



4. IL FASCISMO, LE MASSE E L'ARTE

Ad atterrire il Tessa degli anni Trenta era in primo luogo lo spietato razionalismo utilitaristico di cui vedeva farsi viepiù portatori i nuovi ceti medi, in un abbraccio col fascismo che doveva apparirgli orribile. Certo non gli sfuggì come, una volta saldamente al potere, il regime a Milano avesse iniziato col ridimensionare la Società Umanitaria, punto di forza del socialismo turatiano e della borghesia illuminata³⁵, cui senz'altro sentiva di appartenere, almeno nei termini che attribuiva a De Marchi:

³⁵ Cfr. E. Decleva, *La cultura sotto tutela*, in AA.VV., *Milano durante il fascismo, 1922-1945*, Milano, Cariplo, 1994, pp. 11-44.

in questo strano miscuglio di borghese e di progressista, di vecchio ambrosiano aperto alle correnti spirituali d'oltralpe sta l'essenza umana e artistica del romanziere, che lo riallaccia ai nostri sommi lombardi, al Manzoni e al Porta. (EDM 118)

La questione sociale, elusa sino ad allora dall'intellettualità cittadina, non poteva che presentarsi sotto forma di frontali contrapposizioni di classe a chi non aveva alcuna intenzione di prestare orecchio agli appelli alla collaborazione. Arduo per Tessa credere alle sirene dello Stato, all'utopia corporativa, quando proprio Mussolini intendeva fare di Milano il maglio dell'Italia industriale, sottraendola a quell'orizzonte artigianale e di piccola e media imprenditoria col quale a lungo i ceti dirigenti municipali avevano sperato di esorcizzare gli squilibri e i conflitti sociali altrove scoppiati³⁶. Senonché occorrerebbe chiedersi se a inizio secolo non si fossero già fatti strada fenomeni decisivi quali la nascita di grandi agglomerati operai e il dilagare della speculazione affaristica, a incrinare l'osmosi tra città e campagna auspicata da Cattaneo. Se cioè l'ipotesi di un sereno ed equilibrato sviluppo non fosse entrata in crisi negli anni giolittiani, gli anni del *take off*: della boccioniana «città che sale»³⁷, che s'avvia a consolidarsi come la «città più meccanica d'Italia»³⁸.

Ad ogni modo, Tessa di sicuro non se ne dà per inteso. Per lui come per la più parte degli intellettuali dell'epoca, specie se liberali, la frattura, il mutamento di paradigma sociale, va individuato all'altezza della Prima guerra mondiale. D'altro canto, nella *communis opinio* così come tra gli altri rimatori in vernacolo, il mito della città-famiglia continuò, seppur progressivamente svuotato, sino e oltre l'era fascista. Tessa invece, dopo il grande incendio di *Caporetto 1917*, nei capolavori del principio degli anni Trenta si è ritratto da ogni speranza. A *Carlo Porta*, nel complesso, dimostra come neppure il nume meneghino possa ormai giovare, neppure l'ideologia della «pacciada». Con finta allegria e disperata amarezza, il cuore del «brindes» del poemetto si preoccupa di fare a pezzi – per antifrasi – gli ideali a cui Tessa, per una vita, aveva creduto:

³⁶ Cfr. Rosa, *Il mito della capitale morale* cit., in part. capp. V («Il progetto di sviluppo della borghesia ambrosiana») e XIV («Una mitologia in crisi: Marinetti, Bontempelli, Gadda»).

³⁷ Indicativo come una mostra storico-fotografica, tenutasi in occasione del centenario del Touring Club Italiano, ne anticipi gli estremi cronologici: *Milano 1894. La città che sale* (dove l'omonimo volume, Milano, T.C.I., 1994, che spazia dal 1890 al 1906). Il 1894 è anche l'anno in cui uscì *La baraonda*, romanzo di Gerolamo Rovetta in cui trova già largo spazio la deprecazione della spirale speculativa.

³⁸ E. Prampolini - I. Pannaggi - V. Paladini, *L'arte meccanica. Manifesto futurista* [1922], citato in R. Tessari, *Letteratura e industria*, Bologna, Zanichelli, 1976, p. 49.

slarga el coeur, – semm fradeij,
 tucc fradeij se Dio voeur!
 semm gioven e semm beij,
 semm grass come porscej
 semm tucc ona fameija de bagaij,
 coeur avert – quant al rest,
 lassa perd – che l'è bon
 per i caij; – se el fattor
 quand l'occor – l'è tant bon
 de dà el fen – alla vacca,
 coss te ven, – coss te calla
 ancamò? coss te voeutt?
 Libertaa? Oh che balla!
 tocca no che l'è cacca!

(XXVII 167-180)

La consueta aspirazione alla libertà giunge così ad assumere tinte direttamente politiche. Nelle satire a noi pervenute (più d'una finì distrutta per prudenza) Tessa non lesina attacchi particolarmente violenti, al regime ma anche a se stesso: l'apertura di *Anno VIII*, sonetto scritto in origine sul retro d'un proprio ritratto («te vedi e me ven voeuja de trà su», v. 1), dimostra con quale lucidità si rendesse conto dell'inutilità della resistenza passiva. D'altra parte per Tessa, ben conscio della labilità delle cose umane, anche il fascismo, e con lui Mussolini, è destinato ad un triste tramonto, su cui non è nemmeno il caso di infierire (cfr. *I tre grint*, steso nel 1931 in piena crisi economica). Il graffiante sarcasmo, tipico di questi testi, si complica con un tono più alto e addolorato nelle dantesche invettive all'Italia, «renovada in di to vacch» (v. 65), della *Poesia della Olga* e – altrettanto memorabile – di *Vecchia Europa*³⁹:

Ah l'Italia ... l'Italia!
 Veggia pelanda, razza
 de cioij,
 assa marscia, insedida
 in quella baracca
 decrepeta che se squanquassa!!

(VE 31)

Assai più 'tarpate', ovviamente, sono le prose pubblicate, in cui di rado Tessa si arrischia a sfiorare temi politici. Non mancano, comunque, attestati di stima e nostalgia per il clima d'inizio secolo e per la Milano li-

³⁹ Non così, tuttavia, nei versi che seguono quelli sopra citati di *A Carlo Porta*, in cui continua a dominare l'allegria disperata di chi non ha più nulla da perdere: «ciappa ti, ciappa mi, / dà chì! viva l'Italia! / viva el cuu della sciora Amalia!» (vv. 188-190).

berale degli anni della giunta Ponti ⁴⁰. Quanto i tempi a Tessa parevano cambiati da allora, si coglie nell'insolitamente esplicito finale di *Il Gerolamo* ⁴¹, in cui l'autore si dice in dubbio «se lo scambiare un uomo con un burattino sia davvero un errore». Tempi meccanici! – e cupi, violenti, senza giustizia:

Quando frequentavo il Ginnasio in Piazza S. Alessandro c'era a metà dello scalone per andare alle classi un busto del Beccaria e so che i ragazzi dicevano di lui:

«*Quell lì se el fuss viv el beccaria!*»

Lo dicevano per celia; ma oggi comincio a crederlo sul serio. (CcV 189)

Capita spesso di veder l'antifascismo tessiano accostato a quello di Carlo Emilio Gadda, autore a guerra conclusa del saggio 'sessuologico' *Eros e Priapo*, interpretazione psicologica del fascismo inteso quale parodia esibizionistica di un ordine ormai esperito come inattuabile. Se prescindiamo dalle inevitabili collisioni negli sbeffeggi alla trombonesca retorica del Crapone, il rifiuto di Tessa (netto e immediato) presenta invece dei chiari connotati ideologici, di sicuro assai più crociani ⁴² che gobettiani. Quello di Tessa fu un antifascismo liberale, dai forti tratti conservatori se non proprio codini, in continuità – tutto sommato – con «l'orrore di borghese belpensante per i sovversivi anarchici e socialisti» ⁴³ (Bonora 1986, p. 445) che pervade *Caporetto 1917*. È ben vero che l'attacco di *I tre grint* accomuna «socialista, democratic, / liberaj», ma solo in quanto opposti a un comune nemico, il Regime.

Al riguardo, tappa alquanto significativa è proprio *A Carlo Porta*, in cui attraverso il ricordo degli anni passati invano, del *nihil novi sub sole*, «prende forma una polemica contro il potere [...] genericamente qualunquista e reazionaria» (Brevini 1995, p. 734). Come Baudelaire, Tessa

⁴⁰ Ettore Ponti è ricordato con simpatia (come già nel *Rosari*) in *Madonnina e campanile* (CcV 163-165). La prosa si chiude con un riferimento al duce: «Milano e un pochino anche l'Italia mercé l'intervento pronto e provvidenziale del suo Capo si è salvata da una nuova sciagura. Sarebbe d'augurarsi che tali interventi fossero più numerosi. / Comunque – e per intanto – contentiamoci di questo».

⁴¹ Uscito sul «Corriere del Ticino» il 27 gennaio 1939 (CcV 185-189), e col titolo *Ritorno al Gerolamo* su «L'Ambrosiano», 11 febbraio 1939 (OC 143-145), dove però l'ultima frase si tramuta in: «Ma lo dicevano per celia».

⁴² Illuminante – oltre agli incontri e alla nota stima reciproca – BC, che tra l'altro si chiude abbracciando l'auspicio crociano di una Confederazione europea. Ma già in una lettera di ringraziamento al filosofo napoletano per la positiva recensione a M si leggono complici allusioni alla situazione politica del momento: «c'è da aspettarci qualche altro giro di vite che ci schiacci più in giù» (*Immagini e documenti*, p. 74).

⁴³ Questo «orrore» è negato da Anceschi (1990, p. 109) proprio in nome del futuro antifascismo tessiano: ma non si vede perché le due posizioni si debbano elidere.

si scaglia contro la fede nel progresso, convinto com'è che avanzamento scientifico e sociale non collimino. Non si accorge però di quanto la sua *deprecatio novi* finisca coll'avvicinarlo ai convincimenti di Donna Fabia Fabron de Fabrian. Negli anni Trenta gli orientamenti ideologici tessiani contemplavano un ostinato misoneismo, via via più incallito e nostalgicamente volto all'«ottocento beato». «Sol nel passato è il bello, / sol nella morte il vero». Al poeta lombardo non sarebbero spiaciuti per motto questi versi carducciani, da lui stesso citati di passaggio in una recensione cinematografica⁴⁴.

L'uomo, per aver pace, per darsi un godimento profondo, non ha bisogno di nessuna novità. (CcV 76)

Sono angosciato da una domanda: si va avanti o si va indietro?

Ci scommetto che se usassimo rivedere i vecchi films ormai passati in dimenticanza si troverebbe la risposta senza esitare: si va indietro.⁴⁵

Io vivo senza mutamento e ringrazio il cielo di non mutare perché tutti i mutamenti sono in peggio. (TK 70)

Nella società di ieri, tutti stavano al loro posto. Ma ora il mondo è impazzito, non c'è scampo. Tessa (la cui diagnosi, come vedremo, non rifugge neppure da accenti millenaristici) sa bene che dopo la guerra nulla è stato più come prima:

Il povero! Si diceva in quei tempi «il povero» come nei secoli scorsi si sarebbe detto «lo schiavo». La povertà e la ricchezza erano due stati immobili, non comunicavano tra loro se non attraverso l'elemosina. Chi nasceva indigente, moriva indigente, salire era quasi impossibile. (OC 186)

Nel campo morale – e molti lo sanno – c'è una cosa essenziale che manca o è discesa a tal punto che sta in piedi a fatica: il principio d'autorità. È stata tolta la pietra dell'altare e le messe non valgono più niente. (CcV 39)

A Tessa, peraltro, non sfuggiva la novità sostanziale rappresentata dalla dittatura fascista. Il male è cosmico, d'accordo, si annida nella natura umana, ma assume forme sempre originali e imprevedibili: moderne. E peculiare del moderno delirio totalitario gli appare innanzitutto l'avvento alla ribalta di un nuovo soggetto, uscito paradossalmente rafforzato dalle macerie della guerra. La folla. I senza nome (in fondo, l'interminabile elenco di nomi che gremisce le poesie tessiane non è altro

⁴⁴ *Settimana retrospettiva*, «L'Ambrosiano», 10 dicembre 1938.

⁴⁵ Tessa, *Cavalli di ritorno* – «Viva Villa!» cit.

che un esorcismo, una tappezzeria familiare stesa sopra il muro della solitudine). Già in *Caporetto 1917* il poeta si ritrae e fa parte per sé dinanzi al prepotere della «loccaja». Nelle poesie più tarde, paradigmatico è il finale del *Bel maghetta*, in cui – toccato dal moderno – il signorino perde la sua individualità e svanisce in fumo nel «fiumm» della folla, in mezzo al sabba corporale degli 'ordigni' del traffico. È il destino del borghese che pensava di poter cavalcare il moderno e trova lo *choc*: l'anelito tipico della poesia tessiana, la tensione verso una alterità estraniata dalla folla, va senz'altro fatto risalire a Baudelaire. Tessa conosce bene il *mélange* di attrazione e disgusto provato dal primo esploratore dell'oceano urbano: «E poi in Baudelaire si sente l'odore della folla, si vede la sua Parigi che egli amò di un amore che sembra aver le radici nell'odio» (CcV 31). Superfluo annotare che il poeta milanese sta parlando anche di sé:

E le facce? E le facce della gente? Per chi come me ha lo stupido vizio
di ammirar la città e di viverci dentro come in una fogna non vede sassi,
ma facce, facce, facce.

Che cosa terribile e ossessionante! (OC 46)

Spesso (oltre a *Caporetto*, nella *Poesia della Olga*, vv. 242-256; in *Nativi*, vv. 74-80) nella poesia tessiana è dato intravedere la pazzia della moltitudine, smaniosa di gettarsi a capofitto nei divertimenti, al luna-park, all'osteria, in spiaggia. In queste occasioni, ad affiorare è una concezione della folla come forza cieca istintiva irrazionale⁴⁶, tipica del resto di tutta quanta la sociologia europea (e del comune avviso) sino almeno alla Seconda guerra mondiale. Per maturare simili opinioni Tessa non aveva bisogno di consultare i volumi di Gustave Le Bon, che conobbero dopo il '18 una nuova fortunatissima stagione⁴⁷. Lo stesso si dica per le riflessioni che nel 1930 José Ortega y Gasset aveva riunito nel celebre *La ribellione delle masse*. La simbiosi tra allucinante follia e razionalità esasperata dell'«orba termidera» di *Tosann in amor* dimostra come negli stessi anni anche nella poesia tessiana fosse perfettamente a fuoco la metaformosi della questione delle folle in questione delle masse. Proprio questa era la domanda negli anni Trenta all'ordine del giorno pres-

⁴⁶ «Che cosa cerca la folla? Qualcosa che la desti dal suo torpore, che la richiami alle origini remote. In ognuno il subcosciente si leva e ricorda ... / Anche il fortore ferino le piace ... Ripugna e attrae; è una droga» (OC 96).

⁴⁷ *La psychologie des foules* [1895], in particolare, negli anni Venti conobbe innumerevoli ristampe in tutta Europa. Persino Freud, in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* [1921], ne fece il proprio termine di riferimento principale. In Italia continuavano ad avere largo corso anche i libri del lombrosiano Scipio Sighele, a partire da *La folla delinquente* (cfr. A. Mucchi Faina, *L'abbraccio della folla. Cento anni di psicologia collettiva*, Bologna, il Mulino, 1983, capp. II e III).

so l'intellettualità di matrice liberale: come le *folle* ribelli e violente che avevano infiammato l'Europa avessero potuto trasformarsi in un amen in *masse* organizzate, docili e mansuete, pronte a seguire quelli che Le Bon chiamava i suoi «meneurs» (Mussolini *docet* ⁴⁸, ovviamente: e in *I tre grint*, v. 94, è definito icasticamente «omm della folla»). Proficuo citare, a sostegno di queste considerazioni, alcuni brani tratti dalle prose. Ad esempio, nel recensire *Sessanta*, di Ugo Ojetti, Tessa racconta del suo dialogo col libro:

Non so precisamente cosa gli abbia detto io. Forse gli ho parlato delle masse, di quelle maree di popolo che in molte parti del mondo si adunano e si sciolgono a un cenno dei capi ed urlano i loro sentimenti con sì potente tuono da sembrar di minaccia. (È fede? È entusiasmo? È fanatismo?). (CcV 114)

Il poeta milanese non può fare a meno, in ultima battuta, di contrapporre il vecchio mondo al nuovo, dominato dai modelli di sfruttamento capitalistici, polarizzandoli nei termini di individuo *versus* masse, sentimento *versus* ragione utilitaristica:

Di fuori c'è il mondo nuovo agonistico e sportivo, estraneo, insensibile al pianto dell'uomo solo. Oggi tutto è in regime di masse; camionate di gitanti e torpedoni di dolenti! Anche le malattie si adeguano ai tempi. La romantica tisi dei musicisti, dei patrioti e dei poeti ha ceduto il posto al cancro degli industriali. ⁴⁹ (OC 99)

Dinanzi a un simile quadro, rifugio incrollabile, come per Gadda, sono ancora *I promessi sposi*:

[...] dopo il frastuono, il fastidioso frastuono della città che ancora vi ronza nella testa, aprite il libro del Manzoni a caso e sarà per voi un Vangelo di serenità [...].

Nemmeno le sommosse di popolo rompono in clamori, il mareggiare della folla è come se venisse di molto lontano, non spaventa e neppure disturba la vostra pace. (OC 167)

Meritano poi un articolato supplemento d'indagine le numerose prese di posizione a proposito del rapporto tra masse e arte, in gran parte

⁴⁸ E *discit*: il duce, al pari di Hitler, compulsò attentamente i libri di Le Bon. In un'intervista del 1926 affermava: «Ho letto tutte le opere di Le Bon e non so quante volte abbia riletto la sua *Psicologia delle folle*. È un'opera capitale, alla quale ancora oggi spesso ritorno» (cit. nell'*Introduzione* di P. Melograni a G. Le Bon, *Psicologia delle folle*, Milano, Longanesi, 1980, p. 22).

⁴⁹ Il brano va collegato a *Uomini maledetti*, in cui l'imprenditore protagonista è stroncato da una leucemia fulminante.

reperibili nelle recensioni cinematografiche disperse. In *Alla scoperta di un mondo* Tessa si concentra sulla banda che allietta lo stadio di S. Siro, per proseguire così:

Musica! Musica!! La banda nella folla è come la carta da giornale messa sotto la legna in un camino. Prima dalle masse incerte uscivano ... salivano quasi pigre volute di fumo, ma ora ne sprizzano allegre fiamme! Un motivo gettato fra la molta gente è come un bacillo, vi genera un contagio musicale e non tutti i motivi, come non tutti i bacilli, hanno la stessa virulenza. Si potrebbe fare uno studio sperimentale in proposito sulla probabile popolarità delle arie. Lo spettacolo della moltitudine adunata è terrificante. La senti mutevole, infida, indifesa, esposta a tutti gli influssi. Un uomo raccolto in un suo pensiero vi è solo come in un deserto. (SM 82)

In *Concerto di fabbrica n. 3*⁵⁰ (riportato in Appendice, 1), si mischia al popolo in ascolto (si noti l'ambigua chiusa):

Il popolo! Quando ci si sta in mezzo si ha l'impressione di nuotare. C'è qualcosa di instabile, di flutuante nelle masse. Si sente che non si fa piede, si indovinano abissi. Tutto è oscuro e tutto lampeggia. [...] Questo è l'elemento primordiale. Non è il giardino, ma la prateria immensa che ha per suo confine l'orizzonte. [...]

Il popolo sfolla. Esco da quel mare sommosso dal vento dell'arte e lo guardo fluire come da una proda con le sue donne, coi suoi bimbi, lento e grave, pacifico e minaccioso.

Colui che lo comprende e lo guida alle opere costruttive non lo teme ed è ben degno della riconoscenza della Patria.

Questa prosa fornisce anche indicazioni utili a intendere le lontane radici della curiosità per l'approccio del popolo all'arte:

All'Alfa si entra liberamente. Entrano tutti. Era il sogno del Wagner. Il Maestro auspicava già sin da allora gli spettacoli collettivi, gli stadi immensi, gli anfiteatri popolari per i suoi poemi musicali.

Poco più avanti, senza motivo apparente, Tessa sbotta: «Che abbia ragione Tolstoj in *Che cosa è l'arte?*». Sappiamo già quale ammirazione da ragazzo riservasse al vegliardo di Jasnaja Poljana e con quale rispetto guardò sempre al suo magistero etico. In *Che cos'è l'arte?* (in Italia uscito

⁵⁰ Cfr. anche un brano di *I silenzi di Olan* cit., dove riaffiora l'ossessione per i volti: «Ho rivisto il bellissimo film in un cinematografo di seconda visione. Prima in piedi e poi, finalmente, seduto! Un mare di facce! Righe bianche davanti e laggiù, verso gli ingressi ... facce ... facce ... facce ... confuse in un'atmosfera cinerognola. Viveva l'immensa platea angosciata e attenta, oppressa e felice».

per Treves nel 1899, con gran rumore) Tolstoj aveva esposto i principi alla base di quello che fu, nella cultura di fine secolo, il più celebrato e popolare modello di letteratura 'morale': *Resurrezione*. Ribadita in termini aggressivi la sua avversione nei riguardi degli adepti dell'arte per l'arte', lo scrittore russo vi sostituisce questa formula con quella dell'arte per il bene': l'attività artistica, necessariamente demòfila, non può che prender le mosse da un afflato etico cristiano. In Tessa, il ricordo di *Che cos'è l'arte?* si riverbera finanche in una prosa in omaggio a Topolino:

Topolino è l'esperanto dell'arte, parla a tutti ed è capito da tutti. La formula adottata dal suo genialissimo inventore è per tutti gli occhi e per tutte le orecchie, per tutti i popoli e per tutte le età. Tolstoj che si arrovellava per un'arte universale può essersi consolato; qualche cosa si è veramente fatto e si è fatto bene. (CcV 109)

Ancora nei tardi anni Trenta, il nostro poeta aveva dunque ben presente l'esortazione tolstoiana a un'arte 'universale', che non perdesse di vista le sue ricadute sociali. Anche di qui proviene il vivo interesse nei riguardi delle esperienze artistiche sovietiche. Scrivendo di una *prèmiere* goldoniana tenutasi in una piazza veneziana, osserva:

Intanto non ha niente a che vedere con le rappresentazioni teatrali di massa della Russia sovietica di cui tanto si parla. Là si dice qualcosa al popolo, qui si intrattiene a prezzi elevatissimi un migliaio di *snob*. (CcV 51)

L'URSS «ha presto capito l'importanza che la radio e il cinema hanno nel mondo moderno; se ne è impossessata e li ha potenziati ai suoi fini»⁵¹. Dal commento al documentario *Tre canzoni in morte di Lenin*, si evince indirettamente l'idea d'insieme che nutriva del regime sovietico:

Grigio corteo. Per quanto la visione cinematografica può dare l'impressione dei colori, io direi che il grigio, la tetraggine grigia è la tinta della gente sovietica. Essa richiama il concetto della miseria, del lavoro anonimo, della termitiera umana.

«Orba / termidera»⁵² era la definizione che in *Tosann in amor* (vv. 125-126) Tessa aveva destinato alla massa del futuro, perfettamente sapiente,

⁵¹ *Cinematografia russa*, «L'Italia», 29 agosto 1934. Da qui anche la successiva citazione in corpo minore.

⁵² Interessante riscontrare un punto di vista simile nel viaggiatore francese André Suarès, che nel 1928 definì Milano, infastidito dal formicolare di quella che gli parve una folla d'indaffarati automi, «la città più cinese d'Europa». Il brano, col titolo *Una città crocevia*, si legge nel numero dedicato alla metropoli lombarda dalla rivista del Touring Club «Le vie del mondo» (7, 1997).

ma infelice e impigliata negli inesorabili ingranaggi della produzione. Con ogni probabilità, il poeta era tra quanti a partire dalla fine degli anni Venti «ipotizzavano una convergenza di interessi e prospettive»⁵³ tra USA e URSS, in vista di un predominio tecnologico ottenuto in forza di una decisa razionalizzazione della produzione⁵⁴. Il caso Stakhanov, che ai più appariva null'altro che una versione sovietizzata del taylorismo, e l'atteggiamento di Ford, aperto alla collaborazione coi comunisti, parevano segni inequivocabili di una strategia comune, con la quale l'intellettualità europea si stava finalmente decidendo a fare i conti⁵⁵. Nel frattempo un Mussolini poteva guardare con viva simpatia (ricambiata) agli Stati Uniti, la nazione 'giovane'.

A tutto questo, Tessa è fieramente avverso. In lui l'opposizione è la solita: da una parte USA, URSS e dittature; dall'altra la buona, vecchia Europa delle democrazie liberali ottocentesche. In particolare, il cinema americano gli appare un formidabile ariete per la penetrazione nel vecchio continente di un'arte ormai espugnata da valori indesiderabili⁵⁶:

Prima dell'industria Americana (sono ancora in dubbio se chiamarla con il nome di arte) avevamo il nostro posticino al sole; ma poi vennero i tristi giorni ...

Films, macchine da scrivere, automobili devono essere laggiù [negli USA] fabbricate allo stesso modo e cogli stessi criteri. Che cosa produ-

⁵³ M. Flores, *Il mito dell'URSS negli anni Trenta*, in AA.VV., *L'estetica della politica - Europa e America negli anni Trenta*, a cura di M. Vaudagna, Roma - Bari, Laterza, 1989, pp. 129-150.

⁵⁴ Che può toccare anche le belle lettere, sfasciando il sistema dei generi: «Ho l'impressione che tutto vogliono oggi mettere insieme, buttare in un crogiuolo unico per far luogo a un'altra fusione, perché ne vengano fuori distinzioni nuove per un'altra lontana era. C'è un bolscevismo letterario come ce n'è un altro politico» (CcV 90).

⁵⁵ Qui si ricordi almeno Gramsci, che nel *Quaderno XXII* [1934] si volge ad esaminare «americanismo e fordismo», convincendosi del fatto che «il fenomeno americano [...] è il maggior sforzo collettivo verificatosi finora per creare con rapidità inaudita e con una coscienza del fine mai vista nella storia, un tipo nuovo di lavoratore e di uomo». Nel contempo, il «ridurre le operazioni produttive al solo aspetto fisico macchinale», non gli appare che «la fase più recente di un lungo processo che si è iniziato col nascere stesso dell'industrialismo» (cfr. Gramsci, *Quaderni del carcere* cit., p. 2165).

⁵⁶ Il primo brano da *Scene musica schermi. La tragedia della cinematografia italiana*, «Il Boccadoro», 31 gennaio 1934; il secondo da *Cavalli di ritorno - «Viva Villa!»* cit. Trasparente, nella sua banalità redazionale, è il titolo di un'altra recensione: *Europa e America - Valori spirituali contro tecnicismo* («L'Ambrosiano», 11 maggio 1938). Questo il brano più significativo: «Oltreoceano, il tecnicismo sovente sovrasta; da noi, sta in equilibrio coll'elemento poetico, quando quest'ultimo non è addirittura prevalente. La vecchia Europa non sa ancora rinunciare ai suoi valori spirituali: è vissuta tanto tempo per essi e la sua arte tuttora se ne adorna. Gli americani, invece, si baloccano spesso con dei concetti sentimentali e li scambiano per sentimenti».

ce, che cosa vende la M.G.M., questa gigantesca organizzazione? Fabbrica sensazione. L'arte, signori miei, non è più e da tempo il frutto di un ometto quieto e chiuso in casa sua che pensa e scrive, non è più il fiore che sboccia in cima alle fantasie d'un poeta, è invece un congegno visibilmente meccanico di parti accuratissime collaudate.

Queste tematiche⁵⁷ aggallano nella stessa poesia tessiana. Un emblema clamoroso dell'invasione della ragione meccanizzata nel cuore del fenomeno artistico è lo struzzo di *De là del mur*, tragica ipostasi della natura piegata al servizio dell'industria, a «Reclam del Trader-horn / del Film-miracol» (vv. 377-378). Costretto a pubblicizzare un *colossal*, l'animale assume a simbolo dell'arte mercificata⁵⁸; per colmo di paradosso, il film *Trader-horn* (1931) verte sul tema della purezza della natura, contaminata dall'uomo bianco. Lo struzzo diventa il «pazzo araldo della pazza bolgia luminosa (la città)» (p.-disco; Is 222): in lui si coagula una pazzia infernale, travestita da ragione, da progresso. Uscito vivo dall'uovo rotto della tradizione, dal settenario finale spaccatosi a metà, la bestia della *pampa* fissa insostenibilmente il poeta, l'avvocato, il borghese. L'antennato più prossimo a questo straordinario uccello non potrà essere altri che il celebre cigno baudelairiano: esiliato in città, ridicolo e sublime nella nebbia fangosa che disorienta anche la «négresse», lontana dall'Africa natale⁵⁹. D'altronde i «Tableaux parisiens» sono stati una tappa imprescindibile, per Tessa, nella formazione di una tormentata coscienza dell'evoluzione della modernità urbana e insieme della mentalità borghese. Dinanzi al loro corrompersi il poeta non può volgere altrove lo sguardo, dalla *Pobbia* a *Navili* a *De là del mur* a tant'altro, mai.

⁵⁷ Che a Milano trovano riscontro nelle coeve riflessioni riunite da Eugenio Giovannetti in *Il cinema e le arti meccaniche* (Palermo, Sandron, 1930), ben lontane dal pessimismo tessiano. Anche per Giovannetti il 1930 segna il dominio della ragione, intesa però come sintesi di organicità e meccanicità. L'arte, valendosi, non può prescindere dal «subcosciente dinamico» già valorizzato da Freud e Joyce, «esploratore degli abissi interiori». Le arti «meccaniche», basate sulla diffusione e riproduzione meccanica, non potranno che permettere una nuova e più ampia democrazia della fruizione, come traspare dal caso del cinema, *medium* in grado di appassionare tutte le classi. Giovannetti si esprime a favore del sonoro e non manca di elogiare la standardizzazione (anche agricola), insieme a tutto quanto abbia sentore di funzionalità. Il libro si chiude con un acuto capitoletto dedicato al futuro avvento della televisione.

⁵⁸ Bestie ridotte a merci, in effetti, sono anche quelle che compongono la mesta processione al macello che apre *Grimett al sò*.

⁵⁹ Gli *Apparati critici* di Is testimoniano come in partenza anche Tessa avrebbe voluto evocare con forza il continente 'selvaggio': in diverse stesure poi rifiutate del finale di *De là del mur* compare il sintagma «Africa parla», che nella realtà completava la «reclam del Trader-Horn».

Guardare in faccia l'assurda logica della ragione, che piega ai suoi voleri persino i territori del fantastico. In effetti, come nel Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, anche nell'approccio tessiano c'è senz'altro orrore e spaesamento per quella che gli appare la meccanicità trionfante; tuttavia le ascendenze baudelairiane non mancano di istillare, a contrappeso, una buona dose di fascinazione ammaliata, che impedisce condanne aprioristiche e ottuse. Le opinioni su Topolino e Charlot lo palesano chiaramente:

Topolino è anche una schietta, vivacissima e accettabile espressione di arte novecento. [...] Topolino è il mondo dell'imprevisto. [...]

Topolino è il trionfo del ritmo! [...]

Disney e i suoi accoliti sono dei lirici senza freno!

Immaginatele dunque queste nuovissime poesie messe insieme a pezzetti dai molti reparti di uno stabilimento industriale e constaterete che un'altra e la più grave trasposizione è in atto.

Il cervello è al posto del cuore! I sentimenti si fabbricano ormai come le automobili. (CcV 109-110)

Charlot? È forse l'unica maschera creata dal secolo XX, la maschera dell'internazionale miseria, il viso intento, attonito e ridicolo dell'uomo povero e felice. [...]

E il consenso a la buona novella, a questo – e perché no? – Vangelo cinematografico è davvero universale. [...]

Charlot è un romantico, chiude gli occhi alla realtà e li apre al sogno ... lui e Walt Disney sono i creatori di un'arte nuova che solo nel mondo cinematografico accenna a durare.⁶⁰

A trattenere Tessa da un biasimo generalizzante giocano anche i larghissimi successi raccolti da entrambi. Uno Charlot, amato dalle folle così come da raffinate *élites* quale quella che si raccoglieva attorno al Circolo del «Convegno»⁶¹, realizzava alla perfezione i principi tolstoiani interiorizzati dal nostro. Tessa, senza ripensamenti, è per una modernità che non bandisca la fantasia, che si batta perché non trionfino i 'tempi moderni'

⁶⁰ È la chiusa di *Cavalli di ritorno* – «*Tempi moderni*», «L'Ambrosiano», 7 giugno 1938. Su Charlot cfr. anche CcV 105-107. Lodi a Disney in *La Biennale cinematografica di Venezia*, «L'Italia», 14 agosto 1934.

⁶¹ In *Il Convegno 1920-1940. Indice sistematico degli articoli – degli spettacoli – delle manifestazioni presentate nel ventennio*, Milano, Il Convegno, 1940, si può leggere un elenco dei film proiettati nel circolo tra il 1926 e il 1935. Spicca l'avanguardia francese (Clair, Artaud, Renoir); non mancano Murnau, Lang, Dreyer, King Vidor. Ma la parte del leone la fa proprio Charlot, cui sono dedicate due serate nel 1931 e altrettante nel 1933. Tessa, sostenitore entusiasta dell'attività del «Convegno» (cfr. CcV 65-67 e 233-234), tenne alcune dizioni nelle sue sale, che lo portarono «ad una larga notorietà cittadina» (Gadda Conti 1940, p. 99).

industriali: ma questo non lo porta a demonizzare *a priori* la disneyana meccanizzazione dell'ambito produttivo. Anche in arte, è il vortice il vero segno dei tempi:

Eran leve, perni, rotelle ... mollette, mezzi meccanici a costruire un tutto mobile che mira a dar un'impressione unica ma che sovente è veramente potente.

Questo genere d'arte ha le stigmate del secolo veloce. Viene e si dilata come una larghissima onda. Copre la faccia della terra: poi si ritira e scompare. Ed altra onda intanto viene e nuovamente si dilata ...

È un'eterna vicenda.⁶²

L'amore per il cinema fantastico, da cui anche la passione disneyana, deriva dalla ben nota inclinazione a evadere dalle prigioni della mediocrità borghese, verso i territori del sogno⁶³. Chi altri, date queste premesse, poteva essere il regista preferito di Tessa, se non René Clair, l'interprete per antonomasia del concetto di libertà?

René Clair insegna a tutti gli altri. Le idee nuove le ha soltanto lui. Le trovate sono sue. Tutti lo copiano. René Clair è un inventore come Volta, come Ferrari e Pacinotti. Lui crea gli altri applicano, sfruttano le sue creazioni, industrializzano, batton moneta insomma ma l'oro è suo. [...] Un niente gli basta, anche un suono per raggiungere indimenticabili effetti. (CcV 61)

Oltre a *Un chapeau de paille d'Italie* ed *Entr'acte* (del cui montaggio onirico fece tesoro), si direbbe assai vicino alla poetica tessiana un film come *A nous la liberté* (in Italia, per ovvi motivi, distribuito col titolo *A me la libertà*), perfettamente coevo ai migliori lavori del poeta lombardo (1931) e costruito sul contrasto tra l'ammaliante natura e la fabbrica-prigione, in cui si costruiscono grammofoni: a essere serializzata è proprio la musica! I due protagonisti, stereotipati *joujoux vivants*, si muovono in scenografie geometrizzanti, opponendosi in ultimo alla fame di denaro che soggioga il mondo borghese⁶⁴. Al proposito va registrato come secondo Tessa la più tipica arte del nuovo secolo, quella che davvero ne

⁶² *Cavalli di ritorno* – «Viva Villa!» cit. Va detto che nel prosieguo del brano Tessa si lascia andare a infauste previsioni: «Quello che all'uomo porterà una tal massa di cognizioni storte e di sensazioni violente noi non possiamo prevedere ora neppure lontanamente. A noi basta constatare il fatto. Altri ne vedrà i risultati: forse ne subirà le conseguenze».

⁶³ L'idea è espressa con chiarezza in *Il film fantastico*, «L'Ambrosiano», 17 maggio 1938 (Appendice, 2).

⁶⁴ Evidente la somiglianza di questo soggetto a quello, posteriore, elaborato da Chaplin per *Modern Times*. Clair, pur sollecitato dalla propria casa di produzione, rifiutò di intraprendere una causa, dicendosi piuttosto onorato che offeso.

incarna lo spirito, programmaticamente evita di rivolgersi alle folle⁶⁵ e nel contempo rifiuta di soddisfare le meschine attese della committenza borghese:

Questo è il compito degli artisti. Stortare le gambe alla verità in barba ai professori che le vogliono dritte! Così il borghese pretende il ritratto somigliante e il pittore glielo fa sì, un bel ritratto, ma non somiglia. E il committente muore e il quadro resta!⁶⁶

Non c'è nulla di peggio dell'artista in pantofole:

C'è invero qualche eccezione famosa ma di solito il pittore, il musicista, il letterato [...] sono gente che non sa dirigersi nella vita; sono dei vagabondi, degli amorali, degli spaesati.

L'artista che si imborghesisce è un triste fenomeno. Esso è e deve rimanere un uomo a parte come cert'altre categorie di persone che non nomino per non scandalizzare i ben pensanti e per non offendere i miei amici.

L'artista vive coi colleghi una vita a sé e ha una sua disciplina: l'indisciplinatezza.

Al borghese, all'uomo normale non resta che guardarlo da lontano; fuggirlo quando è vivo, studiarlo quando è morto.⁶⁷ (CeV 119)

Con ogni evidenza, l'avvocato-poeta rappresenta una negazione vivente di questi principi. L'affermazione di Brevini (1995, p. 746), per il quale l'ungarettiana «riconsacrazione novecentesca del poeta [...] era lontanissima dal gusto di Tessa», appare ineccepibile solo sul versante della prassi scrittoria. Illesa, sopravvive difatti nel poeta di via Olmetto un'idea ancora romantica dell'artista e sacra, senza meno, della poesia:

La poesia è l'unica cosa che conta nella vita e nel mondo.

Quando l'impiegato è preso dall'estro poetico mandi al diavolo tutte le sue pratiche, l'avvocato trascuri le sue cause, il medico i suoi ammalati. La poesia è al di sopra di tutto e se non si consente in ciò le si fa il più gran torto e non si ha il diritto di chiamarsi poeta. Non si servono due padroni; o il mondo o il regno dello Spirito e la poesia appartiene a

⁶⁵ «Si tratta di arte novecento, non per le folle»: *La Biennale cinematografica di Venezia*, «L'Italia», 21 agosto 1934.

⁶⁶ *Cavalli di ritorno* – «Viva Villa!» cit.

⁶⁷ Quest'articolo (*Falsi mecenati*, già uscito su «Il Boccadoro», 15 maggio 1934) contiene altre recise affermazioni sul rapporto tra arte ed affari, i quali «è giusto che non si intendano mai perché l'opera d'arte, quella grande, quella che segna per gli uomini le vie del futuro, non è mai stata un affare per i contemporanei». Quanto alle aste, «dimostrano che il pubblico capisce sempre meno e che non è vero affatto che la coltura diffusa elevi il tono della massa».

questo e non a quello. Poi, quando l'estro è caduto, ognuno può ritornare alle sue occupazioni, avvocato, medico, impiegato ma nell'ora della creazione nessun'altra attività dev'essere permessa. (CcV 161)

È la società ad aver scoronato i poeti. Al pari degli scapigliati, Tessa si sentiva fuor d'acqua, lui «malato di poesia» (OC 132), in un mondo che gli pareva la negazione stessa del principio lirico:

Omaggio ai Poeti! Chi si curerebbe di loro oggidì se pur vi fossero?
(OC 175)

L'acqua sta all'ordine fisico della Terra come la poesia sta all'ordine spirituale. Vedete? Questa va scomparendo ed è un sintomo grave. Già s'inizia il periodo di inaridimento. (OC 216)

Il mondo ostile a ogni libera manifestazione dello spirito, nemico di chi brancola alla ricerca di sé, il mondo che è sempre sicuro di quello che fa, li disprezza e li vorrebbe morti, ma loro [i poeti] son lì tuttora, per miracolo, ma ci sono.⁶⁸

La miglior lirica di Tessa nasce dalla domanda già baudelairiana: «come sia possibile la poesia nella società commerciale e tecnicizzata»⁶⁹. Fu l'autore delle *Fleurs du mal*, si sa, a rendersi conto per primo «che la borghesia era sul punto di ritirare la sua commissione al poeta»⁷⁰. Tessa non fa che prender atto di questa perdita d'aureola, sa bene che ai versi non si chiede più nulla. Altri sono i vati che parlano alle folle, a lui resta una piccola cerchia di amici e confidenti: i suoi narratori.

(SEGUE)