

Publicazione annuale

Autorizzazione Tribunale di Fermo n. 1/2016 del 18-04-2016

**Direttore**

Marco Severini

**Redazione**

Lidia Pupilli (coordinatrice di redazione), Silvia Barocci, Iaria Biagioli, Luca Frontini, Silvia Serini

**Progettazione grafica e impaginazione**

Sara Cerretani

**Comitato Scientifico**

Marco Severini (Università di Macerata); Iaria Biagioli (Università di Urbino); Silvia Boero (Portland State University); Lidia Pupilli (Università di Macerata); Darrow Schecter (University of Sussex); Fiorenza Taricone (Università di Cassino e Lazio Meridionale)

**Sede della Redazione**

Via Oleandri, 10/i - 60019 Senigallia (An)

La rivista è espressione dell'Associazione di Storia Contemporanea, la cui sede legale e amministrativa si trova in via Chiostergi, 10 - 60019 Senigallia  
assocontemporanea.wordpress.com - ascontemporanea@gmail.com

**Referees**

Tutti i contributi pubblicati nella rivista sono preventivamente valutati da esperti interni; i contributi inseriti nella rubrica *Ricerche* sono valutati in forma anonima da esperti esterni ad essa

**Summaries**

Sono stati realizzati da Raffaella Grasselli

**Prezzo**

Euro 12.00 per ogni singolo fascicolo

**Stampa**

Digital Point - Strada Tiberina Nord 26/T - 06134 Ponte Felcino (Pg)

**Editore**

Zefiro srl - Viale Ciccolungo, 80 - 63900 Fermo - info@ventodizefiro.it - 0734.223414

ISBN 978-88-97912-17-0

ISSN 2499-7080

Stampato nel mese di aprile 2016

Copyright © Associazione di Storia Contemporanea

La rivista è stata realizzata grazie al contributo della Fondazione Carifermo

# ITINERIS

RIVISTA DI STORIA DEI VIAGGI  
IN ETÀ CONTEMPORANEA

NUMERO 1 | 2016



## Indice

### Editoriale

- 7 Marco Severini

### Ricerche

- 11 *Lontano dalle strade prigioniere: come il viaggiatore  
si riappropriò dello spirito di avventura*  
Raffaella Cavalieri
- 31 *La nobildonna e il soldato:  
una corrispondenza all'ombra della Grande guerra*  
Marco Severini
- 43 *Tornando a casa. Renato Serra.  
L'Esame, la guerra e le arti*  
Roberto Cresti

### I viaggi di Erodoto

- 77 *Un'americana in Europa.  
Margaret Fuller viaggiatrice*  
Silvia Serini

### Donne e uomini

- 89 *Bruce Chatwin. Geopolitica dell'irrequietezza*  
Stefano Salmi
- 111 *Lettere dall'Italia:  
il viaggio evolutivo di Fanny Mendelssohn*  
Sandra Abderhalden

**Riletture**

- 125 *Un anglo-fiorentino in viaggio in Umbria e nelle Marche dopo l'Unità d'Italia*  
Alberto Sorbini

**Recensioni**

- 141 A. Berrino, *Storia del turismo in Italia* (S. Serini)  
L. Casini, M.E. Paniconi, L. Sorbera, *Modernità arabe* (L. Frontini)  
A. Cavaglioni, *Verso la Terra Promessa* (I. Biagioli)

- 147 **Summaries**

**Editoriale**

Marco Severini

Con il termine odepòrico, aggettivo e sostantivo maschile [dal gr. ὀδοπορικὸς agg. der. da ὀδοπορία «viaggio»], si intende comunemente tutto ciò che si riferisce al viaggio.

Se la parola appare attualmente in disuso e la si sente utilizzare quasi esclusivamente nei circuiti accademici, la scienza odeporica è tutt'altro che scomparsa ed ha, anzi, alimentato un proficuo filone di studi nei settori letterario, linguistico e filologico.

La nascita di questa nuova rivista si pone l'obiettivo di alimentare il filone storico-odeporico o, più propriamente, una vera e propria storia odeporica dell'età contemporanea. È stato infatti con quest'ultima che il viaggio ha conosciuto una caratterizzazione e una tipologia moderna e di massa, e proprio allo studio dei viaggi di uomini e donne «Itineris» intende rivolgersi: per capirne e raccontarne ragioni, modalità, obiettivi in una dimensione e con una metodologia storica e storiografica.

Viaggi, spostamenti, trasferimenti: sono stati in alcuni casi individuali, in altri collettivi; si sono sviluppati spontaneamente, casualmente o addirittura forzatamente; sono stati determinati da intenti di carattere formativo, intellettuale, civile, ludico, politico, militare e di altro tipo ancora. Ma quasi sempre hanno cambiato il corso dell'esistenza di una persona, portandola non solo a scoprire un qualcosa di nuovo, ma anche una parte di sé.

L'Associazione di Storia Contemporanea, di cui «Itineris» è espressione, promuove un'idea moderna, critica e dialogica del-

## Tornando a casa. Renato Serra, l'Esame, la guerra e le arti

Roberto Cresti

Alla memoria del tenente Valerio Fabj,  
del 257° reggimento fanteria, deceduto il 6 giugno 1917,  
all'ospedale mobile «Città di Milano»,  
per le ferite riportate in combattimento.

*immortalibus animis, moribundis membris*  
Apuleio

### Sovvertimento paradossale

Alle volte capita che qualcuno parli per tutti. Accade raramente, ma, quando accade, le parole permangono in una loro risonanza inconfondibile. Renato Serra, in *Esame di coscienza di un letterato*, l'ha fatto: ha parlato per tutti; anche per quelli che non l'avevano o non l'avrebbero conosciuto di persona e che però, subito dopo la sua morte (avvenuta mentre guidava in avanzata il suo plotone di fanti col grado di tenente, sul fronte di Gorizia, nel luglio del 1915) o ancora a distanza di un secolo da essa, sentirono o sentono le sue parole fluire con tale sincerità da non potersi più dimenticare.

Ma che necessità aveva avuto Serra di fare quell'*Esame*? Il luogo e la data posti in calce al testo, pubblicato su «La Voce» dell'aprile 1915, sono «Cesena, 20-25 marzo»<sup>1</sup>: un tempo di grande incertezza sotto molteplici aspetti. La Grande guerra, infatti, divampata nell'estate dell'anno precedente, iniziava a produrre effetti psicologici anche sulla vita di nazioni che, come l'Italia, non vi erano ancora state coinvolte. E, malgrado il fervore che, su tutti i fronti in lotta o in punto di accedervi, animava i sostenitori di una 'prova del fuoco' che avrebbe portato infine il continente,

<sup>1</sup> «La Voce», VII, 10, Firenze, aprile 1915, pp. 610-632; rist. R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato: seguito da Ultime lettere dal campo*, a cura di G. De Robertis e L. Ambrosini, Milano, Treves 1916, pp. 3-83; e in R. Serra, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Einaudi, Torino 1974, pp. 525-548.

e forse il mondo, a una 'pace perpetua', l'idea, contraria, dell'«inizio della fine», cioè del crepuscolo della civiltà europea, giunta all'apogeo nell'Ottocento, serpeggiava.

Molti ne erano convinti, tra i quali Freud, che l'esprimeva in uno scritto del 1915, dove riepilogava il recente passato non come un «paradiso», ma come un tempo in cui pareva che ci si fosse almeno lasciati alle spalle certe brutalità di condotta del genere umano, in specie quelle dovute alla unione, in un solo preconcetto, di «straniero» e di «nemico»<sup>2</sup>. Si era creduto che l'impulso a uccidere si fosse rimarginato in un nuovo regime di rapporti fra le nazioni, ma non era vero. Anzi, fin dai primi mesi del conflitto, gli stessi ideali cavallereschi erano stati cancellati con ferocia inaudita, e, tramite le nuove armi rese disponibili dalla tecnica (a lungo considerata il mezzo di un progresso infinito), anche la popolazione civile era stata spesso decimata.

La guerra comportava, inoltre, un sovvertimento paradossale dell'idea stessa della morte, che, dopo essere stata quasi rimossa dai laici costumi del mondo borghese, si mutava in una assurda e diffusa bramosia del sacrificio, sia individuale che collettivo, la quale aveva per effetto il disprezzo quasi meccanico per la propria vita come per quella altrui. Anche Jung diceva di aver avuto, nella primavera del 1914, sconcertanti visioni a occhi aperti e incubi: alluvioni e gelate polari erano sul punto d'investire l'intero continente<sup>3</sup>.

Si trattava, insomma, di una crisi il cui inizio era già una fine. Ma in Italia gli effetti erano ancora vaghi, sfuggenti, percepibili, più che altro, come uno svuotamento progressivo dei valori tradizionali e del ruolo dei loro rappresentanti più accreditati. 'Qualcosa', che non aveva ancora una rappresentazione in parole

<sup>2</sup> S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in Id., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, p. 37.

<sup>3</sup> C. G. Jung, *Ricordi, sogni, riflessioni. Raccolti ed editi da A. Jaffé*, Rizzoli, Milano 1992, p. 218.

o in immagini, si aggirava nelle coscienze e le rendeva inquiete, insoddisfatte. Era già avvenuto, esattamente un secolo avanti, dopo la fine dell'età napoleonica. Certo allora la guerra era alle spalle, ma lo sviluppo del mondo industriale (la vera 'guerra' in corso dietro le maschere delle nazioni e delle idee) aveva portato i migliori, da Foscolo a Stendhal, a Leopardi, a sentire lo svuotamento di ogni valore antico o moderno.

Sarebbe dunque stato il tempo giusto per un nuovo *Ortis*, per un'opera o un'*Operetta morale*, ossia a-morale, per una *Certosa* (ma non ce n'era il tempo), capace di attivare un dialogo con la realtà che desse voce a quella parte umana che ancora non ne aveva avuta. Era accaduto anche in pittura: da Ingres a Corot, da Gericault a Delacroix, quindi a Courbet e, infine, a Manet e Degas, l'antica morale e il gusto tradizionale si erano perduti per dar luogo a un'immagine che in sé recava, seppure indistintamente, il nuovo ordine. Classicismo, romanticismo, realismo poi la 'modernità' (impressionista e oltre)! Serra se ne rendeva conto. Il suo stato d'animo era il medesimo.

### Inattuale

Egli del resto aveva sempre scelto una posizione 'inattuale' rispetto al proprio tempo. Nato a Cesena, nel 1884, da una famiglia della media borghesia, si era laureato in Lettere, nel 1904, a Bologna, con una tesi sui *Trionfi* di Petrarca, che, molto apprezzata in ambito accademico, gli aveva aperto le porte anche a una collaborazione col «Giornale storico della letteratura italiana»<sup>4</sup>. Ma, fino dagli anni del liceo, il suo umanesimo aveva assunto gli estremi di un sentimento malinconico della vita, di un aggirarsi fra le rovine di un mondo perduto, costituite in primo luogo dalle biblio-

<sup>4</sup> *Bibliografia essenziale*, a cura di G. De Robertis, «La Voce», VII, Firenze, ottobre 1915, pp. 996-1030.

teche (e meglio se erano quelle che attestavano un passato glorioso copertosi di ogni polvere!). La letteratura del presente o del passato costituiva per lui, più che un'arte destinata a un pubblico, una sorta di esercizio spirituale o la trama di uno scambio erudito tra spiriti eletti: come avveniva con l'amico Plinio Carli<sup>5</sup>, che, dal 1907 al 1908, aveva aiutato a licenziare, stabilendosi a Firenze per quasi un anno, un'edizione delle *Storie fiorentine* di Machiavelli<sup>6</sup>. In quel periodo aveva anche meditato di conseguire la specializzazione in Letteratura italiana presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze, ma il progetto era rimasto incompiuto. Iniziato come tanti altri suoi e abbandonato. Intanto, fra il 1905 e il 1906, aveva prestato servizio militare, divenendo sottotenente di fanteria. Congedato dall'esercito, aveva rifiutato, nel 1907, l'offerta della Giunta comunale di Cesena di ricoprire l'incarico di direttore della Biblioteca Malatestiana. Si era recato, invece, prima di raggiungere Carli sull'Arno, a Torino, da un altro suo stretto sodale, Luigi Ambrosini<sup>7</sup>, che aveva affiancato nella preparazione di un vocabolario Italiano-Latino, un'impresa alla quale avrebbe, nel giro di qualche mese, rinunciato.

Ma perché tante rinunce? Certamente per quel sentimento ambiguo, di verginità 'preraffaellita' – se ne sentiva bene l'aura nel *Liberty* nostrano –, in cui l'Annunciazione, come nel noto dipinto di Rossetti, ha i caratteri metafisici di un'icona. Ma c'era un altro effetto di quell'atteggiamento, e insieme un'altra ragione, entrambi radicati in una vocazione letteraria precoce e timorosa, che gli rendeva la letteratura di complemento al ritiro dalla vita. Cercava, nella scrittura, un 'meglio senza fine', una correzione senza errore o preveniente la possibilità dell'errore. Ambiva a

<sup>5</sup> *Epistolario di Renato Serra*, a cura di L. Ambrosini, G. De Robertis e A. Grilli, Le Monnier, Firenze 1934.

<sup>6</sup> Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., pp. 101-116 (*Le «Storie fiorentine» del Machiavelli*, 1910).

<sup>7</sup> Luigi Ambrosini, critico e giornalista, fu, fino al 1913, uno dei più stretti corrispondenti di Serra.

correggersi *a priori*, non si sa se per vivere o per scrivere. Si era così formata una poetica senz'opera, dove il suo 'testo' si rendeva visibile solo in rapporto al lavoro filologico sul passato. Nella recensione delle *Storie fiorentine* citate si legge:

Lo scrittore è tutto lì. Se il primo getto dell'opera ci rappresenta il naturale nella sua pienezza, la rinettatura esprime l'ideale di lui, sia egli il Machiavelli o il Parini o il Flaubert; [...]. Ivi è il suo gusto, la risonanza del suo spirito schietta; solo nella differenza, e quasi direi nello spazio, che vaneggia tra la forma che offese e quella che poi piace, si determina intera la figura propria e il valore dell'artista<sup>8</sup>.

Scrittore vero era, dunque, chi sapeva perfezionarsi da sé, ossia condursi nel modo con il quale egli stesso «rinettava» continuamente la propria persona attraverso la scrittura: facendone l'esito di un 'saper leggere' i testi letterari altrui, senza giungere a un giudizio di valore definitivo, ma tenendo fermo il culto della poesia come essenza della letteratura (anche in prosa) quasi in termini devozionali, con quel pudore 'erculeo', che faceva dichiarare a Carducci, suo professore alla Università di Bologna, di non avere forse il 'dono' della parola poetica in se stessa ma certo quello della sua 'lettura':

Il Carducci del nostro cuore è quello che diceva le parole che nessuno, fra quanti serbano nel loro cassetto un segreto di quaderni pieni di cancellature, innumerabili e varie come gli entusiasmi dell'adolescenza, sa ricordare senza tenerezza: «Dopo il dono di fare la divina poesia, il dono largito dagli dei ai loro prediletti, è di ammirarla fino alle lacrime. Questo secondo dono, io l'ho». Anche noi l'abbiamo<sup>9</sup>.

'Saper leggere' significava scoprire nell'Antico ciò che antico non era, ovvero dare un corpo al passato attraverso le istanze espressi-

<sup>8</sup> Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 104 (*Le «Storie fiorentine» del Machiavelli*, 1910).

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 195 (*Per un catalogo*, 1910).

ve del presente, con una continua rivoluzione di tempi attorno al proprio desiderio creativo: «*De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là*»<sup>10</sup>, aveva scritto Baudelaire, riprendendo con altre parole il motto alchimistico *solve et coagula*. Presto, infatti, tutti gli autori erano divenuti, nello spirito di Serra, 'contemporanei', si trattasse di Pascoli: specchio fedele e deformante dei classici, «disarmato e innocente come un fanciullo»<sup>11</sup>, che adunava i suoi versi con la semplicità di chi raccolga steli d'erba e fiori lungo i fossi sul limitare dei campi (e i luoghi erano quasi gli stessi della 'sua' Romagna!). O come Kipling: «pallido poeta eurasiatico»<sup>12</sup>, artefice di un umanesimo cosmopolita, capace di creare risonanze addirittura «primitive», che potevano accostarsi ai ritmi di Eschilo e di Lucrezio. O come Beltramelli e Panzini<sup>13</sup>, altri scrittori suoi conterranei, tentati dal tocco del 'vero'. O come D'Annunzio: il più diffuso sismografo dei gusti di un'intera epoca<sup>14</sup>. Era attento, del pari, a quotidiani e riviste. E però declinava le offerte di collaborazione oppure sceglieva di darne alle testate meno nobili o solo locali, come «La Romagna»: «Quello è il mio luogo. Ogni cosa anche un po' muffa, vi cade bene»<sup>15</sup>. Una frase che, sedendo, e spesso perdendo, al tavolo da gioco, forse si ripeteva, come un personaggio più dostoevskiano che cechoviano, mentre, sollecitato da quel suo lavoro interiore, cui anche la lezione simbolista francese era di guida, già «rinettava», implicitamente, il 'vero' de *I bari* di Caravaggio coi *Giocatori di carte* di Cézanne (altri l'avrebbero capito meglio di lui dalle sue stesse istanze critiche). In certi giorni, come un monaco romantico, ma anche come

10 Ch. Baudelaire, *Journaux intimes. Fusées, Mon Coeur mis a nu, Carnet*, édition par J. Crepet, G. Blin, Corti, Paris 1949, p. 51 («Della vaporizzazione e della centralizzazione dell'io. Tutto è lì»).

11 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 306 (*Commemorazione di Giovanni Pascoli*, 1912).

12 *Ibid.*, p. 29 (*Rudyard Kipling*, 1907).

13 *Ibid.*, pp. 119-154 (*Alfredo Panzini*, 1910).

14 *Ibid.*, pp. 393-401 (*D'Annunzio*, in *Le lettere*, 1914).

15 *Epistolario di Renato Serra*, cit., p. 315 (*A Luigi Ambrosini*, marzo 1910).

un inquieto ciclista (amava la bicicletta, la ginnastica e gli sguardi rubati e resi alle passanti per via), si recava a Bellaria a guardare il ritirarsi dell'onda sulla spiaggia, che lasciava la sabbia e subito la risommergeva per ritrarsene e farla più lucente.

La figura che gli assomigliava umanamente di più, allora, era l'Amleto di Laforgue, autore che egli menziona<sup>16</sup>, o il poeta di Corbière, per cui «[...] *la fumée est tout./ – S'il est vrai que tout est fumée...*»<sup>17</sup>. Ma la sua scrittura, che pure era spesso restia a iniziare, mostrava già la consistenza di un 'dono', in specie per la capacità d'assorbire selettivamente la vita, unendo l'oggetto presente ai sensi alla memoria, come nell'esempio di Leopardi. Per necessità, si era piegato a insegnare alle Scuole normali femminili di Cesena. Però, nel 1909, aveva potuto affrancarsene, recuperando l'offerta di rivestire l'incarico di direttore delle Biblioteche Malatestiana e Piana. Sedate così le urgenze, poteva ora alimentarsi, quasi a voler riscattare la monotonia della vita intellettuale della provincia, anche una tensione filosofica non di maniera (aveva avuto a Bologna l'insegnamento e la stima di Francesco Acri<sup>18</sup>). L'interessava lo storicismo di Croce, retto da ideali 'definiti', ma gli pareva che la vita in realtà scrivesse e cancellasse se stessa 'all'infinito', sciogliendo i fatti in una fuga ineffabile di istanti (si sente un punto in comune con un altro autore, presto purtroppo sparito e a lui affine: Michelstaedter<sup>19</sup>). Era solo il contatto fra viventi a fermare le idee per un tratto; sicché l'evento biografico diveniva una sorta di reagente chimico (*solve et coagula*, come sopra) per dar forma plastica a ogni ragionamento.

La lettera, l'epistola, costituiva il suo vero modello ispiratore (erano le lettere del *Werther* e dell'*Ortis*; e, insieme a esse, i

16 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., pp. 187 e 417.

17 T. Corbière, *La pipe au poète*, in Id., *Les Amours jaunes*, Gallimard, Paris 1973, p. 57.

18 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., pp. 257-263 (*Francesco Acri*, 1911).

19 Carlo Michelstaedter fu a Firenze, dove, pur animato da interesse per la pittura, frequentò la Facoltà di Lettere, e si accostò al gruppo vociano.

frammenti di Novalis, editi da Prezzolini già nel 1906): la 'forma' più vicina alla 'vita' eppure da questa distinta, sempre ricordando che l'una poteva, anzi doveva, correggere l'altra. Ecco così gli sfondi di Cesena e delle sue campagne divenire maschere di pensieri (come ancora Cézanne aveva fatto con la montagna *Sainte-Victoire*). Detratto lo specifico, era il metodo di Verga e di Pascoli, unito a un altro ideale di Baudelaire (desunto da Poe), quello «*d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme*»<sup>20</sup>, e cioè dare alla propria terra d'origine una rappresentazione 'moderna' entro una trama autobiografia.

Quel 'metodo' avrebbe voluto attuarlo anche in una rivista, che ambiva a sviluppare come «una *persona*», «Neoteri», meditata, nel 1910, insieme a Ambrosini, ma il progetto non ebbe sorte<sup>21</sup>. E il riferimento ai poeti nuovi dell'antichità, mostrava, in sintonia con altre arti, un indirizzo espressivo che sarebbe stato tentato a breve da pittori i quali, dopo la prima fase modernista e, alle spalle di questa, la spinta prodotta proprio da Cézanne, si sarebbero «rinettati» in un più selettivo rapporto di formulazione della realtà, quali Soffici, Carrà, Conti, Rosai, artefici o seguaci dell'orientamento critico e creativo maturato nella cerchia de «La Voce»: rivista fondata da Prezzolini a Firenze, nel 1908, col concorso di Papini e di Soffici stesso<sup>22</sup>, cui Serra avrebbe contribuito tenendo, però, il solito margine di sicurezza.

Nel tessuto culturale della città toscana aveva avvertito, fin dai primi contatti, uno spirito classicista avverso ai grammatici e ai pedanti (e qui va rifatto il nome di Michelstaeter), che derivava

20 Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, in Id., *Œuvres complètes*, 2 voll., La Boetie, Bruxelles 1948, vol I, p. 215 («d'una prosa poetica, musicale senza ritmo e rima, che sappia tanto le morbidezze e gli urti, da adattarsi ai moti lirici dell'animo»).

21 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., pp. 165-173 (*Come fare una rivista. «Neoteri». II*, 1910).

22 G. Marchetti, *La Voce. Ambiente opere protagonisti*, Vallecchi, Firenze 1994.

da Leopardi, da Pater e da Nietzsche; spirito dal quale, sulla scia della lezione pittorica di Böcklin e delle ricerche storico-artistiche di Bernard Berenson, emergerà un nuovo interesse per la civiltà quattrocentesca italiana quale si riscontra, negli stessi anni, nel giovane Giorgio de Chirico e in suo fratello Alberto (poi Savinio), che soggiornarono nel 1910 a Firenze (dove era iniziata proprio la «metafisica»)<sup>23</sup>. Il saggio di Serra, a lungo inedito, *Intorno al modo di leggere i greci* («gente [...] di una natura più gentile, diversa dalla nostra»<sup>24</sup>) ha un parallelo in una descrizione del museo del Bargello, che, letta comparativamente, anticipa la prosa descrittiva e lirica elaborata da Roberto Longhi:

li quasi di rimpetto vi guarda la donna del Verrocchio, viva nella dolcezza del marmo squisito come pallidissima ambra; e dalla soglia torcendo un poco indietro la testa si possono rivedere, nella penombra della prima saletta, tutta affollata e calda di bronzi e di terre colorate, i volti che scolpi Rossellino e Benedetto da Maiano<sup>25</sup>.

Nei circoli intellettuali di Firenze, attigui a celebri biblioteche e gallerie, avvertiva la 'modernità' intendersi con l'antico e con il vero. Spogliarsi gli opposti l'un con l'altro, e lui farsi sponda silenziosa di ogni ondata di afflato creativo, nazionale o proveniente dall'estero; così che poi, calato il flusso, si contassero sulla sua pagina, come sulla sabbia, asterie o conchiglie levigate da invisibili mani critiche – e verrebbe già da dire «ossi di seppia». Tali furono gli *Scritti critici* (su Carducci, Croce, Pascoli e Beltramelli), apparsi per le Edizioni dei «Quaderni della Voce», nel

23 M. Fagiolo Dell'Arco, *Come diventare pictor optimus (La vita di Giorgio de Chirico)*, Allemandi & C., Torino 1988, pp. 30-35.

24 R. Serra, *Intorno al modo di leggere i greci* [da un manoscritto inedito di R. S.], a cura di M. Valgimigli, «La critica. Rivista di Letteratura Storia e Filosofia diretta da B. Croce», XIX, 22, Napoli, 1924, p. 180.

25 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 101 (*Le «Storie fiorentine» del Machiavelli*, 1910).



1910<sup>26</sup>, che rivelano, di là dalle volontarie esclusioni, un originale talento critico e la 'sincerità' mirabile di una scrittura che è sempre un sottile 'diario di bordo'.

Lasciate dunque che vi parli di me. Per studiare gli effetti di quella spirituale imitazione che occupa oggi la nostra curiosità [*si riferisce alla letteratura italiana*], non trovo nessun esemplare di umanità meglio alla mano. Con un poco di buon volere, anche la mia storia assai ordinaria può servire di specchio a molte altre<sup>27</sup>.

La 'sincerità' era stata posta da Prezolini a principio guida della «Voce», e ad essa si attenevano i suoi collaboratori anche nelle loro prove narrative, tutte autobiografiche, quali *Un uomo finito* di Papini, *Il mio Carso* di Slataper, *Gino Bianchi* di Jahier: confessioni laiche di un soggetto che, dopo molte traversie, umane e intellettuali, trova se stesso, ma che non supera le ferite della propria storia. Era il rovescio del dannunzianesimo, ma con la stessa certezza, pur ridotta, del carattere emblematico della propria vicenda. Invece la 'sincerità' di Serra (che scrisse, per la prima «Voce», solo tre articoli) consisteva nel 'non dire' ciò che pensava, ma nel pensare quello che scriveva, cosicché la scrittura, una volta «rinettata», era come un maschera che aderiva 'sinceramente' al 'non detto' continuo della vita, ma senza eliminarlo, lasciando intatta la possibilità che le cose stessero altrimenti.

A conti fatti la differenza dagli scrittori Vociani era che la forma della pagina, critica o narrativa, e, più in generale, della scrittura in se stessa, ne diveniva il contenuto (rivedibile e precario e comunque non emblematico o fissato), rappresentando l'io individuale, pur derivato dal 'multanime' di D'Annunzio, come una 'maschera nuda' pirandelliana, ossia senza estetismi *fin de siècle* né loro rese in minore, come un soggetto che restava 'altro' da

<sup>26</sup> Id., *Scritti critici*, «Quaderni della Voce», Casa Editrice Italiana, Firenze 1910.

<sup>27</sup> Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 186 (*Per un catalogo*, 1910).

qualsiasi determinazione espressiva, ma che non rinunciava a cercare una intesa diretta col lettore, dando forma inconclusa alla propria esperienza.

Per scrittore s'intende press'a poco una certa qualità del sentire nei suoi rapporti con certi modi dell'esprimere; una certa lingua, un certo stile, una certa attitudine a guardar le cose e un certo abito di ritrarle, un complesso di disposizioni, che non sempre si sanno circoscrivere con parole precise, ma che sono chiare nella mente<sup>28</sup>.

Si trattava di una revisione stilistica del principio prezzoliniano della 'sincerità', alla quale corrispose, nel 1914, una svolta nella vicenda stessa della «Voce», la cui direzione fu assunta, dalla fine di quell'anno, da De Robertis (Prezolini continuava a scrivere sulla rivista, ma aveva aperto la parallela «Voce politica» a Roma). Il nuovo direttore, infatti, dopo anni di dispute sui contenuti, e in ultimo fra interventisti e non, favoriva un ideale etico-estetico per cui la letteratura doveva divenire in se stessa un punto di vista moralmente privilegiato su tutto l'esistente: come una sintesi critica, una «rinettatura» reciproca fra il fatto attuale e l'invenzione letteraria, sia che l'autore fosse un poeta, un narratore o un critico<sup>29</sup>. Il 'saper leggere' e 'scrivere' divenivano così i due poli complementari di un 'testo' inteso come processo espressivo personale, in continuo svolgimento tra la vita e la forma, onde fare apparire una immagine umana aderente al tempo, ma anche portatrice di una propria autonomia di posizione e di giudizio su tutti i tempi.

Che Serra dunque, in gloria massima agli occhi di De Robertis, non solo pubblicasse, nel 1915, *l'Esame* sul periodico fiorentino, ma fosse destinato, ancor prima della morte, a costituire

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 36-37 (*Rudyard Kipling*, 1907).

<sup>29</sup> G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1940, pp. 363-368 (*La Voce letteraria*); e Marchetti, *op. cit.*, pp. 32-35.

l'argomento di un numero monografico<sup>30</sup>, fa intendere la sintonia organica fra la sua 'sincerità' e l'orientamento assunto dal movimento vociano con la svolta derobertisiana: orientamento che si sarebbe esteso in Italia a tutte le arti, dopo la Grande guerra.

### Viaggio di ritorno

Per arrivare però all'*Esame* non basta solo la letteratura, ci vuole la storia e, in essa, un viaggio di ritorno alla realtà, che Serra aveva cominciato già prima del 1914. 'Qualcosa' infatti era iniziato con la campagna di Libia, nel 1911. L'intuizione, di Pascoli, che l'Italia, «la grande proletaria», da allora, si era «mossa»<sup>31</sup>, adombrava un deciso mutamento dal passato. Ed anche se, nel 1910, Serra aveva ancora scritto di essere «un uomo che vive da più anni in fondo alla sua provincia, e che ha più cura di Platone e del Boccaccio o del cielo se sia chiaro o fosco, che di tutto quello che si scrive e si armeggia intorno in Italia»<sup>32</sup>, il fatto non era vero o lo sarebbe stato ormai solo per poco. In realtà, da quell'anno stesso, il suo legame con le vicende italiane si era fatto più empatico e vigile, come attesta lo scritto, del 1912, *Partenza* [avvenuta proprio da Cesena!] *di un gruppo di soldati per la Libia*<sup>33</sup>:

– Certo è un bello spettacolo. Dieci anni fa non si sarebbe sognato... Il suono è falso. Ma la cosa, in qualche modo, non si può dir che non sia vera. [...] Il cuore libero pulsa col ritmo della fanfara<sup>34</sup>.

30 De Robertis, *Per la morte di Serra*, «La Voce», VII, 14, Firenze, agosto 1915, p. 903.

31 G. Pascoli, *La grande proletaria si è mossa...*, Zanichelli, Bologna 1911.

32 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 161 (*Come fare una rivista. «Neoterioi». I*, 1910).

33 *Ibid.*, pp. 279-288 (*Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, 1912).

34 *Ibid.*, pp. 280-283.

Anche nella commemorazione di Pascoli, tenuta sempre nella sua città, lo stesso anno, dopo aver detto della «umanità» del poeta, in via d'epilogo affermava:

La guerra [di Libia] non contrastava nel suo animo alla pace; il suo pensiero univa in un affetto solo, la gloria dei garibaldini del mare e dei soldatini d'Italia d'oggi, [...]; aveva bisogno, come scrisse, di «farli dormire tutti nella gran pace della poesia»<sup>35</sup>.

Proprio Pascoli, forse l'autore con cui aveva avuto il rapporto più difficile, come con un *alter ego* imperdonabile (ne amava l'intima necessità dell'opera, ma non il modo come era espressa), gli aveva indicato la via di una nuova umanità e la percezione di un 'non detto' di carattere non solo vitale, ma storico: che era il futuro dell'Italia, della sua gente e della sua cultura.

Carducci era stato la via del Risorgimento, Pascoli di un avvenire incerto o meglio: una crisalide etica e estetica piena di contraddizioni, cui urgeva dare sviluppo<sup>36</sup>. Necessità questa rivelata anche dall'interesse per Oriani de *La lotta politica in Italia* (a lungo discussa fra i Vociani)<sup>37</sup> e per la formazione dello scrittore a contatto coi luoghi natali (che, di nuovo, erano quasi i suoi, percorribili in bicicletta su per la valle del Senio fino all'eremo del «màt del Cardel»)<sup>38</sup>, come una traduzione della morfologia terrestre in una prosa sprezzata, che superava il balbo verso pascoliano dal buio del «nido».

Era ancora il tema della «rinettatura», ma sempre più perfezionato e reso storico, nel senso di un processo che superava la sfera individuale, o meglio l'affinava, per una serie di contatti a largo spettro, dove sempre più la società entrava a far da banco di

35 *Ibid.*, p. 318 (*Commemorazione di Giovanni Pascoli*, 1912).

36 *Ibid.*, pp. 302-303 *passim*.

37 *Ibid.*, pp. 291-298 (*La lotta politica in Italia*, 1911-1912).

38 *Ibid.*, pp. 325-342 (*Romanzi di Oriani. Iuvenilia*, 1913).

prova per il singolo, allo stesso modo che la guerra di Libia («un grande fatto politico nazionale che pare assuma anche nella letteratura il valore di un simbolo e di una definizione»<sup>39</sup>) aveva imposto a una massa anonima di contadini e di piccolo borghesi «il dovere di un contegno, di una allegrezza, di un decoro, che può anche fare gli eroi»<sup>40</sup>. ‘Qualcosa’ agiva, dunque, attraverso la guerra e la pace, dando all’Italia un dinamismo che ne rimetteva al telaio l’accasciato sciamito di cultura.

Pur sedendo al suo tavolo di direttore della biblioteca Malatestiana, aveva cominciato, dal 1911 al 1913 – è lui stesso a darne le date<sup>41</sup> –, a raccogliere e a sistematizzare una gran quantità di materiali riguardanti la letteratura, ma anche le case editrici e il gusto dei lettori, così da fornire poi uno *Sguardo d’insieme*, che era il titolo del primo capitolo d’una raccolta di nuovi saggi, *Le lettere*, pubblicata nel 1914 – un libro che avrebbe costituito anche un decisivo contributo all’indirizzo impresso da De Robertis alla «Voce».

In Italia, vi sosteneva, c’erano stati dei mutamenti tanto importanti quanto repentini e, per coglierli, bisognava superare le dispute astratte e guardare la realtà come si presentava, «concorrendovi con la stessa importanza le esperienze e l’insegnamento di tutte le arti, e via via la curiosità di tutte le età e di tutti i paesi, dall’Egitto al Giappone, da Omero al cubismo»<sup>42</sup>. La ‘modernità’, infatti, in virtù della politica di sviluppo industriale voluta da Giolitti, era avanzata nella società italiana a gran passi, creando un progressivo distacco dallo spirito e dalle forme delle opere degli autori come Carducci, Pascoli, e lo stesso D’Annunzio o Croce. Se vivi quegli autori parevano parodie di se stessi. Il lo-

39 *Ibid.*, p. 381 (*Le lettere*, 1914).

40 *Ibid.*, p. 283 (*Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, 1912).

41 *Ibid.*, p. 392 (*Le lettere*, 1914).

42 *Ibid.*, p. 374 (*Le lettere*, 1914).

ro merito era stato concorrere a creare una lingua letteraria che si era liberata degli ultimi residui dialettali e francesi; e anche di avere creato l’attitudine a una critica filologica e storica della tradizione nazionale, portando a nuove edizioni dei suoi classici a partire da Petrarca e da Boccaccio. Ma oramai i giovani erano chiamati a trovare da soli la strada: «Maestri io non ne conosco a questa generazione; se non in quanto la sua curiosità e la sua cultura si eleva a comprendere tutte le lezioni più nobili e più interessanti della storia spirituale degli uomini»<sup>43</sup>.

Bisognava comunque vigilare sulle novità. Se infatti D’Annunzio appariva imploso nella sua stessa maestria nel guarnire la materia verbale con indifferenza da cesellatore (un ‘vizio’ che spartiva coi maggiori poeti dialettali, da Di Giacomo a Pascarella, a Trilussa), anche le nuove leve, come Gozzano e Moretti, non parevano godere di miglior sorte. Qualche sprazzo magari veniva dalla Negri e dagli ancora esordienti Bontempelli, Saba e Palazzeschi, attesi però ad altre prove. Meglio, a tratti, la prosa sul versante realista, di leva verghiana, De Roberto, Deledda; o post-carducciano, Panzini, Albertazzi; e, sull’asse fiorentino Oriani-Papini, con Soffici: il migliore. Nella critica, invece, si era già sul certo: Cecchi, Gargiulo e De Robertis.

L’officina letteraria, comunque, funzionava a pieno regime e, al solito, ogni giudizio, ne *Le lettere*, era espresso in forma dialogica e rivedibile, come fanno i personaggi in Dostoevskij parlando di se stessi, quasi a prevedere l’opinione opposta; l’edificio letterario insomma s’alzava di là dai limiti individuali e adombrava una *vie moderne* fattasi, finalmente, anche italiana.

Per questo forse si era tenuto lontano da qualsiasi disputa sulla avanguardia autoctona, e poco si era curato dei suoi analoghi in Francia. Dava tuttavia, nelle *Lettere*, un’adesione implicita ai presupposti del futurismo ‘antimarinettiano’, creatosi a Firenze

43 *Ibid.*, p. 380 (*Le lettere*, 1914).

con «Lacerba» di Soffici e Papini, un indirizzo che sarebbe poi confluito anch'esso nella «Voce» di De Robertis, e cioè una visione 'contemporanea' della storia, e sinestetica delle arti, che traduceva in 'durata psichica' ogni motore futurista<sup>44</sup>, come «una sorta di classicismo nuovo [...] un desiderio vasto e disinteressato di conoscenza, che abbraccia gli antichi e i moderni, gli stranieri e i nostri, richiama in mezzo a noi Goethe e Shakespeare, Cervantes e Aristofane, il Mahabarata e il Kalevala»<sup>45</sup>.

Il punto era comunque stabilire il grado di necessità di ogni opera, di avanguardia o meno, nel nuovo contesto sociale. La cui complessità, fra guerra e pace, era il vero 'non detto' vitale cui nessuno riusciva a dare voce o forma.

La questione l'aveva posta, a suo modo, e, all'inizio, quasi di sfuggita, riguardo alle corrispondenze giornalistiche di guerra giunte dalla Libia, scrivendo, con chiara (e taciuta) risonanza pirandelliana: «l'uomo che opera è *un fatto*. E l'uomo che racconta un *altro fatto*»<sup>46</sup>. Aveva così allargato il criterio della «ri-rettatura» tra «la forma che offese e quella che poi piacque»<sup>47</sup> a un maggior grado di coscienza del tempo e della realtà. Dal che l'istanza classicista, sempre latente nei suoi progetti letterari, non poteva che misurarsi ora con il compito di essere 'moderna' al modo che Baudelaire aveva descritto ne *Le peintre de la vie moderne*: «pour que toute "modernité" soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite»<sup>48</sup>. E cioè con un cambiamento dal 'multanime' di D'Annunzio o dal 'fanciulli-

44 R. Cresti, *Lo spettro nella macchina. Due saggi sul futurismo*, Le Ossa, Filottrano (AN) 2013, pp. 38-54.

45 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 380.

46 *Ibid.*, p. 286 (*Partenza di un gruppo di soldati per la Libia*, 1912).

47 Cfr. *supra*, nota 8.

48 Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in *Id.*, *Œuvres complètes*, cit., vol II., p. 306 («[...] affinché ogni modernità sia degna di divenire antichità, è necessario che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta»).

no' di Pascoli, in favore di un altro 'centro espressivo', tratto dalla esperienza dell'arte, non come mito, ma come esito d'un più vero sentimento della vita.

Si trattava anche di un cambiamento di prospettiva individuale, che da isolato erudito – da ultimo principe Amleto o da poeta contemplatore del fumo e della risacca – lo portava nel pieno della vita nazionale, impegnato a esprimere, pur sempre attraverso se stesso, una esigenza: uno stato d'animo collettivo. Quale era dunque la «*beauté mystérieuse*», personale e storica, il 'qualcosa', che, in Italia, sarebbe dovuto apparire proprio dalle lettere?

Spesso un immaginario determinatosi sulle forme del passato, fra rovine non restaurabili, che aumentano per l'effetto del tempo, si muta in una rappresentazione della realtà la quale ha gli stessi caratteri di infinità e caducità, ma naturali. Si pensi alla trasformazione delle *Antichità* e delle *Rovine di invenzione* di Piranesi nel paesaggio dei pittori romantici, e poi degli impressionisti. In tali casi l'artista si avvicina al mondo esterno scoprendovi parti di sé che non conosceva. Egli, agendo in equilibrio fra il suo 'essere precedente', la cultura di cui dispone e l'osservazione delle cose, assurge a un livello di libertà, che supera l'identità di prima, in un nuovo 'essere'.

Quel processo si rivela anche dove, raccontando se stesso, l'artista ora si pone in termini a-morali rispetto alla vicenda biografica (o storica) nella quale è compreso: avvicinandosi e insieme estraniandosi da essa. E quanto è più presente in un certo personaggio o in un luogo, tanto più lo è anche altrove, in un altro. *L'Ortis* finisce sulla soglia di una storia che altri vivranno; le *Operette* adombrano l'infinito di un universo cadente e insieme allo stato aurorale; la *Certosa* segna la fine dei conflitti di un mondo incalzato da radicali novità. In essi il vero ritratto dell'autore non è nel 'cosa' racconta, ma 'nell'io che racconta'. E la 'sincerità' è lo stile quasi senza un contenuto, come un'immagine pura, che porta in sé un tipo diverso di coscienza.

Se quell'immagine ha un carattere umano diviene uno specchio collettivo e tanto più se non mistifica la realtà in modo retorico, superomistico, indicando ordini di valori eterni. La sua verità è transitoria, caduca: amiamo Ettore e non Achille, almeno finché questi non muore. Tale era il senso 'moderno' della mitologia nei *Fiori del male* di Baudelaire, dove ogni materiale classico appare rivisto in nuove forme di realtà, così come, in ideale parallelo d'intenti, *La fucilazione dell'imperatore Massimiliano* (1878) di Manet rappresenta la tragedia dell'aristocrazia ormai soverchiata dal mercato delle notizie e delle merci. Se, infatti, già nel *Funerale a Ornans* (1850) di Courbet non si sapeva chi era il morto, in Manet quasi non si riconosce l'imperatore fucilato. Si tratta di un 'oggetto' come un altro. E chi lo dipinge è, nell'atteggiamento, simile al soldato del plotone di esecuzione che si distrae dal suo compito onde verificare la ragione del mal funzionamento del fucile. Intanto la vita e la morte continuano a fluire prima e dopo di lui... Quello che importa è il nuovo stile dell'immagine, la sua forma 'distratta' e definita. Tale era il compito che si prefiggevano Serra e, in parallelo, «La Voce» di De Robertis (cui collaboravano Papini, Soffici, Govoni, Onofri, Carrà, Savinio, Ungaretti): dare un'espressione 'sincera' alla «*beauté mystérieuse*» o al 'non detto' moderno, intendendo «comprendere tutte le lezioni più nobili e più interessanti della storia spirituale degli uomini»<sup>49</sup>. La letteratura e l'arte in genere dovevano diventare in se stesse una 'critica della vita' capace di assorbire innumerevoli materiali culturali e di darne una sintesi formale corrispondente a una situazione concreta, personale, ad un Io che fosse dello scrittore, ma come un sentire latente anche nel lettore, un'opera, cioè, a embrice tra fra il «fatto» dell'uomo «che opera» e «l'altro fatto» dell'uomo «che racconta»<sup>50</sup>. Un avvicinamento *ex imo* alla realtà.

49 Cfr. *supra*, nota 43.

50 Cfr. *supra*, nota 46.

### Iato assottigiantesi

Ora Serra, proprio per questa ragione, non poteva improvvisamente diventare un altro. E così, a modo suo, una prima risposta, partendo dal suo 'non detto', l'aveva data, sulla «Voce» del giugno 1914, col *Ringraziamento a una Ballata di Paul Fort*<sup>51</sup>, dove lo iato fra vivere e scrivere si assottiglia, facendo precedere la 'lettura' del testo poetico da una lunga narrazione di vicende personali (l'occasione del primo incontro con il testo, la stagione in corso, l'umore, la descrizione dell'ambiente umano e naturale); cosicché il discorso critico si comunica al lettore nella forma di un racconto.

Noia della domenica mattina, aprile scialbo e freddoloso sotto la pioggia. La ghiaia del giardinetto scolastico, che bisogna attraversare per giungere alla casa dei libri, sgrigliola e geme sotto i passi, fra i rivoletti giallastri e le pozzanghere picchierellate di gocce [...]. Quante cose da fare; e che rammarico vago delle ultime corolle dei ciliegi, biancheggianti fra un sospetto di ruggine e lacrimanti così candide e lievi sull'acquittrino azzurro dei grani<sup>52</sup>.

Inoltre, mentre l'orizzonte si allarga, compare un centro fisico, cui tutto si riferisce:

Come cerchio da cerchio e suono da suono, sorgono l'un dall'altro piccoli drammi dentro la mente e si dissolvono e tornano a formarsi intorno a un punto che mai non muta [...].

L'importante è essere venuto e di sentirmi qui, solo. Il resto verrà da sé; una cosa alla volta<sup>53</sup>.

È un critico 'distratto', quasi svogliato, che si accinge a svolgere il suo ruolo; che prende in mano il libro, lo soppesa quasi mate-

51 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., pp. 485-510.

52 *Ibid.*, pp. 485-486.

53 *Ibid.*, p. 487.

rialmente, lo sfoglia: «Paul Fort. So di che si tratta. Il suono del nome e l'aspetto del libro convengono alla mia stanchezza»<sup>54</sup>. Però la lettura subito l'attira, l'invita a proseguire:

Leggo adagio per seguire la cadenza dell'alessandrino, vivo ed elastico come il passo di un fanciullo. [...] Intanto vo innanzi, verso Mortcerf, e poi torno a Gonesse, al castello del sire di Coucy; vedo così la fuga di nozze della Senna e dell'Oise<sup>55</sup>.

La *Ballata* di Fort, ambientata nella provincia francese (dove il poeta, per caso, era nato!), e il paesaggio autobiografico descritto all'inizio da Serra sono un fatto che la scrittura, svolgendosi lenta, raccoglie e esprime in una realtà plastica, modellata da fuori e da dentro. Impressioni e memorie si confondono, fra presente e passato, in una miriade di rimandi letterari. Finché:

sono un altro. Sono un sospiro di felicità che se ne va leggero e sospeso sino al termine, attento solo a non perder nulla [...]; passo e ripasso sulla mia commozione e sulla mia gioia come sulle corde che tendono l'arco che va e viene senza staccarsi dal suono a ogni volta più largo e più ricco, granito traboccante e festoso<sup>56</sup>.

Il *Ringraziamento* è uno straordinario esercizio di stile, nel quale il 'saper leggere' è un'esperienza, e lo 'scrivere' è, nell'insieme, una «calma cantante»<sup>57</sup>. In esso il 'non detto' del poeta è anche quello del critico, che avanza soppesando il testo sillaba per sillaba; evidenziando la capacità del poeta di superare la distanza fra il verso e la prosa, con una voce naturale fatta di tutti i metri: colorita e classica. Il ritmo della *Ballata* di Fort era infatti senza affettazione e il suo autore, riflettendo su se stesso, si «rinettava» per attinge-

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 489.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 498.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 499.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 506.

re, nel lettore, a un livello condiviso di umanità. Questo affascinava Serra: la resa di «sensazioni di natura, a tratti diretti, sottili, vivi, che non rientrano in nessun cliché della poesia già conosciuta, simbolista o romantica»<sup>58</sup>. Fort percepiva il proprio tempo in tutte le sue inquietudini e sollecitazioni culturali, e usava gli sfondi della provincia francese come una materia prima da rielaborare, nella forma biografica di un Io finito e infinito, fisico e spirituale, secondo un equilibrio foriero d'un intimo appagamento:

Tout mon corps est poreux au vent frais du printemps...  
Partout je m'infinise et partout suis content<sup>59</sup>.

«Content», dunque, di cosa? Di essere uomo nella propria caducità senza enfasi, nella propria fisicità pascaliana di 'cosa pensante' fra cose che «incantano i sensi», eterno solitario nei propri dubbi (è ancora Leopardi). L'affinità della poesia di Fort con quanto Serra stesso e i Vociani avrebbero voluto fare era evidente (come una «rinettatura» del mondo pascoliano, il più vicino, pur coi suoi limiti, a tale modello: nella «Voce» se ne occupava Onofri). Mancava però ancora un effettivo stato di necessità, che sottraesse l'opera alla pura sfera letteraria. E forse il dubbio nasceva insieme ai propositi. Intanto le cose 'moderne' cominciate nel 1911 avevano continuato a procedere. L'inesco della mobilitazione 'proletaria' per la Libia era proseguito.

Ormai l'Italia si trovava, nel 1914, davanti al dilemma di un nuova guerra. Il mutamento recente, che fin dagli inizi era stato rapido, ma graduale, assumeva una decisa accelerazione. Non si trattava più solo di riconoscere nei soldati che avevano portato il tricolore a Tripoli gli eredi dei garibaldini (che l'avevano issato a Marsala) o solo di adeguare le arti alla società delle folle e ai suoi gusti,

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 494.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 495.

ossia alla *vie moderne* e al suo mercato, anche in termini culturali; si trattava di decidere se fare o meno un passo che avrebbe potuto essere esiziale per uno stato relativamente giovane e che non aveva trovato ancora una propria vera identità né una coesione interna. La «grande proletaria» era davvero soltanto tale, ed era giunta 'nel concerto europeo' nello stesso momento in cui la concordia del 'meno peggio', ricordata da Freud, aveva iniziato a sgretolarsi. La Francia cercava, dai tempi di Sedan, la rivincita sulla Germania; quest'ultima voleva consolidare il proprio primato continentale espandendosi verso est ai danni della Russia; l'Inghilterra avrebbe visto di buon grado un ridimensionamento tedesco e un allargamento della Russia a scapito dell'Austria-Ungheria, la quale intendeva, a sua volta, rafforzare la propria presenza nel sud della regione balcanica e impedire che, per le altalenanti condizioni dell'Impero Ottomano, la Russia si avvicinasse al mediterraneo. Invece nessun destino attendeva l'Italia, più che quello di dar compimento al suo Risorgimento, con la conquista di Trento e Trieste, e forse un'espansione nel quadrante adriatico.

Eppure la conquista della Libia aveva acceso speranze non solo nella classe dirigente, sollecitata dal progresso industriale dell'ultimo decennio, ma anche nei ceti borghesi e, soprattutto, fra gli intellettuali, che di quei ceti erano parte, per i quali il Risorgimento costituiva un mito sorto dal legame mazziniano fra 'pensiero e azione', legame il quale, proprio nel corso della fase postunitaria si era poi allentato fino a scomparire. Agire per una causa comune, per un'idea, si era fatto quasi impossibile e l'accendersi della questione sociale aveva creato divisioni che non pareva più possibile risanare.

### Il linguaggio moderno dell'Ottocento

Serra era consapevole di questa situazione e il destino sembrò andarlo a cercare su un terreno comunque già predisposto pro-

prio per la sua attenzione al Risorgimento. Le commemorazioni di Pascoli e poi di Carducci a Cesena, la seconda del 1914, contengono elementi probanti in tal senso. Ma anche Garibaldi e persino Giovanna d'Arco rientravano già nei suoi interessi, in quanto esempi di un impegno morale senza defezioni, vissuto come una «rinettatura» rispetto alla loro stessa vita: forse più 'forze' che 'forme' o 'figure': ossia l'opposto dell'estetismo e della retorica patriottarda. Visto in continuità morale col presente, l'Ottocento nostrano parlava un linguaggio 'moderno', com'era accaduto in pittura con Pellizza da Volpedo, Segantini, Morbelli, e, con il futurismo degli inizi, in Boccioni e Carrà<sup>60</sup>. Nessuna enfasi ipocrita insomma: Risorgimento, come dirà Gobetti, «senza eroi»<sup>61</sup>; una vicenda anzitutto d'uomini, di forme naturali e di colori.

Infatti un uomo in carne e ossa venne a scuoterlo: Cesare Battisti, politico e storico della terra trentina, decisi a lasciare gli studi per la causa irredentista e «l'avvenire della Patria»<sup>62</sup>. Battisti, nel gennaio del 1915, era stato contestato a Cesena da un gruppo di non interventisti socialisti. E Serra, che pur aveva avuto simpatie socialiste, sentiva che i tempi erano cambiati e che si imponevano scelte nuove e una nuova coscienza. Oxilia, nel 1914, aveva scritto già nell'ode ai poeti crepuscolari: «*mentre rulla il tamburo...*»<sup>63</sup>.

Ma da che parte stare? E cosa avrebbe dato l'Italia alla guerra? Forse la propria umanità, in una sintesi etico-estetica simile a quella che appare alla fine, ne *Le peintre de la vie moderne*, quando, di notte, mentre tutti dormono, l'artista trova le corrispondenze nascoste nella messe dei materiali che ha raccolto durante il giorno e ne ricava la propria opera come un punto di

60 C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, pp. 216-302.

61 P. Gobetti, *Risorgimento senza eroi e altri scritti storici*, Einaudi, Torino 1969, pp. 3-120.

62 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 520 (*La conferenza Battisti*, 1915).

63 N. Oxilia, *Il saluto ai poeti crepuscolari*, in *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, Einaudi, Torino 1969, vol. I, p. 498-502.

arrivo, che tuttavia non chiude il processo creativo, bensì lo definisce in continuità e così facendo trova uno stile col quale essere «*sincère sans ridicule*»<sup>64</sup>.

Dal tempo della laurea erano passai dieci anni. Molti, pochi? Abbastanza perché il solitario cesenate fosse atteso a parlare in pubblico dopo molti colloqui privati, comunicazioni rapide o fortuite, incontri cercati o occasionali:

bisognerebbe anche spiegare – scrive per lettera a De Robertis – in che senso mi sia chiuso lungamente in una sorta di prigione di letteratura provinciale e di modestia o di ossequio umanisticamente preciso, che era piuttosto una forma naturale, una dissimulazione e una difesa provvisoria dell'animo insofferente, desideroso di salvare insieme la sua negligenza del presente e la sua libertà dell'avvenire<sup>65</sup>.

Siamo già nell'anno dell'*Esame*, che è una 'maschera nuda', ovvero è più aderente al volto di qualsiasi altro scritto precedente ed aderisce così a un 'non detto' più particolare, che coglie i motivi più diffusi del confronto culturale, civile e politico fra le fazioni del non interventismo e dell'interventismo (*solve et coagula!*), e lo fa con un tale livello di maturazione etica e estetica da comporre un ritratto collettivo, non come adesione all'uno o all'altro schieramento, ma come immagine di entrambi in un solo movimento di pensiero. L'apparato osservatorio provinciale si trasforma così in tutti i suoi aspetti umani e geografici in uno specchio ustorio, col quale rimandare al centro della coscienza intellettuale italiana – presa in appalto da esanimi letterati e politici – il proprio ritratto «rinettato»: e neppure il proprio, bensì l'*Esame* 'del' proprio ritratto, cioè, appunto, della propria coscienza. Mentre lo scriveva era come in uno stato di grazia. Ogni periodo segnava un incontro fra la sua biografia e quella della vita nazio-

64 Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, cit., p. 302 («sincero senza ridicolo»).

65 «La Voce», VII, 9, Firenze, aprile 1915, p. 539; rist. *Epistolario di Renato Serra*, cit., pp. 550-551.

nale, cui aveva preso parte come studente, insegnante, direttore di biblioteca e altro. I lettori l'avrebbero accolto come riguardante il suo autore, ma questo non era vero, se non in misura corrispondente a ciò che essi s'aspettavano di leggere, non 'di Serra', ma 'di loro stessi'. La sua prosa ha un andamento perfetto fra l'affermare e il negare, circoscrivere e scartare un argomento mentre lo dichiara, come si trattasse della sabbia di una clessidra, di continuo rovesciata e fatta ricadere dalla fiala piena nella vuota. Chi legge non si identifica in un contenuto, ma in un modo di pervenire a un contenuto, che non si fissa.

Il suo modello ricorda l'orazione funebre di Antonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare. Chi erano, infatti, Bruto e Cassio, traditori e *honourable men*? I letterati, fra i quali però Serra stesso si contava, cosicché ogni considerazione muove, per buona e cattiva coscienza, dall'interno. Serra, cioè, non si separava dal ceto intellettuale: ne rivendicava anzi i frutti, in specie nella letteratura, sentendosene parte. E proprio per questa ragione diceva, all'inizio dell'*Esame*, che ora quei frutti gli facevano «schifo»<sup>66</sup>, che gli erano venuti a noia, soprattutto, negli ultimi otto mesi, ovvero dall'inizio della guerra. Era 'sincero'? Sì, come sempre, e quindi, no, ossia il suo sì si fondava su un 'non detto', che era all'origine della sua posizione, della sua coscienza.

Scriveva: «la guerra non cambia nulla»<sup>67</sup>, perché sapeva, come lo intendeva, sul lato ormai 'avversario', Freud, che la guerra avrebbe cambiato tutto. E questa premessa, all'inizio dello scritto, l'induceva a reiterare i ritratti 'ippocratici' di D'Annunzio (lemure oltre misura e gusto) di Croce (professorale a vuoto)<sup>68</sup>, e a fare l'avvelenata menzione dei rutilanti ingegni della III Repubblica d'oltralpe (eppure qualcuno di essi, come Péguy, era già morto!).

66 R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato: seguito da Ultime lettere dal campo*, cit., p. 6.

67 *Ibid.*, p. 7.

68 *Ibid.*, pp. 14-16.



Nessuno («Barrès, Bergson, Boutroux, Claudel, Bédier»<sup>69</sup>) aveva la parola giusta: solo retorica, discorsi ufficiali, al meglio cronache. Per non parlare dei giornalisti e dei commentatori. Ma c'era una parola, che potesse dirsi 'giusta'? Neppure lui, Serra, la sapeva. Ma si ingegnava a trovarla; circoscriveva l'evento, la guerra, presto cresciuto fino a farsi enorme. Affermava, però, che la guerra non avrebbe cambiato «neanche la letteratura»<sup>70</sup>:

La letteratura [...], come conquista spirituale, come esigenza e coscienza intima, [...] resta al punto a cui l'aveva condotta il lavoro delle ultime generazioni; e qualunque parte ne sopravviva, di lì soltanto riprenderà, continuerà di lì. È inutile aspettare delle trasformazioni e dei rinnovamenti dalla guerra, che è un'altra cosa: come è inutile sperare che i letterati tornino cambiati, migliorati, ispirati dalla guerra<sup>71</sup>.

Sapeva che non era vero. E fiutava l'occasione. Eppure non lo diceva. Certo, non era il cambiamento invocato dalla retorica interventista di quei mesi, né quello di Marinetti: «Guerra, igiene del mondo!». Ma forse, forse in quelle parole a vuoto si celava una verità (e poi c'era interventismo e interventismo...). Al momento però gli uomini al fronte gli parevano automi, che, quando morivano, venivano calati non in terra, ma quasi in un cassetto, come giocattoli rotti. Il che valeva, soprattutto, per i borghesi (intellettuali o meno), i quali avevano un'opera propria da portare a fine. Per gli altri, in gran parte contadini, il destino era anonimo, sbriciolato, come quello dell'erba fra le pieghe del suolo, che, da tempo immemorabile, cresceva, seccava, moriva, e ricresceva. Era ancora la campagna romagnola a tenergli lo sguardo, ma adesso, come in una parafrasi della *Ginestra*, era solo la parte viciniora di una superficie su cui le razze e le loro lingue «fan-

69 *Ibid.*, p. 11.

70 *Ibid.*, p. 7.

71 *Ibid.*, p. 9.

no di tanti piccoli esseri divisi, dentro un cerchio indefinibile e preciso, una cosa sola»<sup>72</sup>.

La guerra, per quelle «razze», gli pareva una semina a rovescio, non più estesa o ferale in fondo di un raccolto fatto con la falce fienaja: «è la stessa marea umana che ha traboccato sul Reno e per le Fiandre, ha allagato i piani germanici e sarmatici e s'è rotta ai passi dei monti»<sup>73</sup>. I campi di battaglia erano quelli fino a ieri coltivati. E, appena terminata la guerra, avrebbero assorbito tutte le rovine. Solo per un attimo aveva avvertito l'idea di qualcosa d'irreparabile: «C'era nei primi giorni un'impressione indicibile»<sup>74</sup>. Ma quell'idea l'aveva subito rimossa: no, la civiltà europea non era in pericolo.

#### Raccontar cercando

Comunque, spostava il fuoco sull'Italia. Doveva o non doveva, l'Italia, scendere nella lotta? Il suo popolo era inerte, egoista, ottuso. Però, se si guardava alla storia, ogni popolo aveva un destino, che prima o poi si dichiarava. Ma 'prima' o 'poi'? Non rispondeva. Menzionava Giolitti, non interventista, vedendolo trascinato, come i suoi avversari, da un fato soverchiante. Lo erano tutti i politici, ai quali, perciò, c'era poco da rimproverare; meglio perdonargli come a dei bambini, con un sorriso di compatimento<sup>75</sup>.

C'era nella guerra un riscatto a tanta impotenza? Forse, per un istante, c'era: ed era in un impeto di solidarietà verso gli altri, coi quali si imparava a fare fronte comune; a resistere vivendo di poco; accettando il sacrificio per il bene di tutti (conosceva l'esercito): «Ma del resto è una perdita cieca, un dolore, uno sper-

72 *Ibid.*, p. 31.

73 *Ibid.*, p. 33.

74 *Ibidem.*

75 *Ibid.*, p. 42-44.

però, una distruzione enorme e inutile»<sup>76</sup>. Non si poteva comunque sospendere «il corso dell'universo»<sup>77</sup>: le cose, appunto, destinate a accadere. Che fare, dunque? Di nuovo non rispondeva. O meglio, per farlo, seguiva la via di una *Operetta morale* dove non c'è fine, non epilogo: l'intera realtà circostante gli pareva, come le mummie di Federico Ruysch, esser in punto di parlare, ma, venuto il momento, era troppo tardi...

Così continuava a guardarsi intorno, a raccontar cercando. Ma il lettore dell'*Esame* 'non lo trova più', e si abitua all'assenza e la fa propria: attende a un estremo, che risuona dell'opposto. La voce, intanto, non muta: reclama il diritto d'essere e di non essere altro che una voce; di fare della letteratura e d'essere fatta di letteratura: autore e personaggio, vivente e vita in uno solo:

Questa letteratura che io ho sempre amato con tutta la trascuranza e l'ironia che è propria del mio amore, che mi son vergognato di prender sul serio fino al punto di aspettarne o cavarne qualche bene, è forse, fra le tante altre, una delle cose più degne<sup>78</sup>.

La letteratura gli appariva, come la nazione intorno a essa, «una realtà» che nei suoi modi pareva la proiezione di valori «rinettati», i quali egli aveva sempre cercati: «semplificazione», «istinto di riduzione all'essenziale», «moltiplicazione di esigenze» da una «forza viva innegabile»<sup>79</sup>. La situazione descritta, ne *Le lettere*, operosa, ma infondo ancora inetta, sembrava essersi sbloccata. Faceva intravedere gli estremi di un cantiere. Valeva la pena d'entrarvi? Era, quel cantiere, il mezzo per non cedere alla retorica, per non stare nel coro delle anime morte, favorevoli come contrarie alla guerra?

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>77</sup> *Ibidem.*

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 51.

Dopo aver lasciato tutto il resto, questa è l'unica parte che mi rimane; e peggio per me, se mi par così poco. La prenderò come una lezione, che so di aver meritato. E non parliamo più della guerra. Anzi, parliamone ancora<sup>80</sup>.

Con questo ennesimo scarto, o 'gioco delle parti', inizia la seconda parte dell'*Esame*. Ed è importante che in essa vi sia un immediato ritorno al tema della guerra, poiché quel tema si scopre all'origine di un cambiamento che, in ambito letterario e in genere nei valori estetici, non contraddice l'assunto di partenza: «la guerra non cambia nulla». È uno sfasamento di piani narrativi, con cui Serra ricomincia il discorso. Egli dichiara che una moltitudine di pensieri e angosce lo teneva al tempo in cui era giunta notizia del precipitare degli eventi, nel luglio 1914; e che, da allora, era iniziata una sorta di decantazione interiore, che faceva sparire i doveri non sentiti, le intimazioni, le paure, gli slanci obsoleti, la pleora politica. Al loro posto appariva una trama di emozioni, passioni, colori, persino odori; e di incontri con uomini e donne: fino a fargli scrivere «Sono libero e vuoto, alla fine»<sup>81</sup>.

Iniziava così una «rinettatura» di tutto il suo vissuto, che l'idea della guerra indirizzava adesso alle cose più semplici, nella loro eterna caducità, con un crescendo di particolari riguardanti i 'suoi' luoghi romagnoli. In quelle pagine, a tratti, pare quasi diventato un pittore, che indugia sulla sfumatura delle erbe, delle chiome degli alberi, delle cortecce, dei muri delle case. Ora la guerra «non cambia nulla» non perché egli la sottovaluti, ma perché gli rivela la realtà umana di là dalle ripetizioni, convenzioni e pregiudizi.

Descrive fisicamente persino i suoi stati di angoscia, quando i muscoli, dalle gambe alle mandibole, si contraevano all'improv-

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 57.

viso e lo scioglimento del respiro sopraggiungeva a ripristinare la perdita armonia. Ma accenna anche a dialoghi in riva al mare con un personaggio femminile (ne chiama a testimone un «professore»: Croce o lui stesso, occasionale docente?), e gli scambi avuti, per i campi, con alcuni contadini, che gli si rivolgono come al loro «tenente»<sup>82</sup>. Segnali, tutti, di un acquisto di umanità, di un contatto radicale con gli altri, che la scrittura rende con andamento serrato e incalzante, ma sempre regolato da un'unica plastica emotiva, legando l'essenziale al naturale: «[...] aria lavata e vuota, colori muti. Libertà»<sup>83</sup>. Si percepiscono i toni, le figure, ancora tutti a venire, di Carrà e di Morandi, il maturare di un «classicismo moderno», derivante dalle «sensazioni di natura», che riporterà la molteplicità dei piani futuristi a oggetti metafisici.

#### La voce ritrovata

Un avvicinamento decisivo si compie davanti agli occhi del lettore. Un avvicinamento alla vita, il cui mutarsi dà una immagine unica, definita. Nella vita, se qualcosa nasce, è per necessità contingente, ma non effimera. Perciò il fatto morale, la riflessione sulla guerra che «non cambia nulla», si trasforma in una ipotesi formale: in una coscienza *in fieri* che asciuga alla origine ogni estetismo, ogni retorica conservatrice o innovatrice, sia guerra-fondaia che pacifista. Conta alla fine, e per sempre, il sentimento di ciò di cui non si può fare a meno, come quando si aprono gli occhi su un paesaggio: o gli occhi sono aperti e vedono; o sono chiusi. Non è più, cioè, l'idea astratta, ma la realtà immutabile, che rende gli uomini di necessità «fratelli»: siano intelligenti o ottusi, disposti al sacrificio e in buona fede; o furbi e opportu-

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 70-73.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 60.

nisti; si potrebbe aggiungere persino, 'amici' o 'nemici'. È, nella parola «fratelli»<sup>84</sup>, un 'noi' ch'è già un 'tutti'. «Signor tenente, [...] si va tutti questa volta»<sup>85</sup>, gli diceva la sua 'gentuzza'. E l'emozione che quella frase produceva accorciava le distanze fra l'uomo 'che vive' e quello 'che scrive'.

Ecco, quel «tutti», sarà poi di ciascuno, come la ferita o la morte. Sarà il destino scritto oltre ciò che, per una scelta non necessaria, ma inevitabile, poteva accadere al singolo individuo, facendogli comunque ritrovare un destino comune. Serra non dice di essere favorevole alla guerra, ma di sentirne la necessità per l'Italia, e non rinuncia così al 'non detto', a un'incertezza cioè di ragioni, che pone anzi mentre le vive, cosicché la sua coscienza supera i fatti, restandovi fedele, poiché sa che l'unico 'al di là' è il presente. L'Italia astratta diviene il suo popolo nell'infinito 'ora' di una coscienza collettiva che è nelle cose e nei singoli: come la luce e l'ombra di un paesaggio, come le parole strette alla caducità d'un discorso, che non finisce:

Laggiù in città si parla forse ancora di partiti, di tendenze opposte; di gente che non va d'accordo; di gente che avrebbe paura, che si rifiuterebbe, che verrebbe a malincuore.

Può esserci anche qualcosa di vero, finché si resta per quelle strade, fra quelle case.

Ma io vivo in un altro luogo. In quell'Italia che mi è sembrata sorda e vuota, quando la guardavo soltanto; ma adesso sento che può essere piena di uomini come son io, stretti dalla mia ansia e incamminati per la mia strada, capaci di appoggiarsi l'uno all'altro, di vivere e di morire insieme, anche senza sapere il perché: se venga l'ora. Può darsi che non venga mai. È tanto che l'aspettiamo e non è mai venuta!

Che cosa ho oggi di cui fidarmi, all'infuori del desiderio che mi stringe sempre più forte?

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 75.

Non so e non curo. Tutto il mio essere è un fremito di speranze a cui mi abbandono senza più domandare; e so che non sono solo. Tutte le inquietudini e le agitazioni e le risse e i rumori d'intorno nel loro sussurro confuso hanno la voce della mia speranza. Quando tutto sarà mancato, quando sarà il tempo dell'ironia e dell'umiliazione, allora ci umilieremo: oggi è il tempo dell'angoscia e della speranza. E questa è tutta la certezza che mi bisognava.

Non mi occorrono altre assicurazioni sopra un avvenire che non mi riguarda. Il presente mi basta; non voglio né vedere né vivere al di là di questa passione<sup>86</sup>.

Questa è la voce del singolo, la voce ritrovata di 'uno' che parla 'per tutti', non da un pulpito, come D'Annunzio o Croce, i giornalisti o i politici, inutili e inetti, ma 'in tutti', alla pari, con la stessa, umana «angoscia e speranza»; e che continua a farlo, mutata eppur immutata, anche dopo un secolo: «Dietro di me sono tutti fratelli, quelli che vengono, anche se non li vedo o non li conosco bene»<sup>87</sup>. *L'Esame* si chiude – come la sua crisalide, che è il *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort* –: «Io sono contento, oggi»<sup>88</sup>.

Il 24 maggio l'ora venne. L'Italia entrò in guerra. Vi fu la mobilitazione generale. Serra, già richiamato alle armi in aprile, partì per il fronte. Tornò a casa per una convalescenza di un mese, dopo un incidente automobilistico in zona operativa, quindi raggiunse il suo reparto, in prima linea, accompagnato dalle ultime lettere e da un diario di trincea, che, scritto sui fogli di un taccuino, palesa la ricerca di parole come la tela di un ragno esposta ad un vento sempre più forte: «Si fa sera, tra le nuvole e la luna fresca»<sup>89</sup>. Adesso lo sentono parlare solo i suoi soldati, i suoi fanti; e quando tace per sempre, colpito alla fronte dal tiro improvviso di un

86 *Ibid.*, pp. 80-82.

87 *Ibid.*, p. 77.

88 *Ibid.*, p. 83.

89 Serra, *Scritti letterari, morali e politici*, cit., p. 563 (*Diario di trincea*, 1915).

cecchino, il 20 luglio del 1915, su un falsopiano del monte Podgora, nel verde di prati e d'alberi fatti lucidi dalla pioggia, ma in alto, fra le nubi, il cielo era azzurro, nasceva già un'altra voce: era la stessa voce passata a un altro uomo, e diceva:

Di che reggimento siete,  
fratelli?

Era quella del fante Giuseppe Ungaretti<sup>90</sup>, reduce della «Voce» derobertisiana, che, nella *nèkyia* delle trincee, cercherà un «*paese / innocente*»<sup>91</sup> dove la critica e la vita, la letteratura e l'umanità, si sciolgano l'una nell'altra, poiché chi parla si rivolge ai suoi simili, ai suoi «fratelli». L'ungarettiano *Porto sepolto*, scritto sul fronte del Carso, costituisce la metamorfosi lirica dell'*Esame* e insieme di un'intera stagione della nostra letteratura e della nostra arte: preziosa corona di un «classicismo moderno», espressa da un Io che, anche nelle prove più dure, vorrà godere di un «*minuto di vita / iniziale*»<sup>92</sup>, di quell'estremo essere «contento» di Serra, che Ungaretti chiama *Allegria*.

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

Fratelli

La cercheranno in molti quella 'voce', passandosi il testimone. E, dalle macerie e dalle stragi del conflitto mondiale, verranno una letteratura e un'arte che, revocati gli orpelli, tradurranno la

90 G. Ungaretti, *L'allegria 1914-1919*, Mondadori, Milano 1942, p. 54 (*Fratelli*).

91 *Ibid.*, p. 106 (*Girovago*).

92 *Ibidem*.

lezione vociana e di Serra nel microcosmo di un Io che, come dice Carrà nel 1918, sul primo numero di «Valori Plastici», avverte non di essere nel tempo, ma che il tempo è in lui<sup>93</sup>. Un Io che, inoltre, sa dedicarsi alle cose comuni<sup>94</sup> e coniugare la libertà delle avanguardie, e di tutto quello che la letteratura era stata dall'inizio del Novecento, alla necessità di ritrovare una misura umana individuale, che si riveli, col tempo, un valore collettivo. Lo faranno, a volte disperatamente, coi più diversi orientamenti ideologici, Massimo Bontempelli, Edoardo Persico, Dino Garrone, Berto Ricci, Giaime Pintor, Beppe Fenoglio e i migliori protagonisti del nostro Novecento, per i quali la letteratura sarà, in guerra o in pace, una inesauribile «rinettatura». E lo stesso faranno i pittori, gli scultori e gli architetti combattendo ora la retorica del monumentale di regime ora quella a essa successiva della dissoluzione della trama fra il presente e la memoria, che abolisce il 'paragone' fra la vita e la forma.

Serra sapeva che il suo *Esame di coscienza* era più profondo e durevole di quello di un letterato; sapeva che sarebbe stato soggetto a sviluppi imprevedibili, che, infatti, non prevede, ma che ispira dalla 'sincerità' delle sue parole. Forse non ha neppure un contenuto: è la pura espressione di una coscienza critica della vita, che si rende visibile dai fatti della storia. La coscienza di esser uomini votati a un'opera caduca: mai necessaria, ma inevitabile.

93 C. Carrà, *Il quadrante dello spirito*, in «Valori Plastici», 1, I, Roma 1918, p. 1 («Sento che non sono io nel tempo, ma che è il tempo che è in me»).

94 *Ibidem* («[...] cerco di penetrare l'intimità recondita delle cose ordinarie»).

## Un'americana in Europa. Margaret Fuller viaggiatrice

Silvia Serini

### Anticonformista libertaria

In un secolo come l'Ottocento in cui dal vecchio continente furono milioni le persone che abbandonarono i propri luoghi d'origine per recarsi in America, terra di libertà per antonomasia, ci fu una donna che, per scelta, compì il percorso opposto. Quella donna, che visse poco meno di quarant'anni, fu una scrittrice, una giornalista e una patriota. Si chiamava Sarah Margaret Fuller<sup>1</sup>. Nata nel 1810 a Cambridgeport, sobborgo di Boston, la piccola Margaret non trascorse un'infanzia felice, costretta a bruciare le tappe del suo percorso formativo e sottoposta a una disciplina di studio severissima. Questo percorso tuttavia ebbe anche dei risvolti positivi. Da un lato le fornì un solido bagaglio culturale, le cui basi umanistiche venivano arricchite da una perfetta conoscenza di almeno tre lingue straniere – inglese, francese, tedesco – e una brillante eloquenza che le fece guadagnare l'appellativo di “Yankee Corinne”. In secondo luogo, le permise di sviluppare un embrione di coscienza femminista che l'avrebbe portata a contestare l'infondatezza delle tesi circa una naturale e presunta inferiorità delle donne “giustificata” su base sessuale per cui tanto si sarebbe prodigata in seguito, ad esempio conducendo delle sorprendenti inchieste sulla condizione femminile.

1 Per un profilo biografico completo si rimanda alla scheda di G. Monsagrati, *Fuller, Margaret*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 50, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1998, p. 705.

1

NUMERO 1 | 2016

ITINERIS

Associazione di Storia Contemporanea

RIVISTA DI STORIA DEI VIAGGI  
IN ETÀ CONTEMPORANEA

- Editoriale**  
7 Marco Severini
- Ricerche**  
11 *Lontano dalle strade prigioniere: come il viaggiatore si riappropriò dello spirito di avventura*  
Raffaella Cavalieri
- 31 *La nobildonna e il soldato: una corrispondenza all'ombra della Grande guerra*  
Marco Severini
- 43 *Tornando a casa. Renato Serra. L'Esame, la guerra e le arti*  
Roberto Cresti
- I viaggi di Erodoto**  
77 *Un'americana in Europa. Margaret Fuller viaggiatrice*  
Silvia Serini
- Donne e uomini**  
89 *Bruce Chatwin. Geopolitica dell'irrequietezza*  
Stefano Salmi
- 111 *Lettere dall'Italia: il viaggio evolutivo di Fanny Mendelssohn*  
Sandra Abderhalden
- Riletture**  
125 *Un anglo-fiorentino in viaggio in Umbria e nelle Marche dopo l'Unità d'Italia*  
Alberto Sorbini
- Recensioni**  
141 A. Berrino, *Storia del turismo in Italia* (S. Serini); L. Casini, M.E. Paniconi, L. Sorbera, *Modernità arabe* (L. Frontini); A. Cavaglion, *Verso la Terra Promessa* (I. Biagioli)
- 147 **Summaries**

Zefirobooks

Euro 12,00

ISBN 978-88-97912-17-0



9 788897 912170

ITINERIS

ITINERIS

Associazione di Storia Contemporanea



RIVISTA DI STORIA DEI VIAGGI IN ETÀ CONTEMPORANEA

RIVISTA DI STORIA DEI VIAGGI  
IN ETÀ CONTEMPORANEA

NUMERO 1 | 2016

1