

Zeitschrift:	Quaderni grigionitaliani
Herausgeber:	Pro Grigioni Italiano
Band:	68 (1999)
Heft:	3
Artikel:	Un romanzo engadinese : Giuseppe Antonio Borgese sulle tracce di Zarathustra
Autor:	Giudicetti, Gian Paolo
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-52203

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Un romanzo engadinese: Giuseppe Antonio Borgese sulle tracce di Zarathustra

Terza parte

Nelle pagine finali di *Tempesta nel nulla* vi è uno splendido periodo con il quale desideriamo concludere l'analisi dell'ultima prova narrativa di Borgese, periodo che, considerato da questo punto di vista, è interpretabile come un inno alla creazione letteraria e come una dichiarazione di poetica nella direzione di un lirismo spirituale scevro da ogni impurità:⁷⁰

Sui prati vicino al Waldhaus c'erano già alcuni bambini; e molto numerosi erano i piccoli uccelli sull'erba.

Forse, se ci si dovesse reincarnare, è la forma che si vorrebbe preferire; specialmente degli usignoli. Così ragionavamo ricordando novelle orientali.

Fra tutte le creature del mondo gli uccelletti canori sono quelli che hanno più voce in più piccolo corpo; perciò somigliano ad anime.⁷¹

6. La poetica di Borgese: teoria e attuazione

Che cosa è dunque l'espressione poetica, che placa e trasfigura il sentimento? È, come si è detto, diversamente dal sentimento, una teóresi, un conoscere, e perciò stesso, laddove il sentimento aderisce al particolare, e per alto e nobile che sia nella sua scaturigine, si muove necessariamente nella unilateralità della passione, nell'antinomia del bene e del male e nell'ansia del godere e del soffrire, la poesia riannoda il particolare all'universale, accoglie sorpassandoli del pari dolore e piacere, e di sopra il cozzare delle parti contro le parti innalza la visione delle parti nel tutto, sul contrasto l'armonia, sull'angustia del finito la distesa dell'infinito.

(Benedetto Croce, *La poesia*)

Se *Tempesta nel nulla* contiene, nel terzo percorso narrativo che la costituisce, una meditazione sulla parola letteraria, meditazione che si traduce contemporaneamente nel tentativo di attualizzarne le conclusioni, non sarà forse inutile gettare uno sguardo, per quan-

⁷⁰ Cfr. anche il capitolo conclusivo sulla poetica di Borgese. Il tango finale tra la figlia e un «giovane biondo» che, dice l'io narrante, «chiamavamo fra noi per scherzo Apollo» (op. cit., p. 143) potrebbe essere interpretato come un'allegoria dell'incontro finale con la poesia.

⁷¹ *Tempesta nel nulla*, p. 137.

to affrettato, sulle teorie letterarie vere e proprie dello scrittore, sul processo di formazione della poetica complessa e meditata che sta alla base delle opere narrative:

Se potessi, dalla parola Estetica io tornerei all'antica parola Poetica.

Questa è legata all'idea di creare, di fare; quella, piena e quasi intrisa di pura sensibilità, di sensorialità, sembra incoraggiare col suo stesso suono le decadenze.

Non ho mai sostenuto idee moralistiche sull'arte, interpretazioni della poesia che la riducano a allegoria del vero. La morale, la religione, non hanno bisogno di graziose ancelle, di soubrettes; fanno da sé. E, in questo modo di considerare l'arte, l'arte è pleonasio spirituale, un quid superabile, anzi da superare.

Ma, d'altra parte, non ho mai saputo accettare la visione opposta: dell'arte come sfogo e gioco, quasi come marginalità spirituale e capriccio dell'essere, o come persistenza e rimanenza di barbarie, di primitività, d'infanzia; che è pure un modo, checché si dica e faccia, di considerar l'arte come un pleonasio attuale o futuro, come uno stadio superabile e superando.⁷²

Nella prefazione a *La poetica dell'unità* (1934), saggio fondamentale del periodo maturo, Borgese, dopo avere difeso l'utilizzazione della parola 'poetica' in luogo del termine 'estetica', maggiormente in voga, illustra con chiarezza quale sia il fulcro teorico della sua attività critica e narrativa: il rifiuto di sottomettere l'arte tanto alla pragmatica della morale quanto al formalismo esteta.

La rinuncia da parte dello scrittore a qualsiasi forma letteraria tendente a chiudersi dimentica del mondo nella torre d'avorio dell'estetismo si esprime fin dagli anni giovanili nel tentativo di trovare una via di superamento al dannunzianesimo, si prolungherà nel tempo opponendo Borgese ai maggiori rappresentanti della cultura vociana⁷³, e soprattutto si traddrà nei feroci attacchi a opere di scrittori che negavano al contenuto la priorità sulla forma. Emblematici della critica di Borgese sono i saggi su due scrittori tanto diversi tra loro come Anatole France e Aldo Palazzeschi, apparsi nel primo volume della trilogia *La vita e il libro*, pubblicata da Treves tra il 1910 e il 1913:

Del romanziere francese Borgese scrive:

Un'esteriore e volontaria impeccabilità formale decora un contenuto frivolo e superfluo.

Vi ammalia, vi seduce, vi assonna. A momenti balzate. C'è il grande artista.

State attenti però a non grattare quella pagina o quel libro che v'ha stupefatti.

⁷² BORGESE, *La poetica dell'unità*, Treves, Milano 1934, pp. XVI-XVII.

⁷³ Roberto Scrivano riassume bene la polemica tra Borgese e i vociani: «Serra accusava Borgese di essere lettore affrettato e impaziente, incapace di soffermarsi a gustare; De Robertis fin dal 1914 ne faceva una sorta di idolo polemico e lo giudicava semplificatore ed arruffone. Troppo lontano da questi ultimi critici era il modo borgesiano di accostare un testo letterario: quelli vi cercavano la buona letteratura, la possibilità dell'abbandono ai modi espressivi, la sapienza verbale, il richiamo ai classici, mentre il Borgese vi cercava la psicologia, lo spirito del poeta, la storia che rifletteva, magari, i termini di un confronto con sé e misurava non col metro dello stile in senso tecnico, ma con quello della corrispondenza ideoologica alla sua immagine della storia e della tradizione» (Borgese critico, in: *La letteratura italiana. I critici*, III, Marzorati, Milano 1969, pp. 2241-56, p. 2245).

C'è il caso che sotto la vernice dell'arte scopriate l'astuto bucherello ove s'era fabbricato un nascondiglio il tarlo della letteratura.⁷⁴

Ancora più intransigente e caustico è il commento su Palazzeschi, tipico peraltro dello stile vivacemente giornalistico del Borgese critico:

chchch'... L'ultimo verso specialmente è ricco di espressione, dovizioso di vocaboli rari, potente per vigorose spezzature d'accento. Un tempo si protestava in Italia contro le spese improduttive per l'esercito e la marina. Chi saprà protestare abbastanza contro il lavoro e le spese improduttive degli scrittori che almanaccano nel vuoto, degli editori che accettano le loro fatiche, delle cartiere che disboscano il mondo, dei tipografi che stampano, dei librai che vendono o vorrebbero vendere questa roba?⁷⁵

La polemica contro la poesia senza contenuto di scrittori come Palazzeschi va di pari passo con l'appello rivolto ai narratori italiani favore di una reimersione nel flusso della storia e di un ricupero della tradizione del romanzo ottocentesco. Non per nulla Borgese si riferirà sempre al modello di De Sanctis, che «*a nessuno somiglia in quanto è storico. Poiché nessuno sa come lui connettere la vita e la poesia*»⁷⁶ e saluterà con entusiasmo, nel 1912, quella che gli sembrerà una nuova generazione di giovani narratori in grado di liberare l'arte «*dalla prigionia accademica*», rimettendola «*in contatto col pensiero e la vita*».⁷⁷ Nota bene Sciascia, suo biografo, come Borgese lasciò cadere Proust e «*si tenne a Stendhal e Tolstoi*».⁷⁸ A noi non resta che osservare come è in questo senso che deve essere interpretato lo sforzo – compiuto da Borgese durante gli anni successivi al fine di portare in primo piano sulla scena letteraria italiana scrittori come Tozzi, Moravia, Soldati e Piovane, innovativi per molti aspetti, ma ben lontani, grazie ad un impianto narrativo piuttosto tradizionale, dagli sperimentalismi estremi di quegli anni. Particolare rilievo acquista il rapporto tra Borgese

⁷⁴ *La vita e il libro*, vol. I, Bocca, Torino 1910, p. 29.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 297.

⁷⁶ BORGESI, *Studi di letterature moderne*, Treves, Milano 1915, p. 12.

⁷⁷ Citiamo l'intero brano che ci pare molto indicativo della volontà da parte di Borgese di dare maggiore risonanza alle virtù del pensiero che non ai difetti dell'ineleganza formale: (in *La vita e il libro II, Cultura e letteratura oggi*, «Epilogo» della seconda serie, Bocca, Torino 1911, pp. 425-434): «*E, sebbene i giovani siano diventati insensibili a certe squisitezze formali e trattino la letteratura piuttosto da chirurgi che da amanti, sebbene, a furia di far la guerra contro la pedanteria, ci abbiano poi rimesso il senso dello stile, tuttavia intendono la sostanza del fenomeno letterario con una intensità e con una dirittura di cui da gran tempo s'era perduto in Italia il segreto. Hanno liberato l'arte dalla prigionia accademica, e l'hanno messa in contatto col pensiero e con la vita. [...] Mentre fino a qualche tempo fa un letterato credeva di umiliarsi, scendendo dalla torre di avorio, per propugnare una opinione sulla verità o per partecipare a un conflitto politico o religioso, oggi l'estetismo appare, qual è, un segno d'impotenza, e lo scrittore che, incapace di tuffarsi nel flusso della storia, guarda gli eventi attraverso lo spiraglio della «pura bellezza», è giudicato un frammento d'uomo. E non altra che questa può essere la base di un nuovo umanesimo: la restaurazione di tutto l'uomo nella sua integrità spirituale e pratica.*»

⁷⁸ Leonardo SCIASCIA, *Nota*, op.cit., p. 175. Ancora nel 1946 Borgese insisterà sull'organicità del romanzo ottocentesco (*Golia, marcia del fascismo*, Mondadori, Milano 1946, pp. 189-90): «*Nessuno storico moderno ha raggiunto quella visione completa che troviamo in Balzac o Tolstoi e, alla luce di questi confronti, sembra un giudizio comune la misteriosa frase di Aristotele, secondo la quale il romanzo è più filosofico – addirittura possiamo dire più storico – della storia stessa*».

e le opere di Tozzi: lo scrittore siciliano non esitò a modificare, più o meno arbitrariamente e in senso naturalistico, il postumo *Ricordi di un impiegato*, di cui curò l'edizione.⁷⁹

È a questo punto che si presenta la contraddizione più evidente tra il Borgese critico e il Borgese scrittore. Come si conciliano, ci si può domandare, i propositi teorici di chi, con Gentile e Tilgher, oserà contestare Croce attribuendo nuova importanza al valore storico e filosofico dell'opera letteraria⁸⁰, con l'evoluzione di un narratore, che, dopo un primo romanzo (*Rubè*) che ancora contiene riflessioni esplicite sulla realtà storico-sociale del mondo contemporaneo (sebbene un'analisi attenta metta in evidenza che altri sono i temi fondamentali dell'opera) e che pertanto sembra ancora ben inserirsi nei propositi del Borgese critico, tende verso un'astrazione sempre maggiore (da *I vivi e i morti* a *L'arciduca* a *Lazzaro* fino al culmine di *Tempesta nel nulla*, in cui Licata vide – a ragione – il ‘grado zero’⁸¹ dell'impegno sociale della scrittura)? Penetrare le intime ragioni di questa apparente contraddizione è fondamentale per comprendere intorno a quali valori filosofici ed estetici si sia formata l'opera narrativa di Borgese. I tentativi di fare risalire a cause di ordine politico e autobiografico il sorprendente sviluppo della produzione artistica dello scrittore siciliano, sebbene non privi di qualche giustificazione logica, soddisfano solo parzialmente. È solamente seguendo passo per passo l'evoluzione della poetica di Borgese, espressa nei volumi saggistici, che è possibile, a nostro parere, risolvere la questione.

Borgese abbandona progressivamente, non c'è dubbio, i propositi di recupero della tradizione del romanzo ottocentesco; non lo fa però in direzione di un ritorno a quell'estetismo già rinnegato in gioventù, bensì invece nella speranza di approdare a una sorta di misticismo della letteratura, a un superamento della dimensione storica che non è tanto negazione della storia quanto integrazione di essa in una prospettiva più ampia (si pensi al desiderio di eternità presente in *Tempesta nel nulla*). L'irrazionale della metafisica irrompe prepotentemente nell'opera narrativa di Borgese, contribuendo (interessa in questa sede una valutazione artistica e non filosofica) a creare delle pagine di grande valore: la parola aspira a protrarsi verso l'assoluto e supera sé stessa nella creazione di una profonda sovrastruttura simbolica e nel raggiungimento di una dimensione mistica.⁸² Nei saggi della maturità Borgese assimila più volte l'arte alla preghiera

⁷⁹ Scrive Luigi REINA (*Borgese e Tozzi*, dal Convegno di Studi su Giuseppe Antonio Borgese, Catania, 24-25.11.1980, op. cit., p. 484): «Le ragioni della lettura borgesiana vanno pertanto correttamente individuate nell'intento programmatico e anche divulgativo che il critico andava perseguitando nell'elaborazione delle sue teorie, le quali gli facevano piuttosto accettare, su piano critico, una costruzione narrativa di impianto realistico, esposta alla complessità e alle peripezie romanzesche, che non versioni allucinate e misticheggianti di fantasmi poetici».

⁸⁰ Non si vuole qui ritornare sul difficile rapporto tra Borgese e Croce, contrassegnato dapprima dalla speranza da parte del filosofo di fare del giovane discepolo un degno epigono e quindi da profonde divergenze, che esplosero dopo una dura critica da parte di Borgese ad un saggio di Croce su Giambattista Vico. Le ragioni del diverbio sono in ogni caso da individuare più in questioni di ordine personale che non teorico.

⁸¹ V. LICATA, «*Tempesta nel nulla*. Il «grado zero» dell'impegno», in AA.VV., G.A. Borgese - *La figura e l'opera*, Atti del convegno nazionale (Palermo, 18-21 aprile 1983) a cura di G. Sant'Angelo, Saverio, Palermo 1985.

⁸² Come nota bene la d'Alberti (op. cit., p. 112): «il Borgese indica la differenza che esiste tra la figurazione del poeta e le allucinazioni, i sogni e le fantasticerie; nonché tra essa e l'intuizione scientifica e tra essa e l'impulso morale. Non rimane che una certa analogia tra l'ispirazione artistica e gli stati d'animo del mistico: adorazione ed estasi».

Poiché l'arte, per strade sue, raggiunge già la preghiera, trasfigurando la realtà in una realtà superiore, degna d'essere accettata, e meritevole di adorazione.⁸³

e ancora:

L'una e l'altra sono immediatamente scisse da finalità propriamente pratiche; l'una e l'altra, pur riferendosi ad un soggetto che trascende l'individuo, includono il sentimento dell'indispensabilità di quel certo tramite individuale.⁸⁴

e insiste più volte sulla necessità per la letteratura di trascendere le barriere cognitive dell'uomo e di sublimarsi in quella che egli chiama ‘unità dell’idea’⁸⁵, «rappresentazione del mondo sotto specie di perfezione e di eternità; un mondo virtuale che è la trasfigurazione o sublimazione di quello in cui viviamo»⁸⁶, tesi, che, sorprendentemente, non si discosta molto da quelle di Croce, che in quegli anni, ne *La Poesia* (1937), scrive con la solita eleganza:

Che cosa è dunque l'espressione poetica, che placa e trasfigura il sentimento? È, come si è detto, diversamente dal sentimento, una teoresi, un conoscere, e perciò stesso, laddove il sentimento aderisce al particolare, e per alto e nobile che sia nella sua scaturigine, si muove necessariamente nella unilateralità della passione, nell'antinomia del bene e del male e nell'ansia del godere e del soffrire, la poesia riannoda il particolare all'universale, accoglie sorpassandoli del pari dolore e piacere, e di sopra il cozzare delle parti contro le parti innalza la visione delle parti nel tutto, sul contrasto l'armonia, sull'angustia del finito la distesa dell'infinito.⁸⁷

L'arte è per l'ultimo Borgese affrancata da qualsiasi obbligo di adesione al particolare contesto storico e, anzi, come la filosofia e la religione, deve prescindere da esso (o almeno deve tentare di prescindere da esso) e redimere l'uomo dalle impurità della materia e del tempo: «Una natura purificata, redenta, affrancata dalle corruzioni e dalla morte, una natura graziata, trasfigurata come se fosse risorta in gloria: questo è il mondo dell’ispirazione e dell’opera d’arte».⁸⁸

Partendo da queste premesse è quasi inevitabile che le opere narrative di Borgese non possano sfuggire completamente ad alcuni difetti, quali l'eccessiva staticità (ne *I vivi e i morti* in particolare) e l'enfasi, a volte fastidiosa, che nascono dall'ambizioso tentativo di ‘rappresentazione del mondo sotto specie di perfezione e di eternità’. Se tali difetti, che potrebbero anche provocare la trasformazione della scrittura di Borgese in una prosa confusa e delirante, non si estendono quasi mai fino a nasconderne le virtù, ciò è dovuto a quella che lo stesso autore chiama «la classicissima, fra le classiche, virtù del costruttore», di cui nel suo saggio

⁸³ *Poetica dell’unità*, op. cit., p. 175.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 119.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁸⁶ *Il senso della letteratura italiana*, Treves, Milano 1931, p. 18.

⁸⁷ Benedetto CROCE, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari 1937, pp. 8-9.

⁸⁸ *Poetica dell’unità*, op. cit., p. 171.

giovanile aveva rimproverato l'assenza, probabilmente a torto, al d'Annunzio⁸⁹ e che aveva lodato in Dante – contro Croce – nel volume *Tempo di edificare* (1923): Borgese insiste sul fatto che senza considerare la struttura che sottostà alla *Commedia* non è possibile neppure valutarne nel modo appropriato le pagine di più pura poesia. Polemicamente scrive:

La critica estetica estraeva Francesca, Farinata, Ugolino dalla compagine della ‘Divina Commedia’. Respingiamo tutto ciò che non sia quintessenza di lirismo o ultima sintesi drammatica e, illusi della convinzione di non aver più ‘regole d’arte’, abbiamo sostituito nuove regole alle antiche, e non ammettiamo ‘a priori’ se non componimenti brevissimi, e intraprendiamo l’esame di una vasta costruzione epica, sapendo fin dal principio ch’essa è come un quarzo, ove forse potremo trovare anche del buon metallo.⁹⁰

Che Borgese la ‘virtù del costruttore’ la possieda è dimostrabile dall’analisi delle sue opere: la rigida struttura spaziale e la suddivisione in tre parti ben distinte del fallimento di Eliseo che stanno alla base de *I vivi e i morti*; il parallelismo tra i destini del protagonista e di Gesù nel *Lazzaro*; la precisa simmetria di *Tempesta nel nulla*, per citare solo alcuni dei suoi lavori, dimostrano che la narrazione di Borgese, pur tesa verso una dimensione spirituale e simbolica, è anche inserita in un rigido insieme di relazioni tra le singole parti delle opere: il significato che scaturisce dalla densità dei rapporti fra le strutture del testo si somma a quello che nasce dalla presenza di un piano evocativo o simbolico. Per Borgese, come egli stesso scrive già nella prefazione alla *Storia della critica romantica in Italia*, le due componenti sono indissolubili: la «rappresentazione per simboli dell’assoluto» non può prescindere dai «rapporti ritmici e architettonici» che devono contraddistinguere qualsiasi opera d’arte.⁹¹

⁸⁹ D’Annunzio, op. cit., p. 124 «Tra classico e dannunziano passa la stessa differenza che passa tra cristallino e cristallizzato. Dove il grande poeta, il vero classico, è illimitato, cioè nell’estensione del sentimento e nella molteplicità del simbolo, ivi il d’Annunzio è troppo limitato e contornato; dove il classico è infallibilmente simmetrico, cioè nella quantità e nel ritmo, ivi il d’Annunzio si dilata capriccioso ed errabondo. Manca al d’Annunzio, come a tutti i suoi coetanei, una virtù che sembra siasi estinta col poeta del Clitumno e della Chiesa di Polenta: la classicissima, fra le classiche, virtù del costruttore» e poi ancora (p. 125): «[...] tutta l’opera dannunziana soffre di squilibrio, di irregolarità, di proporzioni casuali ed arrischiate. [...] Difetta, per dirla retoricamente ed orazianamente, di principio, di mezzo e di fine».

⁹⁰ *La vita e il libro*, terza serie, Bocca, Torino 1913, p. 102. Su Borgese dantista è fondamentale il saggio di A. SOLE, *Borgese dantista e la «poetica dell’unità»*, in: G.A. Borgese. *La figura e l’opera*, op. cit., pp. 217-240.

⁹¹ Citiamo l’intero paragrafo: «L’arte è la rappresentazione per simboli dell’assoluto. Di qui la tendenza a considerare l’opera d’arte sotto la specie dell’organicità, dell’unità, dell’obiettività, dei rapporti ritmici e architettonici».