

SILVIO PELLEGRINI MAESTRO D'ISPANISTICA

di

Alessandro Martinengo

La formazione di Silvio Pellegrini avvenne nella Torino vivacissima dei primi anni Venti, dov'egli frequentò l'Università e dove si laureò: la Torino di Gobetti e di Salvemini (all'*Unità* di Salvemini collaborò fin dal 1920: è di quell'anno infatti un suo significativo articolo su *Scuola e coscienza morale*), la Torino — se pensiamo ai più giovani, suoi coetanei o quasi — di Mario Soldati, Mario Bonfantini, Franco Antonicelli. Fra i maestri, coloro che segnarono più durevolmente la sua maturazione furono Matteo Bartoli e Lionello Venturi, il «fine, elegante e affabile Lionello Venturi, che insieme a Bartoli scoprì alla mia ignoranza orizzonti esaltanti» (RC 9), come scrisse lui stesso. Bartoli fu, naturalmente, colui che risvegliò gli interessi destinati a mantenersi più vivi e costanti nella ricerca di Silvio, quelli filologici e dialettologici; Venturi, come osserva Valeria Bertolucci, esercitò d'altro canto un'influenza decisiva sul suo «gusto (in senso venturiano appunto)» (R 8), orientandone le predilezioni tanto verso i «primitivi» come verso gli impressionisti; Venturi — io aggiungerei —, la cui sensibilità e la cui metodologia rappresenteranno una guida preziosa e un solido ancoraggio per le sue future indagini di tema letterario moderno. E la prova è costituita dal ricorrere di puntuali richiami al maestro torinese sia, per fare qualche esempio, nell'«Introduzione» al *Platero*, sia nel brevissimo, folgorante saggio su *Luminismo nel 'Celoso extremeño'*.

Ma un altro maestro, forse il vero maestro d'elezione (nel senso che Silvio fu spinto a lui, come scrisse, dal «comune affetto» per «quegli studi sulla prima lirica ispano-lusitana ch'egli ereditò a sua volta dal Monaci») trovò successivamente

in Cesare De Lollis, che personalmente conobbe assai tardi, pochi mesi prima della morte: incontro di cui ritroviamo, nell'«Avvertenza» alla ristampa del *Cervantes reazionario*, l'eco commossa: «Visita che nulla ebbe di straordinario, eppure indimenticabile. Era un meriggio melanconico e grigio d'una primavera tarda e scontrosa; melanconica e grigia era anche la casa dell'ospite, già artigliato, ritengo, dal male che di lì a poco l'uccise; ma gioviale e scintillante fu il conversare di lui. Parlò del Meyer-Lübke e di Matteo Bartoli, del Velázquez e di proprie esplorazioni nelle biblioteche di Spagna, di escursioni passate e d'escursioni progettate; soprattutto s'accaldò per certi pini d'un vicino giardino, che gli stavano assai a cuore: era proprio, quello che così discorreva, il De Lollis dei *Reisebilder* e del *Cervantes reazionario* (CR 8-9).

Da Cesare De Lollis Pellegrini ereditò effettivamente l'ampio ventaglio dei suoi interessi di studioso, che ne fecero in primo luogo uno specialista in filologia iberoromanza, ma altresì un cultore sensibile e profondo di altri campi classici nell'ambito romanistico, le letterature provenzale e francese antica, la filologia italiana e dantesca, i dialetti alpini...

Di De Lollis Silvio ripropose — iniziativa di particolare rilievo in ordine al tentativo che qui compio di tracciare un bilancio del suo contributo agli studi ispanistici italiani — il saggio *Cervantes reazionario*, cui fece seguire «altri scritti d'ispanistica»; una fatica, un «debito di gratitudine» (CR 8), come egli lo definì, cui aveva assolto fin dai primi anni della seconda guerra (l'«Avvertenza» porta la data del luglio 1943), ma che non poté pubblicare se non dopo il tragico epilogo del conflitto — che segnò a fondo la vita di Pellegrini — e dopo i più aspri e difficili anni del dopoguerra, nel 1947 presso Sansoni.

E Pellegrini fu a lungo influenzato, come naturale, da De Lollis, specialmente nel modo di accostare e leggere Cervantes: pensiamo al credito dato a una formula come «morale naturalistica» (CR 43), che si supponeva custodisse il segreto del più intimo sentire dello Scrittore (la formula precorre altre consimili, e tanto più fortunate, del *Pensamiento de Cervantes* di Américo Castro, saggio pubblicato nel '25, mentre l'edizione originale del *Cervantes reazionario* è del '24); e pensiamo all'adesione alla tesi complementare di una «morale appiccaticcia

nella quale si sente il fresco della colla» (CR 50), che sarebbe stata «alla bene e meglio» (CR 45) adattata da Cervantes, per reazionario conformismo, alla vicenda del *Celoso extremeño* (giacché De Lollis si riferiva soprattutto, com'è noto, a questa novella e al problema del suo scioglimento). Formula, quest'ultima, che a sua volta arieggia quella famosa (o famigerata) di Cervantes «hipócrita». Ma già nei primi anni Cinquanta la fiducia di Pellegrini nelle tesi di De Lollis si andava sicuramente incrinando se a me, che subito dopo la mia laurea pencilavo semmai verso le posizioni di chi vedeva in Cervantes un paladino della Controriforma, Silvio osservava severamente che l'idea di misurare l'autore del *Quijote* col metro dell'Azione Cattolica (diceva proprio così) era tanto poco accettabile quanto quella di adattarlo ad un metro «libertino». Né aveva mai sottoscritto altre affermazioni di De Lollis, di probabile anche se forse inconscia ascendenza romantica, che ravvisavano nell'opera cervantina l'impronta di un genio «strafalario» (CR 48). Ma le distanze dovevano marcarsi molto più nettamente, come cercherò di indicare, negli anni successivi.

Analogamente, sarebbe sciocco negare l'adesione di Silvio al crociansesimo: un'adesione indiscussa e in qualche modo acritica o, meglio, frutto di un'assuefazione quale si tributa a postulati talmente ovvii da non meritare che vi si ritorni sopra; perché in lui, che in gioventù aveva «sentito fortemente gl'interessi teoretici...», tali interessi però «erano» andati... col tempo sempre più affievolendosi, finché «si era» scoperto un semplice empirico» (RC 6). Eppure anche da Croce, o forse sarebbe più giusto dire dal coro unanimitico dei crociani dell'accademia di allora (particolarmente imperversanti nell'Università di Pisa), gli scritti di Silvio prendono negli ultimi anni vistosamente le distanze grazie a vivide intuizioni, destinate fra l'altro ad orientare il cammino dell'ispanistica nostrale che cominciava a formar ranghi (e all'«odierno fervore d'interesse per le letterature iberiche» alludeva già nell'«Avvertenza» del *Cervantes reazionario*, CR 5).

Ciò che gli consentì di giungere a posizioni metodologiche nuove e dense di futuro fu, con ogni evidenza, il suo assiduo, rigoroso, prometeico (se quest'antonomasia si addicesse al pudore di Silvio) misurarsi con i testi, ora in funzione del suo

«mestiere» (la parola è sua) di filologo, ora della pratica mai dismessa, e sempre più impegnata e impegnativa col passare degli anni, di appassionato traduttore; e nella penetrazione capillare del testo — e nelle conseguenti, stringenti deduzioni critiche — doveva tornargli d'indispensabile ausilio il lontano, mai dimenticato, magistero di Lionello Venturi. E fu così come, attraverso l'arduo cimento della traduzione del *Platero*, egli prese coscienza del fatto che Juan Ramón era venuto «attuando le equivalenze letterarie dell'impressionismo figurativo» (Pl 12), e descrisse di conseguenza, con estremo rigore, le tecniche usate dal poeta: la «divisione del tono» e la «fusione ottica», la «giustapposizione di attributi» e la «sinestesia», la creazione di «un'atmosfera indeterminata, evanescente», che deve propriamente definirsi come simbolista, e la visione in cui «i diversi piani del sensibile si richiamano fra loro e coi piani del sovra-sensibile», che propriamente deve definirsi come surrealista (Pl 13-18).

La lucida recensione delle tecniche impressionistiche del *Platero* non costituisce affatto (mi si perdoni il bisticcio) un pezzo di critica impressionistica; al contrario, condusse Silvio a conclusioni metodologiche che, implicando il ripudio di residue tentazioni «romantiche», e, in parte, delle stesse posizioni crociane, possono ben considerarsi di rottura. E ciò appare sostenibile non soltanto in riferimento al tema specifico, quando egli afferma, per esempio, che «la musa invocata dal Jiménez, in luogo della romantica 'ispirazione', è l'intelligenza, l'operazione di una poesia rigorosa, calcolata nei suoi mezzi»; ma altresì in una prospettiva storiografica e propositiva più vasta, quando, per esempio, egli suggerisce che la consapevolezza tecnico-formale di Juan Ramón «pare una costante tipica della tradizione di cultura del mondo ispanico, in cui la letteratura è stata sempre sentita massimamente come pura letteratura, cioè come fatto di tecnica» (Pl 12-13), o afferma il valore innovativo del proprio approccio critico in «un paese come il nostro < scrive >, dove gli abilitati a sceverare poesia dalla non poesia sono numerosi, ma dove gli studi di critica stilistica sono tuttora esercizio di una cerchia ristrettissima d'iniziati (mentre la critica stilistica di Spagna è fra le più progredite)» (Pl 21).

Ancora e sempre Venturi gli offre lo spunto (se vogliamo

accennare, a conclusione, agli ultimi, più meditati contributi di Silvio alla critica cervantina) non solo per qualificare come *luministica* la tecnica descrittiva propria del *Celoso extremeño* (con preziosi suggerimenti riguardo allo stile di altre *Esempjari*), ma anche per sciogliere il dilemma — insolubile in sede di critica ideologica — fra opzione moralistica e opzione «naturalistica» a proposito dell'epilogo del *Celoso*; giacché — conclude coerentemente Pellegrini la sua analisi — «la soluzione della seconda stesura, soluzione soffocata e spenta (e quasi direi lunare), ha una congruenza tonale assai maggiore con la 'maniera tenebrosa' della novella», rispetto naturalmente all'epilogo conservato nel manoscritto Porras (L 283).

Ugualmente, io ravviso ancora la suggestione, ormai completamente interiorizzata, di Lionello Venturi in quello splendido saggio su *L'unità del 'Don Chisciotte'*, di cui Silvio andava fiero perché lo considerava il punto di approdo delle sue lunghe meditazioni intorno a Cervantes: saggio che, contro le ricorrenti tentazioni interpretative di taglio romantico, ideologico e (ohimè) biograficistico, lucidamente rivendicava lo sperimentalismo, l'amor di forma, e di forme, che spirano da ogni pagina del romanzo: «in questo impegno d'esercizio letterario, a cui il Cervantes si concede stendendo in ogni direzione una trama di prove diverse o ricorrenti, io vedo consistere l'unità dell'opera; per la quale il termine manierismo, a mio parere, è un'etichetta obiettivamente adatta» (DC 544).

Non appare certo casuale che riaffiori qui, a modo di ultima chiave d'interpretazione, una definizione come *manierismo*, mutuata, ancora una volta, alla critica delle arti figurative*.

* Le sigle che seguono le citazioni (cui si accompagna il numero della pagina) rinviano, nell'ordine, ai seguenti scritti: RC = S. Pellegrini, *Ringraziamento e congedo*, Liviana editrice in Padova, 1972; R = V. Bertolucci, G.B. Pellegrini, *Ricordo di Silvio Pellegrini*, SMV, XX, 1972; CR = C. De Lollis, *Cervantes reazionario e altri scritti d'ispanistica...*, a cura di S.P., Firenze, G.C. Sansoni editore, 1947; Pl = J.R. Jiménez, *Platero e io. Elegia andalusa (1907-1916)*, introduzione, traduzione e note di S.P., Siena, Casa editrice Maia, 1958²; L = S. Pellegrini, *Luminismo nel «Celoso extremeño»*, SMV, IV, 1956; DC = S. Pellegrini, *L'unità del «Don Chisciotte»*, «Belfagor. Rassegna di varia umanità», XIX, 5, settembre 1964.

