

TROMPEO LETTORE VAGABONDO

Chi legge le due pagine che Francesco De Sanctis dedicò a Daniello Bartoli nella *Storia della letteratura italiana* ha il senso di leggere la motivazione di una sentenza. « Retore e moralista astratto... La natura e l'uomo non è per lui altro che stimolo e occasione a cavargli fuori tutta la sua erudizione e frasario... Estraneo al movimento della cultura europea... Stagnato in un classicismo e in un cattolicismo di seconda mano... Tratta la lingua italiana... come lingua morta... Ama starsi nel minuto... Non c'è senso di arte né di natura... »; e così fino alla condanna, in coppia col Segneri, reo anche lui di non avere « altra serietà che letteraria ». Giudizio sommario e rivoluzionario, da un Robespierre della critica letteraria, per il quale un « fabbro di periodi e di frasi » come il Bartoli « non ha neppur senso d'uomo ». Ed è perciò che del « Marino della prosa » vediamo cadere la testa già prima di averne intravisto il volto.

Si potrebbe ritorcere al magnanimo e umanissimo De Sanctis la terribile accusa con cui liquidò il padre Segneri: « Non ama gli uomini »; concedendogli, al più, di amare, se non le sole idee, l'uomo ideale. E mal si eccepirebbe a suo favore l'*amor in praesentia* per il marchese Puoti, tenace oltre i limiti del giudizio; ché l'amore mediato dalla pagina è, nel caso nostro, l'unico in questione ed è tanto più difficile quanto più il lettore chiede alla pagina.

C'era più amore degli uomini nella critica indubbiamente meno mentalistica di quel Carducci che denunciava la superbia del De Sanctis? C'era più biografia, contingente sì, ma

umanisticamente atteggiata; quella biografia che nel De Sanctis e nel Croce, fattasi trascendentale (1), si spersonava in una tematica dell'opera d'arte o della letteratura nazionale, o si rimordeva la coda per insufficienza catartica e pedagogica.

La critica *engagée*, sia l'impegno ideale o vitale, è sempre esattoria. Apriamo la *Giovinezza*: «Io non era buono a parlare di altro che di studi». Chi alla letteratura dà tutto, le chiede tutto e non sempre per sé. E dietro il rigore della critica di Renato Serra, che Luigi Russo con tutta l'intenzione possibile ha detto «umana», non c'è forse la partecipazione missionaria ad un «ideale critico nuovo», a quella «revisione dei valori» che appariva come «una esperienza morale della vita moderna»? e non c'è anche, in una sede più intima, quasi confessionale, la richiesta di ciò che «ognuno di noi cerca veramente attraverso ai mucchi di carta sporca e ambiziosa, quando è solo con tutta la noia della sua vita e l'inquietudine del suo cuore...»: forza e consolazione? (2) *A fortiori* se l'impegno è ideologico e la mira, di conseguenza, prammatica. Ma si dà anche un impegno — ci si passi l'ossimoro — sostanzialmente formale, cioè una coscienza dell'esercizio letterario, che dal moderno pluralismo etico ha ottenuto il corso negatole dal De Sanctis («Non ha altra serietà che letteraria»!) e ha trovato la sua contropartita di moralità critica nella *Ronda* e nell'ermetismo. Finché, nelle regioni afeliche della stilistica strutturale, dove la psicologia stessa s'incorpora nelle strutture, ogni riferimento, non dirò antropocentrico, ma antropologico, sia pur negativo, non ha più ragione di essere.

La critica di Trompeo ama gli uomini come individui e come tali li cerca. Perciò non è esigente ma curiosa; fruga il documento non meno dell'opera letteraria e li riguarda en-

trambi, come se il loro fuoco fosse — e per lei è — al di là. Essa conserta il figurante psicologismo del maestro remoto Sainte-Beuve e un fedele affetto per le cose e gli eventi nella loro identità di cose e di eventi, per i 'fatti' insomma che grandi o piccoli, 'storici' o no, ordiscono il destino dell'individuo e, mulinati dall'astrazione, è necessario ritrovare e ricomporre per ritrovare e ricomporre quel destino. (Affetto che l'allievo di due tradizioni ha appreso dall'erudizione francese e dalla nostra 'scuola storica', distillandone un miele più dolce del suo stesso maestro immediato Cesare De Lollis) (3). Si veda il ricupero di Daniello Bartoli, con cui il *Lettore vagabondo* (4) comincia il suo cammino: il fatto che il descrittore di terre lontane e maravigliose non si sia mosso dalla sua cella italiana, costretto dalla disciplina della sua regola a rinunciare alla vocazione missionaria (contrariamente a ciò che credeva il De Sanctis: «È stato in ogni angolo quasi della terra...: non si vede mai che la vista di tante cose nuove gli abbia rinfrescate le impressioni») consente a Trompeo di liberare la sua arte dall'*impasse* rettorica in cui il De Sanctis l'aveva mortificata e di ricondurla a una situazione interiore. E fatti sono anche — sebbene di un ordine più alto — sia il parallelo virtuosismo dei pittori scultori architetti barocchi, che neppur esso, neanche a volere, può esser ridotto ad artificio e ad ornato, sia lo stato del sentimento e costume religioso al tempo e nell'ambiente del Bartoli, accertato il quale è lecito valutare la religiosità del gesuita secentesco, e non prima, saggiandola, come i suoi critici dell'Ottocento, coi reattivi del misticismo primitivo, dell'ardore savonaroliano o dell'austerità giansenistica (5). Ma si osserverà che questi fatti di

(1) Cfr. L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, Bari 1942-43, I, p. 154 ss.

(2) R. SERRA, *Le Lettere*, Roma 1914, p. 152 s., 36.

(3) Come ci perdonerà un genealogismo così sommario un genealogista fino come Trompeo? Ne chiediamo venia a lui e al maggior genealogista Sainte-Beuve.

(4) Roma, 1942, p. 9 ss.

(5) Ivi, p. 13 ss.

ordine culturale sono in fondo, se non vogliamo nasconderci dietro le parole, idee; e che la storia delle idee finisce col restare, anche per questa via, padrona del campo. Orbene: l'individuo trompeiano non è un pitecantropo ed è, secondo lo habitat francese, uomo fra uomini; ma le idee che porta e che portano coloro tra cui vive restano saldamente legate, potrei dire incarnate nei loro portatori ed hanno perciò quasi sempre un nome di persona. Nell'elogio bartoliano si chiamano sant'Ignazio, san Francesco Saverio, fratel Pozzo, Lorenzo Bernini, Luca Giordano e soprattutto Daniello Bartoli.

Scarso è infatti nei saggi di Trompeo il ricorrere di concetti come tali, avulsi dalla loro investitura personale (nel *Lettore vagabondo*, ad esempio, non solo le acquisite, inevitabili categorie di 'romanticismo', 'classicismo', 'naturalismo', 'decadentismo' e simili fanno intervento discretissimo [per non parlare degli *ismi* in parata comica nella biblioteca paterna di Quaregna: «L'odorino di muffa che si respira a rimuovere quei volumi è come una sintesi di civismo risorgimentale, di lealismo monarchico, d'idealismo romantico e di ottimismo georgico», p. 206], ma manca quella elaborazione di sottocategorie e di formule, quel lavoro di specificazione e demoltiplicazione concettuale *ad infinitum* che affanna la critica contemporanea; e perfino i luoghi comuni dell'estetica corrente — la «poesia profondamente umana e perciò eterna», il «particolare che si fa universale nella luce della poesia» [p. 210 s.] — fanno apparizioni meteoriche; così scarso che, non potendo imputare di carestia il mercato, conviene pensare ad un'astensione connaturata al metodo. La concettizzazione, si applichi alla storia letteraria o a quella culturale o politica, è un'espropriazione dell'individuo e si risolve per lo più in opposizioni ed esclusioni dilemmatiche, da cui la tenera e complicata cellula individuale esce infranta insieme con la equità del giudizio; e un interprete non per via di concetti ma di gusto, un lettore di anime affinato sugli esemplari non

solo francesi ma cristiani, sa troppo bene che la storia dell'individuo non è mai così netta come vogliono renderla i «grossolani semplificatori della storia, i quali si compiacciono delle facili e comode antitesi» (p. 184), che non è mai, malgrado le intenzioni dei suoi stessi protagonisti, tutta di qua o di là da una barriera. Gran parte del lavoro di Trompeo è appunto rivolto a restaurare il guasto chirurgico dell'interpretazione *a maiori*, sostituendo la sfumatura alla crudezza, la linea fratta o sinuosa alla dritta, la pazienza dell'analisi all'impazienza della sintesi. Si pensi, per la partita letteraria, ai suoi studi sulle consonanze del Carducci con la lirica francese (i saggi *Marmorio e Carducci e Baudelaire* (6), che hanno ammorbidito il dagherrotipo carducciano) e, per la partita psicologica, i suoi scavi sul Tommaseo maledico e non malevolo, dispettoso e generoso, sacro e profano, su quel Tommaseo ai cui chiaroscuri Trompeo torna così volentieri da far sospettare che lo scandaglio in altrui coincida in parte con un esame di coscienza in proprio: troppe volte abbiamo l'impressione che le arguzie in cui s'affila il sorriso del nostro scrittore siano delle malignità mortificate (come quando, proprio dissertando del Tommaseo, dopo aver fatto appello ad una diversità di generi letterari — ode o canzone ed epigramma —, la corregge in una diversità di «stati d'animo» — lirico e satirico — «per non incorrere in scomuniche critiche» [*Il lettore vagabondo*, p. 131]).

Da un allineamento più che cautelare sull'estetica crociana la critica individuante di Trompeo rifuggiva per natura; ma un ammicco, di tanto in tanto, alla teoresi imperante le era utile ad avvertire che — come don Ferrante della filosofia antica — ne sapeva quanto poteva bastare, soprattutto a rendersi conto che la poesia non è cosa tanto chiara quanto si potrebbe credere. E d'altronde un disimpegno teorico che,

(6) Nel volume *Carducci e D'Annunzio*, Roma 1943.

senza impedire certe dissimulate imbastiture di una meditazione in proprio sulla poesia (quale, a proposito di una stroncatura della zoliana *Bête humaine* per mano di Anatole France, «a cui manca soltanto un poco più di simpatia perché possa accettarsi come un ragionamento del tutto persuasivo» [p. 227], l'accento al problema del fondamento psicologico dell'interpretazione; o quelli al valore delle 'fonti' di un poeta: «Si avverte un non so che dello *spleen* baudelairiano quasi ogni volta che nella poesia del Carducci s'abbuia la illusoria serenità ellenica, o almeno l'avverte chi ha il senso degli stati d'animo e alle 'fonti' dà importanza solo se confermino il buon orientamento d'un'indagine spirituale»; «Smettiamola, ahimé, con queste investigazioni, che quando vogliono documentare un'ipotetica priorità richiamano troppo certi tristi esami d'impronte digitali! Rileggiamo invece il testo carducciano, e vedremo che l'ispirazione, nonostante alcune apparenze, è in realtà tutt'altra» [Carducci e D'Annunzio, p. 55 e 158]); un disimpegno teorico che strappava il critico alle estetiche e ai salomonici giudizi di valore, accostandolo alle poetiche e inducendolo a ricondurre l'opera di poesia nell'*humus* della sua 'occasione', nonché a sperimentare su di essa un gusto risolvendosi in una concreta analisi di struttura, diveniva un fattore della storicità delle sue individuazioni e garantiva l'alto tenore della sua empiria.

La nominatività della tastiera conoscitiva trompeiana si affida, come a strumento principe, all'analogia, che soppianta la definizione. Il cattolicismo di Mistral, più pagano che cristiano, è «contento d'una sua saggezza meglio ancora esiodea che virgiliana» (*Il lettore vagabondo*, p. 211); le ragazze di Marivaux, un po' cerebrali nella loro grazia sopraffina, sono «quasi a mezza strada tra i salotti delle seconde preziose e i boschetti incantati di Watteau» (p. 144), nei quali, come nel mondo mussettiano di *A quoi rêvent les jeunes filles*, «tutto è facile e possibile» (p. 153); l'insurrezione dell'uma-

nesimo di Anatole France contro le pretese scientifiche di Zola «è la 'querelle des anciens et des modernes' che rinasce dopo due secoli. È Boileau che rimprovera a Perrault e a Fontenelle di fare una deplorabile confusione tra scienza e poesia. È Racine col suo orrore per i termini tecnici che dai vocabolari d'arti e mestieri vengono ad offuscare il nitido specchio della forma poetica» (p. 228); Sainte-Beuve è «un Voltaire che ha attraversato il romanticismo cristiano e nel più profondo e sia pur poco visitato santuario del proprio cuore... non ha mai soffiato... sul lumicino acceso al *Deus absconditus*» (p. 185); e, per centrare i toni di una satira del padre Mauro Ricci, si scomodano Aristofane e san Giovanni: «Dietro la maschera aristofanesca s'indovina un che di profetico e di apocalittico. Eravamo quasi ad Atene, ed eccoci quasi a Patmo» (p. 222): dove il «quasi», che attraverso l'ironia fa lecito il *parva magnis componere*, è segno di quella graduazione assidua e sottile cui l'analogia trompeiana deve il suo alto valore conoscitivo. Il rapporto non cambia invertendosi l'ordine delle grandezze: come nel Bartoli ribattezzato «Giulio Verne cristiano» (p. 11) e nel Pascarella virtuosistico e manierato di *Storia nostra*, che spesso «si lascia vincere da Petrolini» (p. 266). Ma non sempre l'ironia del nostro scrittore ha funzione di aggiustamento; talvolta ha la mira ultrice di alzare gli umili e di abbassare i superbi, se non ribaltando, evangelicamente, le gerarchie, almeno mostrando che i minori partecipano, con intensità diversa, della stessa umanità dei grandi e agli uni e agli altri l'imparziale monotonia della vita impone gli stessi temi. Ecco Trilussa, Pascoli e Goethe allineati senza sforzo di fronte alla tragedia della maternità violata (p. 254 ss.); ecco Pascoli e La Fontaine misurarsi sulla favola della cicale e della formica (p. 247 ss.); ecco infine *Pinocchio* e l'*Odissea* (e di scorcio anche la *Commedia* e il *Furioso*) accostati con sfumato e goduto paradosso (p. 237 ss.).

Lievita nella critica trompeiana l'istanza caritativa di un

cristiano che non ha scisso la cultura dalla religione e neppure gliel'ha umiliata, dimostrando come l'unità antica può durare in spirito moderno. A quell'istanza dobbiamo, a maggior ragione, anche il Trompeo più 'vagabondo', saggista *de minimis*, poeta dell'erudizione vindice di ciò che fu consunto senza residuo nel gran cerchio d'ombra della storia; di quel Trompeo che un lettore sordo sbagliò per antiquario e aneddotico e un collega accademico degradò a «menestrello di Roma». Qualcuno insinuerà che Trompeo è scrittore non solo cristiano, ma cattolico. Verissimo, e il suo professato cattolicesimo assurge talvolta a fattore del giudizio; non però nel senso di un limite tendenzioso, bensì di una esperienza e di una simpatia necessarie a penetrare un mondo che non di rado viene aggredito, con tendenziosità di segno negativo, da chi ne ignora la vita profonda. A prova di quanto liberi restino il giudizio e il cuore di Trompeo si possono addurre la sua affettuosa frequentazione di spiriti diversissimi tra loro e da lui e tutt'altro che sospetti di confessionalismo, quali Voltaire, Stendhal, Belli, Foscolo, Carducci, D'Annunzio, e, in *partibus fidelium*, la sua resistenza all'apologetica e all'edificazione nei casi in cui il soggetto pareva imporle: nei saggi sull'amico santo Giulio Salvadori, dove si fa argine all'aprioristica agiografia ufficiosa non meno che all'amicizia, e in quelli stessi di soggetto 'papalino', dove la distinzione tra costume e pietà, tra pietà e poesia, è sempre netta, fondata com'è sulla vissuta cognizione di quelle distinte realtà e sul possesso delle loro tecniche (esemplare, a questo riguardo, il saggio *Romanzi di preti*, in «Quaderni di Roma», 1, 1947, p. 111 ss.). L'ironia ultrice, il favore per i piccoli uomini e le piccole cose, il liberale cattolicesimo non sono mai confusione di valori per chi sopra tutto pone la 'cattolicità' del vero. Anche se, trattando di temi cattolici, egli opera necessariamente dall'interno del sistema, lo stesso amore di verità che gli fa rivendicare la schietta religiosità del Bartoli, del Tom-

maseo e del Belli lo arresta ai limiti della certezza e gli fa lasciare ad altri la cura delle ipotesi soteriche (7). Si ammirano la probità con cui parla di Goethe apologeta di san Filippo Neri e il calore con cui consente nell'avversione del «pagano ed olimpico» poeta per le «smorfie ridicole con cui la gente presuntuosa commette a suo modo offesa contro l'oggetto» (*Il lettore vagabondo*, p. 99 ss.).

L'analogismo trompeiano non procede solo per nomi propri; e tuttavia, anche nel campo delle sostanze, la tendenza al concreto si afferma con un puntiglio che procura quasi sistematicamente la sostituzione del concetto con una situazione storicamente individuata e scontata. Così il dramma mussetiano *La coupe et les lèvres* è «quasi un 'mistero' medievale» e due suoi personaggi «due figure allegoriche di vetrata gotica» (p. 151); la scena della incantata commedia *A quoi rêvent les jeunes filles* potrebbe esser collocata «in una minuscola corte tedesca da operetta» (p. 154); certi versi di Musset sono «il suo *Odi et amo*, il suo *Video meliora proboque, deteriora sequor*» (p. 151); alle antologie di tipo rettorico-puristico si contrappongono, nell'Italia della prima metà dell'Ottocento, quelle che «si direbbero ispirate dal classico adagio *rem tene, verba sequuntur*» (p. 243). Più spesso che un valore emblematico il riferimento ha lo scopo di creare prospettive

(7) «Diceva il Salvadori che quando porse la mano al Carducci per aiutarlo a scendere dalla barca, notò che aveva il polso gracile. Chi abbia presente la mentalità mistica del Salvadori ben comprende che di quella gracilità egli non avrebbe conservato così preciso ricordo se non ci avesse ripensato come a un segno di gracilità spirituale nell'uomo che non aveva potuto, o voluto, rimover gli ostacoli precludentigli la via del ritorno alla fede»; «Fermiamoci a questo punto, senza voler troppo vedere in quei versetti e in queste parole [del Carducci] un'aspirazione alla fede, che richiederebbe, per esser registrata, confessioni e testimonianze precise, ma che non si può negare a priori», in *Carducci e D'Annunzio*, p. 19 s., 31 s.

entro cui il soggetto possa mettersi a fuoco quasi spontaneamente. Perciò la gallina anticruscante dell'*Allegra filologia* del padre Mauro Ricci si precisa nel « pollaio ideale » abitato anche dal gallo dei *Plaideurs* raciniani e da quello vetusto delle *Vespe* aristofanee (p. 213 ss.); e nel confronto tra i gatti cantati dal Tasso e quelli cantati da Baudelaire emerge, sulla apparente identità del tema e di certi particolari, l'eterogeneità delle due poetiche (p. 194 s.). Si giunge talvolta fino a un giuoco di prospettiva illusionistica, a tutte spese delle dimensioni cronologiche; come quando si sconiuga Boileau a giudicare il *Parnasse* (« Si può giurare che Boileau, se lo chiamassimo a giudicare il gusto parnassiano, si approprierebbe senza mutarne sillaba quel che ne disse Maurras in alcune sostanziali pagine di *Barbarie et Poésie...* » [p. 33 s.]), o Richelieu e Napoleone a risolvere il caso scottante della *Grammaire de l'Académie* per Abel Hermant (« Ma che farebbe Richelieu, il fondatore dell'Académie? che farebbe Napoleone, il restauratore? » [p. 56]); con ciò che segue e che ci tenterebbe a trasferire a Trompeo quanto egli dice di De Musset: « Aveva pronto e impertinente il senso dell'ironia e si sarebbe dannato per un paradosso »).

Un adepto della stilistica ginevrina parlerebbe, a questo punto, di linguaggio evocativo. In effetti nello strumento trompeiano l'evocazione prevale sulla definizione nella misura in cui le presenze prevalgono sulle formule; e si guardi il modo di caratterizzare, per attributi, per apposizioni, per confronti più che per predicati, quasi a rappresentare: il « sottile e armonioso Fénelon » (p. 119), « il nostro delizioso Algarotti, raffinato dilettaute » (p. 66), il « giocondo Presidente De Brosses » (p. 70), « un tecnico del libretto come il Metastasio » (p. 67), « Stendhal — un erede del secolo XVIII » (p. 71), « il secco e tinnulo riso di Monsieur de Voltaire » (p. 57), « un romanziere a grandi tirature come Zola... col suo metodo da professore d'università popolare » (p. 229, 231); e in via compara-

tiva: « Il nevrotico Baudelaire situava il paese del suo sogno nelle regioni tropicali, luminose e lussureggianti, per un istinto che direi di compenso, cioè per trovare o illudersi di trovare in una natura pletorica quel che sentiva mancare al suo essere gracile, al suo spirito tormentato: l'opulenza, la forza spontanea, la fecondità inesausta. Mentre il Carducci, uomo elementare, spirito sano, non ha bisogno di stimoli violenti: a lui basta, per salpare nel mondo dei sogni, una carezzevole voce di donna »; « Direi che il mago Chateaubriand gli ha insegnato [a Carducci] ad ascoltare i colloqui tra la luna e i venerandi testimoni del tempo che passa... Direi che la fraternità tra la donna pensosa e la luna pensosa gliel'ha insegnata, ancora una volta, il mago Baudelaire... Ma quel non so che di alto, di austero, di antico che si sente nella malinconia del Carducci ha un'origine tutta italiana. Ho nominato il Foscolo, e alla poesia di Ugo, agli ultimi versi delle *Grazie*, vien fatto qui di ripensare »; « Guardiamoci tuttavia dal fare di Giosuè poeta un ribelle sullo stampo di Gian Giacomo, in perpetuo contrasto con la società e la cultura. Il Carducci può bene inveire contro il 'tarlo del pensiero'..., può ben anelare a sprofondarsi col temporale tra i colli e il mare del paese che lo vide fanciullo; ma i ricordi e i fantasmi della sua cultura umanistica vengono a visitarlo... anche in quelle sue nostalgie di ribelle » (*Carducci e D'Annunzio*, p. 47, 67 s., 80). Anche qui, come sempre, 'dal cerchio al centro'; anche qui, come sempre, *accessorium sequitur principale*, e il principale, il centro è l'individuo. Ma per ciò stesso l'individuo non resta un puro nome: tutte le risorse della evocazione e dell'allusione sono impiegate a suggerirne, direi a materializzarne quell'ineffabile che sfugge alla presa frontale della definizione. Gli stimoli a ciò più assidui sono la metafora e la citazione. Giovanni Rosini « parrucca eloquente » (*Il lettore vagabondo*, p. 114), i « muscolosi alessandrini di Molière » (p. 149), la contessa de Boigne « portinaia [grazie ai suoi *commérages*] del gran mon-

do » (p. 198), le *tranches de vie* della *Bête humaine* che « si allineano nel romanzo in tanti capitoli simmetrici, come altrettante bistecche dello stesso taglio e dello stesso peso sul marmo bianco d'una macelleria » (p. 232), le simmetriche sorelle Ninon e Ninette di *A quoi rêvent les jeunes filles*, distinte solo dal nome « come una mamma... distingue i suoi gemelli appena nati, tanto si somigliano, con un nastro rosa e un nastro celeste » (p. 155) sono modiche audacie appetto alla maliziosa astronomia del cielo romantico, gremito di « stelle avventurose »: Madame de Staël « stella di prima grandezza, luce vibrante se altra ve ne fu mai »; Madame Recamier « luce candida »; Cristina di Belgioioso « luce rubescente »; George Sand « luce cangiante » ecc.; variazione e fuga sopra un motivo offerto dalla corrispondenza tra Giuseppe Mazzini e Daniel Stern. La citazione, ora spiccante, ora dissolta nel testo (« una 'indifferente' [Séverine della *Bête humaine*], per quel suo pigro lasciarsi vivere, anche quando spinge l'amante ad assassinare il marito » [p. 234]; « ora mi bacia in fronte l'aura di paradiso delle supreme altezze » [p. 206; come non risentirci la *frej'aura* e il *ven de paradis* di Bernart de Ventadorn, tanto più essendo sull'alpe piemontese, così vicini alla Provenza?]), quando non è aulica carezzatura (« la fatal noia » [p. 151]; « la dolce guida e cara » [p. 245]; « se è vero che diverse voci fanno dolci note » [p. 246]), ha proprio il compito di tessere una rete di associazioni congeniali. A ciò tende anche la citazione per occasione metaforica quando, mediante la ripresa e lo svolgimento della metafora, si ha passaggio dall'estrinseco all'intrinseco: « L'inverosimile innesto della commedia molieriana sulla shakespeariana doveva tentare un poeta come Musset... Che cosa borghese, al confronto, ed ereditata in ultima analisi dai nonni del Settecento, la fusione nel dramma dell'elemento tragico e del comico! *Nec longum tempus, et ingens Exiit ad coelum ramis felicibus arbos Miraturque novas frondes et non sua poma*. Un mandorlo, piuttosto, tutto stel-

lato de' suoi gracili fiori. Tale ci appare, dopo un secolo né più né meno, *A quoi rêvent les jeunes filles* » (p. 147 s.). A volte lo svolgimento della metafora prescinde dalla citazione: « [Le ragazze di Musset hanno] un non so che d'ingenuo anche quando son maliziose, quasi il velluto d'un frutto colto allora allora: frutti d'un giardino pariginissimo, ma cullati e dorati dall'alito tiepido della più bella primavera romantica » (p. 144); « Avviciniamo un poco il lume, ed ecco che certe ombre si allungano e le figurine comiche [della già ricordata satira del padre Ricci] assumono aspetti inquietanti » (p. 221); « Si pensa a quel che vi è d'intimamente musicale nella lirica leopardiana: agli allegretti del *Sabato del villaggio* e della *Quiete dopo la tempesta*, agli adagi della canzone *A Silvia*, delle *Ricordanze*, della *Sera del dì di festa* » (p. 79); « Nel quartetto del 1660 [Molière, Racine, Boileau e La Fontaine] è difficile dire quale parte gli spetti [a Boileau]. Non certamente quella del primo violino: forse, quella del violoncello, grave, sentenzioso e *pince-sans-rire* » (p. 42).

Profumi, sapori, suoni; e colori, d'arte (« un verso rubensiano » [p. 32]), di costume (« Se Irus [in *A quoi rêvent les jeunes filles*] nell'abbigliarsi esita tra un vestito grigio e un vestito verde che ci fanno pensare a belle stoffe di seta Luigi XV o Luigi XVI, Silvio potrebbe vestire da menestrello romantico e sarebbe perfettamente in carattere » [p. 157]), essenze di natura e di tavolozza (« Natura e società sono qui [nella stessa commedia] riconciliate, e in questa luce leggera e danzante il poeta si serve d'una gamma di colori chiari, gentilmente armonizzati, e lascia da parte i toni foschi e i bianchi abbaglianti che aveva adoperato per rappresentare i simboli della *Coupe* » [p. 153]): si pongono col poeta o col personaggio in un rapporto di sinestesi non impressionistica, non astratta, ma storico-culturale e critica, come ben vede chi consideri questi diapason non nella loro inerzia di congegni, in cui potrebbero apparire sordi o arbitrari, ma nell'orditura

contrappuntistica in cui vibra il loro sapiente cromatismo: « Con le *Fêtes galantes* di Verlaine venticinquenne (1869) la Francia ebbe una sfumatura di colore ('couleur charmeresse', direbbe Verlaine) che ancora mancava alla sua poesia. Era un chiaro di luna ironico e impertinente, soffiato in minuscoli vetri di Murano di così preziosa fragilità da far venire in mente il detto di quell'antico sulla fortuna: *tum cum splendet frangitur*. Diavoletti così adorabili nella loro malinconia lunare non s'eran più visti dal tempo di Heine»; « Ci son cadenze che definiscono un tempo (o l'idea che ci siam fatti di quel tempo nella consapevole fantasia). 'L'anno moriva, assai dolcemente. Il sole di San Silvestro spandeva non so che tepor velato, mollissimo, aureo, quasi primaverile, nel ciel di Roma'. Quando rileggo nell'edizione Treves [si noti la puntualità ambientale di questo tocco] queste prime linee del *Piacere* ritrovo intatta la voluttà di quando le lessi ragazzo, lettura proibita, con la complicità d'un compagno di ginnasio. La stessa trasparenza d'oro è nell'aria che avvolge i pini e i lecci del Pincio e nei vetri dei cupè che portano a segreti convegni le Elene Muti e le Marie Ferres. Ed è attraverso quel velo d'oro, attraverso quei 'tièdes carreaux d'or', che ci piace rievocare la Roma bizantina e sommarughiana, vera insieme e favolosa, come vera insieme e favolosa era la rievocazione che della Francia di Maria Antonietta poteva fare un francese dei tempi di Luigi Filippo. Ma della 'douceur de vivre' settecentesca restano come documenti le delicate architetture del piccolo Trianon e di Bagatelle. Dove andremo noi a cercare i documenti della 'douceur de vivre' dannunziana? Sotto le invetrate della galleria Sciarra o tra le pitture e specchiere di quello ch'è ora il cinema Orfeo? Sarebbe un imborghesire Elena Muti e Maria Ferres. Delle costruzioni loro contemporanee nessuna ce n'è che valga ad ambientare la loro bellezza. Quell'eleganza squisitamente datata, in cappellino chiuso e sellino, non si può immaginarla che in qual-

che scenario romano che sfidi i secoli (palazzo Barberini, il tempietto Zuccari, la terrazza di Villa Medici) ovvero sull'effimero sfondo di un *bric-à-brac* umbertino » (Carducci e D'Annunzio, p. 266 e 173 s.).

A chi negasse a tutto ciò valore conoscitivo col dire che si tratta di un procedimento per equivalenze, tautologico, non staremmo a rispondere che tutto il linguaggio, col suo connotato metaforismo, è tautologia; preciseremmo piuttosto che l'interpretazione per equivalenza, non meno legittima di altre, è surrogazione di uno ad altro artista, è traduzione stilistica, e obietteremmo che il surrogare non è certo in chiave con la vocazione critica di Trompeo e col suo stesso temperamento, geloso dell'identità altrui come della propria. Il suo linguaggio, mai mimetico od emulativo, e parafrastico solo a fini d'iconografia (« Il paesaggio alpino, rivelatosi tardi a Giosue, lo innamorò a tal segno ch'egli non seppe più staccarsene. A partire dal 1885 o giù di lì... non più la Maremma con le maligne crete ombreggiate dal bosco rado, coi cavalli errabondi nelle ardenti pianure, cogli aridi caprifichi ondegianti sui grandi massi quadrati delle mura etrusche, con le colline irte tra i veli della nebbia e le selvette di ginepri 'lungo il patrio, selvaggio, urlante mare'; non più la pianura emiliana e romagnola da cui emergono come isole le ville e le città, rigata dai suoi filari di pioppi polverosi, co' suoi scopeti e i suoi canapai, con le sue nostalgiche romanelle che sembrano prolungare all'infinito la linearità della bassa landa » [p. 217]), il suo linguaggio, anche dove è più evocatore e più allusivo, conserva quel giuoco prospettico e dialettico che è lo spazio vitale dell'intelligenza; e perfino dove sembra fare partitura autonoma, quadro, la correlazione critica è sempre avvertibile in un fermento pungente. Il paesaggio provenzale con cui si apre l'elogio di Mirella e di Mistral non è una diversione letteraria o un'evasione poetica, come certi paesaggi che pausano le dissertazioni carducciane, né, come quelli di Serra,

una « necessità spirituale, un riposo dell'anima malata, un respiro e uno scioglimento del cruccio quotidiano » (8), né, infine, una emulazione virtuosistica all'Adolfo Venturi; ma la entrata, l'intonazione ad una poesia che a quel paesaggio è legata istituzionalmente. Intonazione e non puro autobiografismo è anche il paesaggio che accoglie il Pascoli di *Lyra* (« Io mi rivedo legger la *Lyra* lungo la spiaggia del mare, in primavera. Risento le scabre voci dei fauni e vati del *Latium antiquissimum*... » [*Il lettore vagabondo*, p. 244]); un paesaggio laziale e adolescenziale, perfettamente consono al 'fanciullino' archeologico-sentimentale di quell'antologia pseudoclassica. E ciò che si è detto del quadro vale per il ritratto, estrema ambizione di un critico essenzialmente *portraitiste*. Nella 'prosopopea' del Tommaseo « maledico..... con voluttà, come solo può esserlo un filologo esperto di tutti i segreti della parola » (« Eccolo lì, al suo tavolino: scruta i vocaboli, li palpa, li fiuta: sceglie quelli più velenosi, ne estrae i succhi che lascino sulla pelle il più irritante bruciore » [p. 130]); nella gustosa controtagliatura delle ombre prelatizie di Talleyrand e del Consalvi al Congresso di Vienna (p. 81 ss.); nello schizzo di un Lamartine « poeta di moda, ricercato e corteggiato dalle signore,..... brillante segretario di legazione che nei salotti aristocratici di Parigi e di Firenze ostenta come un fiore all'occhiello il suo liberalismo profumato d'indefinibile religiosità » (p. 111): la linea, così caratterizzante, è una linea d'intelligenza.

L'impegno a un tempo caritativo e conoscitivo di Trompeo fa sì che il suo saggio, critico od erudito, non sia un divertimento, un 'solitario'. Le digressioni o le entrate sintatticamente esorbitanti, come quella su piazza Navona e le chiese barocche romane nelle scintillanti pagine dedicate alla

(8) Russo, *La critica letteraria contemporanea*, III, p. 33.

Grammaire de l'Académie française per Abel Hermant (9) o quella di un *Incontro a Monterosi* (10), dove la descrizione del borgo laziale e della sua fortuna storica e letteraria ha un legame solo fortuito con l'oggetto proprio del saggio, cioè col problema dell'incontro letterario fra D'Annunzio e Stendhal; le impennate della fantasia tenera e galante (« Noi vorremmo avere le poesie di Lamartine coi segni in margine tracciati dalla piccola unghia della marchesa [di Barolo]: cento o dugento segni per altrettanti più forti battiti di cuore. Avremmo forse, in questo campo del romanticismo cristiano, un bello schema di critica estetica » [*Il lettore vagabondo*, p. 125]): quei giri, finte, rabeschi, tanto più grati al lettore quanto più gratuiti, gravano, sintatticamente presi, la sola partita dell'estro; ma la loro morfologia non differisce da quella del saggio cui, saggi satelliti, accedono, è sempre in funzione di una realtà oggettiva da conoscere in modo valido per tutti, anche se per le vie più soggettive. E quando la natura dell'indagine impone, oltre i procedimenti analogici e allusivi, la aggressione diretta, anatomica di un testo o di una situazione mediante la tecnica filologica, non sappiamo se più lodare la destrezza con cui Trompeo padroneggia quella tecnica o il modo con cui, spogliandola della sua presunzione accademica, la sensibilizza, l'alleggerisce, l'assimila al proprio linguaggio. Comunque, si tratti di cogliere, nel confronto tra due grandi voci poetiche, le più dissimulate spie di consonanze sotto la dissonanza apparente, o di smentire somiglianze illusorie, o di calibrare le differenze e motivarle con pari rigore di documento e di gusto (come nel saggio su *Carducci e Baudelaire*, che, saldo e stringente in una squisitezza quasi soffiata, esemplifica la distinzione di Serra tra il conoscere e il penetrare le cose della poesia); si tratti di isolare nel coro di una scuola

(9) *Il lettore vagabondo*, p. 43 ss.

(10) *Carducci e D'Annunzio*, p. 191 ss.

una voce gracile ma distinta, inseguendo il suo lungo cercarsi e trovarsi (come nel medaglione di Domenico Gnoli, svelatamente tessuto con le difficili fila di dosature tonali e di 'ragioni metriche') (11): la filologia è sempre il freno, non il motore della critica di Trompeo, è la garanzia di un legittimo connubio fra critica ed estro.

Perché Trompeo è, come egli stesso definì D'Annunzio lettore, un lettore-poeta. Se, come tutti sanno, l'invenzione — qualunque sia la sua natura — sorge da una folgorazione intuitiva, da una (possiamo dire) ispirazione, quella di Trompeo non è soltanto critica. Nel suo penetrante incontro con un poeta o con un personaggio egli assolve a un tempo quel bisogno di comunione e conversazione ch'egli ha comune col suo Sainte-Beuve e coi colleghi di una letteratura sociale come la francese (e che lo distingue dalla tetraggine solipsistica o giudiziaria di certa critica nostrana), la sua vocazione intellettuale e, non ultima, quella di artista in proprio; vocazioni solidali ma non contaminate, in un rispettoso equilibrio che una consapevolezza e un dominio tecnico unilaterali non avrebbero permesso.

Ma — si dirà — per grande che sia l'equilibrio, questo complicato lettore un lettore puro non è: *engagé* sul piano umano e artistico, avrà la sua poetica, i suoi miti, i suoi pretesti autobiografici, e li agiterà a spese altrui. Ebbene, no. Se ciò che distacca il saggio trompeiano da quello dei professori di critica o di erudizione è che Trompeo non scrive come noi professori, ciò che lo distacca dal saggio letterario o artistico che dir si voglia è il suo ancoraggio a un rigore filologico che l'obbliga a servire, che piega l'estro nelle spire del giudizio o dell'erudizione. Evidentemente Trompeo è un artista a spunto esogeno di specie culturale, come altri ce ne sono; ma la singolarità sua sta nel rapporto di estrema discre-

zione fra la sua casta Musa e il reale, che riesce a costituirne, oltre lo spunto, il centro e il fine. La sua poetica è dunque tutt'una con la sua critica e con la sua erudizione; il suo stile di scrittore in proprio è tutt'uno col suo stile di saggista in altrui. Date le premesse, non può concludersi diversamente; e in effetti l'analisi che siam venuti facendo degli stilemi del saggio trompeiano, i quali pertengono e al critico e all'artista, ce li ha mostrati come preordinati ad una funzione d'intelligenza. D'altronde, anche troppo palese (e direi sospetta per un «cuore di papalino») è la simpatia, non solo pregiudiziale, esegetica, con cui Trompeo frequenta autori tanto remoti dalle sue convinzioni religiose e morali; senza dire ch'egli è troppo smalzato storicista per non storicizzare i miti (e abbiamo visto come il suo cattolicesimo, che per lui non è un mito, rientri anch'esso, in sede critica, nell'ordine storico), salvo uno, a cui non sa rinunciare come vi rinuncia la civiltà contemporanea: il mito — se così deve chiamarsi — dell'individuo.

Quanto ad autobiografismo, bisogna intendersi. Un lettore-poeta, e per di più in traccia dell'individuo, non può non scoprirsi uomo e individuo lui stesso; e già ci siamo imbattuti, nel corso delle nostre citazioni, in casi eloquenti. L'io o il noi che appaiono nella pagina di Trompeo non sono, come spesso nei critici accademici, un ingranaggio grammaticale, ma una persona che, educata sul monologo cristiano e sul dialogo classico-umanistico filtrati dalla colloquialità francese, conversa con se stessa, con l' 'altro' e col lettore. E non si tratta di autobiografismo trasposto; il rispetto dell'individuo, quando è autentico, quando è attento — come in Trompeo — al segno, alla reliquia più effimeri (arrivando, con pace di chi grida agli scartafacci, fino alla fotografia, al fermacarte, al ventaglio), non ha senso unico. Si tratta di un autobiografismo aperto, denunciato a ogni passo dalla tendenza allocu-

(11) Carducci e D'Annunzio, p. 227 ss.

trice, interiettiva, dialogica. Eccoci al tutto-tondo della critica trompeiana: critica d'individui ad opera di un individuo. La celiosa o dotta civetteria (« il mio cuore di romanesco e di papalino » [*Il lettore vagabondo*, p. 209]; « I nostri vecchi, formati sugli *Esempi di bello scrivere* del Fornaciari, avrebbero subito pensato [leggendo una lettera di Boileau a Maucroix del 19 aprile 1695]... alla lettera di Marcantonio Flamini a Galeazzo Florimonte... » [p. 35]); il monologo (« Guarda, guarda; e noi che credevamo inventati da Baudelaire i gatti poetici! » [p. 194]); la battuta sbarazzina al lettore e l'affettuoso abbraccio all'autore, tanto più affettuoso quanto più domestica e magari polemica la simpatia (« Lasciatemi dunque leggere il mio Zumaglini con animo gozzaniano » [p. 206]; « Eppure, io riapro il mio vecchio e sempre giovane Fornaciari... e provo la stessa letizia che mi danno certi grandi affreschi del Seicento su per le volte delle nostre chiese romane » [p. 12 s.]); l'appello invece della citazione o del riferimento raziocinato (« Bach, Händel, udite, udite! E tu Novalis, e tu, Wackenroder, e tu, Leopardi! L'autonomia della musica era finalmente riconosciuta, e proprio dai monopolizzatori della cultura del secolo [D'Alembert e Diderot], ma a quale prezzo! » [p. 73]); la deduzione logica mutata, con stilemi interiettivi, in una situazione animata, in un montaggio cineplastico (« Il volgo e la critica messi alla pari! La marchesa di Barolo, a cui qualche anno prima Lamartine negava il senso della segreta armonia dei versi, messa tanto più su della critica da affidare a lei sola il compito di sceverar ne' suoi versi le pagliuzze d'oro della poesia pura! Lamartine, dunque, ha proprio prevenuto l'abate Bremond quanto al binomio 'pregniera e poesia'? » [p. 125]); la pantomima sotto specie ironica di danza figurata (« Hermant è l'Umanesimo o, meglio, il Purismo; Brunot la Storia » [p. 55]); il vero e proprio contrappunto scenico, attuato, mediante incastri, per brusche variazioni dei piani stilistici, per carrellate prospettiche (« Mi

sembra (12) che da un certo tempo in qua voi vi orientiate troppo verso la vita devota... Lo zelo è terribile, brucia tutto, non è per voi, era buono per Mosè e san Paolo. [Parole che devono aver fatto corrugare la fronte della Marchesa]. Noi siamo arrivati in fatto di cristianesimo all'era di carità, questa soltanto mantiene o converte: il resto spaventa e respinge. [A questi sintomi d'eresia la fronte della Marchesa si corruga sempre più]. Voi mi citerete qualche testo di ferro e di fuoco! ma io vi citerò il genere umano [Lamennais! Lamennais!] che aspira a una legge d'amore, legge d'amore che è Vangelo ben compreso... ma io vi voglio molto bene, ecco perché vorrei conservarvi perfetta [il pupillo, come si vede, diviene tutore]; ho visto tante volte la devozione mutarsi in zelo amaro »); e, finalmente, la voce stessa, la battuta messa in bocca al personaggio (« Oh, se un po' della candida fede di Xavier, doveva certo pensar la Marchesa, fosse potuta passare nell'impaziente e inquieta anima di Lamartine! » [p. 124]) costituiscono, a vario titolo, modi autobiografici in funzione non egocentrica, come di chi non sa trovare l'altro che attraverso sé, e sé che attraverso l'altro; in funzione, dunque, di evocazione interpretativa. E se la voce di questo critico immette nella serena conversazione del suo *salon* una vena di risentimento che abbiamo testé avvertita, è proprio contro i nemici del colloquio universale e paritario, contro gli idolatri del presente, i maniaci del superamento, i mistici del progresso tecnico.

Un lettore siffatto non può essere che « vagabondo »: la scelta dell'argomento non può essere affidata che all'occasione, l'occasione che sta all'insegna della grazia; la linea del saggio non può esser tracciata che da quell'empiria che coincide, tutto sommato, con l'estro. Il programma, il sistema, lo zelo, e la

(12) È la voce di Lamartine scrivente alla marchesa di Barolo, p. 123. Gli incastri fra parentesi quadre sono di Trompeo.

petulanza che spesso li accompagna, esulano dal suo orizzonte; egli esercita spontaneamente e irresistibilmente la propria vocazione come chi partisce agli altri un dono ricevuto, di cui non va superbo. Il punto di mosca del suo discorso è perciò imprevedibile, il che non importa che sia, come in qualche cultore del saggio letterario, capriccioso. Nella maggior parte dei casi esso è un approccio, il più redditizio, con l'individuo di cui va in traccia; un approccio, in genere, parziale, come parziale è quasi sempre il fronte del saggio, tanto più limitato quanto più grande sia l'individuo. Trompeo sa benissimo che l'individuo è inesauribile, che stringerlo nella sua totalità è impossibile e che perciò qualsiasi punto prospettico è utile a coglierne un aspetto; e sa non meno bene che l'ampiezza dell'angolo visuale è spesso in ragione inversa della intensità e precisione della veduta. Ma, prese le mosse, che cautela poi, che discrezione nel procedere! a piccoli passi, soppesando l'oro e la ganga, il petalo e la festuca, il poco che avanza del molto perduto. Sì, perché quando la posta non sono le cose, i fatti, le idee, ciò che si suol chiamare realtà, ma la realtà della realtà stessa, il molto è sempre perduto. Non per altro il geloso, ostinato recupero trompeiano s'intride talvolta di malinconia: «Di lei [della marchesa Francesca Riccardi] nulla so, tranne quel che dice l'iscrizione sepolcrale... Ma che cosa importano lo stato civile e la storia? La Marchesa ha la bellezza dell'eterno femminino, è una pura forma ideale, e di quanto è contingente le basta l'aria del tempo, la grazia appena un poco teatrale con cui l'ha ritratta lo scultore barocco». Non è una protesta di scetticismo; è una dichiarazione, quasi rancorosa, d'impotenza e un abbandono a quella metafisica umana che è la poesia, un *cedat historia poësi* detto da chi, nel suo sforzo supremo, punta tuttavia più al contingente che all'eterno: «Sta lì [la marchesa Riccardi] con le braccia nude sin quasi al gomito, e codeste braccia, che ven-
gon fuori da cumuli di trine, sono maravigliosamente tor-

nite; le mani premono lievemente il seno, un poco pienotte come le voleva il Firenzuola, e ha le dita lunghe e affusolate; la gola scoperta par che palpiti alla fontanella come il collo d'una palomba; e la bella testa, non d'altro adorna che di un velo rigettato indietro, da quel palchetto di primo ordine par che saluti gli astanti con la rallegratura del placido volto. Qui la Marchesa m'interrompe per dirmi che questi non sono discorsi da fare in chiesa. E poi — conclude — son tutte cose che è inutile ripetermi: le so già da un pezzo. Credete proprio che non avessi uno specchio?» (13).

Un inventario degli stilemi non può bastare a dare il senso concreto della delicata e ardita riconquista trompeiana. Bisogna vederli in movimento, goderne la sintassi, il ritmo. Si ha l'impressione magica e insieme naturale di note che si dispongono da sé sul pentagramma, di un'armonia che si concerta strada facendo, di cadenza in cadenza, per transizioni felicissime. Nell'arte della transizione sta appunto la chiave del ritmo trompeiano; parlava quasi di se medesimo, Trompeo, quando diceva che il mirabile ritmo di *Pinocchio* è in gran parte dovuto al modo magistrale di andare a capo. Ogni 'a capo' di Trompeo è infatti un passo avanti non nel sillogizzare, ma nel figurare; è un colpo di pollice in più, un'invenzione connessa alla precedente o rampollante da essa per associazione congrua ma graziosa; una sorpresa, sempre, per chi legge. Torniamo all'*Elogio di Daniello Bartoli*, saggio dall'architettura quasi scolastica. Precede la riabilitazione una storia della fortuna critica in compendio; ma si veda com'è narrata. Posto come suo centro di gravità l'acerbo giudizio del De Sanctis, e postolo con piglio mimico («Metto le mani avanti... Che cosa dice insomma il De Sanctis?» [Il lettore vagabondo, p. 9 s.]), gli altri sono via via presentati, con procedimenti interiettivi e allocutivi, dai loro stessi autori

(13) *La scala del sole*, Roma 1945, p. 89 s.

fattisi personaggi (« Se il Leopardi giovane, nella biblioteca del gelido palazzo di Recanati, resta 'attonito e spaventato' dinanzi alla maestria dello stilista gesuita...; se, quasi nello stesso tempo, sull'altra sponda dell'Adriatico, il Tommaseo ragazzo ritrova un vecchio volume del Bartoli tra i libri lasciati da un suo zio prete e se ne innamora...; ecco il Monti... temperare il suo elogio... Traete da questo giudizio le conseguenze... »); col risultato — anche se a volte l'intenzione di *variatio* si fa troppo sentire — di evitare un elenco di formule e di sostituire un coro di figure a un rosario di predicati. Ed è in una figura, sia pur emblematica, che si condensa il negativo dei giudizi e, insieme, la sua sterile amarezza: « Una mummia, dunque [il Bartoli], inverniciata e imbellettata, che si sfarina al primo contatto con l'aria libera. Un curioso *specimen*, tutt'al più, da collocare nel museo dei mostri accessibile ai soli adulti » (p. 12). Ma un'improvvisa calda ascesa tonale ci porta in un'aura riparatrice: « Eppure, io riapro il mio vecchio e sempre giovane Fornaciari, rileggo tra le 'descrizioni' quella della moglie indiana che si getta sul rogo per sacrificarsi al marito morto e provo la stessa letizia che mi danno certi grandi affreschi del Seicento su per le volte delle nostre chiese romane... O non è questa una delle maestose figure femminili che fratel Pozzo ha messo nel meraviglioso trionfo di sant'Ignazio a simboleggiare le quattro parti del mondo? La stessa gioia del colore, lo stesso senso della linea, lo stesso grandioso esotismo ». Ecco che il Bartoli non giace più, squallido e solo, sotto le accuse del giansenismo cattolico e laico, ma è tratto al sole dell'ottimismo gesuitico e nella luce congeniale dei suoi compagni d'arte. La simpatia, il gusto, la dottrina han già posto le coordinate della resurrezione. Basterà un altro 'a capo', la paradossale citazione di un verso di Baudelaire (« *La langoureuse Asie et la brûlante Afrique...* » [p. 13]) per introdurre quell'ironia che, collocando il Bartoli in una prospet-

tiva proporzionante, ne darà le dimensioni concrete per via di aggiustamento.

Tanto il ritmo maggiore della partitura, scandito dagli 'a capo', che quello minore della singola battuta; tanto la tessitura sintattica che quella lessicale sono classici. Il discorso trompeiano è spiegato, legato, dichiarante, privo di convulsioni, di vortici, di appelli all'esterno; autosufficiente per una compiutezza e definitezza strutturale che relega l'allusione nel piano semantico, per un'equa bilanciatura sui fulcri canonici del verbo, sostantivo, aggettivo. Esperto di troppi sapori per non distinguere una droga da un aroma schietto, vivente del miele del passato come le Muse del nettare castalio, così libero nell'ortodossia cattolica da sentirsi non meno libero in quella grammaticale, Trompeo ha preferito affidarsi alla materna prigionia della tradizione, assicurarsi in una tecnica consacrata, anziché ritrarsi sulla 'montagna' dell'anticlassicismo impressionistico o espressionistico o tentare un nuovo dèmone. Ho detto 'affidarsi' non come segno di passività, sì di fiducia nell'industre perennità di un costume. Ma la classicità attivamente partecipata da Trompeo, aliena dal conformismo soffocante come dall'isolante evasione, porta (se vogliamo passare dal genere alla specie) in un'asciutta ma saporita attillatura l'accento di un atticismo manzonianamente addolcito. Un atticismo di linea toscana — quella stessa che, filtrando la vivezza natia nella disciplina letteraria, da Gino Capponi si assottigliò in Ferdinando Martini (14) —, riscaldato dal colore carducciano e appena arricchito in esattezze o squisitezze da vocabulista o in ammiccature etrusco-laziali (« un cavaliere seguito da un cavalcante » [*Carducci e D'Annunzio*, p. 15];

(14) Cfr., a proposito di Ferdinando Martini, SERRA, *Le Lettere*, p. 159, e lo stesso TROMPEO, *Via Cupa*, Bologna 1958, p. 71: « Il miglior prosatore che l'Ottocento ci abbia dato nella via aperta dal Manzoni verso uno scrivere spontaneo ed elegante a un tempo ».

«le delizie dell'amor puro» [*Il lettore vagabondo*, p. 152]; «deliquescente» [p. 177]; «risica» [p. 61]; «inuzzolirlo» [p. 177]; «lo sdruciollo del Pascoli» [p. 246]; «...son l'ultime sperate di sole in questo carteggio» [p. 124]; «tettarelli» [p. 220]; «Povera Mariettina di Roma nostra» [p. 257]; «squarquoio» [*Via Cupa*, p. 95]). Il timbro della scrittura trompeiana, cristallina ma non imbalsamata, non è dunque un'ascesi di principio, una tensione per difetto, è la temperanza, la misura che si adegua alla situazione. E la sua grana, malgrado l'immersione del suo autore nella lingua madre dell'*essayisme*, è nostra, fornita dai fondachi italiani, come un lettore esperto subito avverte ed una ricognizione anagrafica potrebbe dimostrare. Ma non c'è bisogno di tanto. Basta dire che la normale astinenza dall'artificio non nega, a tempo e luogo, l'accesso ai congegni rettorici ad effetto, purché incrinati, secondo un modo inaugurato dal Manzoni dei *Promessi Sposi*, da una vena di parodia («Ognuno viaggia come può. Dante viaggiò da esule, l'Ariosto da funzionario, il Machiavelli da diplomatico, il Tasso da maniaco, il Baretti da giornalista, l'Algarotti da gentiluomo, il Monti da cortigiano, Gabriele D'Annunzio da venturiero e da condottiero. Ebbene, il Carducci viaggiò da professore, mandato dal superiore Ministero qua e là per ispezioni o commissioni d'esami» [*Carducci e D'Annunzio*, p. 216]; «Né era uno stoico che avesse per breviario il manuale di Epitteto, né un giansenista lettore di Arnauld o di Pascal, né, tanto meno, un uomo di costumi spartani, bensì un libertino nei due significati della parola, cioè un ostentatore di elegante incredulità e un buongustaio di quanti piaceri la vita può offrire, era l'allegro Saint-Evremond, l'amico di signore esemplari quali la Duchessa di Mazzarino e Ninon de Lenclos, che condannava a questo modo la musica del suo tempo come cosa frivola e indegna di attirare l'attenzione degli uomini colti» [*Il lettore vagabondo*, p. 62]). La ragione dello stile

di Trompeo è la stessa della ricreante letizia che infonde nel suo lettore: un'offerta di colloquio alto ma senza sfide o enigmi, di comunicazione aristocratica ma senza arroganza o riserva; un'offerta fondata sulla fiducia di un'antica e presente comunione di storia, di gusto, di linguaggio. Donde quel contatto pulito, privo di alone e di giuoco, della parola alla cosa, quel coraggio della semplicità anche nel difficile, quel tenersi fermo, con disperata speranza, al contraddittorio principio della teologia: *per rationabilia ad irrationabile, per effabilia ad ineffabile*. Anche per tutto ciò la pagina di Trompeo non è volontà, esercizio di stile, è stile; anche per ciò la sua scrittura si distacca dalla contemporanea prosa d'arte. Diciamo 'anche', perché non faremo proprio a Trompeo l'affronto di dimenticare che egli è un individuo, e come tale, per quanto ci avviciniamo, non riusciremo mai a coglierlo intero.

Abbiamo ricordato tangenzialmente il Manzoni, imprescindibile, come paradigma evangelico, anche allo scrivere trompeiano; ma non ci sentiremmo di proporre, per quello scrivere, una più diretta componente lombarda: non scapiagliata, ovviamente, per il suo anticlassicismo violento, marchiano, ma neppure manzoniana, per il suo anticlassicismo pacato sì, e talvolta dissimulato, ma inesorabile. L'equilibrio e la misura del Manzoni sono il frutto di una epirosi rivoluzionaria che ha incenerito il passato; quelli di Trompeo sono il segno di un'armonia con esso, di una nostalgia per esso. L'eroico Manzoni guarda i fini supremi, cerca l'eterno nello effimero; il mite Trompeo cerca l'effimero nella 'griffe effroyable de Dieu' e s'adopa a sottrarglielo con soddisfazione palese.

Mite, Trompeo, non molle; e mite della divina mitezza del saggio. Come la miniatura più alta, la sua dilezione per l'effimero dei piccoli e dei grandi si esplica senza compiacimenti dolciastri, entro una gerarchia intatta dei valori, entro prospettive reali, in vista e in funzione dell'essenziale dei piccoli e del grande dei grandi. Che tratti gli argomenti maggiori,

come nel mirabile *Carducci e Baudelaire*, o i minimi, la sua mano disegna ferma e sicura e talvolta incide come un artiglio. Chi lo legge non prova mai l'angoscia della deformazione speculare, ma la gioia della realtà reintegrata.

E tuttavia — c'è chi domanda — quel saggio erudito, quel saggio *de minimis* che Trompeo sembra quasi anteporre agli altri suoi, che mai apporta alla sete di cognizioni importanti, al bilancio sempre passivo della nostra cultura? Che significa, in essa, più in là di un giuoco, di quel « giuoco di società » o « delizioso rompicapo » in cui lo stesso Trompeo vede il punto d'arrivo di ogni classicismo attardato? (15). La domanda non si porrebbe e non si pone riguardo all'opera d'arte; ma siccome i saggi di Trompeo hanno anche un'altra faccia, siamo tenuti a rispondere: più precisamente, abbiamo già risposto nel corso di questo scritto. Qui vogliamo aggiungere una cosa: che l'amore dell'individuo che Trompeo sente e pratica scrivendo, come supera l'antiquarismo ed il 'gusto', così elude lo storicismo degli accademici contemporanei. Guardate la Roma dei suoi saggi di 'romanista'. Non è un oggetto, né storico né storiografico; non è una personificazione rettorica; è una persona.

Laudabunt alii claram Rhodon aut Mytilenen Aut Epheson... Trompeo è poeta di Roma. Son vari i modi d'esser poeti di Roma. Si può cantare la sua missione storica o il sedimento della storia nell'anima del suo popolo vivo; nell'un caso e nell'altro si dimentica la città sensibile, si abbandonano le sue mura, le sue piazze, i suoi cieli per ciò che sta al di là e al di sopra di essi. La Roma di Dante e del Carducci non è che l'idea, in termini di gloria escatologica o immanente, della città verde e sanguigna, smozzicata e superba che s'imprime negli occhi carnali; come la Roma del Belli, di quella epopea della trivialità umana che fu definita la poesia del Belli, non

(15) *Il lettore vagabondo*, p. 37.

è (ben fu osservato) che la crassa amarezza di tutti i fallimenti storici dell'Urbe. Ma per esprimere, per rappresentare ciò che sta al di là e al di sopra, occorre un'ispirazione intensa, possente; così intensa e possente da vincere l'incanto della presenza di Roma.

L'ispirazione di Trompeo ha invece il sigillo della tenerezza, della concretezza. Come potrebbe egli abbandonare la creatura che gli sta nel sangue e nel cuore? ch'egli scruta ogni giorno in ogni piega? Come non raccogliere quell'ansia di racconto e di confessione cui il destino ha negato la parola? Le piazze nobili e rustiche, le scalee erte e agiate, le dimore plebee e fastose stan lì, ai nostri occhi sensibili ma ignari, cariche di tempo, di senso, d'anima, eppur mute: come non rompere il sortilegio? E i morti due volte sepolti, nella vita e nella storia, nella vita ombrosa e nella storia maiuscola, come non sostare sulle loro tombe a decifrarne i nomi, a chiamarli per nome e, sia pure un istante, farli rivivere tra gl'immemori eredi? Trompeo ha sostato nella presenza di Roma; e di ogni fatto, di ogni cosa, di ogni ombra ha sentito l'infungibile individualità, il prezioso unico sapore. Il suo mondo di erudito poeta è, come quello del critico, un mondo aristotelico, in cui i più piccoli frammenti della realtà si fanno monadi e si accendono di un'anima.

Per dar vita a questo minuto, gremito mondo non bastava esser poeta. Occorreva la pazienza che si traduce in indagine scrupolosa e poi in fedeltà discreta, a che quelle immagini non fossero sopraffatte dall'evocatore, non costituissero un pretesto al suo arabescare, ma rivivessero per sé. Si veda appunto come Trompeo cita e allega, parco, opportuno, leggero: una dottrina gemmea ma sottomessa, come una tessera musiva.

Una pazienza o, che è lo stesso, una carità siffatta è esercitata in indulgenza. Indulgenza non morale, non critica; metafisica; quasi pel timore di sorprendere in contraddizione il

Creatore e il creato. È l'anima stessa di Roma, *naturaliter* antigiansenistica, o l'affetto del cantore per l'oggetto del suo canto a produrre questa consolante armonia? L'una e l'altra cosa certo; ed è questa nota alta che distingue Trompeo dagli altri 'romanisti'. Canti egli piazza Margana o via de' Burrò, ridesti l'arpa di Mariannina Cugnoni o la Marchesa Riccardi in San Giovanni de' Fiorentini, suscitò le pallide ombre dello umanista Massi e dell'avvocato Ciabatta o, con gli scarni ma prodigiosi tocchi delle note alle cronache del Duca Minimo, le sontuose dame della Roma fine-di-secolo, la provincia del genere, l'insidia della maniera, la frivolezza del 'gusto' sono sempre trascese, bruciate in quel sorriso di conciliazione che media la letizia francescana e la contentatura di Orazio.

Nobile e caro Poeta, il migliore augurio ch'io sappia fare a questo mondo organizzato e utilitario, è ch'esso abbia ancora tanta indifferenza per le cose superflue che ti lasci salire a tuo piacere, sul passo gracile e la mazza d'avorio, la dorata scala d'Araceli, la tua « scala del sole », a incontrarvi qualche ignoto e inutile fratello estemporaneo e la tomba dell'amico santo e il più largo cielo di Roma e la polla segreta della tua poesia (16).

GIOVANNI NENCIONI

(16) Queste parole, che purtroppo non hanno più ragione di essere, io scrivevo nell'inverno 1958. Poco dopo l'Amico, a cui il mio augurio era tornato vano, saliva tutt'altra scala. Le lascio immutate, come a fermare la speranza con cui le scrissi e a trattenere lui ancora un poco fra noi.