

Recensendo nel 1939 le montaliane *Occasioni*, Pancrazi rivolgeva al poeta questa preghiera: «che Montale, quando proprio non può farne a meno, faccia uso anche del buio; ma negli altri casi si ricordi anche di noi che dalla sorte fummo, ahi!, condannati a capire» (1). Ma la condanna a capire condannava Pancrazi, per contrappasso, anche a farsi capire.

Il bisogno di capire e il dovere di farsi capire sono i fulcri dell'attività critica e stilistica di Pancrazi e della sua moralità di scrittore. Aggiungo: della sua coscienza storica, come fedeltà alle proprie radici.

Tutto ciò significa che lo strumento attraverso cui Pancrazi comunica e al tempo stesso si realizza come scrittore, la lingua, sta al centro delle sue meditazioni; ma non è sentita e perseguita come strumento arbitrario, come lo zufolo dell'incantatore. È, intanto, la lingua di una tradizione di scrittori che l'hanno usata per prendere coscienza di se stessi, per veder chiaro: «Questi scrittori - egli dice nella prefazione ai suoi *Toscani dell'Ottocento* (2) - trovano ogni volta la loro pace nello scrivere; lo scrivere li faceva sereni. Dar forma a un pensiero, a un'immagine, a un ricordo, nel giro di un periodo o di una pagina, voleva dire per loro prendere una migliore coscienza di se stessi; significava toccare la realtà del proprio spirito in modo più diretto e più sicuro: riconoscerne chiaramente i limiti; rendersi conto con esattezza della qualità d'un sentimento, della forza vera, della vera *portata* di un pensiero. Questo è il realismo toscano. Di qui il nitore, l'asciuttezza, e talvolta la parsimonia di certe pagine; e da questa sicurezza del limite nasce sempre quel particolare senso di spigliatezza, di gioco, di libertà, ch'è nel muoversi di questi scrittori. Ciascuno poteva vedere poco o

(1) In P. PANCRAZI, *Ragguagli di Parnaso*, a cura di C. Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, III, p. 176.

(2) *I Toscani dell'Ottocento*, Firenze, Bemporad, 1924, p. VIII sgg.

molto, a seconda della propria forza: ma tutti, per abito mentale, e come per un dovere - tutti, nel poco o nel molto, riuscivano a veder chiaro».

Alcuni anni prima, commemorando Federigo Tozzi, aveva scritto (per affermare, ovviamente, il contrario): «Nell'idea di scrittore toscano, per i più, c'è oggi in letteratura un presupposto di bozzettista, di linguaiolo a freddo, tra il facile e il compiacente; ma poco corpo di pensiero, poca sofferenza d'anima» (3). No: sentirsi radicato nella sua Toscana, nella patria piccola, non voleva dire per Pancrazi chiudersi in una boria stantia e falsa, nell'estetismo verbale, nella leziosa gergalità di quella che egli chiamò «accademia toscana». Essere oscuri per ribobolismo e linguaiolismo era per lui, in Toscana, un «peccato contro natura» (4). La innegabile regionalità della letteratura italiana non contrastava, secondo lui, con l'universalità dei grandi; ma come l'ingegno toscano era, nei grandi e nei piccoli, reale, classico, riduttore, così lo stile poteva e doveva essere, per tutti loro, semplice, chiaro, onesto.

All'avversione per l'«accademia toscana» si univa in Pancrazi quella per lo scrivere cifrato, iniziatico, di certa critica letteraria o figurativa e di certo filosofeggiare: «Obbligandosi a parlare col linguaggio comune - affermava nel 1925 - un filosofo stimola sé a pensare o a ripensare la sua idea, il suo concetto, in modo più concreto, direi più plastico» (5). Molti ricorderanno un suo piacevolissimo scritto del 1950, *Dolce stil nuovo*, in cui, movendo dalla messa in berlina del gergo critico figurativo allora di moda, arrivò a prevederne la commercializzazione e a predire l'aulicismo pseudo-letterario della lingua della pubblicità (6).

Lo stile di Pancrazi, cristallino ma insieme stringente e caldo, toscano ma non provinciale, costituisce a mio avviso uno dei culmini di quell'atticismo che accomuna, in aree e con sfumature diverse, scrittori come Ferdinando Martini e, romanescamente dorato, Pietro Paolo Trompeo. Stile che fu virtù di scrittore prima che strumento professionale, ma che, come strumento professionale, ebbe un mordente che dal suo registro classico i

(3) Federigo Tozzi, in *Ragguagli di Parnaso* cit., II, p. 138.

(4) Sassi in *piccionaia* (1926), in *Italiani e stranieri*, a cura di A. Baldini, Milano, Mondadori, 1957, p. 93 sg.

(5) *Tà, tù, istico, ismo* (1925), in *Italiani e stranieri* cit., p. 65.

(6) *Ivi*, p. 108 sgg.

forgiatori di specifica terminologia tecnico-critica non si sarebbero attesi. Vorrei darne due esempi: il primo tratto dalla conclusione del penetrante saggio sul Guicciardini, nella quale egli scolpisce, classicamente, à *jamais* il volto drammatico del suo personaggio: «Da natura egli ebbe un più d'intelligenza, e un meno d'animo; per cui avvertì i modi, le forze, il gioco delle grandi azioni, senza tuttavia poterne ripetere in sé la scintilla. Mancato il fine, pose lo studio nei mezzi, nei negozii, nei fatti che gli divennero fine a sé stessi. Ne avvertì il duro, ne assaporò l'amaro, ma non gli dispiacque. Machiavelli, che ha un fine lontano da raggiungere, può passar sui mezzi e adottar consigli anche scellerati; non lo può il Guicciardini che, più dell'altro restando nella verità quotidiana, sa quanto essa dolga e pesi. Distaccato, libero, poté vivere e adoperarsi tra il popolo e le tirannidi che di pari disamore non amava; ma scrivere e giudicare volle soltanto per sé; e, solo tra i grandi scrittori nostri, aspettò i suoi lettori oltre la morte. Questa sua rinuncia fa la sua figura tanto più grande. In verità, se il Guicciardini odiò quei preti ch'ebbe a servire, come pochi altri uomini nostri, del cattolicesimo egli portò in sé il gusto pesante del concreto e la tristezza originaria» (7).

L'altro esempio, che è di altra natura, cioè di critica stilistica, ci mostra con che sagace operazione di analisi, distinguendo tra *significato* e *senso* (oggi diremmo *valore*), egli entra nel segreto di uno scrittore estroso e ambiguo come Lorenzo Viani e ci fa entrare insieme con lui senza sforzo: «Vedete la lingua e l'annesso gergo di Viani, che sulle prime sembrò questione grossa: Viani più ricco di parole di tutti gli scrittori italiani e toscani del suo tempo ... Ma quali parole? Certo è che, coi mestieri che fece, col mondo che girò (col gusto che pure ebbe dei vocabolari), e un suo certo genio inventivo o combinatorio delle parole, il lessico di Viani fu eccezionalmente abbondante. Ma non basta dir così. Il segreto artistico della sua lingua, l'impressione che dà, nasce sopra tutto da una specie di concitazione ritmica, dove le parole si affidano più al suono che al loro esatto significato. Fate la prova: da una pagina qualunque di Viani, scartate le parole neutre, e levate su le parole, sostantivi aggettivi e verbi, di puro colore. Se le considerate una per una, fuori del testo, sì e no che capirete il *significato* di un ter-

(7) *Carattere del Guicciardini* (1929), ora in *Nel giardino di Candido*, Firenze, Le Monnier, 1950, p. 75 sg.

zo di quelle parole. Ma rimettetete al posto loro [...] e di tutte capirete il *sensò* benissimo. Ossia, anche le parole di Viani singolarmente incomprensibili, lette al posto loro, vi comunicano quell'impressione, quel colore, quel *sensò* che Viani voleva. E saperne di più, non servirebbe. Non si tratta dunque soltanto (come si disse) di una più ricca lingua nativa, di una ritrovata polla popolare o di un acquisto tecnico: ma si tratta di un gioco molto più complesso, più musicale e decadente: un vero e proprio gongorismo. E Viani non ci sembra affatto lo scrittore popolare che qualcuno talvolta vorrebbe rivendicare [...]; ma un artista singolare e un po' strano, scrittore da piacere soprattutto agli artisti e agli scrittori» (8). In questo brano il capire e il farsi capire sono la doppia faccia di un perfetto dominio della lingua.

E appunto come nello stile Pancrazi fu radicato (ma non prigioniero) in una tradizione, così nella lingua, che usò classica e schietta, non fu purista. Nel 1926, recensendo la quinta edizione del *Dizionario moderno* di Alfredo Panzini - nell'intenzione puristico, negli effetti invece diffonditore di neologismi -, Pancrazi interveniva in punta di piedi in una polemica puristica in cui erano intervenuti poco prima Tommaso Tittoni e Ferdinando Martini; e non se la pigliava coi neologismi e i forestierismi, ma col gergo coprente l'inconsistenza delle idee; e concludeva che la correttezza puristica non giova se la si applica ad un testo mentalmente vacuo. «La scrittura tiene le stesse qualità del cervello» (9). Di tale sua libertà di fronte al purismo e ad una tradizione sentita astrattamente, quindi dogmaticamente, è riprova la presa di posizione a favore degli scrittori che «scrivevano male avendo qualcosa da dire» e contro gli scrittori che «scrivevano bene non avendo niente da dire». Si veda il suo *Rapporto sulla letteratura*, relativo ai primi tre lustri del Novecento (10), e soprattutto la prefazione alla ristampa del meritorio libretto del giovane Ugo Ojetti *Alla scoperta dei letterati*, da lui procurata nel 1946. Estrae i temi conduttori di quelle preziose interviste di fine-secolo, Pancrazi individua come più insistente e imbarazzante quello della lingua, cioè il problema, per lo scrittore di allora, di quale lingua usare in assoluto o relativamente al proprio genere (in special modo al romanzo e al teatro), e dello «scrivere male o bene», spesso confuso, il secon-

do, con lo «scrivere bello». Stupisce vedere con quanta sicurezza storica Pancrazi individua le correnti del tempo, mettendo in rilievo, di contro a quella aulica, le ragioni della posizione del Verga e della Serao, e della scelta dialettale di Pascarella.

Lingua e letteratura, stile e genere letterario erano dunque, per Pancrazi, strettamente connessi. Ma non al punto di offuscare l'aspetto sociale della lingua, per il quale Pancrazi ebbe viva sensibilità. Mi appello a questo proposito alle originalissime pagine su Edmondo De Amicis (11), rivendicato, contro la critica accademica, come uno dei creatori di quella prosa «borghese, media, sliricata, piana», buona per tutte le classi del nuovo Stato italiano, di quell'italiano medio, parlato e scritto, che fu una delle grandi aspirazioni dell'Italia postunitaria, desiderosa di farsi una unità più che politica. Aspirazione risorgimentale, contraddetta dai condottieri della prosa d'arte Giosue Carducci e Gabriele D'Annunzio.

Anche Pancrazi, rendendosi conto che la lingua è un bene sociale, si domandava come andasse protetta. Ma in uno dei suoi scritti più interrogativi, *Dove va la prosa?*, riconosceva: «Le cose della lingua seguono una loro legge segreta che somiglia assai a una legge di natura; compito dei dizionari e delle grammatiche è quello di illudersi di regolare l'uso, ma in realtà di seguirlo e di codificarlo nell'edizione seguente...» (12). E a proposito del lessico, chiudendo la citata recensione del *Dizionario moderno* di Panzini, osservava: «Le parole son come i diavoli. Una volta evocati, non sapete quale sarà poi la loro strada; e non s'è ancora trovata la formula che li rificchi nel barattolo».

Tuttavia il senso della lingua come cardine della cultura e della società, come coscienza nazionale, fu talmente profondo e perentorio in Pancrazi da indurlo a scrivere nel 1923, quando il ministro della pubblica istruzione, su conforme parere di illustri professori universitari del tempo, sopprime la troppa lenta e antiquata impresa del Vocabolario della Crusca, una dialettica *Serenata alla Crusca*, soverchiante con acute considerazioni storiche e culturali i meschini argomenti dei fautori della soppressione e degli stessi difensori. Egli additava, felicemente e argutamente, la secolare dialettica tra gli scrittori italiani e l'odiosamato Vocabolario, e il valore di modello

(8) *Arte e stile* di Lorenzo Viani (1939), in *Ragguagli di Parnaso* cit., III, p. 24 sg.

(9) *Il purgatorio* (1926), in *Italiani e stranieri* cit., p. 47 sg.

(10) Del 1926, ora in *Italiani e stranieri* cit., p. 37 sg.

(11) *Edmondo De Amicis* (1936), in *Ragguagli di Parnaso* cit., I, p. 453 sgg.

(12) Del 1936, ora in *Italiani e stranieri* cit., p. 102.

platonico assunto dall'Accademia, divenuta una funzione simbolica della cultura nazionale e uno di quei «miti conservatori della Nazione» che il Governo «aveva mostrato di apprezzare ovunque fossero», «fino a crearne di nuovi dove non ve ne fossero»⁽¹³⁾. La *pietas* storica, fattasi protesta nella dispettosa epigrafe «Dov'era, com'era e, se è possibile, più piano di prima», e il chiaro accenno al mitologismo fascista e alla flagrante contraddizione dei suoi corifei culturali fanno di questo immaginario dialogo un piccolo capolavoro d'ironia e d'intelligenza (in tema accademico) antiaccademica, da unire al più tardo saggio sul De Amicis. Entrambi stanno ad attestare che, riguardo alla lingua, vigeva in Pancrazi un intuito e vorrei dire un istinto non sostituibile dalla dottrina.

⁽¹³⁾ Del 1923, ora in *Italiani e stranieri* cit., p. 80.