una sintesi funzionale, che trasformava lo stile in una sorta di «grembo plastico»<sup>27</sup> a diretto contatto con le opere, ma anche capace di ritrarsene quel tanto da creare una forma propria.

L'ideale era quello di un umanesimo empatico, di una cultura che si trasmettesse secondo un desiderio di critica individuale, e che sapesse suscitare lo stesso effetto nel lettore, e quasi scambiarsi con quest'ultimo, in una reciprocazione infinita, come un dramma intellettuale che riuniva in sé i particolari della vita e li volgeva al cosmico. Il dogmatico giudizio di valore si esauriva definitivamente nella ricchezza dei rapporti che l'oggetto esaminato riusciva a suscitare nell'interprete come esperienza, e che l'interprete narrava in una "prima persona" tendente al collettivo, agli "altri".

Serra non giudicava la ballata di Paul Fort: ne scriveva raccontando autobiograficamente il giorno dell'incontro materiale col libro in cui essa era stampata, sostituendo, funzionalmente, ma dall'interno del genere, la critica al romanzo, raccontando, in una prosa capace d'intuire liricamente l'atmosfera psicologica e persino l'ambiente dell'autore, il suo oggetto. Ma anche selezionando le citazioni con gusto; trasformando il testo in una "architettura", reale e ideale, di pensiero.

Il suo soliloquio in una grigia mattina di aprile nelle stanze «della casa dei libri» cesenate<sup>28</sup> diveniva un colloquio con se stesso e con chiunque vi prestasse orecchio ("uno, nessuno, centomila?!"), di fatto adombrando una comunità di ricezione e di espressione sempre più consapevole di se stessa: che era quella dei letterati nazionali, in punto di trascinare dal suo chiuso "crepuscolo" ottonevicesimo e di svolgere senza veli il ruolo sociale che la vita moderna le aveva assegnato - dalla Libia in avanti.

#### *Exit Serra*

Per questo Serra compì il suo "viaggio al termine della critica" nell'*Esame di coscienza di un letterato* (1915)<sup>29</sup>, anch'esso pubblicato dalla «Voce», nel quale, sul limite ormai della propria vita, discutendo della necessità che l'Italia intervenisse o meno nella Grande guerra, si spogliava definitivamente degli orpelli dannunziani, delle formule crociane e anche dell'artigianato accademico carducciano (tutti in lui agenti, ma ormai sciolti quasi senza resti), e dava vigore di stile alle intuizioni

<sup>27</sup> Mutuo l'espressione da Arturo Martini, che l'impiega per indicare il carattere essenziale delle sue sculture.

<sup>28</sup> La Biblioteca Malatestiana, di cui Serra era direttore.

<sup>29</sup> R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato* (1915). Seguito da «Ultime lettere dal campo», a cura di G. De Robertis e L. Ambrosini, Milano, Treves, 1916, pp. 3-83.

di Pascoli sul movimento della «grande proletaria», immergendosi, grazie a una scrittura che fissava il presente come in un documento visivo, nella folla dei suoi umili vicini e presto commilitoni:

mi parlavano da uguali a uguale, colla frusta o il badile in mano, la camicia aperta e la faccia in sudore, corrugata un poco dal dubbio. [...] Eran sempre le stesse domande: «che si vada? [...] ma, se ci tocca, si va tutti questa volta [...] quando bisogna andare, si va [...]». [...] marciare e fermarsi, riposare e sorgere, faticare e tacere, insieme; file e file di uomini, che seguono la stessa traccia, che calcano la stessa terra; cara terra, dura, solida, eterna; ferma sotto i nostri piedi, buona per i nostri corpi. [...] in un modo che le frasi diventano inutili<sup>30</sup>.

In quella folla sparì coll'uniforme grigioverde del tenente Serra, e battezzò, col suo sacrificio, il 20 luglio 1915, la massa degli ignoti lettori, persino analfabeti, in una patria.

#### INTERMEZZO

Ho sostenuto che il compimento delle premesse ideali e stilistiche serriane si riscontra, tramite lo stesso atteggiamento critico (che passa puntualmente per la «Voce» di De Robertis)<sup>31</sup>, nella poesia *Fratelli* di Giuseppe Ungaretti e nell'intero *Porto sepolto* (1916)<sup>32</sup>. In Ungaretti la riflessione sulla vita e sull'arte si fa canto senza aggettivi e senza retoriche alte o basse. È il singolo individuo che parla a tutti e per tutti, secondo una verità che non si stacca dall'esperienza condivisa e anzi trova una "durata" che, proprio per la sua particolare e cosmica autenticità, ne trascende i limiti.

Nell'aria spasimante  
involontaria rivolta  
dell'uomo presente alla sua  
fragilità

Fratelli<sup>33</sup>

È un canto moderno fra la vita e la morte, sul limite cioè, primo e ultimo, di ogni esperienza: un limite invalicabile, e tuttavia infinitamente plastico e costruttivo, sul quale il valore morale dell'arte, letteralmente, si "incarna" nel

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 79-80.

<sup>31</sup> Ungaretti pubblicò *Lindoro di deserto* (1915) sulla rivista.

<sup>32</sup> Cresti, *Tornando a casa. Renato Serra: l'«Esame», la guerra e le arti*, cit., pp. 74-76.

<sup>33</sup> G. Ungaretti, *L'allegria. 1914-1919* (1931), Milano, Mondadori, 1942, p. 54.

passare del tempo umano, riprendendo premesse che erano apparse nella nostra letteratura precedente e che avrebbero avuto altri imprevedibili svolgimenti, molto al di là della letteratura stessa.

## 2. SECONDO VIAGGIO

## «Vita operosa»

«Sono il solo uomo che abbia ucciso se stesso e che continui a vivere»<sup>34</sup>, aveva scritto Giovanni Papini in un racconto “metafisico” nel 1904, *Due immagini in una vasca*, riprendendo il tema del “doppio”, di origine romantico-simbolista, ma trattandolo in modo “ridotto”, fino a confondere l’“altro” con il contesto della vita quotidiana.

In tal modo Papini metteva a fuoco una percezione psicologizzata del reale: una matrice che si sarebbe proiettata sulla nostra letteratura e arte in generale dell’intero Novecento. Il sentimento dell’Io, che si generava dall’ego disperso, ma senza una prospettiva trascendente, come una laica resurrezione nel contesto della società (Prezzolini, a sua volta, nel 1907, lo chiamava *La voce*<sup>35</sup>, indicando una direzione di sviluppo nella rivista che avrebbe in seguito portato quel titolo), quel sentimento si era infatti riplasmato, come si è visto, nell’*Esame* di Serra e nella prima poesia di Ungaretti.

Un altro effetto si riscontra a partire da quanto Massimo Bontempelli afferma nella sua *Vita operosa* (1921): «Prima della guerra c’erano le parole *sensibilità, dinamico, musicale*, oggi invece le pietre basilari del vocabolario critico sono *costruito, corposo, architettura*»<sup>36</sup>. Se si confrontano i termini qui giustapposti, si coglie una sorta di metamorfosi della soggettività, di origine “crepuscolare”, che passa dall’*era nuova* in un nuovo contesto materiale, come se il papiniano «continuare a vivere dopo essersi uccisi» o il serriano «essersi trasfusi nella collettività di una patria» oppure la «fratellanza» ungarettiana (sarebbe interessante accostare le forme plastico-sintetiche di quest’ultima alle istanze del razionalismo costruttivo, passando per *Eupalinos* di Paul Valéry<sup>37</sup>) assumessero un’estensione senza precedenti, tale da associare il concetto di umanità e umanesimo moderni a un’arte collettiva, quale fu davvero in Italia, e in tutto il mondo occidentale, dopo la Grande guerra, l’architettura<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> G. Papini, *Due immagini in una vasca* (1904), in Id., *Il tragico quotidiano*, Firenze, Libreria della Voce, 1913, p. 134.

<sup>35</sup> Giuliano [G. Prezzolini], *La voce*, in «Leonardo», iv, 3° serie, agosto 1906, pp. 200-211.

<sup>36</sup> M. Bontempelli, *Vita operosa* (1921), Milano, SE, 1988, p. 58. Ringrazio Teresa J. Palumbo per avermi segnalato il passo.

<sup>37</sup> P. Valéry, *Eupalinos ou l'architecte* (1921), trad. it. *Eupalinos*, a cura di V. Sereni, Milano, Mondadori, 1947, pp. 71-164.

<sup>38</sup> R. Cresti, *Effetti della Grande guerra sulle arti*, in *Visioni della Grande guerra*, a cura di I. Biagioli e M. Severini, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 26-44.

## Magia «morale»

È da tale presupposto che inizia la vicenda intellettuale e personale di Edoardo Persico, di cui ho già proposto altrove un’interpretazione<sup>39</sup>, e che non intendo qui ripetere, se non per metterne in luce il proseguire in essa di un “viaggio” a un altro “termine della critica”, che viene da Serra e affini, e, addirittura, da un tempo precedente. Quello, cioè, del quale proprio Papini e il contesto culturale fiorentino primo novecentesco erano stati pionieri, quando avevano rimesso in corso il primo romanticismo e, in esso, l’«idealismo magico» di Novalis, subito accolto da molti consensi.

Novalis – in parte tradotto e introdotto da Prezzolini nel 1905<sup>40</sup> – aveva parlato della «magia» come d’una «vivificazione» del pensiero e di un processo di trasformazione dell’ego personale in un Io superiore, di cui l’ego stesso si metteva a scuola<sup>41</sup>. Non interessa ora ricostruire i presupposti filosofici di quella concezione (che erano in Fichte), ma indicarne l’essenza, costituita dal credere nella possibilità di creare un equilibrio intellettuale a contatto con le realtà più difficili e addirittura proibitive per la vita umana o per ciò che fino a un certo punto si era stimato un “centro morale” da cui dipendevano tutti gli atti pratici e intellettuali (Prezzolini collegava, infatti, direttamente il pensiero di Novalis al pragmatismo di William James)<sup>42</sup>.

Ora, è del tutto evidente che tale orientamento «magico» si sposava, almeno a parole, con il superomismo dannunziano e i suoi affini, ma, passata la *Belle Époque*, e compiutasi, per l’Europa, la catastrofe epocale della Prima guerra mondiale, la questione di pervenire a una morale “al passo con i tempi” si era riproposta in modo incalzante.

Ci voleva – ci sarebbe voluto – un intuito davvero «magico» per sintetizzare l’anteguerra al dopoguerra in un nuovo regime di valori, che tenesse conto di tutto l’accaduto. Qualche letterato di qualità l’aveva fatto, tuttavia solo per difetto, nel limbo nostalgico-sognante de «La Ronda» (1919-1922)<sup>43</sup>, ma il conflitto mondiale aveva sancito, non tanto un punto di non ritorno rispetto alla tradizione culturale italiana ed europea, quanto la necessità di estendere

<sup>39</sup> R. Cresti, *L'imminenza del "doppio". Opere e allestimenti di Edoardo Persico*, in «Il capitale culturale» [*Musei e mostre fra le due guerre*], n. 14, dicembre 2016, pp. 573-609.

<sup>40</sup> G. Prezzolini, *Novalis*, Milano, Società Editrice Lombarda, 1905 [con disegni illustrativi di Ch. Daudelet].

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 134-138 (una serie di frammenti novalisiani reca il titolo editoriale *Will to Believe*, che è quello d’una celebre opera del filosofo americano, edita nel 1896. Il pragmatismo si diffuse molto in Italia, in particolare da Firenze, e fu spesso considerato una forma di neoromanticismo. Si vedano, in parallelo, O. Ewald, *Il romanticismo e il presente*, in «Leonardo», iii, 3° serie, ottobre-dicembre 1906, pp. 257-269 e G. Papini, *Introduzione al pragmatismo*, in «Leonardo», v, 1, 3° serie, febbraio 1907, pp. 26-37.

<sup>43</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo italiano del Novecento* (1971), Milano, Garzanti, 1987, pp. 14-16; 18-19; 26-27.

il concetto di tradizione in rapporto alle enormi novità sopravvenute<sup>44</sup>. L'«era delle folle» vedeva adesso apparire una vera «società di massa»: e i nuovi valori dovevano tenere conto della idea di comunità, l'Io superiore, cui l'ego romantico-simbolista s'era elevato, farsi «sociale». L'imponerono i milioni di morti sui campi di battaglia, i mutilati e variamente lesi, e, nell'ardua pace, tutti i reclamanti i propri diritti per i sacrifici affrontati e per una nuova, più cosciente concezione della vita che ovunque si era affermata.

Questo stava a dimostrare, in anticipo sui tempi, e senza mezzi che non fossero tuttavia le parole, l'*Esame* serriano, nel quale già la «magia» dell'Io diveniva «morale», prefigurando appunto un nuovo più esteso soggetto o identità collettiva. Un precedente dal quale Persico traeva, in implicita continuità, i propri spunti riflessivi.

#### *Cielo e terra*

Ne *La città degli uomini d'oggi* (1923), che è una giovanile resa dei conti con l'idealismo «categoriale» di Croce<sup>45</sup>, antichi valori di cattolicesimo tomista assumevano sembianze moderne, secondo l'immagine evangelica di un ordine morale senza tempo, di una «città cubica» in cui il singolo scorgeva l'archetipo più elevato di ogni comunità:

Niente può procurarsi da sé, chi è solo: tutto lo minaccia col terrore dell'imminenza. La realizzazione d'un progetto umano esige un numero infinito di movimenti in una folla di esseri; è indispensabile la complicità del mondo, che non dipende da nessuno. Imprendere un'opera qualunque, confidando nelle proprie forze, è come pretendere di far rotare con la forza del mignolo gli astri del cielo. Ma l'azione del solitario può unirsi al travaglio del mondo. Tutti gli atti, anche i più imponenti, trovano nella comunità la vita. Noi operiamo col mondo, ed il nostro lavoro si riposa in esso.

Chi misurerà la propria azione? Occorrerebbe inseguirne l'eco.

Il mondo è un'alchimia di unità. Perciò, l'altro comandamento della comunione<sup>46</sup>.

«Così in cielo come in terra» era il principio che Persico sentiva adeguato alla situazione in cui si trovava a vivere, e che poneva in relazione con lo stile del razionalismo architettonico, in cui si dava una riformulazione della geometria metafisica di Platone, già caratteristica nel nostro Rinascimento, ripresa dalla forma di grandi fabbriche-cattedrali di recente costruzione, come quella torinese della Fiat-Lingotto<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Cresti, *L'imminenza del "doppio"*, cit., pp. 574-577 *passim*.

<sup>45</sup> E. Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, 2 voll., a cura di G. Veronesi, Milano, Edizioni Comunità, 1964, vol. I, pp. 296-311.

<sup>46</sup> *Ibid.*, vol. I, p. 303.

<sup>47</sup> *Ibid.*, vol. II, pp. 3-5.

Diffondere e realizzare quell'ideale si poteva, prima di tutto, cogliendone i prodromi, non nei cortili delle patrie nazionali, bensì nell'*agorà* europea, in cui la patria diveniva il libero mercato delle idee: «come europeo moderno ritengo che nulla possa impedire alle parole, ai colori, ai volumi, ai suoni di oltrepassare le frontiere, e [...] attendo da una grande convocazione di spiriti nuove forme di vita e nuovi pensieri [...], sarebbe assurdo respingere qualcosa o qualcuno da questo concerto»<sup>48</sup>.

Cooperare a un progetto unitario di riforma estetica, culturale e civile implicava allora trasformare l'ufficio del critico in una forma di aperta interlocuzione con l'esistente e, al tempo stesso, dare all'Io una mobilità di riferimenti retti dalla sua identificazione permanente, ma anche in continuo divenire oltre le singole occasioni di pensiero.

Il rapporto di Persico divenne così organico, dopo il trasferimento nel 1927 da Napoli a Torino e poi, nel 1929, a Milano, non all'affermazione del regime fascista, con il quale i rapporti furono da prima ambigui e poi tesi fino a patirne la maglia poliziesca, ma con il vasto tessuto di iniziative che, nelle due suddette città, si svolgevano nell'ambito delle arti, anche in rapporto agli sviluppi dell'industria e dei consumi di massa dell'intero mondo occidentale, e in particolare degli Stati Uniti ove l'architettura stava, oramai da decenni, creando una «nuova frontiera» dell'umanità.

#### *Esperienze*

Già Papini aveva concesso l'attività del letterato e del critico a uno sperimentalismo psichico che ne faceva un «accumulatore»<sup>49</sup> di memorie e di esperienze, dentro e fuori il movimento della vita, in una prospettiva che Serra, come si è detto, aveva confermato in relazione al mercato editoriale, e che Persico adattava adesso a una società divenuta sempre più complessa, ove i «fratelli» erano i lettori, soprattutto delle riviste, tra cui abbondavano pittori, poeti, musicisti, architetti e uomini di ogni formazione.

Riferendosi al «Baretti», sulle cui pagine, come su quelle della «Rivoluzione liberale», aveva iniziato a dare, dal 1923, i propri contributi (era stato amico di Gobetti)<sup>50</sup>, egli scriveva: «Se non sapessimo intorno a noi questi spiriti non provinciali, la nostra fatica non avrebbe lo stesso significato e sarebbe senza utilità per la società e i costumi. La crisi dell'arte moderna consiste, in fondo, nella astensione dalla vita: l'artista che non sente intorno a sé il suo pubblico è indotto a creare opere senza destinazione»<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>49</sup> G. Papini, *Non voglio più essere ciò che sono*, in «Leonardo», III, 3ª serie, aprile 1905, p. 43.

<sup>50</sup> Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, cit., vol. I, pp. 312-358.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 33.

Con tali punti di orientamento, che una radicata persuasione metafisica rendeva incrollabili proprio per la sollecitazione concreta esercitata sull'Io dalla vita moderna, Persico prese a costruire una quantità di rapporti e a svolgere molteplici attività: fu prima il critico militante del gruppo torinese dei Sei, poi quello dei Chiaristi lombardi, poi il fondatore della Galleria Il Milione, in via Brera a Milano. Intanto accompagnava quelle attività stesse con interventi e recensioni giornalistiche, che lo indussero ad accostarsi all'architettura e ai suoi protagonisti soprattutto lombardi: fino a sentire di dover "cambiare pelle", facendosi, da letterato, quale si era sulle prime pensato, anche progettista di grafiche editoriali, e, in collaborazione con giovani architetti, di allestimenti di negozi e persino di spazi in grandi mostre nelle quali, specialmente a Milano, si fronteggiavano le anime culturali del regime fascista<sup>52</sup>.

Sempre più l'architettura gli era apparsa una forma di sapere pratico, capace di raccogliere in sé, nelle arti e fuori dalle arti, tutte le idee e i valori della tradizione culturale europea come in un'impresa sociale ove la critica diveniva opera collettiva e la società il nuovo terminale intersoggettivo d'ogni giudizio. Attraverso l'opera del critico-"architetto" e la sua capacità di farsi ricettore e diffusore di nozioni, ma anche di conoscenze pratiche derivate dalla frequentazione d'ambienti produttivi, tutte le esperienze e le memorie si sintetizzavano, riprendendo corpo e vigore dal contatto col reale.

Si trattava di un individualismo "sociale", incompatibile con gli indirizzi totalitari del fascismo, soprattutto dopo il 1936, quando la nascita dell'Impero sancì il predominio dello stile littorio di Marcello Piacentini sulle mire di adattamento plastico di ogni edificio e idea alle effettive esigenze della società<sup>53</sup>, sostenute da Giuseppe Pagano e dagli architetti che si riunivano, con varietà di vedute, attorno alla rivista «Casabella»: che Persico diresse, dal 1934 al 1936, con Pagano stesso<sup>54</sup>, e sulla quale pubblicò una quantità di articoli volti a fare conoscere l'opera di grandi architetti come Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier e soprattutto Frank Lloyd Wright.

### *Punti di fuga*

La persecuzione subita da parte del regime e la sua misteriosa morte nel 1936 (fu trovato senza vita nel suo appartamento milanese, apparentemente "per cause naturali")<sup>55</sup> diedero alle sue ultime prove come progettista uno slancio metafisico che riprendeva gli indirizzi culturali giovanili (e ne rivelava insieme la permanenza

<sup>52</sup> C. Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo*, Torino, Boringhieri, 2008, pp. 85-187. Inoltre Cresti, *L'imminenza del "doppio"*, cit. *passim*.

<sup>53</sup> Melograni, *Architettura italiana sotto il fascismo*, cit., pp. 187-321.

<sup>54</sup> R. Astarita, *Casabella Anni Trenta*, Milano, Jaca Book, 2010, pp. 75-146.

<sup>55</sup> A. Camilleri, *Dentro il labirinto*, Milano, Skira, 2012, pp. 69-78.

sotto le sembianze, geometriche e "cubiche", dei primi veri oggetti di *design*). Ma, se si tiene conto di quanto egli fece, in diversi modi, a Milano, nella prima metà degli anni trenta, ci si accorge, soprattutto, di una straordinaria capacità di utilizzare, proprio dal "centro permanente" dell'Io, tutti i linguaggi della comunicazione, dando vita a impaginazioni di riviste (*in primis* quelle di «Casabella»), supplementi delle stesse e persino manifesti pubblicitari, nei quali l'atto critico assume sembianze, anche grafiche e fotografiche, complementari al testo scritto.

Ne è un esempio la straordinaria strenna dedicata alla scultura romana nel dicembre 1935, nella quale pubblicità di agenzie di viaggio e di prodotti industriali, "fotomontati" con "analoghi" reperti archeologici, si correlano col "bianco-e-nero" di statue antiche e un rigoroso testo introduttivo impaginato su due "colonne", fino a mostrare lo stabilimento dolciario Motta, i suoi macchinari e, addirittura, le sue maestranze!<sup>56</sup>

Fu quella la via, precorsa da «Corrente» (1938-1940) di Ernesto Treccani, aperta ai fatti, alle idee e a tutte le arti<sup>57</sup>, che, dopo la Seconda guerra mondiale, portò ad altre trasformazioni "critico-immaginative", come quelle del «Politecnico» (1945-1947)<sup>58</sup> di Elio Vittorini, cui collaborarono fotografi divenuti, come Luigi Croceni, nuovi narratori della realtà; o di «Civiltà delle macchine» (1953-1979) di Leonardo Sinigalli<sup>59</sup>.

### ARRIVO E PARTENZA

Il critico-direttore (con la sua "redazione") si confermava in esse un "architetto" anche se non costruiva materialmente (non era stato così anche al tempo di Giotto?), ma ideava con vari mezzi un immaginario che era una selezione di materiali destinati a una "fratellanza" alla quale lo sviluppo della modernità dava ora un carattere intellettuale. Il suo lavoro si svolgeva nel segno della libertà di ricerca individuale come fonte di un continuo rinnovamento di valori e di forme, che revocava i dogmi dell'ideologia o della tecnica e mirava a includere ogni tempo in una vivente "contemporaneità".

Fra la frase, già citata, di Serra, «L'eredità del passato è leggera su questa generazione che ne ha fatto l'inventario e la stima»<sup>60</sup>, e la citazione che si trova

<sup>56</sup> *Arte romana*, supplemento a «Domus», dicembre 1935. Si veda al riguardo Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, cit., vol. I, pp. 216-117. La ditta Motta era, ovviamente, come le altre rappresentate, uno sponsor della edizione.

<sup>57</sup> *Corrente di vita giovanile (1938-1940)*, a cura di A. Luzi, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975.

<sup>58</sup> Garin, *Cronache di filosofia italiana*, cit., vol. II, pp. 507-531.

<sup>59</sup> *Le «Muse irrequiete» di Leonardo Sinigalli*, a cura di G. Appella, Roma, De Luca, 1988. Non sarà inutile ricordare che a «Civiltà delle macchine» diede la propria collaborazione Giuseppe Ungaretti, capace come pochi di individuare, fino agli anni sessanta, gli elementi di continuità nella cultura novecentesca.

<sup>60</sup> Cfr. *supra*, nota 25.

in una delle ultime conferenze di Persico, «La città antica riposerà sulle spalle della nuova. Fardello leggero, perché il colosso così carico del vecchio genitore, con il figlio sottobraccio, sarà come Enea, il simbolo della religione dell'uomo»<sup>61</sup>, si intravede uno sviluppo critico che ha nessi reciproci con la storia, ma che inventa, attraverso se stesso, anche l'immagine della storia nei due versi del tempo. Quel rapporto si sarebbe confermato per tutto il secondo Novecento e oltre, con altri mezzi e artefici.

E il viaggio continua.

<sup>61</sup> Persico, *Tutte le opere (1923-1935)*, cit., vol. II, pp. 227-228 (il passo è di Charles Duveyrier dall'articolo *Le Paris Saint-simonien*, del 1831).