

SILVIA CAMMERTONI, **A tu per tu con l'opera: abbandono e reazione, i due momenti della critica solmiana**

Imparare ad ascoltare i poeti, riconoscerne la voce e impadronirsi di un sentire sempre più vasto, questa è la consapevolezza estrema che la poesia richiede. Nel secondo tomo che raccoglie i saggi di letteratura italiana contemporanea di Sergio Solmi c'è una sezione, *Frammenti di estetica e di teoria della letteratura*, che aiuta a comprendere la linea d'indagine critica dell'autore e quali sono gli errori da non commettere nel campo della critica letteraria.

La produzione letteraria di Solmi, che si estende per oltre cinquant'anni tra poesie, traduzioni, saggi, recensioni e studi su riviste, è oggi interamente raccolta nei volumi usciti per le cure di Giovanni Pacchiano e pubblicati da Adelphi, un'operazione editoriale iniziata nel 1983 con il primo tomo dedicato alle poesie e alle versioni poetiche e conclusa nel 2011 con il volume che raccoglie gli scritti sull'arte. Questi saggi devono essere letti, come suggerisce lo stesso autore, riconoscendovi «qualcosa come un legamento» che li attraversa e li tiene insieme, nonostante con il passare del tempo cambino non solo le occasioni e le condizioni della scrittura, ma gli autori di cui parla e lui stesso.

Solmi ha dimostrato di sapersi muovere con disinvoltura tra poesia, saggistica e meditazione, tra letteratura italiana e straniera, tra science-fiction e critica d'arte. Tra i suoi saggi più conosciuti, ricordiamo *Il pensiero di Alain* (1930), *Scrittori negli anni* (1963), *Scritti leopardiani* (1970) e le *Meditazioni sullo Scorpione* (1972), ma anche la celebre antologia curata insieme a Fruttero: *Le meraviglie del possibile* (1959), che raccoglie 29 racconti di fantascienza<sup>1</sup>.

Classe 1899, Solmi si affaccia sul Novecento ancora giovanissimo e arriva puntuale agli appuntamenti più importanti della sua vita da critico. Legato all'attività di diverse riviste

---

<sup>1</sup> Per una panoramica più esaustiva sull'opera di Sergio Solmi si rimanda a: Francesca D'Alessandro, *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia*, Vita e pensiero, Milano, 2005, e un'altra breve monografia: *Sergio Solmi tra letteratura e banca* dedicata a Solmi dall'Archivio Storico Intesa Sanpaolo (*Intesa Sanpaolo, Torino, 2016, collana "Monografie", n. 9*).

letterarie e ricordato per aver fondato «Primo Tempo», nel 1922, insieme a Giacomo Debenedetti, Mario Gromo ed Emanuele M. Sacerdote, Solmi legge e fa leggere Montale, che di lui dirà:

*Poeta egli stesso, traduttore mirabile, dotato di un timbro tutto suo (ma troppo frettolosamente ascritto alla frateria dei critici puri, quelli che credono di comprendere ciò che l'artista ha espresso senza conoscenza razionale dei suoi cosiddetti contenuti) Solmi ha sempre lavorato non a monte (come oggi si dice) ma a valle delle opere esaminate, ha posto su di esse il suo sismografo senza pretendere che questo registrasse conclusioni già anticipate<sup>2</sup>.*

Per Solmi, il concetto d'identità di filosofia e storia e la continua contaminazione di metafisica e psicologia ha reso possibili numerosi fraintendimenti<sup>3</sup>. Ad esempio, quei critici che definiscono l'arte come pura forma, non dovrebbero esimersi «dall'aver esperienza e gusto» e, invece, «una volta stabilito che il pensiero non è l'arte, eccoli in buona fede a dar l'ostracismo a tutta l'arte di sospette origini intellettuali»<sup>4</sup>. «Il motivo di ciò – sostiene Solmi – è sempre nel fatto che teoria ed esperienza, nei nuovi critici cui si accennava rimangono sempre distinte, e senza passaggio l'una coll'altra»<sup>5</sup>. Ricercare negli elementi materiali e costitutivi dell'opera, presi astrattamente, la manifestazione diretta di una qualsiasi teoria è un errore la cui prima vittima è chi lo compie, Solmi su questo è chiaro: l'eccesso di dimostrazione rivela un pensiero debole. Ancor più netto sarà Adorno in un altro testo capitale per la saggistica, *Il saggio come forma*, dove sostiene che i veri attacchi al saggio sono proprio da parte di «quell'intelletto zelante che fa da celerino a servizio della stupidità contro lo spirito» e sminuisce chi «con la sua impotente e degenerata intelligenza va a caccia di farfalle e si mette a implicare là dove non c'è nulla esplicitare»<sup>6</sup>. E lo stesso Lukács, nella famosa *Lettera a Leo Popper*, afferma che quando si cerca di fare della critica una scienza, i

---

<sup>2</sup> Montale (1996), pp. 2932-2934.

<sup>3</sup> Solmi, (1998), p. 153.

<sup>4</sup> Ivi, p. 154.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Adorno (2012), p. 4.

testi «perdono tutto il loro valore nel momento in cui si formula una nuova ipotesi o si trova un progetto migliore»<sup>7</sup>.

«In altre parole, l'arte non è soltanto un passaggio dall'oscuro al chiaro, ma anche da chiarezza a chiarezza»<sup>8</sup> e, per Solmi, persino quando l'ispirazione artistica sembra rivelarsi negli effetti più immediati, nasce sempre «a un parto stesso con la meditazione». Sono gli epigoni dell'estetica crociana ad averne assunto le idee nella loro accezione più materiale e grossolana, perdendo così la loro accezione più normativa e simbolica e arrivando a «sopravvalutare le forme popolari e ingenuie dell'arte, a tutto scapito di quelle più elevate, dove la presenza di elementi cosiddetti intellettuali arresta i nuovi critici in una sorta di dubbio teologico, che il loro radicale difetto di gusto impedirà per sempre di risolvere»<sup>9</sup>.

Ecco un'altra delle tante scappatoie dei critici: cercare di mascherare l'assenza di gusto appellandosi a una teoria qualsiasi o nascondendola dietro la vaghezza. Un esempio potrebbe essere, di nuovo, un equivoco nato dall'interpretazione dell'estetica crociana e in particolare dal concetto di "costruzione", il carattere «compiuto e universale» che per il filosofo era necessario alla creazione artistica<sup>10</sup>. I suoi discepoli anziché servirsi di questo concetto, come degli altri, in senso normativo, l'hanno interpretato in senso empirico. In questo modo i critici si sono intestarditi nella ricerca di compiutezza e ordine, «giungendo persino all'assurdo di ritenere elementi essenziali, ad esempio, in un romanzo, l'equilibrio delle varie parti, la particolare disposizione delle figure e il contrasto dei caratteri, intesi con criteri addirittura architettonici»<sup>11</sup>. Al contrario, Solmi sottolinea come l'opera letteraria trovi il suo compimento «nel potere fantastico e creativo del linguaggio», perché, in definitiva, «il carattere delle vere opere d'arte è di negare in ogni loro punto la logica astratta dei procedimenti, attraverso soluzioni sempre nuove e imprevedibili, che sorgono non già come conseguenze inevitabili di premesse date una volta per sempre, ma dall'intimo stesso dell'ispirazione, che deve continuamente sostenerle»<sup>12</sup>.

---

<sup>7</sup> Lukács (2002), p. 17.

<sup>8</sup> Solmi (1998), p. 155.

<sup>9</sup> Ivi, p. 156.

<sup>10</sup> Cfr. Ivi, pp. 156-157.

<sup>11</sup> Ivi, pp. 157-158.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

Solmi riflette spesso nei suoi scritti sui limiti del crocianesimo, la *Nota 1953* preposta al saggio *L'«Alcione» e noi*, chiarisce i motivi della sua presa di distanza dal modello crociano, ma soprattutto dai suoi divulgatori e a proposito dell'uso della distinzione tra poesia e non-poesia, scrive:

*Mi limiterò perciò ad un'affermazione che vorrei non fosse intesa in senso scettico o relativistico, quanto di semplice, empirica prudenza critica: ossia che una distinzione netta fra poesia raggiunta e poesia intenzionale, fra puro risultato poetico e residuo pratico o surrogato tecnico-letterario, è, a stretto rigore, irraggiungibile, mentre nell'esperienza della concreta poesia, troveremo sempre una graduazione d'intensità e di purezza, dall'ingrato sfogo rettorico e passionale, dall'equivoco dei miti approssimativi ricavati dalla cultura del tempo, via via attraverso risultati più genuini ma grezzi e facili, fino alle più intense e compiute realizzazioni<sup>13</sup>.*

La sua polemica rimane comunque sempre equilibrata, anche quando ribadisce che l'eredità crociana ostacola la transizione tra il momento della pura individualità e quello dell'universalità del valore poetico, Solmi riconosce che «ove si lasciasse alle nostre divagazioni il loro carattere di totale relatività, premettendovi magari l'onesta riserva di una prospettiva tutta personale e magari di una libertà di scherzo, se ne potrebbero forse trarre accostamenti illuminanti»<sup>14</sup>. Ma il saggista sfida «tutte le elucubrazioni»: così come nessun sofista potrebbe fargli credere che il Sole non esiste, almeno rispetto a lui, così nessun critico potrebbe convincerlo, solo richiamandosi a una teoria, che un poeta non è tale, «poiché la poesia è, esiste, anche se la si nega, come il Sole»<sup>15</sup>.

La natura del linguaggio come mezzo espressivo è quanto di concreto ed essenziale c'è nell'opera letteraria. Il problema rintracciato da Solmi è un «difetto di realismo» che impedisce ai critici di vedere le componenti più vitali dell'opera: lo stile e il tono dell'autore. Questi critici «posti di fronte all'opera, tendono inevitabilmente a trascenderla e a formarsene una immagine stanca ed affievolita, affaticandosi poi a ricavarne astratti

---

<sup>13</sup> Solmi (1992), p. 247.

<sup>14</sup> Ivi, p. 293.

<sup>15</sup> Solmi (2009), p. 412.

rapporti, quali l'opera stessa, nella sua essenza determinata, male sosterebbe»<sup>16</sup>. «Che dire, infine, dei critici venuti poi viziati dal più fanatico ideologismo, vuoi 'contenutistico' o realistico, vuoi avanguardistico, semantico, strutturalistico?», Solmi invita ad allontanarsi dal rumore di fondo di teorie e ideologie, perché c'è il rischio di ritrovarsi «muniti di orecchio perfettamente ottuso»<sup>17</sup>. «La grossolanità del loro gusto è incredibile» e «la cosa più terribile è che nessuno ha un briciolo di orecchio», mentre l'attenzione verso le tendenze filosofiche, estetiche e critiche, italiane ed europee, dovrebbe forgiare lo spirito critico nel segno dell'affinità. Fondamentale, tuttavia, non dimenticare che la teoria ha carattere «puramente normativo» e che è necessario rielaborare queste esperienze per renderle a propria misura e così educare e rafforzare il *proprio* gusto.

La sua riflessione lo porta poi a riscontrare che «la polemica in favore della fantasia contro la parola e lo stile è stata sempre condotta dagli artisti fiacchi e di poca ispirazione, che cercano di supplire alle loro deficienze colla spettacolosità delle invenzioni o colla inerte materia dei fatti»<sup>18</sup>. Analogamente a quei critici che cercano di sopperire all'assenza di gusto abusando di teorie e ideologie, ci sono artisti che polemizzano contro lo stile in favore della fantasia.

*La sosta nel regno dell'oziosa Immaginazione, prima di raggiungere quello della Parola, è solo degli artisti deboli, che, sviandosi dietro le false apparenze, smarriscono ogni presa sul mondo dell'espressione e quella capacità d'incarnarsi in cui consiste la Poesia. Perciò la parola, richiamata dall'Idea e adattata ad essa come un'inutile veste, perde ogni intima virtù, diventa fiato di voce e formula inerte*<sup>19</sup>.

Nelle parole di Solmi la contrapposizione Immaginazione-Parola è netta: sosta oziosamente nell'Immaginazione l'artista debole che lascia le parole adattarsi alle idee come «un'inutile veste», come un capo realizzato in fretta, che fa difetto e impedisce di muoversi liberamente o passato di mano in mano, sformato e liso. Invece, la Parola, «pur

---

<sup>16</sup> Solmi (1998), p. 158.

<sup>17</sup> Solmi (1984), p. 166.

<sup>18</sup> Solmi (1998), p. 158.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 159-160.

presupponendo la Tradizione, cioè l'Esperienza, appare all'artista sempre nuova e inimitabile, vergine e fugace materia colla quale l'ispirazione traccia i suoi segni e perciò solo si afferma ed esiste»<sup>20</sup>.

La Parola fa suo l'abito della Tradizione, lo ricrea, questo, per Solmi, è lo stile. Allora, quello dell'artista non sarà più «fiato di voce», flebile e inerte, perché:

*Ciò che vi è di più suggestivo nella fantasia dei grandi artisti è appunto il fatto che le loro creazioni, anche le più corpose e diremmo, proverbiali, ci appaiono nate unicamente e quasi miracolosamente, per virtù di stile, come se la parola, rompendo i suoi limiti quotidiani e riconosciuti, suscitasse significazioni immense, e per la sua semplice positura e il suo segreto accento, ponesse d'un tratto attorno a sé indefinite e febbrili prospettive, in cui lo spazio s'amplia misteriosamente e il tempo applica una sua nuova legge<sup>21</sup>.*

Questi brevi scritti risalgono al 1925-1930, l'analisi del giovane Solmi è già abbastanza sicura dei suoi mezzi da non aver bisogno degli alibi che ha contestato: l'eccesso di dimostrazione, l'abuso di teorie fraintese nel loro valore di modello, il difetto di realismo e l'attacco allo stile. In fondo, «è indifferente affrontare l'opera d'arte dall'esterno o dall'interno, dal lato della superficie formale o da quello del suo germe emotivo, sempre a condizione che dall'esterno si giunga all'interno – esterno ed interno che sono poi tali per modo di dire – o viceversa»<sup>22</sup>.

Antonio Giampietro attraverso un'analisi formale, ha individuato una struttura nei saggi di Solmi, una struttura che riflette il suo approccio alla letteratura:

*Lo schema è quasi sempre lo stesso: dopo un'introduzione, solitamente una frase, molto lunga e complessa, mai complicata, il saggista giunge immediatamente al fulcro della sua indagine, attuando una precisa ricognizione testuale. Focalizza la sua attenzione sull'opera esaminata e, a rapidi tocchi, ne traccia i caratteri principali, ne riassume la trama, ne dà un giudizio formale, o ancora ne trae l'evidenza che gli preme sottolineare. Egli compie dei veri e propri viaggi intellettuali attraverso i quali ripercorre il libro che sta leggendo [...] Si fa sempre aiutare nel suo preciso lavoro dai giudici più eminenti (da Serra a Borghese, da Gargiulo a De Robertis, da Debenedetti a Pancrazi, da Ferrata a Capasso, da Binni a Praz) [...] Spesso instaura*

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 160.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 158-159.

<sup>22</sup> Solmi (2011), p. 170.

*discussioni con quegli stessi critici, conferma, smentisce, contraddice. Dunque ritorna alle sue riflessioni iniziali [...]»<sup>23</sup>.*

Solmi terrà sempre a ricordare che uno dei maggiori compiti della critica è rivelare nuovi valori e rianimare il dibattito con punti di vista inediti senza cedere al vezzo di confondere la novità superficiale con la novità essenziale, «e sottolineare un altro compito della critica, forse apparentemente più modesto, e non perciò meno vitale: che è quello di rivivere l'opera provata dagli anni, di rivelarne più a fondo i motivi più noti, di saggiarne l'eterna freschezza a contatto dei tempi mutati e delle preoccupazioni nuove»<sup>24</sup>. Tale compito rivela quanto il saggio sia intimamente implicato nell'autobiografia del critico che, assumendosene tutta la responsabilità, nulla toglie al valore del suo giudizio<sup>25</sup>. Perciò, «la conclusione, la maggiore o minor positività del giudizio – che ha certo meno importanza di quanto possa parere –, va sempre almeno in buona parte ricondotta alla storia mentale del critico, a quel mondo d'individuali preferenze e passioni in cui soltanto, in definitiva, può incarnarsi l'obiettività di un tale giudizio»<sup>26</sup>. L'affidabilità del suo giudizio è confermata dalle parole di Giuseppe Pontiggia che ricorda come per Solmi la critica avesse «il significato di un'esperienza profondamente personale: lontana sia da un professionalismo neutrale, che poi non è mai tale, sia da una immediatezza arbitraria che scambia umori per valutazioni»<sup>27</sup>, per cui i suoi saggi mostrano come la soggettività, filtrata attraverso la razionalità critica, sia il miglior strumento conoscitivo. Il saggista non si abbandona alla soggettività e la ragione non è ostentata, ma è da lì che si passa sempre, senza omettere le proprie scelte né le proprie esperienze e senza rinunciare al giudizio.

Molti anni dopo, in un'intervista rilasciata l'11 settembre 1964 a Maria Grazia Biovi su «Paese sera», rispondendo alla domanda su quale sia la funzione del critico Solmi dichiara che per lui si è trattato più di una passione che di un compito e, posto il riconoscere al critico o alla sua opera una funzione sociale determinata, questa sarebbe varia e complessa,

---

<sup>23</sup> Giampietro (2012), pp. 24-25.

<sup>24</sup> Solmi (2005), p. 418.

<sup>25</sup> Cfr. Ivi, pp. 418-421.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 421-422.

<sup>27</sup> Pontiggia (2004), p. 718.

influenzata dal momento storico. Il saggista indica il giusto atteggiamento critico dividendolo in due momenti: «in un primo momento, la più assoluta passività. Occorre “lasciarsi vivere” con pieno abbandono in una diversa ‘durata’, con tutte le sue diverse prospettive storiche. Questo atteggiamento dovrebbe rivelare in un secondo tempo, le eventuali artefazioni, falsificazioni, ecc. È il momento successivo, quello dell’indispensabile “reazione attiva”»<sup>28</sup>.

«Chiarire, mettere ordine» sono tra le costanti essenziali del lavoro del critico, ma Solmi sottolinea che si tratta di «un’esperienza integrale», perciò è necessario che il critico porti il peso dei suoi sentimenti personali. Dunque, c’è un primo momento in cui il critico accoglie in sé l’opera, quasi come la stesse ricevendo per primo, «e l’opera del critico, almeno nel suo inizio, consiste invece in un indefinito tentativo di adeguarsi al sistema estetico e morale del suo autore, di identificarsi e di annullarsi, in certo qual modo, col ritmo e la linea ideale del suo temperamento»<sup>29</sup>. «Occorre, tuttavia, dopo aver tentato lo sforzo mimetico di rivivere dall’intimo questo pensiero nella sua piena singolarità d’ispirazione e di stile, fino a confondere il nostro col suo più personale e intimo accento, allontanarsi, prendere le dovute distanze [...]»<sup>30</sup>; ed è allora che il critico dall’interiorità passa a esternare, a presentare una nuova realtà, nuova perché ogni lettura crea significato che risulta dall’immediatezza del primo ascolto filtrato dall’intuizione critica.

La tessitura del metodo solmiano sottende un dialogo con l’opera denso e ininterrotto, dove nel silenzio la distanza si trasforma in un estratto di senso, in conoscenza pratica e intima, svelamento di una «verità sentimentale e oggettiva»<sup>31</sup>. Come ha scritto Nelson Goodman ne *I linguaggi dell’arte*, «l’emozione nell’esperienza estetica è uno strumento per discernere quali proprietà siano possedute ed espresse da un’opera. Dire ciò non significa promuovere un’infuocata condanna alla fredda iper-intellettualizzazione; ma qui l’esperienza estetica non è privata dalle emozioni, è la comprensione ad esserne dotata»<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Solmi (2000), p. 377.

<sup>29</sup> Solmi (2005), p. 211.

<sup>30</sup> Ivi, p. 72.

<sup>31</sup> Solmi (1987), p. 337.

<sup>32</sup> Goodman (1976), pp. 208-209.



È alla comprensione che Solmi torna sempre, una comprensione che si avvale di letture, esperienze e teorie personalmente elaborate. Come ribadisce nel saggio *Materialismo storico*, «si tratta, insomma, di strumenti: importantissimi, ma pur sempre strumenti.

A un certo momento, non mi soccorrono più le caratterizzazioni economico-storiche, o sociologiche, o filologiche, o psicologiche, perché non si tratta più di un'esperienza generica, tipica, bensì della "mia" esperienza, che non posso far altro che raccontare»<sup>33</sup>.

Non regge alcuna pretesa di una critica come scienza esatta:

*Arriva, alla fine del lavoro di avvicinamento, cui tutti gli strumenti possono soccorrere, il momento in cui ci troviamo a tu per tu con l'opera, a coglierne l'elemento individuale, irripetibile, che solo ne fonda il valore, e per captare il quale soccorre non soltanto un'esperienza specifica di cultura, ma l'esperienza totale di una vita, diversa e inconfondibile come diversa e inconfondibile è l'opera. Per questo si dice che il critico ha da essere, anche, un artista*<sup>34</sup>.

La qualità predominante di questo critico è la timidezza<sup>35</sup>, per lui «prima necessità, perché possa esservi discussione, è di lasciar parlare il proprio interlocutore: né altrimenti potrebbe ottenersi, ci sembra, quel pensoso e maturato giudizio che è critica e, in definitiva, storia»<sup>36</sup>. L'opera rimanda a una presenza virtualmente in dialogo con il critico, un dialogo che acquista tanta più concretezza quanto più il critico si adopera a mantenere viva quella presenza a ogni istante. Poiché il segreto delle creazioni è in loro stesse, «il critico non può che esserne spettatore, e attenderne una lenta crescita di pensieri, come dalla vita vivente»<sup>37</sup>.

Per Contini, il testo corrisponde all'oggettività dell'operare del critico, se il dato corrisponde all'«ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione», cioè determina una correlazione tra testo e interprete modulata nella forma di una lettura interiore,

---

<sup>33</sup> Solmi (1998), p. 220.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Solmi (1984), p. 24.

<sup>36</sup> Solmi (2005), p. 204.

<sup>37</sup> Solmi (1987), p. 334.

l'«auscultazione»<sup>38</sup>. La finezza di un atto critico che si accosta alla superficie per ascoltare dall'interno, mostra un'affinità con il modello del “critico spettatore” di Solmi. Non solo, ma l'intensità con cui il critico rivive intellettivamente il suo autore si lega al concetto continuo di critica come esecuzione, e l'attenzione alla voce come elemento individuale e irripetibile è il presupposto di un'attività critica fondata sull'ascolto. Quando in un'intervista del 1968, Renzo Federici chiede a Gianfranco Contini di caratterizzare quel momento storico rispetto alla critica letteraria, il critico risponde:

*la critica, tanto la buona quanto la cattiva, si trasferisce in laboratorio. Quale può essere la teleologia, il traguardo finale, di una simile operazione? [...] quello della «esecuzione» dei testi [...] Allora alla eventuale soppressione della critica letteraria, nella forma istituzionalmente riconosciuta, potrà corrispondere altra cosa: quest'altro equivalente della critica potrà essere l'esecuzione del testo. Del resto, sa che le dico? Che della Critica-in-generale, come della Poesia-in-generale o dell'Arte-in-generale, non mi importa assolutamente nulla<sup>39</sup>.*

Ben diverso invece, ci sembra, il modello Debenedetti:

*Anche il critico, almeno questo critico, [...] ha un suo modello e se l'è imprestato da una grande favola, da un grande mito, e non per questo si è sentito mai raggelare, pietrificare, destoricare da un archetipo. Insomma io credo che il lavoro del critico somigli, in piccolo e in maniera tutta laica e profana, alla lotta notturna di Giacobbe. Per tutto il durare delle tenebre, Giacobbe combatte con un avversario, che crede un uomo e che gli impone gli stenti, le contrizioni, i pericoli di un corpo a corpo con un proprio simile. Ma, al tornare della luce, Giacobbe si accorge che l'altro era un Angelo. Nel nostro caso il critico scorge, riconosce, intero integro, e ancora più splendente il poeta.*

---

<sup>38</sup> Cfr. Leoncini (2000), il carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini, curato da Leoncini stesso, dove a proposito dell'auscultazione leggiamo: «oltre un certo limite di tensione bisogna auscultare puntualmente come si fa della poesia stretta» (lettera a Cecchi del 26 giugno 1934, in Id., p. 13); «Solo auscultando leggermente ho l'impressione che la disperazione della ragazza sia per un attimo – evidentemente per pudore – commentata, e quindi un po' elusa» (Lettera a Cecchi del 29 dicembre 1936, in Id., p. 36. Qui Contini si riferisce a un passo di *Corse al trotto*). Sulla sua etica dell'abnegazione Contini scrive: «se il critico intende l'opera d'arte come un “oggetto”, ciò rappresenta soltanto l'oggettività del suo operare, il “dato” è l'ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione; e una considerazione dell'atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi, dell'energia poetica», in Contini (1970), p. 5.

<sup>39</sup> Cito da *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini* (1968), in Contini (1992), p. 65.

*Quella poesia che egli aveva ferita con i suoi colpi, straziata con le proprie analisi, si ricomponne nella sua più vera ed efficace figura<sup>40</sup>.*

Un “critico boxeur”, pronto a battersi con il suo avversario, in un serrato corpo a corpo, per lui, ricorda Solmi, il valore della critica è «proprio lo spettacolo, sempre tonico ed esaltante, di un uomo che con le buone o le cattive, prende per il collo un altro uomo e lo costringe a sputar fuori le sue ragioni»<sup>41</sup>. Diverso, dal “critico spettatore”, ma pur sempre affine, in quanto rappresenta l’«alto senso del fondo caldo e ispirato dell’attività critica, che cela sempre, sotto la schematicità dei giudizi, un’esperienza umana diretta, originale a suo modo quanto quella puramente artistica»<sup>42</sup>.

«L’alto senso del fondo caldo e ispirato dell’attività critica» è cercare nel testo la vita che lo anima, comprenderne il significato più intimo attraverso una forma di comprensione anche fisica, una critica partecipe, sospesa tra il visivo e il musicale, tesa a eseguire l’opera. È indubbiamente presente una tensione verso l’irriducibile individualità dell’artista. Per Solmi i saggisti possono finanche incorrere in contraddizioni e ingenuità dialettiche, ma il pensiero, quello, «morde sulla realtà»<sup>43</sup> e anche per questo stima lo stile «delicatamente personale e impegnativo» di Debenedetti per arrivare alla «presa di possesso sul nucleo vivo di un’arte»<sup>44</sup>. Presa di possesso significa anche finezza di sguardo capace di provocare coincidenze, occasioni e incontri dove tutto sommato il caso ha una parte minore. «Sarà soltanto la forza di un temperamento, la coerenza e l’approfondimento di una storia personale di rapporti con la realtà, a stabilire la parola densa e precisa, significativa, in cui gli altri potranno riconoscersi»<sup>45</sup>, perché svuotata della sua pretesa di fornire giudizi assoluti, la critica si conferma nella sua volontà a comprendere la singolarità del fatto letterario.

---

<sup>40</sup> Debenedetti (1982), pp. 60-63.

<sup>41</sup> Solmi (1998), p. 14.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Solmi (2000), p. 227.

<sup>44</sup> Solmi (1998), pp. 13-21.

<sup>45</sup> Solmi (2011), p. 126.

Sentiamo una disposizione morale costruita su numerose e varie letture (Montaigne e Alain, ma anche Leopardi e Ortega Y Gasset) e un'avversione per qualsiasi tipo di rigidità teorica o estetismo compiaciuto; quindi, la soggettività si presenta più che altro come unicità dell'esperienza e verità dello stile che servono l'interpretazione e danno significato. Per tutti questi motivi, la fiducia nella schiettezza della voce, il richiamo a tornare sempre alla vita passando per il testo e la dedizione alla scrittura sono diventati i tratti distintivi del suo percorso critico e letterario.

Solmi si rifiuta di declinare il proprio impegno culturale secondo un'ideologia, «sceglie la visione indiretta e momentanea, fa risuonare i concetti come voci»<sup>46</sup> e non scrive di arte e letteratura aderendo a un sistema teorico attraverso il cui filtro devono passare tutte le opere. Le prospettive offerte dalla filosofia, dalla linguistica e dalla teoria della letteratura sono legittime se applicate con discrezione, esse hanno valore normativo, ma troppo spesso si ha la tendenza a irrigidirle in metodo o in sistema e l'uno e l'altro sembrano a Solmi più d'ostacolo che di giovamento alla critica. La presunzione di rappresentare la verità, anziché un giudizio personale e inevitabilmente compromesso con l'esperienza, è frutto di un doppio equivoco, sulla realtà e su noi stessi. Alla fine, è proprio avere "buon orecchio" la migliore garanzia contro il rischio di essere retorici.

Silvia Cammertoni

[silvia.cammert@gmail.com](mailto:silvia.cammert@gmail.com)

---

<sup>46</sup> Beradinelli (2008), p. 18.

## Riferimenti bibliografici

Adorno (2012)

Theodor W. Adorno, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura* (1958), trad. it A. Frioli, E. De Angelis, G. Manzoni, E. Filippini, Torino, Einaudi, 2012.

Baldacci (1969)

Luigi Baldacci, *I critici italiani del Novecento*, Milano, Garzanti, 1969.

Berardinelli (2008)

Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008.

Casadei (2015)

Alberto Casadei, *La critica letteraria contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2015.

Casadei (2008)

Alberto Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2008.

Contini (1992)

Gianfranco Contini, *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di A. Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992.

Contini (1970)

Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

Debenedetti (1982)

Giacomo Debenedetti, *Saggi 1922-1966*, a cura di F. Contorbia, Milano, Mondadori, 1982.

Giampietro (2012)

Antonio Giampietro, *Sergio Solmi critico militante. Un itinerario nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Stilo Editrice, 2012.

Goodman (1976)

Nelson Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), a cura di F. Brioschi, Milano, Il Saggiatore, 1976.

Leoncini (2000)

Paolo Leoncini, *Tra metodo e linguaggio: la «critica onesta e umana»*, introduzione a *L'onestà sperimentale*, carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini, a cura di P. Leoncini, Milano, Adelphi, 2000.

Leonelli (1995)

Giuseppe Leonelli, *La critica letteraria in Italia (1945-1994)*, Milano, Garzanti, 1995.

Luckács (2002)

György Luckács, *L'anima e le forme* (1910), trad. it. S. Bologna, Milano, SE, 2002.

Macchia (1987)

Giovanni Macchia, *Solmi e la fantascienza*, in *Gli anni dell'attesa*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 206-209.

Manica (2007)

Raffaele Manica, *Prologo. Debenedetti e Solmi*, in Id., *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, pp. 43-52.

Mengaldo (1998)

Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Montale (1996)

Eugenio Montale, *Il secondo mestiere, Prose 1920-1976*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996.

Pontiggia (2004)

Giuseppe Pontiggia, *Appunti su Solmi*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2004, già in «Incognita», 1, marzo 1982, p. 45.

Solmi (1992)

Sergio Solmi, *La letteratura italiana contemporanea, tomo I, Scrittori negli anni, Note e recensioni, Ritratti di autori contemporanei, Due interviste*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1992.

Solmi (1998)

Sergio Solmi, *La letteratura italiana contemporanea, tomo II, Scrittori, critici e pensatori del Novecento*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1998.

Solmi (2000)

Sergio Solmi, *Letteratura e società. Saggi sul fantastico, La responsabilità della cultura, Scritti di argomento storico e politico*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2000.

Solmi (1984)

Sergio Solmi, *Poesie, meditazioni e ricordi, tomo II, Meditazioni e ricordi*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1984.

Solmi (2005)

Sergio Solmi, *Saggi di letteratura francese, tomo I, Il pensiero di Alain, La salute di Montaigne e altri scritti*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2005.

Solmi (2009)

Sergio Solmi, *Saggi di letteratura francese, tomo II, Saggio su Rimbaud, La Luna di Laforgue e altri scritti*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2009.

Solmi (2011)

Sergio Solmi, *Scritti sull'arte. Discorso sulla pittura contemporanea, Saggi e note su artisti italiani e stranieri e altre pagine sparse*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 2011.

Solmi (1987)

Sergio Solmi, *Studi leopardiani. Note su autori classici e stranieri*, a cura di G. Pacchiano, Milano, Adelphi, 1987.

Zinato (2010)

Emanuele Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, roma, Carocci editore, 2010.

Tra le opere su Sergio Solmi segnaliamo poi: D'Alessandro (2005), Francesca D'Alessandro, *Lo stile europeo di Sergio Solmi. Tra critica e poesia*, Vita e pensiero, Milano, 2005, e un'altra breve monografia: *Sergio Solmi tra letteratura e banca* dedicata a Solmi dall'Archivio Storico Intesa Sanpaolo (*Intesa Sanpaolo, Torino, 2016, collana "Monografie", n. 9*).



*Literary critic but also art expert, memorialist and reader of science-fiction, as well as poet, Sergio Solmi is one of the most eclectic Italian essayists of the Twentieth Century.*

*In his essays he does not omit his opinions, he does not hide his experiences and, above all, he does not compromise on style, but his subjectivity is never exhibited. It is evident a moral disposition built on numerous readings (Montaigne and Alain, but also Leopardi and Ortega Y Gasset) and an aversion to any kind of theoretical rigidity or aestheticism. Solmi takes a stand against ideologies that seek to harness complexity, preventing the singularity of the artist from being grasped behind purely artistic experience.*

*This article aims to investigate the principles of Solmian criticism, based on an idea of subjectivity as uniqueness and on personal style: these are the meaningful elements that allow the interpretation of the writer's work.*

**Parole chiave:** *Sergio Solmi, Letteratura Italiana, Novecento, saggio, critica letteraria*