

INTRODUZIONE

di Lorenzo Tommasini

Bimbi, saremo: lasceremo parlare
il bimbo della nostra anima.

1. LA PAROLA DELLA VITA

Qualunque lettore di Slataper, anche limitandosi alle opere più conosciute come *Il mio Carso* e *l'Ibsen*, non potrà fare a meno di notare come intensa ed importante sia la tematica vitalistica che le percorre e le informa di sé. Slataper vorrebbe esprimere la vita, che percepisce come forza sovrana, nella sua intrezza e complessità e si interroga lungamente sulla via da seguire per giungere a questo fine.

Fin dagli anni giovanili, a tale necessità conoscitiva ed esistenziale si accompagna il bisogno di rendere partecipi di questo suo impeto coloro che gli stanno intorno e di farsi portavoce e vessillifero di una ipotetica comunità radunata intorno a tale bandiera. Scrive infatti in una lettera del dicembre 1907 all'amico Marcello:

Pura, ardente, bella vita! Io voglio baciarla con pure labbra e rubarle nel bacio la sua gagliarda bellezza. Ella deve concedermi il suo amore: io l'amo troppo. Ella mi si deve dare, perché io sono il suo figliolo buono. Ella mi si deve svelare perché io la possa rivelare ai fratelli. Non la rivelo forse? E non è accesa sempre la mia vita per mostrare il fulgore della vita? E che io mi strugga pure nella fiamma: molti se ne riscaldano.¹

E poche righe dopo continua dichiarando di voler essere il poeta degli uomini, colui che è capace di percorrere i tempi realizzando il futuro nel presente². Ciò che gli interessa non è soltanto cogliere la verità o giungere alla chiarezza interiore. Fermandosi a questo stadio tutto il lavoro fatto resta inerte e incompleto. Il poeta deve saper esprimere questa verità comunicandola a tutti: solo così essa può trovare il proprio compimento.

Perché vedi, Anna: tu potresti esser anche un poeta. Pure credo piuttosto che tu non sarai un poeta. Sentendo dire che per quanto ti si chiarirà dentro, non avrai mai l'assoluta necessità di dire a *tutti* ciò che senti.³

Slataper vuol porsi come un «vivificatore»⁴ che sia in grado di animare chi lo circonda proponendo un più diretto contatto con la vita. Egli vuole diffondere con la sua opera una nuova verità su cui basare una società di uomini rinnovati. Tutto questo delinea bene l'orizzonte in cui comincia a muoversi il nostro autore fin dai suoi primi anni, che lo porterà a seguire determinate strade nel tentativo di comunicare la sua convinzione, rifiutando la letteratura sterile e mettendosi alla ricerca di quella autentica capace di attuare questa intenzione.

Tuttavia tale desiderio non è facilmente realizzabile e nei primi anni fiorentini Slataper se ne rende conto. L'espressione che passa attraverso la parola gli pone dei limiti contro cui si scontra e che tenta in tutte le maniere di forzare. In un celebre passo di una lettera ad Anna all'inizio del 1910

¹ EP, p. 27.

² «Io sento d'essere il poeta degli uomini; io voglio essere il poeta futuro. Il sogno che io sognai per le generazioni avvenire voglio che si realizzi in me. Ed è tale la potenza del sogno, che sa riflettere l'ardore dell'umanità futura nell'uomo presente» (Ibidem).

³ Lettera ad Anna del 17 febbraio 1910 (pubblicata in E. Droblich, *Scipio Slataper e le sue tre amiche nelle carte dell'archivio*, in «Quaderni giuliani di storia», anno XXXI, n. 1, gennaio-giugno 2010, p. 56).

⁴ EP, p. 104.

egli le confida:

La parola che supera la parola, che l'annienta, che dà le cose direttamente mi turba e mi fa soffrire, perché non la so raggiungere.⁵

Slataper cerca dunque il mezzo capace di manifestare quella dimensione che il semplice linguaggio non veicola, vale a dire la realtà più profonda della vita. La parola è sentita come un limite, come sempre insufficiente ad esprimere la vera grandezza dell'esperienza. Quello che egli vuole è l'annientamento della mediazione, la possibilità di esprimere e comunicare agli altri la vita direttamente nella sua interezza. E con questo compito identifica la vera arte.

Quest'è l'arte, Gioietta, che tante volte m'hai domandato che cos'è: quando sa distruggere la parola-involucro e viver nel sangue degli uomini, dunque quando non può più *dir* bugia, perché è.⁶

All'arte e, come nel suo caso particolare, alla letteratura è affidato dunque il compito paradossale di annullare il proprio mezzo espressivo per superarsi. L'arte deve andare oltre la parola ordinaria per arrivare al «sangue degli uomini». La parola deve giungere ad un livello differente dall'ordinario, deve nascere dalle profondità dell'anima e porsi su un piano ulteriore di significato nel momento in cui si pone in relazione con il mondo. Da semplice parola deve divenire parola vivificatrice capace di echi e risonanze negate al linguaggio comune.

Ora invece sento la bellezza della parola che sale come linfa su uno stelo non ancora fiorito, o lo costringe alla fioritura: la parola che non è in sé, ma diviene in questa ascensione, in questa vivificazione, in questa fioritura.⁷

2. IL “BIMBO” SLATAPERIANO

Come s'è visto, la riflessione e la ricerca condotta da Slataper sulla parola nascono dal rifiuto della letteratura sterile, incapace di comunicare veramente o che comunque risulta estranea a quel fondo di verità umana che il nostro autore ritiene necessario presupposto dell'arte morale, cioè dell'arte autentica.

Egli è convinto peraltro che il mezzo per giungere alla comprensione della realtà sia quello dell'intuizione, come dichiara, probabilmente influenzato dalle letture di Croce e Bergson che aveva condotto nel periodo precedente, in una lettera all'amico Marcello del febbraio 1910:

Io per il momento la penso così. Non c'è nessuna attività spirituale che non abbia per base l'intuizione, l'arte. Nessuna cosa si comprende ragionando, ma solo intuendo [...]: il ragionamento non può capire l'essenza della cosa: cioè lei stessa: cioè quella sua qualità che la distingue da tutte le altre. Ora l'intuizione sola può intuire.⁸

La riflessione sull'intuizione conduce Slataper ad una visione del mondo con venature quasi mistiche che tuttavia non prescinde mai dall'uso della ragione e dove non viene mai negata l'unità dell'io⁹. Egli tende dunque a valorizzare ciò che ritiene legato ad una percezione istintiva del mondo, le figure primitive espressione delle origini, come possono essere quella dell'uomo delle civiltà antiche¹⁰ o, nel mondo contemporaneo, del bambino.

Le prime testimonianze relative al fascino che Slataper prova per la figura del bimbo risalgono ai primi anni della sua produzione letteraria. Alcune tracce sono infatti già riscontrabili nelle lettere

⁵ ATA, p. 39.

⁶ Lettera ad Anna del 2 aprile 1910 (pubblicata in E. Droblich, *Scipio Slataper e le sue tre amiche* cit., p. 72).

⁷ Lettera ad Anna del gennaio 1910 (Ivi, p. 47).

⁸ EP, p. 65.

⁹ A. M. Mutterle, *Scipio Slataper*, Mursia, Milano 1973, pp. 35-36.

¹⁰ Proprio da qui prende avvio quel mito del barbaro che, com'è risaputo, tanta importanza avrà nel *Mio Carso*.

che il nostro autore indirizza nel 1908 alla sua «prima amica»¹¹, Maria Spigolotto. È datato 13 agosto un brano in cui egli le scrive:

Verrò da lei, spesso. Lei mi insegnerà il francese. Voglio che anche lei sia la mia maestra. Voglio che il mio pensiero abbia pur in parole apprese dalla sua bocca espressione. Perché il vincolo dell'amicizia sia rinsaldato da continua opera. Bimbi, saremo: lasceremo parlare il bimbo della nostra anima.¹²

In questo periodo Slataper è ancora sotto l'influenza delle tre corone italiane di inizio Novecento, Carducci, D'Annunzio e Pascoli. Ed è con ogni probabilità proprio quest'ultimo, con la poetica del fanciullino, a stimolare le prime riflessioni del nostro autore sulla figura del bimbo¹³. L'importanza di tale figura si rivela in un'altra lettera alla stessa destinataria, di poco successiva, nella quale Slataper afferma di aver cominciato a scrivere alcuni testi per i bambini:

Ora scrivo per i bimbi. A Trieste leggerà le mie novelline. Ma a un patto: che lei ne sia degna. Bimba, la voglio. L'avrò? Mi riposo sicuro, ancora una volta, sempre, nella nostra amicizia.¹⁴

Nello stesso anno Slataper si dedica alla lettura dell'*Estetica* di Benedetto Croce da cui, pur non potendo dividerne totalmente il pensiero, è molto affascinato. Anche questo testo lo stimola a riflettere sulla figura del bambino. Accanto ad un passo del nono capitolo della seconda parte dell'opera, quello dedicato all'*Estetica dell'idealismo*, Slataper si sente spinto a scrivere: «Per l'arte dei bambini»¹⁵. Il passo a cui fa riferimento l'annotazione è quello nel quale Croce spiega le concezioni estetiche di Schiller espresse nelle lettere *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, in cui un posto di rilievo assume la sfera del gioco. Quest'ultimo, specifica Croce, va considerato come «il mezzo tra l'attività materiale dei sensi, della natura, dell'istinto animale o della passionalità che si dica, e quella formale dell'intelletto e della moralità». Il giocare, aggiunge poi, rappresenta una contemplazione estetica della natura attraverso la quale viene prodotta l'arte, e questa attività porta l'uomo a vedere «gli oggetti naturali animati» e a dare ordine alla natura con la forma estetica. Lo stato estetico produce una «indifferenza, la quale, se non è ancora pura forma, non è più pura materia, conferisce all'arte efficacia educativa: essa apre la via alla morale, non già predicando e persuadendo, non già determinando, ma producendo la determinabilità»¹⁶. Ecco che qui Slataper trova espresse le caratteristiche della figura del bimbo come verrà da lui intesa e della conseguente possibilità artistica di cui è portatrice. Quest'ultima nasce da una percezione animata del mondo e dev'essere capace insieme di dare forma alla realtà e di educare ad una visione altrettanto animata e morale.

Di questi anni è anche la lettura del saggio *Blütezeit der Romantik* di Ricarda Huch, importante scritto sul romanticismo tedesco, sul quale il nostro autore si esprime con parole di elogio in una lettera a Elody dove, suggerendo un programma di studio all'amica, gli riconosce un ruolo fondamentale¹⁷. La missiva è del 31 agosto 1911, tuttavia lascia supporre da parte di Slataper una lettura meditata e assimilata che dunque potrebbe risalire a qualche tempo prima. Qui vengono

¹¹ Così la definisce Cesare Pagnini (*Prefazione*, in LM, p. 8) in riferimento alle note “tre amiche” slataperiane.

¹² LM, p. 59.

¹³ La lettera appena citata infatti prosegue significativamente citandolo: «Ha letto “Il fanciullino” di Pascoli?» (Ibidem).

¹⁴ Ivi, pp. 64-65.

¹⁵ L'edizione dell'opera letta da Slataper è B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1908. Il volume con le annotazioni autografe è conservato, insieme al resto della biblioteca di Slataper, presso il Fondo Slataper dell'Archivio degli scrittori e della cultura regionale del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. L'annotazione riportata si trova a p. 329.

¹⁶ Si cita dall'edizione che Slataper aveva sotto gli occhi che talvolta presenta delle lievi differenze da quelle odierne.

¹⁷ «Io ho pensato che il migliore programma ch'io ti posso dare è farti rifare, con *chiarezza*, la strada ch'io a salti feci per arrivare alla vita presente. Anche di questo ti volevo parlare, ma preferii leggerti. Senti: io credo che le radici di tutto, o quasi, il pensiero moderno siano nel *romanticismo tedesco* e in *Goethe*: due fonti per alcuni lati contrapposte ma per moltissimi unite, come ti spiegherò. Dunque cominciamo da lì. Cioè leggiamo *Die Blütezeit der Romantik* della Huch», ATA, p. 204.

accennate alcune considerazioni significative in cui il bimbo e la sua dimensione acquisiscono una grande rilevanza. In particolare, proprio nel capitolo che l'autrice dedica alla fiaba romantica, dopo aver tratteggiato la conclusione dell'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, altro autore presente nelle letture suggerite ad Elody e grandemente stimato da Slataper, ella si sofferma brevemente sull'importanza dell'idea romantica, che trova compimento in questo genere, di saper cogliere i collegamenti nascosti tra le cose per essere in grado di vedere gli oggetti della realtà dotati di significato. Colui che è capace di tale operazione è identificato dalla Huch, e più in generale anche da molti altri autori romantici cui l'autrice fa riferimento, nel bambino o nell'uomo dotato di fresca fantasia infantile¹⁸.

Queste letture stimolano ulteriormente la riflessione slataperiana e portano il nostro autore ad allontanarsi progressivamente dalla posizione di Pascoli che, come s'è accennato, aveva inizialmente preso in considerazione. Il distacco è testimoniato da una lettera del 28 maggio 1910 in cui il nostro autore rifiuta nettamente le sue teorie. Slataper dichiara di non vedere nella fanciullezza una condizione interiore, un semplice modo di guardare il mondo. Nella concezione di Pascoli, Slataper ritrova solo l'*habitus* del poeta che sta a osservare ciò che lo circonda alla ricerca dell'ineffabile essenza dell'idea, mentre egli è convinto che «la puerizia è una forma di poesia pratica» che impedisce la contemplazione inerte¹⁹.

La ricerca di una dimensione assoluta che Slataper conduce in questi anni «si incarna in una concezione tipicamente immanentistica del mondo, concepito in modo romantico e schellinghiano, come un immenso organismo vivente, di cui spirito e natura, “io” e cose, non sono altro che due aspetti diversi»²⁰. La figura del bimbo ha qui un ruolo non secondario in quanto è appunto colui che è in grado di partecipare a questa totalità stabilendo un rapporto estremamente concreto ed immanente con gli oggetti reali. Egli è colui che, vivendo in una dimensione originaria legata ad un tempo all'infanzia dell'uomo e dell'umanità, non è stato ancora contaminato dalla letteratura falsa e che nel suo fingersi le cose manifesta senza altre mediazioni il proprio animo costituendosi come l'innocente portatore della visione dei popoli primitivi. Egli è ancora capace di provare uno stato d'animo ingenuo e di agire di conseguenza, rappresentando l'elemento di congiunzione tra l'età antica e quella moderna e quindi l'unico tramite possibile della redenzione del mondo d'oggi attraverso la contaminazione tra passato e presente, tra fantasia e realtà, che solo così possono animarsi e vivificarsi a vicenda. Attraverso di lui passa l'unico modo per recuperare una concezione poetica del mondo, che era propria degli antichi, e che altrimenti andrebbe definitivamente perduta. Non a caso, già nel 1908, il nostro autore metteva in rilievo l'importanza di quest'elemento sostenendo che «bisogna riportare lo spirito ai popoli primitivi, nella concezione e nei ritmi»²¹.

3. PER L'ARTE DEI BAMBINI

La riflessione sul bimbo, dunque, si salda già molto presto con la polemica contro la letteratura sterile basata sulla menzogna umana, che si fa intensa negli anni trascorsi da Slataper a Firenze. In questa figura, come s'è detto, egli non vede alcuna falsità, ma solamente la necessaria adesione istintiva alla vita in tutte le sue manifestazioni. Così è anche lo sguardo sul mondo che deve avere il vero artista. Il poeta ed il bambino sono infatti accomunati dalla convinzione che niente è insignificante data loro dalla capacità di vivere in tutte le cose²². Slataper scorge dunque qui la possibilità di cogliere una parte dell'esistente solitamente ignorato, di vedere la realtà in maniera più

¹⁸ R. Huch, *Blütezeit der Romantik*, Haessel, Leipzig 1916, pp. 314-15.

¹⁹ Slataper afferma: «Dei fanciulli si dicono molte cose, e Pascoli e prima e dopo di lui molti han creato l'uguaglianza tra fanciullo e poeta. Ed è falsissimo. Il bimbo non è affatto mistico, cioè disinteressato della cosa che gli desta impressione: il bimbo non ama – come il poeta – quello che della cosa egli ha in sé, indistruttibile; ma vuol avere per sé la cosa stessa» (EP, p. 77).

²⁰ Mutterle, *Scipio Slataper*, cit., p. 37.

²¹ EP, p. 44.

²² A questo proposito si veda l'articolo *Bimbi italiani di Medardo Rosso*, pubblicato per la prima volta sul «Giornalino della Domenica» nel dicembre 1909 e riportato in appendice al presente volume.

completa e dunque vuole tentare una letteratura che si conformi ed esprima tale visione.

Su questo tema il nostro autore riflette in alcune delle lettere di questo periodo indirizzate agli amici. In particolare risulta interessante quanto scrive a Papini del novembre del 1909 in un brano in cui annuncia come vorrebbe realizzare praticamente questa «arte dei bambini»:

Ora – prima di studiar per gli esami – sto scrivendo una novellina per bambini, dove le cose parlano in versi. E per i bimbi vorrei ritornare ai primi primitivi e alle concezioni stupefatte. Anche sogno vagamente per un romanzo eroico moderno, un tipo di monello bizzarro; come un'animazione del quotidiano per mezzo dell'inverosimile. Insomma perché cercare nei deserti d'Africa o nelle foreste d'Australia l'ambiente per l'eroe che vive in ognuno di noi, bimbi?²³

Slataper dichiara qui chiaramente quali sono gli strumenti con i quali vorrebbe giungere al proprio fine. Si tratta di contaminare la realtà quotidiana con il meraviglioso²⁴ e così imparare ed insegnare a guardarla con occhi diversi. In tal maniera si viene a creare il mondo necessario alla finzione istintiva dell'eroe personale del bimbo, sulle cui azioni quest'ultimo basa la propria rappresentazione individuale e grazie al quale è possibile attuare quel processo di mitizzazione dell'esistente che troverà la più compiuta, seppur problematica, rappresentazione nel *Mio Carso*²⁵. Solo così si può riscattare la realtà presente dall'insignificanza quotidiana.

Tale è l'idea che informa alcuni testi slataperiani composti in questo periodo e che nel presente libro vengono raccolti. Non tutti sono stati compiuti o pubblicati in vita dall'autore; qualcuno è stato spedito per lettera a qualche amica, come Elody che cercava e richiedeva conforto e insegnamento, qualche altro è stato pubblicato in rivista e qualche altro ancora è rimasto allo stato di frammento. Ciò che importa rilevare è che mai la composizione di questi scritti, indipendentemente dalla destinazione, ed anzi quelli pensati per le amiche in maniera più evidente rispetto a quelli pubblicati, prescinde da intenti morali e pedagogici²⁶. Slataper ritiene che l'unico atto morale sia quello «che non fa stagnare la vita»²⁷ e tutta la sua produzione letteraria e politica vuole conformarsi e ispirare tale atto. In questo maniera egli si pone nella posizione di un vero e proprio insegnante che scrive per educare a tale modo di intendere la realtà. Non è un caso che alcuni di questi testi si propongano come dei consapevoli *exempla*. Il caso più evidente è quello dell'*Eroe* dove la breve storiella proposta assume un carattere quasi profetico e religioso con venature nietzschiane. Inoltre l'elemento sacro di chiara derivazione romantica, che non è difficile riconoscere in questo ed in altri scritti del nostro *corpus*, bene risponde all'esigenza mitopoietica poco sopra accennata.

Slataper definisce, in una lettera all'amico Guido, il lavoro che stava svolgendo su uno di questi scritti come la rappresentazione di «bizzarrie profonde dove il simbolo ha gran parte»²⁸, evidenziando dunque l'importanza della componente simbolica che sorregge e su cui si fonda questa parte della sua produzione. Ciò che Slataper ha in mente risulta essere funzionale ad una comprensione intuitiva che attinga e manifesti direttamente le profondità umane²⁹. In una lettera alla madre del luglio 1908, riferendosi al *Professor Ausserleben*, Slataper dichiara di aver impiegato una sorta di «simbolismo naturale», di evidente significato e «chiaro come tutti i sentimenti vegetali

²³ EP, p. 245.

²⁴ Il meraviglioso, «Das Wunderbare», è anche il titolo di una significativa lettera poetica scritta da Slataper per le tre amiche nel gennaio 1910 (pubblicata in E. Droblich, *Scipio Slataper e le sue tre amiche nelle carte dell'archivio*, in «Quaderni giuliani di storia», anno XXXI, n. 1, gennaio-giugno 2010, pp. 44-46).

²⁵ A questo proposito ci sia consentito rimandare al nostro intervento *Il fiabesco in Slataper* in corso di pubblicazione nel volume degli atti del recente convegno *Scipio Slataper. Il suo tempo, la sua città* tenutosi a Trieste il 3 maggio 2012.

²⁶ «Scrivere per i bambini non può voler dire altro che educarli» (SLC56, p. 235).

²⁷ EP, p. 263.

²⁸ EP, p. 108.

²⁹ Già Romano Luperini in un suo intervento, contestando una tesi di Mutterle, rilevava come i simboli in Slataper «hanno a che fare con l'antropologia piuttosto che con la storia» (R. Luperini, *Simbolo e allegoria nel Mio Carso*, in Aa. Vv., *Scipio Slataper. L'inquietudine dei moderni*, a cura di E. Guagnini, Ricerche, Trieste 1997, p. 81).

che *lo circondano*»³⁰. Egli vuole dunque fare un uso del simbolo come immagine originaria, scevra da ogni complicazione intellettuale, che può e deve essere capita intuitivamente in quanto in relazione con la parte più naturale ed autentica di ciascuno. Esso si costituisce così, sotto l'evidente influenza della cultura tedesca, come l'elemento che permette il contatto ed il passaggio tra l'esperienza personale e la dimensione universale, da cui attinge la propria forza³¹. È in questa maniera che Slataper riesce a gettare un ponte tra la propria individualità, pur non rinunciando mai ad essa, e la collettività indistinta di cui vorrebbe farsi portavoce. Ed è così che la componente mitica, costruita proprio a partire da questa sintesi, viene ad assumere una duplice natura. Da un lato essa è un fattore della rappresentazione individuale, in quanto il bimbo si pone come centro unificatore dei propri «grandi gesti»³² su cui si basa la sua epica personale che lo conduce ad una coscienza totalizzante che include ogni altra modalità di presa di coscienza della realtà³³; dall'altro è un elemento autenticamente originario, capace di rappresentare l'espressione di una comunità in quanto fattore ordinatore che attinge alla fonte più profonda e autentica della rappresentazione umana, precedendo in tal modo il singolo³⁴.

È negli elementi naturali, che manifestano immediatamente il significato vitale ad essi intrinseco, che in questa parte della produzione slataperiana tale rapporto trova espressione. Si pensi, ad esempio, all'immagine del fiore azzurro, probabile reminiscenza novalisiana, che ritorna in diversi punti dei testi qui presentati ed infine anche nel *Mio Carso* a rappresentare il rapporto tra l'uomo e la natura, oppure, più in generale, all'elemento acquereo o all'immagine del sole, che, come avremo modo di vedere, hanno una grandissima importanza nella produzione del nostro autore.

Anche se bisogna riconoscere che, in questo periodo, nel trattare e rappresentare queste tematiche l'orizzonte in cui si muove Slataper non ha certo la maturità e la problematicità che avrà poi nell'opera maggiore, va comunque rilevato che i presupposti da cui parte sono qui già chiaramente presenti rendendo questi testi, in cui egli via via rappresentava letterariamente le proprie riflessioni nel tentativo di comunicarle, preziose tracce per capire il percorso e l'evoluzione del suo pensiero.

4. PROFONDE BIZZARRIE

Rileggendo l'introduzione di Stuparich agli *Scritti letterari e critici*, dove sono stati raccolti per la prima volta i testi nati dal nucleo di ispirazione fin qui descritto, ci si imbatte in un passo in cui il curatore sente la necessità di giustificare la pubblicazione sostenendo che, nonostante egli abbia raccolto la produzione di uno «Slataper minore», questi testi «sono utilissimi a chi vuol farsi una idea dello sviluppo dell'autore del *Mio Caso* e dell'*Ibsen*»³⁵. Se è vero che davanti alle opere citate questi testi possono apparire sotto diversi punti di vista di inferiore rilevanza, è altrettanto vero che ridurre il loro interesse alla possibilità di una maggiore comprensione della personalità slataperiana che si esprimerebbe compiutamente solo nel poema carsico e nel saggio sul drammaturgo norvegese appare per lo meno riduttivo. Nel considerare questi testi bisogna infatti porsi su un duplice livello interpretativo, poiché se la loro lettura può senza dubbio aiutare nell'interpretazione di alcune parti degli scritti più maturi gettandovi una luce diversa, è altrettanto vero che molti di essi appaiono come già compiuti e degni in sé di interesse.

³⁰ La lettera è indirizzata alla madre e datata 27 luglio 1908. Al momento è inedita e conservata presso l'Archivio di Stato di Trieste. Il passo in cui Slataper dichiara quanto qui accennato è riportato nel cappello introduttivo del *Professor Ausserleben e la sua anima*.

³¹ È questa la funzione che Slataper attribuisce al simbolo in un passo dell'*Ibsen* (S. Slataper, *Ibsen*, Vallecchi, Firenze 1977, p. 177).

³² AND, p. 147.

³³ «Il bimbo che si butta nell'acqua per salvare il suo gatto è eroe del suo mondo: poiché ne ha la coscienza universale» (AND, p. 113).

³⁴ Alfredo Luzi parla, per *Il mio Carso*, di «simboli ancestrali connessi alla coscienza individuale e all'inconscio collettivo» (A. Luzi, *Il mio Carso. Struttura, sintassi e simboli*, Bulzoni, Roma 1972, p. 47; ma su questo tema si veda l'intero capitolo III).

³⁵ G. Stuparich, *Avvertenza*, in SLC56, p. 7.

Nel *corpus* delle *Fiabe e parabole*, raccolte per la prima volta da Stuparich e qui riproposte con delle aggiunte³⁶, sono infatti presenti in maniera importante e significativa alcuni elementi e fattori che poi torneranno nel *Mio Carso*. È questo il caso del vento e del sole, la cui opposizione acquisisce un grande rilievo in diversi dei nostri testi. Il vento rappresenta il tormento cui vengono sottoposte tutte le creature nella notte, mentre il sole esprime il suo positivo scioglimento. Così accade nel *Petalò di rosa* o nella *Veglia del mare*, tra loro molto simili per quanto riguarda tale tematica. In entrambe queste fiabe l'attesa angosciata dell'arrivo del vento e la speranza per il sorgere del sole, presentato come salvatore e purificatore, è posta negli stessi termini. È interessante notare inoltre come questi elementi vengano ripresi nel *Mio Carso*. In quest'ultimo infatti i connotati che assumono sono perlomeno ambigui. Il sole è immagine vitale e vivificante in molti punti del testo, soprattutto nella prima e nella terza parte, ma altrove viene presentato come portatore dell'arsura³⁷ o viene definito addirittura «maledetto»³⁸. Così il vento, che qui appare come negativo, nel *Mio Carso* diventa il «respiro» del monte Kâl, che porta contemporaneamente forza e sterilità³⁹. Insomma, com'era immaginabile, quanto è istintivamente chiaro e certo nella dimensione bambinesca espressa nelle fiabe viene ripreso nell'opera maggiore, ma contemporaneamente problematizzato con una sensibilità e con fini almeno parzialmente differenti. D'altra parte va notato che anche nella *Rosa e l'Usignolo* il sole espugna la città di Rosaio prosciugando e rendendo tutto arido, assumendo dunque connotati negativi, mentre il vento, il messaggero della reginotta Zeffiro, svolge una funzione positiva. Questo testo tuttavia può, ed anzi deve, essere considerato in una posizione particolare rispetto agli altri perché propone un rifacimento piuttosto fedele d'una fiaba di un altro autore. Anche nel *Mandorlo fiorito* ritornano positivamente sia il sole, come colui che assoda le piante, sia il vento che prima favorisce la volontà del mandorlo e a cui infine viene attribuito il compito di portare via in primavera i fiori dagli alberi deboli, svolgendo dunque un ruolo di fortificatore, analogo alla pioggia «pesa e violenta» che nel *Mio Carso* «vien giù staccando le foglie deboli»⁴⁰.

La notte è un altro elemento ricorrente in alcuni dei nostri testi come *La veglia del mare*, *Il petalo di rosa* e *Il professor Ausserleben*. In tutti questi casi essa rappresenta un elemento positivo. Nel primo testo infatti viene presentata nel gesto pietoso di addensarsi più scura possibile per conciliare il sonno che il vento invece impedirà. Nel *Petalò* si trova una rappresentazione simile, con la Notte, stanca per aver percorso tutta la terra ad addormentare dolcemente le sue creature, che ora vorrebbe riposare. Nell'ultimo testo citato, invece, questo elemento non viene personificato, segnando dunque un distacco dai due precedenti, ma è il momento nel quale si mostra la realtà vera del mondo, quello in cui la natura manifesta pienamente la sua vita, costituendo così lo scenario indispensabile per il viaggio dell'anima del professore con evidenti richiami alla tradizione romantica tedesca che propone numerosi esempi dell'importanza del tema notturno.

Anche il rapporto tra terra e sole assume una certa rilevanza all'interno del nostro *corpus* incarnando di volta in volta il rapporto tra fecondità e sterilità, centrale nell'opera di Slataper. Se all'inizio del *Petalò* i due sono rappresentati come fratelli, nei *Monologhi primaverili* sembrano invece essere amanti, con il sole che si presenta con connotati vitalistici e dice di voler «scendere come un timido amante sulla terra» e quest'ultima, descritta con tratti che possono ricordare la natura nel *Mio Carso*, che lo invoca chiamandolo «dolce amante mio»⁴¹.

Infine può risultare interessante porre l'attenzione sul tema del lavoro. Tra i testi qui raccolti ne troviamo due, *I due contadini* e *Il prato*, che vengono a costituire un dittico in cui Slataper rappresenta due opposte concezioni. Se nel primo infatti il contadino che non s'accontenta del

³⁶ Sulla composizione del *corpus* delle *Fiabe e parabole* effettuata da Stuparich, sulle vicende editoriali e sul trattamento riservato a questi testi nella presente edizione si rimanda alla successiva *Nota ai testi*.

³⁷ IMC, p. 65.

³⁸ Ivi, p. 144.

³⁹ Ivi, p. 83.

⁴⁰ Ivi, p. 78.

⁴¹ Sulla funzione ed il significato di tutti questi elementi si tenga presente il capitolo di Giuseppe Camerino dedicato a *Slataper e la fiaba* (in GAC, pp. 37-53), dove il critico, pur sostenendo delle tesi talvolta troppo categoriche, propone delle riflessioni interessanti che sono state tenute in considerazione.

proprio campo e, acquistatone un altro, continua a lavorarvi strenuamente fino a renderlo rigoglioso e viene infine ricompensato per aver così «migliorato la terra», nel secondo testo il padrone del campo che tenta di coltivarlo invece di lasciarlo prato non ottiene nulla se non la distruzione del luogo ameno. Anche qui si può notare come un tema capitale per il poema carsico costituisca già in questi scritti un argomento di riflessione.

5. LA PAROLA CHE SUPERA LA PAROLA

Un ulteriore elemento di grande importanza è la presenza in testi come questi che vogliono parlare all'animo dei bambini con un linguaggio semplice e adatto a loro, come dichiarato esplicitamente da Slataper, di alcuni passi che propongono elementi di forzatura sintattica e lessicale che vanno considerati imparentati, nonostante l'atipico contesto in cui si presentano, alla tendenza espressionistica di Slataper; tendenza che lo pone in relazione con altre esperienze analoghe del periodo.

Facendo interagire la componente fiabesca, espressa spesso in parole che hanno l'aspirazione di porsi su un piano di significato assoluto ed ulteriore, con la forzatura del linguaggio, ottenuta imponendogli talvolta delle torsioni innaturali che puntano ad una maggior espressività scartando così dall'uso trito e quotidiano, Slataper ricerca la possibilità, che come s'è visto gli stava molto a cuore, di cogliere la «parola che supera la parola» e attraverso essa di raggiungere una capacità espressiva potenziata creando dei momenti di intensità semantica che possano «distruggere la parola-involucro» in un impeto di significanza vitale.

Questo processo risalta particolarmente, per esempio, nelle filastrocche del *Petalo di rosa*, dove è rilevabile la presenza di forti inarcature e, talvolta, soprattutto quando è il vento a prendere la parola, di termini tecnici o rari (nella prima, per esempio, troviamo «corimbo», «querciuolo», «verdigno») che rasentano la forzatura lessicale. Essi sono posti in un contesto di animazione degli elementi naturali che li fa risaltare, se non addirittura stridere, nella levità della formulazione poetica, con un effetto di voluta valorizzazione linguistica. Ma la presenza di termini tecnici ricorre anche in altri testi. Troviamo infatti parole come «humus», «acrofilo», «piante bulbose» (*Il professor Ausserleben*), «taxus bacata» (*El mulo triestin*), «i solfati e gli azotati» (*Il prato*). La stessa funzione svolge il particolare uso di alcune preposizioni che, come il lettore del *Mio Carso* sa bene, Slataper tende ad usare piuttosto liberamente. Vanno segnalate anche le numerosissime alterazioni dei sostantivi che sono presenti copiosamente nei testi dove è più forte la componente esplicitamente fiabesca, permettendo così la creazione di un'atmosfera di dolcezza soffusa e contribuendo alla rappresentazione “bambinesca” della realtà, mentre tendono a diradarsi in quelli ove più evidenti sono gli intenti morali. Si vedano come esempi i seguenti passi: «due bambini sotto le brune copertucce, a manine intrecciate», «le pianticelle», «come un sorcetto», «il tremolio degli alberelli» (*La veglia*), «una manina bianca», «alzato il capino», «a dormir nel calduccio», «sul tuo musaccio», «le tavolacce» (*Il petalo*), «il piccolo pertugino», «le zampine», «come un gattone» (*El mulo triestin*), «la testina fresca» (*L'Eroe*), «il vasettino» (*Monologhi primaverili*), «un campicello», «il praticello» (*Il prato*), «su guance grassotte» (*Il bimbo Millenovecentodieci*). Tale tendenza espressiva contribuisce evidentemente a caricare i sostantivi di un ulteriore peso, fino a giungere in alcuni casi a delle forzature linguistiche, come «le radicchiette» (*La veglia*), «bamberottolo» (*Il petalo*), «grattarci un pocolino» (*El mulo triestin*).

La forzatura e la conseguente valorizzazione è evidente, come succede nel *Mio Carso*⁴², anche nel trattamento del verbo. Un primo ed elementare strumento che punta in questa direzione è la ripetizione immediata dello stesso termine, come «il sole mi porta mi porta tanta nuova forza» (*Il mandorlo*), «un viandante che camminava camminava nella notte» (*Una bianca nuvola...*), «lo sento lo sento» (*La veglia*), «il vento volare volare al chiaro di luna» (*Il petalo*), «la bocca spalancata a

⁴² Sulla tendenza espressionistica nel *Mio Carso* risulta interessante il tuttora fondamentale articolo di C. Del Corno, *Lettura del «Mio Carso» di Scipio Slataper*, in «Lettere italiane», anno XV, n. 2, aprile-giugno 1963, pp. 165-183. Sull'espressionismo nella restante produzione giovanile di Slataper si veda invece il contributo di M. Rusi, *Elementi espressionistici in Scipio Slataper*, in Aa. Vv., *Scipio Slataper*, cit., pp. 150-160.

ridere ridere» (*El mulo triestin...*), «la pioggia cadde cadde» (*Il granello*). Un particolare effetto di intensità viene ottenuto anche con l'impiego di riflessivi in alcune punti ove non sarebbero necessari, come «ti rimarresti là» (*Il fiore sul fiume*), «mi sprofondai nella terra», «si marcirono tutti» (*Il mandorlo*), «voglio godermi una volta almeno della primavera» (*Monologhi primaverili*). Sempre a questa tendenza appartiene anche l'uso di alcune forme intensive come «lo sbandirono» (*L'Eroe*), «il fiume ingrossò e sfuggiva» (*Il fiore sul fiume*), «sbattuto dal vento crudele» (*Il petalo*), «sorpasarlo a svoli» (*Il prato*), «pareva che tutti le sfuggissero» (*Una bianca nuvola...*), che in alcuni casi giunge ad un impiego quasi sistematico di alcuni termini come “sbalzare” o “svolare”. Similmente va considerato l'uso del prefisso verbale “ri” in espressioni come «ribisbigliava il mare», «risuggere nuova vita» (*La veglia*), «l'abisso ribollente» (*Il petalo*), «lo stelo ripiegarsi», «impotente di riaffermarsi» (*Il professor Ausserleben*), «son tornato a rifiorire» (*Il mandorlo*), «risquilla per la prima volta» (*Il bimbo Millenovecentodieci*). Va infine notato l'uso di alcuni costrutti assoluti, gerundivi e, soprattutto, partecipiali come «le lunghe notti assideranti» (*La veglia*), «una ebrezza stremante» (*Il professor Ausserleben*), «l'acqua scorrente», «mi stendo rigurgitante», «sul velluto concedente» (*Monologhi primaverili*), «la minacciante frana» (*L'Eroe*), «cinque petali dormenti» (*Il petalo*), «le radici inframettenti» (*Il prato*) che più direttamente mostrano la parentela tra queste pagine e il poema carsico.

Tutti questi fattori, che bene rientrano nelle intenzioni poco sopra delineate, costituiscono un elemento di grande interesse dei nostri testi che mostrano così ancora la loro importanza per l'evoluzione dell'opera e del percorso di ricerca letteraria del nostro autore. Infatti, insieme agli altri scritti del periodo, essi vengono evidentemente a costituirsi come una vera e propria palestra stilistica ed espressiva dove Slataper sperimenta alcune modalità di scrittura che poi torneranno in maniera più importante nella produzione successiva.

Il *corpus* di testi che qui presentiamo si costituisce quindi come un'esperienza fondamentale nella produzione letteraria di Slataper e come manifestazione di una riflessione che acquisisce una grande importanza per l'evoluzione del pensiero e dello stile slataperiani e che lo accompagna per diversi anni della sua vita. Ci troviamo infatti davanti a degli scritti che possono mostrare come il nostro autore accogliesse stimoli tematici, stilistici e usi espressivi che si erano affermati o si stavano affermando proprio in quegli anni e li riutilizzasse talvolta anche in modi personali.

Non si può dunque essere d'accordo con quella parte della critica che ha manifestato la tendenza, a volte anche programmaticamente dichiarata, ad ignorare questi testi in quanto reputati «d'importanza secondaria, rientrando in esperienze che, sostanzialmente, esorbitano dal vero lavoro che determinò lo stile delle sue lettere e delle sue più alte pagine letterarie e critiche»⁴³. Ciò porterebbe inevitabilmente all'appiattimento della figura letteraria di Slataper sul *Mio Carso*, che, pur restando indubabilmente l'opera maggiore per complessità e capacità espressiva, non esaurisce da solo la molteplicità delle posizioni slataperiane raggiunte con un'incessante ricerca che annovera anche l'importante tappa delle fiabe e parabole.

⁴³ W. Rossani, *Il dramma di Scipio Slataper*, Nistri-Lischi, Pisa 1961, p. 34.