

C. 1

UN'INDAGINE SULL'OPERA LETTERARIA
DI SCIPIO SLATAPER

by

VITTORIO MONTI AURELIO
B.A., University of British Columbia, 1973

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

in the Department
of
Hispanic and Italian

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA
September, 1973

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study.

I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of Hispanic & Italian

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date October 5/73

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to follow the artistic development of Scipio Slataper, a young Italian writer at the dawn of the twentieth century and to discuss his literary achievements from the early writings to the works that mark the peak of his literary career.

In chapter one, the activities of Slataper with "La Voce", one of the leading literary journals of the period, will be discussed. The cultural personalities involved in this journal were responsible for major changes brought about in modern Italian literature.

Chapter two will be devoted to Slataper's correspondence with three young ladies of the period. The collection of these letters, destined to become a book, constitutes an interesting document of the intimate life of the artist, his loves, fear, frustration and triumph over disillusionment.

The third chapter will focus on the later relationship Slataper had with the writers who contributed to "La Voce" and will show the increasing friction and final rupture of this group.

The fourth chapter will deal with "Il mio Carso", one of the major works of Slataper and an original contribution to the development of the narrative forms in modern Italian literature.

The fifth chapter will offer an evaluation of Slataper's career as a writer and critic which culminates in his major work: "Ibsen". Slataper's essay views the life of the Norwegian dramatist, not through the sharp instruments of the critic, but rather through the sensitivity of another artist.

I N D I C E

	Pagine
Introduzione.....	1 - 4
Capitolo I	
Slataper e la "Voce".....	5 - 15
Capitolo II	
Alle tre amiche.....	16 - 30
Capitolo III	
L'esperienza vociana.....	31 - 42
Capitolo IV	
Il mio Carso.....	43 - 66
Capitolo V	
Discussione delle opere di Slataper - critico.....	67 - 96
Conclusione.....	97 - 105
Bibliografia.....	106 - 108

Io sono un barbaro che sogna.
Non ho che il mio dolore e la gioia
d'averlo. E tutto è buono quello
che viene dentro a me, perchè io
patisco con un senso di terra che
debba germogliare.

S. Slataper - 19 Sett. 1910.

INTRODUZIONE

La Trieste di Scipio Slataper, quella della fine dell'ottocento era un porto denso di traffici, di lavoratori, di merci: era una specie di esposizione commerciale stabile. Mentre Firenze dimostrava una continuità ininterrotta di pensiero, di arte, un confluire di tutta una mentalità nazionale, Trieste rimaneva un po' arretrata rispetto alla cultura nazionale, benchè non mancasse di una certa consapevolezza di un lavoro affannoso e concreto. La sofferenza, il dramma dei triestini deriva dal bisogno di ridimensionare questa fatica umana. In questa città Scipio Slataper nacque nel 1888 ed "era come nascere altrove nel 1850", disse Umberto Saba. Infatti Trieste era italiana solo spiritualmente e agli inizi del secolo portava in sè tutti quei problemi della realtà italiana rimasti insoluti dopo l'unità. Da quello dei confini politici non ancora completati, a quello di una borghesia priva di spirito eroico, tentennante fra la meschina previsione dei propri interessi e desideri di facile conquista imperiale, e la rottura tra vita provinciale e vita nazionale.

Dall'inizio degli studi liceali, Slataper entra

subito in contatto con il problema fondamentale della vita di quegli'anni: l'irredentismo. Movimento che nasce in questa città quando il suo momento storico è superato di ben mezzo secolo, e che sembra trovarsi in contrasto con i fini della politica del regno d'Italia. Benché nell'ambiente triestino dell'epoca si ammirassero con passione le figure di Oberdan e Rossetti, esisteva nel medesimo tempo una corrente contraria all'irredentismo ed era costituita da coloro che trovavano in esso un movimento superficiale, perché consideravano essenziale il fatto che Trieste costituiva l'unico porto dell'impero austriaco. Scipio Slataper oscilla politicamente tra una forma di socialismo e un mazzinianesimo umanitario: due piani nei quali egli vede il superamento di quel mondo borghese senza spontaneità interiore o autentica umanità che viene rappresentato nella novella Il Freno:

Il bamboccio della rincantucciata cominciò a belare.

"Anche questa ci voleva"

Uno si tappò in gran furia gli orecchi, per dimostrare in atti la noia. Umilmente, con negli occhi una dolorante preghiera di perdono, la donna liberò la florida mammella: il bimbo vi si attaccò, avido. Ma le signorine protestarono furibonde, in silenzio, rivolgendo il viso: anche dai compagni che guardarono per un istante avidi. Quello in piedi additò all'amata un insignificante particolare di veduta nella monotonia grigia della pioggia. Ella non vide, perciò, lieta lo ricambiò con effusione di tacita gratitudine.¹

Bisogna tener presente che la vita triestina di quegli'anni è caratterizzata da una certa immobilità, perché in effetti si trova al centro di due spinte politiche, quella austriaca

e l'italiana. Trieste, economicamente appartiene all'Austria e idealmente e culturalmente si spinge verso l'Italia. Sul piano culturale si presenta come un "carrefour" ove si incrociano le razze e le comunità più disparate e lontane su un terreno assolutamente privo di tradizioni culturali.

Tuttavia, essendo vicina alla Germania in un clima mitteleuropeo, aveva rapidamente dato segno di una vivacità intellettuale. Ad una imperfetta conoscenza della lingua italiana, ad una tradizione stilistica prevalentemente influenzata da Carducci e da d'Annunzio, corrispondeva la conoscenza diffusa della lingua tedesca ed una maggiore facilità di leggere opere mai tradotte in Italia. Ed ecco Svevo scrivere un romanzo assolutamente privo di antecedenti italiani, ed ecco Slataper scrivere un volume su Ibsen e la cultura nordica e tradurre Hebbel. Mentre Firenze aveva il peso di una tradizione letteraria molto esatta che ne costituiva una qualità, Trieste aveva forse un accademismo troppo provinciale e troppo poco radicato per poter impedire un rapido sviluppo delle sue energie. Non incidentalmente Firenze fu in grado di organizzare un suo tessuto culturale ben preciso e distinto nonostante l'infinita varietà di posizioni singole, mentre Trieste acquisisce merito eminentemente per l'opera di alcuni scrittori che rappresentano esigenze ideali comuni; in sostanza, tuttavia, esse restano esperienze individuali.

Note all'introduzione

1. Scipio Slataper, Scritti letterari e critici,
Milano, Mondadori 1956, pag. 50 - 51.

CAPITOLO I

Gli uomini della "Voce" cercavano dei mezzi per superare gli spazi chiusi della letteratura italiana, di ritrovare nell'antica tradizione nostra ed europea ciò che più corrispondesse a un rinnovamento. Firenze occupava in questo campo una posizione privilegiata. La nostra storia letteraria contemporanea dipese in gran parte da questo movimento. Fu un periodo di fervida attività, di sperimentazione, di ricerca, di opere a volte incompiute, di polemiche spesso vuote ma sempre animate da quello spirito di rinnovamento. Lo spirito irrequieto di Slataper ne fu attratto:

Io sono nato per dar forma all'argilla.
Il mio pollice è sicuro: un colpo non
cancella un altro, mai. E voi tutti
che mi conoscete, traverso strazi e
gioie, uomini e cose, porterete qualche
mia impronta. Quando narreranno la mia
vita diranno: Fù un rivificatore nella
opera d'uomo, d'artista. E il mio
capolavoro sarà rivificazione.¹

E sempre, più che mai, sentiva quel forte desiderio di fusione con l'umanità:

L'uomo non esiste. Non esiste che la
collettività degli uomini... Un carne:
la mia anima e il mondo e in lei tutte
le aspirazioni.²

Queste affermazioni presentano un contrasto tra quella materia di forza e durezza che è Slataper e il bisogno di raggiungere la bellezza, tra l'amore per la città e la sua selvaggia natura carsica.

Sono questi i contrasti dell'ambiente triestino ove Slataper opera e sono i movimenti che lo spingono verso Firenze. Con il raggiungimento della borsa di studio sul finire del 1908, gli giunge l'occasione di continuare all'Istituto di Studi Superiori di Firenze.

Slataper sin dal suo primo contatto con la cultura cerca di stabilirsi nell'ambiente fiorentino e di affermarsi:

Voglio farmi conoscere. Vedi: m'è strazio scrivere nella mia cara stanzetta aperta su un bel giardino a levante e a ponente pensando che d'intorno a me c'è tanta vita che io vorrei racchiudere, significare. Che tutti non mi conoscono, che ho tante cose da dire a tutti e ancora non posso non posso.³

A questo punto bisogna notare il profondo malessere morale che minava l'Italia nei primi quindici anni del secolo ed è evidente l'affannosa ricerca di una nuova cultura, di esigenze che coincidono con quelle di Scipio Slataper, e lo porteranno quindi a vivere pienamente il dramma del suo tempo.

L'epoca non è favorevole allo sviluppo di una letteratura di tipo realistico o sociale. Di Svevo e di Tozzi non si sapeva niente, mentre il Verga e

il Manzoni venivano messi da parte per dare sviluppo alle tendenze del nuovo gusto letterario che muovevano verso Carducci, Pascoli e d'Annunzio. Di modo che alcuni movimenti, pur apparendo come liberazione degli schemi dell'ottocento, ne sono in realtà l'estrema estenuazione (crepuscolarismo, futurismo). I maggiori scrittori affermatosi in quegli anni sono Luigi Pirandello, che a un certo punto giunse ad essere l'interprete della tragedia dell'uomo che non può contentarsi di vivere, ma è costretto a "vedersi vivere"; Grazia Deledda che perviene a un sottile lirismo, Guido Gozzano che trae i motivi della sua poesia crepuscolare da un tardo e melanconico romanticismo. Ai primi del novecento i "Best Sellers" che danno la loro impronta all'epoca sono , le poesie di Govoni e Corazzini, La via del Rifugio di Gozzano e le Liriche di Onofri. Più tardi, nel 1909, appare il primo manifesto futurista e, a breve distanza appaiono le Resine di Sbarbaro, i Frammenti lirici di Rebora, i Canti orfici di Campana, Pianissimo di Sbarbaro, Cento pagine di poesia di Papini, Il porto sepolto di Ungaretti, Ragazzo di Jahier. È proprio in questa atmosfera morale e poetica, con un'ansia di ricerca e irrequietezza che Slataper si trova a svolgere i suoi studi a Firenze nell'ambito piuttosto ristretto della cultura accademica fornitagli prima dall'Istituto e poi dalla

Facoltà di Lettere, alla quale s'era iscritto. Fu quasi per caso che Slataper scoprì un numero della "Voce" nata proprio in quell'anno, nel 1908. Per merito di Ferdinando Pasini stabilì il primo contatto con la "voce" e concluse una rapida amicizia con i vociani. Di conseguenza il primo articolo di Slataper sulla "Voce" appare l'11 Febbraio 1909 col titolo di Trieste non ha tradizioni di cultura. È il primo tentativo dello scrittore giuliano di proiettare il problema della sua origine in una più ampia sfera di questioni storiche e nel medesimo tempo di dare ordine, attraverso un'avvicinamento tra provincia e nazione, natura e civiltà, a tutta una serie di antinomie che portava in sé.

Lavorando per la "Voce" Slataper fin dall'inizio fu conscio di una profonda diversità rispetto agli altri vociani. Rivelatrice a questo proposito è una lettera scritta a Giovanni Papini del 6 Novembre 1909:

E poi davanti a voi, specialmente a te, io mi sento, no turbato non è la parola...: come se uno mi mostrasse nuove cose. Sono cresciuto sempre solo o vicino ad amici che valevan meno di me e che io dovevo fortificare, educare... Ora invece vivo con voi che vedete molto più di me. Bada! io non sono modesto. So che vedrò anch'io fra anni molto di più. Ma oggi i fatti son questi. E benedico la "Voce". E anche, dopo tutto, Trieste.⁴

Possiamo rilevare un contrasto non solo tra la natura selvaggia e un po' campagnola di Slataper e,

l'estrazione più raffinata dei suoi compagni: contrasto che all'inizio era stimolo d'un intensa attività e più tardi doveva trasformarsi in un'insanabile frattura. Dall'inizio egli non è soltanto impegnato nel suo lavoro ma riconosce la vera cultura in quella che il gruppo vociano considera ormai sterile erudizione accademica. In una serie di articoli sul terremoto di Messina e Reggio, apparsi sulla "Voce" espresse sin troppo apertamente questa sua posizione tanto da sollevare l'ira e l'indignazione del professor Ramorino che gli fece perdere la borsa di studio dell'Istituto. Il triestino sopravvisse all'urto collaborando al Giornalino della domenica di Vamba sul quale pubblicò una serie di fiabe per ragazzi e preparò una serie di traduzioni dai diari di Friedrich Hebbel, e la introduzione per la collezione Cultura dell'anima, diretta da Papini. Fu un'esistenza non sempre facile ma fervida di lavoro e di progetti in una camera d'affitto, la cui stufa non si accende:

Ho ventun anno, e sono forte, non solo, ma nei movimenti miei e nei miei occhi ride la cordialità spensierata di questa mia forza, anzi quasi la superbia d'uno che non sente l'ostacolo. Spesso incontrando sul mio passo una panchina, invece di deviare, raccolgo sul petto la mia mantella e salto imperturbato, senza arrestare il cammino: i monelli ridono di questo lor fratello che non conoscono ed egli continua la sua strada un po' curvo, con la testa china, quasi a dar forma cruda di terra ai suoi pensieri. Sono quasi bello, benchè il naso mi si protenda affilato sulla bocca carnosa. Gli occhi hanno un color indefinito di verde-giallastro chiaro, ma in cui si riflette il nero della pupilla, mobilissimi e capaci di costringere gli altrui ad abbassarsi.⁵

Slataper si assegna un compito preciso, scriverà sulla "Voce", della propria tradizione provinciale, della propria città, della sua natura commerciale, del dinamismo di una città in rapido sviluppo economico. Da una breve indagine sull'epistolario trasparirà una forma ideologica marcatamente nazionale. L'idea è di proiettare nella mente del lettore un quadro critico e oggettivo della sua città, e nello stesso tempo costituire un fulcro di attrazione per un vasto pubblico europeo. In questo ritratto della sua città, che viene raggiunto attraverso l'analisi dei mezzi di cultura (biblioteche, scuole, giornali, etc.) presenti e passati, l'autore si propone di ricostruire la vita spirituale, ma nella descrizione contrappone le due nature di Trieste: l'anima commerciale e l'esigenza spirituale:

È il travaglio delle due nature che corrono ad annullarsi a vicenda: la commerciale e l'italiana. E Trieste non può strozzare nessuna delle due: è la sua doppia anima: si ucciderebbe. Ogni cosa al commercio necessaria è violazione d'italianità; ciò che ne è vero aumento danneggia quello.⁶

Da una parte notiamo una realtà materiale e oggettiva, dall'altra l'esigenza di superare la contingenza della vita pratica e "interessata per il progresso della città:

Gran maestro è il passato! Un po' troppo cattedratico, troppo laureato, troppo barbogio: ma un gran maestro. Trieste non lo ha: se il suo presente vuol costruirsi deve essere autodidatta: una virtù che le città del regno in generale, non posseggono. E Trieste la possiede.⁷

Slataper propone un inserimento naturale e immediato

del mondo triestino nell'ideologia nazionale,
 sottolineando quelle virtù che sono nel sangue
 d'ogni vero commerciante: nel sangue di Trieste, dunque.

Bene: se un ingegno forte di riduttore
 sa trasportarle in altri campi, n'esce
 per esempio, salda arte e scienza.
 Nervi sono delle energie che nella sola
 pratica non possono esaurirsi: bello
 un improvviso sboccio di spiritualità
 virginale nell'orto grosso, sotto il
 buon sole! Sogno: guardo nel futuro.
 E devo guardare nel presente: che non
 sa estrarre dal commercio coltura
 commerciale. Perché il grande traffico
 che obbliga la mente a concepimenti più
 vasti e più generali è giovanissimo a
 Trieste. Anche - ma forse questa è una
 causa conseguente - perché Trieste è
 povera di quel "Quid" astrattivo che
 generalizza nel pensiero ciò che i sensi
 nei vari attimi percepiscono.⁸

Nei confronti dell'intellettualità italiana scopre
 sin dall'inizio qualità miracolose nelle caratteristiche
 della cultura triestina:

Su queste due basi solide porremo la
 nostra cultura. La quale ora non è
 molta e soprattutto incerta. Certo
 che da quando conosco quella del regno
 più da vicino, la nostra non mi pare
 troppo disprezzabile: quasi per lo
 stesso motivo che non inveisco tanto
 contro la polizia austriaca da quando
 seppi l'italiana.⁹

Sono queste le basi su cui, dalla coscienza in negativo
 delle capacità interne allo sviluppo triestino, egli
 cerca di vedere una condizione della cultura dove le
 caratteristiche di uno sviluppo materiale coincidono
 con una progressiva conquista di una maturità spirituale:

Questa è Trieste. Composta di tragedia.
 Qualche cosa che ottiene col sacrificio

della vita limpida una sua originalità d'affanno. Bisogna sacrificare la pace per esprimerla. Ma esprimerla. I primi balbettii di questa espressione li troveremo nel periodo favilliano. Anche se non più, il nostro dialetto è diverso dagli italiani, ricordiamoci che fu ladino. La nostra anima è diversa anche ora: non può racchiudersi il suo conflitto nelle formule d'un pensiero che nasce in condizioni semplici. Trieste ha un tipo triestino; deve volere un'arte triestina. Che ricrei con la gioia dell'espressione chiara questa convulsa e affannosa vita nostra.¹⁰

Slataper vuole assumere su sé stesso un mandato culturale basato sulla certezza di valori umani. A un pragmatismo nel campo di lavoro e in quello della politica vuol sostituire l'ideologia dell'arte. Il suo ragionamento progredisce dall'accusa di un letterato inutile a un esame della funzione sociale:

O allora? Scriviamo: ma per far chiaro dentro di noi. E poichè pubblicare e farsi conoscere è più necessario del pane per noi giovani, a lato di quest'arte nostra, intima, che noi soli conosciamo e gustiamo come stimolo e miglioramento, facciamo dell'opera pratica.

Ho appena pronunciata la parola "pratica" che già sento un rimestolio collettivo di stomaci: siete voi giovani sconosciuti, o gli amici cari, o anche lo sconosciuto caro amico me stesso? Tutti un poco. È strano: parrebbe che la giovane Italia sia una generazione di mercanti di nuvole e solidificatori del vuoto. E io non ho detto mica che ci facciamo contadini o facchini di porto o muratori o mercanti di porci: e neppure - ma sarebbe tanto bene? bravi ingegneri e industriali animosi e commercianti. No: è una rivoluzione troppo improvvisa. Invece quà, pronto c'è un piccolo programma, minimo che non rimescola sin in fondo la nostra qualità di letterattucci, cioè di persone viventi

in un mondo speciale d'idee che bisogna dirlo - comincia a puzzare. Non sarà ancora carogna ma intanto sarebbe utile spalancare i vetri e la porta perché ci tiri (dalla Campagna, Papini!) una buona ventata di tramontana e magari incimurrisca i debolucci di petto.¹¹

A questo punto il modernismo del novecento investe di tutta quella potenza mitica il giovine triestino che, quasi automaticamente si inserisce nelle caratteristiche generali della cultura europea. Per essere moderni bisogna comprendere in sé le forme vitali proprie del tempo:

... cioè - non torcete il bocchino, coetanei cari - un tipo neutro di donna che si schifa al contatto del uomo: un operaio che estrae dalla sua miseria esasperata un nuovo mito feroce, un'idealità di violenza; un prete che la vita nostra ha percosso a sangue, lui infagottato di stole e pianete trapunte d'oro dal passato da secoli rosicchiate: una nazione, un'altra, un'altra che si levano al sole: corruschi di angoscie e di anelito due popoli che tentano reciprocamente di buttarsi giù dal trono della terra a forza di sbrangate di ferro e palate di carbone, e una stirpe amata dal futuro che li guarda e non sogghigna e vede crepar blasoni di civiltà incementata e non gioisce, ma va avanti catafratto di una nuova storia e sorride.¹²

Nel corso della verità dello spirito l'arte è capace di riassumere questa dialettica umana dell'inserimento cosciente dell'azione pratica, ed ha una moralità tutta sua, specifica, al di sopra della morale umana, perché la supera e la precede. Quindi:

liberazione dello spirito da tutti i guidizi morali del suo tempo, espansione dell'inconscio come vapore sopra riscaladato, contro l'attorcigliamento ostacolante delle necessità

materiali, de' criteri - bavagli, della
 smania individuale di grandi baldorie
 ebbre d'incenso e di oro.¹³

Slataper prosegue dicendo, che quando l'arte è una innervatura pulsante della sua anima, vede che nel consenso comune diventa una borsa dove banchieri e sensuali mercanteggiano, e sente arroncigliarsi le sue dita e tremare dal bisogno di abbrancare il collo di cotesti lordatori.

Possiamo a questo punto riscontrare il superamento dell'anima commerciale e l'impegno finale della sua natura di poeta nei confronti della vita nazionale italiana. Veniamo così a definire la scelta intellettuale che Slataper manifesta in questi suoi primi scritti vociani che, nella loro intenzione morale di approfondimento umano e letterario, ben inseriscono la figura del triestino nell'ambiente vociano.

Note al Primo Capitolo

1. Scipio Slataper, Epistolario, Milano, Mondadori, 1956, pag. 85.
2. Scipio Slataper, Appunti e note di diario, Milano, Mondadori, 1953, pag. 85.
3. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 39 - 40.
4. Ibid., pag. 245 - 246.
5. Giani Stuparich, Scipio Slataper, Milano, Mondadori, 1950, pag. 91.
6. Scipio Slataper, Scritti politici, Milano, Mondadori, pag. 245.
7. Ibid., pag. 18.
8. Ibid., pag. 38 - 39.
9. Ibid., pag. 39.
10. Ibid., pag. 46.
11. Scipio Slataper, Scritti letterari e critici, cit., 1956, pag. 186 - 187.
12. Ibid., pag. 188 - 189.
13. Ibid., pag. 18.

CAPITOLO II

La partenza di Slataper dal mondo triestino creò un distacco fra lui e quella meschina e vuota società borghese che egli disprezzava e dalla quale a sua volta non poteva aspettarsi che disprezzo, urti, nel miglior dei casi silenzio. Le ragazze triestine, che tanta parte avranno nella vita di Slataper sono Anna, Elody e Gigetta. Con la loro conoscenza gli sembrò di aver ottenuto il tacito consenso di Trieste al suo distacco.

La raccolta, degli scritti dedicata a queste tre donne che hanno avuto un'intensa influenza nella sua vita, costituisce non solo un documento biografico ma nello stesso tempo un itinerario spirituale di un giovane letterato italiano del novecento. Attraverso questi scritti traspare l'emozione, le conquiste, le disillusioni che l'autore superò in questo periodo e che nell'insieme volle chiamare "Romanzo".

Scriverò il romanzo: Le tre amiche.
Ci saranno tre amiche e un giovane che
vuol far del bene agli uomini... sarà
il seguito del Il mio Carso. Perché
tutta la mia vita è armoniosa, e io so
dove vado. Io vorrei che ogni mio libro
fosse una continuazione dell'altro, finché

potessi scrivere sull'ultima pagina bianca: Fratelli, sento serenamente che sto per morire. Io v'ho voluto bene, ho lavorato per voi, così voi non pregate sulla mia tomba, ma voletevi bene e lavorate per i miei figlioli. Ora vi saluto.₁

Non si tratta soltanto di un documento sfruttabile sul piano biografico o contenutistico, quanto dello straordinario e reale romanzo sulle ambizioni e le crisi di un giovane. Romanzo in senso stretto non è in quanto totalmente estraneo ad ogni tentativo di obiettivazione e proiezione su un piano più ampio di quello dell'esperienza individuale. Ma è proprio il suo immediato valore che fá, paradossalmente, dell'epistolario un'opera romanzesca. Forse solo un epistolario, per la sua vitalità, poteva cogliere nel momento originario, quegli aspetti che provengono da una esperienza autenticamente vissuta giorno per giorno:

Non c'è nessun ostacolo tra noi.
Viviamo uno, se siamo distanti, se
ci stringiamo la mano, se guardiamo
un fanale della strada, una carrozza...
qualunque cosa, se ci guardiamo negli
occhi. Non va via niente com'io parlo.
Tutto mi ritorna purificato, subito,
come sangue attraverso i polmoni. Più
mi concedo, più meravigliosamente ricco
di tutte le cose sono. Mi lascio andare
nell'universo, e son più che l'universo.₂

La personalità di Slataper, caratterizzata dalla tendenza a possedere le cose per poi farne un valore interiore, fa del suo epistolario la più perfetta forma di diario:

"Siccome io scrivo assai difficilmente un diario, amo assai che le mie lettere

siano il mio diario vergognoso e il
giudizio è l'orgoglio di me stesso"

e più avanti

"vedete voi siete il mio più simpatico
Tagebuch che io abbia mai trovato nella
mia vita".³

Queste lettere, costituiscono il vero diario di Slataper; sono infatti mosse dal desiderio di un dialogo che è la base del diario e in parte un soddisfacimento della natura espansiva del triestino. Nella amicizia con le donne non accade quasi mai che il cuore non entri e con Anna forse, l'amore prevalse sull'amicizia. L'improvvisa passione per Anna fu favorita da un breve ritorno a Trieste nel 1910. In questo rapporto amoroso si può cogliere la possibilità di un ampio rapporto con l'unità del tutto: "dentro di tè c'è la ragione di tutte le cose", scrive nel febbraio del 1910. Suo desiderio è quello di eternare questo amore attraverso la poesia e in questo caso la persona diventa un pretesto per una unione mistica:

Anna è vero che tu mi sarai tutto?
E scriverò di tutte le cose, e tu
sempre sentirai che in tutte le
cose che io scrivo, avverse come
la vita tra di loro... che in tutta
la mia vita che val solo per l'opera
ch'io farò sei te, sempre te.
... Anna, Anna, sai che tu ami un
poeta? Sai che ti dovrà cercare
giorno per giorno in tutte le cose?
Sai che tu sarai eterna? Pensa che
per il nostro amore trasformerai la
terra. Capisci che io dirò nelle
tue forme l'indicibile.⁴

Gioietta (Anna) che incarnò il suo amore di poeta, costituiva un'ideale più grande di quanto lui stesso potesse immaginare. Egli non aveva mai amato come ora. Maria che amò la prima volta, fu una rosea passione di adolescente, e lo racconta lui stesso a Gioietta:

Curvai la testa. Solo perchè sofferarsi potei liberarmi. Lasciai dietro a me il brutto tipo che il contatto con la vita aveva creato da me. Ma questa esperienza mi rese ossesso. Ogni atto per diventar vivo doveva mescolarsi al fango. Dubitai di tutta la vita: l'individuo puro per sè, appena pensava e agiva creava cose fangose (...) ma una cosa viva come un seme che germogliasse sentivo nel mio fango: l'amore per... Per chi? Per quello che non era in M. ma che per l'abitudine mi appariva nelle forme carnali di M. La sognavo ogni notte. Una volta poichè la lontananza aveva permesso che io tornassi a versare dentro di lei tutto il mio amore, quello che germogliava, fui quasi per tornare. Ma l'amore si ribellò. Pure il tormento del fango durò finchè io la sognavo sotto la forma di M. Era una notte divina, mi alzai dal letto e andai sul Carso. Mi smarrii. Camminavo per l'erba umida.⁵

Ora era come se tutto ciò che in anni di sforzo giovanile si era depositato nel fondo del suo animo, si sollevasse con tutta l'energia dei suoi ventidue anni:

Alberella mia. È primavera che il giglio rosso fiorisce sul tuo petto? Ho pensato tanto a te oggi. Non mi ritrovo in nessuna cosa. Ma improvvisamente chissà come, in un ramo stroncato, in un fiore che s'apre, in una pietra che gravita sopra uno stelo, appena io la tocco con gli occhi sprizza come una favilla: un suono lucente che passa per tutto il bosco e gli alberi ondeggiando. È il richiamo: io ero diventato albero e sasso e tutto e

niente, torno dentro di me, da tutte le parti, come acqua che sgorga in una sorgente profonda infiltrandosi da tutta la terra. Allora son pieno di soffio. Abbranco il mondo e lo porto in alto. E tutto mio. Se parlo, e devo parlare, non son parole che dico, ma cose.....6

Questo è il momento più critico della sua esistenza, e benchè, sul piano intellettuale si dimostri formidabilmente evoluto, su quello sentimentale è altrettanto immaturo:

"Anna sai che in questo momento nessuno può amare nel mondo perché noi ci amiamo? È il momento dell'egoismo più puro. E non facciamo del male a nessuno".7

La tragedia di Anna, o, come volle chiamarla il poeta, Gioietta proprio per esprimere il valore vitale che essa incarnava ("Tu sei Gioietta perché sei il divino perché che non concede riposo, tu sei quello, che nell'attimo in cui tutto si sprofondi, appena allora sarai piegata") è un'implicita dimostrazione di come ella fosse solo un simbolo. È significativo anche questo quesito che si pone indirettamente: "Tu sei la legge inesorabile, ma sei proprio donna?" Il tutto sta a dimostrare anche in questo caso estremo, come ella fosse solo un simbolo, e rappresenta l'insuccesso fatale del primo rapporto umano, a cui Slataper abbia cercato di dare una certa concretezza e profondità.

La grande passione, o meglio l'idea che di essa volontaristicamente Slataper vuole sovrapporre alla realtà, era destinata all'insuccesso: ciò è chiaramente intuibile dalle lettere che mostrano la sua incapacità di accettare l'idea della morte, che invece ossessionava Anna.

In una delle prime lettere Anna chiede la spiegazione di un verso di Saffo "Essere uccisi da chi più s'ama": e Scipio non può capire. La verità è che Anna è un essere tormentato dai ricordi di vita vissuta, desiderosa di costruire la sua esistenza sulla base di un affetto vero, reale, e che quì sin dall'inizio è destinato a fallire per un'intima mancanza di sincerità; una mancanza di reale misura umana, sostituita invece da una forma di letterarietà (che Scipio stesso detestava), di cui egli stesso è conscio quando dice: "Sai? io quando son solo preparo dentro di me tutte le cose che ti dirò".

La fase finale di questo dramma si svolge in una atmosfera di tragedia classica, ove i personaggi, incapaci di ribellarsi al fato, seguono fatalmente il loro corso. La mattina del 27 aprile del 1910 Scipio scrive a Gioietta:

Son tutto irrequieto, perché a casa alle 8 e mezza ho guardato l'orario e ho visto che il treno in cui tu potevi arrivare era già qui. Volevo correre alla stazione per correre. Non m'hai telegrafato e m'hai scritto "verso le nove". Ora potresti essere qui, proprio nelle strade che cammino io - e io non so se sei o no.⁸

Di fatto Gioietta è a Firenze, uno aspetta l'altro, si cercano e non si trovano. Malintesi fanno sì che Gioietta, che non ha libertà di muoversi perché accompagnata, attenda Scipio sotto le finestre dell'albergo. Finalmente il 28 di mattina lei si risolve a farsi accompagnare da Scipio, lo vede per un secondo, l'automobile è già che l'aspetta fa appena in tempo a prendere qualcosa che

Scipio ha scritto per lei, e a ripetergli di venir sotto l'albergo. Ma il poeta nella commozione e nella fretta, fraintende, pensa che lei abbia promesso di ritornare e l'aspetta tutto il pomeriggio del giorno stesso. Il giorno dopo, Gioietta ricompare con la stessa ansia frettolosa: non s'intendono ancora. Si rivedono alla mattina del 30, alla Mostra degli impressionisti di Medardo Rosso. Tra i rumori della folla Gioietta l'avverte che sarà a cena nella trattoria "Lapi".

Questo invito di vederla senza poterle parlar intimamente, umilia Scipio, che quella sera si lascia trasportare da amici in un altro luogo. Gioietta parte da Firenze, a Venezia prende il vapore per Trieste ove giunge alla mezza notte del 1 maggio. Il due mattina si uccide con un colpo di pistola, innanzi a uno specchio, lasciando un biglietto ove conferma il suo amore per Scipio.

Lo "shock" di Slataper nell'apprendere la notizia è tremendo, rasenta la pazzia:

Stanotte ho visto chiaramente come tu sei morta. Ho proprio sentito la punta della rivoltella sulla mia fronte. Ho fatto di tutto per immedesimarmi col tuo corpo morto, ma non son riuscito. Ero quasi freddo, ma il tuo corpo é troppo freddo è la tua fossa è tutta rinchiusa da lastre ingrommate di pietra. Ho creduto di poterti far rinascere. Ho rifatto con uno sforzo terribile tutta la strada con te. Ora suona. Ho atteso: nessuna suonata. Tu non sai: ma sorridevo tanto pensando alla meraviglia del dottore vedendo che tu potevi camminare con due fori nella fronte. Sgocciolavano sangue. Il dottore tamponò. Allora ti condussi a casa mia, e telefonai a Gigetta che venisse da me subito. Venne

un poco spaventata. La feci entrare nella stanza da pranzo e le dissi: Non meravigliarti: Ma sai che Anna vive.⁹

Dopo la morte di Anna, lo sconvolgimento subito da Slataper è terribile; la morte di Anna di cui egli era lontanissimo dall'avere la sensazione, è la prova più evidente di una incapacità, non soltanto a dominare la realtà quanto addirittura a comprenderla. Questo fallimento umano minaccia di compromettere anche quanto vi era di inizialmente positivo nella sua esperienza, ossia l'amore verso una persona, che fosse al tempo stesso amore per le forme della vita; una possibilità di fondere l'esigenza spirituale con l'attrazione materiale:

Nell'attimo della notte individuale, allora si comprende tutto? È possibile che una forma di vita sparisca, che la mente diventi terra, senza che ella si sia fatta completa di tutta la comprensione? È la comprensione dunque un attimo talmente intenso che suscita fuoco da tutti noi, e ci abbraccia? Ma com'è che io non posso baciare la labbra di Gioietta? Non capisco, non capisco.¹⁰

Non tutta l'esperienza con Anna era infatti, negativa, e alcune affermazioni di Slataper che più esulano dal consueto tono esaltato, rappresentano un risultato di compiuta umanità e un effettiva conquista: così la serena ammissione che egli fa della propria sensualità:

Sensuale. Sì sensuale. Questa è la mia salvezza. Questo esser inesorabilmente nella caducità; nella miseria, nei confini della carne: questo sentire che l'atto per cui la vita si perpetua è uguale in tutto l'universo: l'amore insomma che spacca il ricoprimento delle cose e ci mette in contatto con la pulsazione unica

del mondo; questa materialità
meravigliosa che sola ci può
portare al riconoscimento della
forza che ci manda avanti...
Sì proprio sensuale. E terribil-
mente.¹¹

Dopo aver raggiunto l'estremo di una intensità
di sofferenza spirituale Slataper cade in uno stato
di prostrazione, di abbandono che lo riconduce a
Trieste. Nell'estate del 1910 cerca lentamente la
via che lo riconduca alla guarigione spirituale e
alla ripresa del suo lavoro. La sua amicizia nei
riguardi di Elody è quella rigida e leale di educatore
nei riguardi dell'allieva. Quella che spiritualmente
gli è più vicina è Gigetta. Il suo nuovo sentimento
per lei è diverso da quello che nutriva per Anna. La
donna gli appare nell'aspetto di madre e sorella e in
sostanza rimarrà tale sino allo sviluppo di una relazione
più intima che si concluderà nel matrimonio:

Gigetta. Tu sei proprio la mamma
e hai un velo bianco intorno alla
testa, e il sangue ti batte al
petto e vorrebbe uscir latte per
un bimbo. Tutte le cose della
terra son tristi tuoi bimbi che
tu vuoi e puoi consolare. Quando
stai calma, culli nel tuo sonno la
terra.¹²

Prende forma la decisione di scrivere il poema
di Gioietta, che sarà nella sua redazione definitiva,
Il mio Carso. Sempre più viva, nella sua mente si
evolve l'idea di un compito da assolvere verso gli
uomini.

Scriveró l'opera che attendi e te la daró: A gioietta... Gioietta! Il tuo bacio é eterno... Sei venuta nella mia vita, e non andrai via mai piú. Ti porteró a vedere paesi, lontani, mi sdraieró con té sul Carso.¹³

Nell'autunno si rimette alacramente al lavoro, nei suoi scritti si nota sempre piú il crescere di un tono morale, e un bisogno di apertura verso gli uomini. È un periodo fondamentale nella compilazione del mio Carso e l'importanza dell'arte non viene smentita:

"... Non voglio che l'arte mi serva da rifugio"

scrive a Elody:

"l'arte m'ha da essere affermazione di mè su vita vissuta e vinta, racchiudente tutte le disperazioni e stanchezze e svogliatezze. È un impossessamento non una fuga.¹⁴

Quella spinta espansiva verso il mondo si concretizza in amore verso gli uomini, verso una fusione di libertà e necessità:

L'amore è il senso buono degli uomini e della vita; è la fede, la certezza, il compito, la volontà. Individualmente... tendiamo con sensualità all'amore e va bene, è santo. Ma oltre a ciò bisogna sapersi allargare oltre se stessi, nell'amore dell'umanità, dove la carne, i confini individuali, son vinti e quasi travolti dalla fiumana enorme che vien giù rombando dal passato e tutti ci trascina, sempre più larga e pura nell'avvenire.¹⁵

Com'egli afferma è difficile amare gli uomini senza conoscere l'atto che li crea: dall'eroe bisogna passare all'uomo con una umanizzazione progressiva.

Cammino per le strade degli uomini, li guardo in viso, li voglio conoscere, voglio che mi raccontino... Sento fermamente che io devo vivere magari contro qualunque morte, e il pensare a tutta la miseria e il dolore che io ho conosciuto mi fa bene... Non voglio felicità. Voglio dolore e lotta.¹⁶

All'inizio dell'11 la vita di Slataper subisce una svolta decisiva: nuove esperienze, viaggi e l'amore per Gigetta. Scrive che viaggerà molto per vedere, amare, l'umanità reale: per sentire la storia degli uomini come un suo passato personale. Su questo cammino egli elaborerà i concetti che frequentemente ritorneranno nel suo epistolario del 1911 che sono quelli di maturità, amore e lavoro. Egli percorre ora un itinerario spirituale che è del tutto personale, e non trova riscontro con quello delle altre personalità nel suo gruppo, per il motivo che egli ha potuto attingere da una situazione di assoluta nudità e povertà dell'uomo nel suo contatto con l'esistenza:

Ma certo che ognuno porta dentro il suo mistero. Cioè - semplicemente il mistero del mondo. Ma non ti pare meravigliosa questa impossibilità di conoscenza assoluta che ci obbliga a vivere e a guardare? si scrive solo perché c'è il mistero. Il quale solo nella vita, in ogni sua forma di ricerca e di azione si risolve. È una chiarificazione in atto.¹⁷

Afferma così di aver raggiunto una presa di coscienza di alcune realtà della vita e di possedere i mezzi per uscire da un punto morto, mediante l'attività, l'opera verso gli uomini. Nella primavera dello stesso anno

scrive a Guido:

"La propria attività è di sentir sè negli altri, e una collaborazione di spiriti (non solo umani), continua; un processo di azione e reazione ininterrotto, che è solo in quanto processo di divenire." ¹⁸

Anche di fronte alle tre amiche egli si irrobustisce moralmente in questo periodo. A Elody cerca d'imporre un ritmo serrato di vita e lavoro mentre si avvicina sempre più a Gigetta, difendendo nello stesso tempo con serenità e franchezza il proprio bisogno di completarsi attraverso altre esperienze, prima di passare all'opera di edificazione della loro vita. Nel suo soggiorno dell'11 a Ocisla, completa la stesura del poema dedicato a Gioietta; ma ora neanche la poesia lo soddisfa e la sua umanità si trova in completa espansione:

"... io non sono completo quando scrivo una pagina di poesia: io ho bisogno che tutto sia esplicito: tutta la mia umanità". ¹⁹

Il suo pensiero mira ora solo ad edificare; i lati deteriori del suo individualismo scompaiono, riscopre i valori della famiglia e il suo linguaggio diventa moderno, umano:

"... ho capito che la mia vita ha per compito di conciliare amore e opera, uomini e arte, sacerdote e poeta: e ho creduto nella famiglia come l'unica cosa che potesse riunire queste due forme. Per questo dico che tu sei la mia possibilità di lavoro". ²⁰

Nel momento del crollo dell'universo idealisticamente e poeticamente perfetto che Slataper aveva cercato, in modo artificioso, di crearsi, e della introduzione di una componente più moderna ed esistenziale, con l'apertura

verso una storicità quotidiana, si riconferma anche il rifiuto di una interpretazione razionale e degli avvenimenti della vita privata e del mondo, rinviandone l'origine in una zona oscura: quella del mistero. In tal modo vengono così preparati e giustificati nel medesimo tempo, la tensione di tutto l'uomo, anche del poeta, verso la storia, e tutti e movimenti di carattere emotivo; finendo così per rinunciare ad una visione del mondo razionalmente determinata, in base alla quale si possono giustificare eventuali scelte future.

Note al Secondo Capitolo

1. Scipio Slataper, Alle tre amiche, Milano, Mondadori, 1958, pag. 374.
2. Ibid., pag. 31.
3. Ibid., pag. 6.
4. Ibid., pag. 42 - 43.
5. Ibid., pag. 72 - 73.
6. Ibid., pag. 86.
7. Ibid., pag. 47.
8. Ibid., pag. 88.
9. Ibid., pag. 66.
10. Ibid., pag. 136.
11. Ibid., pag. 79.
12. Ibid., pag. 322 - 323.
13. Ibid., pag. 139.
14. Ibid., pag. 244.
15. Ibid., pag. 256.

16. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 206 - 207.
17. Ibid., pag. 85.
18. Ibid., pag. 117.
19. Scipio Slataper, Alle trè amiche, cit., pag. 361.
20. Ibid., pag. 369 - 370.

CAPITOLO III

La collaborazione di Slataper alla "Voce", compresa tra i primi mesi del 1909 e il dicembre del 1912, coincide con il periodo di maggior vigore e produttività della rivista: "Quando una nazione coi polmoni sani arriva ad un tal punto di etisia culturale e di stagnamento dello spirito, eccoci al suo Sturm und Drang", afferma lo Stuparich cogliendo con molta precisione il valore e la funzione della principale fra le riviste fiorentine nel rinnovamento della cultura italiana.

Prezzolini, in uno dei primi numeri della rivista, esprime chiaramente la nuova impostazione che s'intende dare al rapporto tra pensiero e attività: un programma nel quale possiamo identificare lo Slataper di questo periodo:

"ci si propone quì di trattare tutte le questioni pratiche che hanno riflessi nel mondo intellettuale e religioso e artistico: di reagire alla retorica degli italiani obbligandoli a veder da vicino la loro realtà sociale: di educarli a risolvere le piccole questioni e i piccoli problemi, per trovarci più preparati un giorno a quelle grandi: di migliorare il terreno dove deve vivere e fiorire la vita dello spirito".₁

Solo qualche mese più tardi Slataper pubblica uno

degli articoli più notevoli di carattere politico e letterario, Ai giovani intelligenti d'Italia, in cui i concetti contenuti nel programma di Prezzolini vengono ampiamente svolti in una maniera tutta personale. Similmente a Prezzolini che aveva affermato che la vita dello spirito è vita etica, e perciò anche vita pratica, così pure Slataper:

"scriviamo ma per far chiaro dentro di noi. E poichè pubblicare e farsi conoscere è più necessario del pane per noi giovani, all'atto di quest'arte nostra, intima, che non solo conosciamo e gustiamo come stimolo a miglioramento, facciamo dell'opera pratica... vive in noi tutti, più o meno, un uomo pratico che cerchiamo di soffocare a pró dell'uomo-idea".²

L'articolo prosegue invitando i giovani alla serietà del lavoro, al culto della vera modernità che consiste nel:

"comprendere in sé le forme vitali del nostro tempo",

La realtà che va indagata è quella dell'uomo e del mondo attuali, e:

"a frugarla dentro, i coltelli son fatti a cifre... Chiarirsi oltre per oltre questa realtà è la vera cultura. Da agire: azione pratica dunque".³

Oltre la rapida maturazione di Slataper nel giro di pochi mesi, l'articolo mette in evidenza il fatto che egli abbia mantenuto sostanzialmente immutati i due poli originari della sua problematica, sfera individuale interiore, e sfera collettiva o pratica, concedendo a ognuno dei due un ampio margine di autonomia, dal momento che essi vengono risolti rispettivamente nell'attività

poetica e letteraria il primo, nell'azione generalmente culturale il secondo.

Un anno più tardi Prezzolini afferma:

La democrazia presente non contenta più l'animo degli onesti. Essa non rappresenta ormai che un abbassamento di ogni limite, per far credere d'aver innalzato gl'individui: mentre non si è fatto che l'interesse dei più avidi e prepotenti. (...) e questo disordine viene gabellato per democrazia. Il gruppo socialista dopo aver giurato di giurar contro ogni ministero che non dia il suffragio universale, rimangia il giuramento e vota per un ministero borghese destando sospetto di ottenere in cambio favori... Tutto cade. Ogni ideale svanisce. I partiti non esistono più, ma soltanto gruppetti e clientele. Dal parlamento il triste stato si ripercuote, nel paese ogni partito è scisso.⁴

Prezzolini conosce una realtà oggettiva, che il ceto politico del suo tempo non ha volontà di risolvere e non ne avrebbe possibilità e capacità. Il problema del mezzogiorno, dell'istruzione, del decentramento regionale, il problema stato e chiesa, la "riforma del carattere e delle relazioni sessuali", costituiscono le basi di una azione democratica effettiva su cui si potrà forse basare un nuovo partito che sia democratico e che sia onesto. La rivista rappresenta quindi uno strumento per la formazione dei futuri intellettuali, che sappiano guidare il paese, che rappresentino il rinnovamento dell'organo direttivo:

"ma un partito non si fonda dalle colonne di un giornale: lo si prepara soltanto".⁵

La rivista si propone di preparare le basi per un nuovo partito democratico "in questo luridume generale, politico, letterario e morale, le cose da fare sono tante!"

E prosegue ancora dicendo:

Il bello della nostra posizione è che gli avversari non fanno nulla: disfanno. Se noi si avesse davvero voglia di fare non ci mancherebbe il modo. Nè si fa senza appoggiarsi a correnti, a istituti, a formazioni, a tradizioni già esistenti. Finiamola una buona volta col volere essere originali e col pretendere di voler rinnovare. Non c'è che un rinnovamento: la continuazione di ciò che è stato fatto, l'opposizione a quelli che disfanno. Cerchiamo di penetrare negli organismi e di portarci della vita nostra. Cerchiamo di opporci a quelli che vogliono rovinare il già fatto. Bisogna ricredersi: noi rappresentiamo (non in tutto, ma in gran parte di quel che facciamo o tentiamo di fare) l'ordine, la legge, la regola, la natura: gli avversari il disordine, l'illegalità, l'irregolarità, l'innaturalità.⁶

Osserviamo che Prezzolini si lascia trasportare da un gioco di parole, ma in essenza ci crede e ci credono magari con varie alternazioni, tutti i vociani:

"Secondo ogni probabilità, la nuova borghesia alleata alla democrazia e al socialismo, in pieno accordo con le alte sfere dello stato, condurrà il paese verso una strada senza sbocchi. In questo caso l'ora delle minoranze rivoluzionarie potrebbe tornare".⁷

Per Amendola "guardare bene addentro alle cose" significa penetrare nella sostanza morale ed etica dell'uomo e quindi per lui il problema politico diviene:

"assenza di un profondo senso morale che domini tutta la vita indirizzandola all'affermazione dei valori superiori dell'individuo".⁸

Benchè la sostanza del programma non cambi osserviamo a questo proposito che Amendola è più controllato di Prezzolini; quest'ultimo tuttavia è più pragmatico e capace di mettere in pratica un programma ideologico. La maggior parte delle disparità tra i vociani sono più o meno di questo genere: alcuni più propensi alla meditazione, alla consolazione lirica, o alla ribellione narcisistica, altri più attivi e concreti, più impegnati. La sostanza è la stessa, indipendentemente dai singoli amori estetici o dalle singole preferenze filosofiche. Infatti scrive ancora Prezzolini:

"La tendenza d'essere dei rivoluzionari ci ha trattenuto, (almeno per conto mio) posso ben confessarlo, dall'agire più efficacemente. Abbiamo avuto un certo pudore di solitudine e di separazione".⁹

E aggiunge che il compito dell'avanguardia intellettuale di cui far parte, è di formare i quadri "tecnici" della nuova borghesia: questo è il contenuto essenziale che la "Voce" stabilisce:

Che cosa si può fare (...) si può fare molto. La cosa principale è acquistare le cognizioni tecniche per il rinnovamento dei congegni, degli organismi, delle tendenze alle quali siamo più vicini e nelle quali è più facile operare. Dobbiamo mentalmente impadronirci, per potere, nel momento opportuno proporre una forma chiara, offrire la nostra persona, determinare un movimento d'opinione che provochi un mutamento (...) Il vero nazionalismo consiste nel preparare degli italiani capaci di tecnicamente operare: non nel preparare delle teste gonfie di bugie e di assurdità.¹⁰

Se, a queste considerazioni di Prezzolini che

corrispondono alle esigenze spirituali di una società in fermento, paragoniamo gli scritti del Papini, ci troviamo di fronte ad un collaboratore della "Voce" di un livello ideologico molto più arretrato:

Qua dentro, nei giornali e nelle città,
 si stantia, si soffoca, si affoga e si
 muore dal caldo, dall'afa, dal puzzo
 di rinchiuso e di stamperia, dalla polvere
 delle strade e dei libri, dalla noia e
 dalla letteratura. Qui non si parla
 altro che di scuole e di biblioteche
 e di parlamenti e di idee e di riforme;
 non si fa altro che criticar gente e
 scoprir porcherie: si campa tra i
 concetti e le idee e l'ombra dei
 concetti e delle idee; si tratta insomma,
 o in grande o in piccolo, o in furia o
 con metodo, di riformare l'Italia,
 d'illuminare il mondo, di migliorare
 l'universo..... Scappiamo dalla filosofia
 e dalla città, andiamo verso i monti, verso
 i venti e verso le pecore. 11

Nella direzione della "Voce" Papini si trova a dover affrontare sia Amendola che Prezzolini. Amendola si distingue per una serietà accademica e in un certo senso anche morale che, al limite, si riscontra in Boine e in Slataper. Tra queste personalità disperate che partecipano ad un programma tanto volitivo ed ambizioso, e proprio per questo destinate a incontrarne il limite in una dispersione di forze e in contrasti interni, Slataper si colloca tra il gruppo dei moralisti vociani, Amendola, Jahier e Boine, che sono i più impegnati nello svolgere un discorso che è intimamente più coerente, e che in ultima analisi mira a una conquista soprattutto morale su se stessi e ad un'azione pratica in un secondo tempo. Salvemini si distacca dal gruppo e rimane un po' in disparte.

Sin da principio Slataper vi trova delle differenze di interessi politici e culturali. Salvemini, rimasto isolato in un primo tempo, è poi costretto a lasciare la "Voce" per fondare una rivista sua.

Prezzolini, fulcro e elemento di coesione dell'impresa, combattuto tra opposte tendenze realistiche, pragmatistiche, e crociane, è disperatamente impegnato e al tempo stesso impossibilitato, per una naturale carenza di carattere a mantenere l'unità di un gruppo, che il proseguimento dell'attività e l'inevitabile approfondimento dei problemi tendevano a sospingere con sempre maggior vigore in direzioni centrifughe.

Queste sono le fonti di varie tendenze culturali unite solo su un piano di innovamento che compongono la "Voce", alla quale Slataper aderisce, e dentro cui egli giunge a realizzare la più personale maturazione e originalità, proprio in quella parte di patrimonio culturale che aveva in comune coi suoi compagni. È proprio la sua "barbaricità" o una crudele forza morale che non gli permette di cadere negli eccessi della sfrenata attività di Soffici o del cerebralismo papiniano o delle debolezze di Prezzolini. Slataper poté sempre contare su un elemento di forza, una spinta verso il possesso della realtà e un desiderio di conquistarla da escludere ogni perdita di contatto con la stessa. "Per chi vive d'ideale la realtà è necessaria per essere trasformata: materia di creazione". Di conseguenza egli si distingue dal gruppo dei vociani vicini al suo rigore morale come Boine che non

ha potuto raggiungere questo possesso della realtà. Slataper sviluppa la propria formazione nel periodo iniziale e in quello del disregamento della rivista, al momento in cui esplodono le violente polemiche tra Prezzolini e Boine sul crocianesimo della "Voce". Egli sente il fascino della civiltà letteraria che incontra nell'ambiente fiorentino ma, a differenza di altri triestini a contatto con la cultura fiorentina, egli mantiene la sua personalità. Quasi istintivamente egli avverte la prima differenza con il mondo intellettuale che lo accoglie :

Ma perchè essi qualche volta s'accasciano disperando di tutto? Chi vuol riformare gli altri non ha diritto d'esser debole. Bisogna andare avanti e diritti. Bisogna accogliere con amore la vita anche quand'essa è pesante. Bisogna obbedire al proprio dovere. Essi sono più intelligenti e più colti e più stanchi.¹²

Già nelle lettere e diari di Slataper del 1909 si può rintracciare l'accentuarsi dal suo distacco sempre più marcato dal gruppo, e in seguito le crisi accadute in seno alla "Voce".

Sempre più spesso si fanno presenti gli accenni della crisi; nel novembre e dicembre del 1911 scrive all'amica Elody che Prezzolini fa di tutto per rovinare la loro amicizia. A un'altra amica, Gigetta, scrive nel dicembre dello stesso anno:

"Qui naturalmente tra gli uomini c'è molta confusione... Confusione, disordine, dubbio. Il terreno è mobile e si sente che tutta la nostra costruzione stà per crollare. Manca,

tu vedessi, Gigia, come manca un po'
di seria umanità! Da piangere se non
bisognasse fare".¹³

Prezzolini si ritira perchè ha bisogno di riposo, toccherà quindi a Slataper la direzione della "Voce" per un anno, attraverso i marosi di continui dissensi. Nell'11 Prezzolini è ridotto al ruolo di consigliere, mentre l'alleanza Papini, Slataper e Amendola diviene sempre più pericolante.

Progressivamente l'inibizione del provinciale si perde e Slataper si contrappone spesso coscientemente agli amici vociani: gli sembra di riconoscere in loro l'antico male dell'inerzia letteraria. L'ambiente della "Voce" gli appare superato e avverte che potrà raggiungere la propria maturazione soltanto attraverso nuove esperienze di vita. Dopo lo snervante compito redazionale che ha assunto dal 1911 scrive in una lettera del 5 gennaio 1912 a Elody:

...qui davanti a questo sfacelo di cose in cui ho creduto, e fortemente, ogni mattina che m'alzo è una lotta contro la mia tristezza. Avrei voglia di lavorare in pace, di studiare: invece dovevo ributtarmi ogni giorno nel lavoro accettato. Certo che dentro di me avviene lentamente qualche cosa. Non so che cosa. Probabilmente una rinuncia, un bisogno di silenzio, di colloquio con me stesso, senza voler veder niente, ma con una preghiera quotidiana con me. Finalmente capisco cosa s'intende quando si dice: Bada che sarai ingannato dagli uomini. Sta attento.¹⁴

Possiamo affermare che Slataper porta in sé all'inizio del novecento, alcuni termini fondamentali di un tessuto

culturale ottocentesco abbastanza superato (come, del resto, tutto il fenomeno vociano può essere considerato un autentico romanticismo che si sviluppa in condizioni storiche ritardate) che egli sforza e agita dall'interno nel tentativo di trovare adesso una possibilità di presa su una realtà storica in rapida trasformazione. Lo Slataper degli ultimi anni, che precedono la sua morte sul Carso, si troverà completamente depurato delle componenti più antirealistiche e superumane implicate dalla sua sfera culturale di origine. Di questa sua origine svilupperà i lati più positivi come lo scavo della dimensione individuale dell'uomo, dei suoi valori interiori e offrendo al tempo stesso un originale sviluppo sul duplice piano dell'esistenza individuale e dell'apertura storica collettiva.

Il problema fondamentale, una volta stabilita la posizione morale di Slataper nel quadro del suo tempo, sembra essere proprio quello di puntualizzare le singole innovazioni da lui espresse all'interno di una problematica culturale soltanto parzialmente moderna. In buona parte, questa problematica si presenta ritardataria, perché incapace di produrre posizioni che non siano in qualche modo ambigue in tutta la serie di sfumature che può assumere il rapporto dell'uomo con la realtà, come dimostra l'esito del lavoro di ricerca di quasi tutti i coetanei di Slataper, presi tra il velleitarismo di Papini, Soffici e Prezzolini, e il moralismo spesso

impotente di Amendola e Boine. Da un capo all'altro dell'opera del triestino, i concreti e particolari risultati della sintesi, attraverso svariate applicazioni sembrano essere spesso incerti e mutevoli, ricchi di meravigliose scoperte, ma anche di cadute su posizioni già scontate. Slataper è moderno ma, molto spesso, sotto l'esigenza della modernità si nascondono linguaggi e forme culturali quasi inerti, privi di vita. Di fronte alla realtà, la posizione che il triestino assume è di intervento attivo di sforzo dell'ideale impegnato a possedere il reale. Il mito al quale egli più delle volte attinge per dare forma e significato al suo atteggiamento è, molto spesso, quello dell'eroe: elemento di tipo specificamente letterario.

Verso il finire del 1912 l'esperienza vociana di Slataper può dirsi praticamente conclusa anche se più tardi apparirà sulla rivista qualche breve recensione sino all'aprile del 1913. Le crisi e i disaccordi, che erano risultati nell'ambiente vociano non erano il solo risultato di contrasti o ripicche personali, nel caso di Slataper si trattava di una impossibilità di carattere psicologico e morale. Egli aveva l'intenzione di creare ciò che riteneva una vera opera estetica, un'unione perfetta di moralità e bellezza. Il mio Carso diviene, con il risultato logico dell'urto, reazione e delusione di fronte all'esperienza vociana, infine, costituisce la prova "estetica" della personalità di Slataper nei confronti degli altri vociani.

Note al Terzo Capitolo

1. Angelo Romanó, La cultura italiana attraverso le riviste, Einaudi, Torino, 1960, pag. 94.
2. Scipio Slataper, Scritti letterari e critici, cit., pag. 186 - 187.
3. Ibid., pag. 15 - 16.
4. Angelo Romanó, La cultura italiana, cit., pag. 206.
5. Ibid., pag. 208.
6. Ibid., pag. 208.
7. Ibid., pag. 224.
8. Ibid., pag. 225.
9. Ibid., pag. 243 - 244.
10. Ibid., pag. 243.
11. Ibid., pag. 137.
12. Scipio Slataper, Il mio Carso, Milano, Mondadori, 1958, pag. 95.
13. Scipio Slataper, Alle tre amiche, cit., pag. 399.
14. Scipio Slataper, Alle tre amiche, cit., pag. 311.

CAPITOLO IV

Il mio Carso è l'unica opera compiuta di Scipio Slataper. Non è un romanzo, non è un diario, ma qualcosa di nuovo e rivoluzionario per l'intera cultura italiana. Il mio Carso è la storia di un poeta che cerca nuova energia, nuova capacità di intervento reale nella vita, attraverso il contatto con la propria autentica origine, con la verginità della natura, pura ed assoluta idealità, e poi torna alla città, simbolo del lavoro.

L'idea di comporre il mio Carso nasce nel gennaio del 1910 ed ha origine dal tragico dramma sentimentale con Anna. Slataper lo definiva il poema della prima giovinezza, "opera egoistica" o indirettamente "il libro della cultura a Trieste". L'opera schiva qualsiasi tentativo di indagine oggettiva della realtà, tende a essere la ricostruzione di una storia della coscienza, riduce l'immagine del mondo allo spazio interiore dell'anima.

Lo schema del testo è molto semplice, sono tre parti; tre momenti di vita, tre momenti di un dramma quotidiana-mente umano, corrispondenti il primo, agli anni della infanzia e dell'adolescenza con la scoperta del Carso; il

secondo, alla calata ossia alla discesa dal Carso, nella città e nel mondo degli uomini; il terzo all'epoca del dolore e all'accettazione di un compito da assolvere presso gli uomini. Questa, in effetti, è la struttura generale dell'opera, secondo quelle che erano le intenzioni di Slataper: "Sottotitolo: Autobiografia lirica. Tre parti: Bimbo, Adolescente, Giovane" Due intermezzi; La Calata, La Salita; e una fine: Tra gli uomini: circa così. Il poema della giovinezza forte, con i suoi turbamenti, scoraggiamenti e propositi.

Il libro presenta una sensibilità fresca e intatta: un'assoluta novità di linguaggio e di immagini:

Sai cosa penso del mio libro? È un nuovo libro. È una chiamata di forza, un invito di salute. I critici italiani dicono che dopo Carducci e d'Annunzio è da stolti fare poesia da "barbari". E io sono stolto. Io ho in me una giovinezza. Io ho in me una giovinezza come nessun italiano della mia generazione l'ha, forse anche perché sono triestino. E io dò agli italiani da rosicchiare la mia giovinezza.²

Con questo Slataper indica i due antecedenti poetici in campo italiano di cui era certo che la sua opera costituisse una continuazione e insieme un superamento, e precisa anche alcuni dei caratteri che distinguono la sua personalità nella schiera dei poeti nuovi. Lo Slataper voleva essere "poeta" e non "letterato": e quanta fede egli aveva nella poesia, altrettanta sfiducia nutriva nei confronti della "letteratura". Per lui "l'arte è il superamento della letterarietà", poiché la "letterarietà" è la "falsità" del sentimento e inoltre "la

letteratura è un triste e un secco mestiere" ovvero
 "è far della poesia ispirati da parole da stampare; è
 aver sentimenti finiti". Secondo Slataper bisogna
 nutrire tutto l'uomo: se resiste è poeta, se no "schiatta",
 ma almeno sa di aver fatto qualcosa. Infatti lui rinuncia
 a essere un poetino o magari un poeta come Petrarca:
 ... "bisogna partecipare attivamente alla vita o non
 esistere."₃

E benchè, come si è accennato, lo scrittore triestino
 fosse lontano da ricerche puramente letterarie, sentì
 tuttavia una necessità di forma, confessandola ad Anna nel
 gennaio del 1910:

"la parola che supera la parola, che
 l'annienta, che dà le cose direttamente
 mi turba e mi fa soffrire, perchè non
 la sò raggiungere".₄

Altre volte questo problema si presenta nel corso
 di lavoro di approfondimento critico, condotto attraverso
 gli Appunti e le lettere agli amici. In sostanza Slataper
 non è il poeta immediato, come a primo acchito si potrebbe
 pensare dopo una prima lettura del Carso e non escludo
 che questo sia il motivo di una certa trascuratezza da
 parte di alcune riviste del novecento, e di molti critici
 di una certa portata quali Serra e de Robertis. Qui non
 si tratta di un letterato di mestiere, ma di un artefice
 profondamente impegnato nei problemi critici e tecnici
 del proprio mestiere. Il 17 giugno del 1910 durante
 una fase difficile nella compilazione del poema scrive
 a Gigetta: "Ora ogni immagine riposta in una notte di

pena è un giorno di stupidità." Un altro passo tolto da una lettera ad Elody del 1909, giova a chiarire ulteriormente che egli era impegnato a dare alla sua lirica una dimensione, e un'espressione cristallina, esente da qualsiasi contaminazione letteraria:

Sono... un letterato, cioè la più antipatica razza umana. Le cose troppo spesso mi diventano immagini di penna, non di anima... Quand'uno mi dice: "Come scrivi bene", io arrossisco e sento che un rimorso mi rode dentro, perchè vuol dire che non so ancora pigliare una cosa nella sua realtà, com'è, cioè profonda, divina, di significato proprio; ma ci appiccio delle mie preoccupazioni esterne ad essa... Ti prometto che sarò, che cercherò di essere, sempre più poeta e meno scrittore.⁵

Il lirismo dell'opera nasce da qualcosa di ben diverso dalla ricerca di stile mantenuta su un piano eminentemente letterario, va al di là delle intenzioni del suo autore. La storia raccontata ne Il mio Carso, pur rispecchiando una esperienza umana individuale, è al tempo stesso animata da una finalità civile o come l'autore definisce: "un manifesto politico e una chiamata di forza morale".⁶

Al suo interno si ripropone la consueta contraddizione tra io e realtà, come pure una fortissima spinta verso le cose rivelate da un alternarsi di pagine descrittive con altre più sentitamente liriche e l'impulso morale spinge ad un desiderio di riflessione interiore e di raccoglimento. Ecco come si presenta la pagina di apertura del Carso che si presta a un'analisi di tutti

gli elementi che animano il mondo poetico di Scipio

Slataper:

Vorrei dirvi: Sono nato in Carso,
in una casupola col tetto di paglia
annerito dalle piovre e dal fumo.
C'era un cane spelacchiato e rauco,
due ocche infanghite sotto il ventre,
una zappa, una vanga, e dal mucchio
di concio quasi senza strame scolavano,
dopo la piovra, canaletti di succo
brunastro.

Vorrei dirvi: Sono nato in Croazia,
nella grande foresta di roveri. D'inverno
tutto era bianco di neve, la porta non si
poteva aprire che a pertugio, e la notte
sentivo urlare i lupi. Mamma m'infagottava
con cenci le mani gonfie e rosse, e io mi
buttavo sul focolaio, frignando per il
freddo.

Vorrei dirvi: Sono nato nella pianura
morava e correvo come una lepre per i
lunghi solchi, levando le cornacchie
crocidenti. Mi buttavo a pancia a terra,
sradicavo una barbabietola e la rosicavo
terrosa. Poi son venuto quì, ho tentato
di addomesticarmi, ho imparato l'italiano,
ho scelto gli amici tra i giovani più
colti; ma presto devo tornare in patria
perchè qui sto molto male.

Vorrei ingannarvi ma non mi credereste.
Voi siete scaltri e sagaci. Voi capireste
subito che sono un povero italiano che cerca
d'imbarbarire le sue solitarie preoccupazioni.
E meglio ch'io confessi d'esservi fratello.⁷

L'intero brano si regge su una contrapposizione,
scandita dai vari e ripetuti "Vorrei... ma", che volge
a mettere in risalto due mondi; quello dell'autore, con
la tendenza a una autenticità umana, datagli dalla sua
origine slava e triestina, e quello degli amici fiorentini
ancora coinvolti nelle loro complicazioni intellettuali.
Tale contrapposizione, che presenta l'intento di porre una
separazione moralistica tra le personalità del poeta,

portate così in primo piano, e il mondo civilizzato, trova il suo sfogo, per un momento fittizio e limitato allo stato di sogno o di desiderio, nell'unione della persona dell'autore ad alcune realtà naturali: la distesa carsica con le rare e disagiabili abitazioni, la foresta croata, la pianura morava, anche queste ultime usate allo scopo di evocare un'immagine di vita libera e sana. È il preludio al motivo fondamentale del poema, l'esaltazione del Carso come luogo tipico e quasi, si direbbe, mitico. Inizialmente la contrapposizione non è statica, ma tende a espandersi in maniera dinamica in aperture evocative e descrittive. Segue un tono lirico che prende il sopravvento e raggiunge concretezza in una fluttuazione di ricordi personali tratti dalla realtà autobiografica: la nonna veneziana, e poi il giardino d'infanzia, ecc. A questo punto s'intercala la ripetizione "penso, ... penso, ... penso." E predomina un tono di rievocazione lirica, in cui trovano sfoggio vari squarci narrativi. Esaminando l'uso che Slataper fa della parola troviamo una componente che a prima vista espone elementi che si potrebbero dire espressionistici.

Nel dicembre del 1908, in una lettera all'amico Marcello in relazione ai suoi tentativi poetici, Slataper scrive: "Urlo perché non so cantare". La medesima funzione si può applicare a Il mio Carso per sottolineare la potenza che appunto consiste nell'intensità espressiva di ogni

parola ed un particolare collegamento di gruppi di esse.
 "Quel libro non è affatto la mia autobiografia" scriveva
 nel maggio del 1912 alla signora Dobbra:

"ma la vita di uno qualunque (anche
 se mia) vista sotto certi angoli visuali,
 con un certo senso di complesso che
 esagera alcuni caratteri e ne dimentica
 molti altri: in modo che è piuttosto
mito che storia".

Nella medesima lettera continua:

"... è giusto il suo accenno all'arte
 nordica in cui difatti dopo Carducci
 mi parve di trovarmi quasi completamente".⁸

Quest'allusione all'arte nordica ci dà un interessante
 dettaglio sugli esatti antecedenti del poema, di cui
 sarebbe sbagliato cercare un esatto modello nella lettera-
 tura italiana. Ci si avvicina invece ad una duplice
 componente latina e nordica come lo stesso Slataper
 conferma: "io sono Pindaro tuffato nel mare del
 Nord".⁹

Esiste una unità artistica nel Mio Carso? Da un
 punto di vista cronologico questa unità è relativa benché
 la storia di una maturazione interiore sia chiaramente
 percettibile dal poema. Tutto il poema si regge su una
 unità di carattere fantastico: "il nesso fantastico
 farà la poesia, non la parola". Quest'affermazione presa
 dagli appunti del 1910 non è una contraddizione: essa
 vuol dimostrare un superamento della parola attraverso
 il nesso fantastico quale elemento essenziale della
 creazione poetica.

Lo Stuparich fa notare che la realizzazione poetica di Slataper significa soprattutto immagine, o meglio, l'allinearsi di una corsa rapidissima di immagini:

"Mi conosceva la terra su cui dormivo
le mie notti profonde, e il grande
cielo del mio grido vittorioso, quando
sobbalzando con l'acque giù per i torrenti
spaccati di lavine e terriccio, d'un
colpo di piede rompevo la corsa per
cogliere il piccolo fiore celestrino".¹⁰

Si può notare quì la trasposizione dell'immagine da un termine all'altro in modo da dare un seguito rapidissimo di azioni e un vortice rapidissimo di sensazioni che presentano anche il vivere concreto del personaggio in mezzo alle cose:

"Ronzava nel mio pugno la mosca colta
a volo: accarrezzavo il bruco liscio
e fresco che si raggrinzava come una
fogliolina secca: tenevo avvinta per
le grandi ali celestrine la libellula:
affondavo il braccio nell'acqua per
sollevar di colpo in aria il rospicino
dalla pancia giallo-nera: tentava di
ritorcersi l'addome della vespa per
partorirvi il pungiglione. Squarciavo
a sassate le bische."¹¹

Non tutte le immagine presentano l'immediatezza fantastica di quelle che compaiono nei momenti più riusciti dell'immedesimazione con la natura. Esaminiamo un passo del Mio Carso ove "il mare stava zitto", "la casa dormiva", "silenziose erano le larghe camere", e i, "bimbi... si buttavano sui prati come un ciapo di stormi autunnali", troviamo che queste immagine sembrano prive di spontaneità, e hanno bisogno di qualcosa che crei tra di loro una connessione. Nella medesima pagina superato il gioco delle immagini

cade nell'estremo opposto di un naturalismo pesante di cui l'unica forza è molto spesso affidata alla vivacità dei termini dialettali. La caduta in questo naturalismo, privo di un'espressione esuberante, si può riscontrare particolarmente nell'episodio del protagonista che a Trieste fugge al gendarme che l'ha catturato in seguito a una manifestazione, e anticipa una continuità di episodi cittadini nella seconda parte. L'episodio della discesa di Slataper dal Carso è importante perchè presenta un primo tentativo di interpretazione della realtà, un costante desiderio di dare un significato e un senso ai fatti, esposti nella loro essenzialità:

"Ha le spalline grosse, giallo-nere.
Perchè non lasciarmi condurre da lui?
Si va dove non so, ma non è necessario
ch'io sappia. Mi conduce lui, svolta,
scantona, e i miei piedi si pongono
sempre paralleli ai suoi. La baionetta
scintilla molto lucida. È carico il tuo
schioppo?"¹²

Si rivelano qui le caratteristiche dello Slataper narratore. Come precisamente fa notare Giani Stuparich una delle caratteristiche della sua scrittura è la tendenza alla spiegazione minuziosa e alla resa di certi particolari (il modo di vestire del gendarme), unita a quella di considerare l'individuale in relazione allo universale (il gendarme come strumento del militarismo austro-ungarico). Questa è la medesima caratteristica che Slataper rivela negli Scritti politici, cioè quella difficoltà a rendere la realtà che non sia espressa nei minimi particolari. Dal punto di vista narrativo

l'episodio non ha esito felice perchè manca di un dinamismo interno. La Calata a Trieste, in cui avviene il passaggio dalla natura alla storia, dalla campagna alla città costituisce la parte centrale del poema:

e io vado per le strade di Trieste e
sono contento che essa sia ricca, rido
dei carri frastornanti che passano, dei
tesi sacchi grigi di caffè, delle cassette
quasi elastiche dove tra trine e veli
di carta stanno stivati i poppanti
aranci, dei carri di riso sfilanti
dalla punzonatura doganale una sottile
rotaia di bianca neve, dei barilotti
semi-sfciati d'ambrato calofonio, delle
botti sgravitanti di lana greggia, delle
botti morchiose d'olio, le buone merci
che passano per mano nostra dall'oriente,
dall'America e dall'Italia verso i tedeschi
e i boemi.¹³

Dopo questa generale intonazione lirica, Slataper passa a illustrare ciò che è alla base del quadro descritto: la forza del lavoro e l'opera degli uomini:

per il nuovo porto, minammo e frantumammo
una montagna intera. Mesi e mesi di
furibondi squarciamenti che rintrona-
vano l'orizzonte e s'abbattevano come
il terremoto sulle nostre case piene
di finestre. E piccoli vaporini un po'
superbi del loro pennacchio di fumo,
facevan rigar dritte lunghe file di
maone tutte pancia e dalla strada
napoleonica si vedeva svolgorar nel
mare i carichi di pietra scintillante.
Quest'è il quarto porto di Trieste.
La storia di Trieste è nei suoi porti.
Noi eravamo una piccola darsena di pescatori
pirati e sapemmo servirci di Roma, servirci
dell'Austria e resistere e lottare finchè
Venezia andò giù. Ora, l'Adriatico è nostro.¹⁴

Tutta questa parte dell'opera si regge su una costruzione di quadri narrativi relativamente statici; sembra che l'autore una volta passato dalla natura agli uomini non

riesca a rianimare le figure da lui costruite. I passi di maggior successo sono ottenuti quando si evade nel gioco della fantasia, o della memoria, che rievoca la figura dello zio garibaldino. Alcuni eventi come quello dei tentativi per trovar lavoro al "Credit" o al "Piccolo": non hanno successo e sono insufficienti. Ciò che più importa in questi episodi è un giudizio morale, una chiarificazione interiore:

Su per l'Acquedotto ho incontrato un condiscipolo, Nando Baul, che m'ha fatto entrare alle "Gatte". Era la prima volta che entravo in un caffè concerto. Guardavo la carne floscia e la gente che guardava. Il direttore d'orchestra aveva un naso terribile, e le canzonettiste ci facevano le spiritosaggini. Nando si divertiva ma con ostentazione di esperienza. Nando aveva gli occhi lustrati. Mi disse che qualche volta xe più bel. Credo. Saluti.¹⁵

Il mio Carso si bilancia strutturalmente tra una tendenza di carattere musicale lirico, e una disposizione di carattere narrativo. Tutta la produzione letteraria minore di Slataper, come le Novelle, le Fiabe, i Caratteri e le delizie indigene partecipa in questa duplice direzione.

Il fine di questa produzione è di cogliere nel tratto crudele della caricatura qualche elemento significativo della realtà. La maniera violenta di presentare questi ritratti è una caratteristica vociana. I personaggi illustrati attraverso gesti e attivi rimangono troppo rigidi:

L'intruso parla ancora, come chi ha ringhiottito molti sputi aspettando una sputicchiera igienica. Ora l'ha finalmente trovata, e si espettora. Le sue parole son piatte e molli e viscide come la carne dei molluschi. S'appiccicano - sanguisughe - al muso: dimenandosi vorrebbero succhiarcì il nostro sangue per rinforzarsi e gonfiarsi. Eppure è necessario assolutamente rigolgersi a guardar l'intruso: perchè in fondo all'orizzonte i monti non han colore: un miscuglio di sassi e alberacci su cui si distinguono chiarissime le pedate degli inglesi e le caccherelle delle capre.¹⁶

Il realismo non trova qui una capacità di penetrazione perchè permeato da un eccesso di moralismo come in alcune delle sue novelle dove i personaggi appaiono in modo superficiale e, con tutti i loro difetti, non riescono a presentare che aspetti esteriori. Slataper stesso ne riscontra i difetti causati dalla rigidità della parola, da un senso di pesantezza della prosa:

Il "Freno" è scritto in una forma di stile senza sfumature: l'attenzione del lettore non si può fermare sui singoli pensieri staccati. O s'annoia. Ogni proposizione sta di per sè, con proprio pensiero. E anche ogni parola. Letto da me fa un altro effetto. Ma in conclusione non piace più neanche a me".¹⁷

In questa produzione minore riscontriamo però la leggerezza fantastica e il modo delicato dell'autore di trattare certe descrizioni e certi motivi. Lo scrittore triestino trova nella favola un genere che si adatta perfettamente ai suoi programmi, a una ricerca di spontaneità, reperibile, in questo caso, soltanto negli esseri della natura.

"... i due fratelli circonfondendosi
del loro mutuo amore, si stesero
placidamente sotto le nubi. Come
due bambini sotto le brune copertucce,
a manine intrecciate, quando mamma ha
spento il lume. 18

Si percepisce in questi racconti quel desiderio di andare incontro al bisogno di concretezza dei piccoli lettori ai quali erano destinati. La favola favorisce la tendenza di Slataper a dare volto e gesti umani a tutti i protagonisti naturali di queste avventure. Avviene in tal modo che nel Petalò Rosa il vento sghignazza, risponde "strozzando nella gola il suo vocione"; c'è un gufo i cui "occhioni tondi sprizzano rabbia e furore"; mentre in un altro racconto, la rosa e l'usignolo, hanno sentimenti e reazioni umani. Ci troviamo quindi anche in questa produzione del triestino, a confrontare questa ambigua dualità tra fantasia e realtà che s'incontra sino a metà del Mio Carso. Il superamento di questo realismo avverrà solo con l'elemento che determinerà la maturità di Slataper: la morte di Anna. Col sopravvenire di questa esperienza la soluzione dei problemi formali situati nel Mio Carso comincia a delinearsi.

Si avverte un mutamento di tono verso la fine della parte centrale del poema, nel passo in cui viene descritta la malattia della madre:

Voglio oscura la camera. Non filtri il
sole dagli scuretti. Io sono sdraiato
a bocconi sul letto, immobile, e non
penso. Non soffro. Nell'oscurità dilaga
una noia infinita, io sto dimentico,
intravedendo con disgusto gli scaffali

di libri sulla parete di faccia. Ho letto, ho riguardato dalla finestra, ho fumato: inutile ritentare. Non ho voglia di niente, e la camera è fredda. Sento stridere bimbi in strada, e ombre di carrozze sfumano rapide sulla parete. Presto sarà notte, e si spegnerà finalmente anche questo raggio denso di sole che illumina il mazzo di fiori dipinti lassù. Intanto gli uomini tornano dal lavoro e si salutano l'un l'altro. E la terra cammina nella sua via fissa. 19

Un altro passo ove si avverte una sostanziale innovazione è la composizione pubblicata sulla "Voce" dal titolo sul Secchieta c'è la neve, e poi inserita, direttamente nell'opera. Slataper ritrova nell'ascensione un senso di salute fisica e morale, un alleggerimento dalle complicazioni intellettuali. Il modo in cui avviene tale rigenerazione non è più sentito come all'inizio del poema, quando il rapporto richiedeva una comunione sensuale. Il poeta riscopre una natura nuova dalla quale può trarre un insegnamento morale. Come fa notare lo Stuparich, il mondo non è una proiezione dell'autore, ma una realtà, sia pur sempre affine a lui, con la quale può istituire una serie di rapporti:

Tutto è fiorito d'immagini intorno a te. Stendi la mano!: Non i getti dal rovo tu tocchi, nè i sassi della terra: accarezzi e ti pungi del tuo spirito, che è svolato via da te a crearti il tuo mondo. S'è abbattuto contro l'oscuro amorfo e ha piantato di colpo le sue radici entro di lui: onde il verbo lo agita, rami invernali gonfi come pugno che s'ingrossano come più si sforza in se stesso. E i tuoi scarponi marchiano il terreno, umido di linfa succhiata su in mille forme dal sole: e il tuo sguardo si spande

fraternamente nel cerchio divino, dei colli verdi-neri, sotto il cielo limpido e lieve che par s'elevi - luce-più in su dell'aria. Cammina amorosamente nel tuo regno meraviglioso.²⁰

Tutto emerge limpido con un timbro che deriva da una raggiunta serenità di animo, che non dà luogo a concitazioni o a un antecedente rapido alternarsi di immagini. D'ora in avanti Slataper prende coscienza della nuova missione che deve compiere. In una rinnovata attenzione verso l'esistenza delle cose e degli uomini, appare una semplicità e una capacità di meditazione che prima svaniva in concitazione lirica. Questa nuova e positiva posizione permette un maggior approfondimento. L'antica rigidità della parola ha lasciato posto ad una prosa essenziale, protesa verso i fatti che essa colma in una sensazione dolorosa di vuoto interiore:

Guardavo i bragozzi ciosoti che con una spinta si staccavano, gonfi e carichi, dalla riva. Il padrone della barca si levava la camicia per non infradiciarla di sudore, s'arrampicava sull'albero, e agganciandosi con la gamba sulla scala a corda sbrogliava la vela, giallastra a macchie mattone. Tutta la notte avrebbero corso l'Adriatico col borino, e poi un altro giorno e un altro sotto il solo. Specialmente mi desideravo la piena calma marina, se il vento fosse cessato improvvisamente. Avevo bisogno di star solo. Andavo per le strade poco frequentate, nell'ombra degli alti casamenti rettangolari, e mi guardavo introno spiando di lontano il viso dei passanti. Temevo d'essere conosciuto, d'esser salutato, di dover salutare. Un amico mi mandò una cartolina: perchè non gli scrivevo?... Tutte buone e care persone: ma io ero in cerca di lontananza.²¹

Benche' la prosa si presenti sempre piu' dolorante, ma piu' limpida, preannuncia gia' il trionfo conclusivo del Carso, il passaggio da natura a storia e l'immagine si arricchisce di un mezzo molto piu' sostanziale e maturo: il simbolo. E' il momento culminante di questa prosa estremamente moderna:

Stavo solo nella mia stanzetta e
ogni sera sentivo battere lentamente
le nove, poi le nove e mezzo, poi
le dieci, poi le dieci e mezzo...
Il tempo camminava come si va nei
pomeriggi domenicali, portandosi
addosso la noia di tutti gli uomini.
E ogni notte sentivo passare una
carrozza nella via, poi la voce di
tutti i sonnambuli che gridavano
alla moglie o alla mamma per la
chiave.22

In questo passo esiste un avvicinamento ma non ancora un unione tra mondo esterno e mondo interiore del protagonista; v'è la possibilità di uno sguardo più umano e disincantato, ma nel medesimo tempo la rinuncia anche a giudicare e ad intervenire. Il nuovo Slataper si limita a guardare e annotare:

"... come al solito i muratori
camminavano nella strada silenziosa,
con i loro grossi tacchi.
Passa qualche nottambulo, e una
guardia di pubblica sicurezza
piantona a larghi passi".23

E' una città di questo mondo dove la caratteristica è il vuoto:

"tu puoi camminare fino all'alba
per la città zitta, mentre la
polvere cala per terra".24

Al termine di queste pagine, il protagonista
 porrà la morte di Anna nella classificazione "mistero"
 e accetterà di continuare e di esprimere che:

"tutta la vita è intrecciata
 così ridicolmente. Nessuno può
 capire l'altro, ma s'infinge
 d'amarlo e d'odiarlo. Perché?
 L'altro fa un fatto e allora si
 dice che ha fatto bene, che ha
 fatto male. In nome di che
 cosa?"²⁵

Agli occhi di Slataper il mondo si presenta in
 questo dubbio, e quindi bisogna dotarlo di un significato,
 che è quello del lavoro umano e della storia, della vita
 che alita Trieste nel suo porto:

"carbonai che dalla maona
 carrucolano le ceste di
 carbone sul 'Baron Gautsch'
 mi guardano con quei loro
 occhi infossati e sanguinosi...
 Uno tosse, sputa, l'aria gli
 riporta sul torso semi-nudo,
 impastato di carbone e sudore,
 in lunghi filamenti di mucco
 e forse egli pensa stizzosamente
 che io ho compassione di lui".²⁶

L'estetismo, quel fluire di immagini, quella sensualità
 della parola sono stati rimpiazzati da una visione ristretta
 al particolare, alle numerazioni dei due pescatori che
 "issano la grande vela scura, gocciolante", del gelataio
 che grida la sua merce, di quello che "con occhiali neri
 nota su un libruccio il numero di sacchi di cemento", ma
 quando dalla enumerazione si tenta di raggiungere ancora
 una volta l'immagine, il risultato è negativo:

"La terra lavora. Tutta la terra
lavora in una grande frenesia di
lavoro che vuol dimenticarsi".²⁷

Nella parte finale il poema tende a perdersi nel soliloquio, ritornano desideri e tentativi di evasione, come il sogno di fare il legnaiolo in Croazia, o il sorvegliante di una piantagione di caffè in Brasile. Il protagonista è preso da un senso d'angoscia, non sono infrequenti nel racconto della passeggiata del bosco di Melara o nell'escursione notturna del Carso, ricadute in un tono dannunziano:

"Cede la primavera benignamente con
piovere di petali sanguinei e bianchi
al vento vaporante..."²⁸

Sono pagine in cui l'autore con l'alternarsi della crisi, con l'affermazione del mistero è della estraneità sostanziale che esiste fra individuo e individuo, tocca il fondo di una dimensione esistenziale e individualistica:

"Uno può morire poichè nessuno lo può
comprendere; dentro ogni individuo c'è
un segreto tutto suo che l'amante e il
maestro non toccano".²⁹

Lo scrittore nel momento più difficile, che segna il superamento della crisi, accetta la legge dell'esistenza attraverso un'acquisizione di carattere mitico. Così facendo il triestino si spinge molto più in là dei suoi contemporanei riuscendo a intuire le componenti di una certa condizione dell'uomo moderno:

Già da bimbo esiste nell'uomo il
rimpianto. Già allora sentiamo che
ci manca qualcosa che godemmo e che
s'è persa, e piangiamo; e tutti gli
uomini assieme, tutta la storia degli

uomini non può consolare il piccolo bimbo che rimpiange una cosa. Questa è l'umanità in cui ho creduto. Lavorare è cercar invano un ristoro per la cosa perduta. Ognuno si cerca, ipocriticamente, selvaggiamente, nella mano dell'amico, nella fede, in Dio. Ognuno, vanamente. Io solo, quassù, solo, sono sincero; ma anche la solitudine e la sincerità non bastano. Non basta sapere. Io penso in parole che gli altri pensano. È necessario morire. Solo questo è indispensabile: essere.30

La sua prosa rappresenta indubbiamente una conquista perché profondamente scarna, basata, su un linguaggio essenziale e comunicativo, colma di una forza che permette ora all'autore di passare dall'"io" all'indefinito "ognuno", perché ha creato un archetipo mitico e universale: il motivo del dolore nel passaggio da infanzia a maturità nella vicenda dell'uomo:

Ora ha vinto la pioggia. Un respiro calmo di vento fa tremare i fogli sparsi sul tavolo, un respiro umido di malato. Dalle stanche nuvole s'infiltra la pioggia giù per l'aria. Tutto s'ingrigia in un languore d'affanno e la gente cammina senza meta, nelle silenziose strade lunghe. Torniamo nella vita così, rassegnati e muti, perché forse è meglio e il dolore e la gioia sono vani.31

Quello che più conta qui è il risultato pratico della scoperta di Slataper, esso trapela solamente in alcune parti staccate del poema, come, per esempio quella in cui descrive il Carso come punto di partenza e di ritorno di tutta una ricerca umana e poetica:

Il Carso è un paese di calcari e di ginepri. Un grido terribile, impietrito.

Macigni grigi di piova e di licheni,
 scontorti, fenduti, aguzzi. Ginepri
 aridi.
 Lunghe ore di calcare e di ginepri.
 L'erba é setolosa. Bora. Sole.
 La terra é senza pace, senza
 congiunture. Non ha un campo per
 distendersi. Ogni suo tentativo é
 spaccato e inabissato.
 Grotte fredde, oscure. La goccia,
 portando con sé tutto il terriccio
 rubato, cade regolare, misteriosamente,
 da centomila anni, e ancora altri
 centomila.³²

L'immagine e la parola si trovano impiegate a sottolineare una realtà morale, di cui il monte é un simbolo. Aggettivi come "scontorti, fenduti, aguzzi", "fredde, oscure" non hanno solo un valore sensuale o espansivo ma conferiscono una nuova dimensione che porta il segno di una fatica e una sofferenza, "senza pace, senza conquiste", destinata a rimanere rotta e immobilizzata.

La risoluzione poetica che il triestino portava in sé avviene mediante il riconoscimento del valore morale e simbolico che può venire assunto dal Carso. Il poema d'altronde non é altro che la narrazione di una avventura spirituale che inizia con una "calata", per concludersi con una nuova "Calata", più ricca spiritualmente e nella quale centro risolutore diventa il Carso e Trieste.

Slataper sin dall'inizio della sua opera aveva dato alla sua città questo valore di "centro del mondo" ossia del suo universo spirituale ed espressivo. Già dal 1909, in alcuni articoli politici, possiamo trovare una personificazione storica di Trieste e del contrasto fra esigenze della realtà ed esigenze spirituali:

Questa é Trieste. Composta di tragedia. Qualche cosa che ottiene col sacrificio della vita limpida una sua originalità d'affanno. Bisogna sacrificare per esprimerla. Ma esprimerla... Trieste ha un tipo triestino: deve volere un'arte triestina. Che ricrei con la gioia dell'espressione chiara questa convulsa e affannosa vita nostra.³³

Sono parole che preannunciano i più alti risultati del Mio Carso. Nella precedente descrizione del Carso ho esposto solo un aspetto della nuova poetica di Slataper. Quella della natura. Solo nell'ultimo grande frammento del poema il Carso e la vita degli uomini, la natura e la storia, appaiono perfettamente connessi quasi saldati in un nucleo poetico centrale:

Carso che sei duro e buono! Non hai riposo e stai nudo al ghiaccio e all'agosto, mio Carso, rotto e affannoso verso una linea di montagne per correre a una meta. Ma le montagne si frantumano, la valle si rinchiude, e il torrente sparisce nel suolo. Tutta l'acqua s'inabissa nelle tue spaccature: e il lichene secco ingrigia sulla roccia bianca, gli occhi vacillano nell'inferno d'agosto. Non c'è tregua... Distesa sul tuo grembo io sento lontanar nel profondo l'acqua raccolta dai tuoi abissi, una sola acqua, e fresca, che porta la tua giovane salute al mare e alla città. L'acqua delle tue grotte io amo che s'incanala benefica per le strade dritte. Amo queste donne carsoline che stringendo fra i denti, contro la bora, la cocca del fazzolettone, scendono a gruppi in città, con in testa il grande vaso nichelato pieno di latte caldo..... Qui é ordine e lavoro. In punto franco alle sei del mattino l'infreddolito pilota di turno, gli occhi opachi dalla veglia, saluta il custode delle chiavi che apre il magazzino attrezzi. I grandi bovi bruni e neri trainano lentamente vagoni vuoti vicino ai piroscafi arrivati ier

sera; e quando i vagoni sono a lor posto, alle sei e dieci i facchini si sparpagliano per gli hangars. Hanno in tasca una pipa e un pezzo di pane. Il capo d'una ganga monta sul terrazzo di carico, intorno a lui s'accalcano piú di duecento uomini con il libretti di lavoro levati il alto, e gridano d'essere ingaggiati. Il capo sceglie, strappando rapidamente, quanti libretti gli occorrono, poi va via seguito dagli ingaggiati. Gli altri stanno zitti, e si risparpagliano. Pochi minuti prima delle sei e mezzo, il meccanico con la blusa turchina sale sulla scaletta della gru, e apre la pressione dell'acqua; e infine arrivano i carri, i lunghi scaloni sobbalzanti a fracassanti. Il sole trabocca arranciato sul rettilo grigio dei magazzini. Il sole é chiaro nel mare e nella città. Sulle rive Trieste si sveglia piena di moto e di colori.³⁴

Troviamo ora tutti gli elementi del mondo poetico di Slataper, saldati in un'unitá inseparabile, la quale é ancora una volta costituita dal valore simbolico del monte. La natura non é soltanto brutta e rianimata, ma é un'espressione di valori umani, non generici ma storici, incarnati nella vita che si svolge nel porto di Trieste. Tra la durezza e la rigiditá della montagna, indice di uno sforzo oscuro e disperato destinato a non trovare mai appagamento, e la descrizione del lavoro umano, esiste una comunicazione perfetta.

Troviamo ora nella vita faticosa degli uomini che non é piú soltanto come nelle pagine precedenti, l'assurditá e il mistero, ma la medesima, infaticabile sostanza espressa dalla natura del Carso. Il poema si conclude con una vibrante esortazione a tutti gli uomini:

"Perché noi vi amiamo, fratelli, e speriamo che ci amerete. Noi vogliamo amare e lavorare."³⁵

Note al Quarto Capitolo

1. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 91.
2. Scipio Slataper, Alle trè amiche, cit., pag. 278.
3. Ibid., pag. 294.
4. Ibid., pag. 122.
5. Ibid., pag. 298.
6. Ibid., pag. 306.
7. Scipio Slataper, Il mio Carso, cit., pag. 16 - 17.
8. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 322.
9. Ibid., pag. 109 - 110.
10. Scipio Slataper, Il mio Carso, cit., pag. 37 - 38.
11. Ibid., pag. 44 - 45.
12. Ibid., pag. 51.
13. Ibid., pag. 60.
14. Ibid., pag. 61.
15. Ibid., pag. 74.
16. Scipio Slataper, Scritti letterari e critici, cit., pag. 22.

17. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 102 - 103.
18. Scipio Slataper, Scritti letterari e critici, cit., pag. 73.
19. Scipio Slataper, Il mio Carso, cit., pag. 73 - 74.
20. Ibid., pag. 84 - 85.
21. Ibid., pag. 95 - 96.
22. Ibid., pag. 96.
23. Ibid., pag. 98.
24. Ibid., pag. 99.
25. Ibid., pag. 100.
26. Ibid., pag. 102.
27. Ibid., pag. 102.
28. Ibid., pag. 110.
29. Ibid., pag. 118.
30. Ibid., pag. 118.
31. Ibid., pag. 123.
32. Ibid., pag. 113.
33. Scipio Slataper, Scritti politici, cit., pag. 46.
34. Scipio Slataper, Il mio Carso, cit., pag. 136 - 137.
35. Ibid., pag. 139.

CAPITOLO V

L'Ibsen, dal punto di vista critico, costituisce il coronamento di tutto il lavoro di ricerca poetica, ed è uno strumento che permette l'interpretazione di tutta l'opera poetica di Slataper:

"Tutta la vera arte, cioè tutta l'arte, è processo di mitizzazione, cioè è l'espressione di concerto con la coscienza, sia pure religione (istintiva) del suo universale. Una visione estetica in se esiste certo: non è che il presupposto dell'arte... Il poeta è l'uomo: è lo stile è il suo mito."₁

L'Ibsen, perciò va considerato non soltanto in relazione a tutta la produzione critica minore di Slataper colta nel suo divenire e nella sua problematica, ma anche allo sviluppo della poetica Slataperiana, nel suo passaggio da una condizione "pantragistica"₂ a una concezione simbolica dell'arte:

"Il simbolo è la conclusione necessaria dell'immagine... L'immagine è fatto lirico che chiarisce, munisce, slarga: la forza che gode e riposa nella luce dell'aspetto. Ma il simbolo è la vera unione, è la comunione, l'unificazione della forza con l'aspetto. È il fatto d'ogni uomo e d'ogni ora in cui sboccano i fini dell'universale."₃

Con questa scoperta del simbolo archetipo Slataper

anticipava di molti anni le formulazioni critiche di Northrop Frye:

In its archetypal aspect, art is a part of civilization, and civilization we define as the process of making a human firm out of nature... An archetypal symbol is usually a natural object with a human meaning, and it forms part of the goals of human work".⁴

Poetica e critica, in effetti sono inseparabili nella produzione slataperiana infatti il triestino conferisce sempre alle sue indagini il medesimo tono soggettivo, di una presenza individuale insopprimibile e che si può rintracciare in tutto il suo lavoro.

L'interesse di Slataper per Ibsen data dal 1907. Il 3 aprile di quell'anno scrive a Marcello una lettera in cui accenna al suo tentativo di ricerca critica sul Quando noi morti ci destiamo. È noto però che in quell'epoca Slataper aveva una fortissima attrazione per Friedrich Hebbel: "parola d'onore è mio fratello", scrive negli appunti del 26 agosto del 1909.

Malgrado gl'improvvisi abbandoni o le momentanee simpatie gli interessi del poeta si volgono verso i poeti tragici. Questa tendenza riflette "le mal du siècle": i continui contrasti che agitavano il divenire dell'umanità facevano sì che questa forma d'arte è quanto di meglio si addiceva a questo stato di lotta. Penso che a questo si possa attribuire il "pannachismo" o "pantragismo" da cui Slataper viene influenzato dopo averne ereditati da Hebbel gli elementi basilici. In una lettera all'amico Guido del febbraio del 1910 scrive:

la divina fra tutte le cose è la vita. È il "pannachismo". Tutto lotta, e vuol diventare signore di tutto. Qualche cosa diventa, e fiorisce in un riso. L'attimo del fiorire è gioia: calma, stabilità, espansione dell'anima in un corpo omogeneo, senza ostacoli... L'attimo in cui il sogno diventa parola, colore, marmo, musica. Ma bisogna odiare - come filosofia d'azione - la gioia. L'attimo in cui si fiorisce non deve invader tutta la propria vita: farla stagnare in calma. Guai se così fosse! Cioè: la gioia deve essere tanto intenta che abbia in sé il germe del dolore, che ti rituffa nella lotta, nel non credere, nell'abbrancare per vedere. Questa persistenza del dolore nella gioia, è il fondamento diremo storico del pessimismo. Deve essere fondamento di ottimismo.⁵

Proprio nel 1910, anno in cui sbocciava il suo amore per Gioietta, scrive in un appunto che il conflitto può esprimere una forma lirica oppure drammatica. Queste forme, lirica e drammatica, costituiscono per Slataper due forme artistiche che s'integrano a vicenda.

Per il triestino l'arte non è mai fine a sé stessa ma costituisce una lotta costante, uno sforzo continuo:

"è universale e necessaria perché fissa quello che in noi continua a crearsi. Funzione sociale la più importante è l'arte".⁶

Questo spiega forse il passaggio da un'attività artistica a una pratica, quindi la morte stessa invece di apparire rinuncia può essere accettata come una diversa forma di lotta. È apparente che sin dall'inizio egli non è mai soddisfatto della teoria dell'arte come semplice intuizione, ma nell'indagine di una giustificazione morale da fornire ad essa si allontana dal Croce e molto di più

dai crociani in un ritorno verso una concezione dell'arte squisitamente romantica; "Non voglio che l'arte mi serva da rifugio... È un impossessamento non una fuga..."⁷ basata non solo su un raccoglimento individuale ma, anche, sull'espansione verso il possesso del mondo.

Questa concezione non trova una precisa chiarificazione sino alla stesura del Carso e dell'Ibsen (1912). Nella poetica di Slataper si riflette anche la tendenza all'estetismo, mimetizzata da pretesti moralistici, tipici di tutta la sua produzione giovanile. Infatti dichiara a Marcello nel 1910 che non esiste attività che non sia fondata sull'intuizione dell'arte, quindi è palese la derivazione crociana, che trova la realizzazione negli accenti dannunziani e nietscheiani della prima parte del Carso.

Già nei primi lavori apparsi nel 1912, nelle prefazioni all'epistolario del Tasso e ai passi scelti dei diari di Hebbel troviamo i fondamenti critici di queste sue prime incomplete teorie. Ed è appunto la ricostruzione della personalità del Tasso che denota l'immaturità del critico. Ciò che viene esposto in questo seducente lavoro è lo sviluppo della personalità tassiana attraverso una partecipazione intenta a cogliere tutti i contrasti dell'uomo che viene preso in esame, ciò che finisce per contare in questo ritratto è l'aspetto umano, non quello poetico o culturale del Tasso. Questo interesse per l'arte si volge a una forma di intimismo, e una complessa personalità

storica come il Tasso viene ristretta nell'ambito di costume individuale.

Alla luce di un giudizio morale il Tasso appare come un esempio di eccessivo letterato, e perciò di debolezza di fronte all'esistenza, in un secolo che richiedeva di essere posseduto. Da questo primo tentativo critico nel quale la personalità poetica del Tasso viene quasi polverizzata, risulteranno malgrado alcune aperture e acute osservazioni sul verso del Tasso, una indagine che si svilupperà sul piano psicologico e un tentativo di sintesi storica.

Nella prefazione ai diari di Hebbel notiamo appunto questo duplice piano di interessi in quanto si oscilla tra notazioni di carattere psicologico, che tendono a cogliere lo sviluppo del dramma dell'eroe, e una tendenza alla sintesi storica da cui si svilupperà un Hebbel che appare come il rappresentante più caratteristico della critica romantica:

"Hebbel è l'uomo moderno che s'è liberato dagli elementi inerti che lo facevano procombrere nel passato, ma che ora deve creare dal patimento errabondo la sua libertà nella nuova legge."⁸

L'Hebbel è visto alla luce di problemi simili a quelli che preoccupano Slataper ed è quindi, al di là del suo dramma personale presentato in una nuova luce come il rappresentante di una società in crisi.

Il saggio su Hebbel rappresenta un traguardo importante per i risultati conseguiti ad un livello critico e per il motivo che Slataper attraverso l'autore per il quale sente una profonda affinità rivela il suo animo e la sua poetica. In linea di massima quello che il triestino trova in Hebbel è l'amore per gli ostacoli, una volontà eroica del dolore e il "pantragismo" come un mezzo per dare un'espansione metafisica alla propria realtà e alla propria poesia:

"Il dramma è l'origine dell'universo. Il pensiero di sua natura vuole esprimersi, diventare azione... Il pensiero umano deve agire, cioè produrre delle conseguenze. E la conseguenza d'ogni azione è sempre tragica; perché l'azione è sempre lo staccarsi dall'idea..."⁹

Il dramma appare anche per il triestino come la forma superiore d'arte capace di tradurre la tragedia dell'ideale che cerca di trasformarsi in azione. Per anni sognava di poter dar vita a una rappresentazione simbolica dell'uomo moderno colto tra un desiderio di vita contemplativa e vita attiva ove i personaggi mitici di tale conflitto dovevano essere Caino e Abele. In una lettera a Marcello scrive che la nostra epoca ha una base storica così come lo sciopero universale. Il dissidio fondamentale è dunque tra il principio meditativo e quello attivo (in senso stretto): Abele e Caino, poeta e operaio che simboleggiano amore e odio nelle loro conseguenze eroiche. E più tardi

scriverà negli appunti del gennaio-febbraio del 1910
che:

Il paradiso terrestre è l'oggettivazione di quest'istante di calma che deve venir rotto: in cui gli animali opposti non si nuocciono. Il serpente è il bisogno di consocenza che opera al lavoro, al dissidio. E subito di fronte le due azioni: Caino e Abele: Caino è la non azione, la percezione esterna pura che obbliga a zappare perchè lo spirito non comprenda. È l'occupazione materiale, la pseudo-azione. La vera azione è Abele, che Caino uccide in sé, perciò non può essere più ucciso... Lo uccide solo la donna: cioè l'amore, la calma; l'attimo di calma per cui Abele gli rinasce dentro vittorioso. E canta: onde Caino muore e per tutto il mondo si sparge il canto divino. Abele è risorto. Questa è la tragedia moderna.¹⁰

A questo punto dobbiamo osservare questa analogia di sensibilità verso i problemi dell'esistenza, il che spiega la stretta aderenza, la partecipazione sentimentale che impedisce al triestino di considerare con un distacco scientifico la personalità di Hebbel. Arriverà a questo traguardo solo nel novembre del 1912 quando in occasione del centenario di Hebbel riconosce la superbia intellettuale dello scrittore tedesco e nello stesso tempo conclude l'articolo sottolineando che il difetto dell'arte hebelliana consiste nel:

"tentar di coordinare in una sovrumana armonia il suo tormentato spirito, in modo che ciò che dovrebbe essere fulcro è invece l'elemento sconvolgitore del dramma, vivente di una vita quasi laterale..."¹¹

Slataper giunge alla sua prima esperienza critica in

una fase di maturazione che lo condurrà, come già affermava nei diari in relazione al fine dell'arte ("suo compito e suo dominio assoluto è la storia") alla scoperta della storia come strumento fondamentale per la modificazione della sua poetica e della sua critica. Questa sua necessità di concretizzare l'etica dell'arte trova ora un sfocio nella possibilità di svolgere tutto il suo impegno verso il campo storico. Alla mente del poeta si affaccia, anche se con alcune riserve, una considerazione intrinseca sulla moralità dell'arte:

"Il programma spirituale che la esige è questo: l'arte ha una universalità differente dalla filosofia, ma non minore. Ed è l'universale dell'individuale. La filosofia è realtà in potenza, intelligenza: considera il vero".¹²

Ora lo Slataper considera che è necessario che tutto questo vero agisca per produrre una foglia e un movimento della mano. Ed è per questo che quando l'artista crea la foglia penetra in sostanza in questa realtà universale e conclude che è per questo appunto che l'arte dà la consolazione "morale" uguale alla "filosofia". Fa notare anche negli appunti dell'agosto dell'11 che:

"... non c'è differenza di sostanza fra moralità e arte. Il freno. La passione: condizione: stato lirico. Il poeta ama più questa... l'uomo morale più quello. Ma un'opera d'arte è morale: sbagliata, immorale".¹³

Tutto questo accade in conseguenza di una consapevolezza del valore storico dell'arte. Questa nuova dimensione storica si presenta anche in alcuni spunti contenuti nel lavoro critico del 1910. Infatti proprio in una lettera del marzo del medesimo anno a Prezzolini fa notare che il suo interesse si volge piu alla personalità che al pensiero di Hebbel. Si accorge che lavorando metodicamente su Hebbel si interessa "piu dell'uomo che del pensiero suo".¹⁴

Sente un Hebbel da farci un dramma più che un Hebbel drammaturgo. Nota invece con Guido nel febbraio dello stesso anno, come il poeta, anche se canta lievemente, se ha un mondo di piccole cose che pare gli si concedano senza sforzo, è sempre un forte, uno che diventa signore di tutto; ed è poeta colui che del suo piccolo o grande mondo fa l'unico mondo possibile. Da questo momento il triestino si distacca nettamente dall'indirizzo del Croce e dalla "teoria delle distinzioni"; come scrive a Soffici in una lettera dell'aprile del 1911:

"Ciò che noi sentiamo di freddo in Croce io credo sia la sua continua distinzione. Gli manca quel senso religioso della vita per cui l'uomo non puo essere concepito che come un tutto non dissezionabile. Cosa significa quest'uomo morale, logico, economico, estetico? L'uomo è uno, e qualunque sia la sua espressione, in questa è contenuto tutto."¹⁵

Ribadisce negli appunti tale insoddisfazione nei

riguardi del Croce:

"Io per e., non scrivo mai un articolo di estetica ma bado all'uomo e alla storia. Non so concepire niente se non completo".¹⁶

Slataper tuttavia riscontra il pericolo di un eccessivo contenutismo e di una svalutazione degli aspetti formali dell'arte, che egli non ignora del tutto. Anzi, si potrebbe addirittura asserire che, più che un semplice contenutismo, la sua è un'intuizione del valore e della portata storica dell'opera d'arte.

Slataper, con il passar del tempo, cerca di accentuare con impeto sempre maggiore il proprio interesse verso la ricostruzione storica ottenuta attraverso l'esame dell'opera poetica. Infatti scrive negli appunti dell'8 febbraio 1912 che il travaglio precedente alla formazione dell'idea è storia e, che per ridare storicamente un uomo non basta notare quella nuova sentenza che egli ha portato nel pensiero, ma bisogna sentirla con lui, in opposizione ad altre del suo tempo; "bisogna amarlo". Il triestino prosegue nell'affermare che non esiste un valore veramente filosofico, cioè non si può giudicare astrattamente un'idea, ma vedere con quanta intensità essa fu sentita:

"... Non si può far pura la storia, ma la storia è sempre piena, umana".¹⁷

Tra il 1911 e li 1912 Slataper pubblica sulla "Voce" una serie di recensioni che hanno avuto un certo successo proprio per quella capacità di elevarsi

al di sopra di un giudizio strettamente moralistico dell'individuo, per raggiungere una messa a fuoco accurata del significato storico di un'opera.

Trascurando alcune affermazioni come quella sul Pallazzeschi che tra i crepuscolari descrive come "un tisichino spirituale", o quella su Saba "questo poeta fannullone del duemila avanti Cristo", le sue vedute sull'interpretazione del movimento futurista, come fenomeno sostanzialmente sensazionale di divulgazione della poesia, il giusto rilievo dato all'evasività storica implicita nell'azione del Marinetti, sono motivi abbastanza validi anche oggi a distanza di mezzo secolo. Per Slataper il futurismo non ha un vero contenuto spirituale, in esso egli vede un mondo storico, che è in fondo estetismo e romanticismo decadente. Osserva che i futuristi sono lontanissimi dalla realtà del presente e che purtroppo la nostra letteratura "... è poverissima di quelle opere che non possiedono un valore assoluto, in sé, estetico, ma sí-e grandissimo-storico: le opere liberatrici, che spalancano l'anima intarmolita e ingrommata". 18

Osserviamo a questo punto che la valutazione del fatto storico universale ha preso addirittura il posto della valutazione estetica. Il triestino prende una posizione, diametralmente opposta a quella del Croce che giustificava il giudizio su un autore esclusivamente in base alle sue capacità espressive, e nonostante alcune divergenze, si avvicina di più al De Sanctis. Per Slataper

la natura dell'arte non limita le sue possibilità di conoscenza anzi essa è tale proprio in quanto è fatto conoscitivo:

"La vera arte è sempre morale perché in lei è superato ogni movimento pratico, e soltanto uno spirito impuro ne sa trarre eccitamenti e atteggiamenti per la vita. Ma l'arte falsa, la non arte, attraendo appunto con l'apparenza intuitiva, riversa nell'anima del lettore non intelligente, non critico, la sua scoria di sentimentalismo, erotismo, satanismo o che si sia, tutti gli elementi pratici insomma che in essa non si sono organizzati e espressi. Un'opera d'arte mancata è, socialmente, un'opera immorale".¹⁹

Questa teoria viene più tardi sviluppata nell'articolo sui poeti crepuscolari, nei quali egli rintraccia con esattezza gli antecedenti carducciani e pascoliani, e che vengono presentati come poeti perplessi e senza dramma:

"c'è una legge morale, nell'uomo e negli uomini in modo che anche la poesia, l'esprimersi individuale del contenuto umano ha la sua storia. Non si può studiare e neanche formalmente un poeta se non si conosce il corso storico del suo atteggiamento spirituale".²⁰

Ma nell'opera critica in particolare il difetto del suo storicismo consiste proprio nel non saper vedere, oltre al significato, anche la genesi e la funzione sociale del fatto artistico. Come nel caso del saggio su Fogazzaro o di quello E i cipressi di San Guido?, questa tendenza moralistica lo condurrà a sviluppare la tesi di una derivazione della poesia del novecento dall'esperienza carducciana. Questo accade perché Slataper percepisce

il rapporto come lezione di moralità, modo di essere rispetto alla vita, svalutando talvolta la funzione dei fatti stilistici.

Proseguendo in questa direzione il "vero" nell'opera artistica prevale sul "bello", nè può essere sottovalutato, intendendo per "vero" soprattutto la funzione teoretica dell'arte. Slataper è infatti al di fuori del pericolo di contenutismo quando afferma, a riguardo del vizio fondamentale individuato nell'arte di Paul Claudel in *Partage du midi*, l'incapacità di comporre in unità le varie messe a fuoco liriche:

"L'immagine... mette in relazione i fatti praticamente lontani, ma uniti in corrispondenza armonica nell'anima del poeta. L'immagine è l'affermazione dell'ordine naturale, che l'amore disinteressato del poeta riscopre ogni ora. Ma appunto per ciò l'immagine determina, conchiude, coordina intorno al giusto momento le cose che gli appartengono, facendolo vivere nella sua aria e quasi più a portata di mano. L'immagine è come un fedele coro che commenta fraternamente la gioia del particolare riuscito a espressione dimostrando in atti come soltanto per la sua precisa chiarezza esso conviva riccamente nel mondo." ²¹

Egli può ora dirigersi a una critica, non più moralistica ma storicamente motivata; "organizzazione eliminativa di possibilità molteplici... conquista di cosmos nel caos... rinunzia... dolore" in quanto ritiene che,

"... soltanto la falsa considerazione della morale come verità precettista, per cui un atto è buono o cattivo in sè e non un rapporto a una coscienza ci ha fatto sbandire l'arte del regno dell'etica". ²²

A differenza del Croce che da una concezione genericamente storica del fatto artistico si volge a una valutazione critica sulla maggiore e minore capacità intuitiva o espressiva dell'autore, il triestino, finisce col ridurre il fatto artistico a fenomeno storico e quindi nel medesimo tempo a un'azione etica di intervento sulla realtà.

Questa attrazione verso lo storicismo conduce lo scrittore triestino a una considerazione del valore della poesia popolare come gli accade quando recensisce una selezione di canti del Tommaseo. Slataper vede in questo genere di poesia popolare non ridotta a una pura dimensione lirica ma concepita come fatto universale, un fatto sociale e poetico insieme ad una partecipazione mimetica, di "poeta ad eroe", di "popolo a poeta". Attraverso il lavoro su Ibsen Slataper troverà modo di approfondire questa sua problematica di ardua sintesi tra momento estetico e momento etico del fatto creativo.

Il lavoro critico di Slataper culmina nell'Ibsen opera che Giani Stuparich trova possedere un'organicità che va cercata oltre la costruzione, nel sottosuolo formato dal pensiero che svolge con pena e fatica, con giri e rigiri, con salite e discese, la sua inesorabile unicità logica. L'andamento dell'opera è tumultuoso, lo stile non di rado scuro e contorto, in una continua transizione tra notazioni di tipo biografico, storico e persino lirico. L'organicità dell'Ibsen consiste in

una costante ricerca che alla fine riesce a fornire un'immagine esauriente dell'uomo e del poeta ed anche nella documentazione che esso rappresenta della evoluzione interna di Slataper.

L'unità dell'opera viene dalla scoperta di una verità logica della vita, nella fiducia di voler recuperare una corrispondenza e una connessione tra tutti i fatti di una esistenza. Infatti egli stesso afferma che tutto ciò che scrive è in stretta relazione con ciò che ha vissuto intimamente. Il lavoro è permeato da un rifiuto di considerare separatamente i vari aspetti di una attività umana, alla luce di un concetto integrale dell'uomo. Da Amburgo scrive a Elody l'11 giugno del 1916 che il suo libro è tanto organico che è

"una sola cosa; ... ogni nuovo dramma che studio m'obbliga a rifare il processo di tutto il libro... Il mio metodo che credo sia l'unico, è di rispettare profondamente ogni opera presa in sè, come se quella fosse l'unica opera e l'unico documento che avessi della vita e dello spirito di Ibsen. In ogni opera ci deve essere tutto Ibsen, cioè anche le premesse ad essa e le conseguenze. E finchè tutto il resto del libro non s'accorda perfettamente ad essa, o è sbagliata la valutazione dell'opera o è sbagliato il corso del libro." ²³

Il triestino parte da una critica soggettiva, così nel caso di Ibsen non è dunque solo interesse verso l'uomo nella sua integrità ma desiderio di una completa ricostruzione storica. Il lavoro presenta una fusione di due direttive di ricerca, che si possono individuare anche nelle opere minori. Si tratta di un'identità tra pensiero

e storia, tra razionale e il reale che da appunto origine a un tentativo di storicismo e che identifica il fine ultimo del critico col fare storia:

"io non faccio altro che sviluppare e interpretare in critica, cioè ragionamento, ciò che egli ha affermato in poesia, cioè eternità completa".²⁴

La vita di Ibsen, la nascita in un piccolo e triste paese e quella fanciullezza trascorsa nella malinconia della decadenza familiare sono inseriti in un vasto quadro storico, quello di un'Europa che si sta liberando dall'ottocento e una Norvegia in fase evolutiva. L'Ibsen viene quindi visto a un livello di "irredentismo culturale", sospeso quasi tra cultura danese e mondo storico e politico norvegese. Il dramma che fin dall'infanzia il norvegese è costretto a vivere, è quello di una contraddizione tra capacità e desiderio, e si concretizza in una lotta fra reale e ideale su un livello storico. La evidente analogia della situazione di Ibsen con i problemi di Slataper, e questa particolare insistenza su alcuni aspetti singoli di essi, è in realtà meno mistificatoria di quanto si possa pensare. E ciò è più che accettabile se si considera che all'inizio del novecento, la situazione politica e culturale di Trieste si manteneva allo stesso livello di quella anteriore alle guerre d'indipendenza italiana, e che la problematica di Slataper si basava appunto su un filone di cultura nordica e centro europea.

Il triestino passa, da tale visione biografico-storica, ad affrontare un problema poetico essenziale e di fronte al

quale Ibsen venne a trovarsi quando fu confrontato dalla necessità di concretizzare il suo slancio lirico in forme oggettive: cioè di trasmettere questo mondo lirico e ideologico che sentiva dentro di sé, nella realtà della vita nazionale. La scoperta della saga costituisce forse il punto d'incontro di queste due componenti:

"il canto eroico popolare, cioè
l'eroe che continuò a vivere
liricamente nel popolo, l'eroe
di cui si sa raccontare tutta la
biografia, l'eroe uomo".²⁵

Quando questa struttura della fiaba popolare viene superata; ciò che resta al poeta è il suo contenuto vero, "la calda umanità".

Sin dall'inizio quindi il problema fondamentale di Ibsen, la causa dell scarso successo dei suoi drammi giovanili, è forse l'impostazione, in termini politici, di un medesimo dramma storico, del quale anche Slataper si sentiva protagonista: è il contrasto fra esistenza e storia di cui l'unica soluzione è l'inserimento razionale della realtà mitica. Oppure come afferma Slataper è lo sforzo di "far rientrare nella cotidianità il tremendo".²⁶

Per Slataper non resta altro che ripercorrere la via di Ibsen con un'ansia di partecipazione che rivela anche il suo dramma. Infatti la situazione politica della Norvegia al tempo di Ibsen si avvicinava a quella del resto d'Europa nel 1914; tanto che nel saggio di Slataper non è raro trovare espressioni personali e di carattere quasi autobiografico.

Possiamo dire che il vero Ibsen comincia con l'abbandono della patria e il suo trasferimento in Italia. Con Brand e Peer Gynt, Ibsen affronta il problema dell'azione e il tragico dilemma tra il "sii come devi essere" e il "ti basti d'essere come sei". Entra ora nella poetica di Ibsen il mito e in modo particolare il simbolo, un elemento ideale e universale, proiettato nel tempo e nella realtà sociale e politica, e capace di dare espressione a problemi interni.

Spesso nell'Ibsen non è il critico puro a parlare ma l'uomo poeta e qui forse possiamo rintracciare il filo sotterraneo del critico che ci conduce al Mio Carso. Slataper scopre la poetica del mito di Ibsen per affermare implicitamente in essa la propria, e per cercare nell'arte di Ibsen un *trait-d'union* fra le varie antinomie che viveva da tempo. L'opera di Ibsen,

come tutta l'età nostra deve,
contro voglia, ritornare a un valore
religioso (amore) più alto che
l'etico (volontà), dalla cui
assoluta affermazione era partita.
Sarebbe agevole dimostrare come
la contraddizione della nostra
epoca sia entrata... in quasi tutti
i nostri capolavori artistici, anche
in quelli, in cui esplicitamente, non
sono nominate le parole: etica e
religione. 27

Nello sviluppo dell'Ibsen Slataper si mantiene assai più vicino alla lezione storicistica, civilmente impegnata, di De Sanctis, che non ai risultati dell'estetica del Croce, per quanto egli, partito da un concetto desanctisiano e poi crociano dell'arte si trovi a un certo punto a pro-

seguire una ricerca del tutto personale. Il triestino mette in luce la tensione che spinge Ibsen a vivere i problemi del proprio tempo, a rispecchiarli e in modo particolare a dibatterli nella propria opera. Ad esempio tutta la parte della produzione del drammaturgo posteriore alla crisi europea (la guerra franco-prussiana del 1870, conclusasi con la vittoria di Bismark, segnò anche la fine del romanticismo europeo), è illustrata da Slataper attraverso il rapporto con quel clima storico:

Ibsen ha espresso, e con ciò ha suscitato fuori del tecnicismo alla discussione popolare, quello che sono stati e sono ancora in parte i problemi sociali più importanti d'una generazione... Ci troviamo Kant e Schopenhauer, Mill, Darwin, Spenser e magari Nietzsche. Figlio della sua epoca post-rivoluzionaria, Ibsen ne è stato il poeta, ma anche l'ha subita.²⁸

Con queste affermazioni Slataper si spinge alle soglie della sociologia, o a una riduzione del fatto artistico nell'ambito di uno storicismo integrale, nel quale trova senso tutto lo svolgersi del drammaturgo norvegese. In questa sequenza ogni opera è sorretta dal filo conduttore dell'impegno storico e (da Nora ai Fantasmi) trova una logica collocazione.

Se consideriamo I sostegni della società troviamo che Ibsen crede ancora che verità e libertà siano possibili: questo evidentemente spiega la nascita del personaggio di Nora, la forza femminile che può redimere l'uomo, anche se a questo punto comincia a prender forma il particolare realismo ibseniano:

"Egli vede la realtà come egli la sa, non com'essa è".²⁹

Slataper non vuole approfondire tale motivo, e passa con buoni risultati a puntualizzare alcune delle stesure del dramma di Ibsen, centrato sul problema dell'azione derivante dallo scontro tra i vari personaggi. Si può dire anzi che azione e persone siano la medesima cosa:

Il "fatto" d'Ibsen è un dato che avendo infuso sangue al pensiero, ne è poi ridotto all'ultimo minimo possibile. Il dramma ibseniano è proprio al limite della grande arte e della produzione contemporanea: dove la poesia stà per diventare verismo. Su questo filo di rasoio Ibsen... si regge con un travaglio spasimante, come tutta la sua persona lotta fra Kant, Cristo - e Darwin, Spenser. Arriva alla "cotidianità" stilistica, come alla chiarezza quasi muta delle sue persone, con tale sforzo morale, che la pietra stessa diventa fiore e la parola volgare canto. Nessuno può imitare, qui, questo "verismo" ibseniano; bensì tutto il teatro moderno si annoda là dove in Ibsen succede la stanchezza e le parole comuni sono le parole comuni.³⁰

Culmina in questa messa a fuoco del "verismo" di Ibsen tutto il primitivo nucleo del lavoro che considerava i Fantasmi quale vertice dell'arte ibseniana. Ci avviciniamo alla famosa pagina in cui Slataper rinuncia a Ibsen per sostenere il ritorno a Shakespeare. In precedenza vien la definizione conclusiva del realismo di Ibsen, quale appare in particolare nei Fantasmi. Il drammaturgo norvegese è partito dal verso, ed ha finito con l'accettare la prosa:

"Non ha accettata la realtà con abbandono passivo... Il suo mondo è la giornaliera società in cui viviamo... È ancora l'unico poeta che attesti di noi la storia".³¹

La prosa rientra nel suo modo particolare di individualizzare i personaggi, mentre il verismo:

"è una nuova convinzione morale",
 "un grado di idealità, che vede
 in modo differente il mondo".³²

Lo scrittore triestino giunge a questo punto a una prima definitiva messa a fuoco dell'arte ibseniana e anche della propria poetica. L'estremo obiettivo a cui egli tende è un verismo di tipo storicistico, che costituisce una testimonianza e allo stesso tempo un intervento da parte del poeta sulla società che lo circonda. Questo storicismo incontra indubbiamente il proprio limite nel moralismo di Slataper. All'arte di Ibsen egli riconosce una mancanza non poetica ma morale, e trova in un "kantismo lirico", una mancanza d'amore:

Ibsen non piange, non s'abbandona,
 non ama... Mondo povero... Mondo
 dedotto e non indotto. Secchezza
 luterana e non comprensione cattolica.
 Leggendo, e rileggendo, tornando a
 rileggere Ibsen a un tratto vi prende
 una smania indicibile: ma! sangue!
 Riprendete Shakespeare.³³

La parte che si conclude con i Fantasma è la più alta e ispirata dell'Ibsen ed è in sostanza opera a sé malgrado che, risulterebbe incompleta, se considerata senza i capitoli che proseguono, attraverso le varie opere, la ricostruzione della tematica di Ibsen. Questa tematica che, attraverso l'Anatra selvatica, Casa Rosmer. Il

Costruttore Solness, giunge alla rivelazione finale del Quando noi morti ci destiamo, il cui motivo centrale consiste nel riconoscere il fallimento di tutta la vita per mancanza d'amore. Dai Fantasmi in poi, Slataper pensa di poter ritrovare nella problematica di Ibsen l'infiltrarsi di un progressivo pessimismo e l'aggravarsi di una crisi che si conclude nella decadenza dell'eroe e nella impossibilità di conciliare le varie antinomie dell'esistenza di questi.

Gli elementi che sostengono la ricostruzione di Slataper sono in buona parte di carattere contenutistico, ma nel procedere nell'esame dell'opera critica si incontrano intuizioni di altissimo valore, in particolare quella sul simbolo, a proposito dell'Anitra selvatica, con espressioni che costituiscono il miglior aiuto anche ad una lettura del Mio Carso. Questo dimostra come Slataper stia andando approfondendo e conferendo consapevolezza critica alle proprie intuizioni iniziali:

Il simbolo è la conclusione necessaria dell'immagine. L'immagine è amor lirico, è abbandono: non fede. L'immagine è fatto lirico che schiarisce unisce, slarga: la forza che gode e riposa nella luce dell'aspetto. Ma il simbolo è la vera unione, è la comunione, l'unificazione della forza con l'aspetto. È il fatto d'ogni uomo e d'ogni ora in cui sboccano i fini dell'universale... Il simbolo è reale perchè lo crediamo... Ma se lo crediamo è necessariamente reale, non inventato ma affermato, non costruito ma scoperto. L'immagine è stato d'animo ma il simbolo è fede. L'immagine canta è lirica: il simbolo

agisce. L'impressione è immagine;
 ma l'arte è dramma. Il simbolo
 d'Ibsen regge, spiega, fa comunicare
 il parziale con l'universale, come
 il coro nella tragedia greca. E come
 il coro ha parte nell'azione. E l'attivo
 commento musicale.³⁴

Slataper, avverte la necessità, a mano a mano che
 si avvicina alla conclusione del lavoro, di alternare
 notazioni storico-stilistiche con ritorni più o meno
 moralistici o contenutistici. Gli sembra, per esempio
 di vedere nell'Anatra un'opera altissima, grazie alla
 funzione che in essa assolve il simbolo, ma nello stesso
 tempo afferma che "non è il contenuto che fa la grandezza
 dell'opera, ma è l'appassionante anima giudicante su di
 sè."³⁵

Quindi nel rinviare la causa ultima che spiega la
 poesia, a un fatto morale, Slataper esprime l'implicito
 rifiuto di considerare il mondo in una dimensione puramente
 materialistica.

La fortissima tendenza a storicizzare e a razionalizzare
 gli eventi è insufficiente, in ultima analisi, a soddisfare
 completamente Slataper, che proprio per questo motivo
 finisce con l'integrare la storia, come la vita, con una
 componente religiosa. Giungiamo così al punto cruciale
 di tutta la poetica di Slataper, che proprio per questo
 troverà l'arte insufficiente. Si rivela, paradossalmente,
 la forza negativa del rifiuto delle distinzioni crociane,
 portata avanti da Slataper ostinatamente in tutta la sua
 opera. La componente religiosa finisce per predominare

nell'arte e, in un certo senso, riaffiora la tendenza, che influiva anche sul lavoro critico dei primi anni, a vedere in Ibsen il dramma di un romantico e a notare come sotto il suo "crudo realismo" esista sempre una carica di nostalgia. Tutto ciò è dovuto al fatto che Slataper tenta sempre di equilibrare l'uno e l'altro aspetto del problema, per venire a quella che è la sua realizzazione della meta finale: una dimensione intera dell'uomo in cui si possano fondere poesia, religione, filosofia, in una "nuova categoria" spirituale:

"credo che poesia, filosofia
e religione si fonderanno in
una nuova categoria ed una
nuova forza vitale, di cui
noi contemporanei, del resto,
non possiamo ancora aver una
chiara immagine".³⁶

L'interesse del critico, oscilla tra due poli che sono l'anima individuale e la storia e, d'altro canto non si può dire che, attraverso l'Ibsen avvenga una scelta decisa fra essi: per esempio il rapporto tra uomo e storia, poeta e pubblico non è chiarito. Possiamo così spiegare le cadute nel contenutismo, i frequenti sbalzi dalla considerazione dell'individuo entro la storia al solo universo morale del singolo considerato come unità a sè stante. Il libro si avvia verso una conclusione di tipo personale e individuale ove l'uomo morale, sconfitto rinuncia, accetta la realtà e perisce. Il tutto è appesantito da intrusioni di carattere personale del critico, come l'affermazione secondo cui,

"ogni barbaro che s'inurba è un decadente; questa è la legge".³⁷

Si nota il riflesso di un pensiero del tutto personale che Slataper va seguendo per conto suo. Si presentano anche veri squarci lirici di apprezzabile valore, ove si riconosce immediatamente l'autore del Mio Carso, e che quasi sembrano continuarne direttamente le ultime pagine attraverso un linguaggio ricco e flessibile. A proposito dell'amore di Ibsen per la montagna dice il critico:

... la sua solitaria montagna,
quest'assoluto che vuol vivere,
ma senza transizioni, vita crudele
della pietra insensibile, e pur
spaccata, lacerata dentro nello
improvviso gelo della goccia d'acqua
vitale che ha refrigerato la sua
aridità: ossatura violenta e
dittatoriale sulla supina fertilità
della terra madre, sola, la fronte
dolorosa battuta dalle dissidenti
atmosfera: ed ella sopporta
impassibile il cozzo e il vortice
della varia parola terrestre, e
ne sparte la passione e ordina il
caos distruttore. Scirocco dà neve,
aquilone dà sole alla montagna, nel
suo calcareo assetato nasce questo
fiume che ci disseta - Segherie,
piani irrigati, sfogo di cloache,
navigazione, E il fiume traversando
la fertilità nata da esso riposa
finalmente nel mare.³⁸

Nell'epilogo Slataper non tenta di fondere ma di stabilizzare entrambi e filoni: cioè quello personale e intimo, e quello storicistico. Questo tentativo di quadro storico nel quale viene fatto derivare dalla lezione ibseniana tutto il quadro realistico europeo, "che da lui imitò il modo di scrivere le didascalie",³⁹

nella sua essenzialità è solido e abbastanza convincente. Il triestino raggiunge maggior consistenza nella vicenda conclusiva dell'Ibsen, quando l'uomo-poeta ritorna in patria, e nella fase finale della vita quando Ibsen riconosce il suo fallimento umano, che è il medesimo di Solness e dei personaggi di Quando noi morti ci destiamo, fallimento dovuto a eccessiva rigidità etica e mancanza d'amore: "noi morti ci destiamo per riconoscere che mai fummo vivi".⁴⁰

Ora il triestino accentua il suo contenutismo quando riscontra che l'elemento che ha impedito a Ibsen di diventare un grande autore, è la mancata risoluzione alle sue contese,

"quella suprema crisi interiore
che ha convertito in umili uomini
alcuni nostri artisti del rinascimento
e che ha inquietato perennemente la
vita d'un Michelangelo o d'un Tolstoj".⁴¹

L'Alighieri riesce nella sintesi "cattolica" per eccellenza; tra l'esistenza didattica e morale, e l'arte; tutta l'opera di Ibsen, invece:

"è uno smaniante impulso di rinnovo
e di predicazione che cerca di
calmarsi in una confessione poetica,
malcontenta di essere soltanto poesia".⁴²

In effetti nella sommaria ricostruzione di tutta la vicenda del drammaturgo, Slataper vede confermata la storia di una battaglia interiore che ha mancato il suo scopo per non essere Ibsen riuscito a superare la sua fredda e implacabile eticità. La tendenza di passare dalla prosa al verso, indica proprio la ricerca di una soluzione, mai del tutto conseguita.

Arriviamo così all'ultimo giudizio che Slataper forma sul suo autore, di cui, pur riconoscendo la gigantesca statura, il triestino pensa di poter indicare il limite umano e poetico. L'opera si conclude con la visione degli ultimi anni di Ibsen, ridotto su una sedia, stroncato dalla paralisi, in un ritratto pieno di malinconia simile a quello con cui egli aveva concluso la prefazione al Tasso. È una testimonianza di un interesse che muove dall'uomo e, al momento della sintesi, nell'uomo si conclude.

Note al Quinto Capitolo

1. Scipio Slataper, Ibsen, Firenze, Sansoni, 1944, pag. 246.

2. A proposito di tale termine ecco come si esprime lo stesso Slataper: "Questo più sentimento che pensiero, sgocciolante ancora del sangue in cui è nato, deve suscitare in uno spirito meditativo e bisognoso di giustificare ogni sua tendenza universale, almeno un tentativo di teoria. Ed è il così detto pantragismo: cioè l'amplificazione metafisica del carattere del suo spirito e della sua poesia".
 Scipio Slataper, Scritti letterari e critici, cit., pag. 148.

3. Ibid., pag. 246.

4. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, New York, Atheneum, 1969, pag. 112 - 113.

5. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 113.

6. Scipio Slataper, Appunti di diario, cit., pag. 46.

7. Scipio Slataper, Alle tre amiche, cit., pag. 258.

8. Scipio Slataper, Scritti letterari e critici, cit., pag. 144 - 145.

9. Ibid., pag. 151.

10. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 84.

11. Scipio Slataper, Scritti letterari, cit., pag. 282.
12. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 268.
13. Scipio Slataper, Appunti, cit., pag. 88.
14. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 196.
15. Ibid., pag. 269.
16. Scipio Slataper, Appunti, cit., pag. 144.
17. Ibid., pag. 155.
18. Scipio Slataper, Scritti letterari, cit., pag. 204.
19. Ibid., pag. 229 - 230.
20. Ibid., pag. 245.
21. Ibid., pag. 271.
22. Ibid., pag. 266.
23. Scipio Slataper, Alle tre amiche, cit., pag. 267.
24. Scipio Slataper, Ibsen, cit., pag. 34.
25. Ibid., pag. 48.
26. Ibid., pag. 54.
27. Ibid., pag. 104 - 105.
28. Ibid., pag. 84.

29. Ibid., pag. 180.
30. Ibid., pag. 187.
31. Ibid., pag. 212.
32. Ibid., pag. 212.
33. Ibid., pag. 216 - 217.
34. Ibid., pag. 246 - 247.
35. Ibid., pag. 244 - 245.
36. Ibid., pag. 273.
37. Ibid., pag. 286.
38. Ibid., pag. 294.
39. Ibid., pag. 305.
40. Ibid., pag. 312.
41. Ibid., pag. 312.
42. Ibid., pag. 313.

CONCLUSIONE

Abbiamo visto come il problema di fondo, dal quale prende origine l'Ibsen, consista nel tentativo di passaggio da individualismo a storicismo, da natura a storia. Tale passaggio tuttavia, non è mai pienamente risolto, e di questo sono prova, tra l'altro, alcune annotazioni contenute nelle Appendici all'Ibsen, che si susseguono in breve spazio. Secondo la prima:

"Non esiste criterio estetico, ma esiste criterio morale: cioè una valutazione di personalità nella storia. - Il resto è puramente individuale; di gusto secondo istinti: ed è incontrollabile".₁

Sembrerebbe qui che l'interesse massimo fosse rivolto alla storia: ma aggiunge poi:

"La storia della produzione ibseniana può considerarsi come storia (cioè significato) della sua anima"₂

La verità:

"L'uguaglianza assoluta di Ibsen con la sua opera".₃

E poco prima:

"La fertilità artistica di un pensiero è controprova della sua verità - se il contenuto sia falso anche l'opera d'arte risulta falsa..."₄

Si oscilla così tra l'affermazione della validità di un pensiero soltanto se collocato nella prospettiva storica del suo tempo e il valore della testimonianza di un'opera, considerata come puro sforzo interiore e liberazione morale: è, ancora, l'incertezza fondamentale tra pensiero e azione. L'interesse ultimo rimane, come già si è notato, lo sforzo gigantesco, isolato, dell'individuo contro le forze della storia; in questa tensione, cade e rimane sacrificato anche il valore puramente estetico, che non viene sostituito da un valore propriamente storico, ma da un giudizio morale. Nonostante questo la direttiva su cui si trova impostato l'Ibsen è, per buona parte, di ricerca storicistica; il semplice trapasso da intuizione ad espressione dell'estetica crociana non soddisfa Slataper, che trova la nota veramente originale del suo lavoro nell'apertura verso la storia, mantenuta forse più allo stato di esigenza che concretamente realizzata, ed alternantesi con una concezione morale, ed addirittura religiosa del fatto poetico. Dove la considerazione, da puramente morale, si trasforma in storica e morale insieme, si realizzano i momenti più convincenti del lavoro di ricerca. Certo, non sarà inutile sottolineare che l'allargarsi dell'interesse storico-morale conduce alla svalutazione dell'elemento più inevitabilmente positivo dell'estetica crociana, la funzione dell'arte quale strumento di conoscenza. Di questo Slataper non valuta a pieno l'importanza, e vi sostituisce il fattore morale, aprendo con ciò la via alle considerazioni sul sostrato

personale, e anche empirico, dell'autore; manca poi allo scrittore triestino il possesso dei mezzi adeguati di conoscenza storica, ed egli tenta di supplire al vuoto, proprio conferendo all'arte una straordinaria intensità morale. Ma nemmeno in questo modo l'arte riesce ad assumere una posizione di equilibrio di fronte alla storia, il cui corso si sottrae ad ogni controllo. Per questo la storia umana, nelle conclusioni poetiche di Ibsen, si risolve in fallimento, e lo stesso Slataper sente di dover entrare nella storia e di pagare di persona: proprio perchè la storia, ridotta a realtà contemplativa, non lo può soddisfare. Si accorge, nel medesimo tempo, che nemmeno la carica morale conferita all'attività estetica può essere sufficiente a trasformare l'arte in quello che non è.

Se Slataper avesse saputo unire all'interesse morale e civico dello storicismo desanctisiano, a cui sostanzialmente si avvicinava nei risultati, la comprensione del valore gnoseologico dell'arte, tipica di Croce, avrebbe dato sul piano della critica, un'opera di assoluta originalità nel quadro del suo tempo.

Anche in questa attività, comunque, il ruolo che gli spetta è ben distinto e originalmente caratterizzato nell'ambito delle possibilità critiche espresse dalla sua epoca. Accostando, in particolare, il lavoro di Slataper a quello delle tendenze comuni della sua generazione, e prendendo come campione la figura più emblematica, quella di Renato Serra, la chiaroveggenza

del solitario lavoro di Slataper non può che venirne valorizzata. Per la sensibilità critica, il suo gusto finissimo e raffinato per i fatti di stile, intesi come strumento attraverso cui risalire all'anima e alla personalità del poeta, Serra rimane indubbiamente insuperabile. Proprio per questo la sua critica rimane inesorabilmente confinata in un ambito un po' ristretto, non aspira, nello sforzo di dar fondo all'opera di creazione individuale, alla ricostruzione di un più ampio quadro e delle sue connessioni storiche; finendo per incorrere nel rischio delle limitazioni del fatto poetico ad evento e ricerca personale, astratto da ogni relazione con i problemi circostanti. Il triestino invece, sorretto da una calda e generosa fiducia verso la storia, è ben lontano, dal raffinato storicismo di Serra. Per Slataper un uomo significa compendio di tutte le attività spirituali, cioè uomo estetico, pratico, politico e morale insieme; l'uomo, infine, come entità storica, persona in relazione con altre persone, immersa nel tempo e nello spazio.

Quella di Slataper è una ricerca isolata, per gli anni nei quali veniva compiuta, il che è tanto più comprensibile, ove si voglia effettuare un accostamento ad altri abilissimi critici, vociani e di tendenze vociane, come il Cecchi, il De Robertis, e più tardi un Gargiulo, per i quali la ricerca particolare è spesso ridotta al frammento, viene a contare più della storia nella sua totalità, rimanendo sostanzialmente estranea ad un mondo nel quale l'arte sia uno soltanto dei mezzi di conoscenza

e non l'esclusivo.

Slataper partito da posizioni nelle quali moralismo ed estetismo coesistevano a pari passo, perviene ora, nelle sue affermazioni più avanzate, a una forma di storicismo integrale, diretta prosecuzione di alcune tra le più feconde esperienze romantiche (e preannuncio di una linea destinata a trovare continuazione in Italia). Il suo diario e l'epistolario tra il 1913 e il 1914 sono una testimonianza sempre più convinta dell'importanza data alla storia. In una lettera a Guido de Vescovi dell'11 luglio 1913 scrive che per lui la storia è tutto e che a guardar bene è la soluzione che filosofia e poesia, prese a sé, non danno. Sostiene inoltre che l'unico insegnamento fecondo è quello della storia, ed a essa conducono tutte le tendenze dell'epoca moderna.

Possiamo tuttavia rilevare che, se quello che caratterizza i critici contemporanei, fino a un certo punto paralleli a Slataper, è un antistoricismo di fondo che tende a ridurre, nell'attenzione delle singole individualità, la storia ad una storia di quadri staccati, Slataper incorre nel rischio di farne una sorta di flusso mistico, così potente e indifferenziato, da sottrarsi ad ogni particolare conoscenza o disciplinamento razionale. Penso che il punto nel quale Slataper incontra il suo limite, consiste appunto nella mancanza di strumenti scientifici attraverso i quali dar forma concreta a quest'amore per la storia, e quindi procedere alla sua conoscenza. Nella storia di Slataper l'uomo diventa ora vittima ora protagonista,

senza seguire delle regole precise. Dopo aver innalzato il culto della storia a elemento risolutivo della vita afferma nella stessa lettera a Guido con un improvviso pessimismo che:

" soltanto ognuno si fa la storia a modo suo e crede di essere pratico, per lo più, mentre ignora persino le forze che lo trasportano, mentre egli crede di dominare".⁵

Il tutto appare in diretto contrasto con l'enunciata fiducia in una logica dell'esistenza.

Constatiamo che la capacità razionalizzatrice di Slataper rifiuta di superare alcuni ostacoli, quelli che certamente lo condurrebbero ad un tipo di materialismo storico nel quale vedrebbe naufragare alcuni dei miti che considera irrinunciabili. Tutte le volte che egli si trova nella necessità di chiarire un rapporto tra uomo e ambiente storico, e soprattutto di giungere ad una visione nella quale il fatto artistico si presenti come un fenomeno alla pari degli altri, egli attinge a un patrimonio morale e religioso che ha il compito di superare certe concezioni implicite nel testo ibseniano nelle quali egli ritiene che la sua particolare concezione della vita e dell'arte non possa che isterilirsi. Quindi il suo storicismo e la sua concezione dell'arte rimangono nella impossibilità di tradursi in mezzi conoscitivi adeguati. Si spiegano perciò in questo modo anche le cadute nel contenutismo, alcuni offuscamenti altrimenti inspiegabili; come ad esempio la scarsa considerazione verso il valore della tradizione ai fini della comprensione dell'opera.

In ultima analisi il pensiero critico di Scipio Slataper non è un ramo minore e collaterale della sua attività, ma un momento fondamentale del suo pensiero nella fase di massima responsabilità e maturazione. La considerazione che Slataper, poeta lirico ponesse al sommo delle sue ambizioni creative il dramma, non dovrebbe stupire perché egli non fece che realizzare, nei momenti più maturi del Mio Carso, proprio quella poetica simbolica riscoperta e rassodata attraverso lo studio dei drammi di Ibsen: l'unica che, secondo Slataper, fosse in grado di dare espressione artistica al conflitto tra uomo, natura e storia. Se si considera la direzione intrapresa dalla letteratura dei primi anni del novecento, la poetica di Slataper appare anacronistica. Benché per due terzi del Mio Carso il triestino non si distacchi dalla poetica dei suoi contemporanei, la sua opera esprime anche un isolato e potenziale superamento o se non altro un completamento di quelle posizioni sempre in merito alla poetica del mito e del simbolo, attraverso cui egli intravedeva l'unificazione di inquietanti antinomie personali e storiche. Ed appunto il processo mitico dell'arte, e la funzione che in esso assume il simbolo, che permettono una prima, per quanto incompleta, acquisizione dei dati reali verso i quali Slataper si sentirà attratto; e contemporaneamente, danno adito alla speranza di una rielaborazione spirituale, al di sopra della dimensione materialistica del mondo. Questo costituisce uno dei problemi fondamentali del letterato triestino che egli sin dal principio esponeva nell'articolo Ai giovani intelligenti d'Italia

del 1909, ove in maniera sintetica presentava le forme che a suo parere offriva la realtà del tempo:

Un tipo neutro di donna che si schifa al contatto dell'uomo; un operaio che estrae dalla sua miseria esasperata un nuovo mito feroce, un'idealità di violenza: un prete che la vita nostra ha percosso a sangue... una nazione, un'altra, un'altra che si levano al sole; corruschi di angoscia e di anelito due popoli che tentan reciprocamente di buttarsi giù dal trono della terra a forza di sprangate di ferro e di palate di carbone e una stirpe amata dal futuro che li guarda e non sogghigna, e vede crepar blasoni di civiltà incementate e non gioisce, ma va avanti, catafratto d'una nuova storia e sorride; un rimescolamento della morale stagnante sicché la mōta è necessario concime di nuove piante.⁶

In questa ordinata enumerazione di quelle che Slataper chiama "forme vitali" del suo tempo è evidente il sussistere di alcuni archetipi mitici, già suscettibili di essere trasformati in creazioni poetiche; soltanto per Slataper il mito non è, per quanto rientra nelle sue possibilità, un mezzo per evadere la storia, quanto per esprimere simbolicamente, attraverso il particolare, una situazione generale e anzi universale.

Note alla Conclusione

1. Scipio Slataper, Ibsen, cit., pag. 336.
2. Ibid., pag. 336.
3. Ibid., pag. 346.
4. Ibid., pag. 341.
5. Scipio Slataper, Epistolario, cit., pag. 148.
6. Scipio Slataper, Scritti letterari e critici, cit., pag. 188.

BIBLIOGRAFIA

I. Opere di Scipio Slataper

Slataper, Scipio, Appunti e note di diario, Milano, Mondadori, 1953.

_____, Epistolario, Milano, Mondadori, 1956.

_____, I confini necessari all'Italia, Torino, Palatina, 1915.

_____, Ibsen, Firenze, Sansoni, 1944.

_____, Il mio Carso, Milano, Mondadori, 1958.

_____, Lettere, Euratti, Torino, 1931.

_____, Alle tre amiche, Milano, Mondadori, 1956.

_____, Scritti letterari e critici, Milano, Mondadori, 1956.

_____, Scritti politici, Milano, Mondadori, 1954.

II. Opere Consultate

Anceschi, Luciano, Le poetiche del novecento in Italia, Milano, Marzorati, 1962.

_____, Antologia della lirica contemporanea, Milano, Marzorati, 1960.

- Binni, Walter, I classici italiani nella storia della critica, volume II, Firenze, La nuova Italia, 1964.
- _____, La poetica del decadentismo italiano, Firenze, La nuova Italia, 1949.
- Boine, Giovanni, Il peccato e le altre opere, Parma, Guanda, 1971.
- Croce, Benedetto, Breviario di estetica, Bari, Laterza, 1958.
- _____, Poesia e non poesia, Bari, Laterza, 1955.
- De Benedetti, Giacomo, Saggi critici, Milano, "Il Saggiatore", 1960.
- De Michelis, Eurialo, Tutto d'Annunzio, Mondadori, 1960.
- De Robertis, Giuseppe, Scrittori italiani del novecento, Firenze, Le Monnier, 1939.
- De Sanctis, Francesco, Storia della letteratura italiana, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1964.
- Falqui, R., Novecento letterario, Firenze, Valecchi, 1954.
- Flora, Francesco, Dal romanticismo al futurismo, Milano, Principato, 1925.
- Frai Northrop, Anatomy of criticism, New York, Atheneum, 1969.
- Gargiulo, A., Letteratura italiana del novecento, Le Monnier, 1940.
- Hebbel, Friedrich, Judith, New York, Haskell House, 1970.
- Ibsen, Henrik, The Farewell to poetry, London, Hart-Davis, 1971.

- Ibsen, Henrik, Peer Gint, London, Hammond, 1947.
- Lukacs, György, L'Anima e le forme, Milano, Sugar, 1963.
- Michelstaedter, Carlo, Opere, Firenze, Sansoni, 1958.
- Momigliano, Attilio, Storia della letteratura italiana,
Messina, Principato, 1934.
- Nicastro, L., Il novecento nella storia della letteratura
italiana, Milano, Mondadori, 1940.
- Omodeo, Adolfo, Momenti della vita di guerra, Bari,
Laterza, 1934.
- Prezzolini, Papini, Storia di un'amicizia, Firenze,
Valecchi, 1966.
- Romanó, Angelo, La cultura del novecento attraverso le
riviste, Torino, Einaudi, 1960.
- Saba, Umberto, Storia e cronistoria del canzoniere, Milano,
Mondadori, 1948.
- Salinari, C., Miti e coscienza del decadentismo italiano,
Milano, Principato, 1960.
- Sapegno, Natalino, Storia della letteratura italiana,
Firenze, La nuova Italia, 1958.