

Mate Zorić

## Il ritmo binario nella prosa narrativa di Bonaventura Tecchi

1. Mario Puppo nella sua opera *Tommaseo prosatore* accenna più volte al «parallelismo dei membri del periodo, specialmente dei membri finali», cioè all'inclinazione del prosatore romantico per le corrispondenze foniche e ritmiche, e si sofferma sulla frequenza dei «dicoli e tricoli» definendoli «espressione a due o tre membri simmetricamente disposti, sia in fine che nel corpo del periodo . . .».<sup>1</sup> Notiamo che il Puppo ha esteso le sue indagini anche alla prosa del D'Annunzio e del Carducci,<sup>2</sup> facendo riferimento a simmetrie d'ogni tipo: parallelismi aggettivali semplici o complicati col chiasmo, «dicoli antitetici in serie» e ripetizioni volute e insistenti.

Un'analisi simile potrebbe essere estesa anche ad altri scrittori dell'Ottocento (per es. al Nievo) e anche a quelli moderni e crediamo che non riuscirebbe senza risultati interessanti, quantunque i prosatori del Novecento abbiano tentato sempre, almeno in linea generale, di liberarsi dagli schemi retorici della prosa tradizionale e ottocentesca di stampo classicista e romantico. Ma se pur certi procedimenti troppo schematici (cfr. gli esempi citati dal Puppo nella prosa del Tommaseo, del Carducci e del D'Annunzio), oggi non sono ammessi o, meglio, vengono dissimulati entro strutture prosastiche più libere e, dunque, essenzialmente diverse e nuove, alcune possibilità stilistiche fondamentali del linguaggio narrativo e prosastico non possono non essere sfruttate anche dal narratore d'oggi, la cui reale libertà rispetto alla tradizione letteraria è assai più limitata di quanto possa apparire a noi, suoi lettori e contemporanei.

<sup>1</sup> Cfr. M. Puppo, *Tommaseo prosatore*, Roma, 1948, p. 67.

<sup>2</sup> *Ib.*, pp. 69—74, 149—153.

Così ad esempio il ritmo ternario («le rythme ternaire»)<sup>3</sup> è stato individuato e studiato in una serie di prosatori francesi moderni, anche se, naturalmente, «il s'agit là d'une tradition qui s'annonce déjà dans la rhétorique latine et qui n'a cessé de s'imposer au cours des siècles».<sup>4</sup> Anzi, nell'utile messe di ritmi ternari che ha raccolto René GeorGIN nella sua *Prose d'aujourd'hui*, troviamo i nomi di una trentina di autori francesi del nostro secolo, poiché il ritmo ternario «reste très en honneur dans la prose contemporaine».<sup>5</sup> Giova anche notare che Östen Södergård, il già citato romanista svedese, aggiunge a questi scrittori il nome di Camus, dimostrando la predilezione di questo autore il cui stile è stato qualificato come «sobro, limpide et pur», proprio per la «construction ternaire» nell'opera sua originale e nelle sue traduzioni dallo spagnolo e dall'inglese.

Non ci pare tuttavia giustificata la predilezione di alcuni specialisti per il ritmo ternario — «celui qui, dans la prose descriptive ou oratoire, semble offrir la plus heureuse cadence: cadence traditionnelle, un peu apprêtée, mais toujours agréable à l'oreille et que recherchent d'instinct les stylistes aussi bien que les orateurs politiques»<sup>6</sup> — in quanto l'ammissione di gerarchie magari implicite in confronto ad altri possibili procedimenti prosastici potrebbero ricondurci alle sistemazioni di tipo classicistico della poetica normativa.<sup>7</sup> Al contrario, nella viva realtà di uno stile individuale, nelle infinite possibilità di una prosa o poesia artisticamente strutturata, anche le altre «opposizioni» di parole o gruppi di parole, possono pretendere a una dignità autonoma, contribuendo ad effetti stilistici originali.<sup>8</sup> Il valore stilistico dei ritmi binari dipenderà dunque

<sup>3</sup> Nel libro citato, M. Puppo discorre di una «aggettivazione ternaria» nella prosa del Foscolo, ma anche di verbi e sostantivi che «procedono molto volentieri a tre per tre» (o. c., p. 126).

<sup>4</sup> Cfr. Ö. Södergård, «Un aspect de la prose de Camus: le rythme ternaire», *Studia Neophilologica*, Uppsala, 1959, Vol. XXXI, N.º 1, p. 128. Troviamo un vero tesoro di notizie precise e sistematiche nel libro di Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Fundamentos de una ciencia de la literatura (trad. spagnola di José Pérez Riesco), «Biblioteca románica hispánica», Madrid, 1966, voll. 2.

<sup>5</sup> Cfr. R. GeorGIN, *La Prose d'aujourd'hui*, Parigi, 1956, pp. 190—195.

<sup>6</sup> *Ib.*, p. 191.

<sup>7</sup> «L'opposition de deux termes seulement, outre qu'elle rappelle trop les deux hémistiches de l'alexandrin classique, a quelque chose d'étriqué. La phrase à quatre termes est un peu longue» (*ib.*, pp. 190—191).

<sup>8</sup> In relazione a questi problemi «formali» e soprattutto rispetto al loro «contenuto» poetico, l'importantissimo campo della poesia del Petrarca e dei petrarchisti è stato studiato da Dámaso Alonso (cfr. «La poesia del Petrarca e il petrarchismo. Mondo estetico della pluralità». in D. Alonso, *Saggio di metodi e limiti stilistici*, Bologna, 1965, pp. 305—358). L'Alonso non dimentica, logicamente, «il caso più fre-

dalla maniera in cui verranno usati e dai risultati effettivi, dalla loro posizione nel contesto e dall'intensità, dal loro numero eccessivo (o dalla rarità loro), in un'opera o in uno scrittore; dalla forza d'urto, infine, con cui si contrappongono a una tradizione di maggiore o minore durata o ad una libertà antitradizionale.

2. Nella prosa di Bonaventura Tecchi, scrittore la cui attività narrativa si svolse entro un arco di circa mezzo secolo, rimanendo costantemente fedele a una propria, limitata, ma originale ispirazione etico-lirica, proprio al ritmo binario è affidata una posizione di privilegio. La costruzione di due parole o di due gruppi di parole o di due proposizioni indipendenti o subordinate appare infatti assai spesso nella prosa del Tecchi in forme e combinazioni che confermano una palese predilezione del narratore per questa possibilità stilistica dell'espressione narrativa. I ritmi binari di questa prosa non sono soltanto quelli elementari, di semplici coppie di aggettivi, ma si legano per lo più in serie di «dicoli» od espressioni parallele:

Potere avere un po' di certezza! Anche se *piccola e sanguinante*, ma *solida e sicura come un sasso*, poterla tenere nelle mani e gridarci sopra: «sono io, sono io!».

(*Il nome sulla sabbia*, Milano, 1937<sup>2</sup>, pp. 18—19).

Leggerissima difficoltà, che la faceva parlare lentamente, scandendo le parole, ma mettendoci una calma raggiunta, una dolcezza dell'anima riposata.

(*Idilli moravi*, Milano, 1939, pp. 6—7)

*Un'allegria più calma, più serena, senza eccessi e senza malinconie*; anzi *una gioia schietta, profonda*, pareva fosse la base costante di quella nuova allegria.

(*Valentina Velier*, Milano, 1951<sup>2</sup>, p. 46)

Esempio che graficamente potrebbe essere presentato anche così:

*Un'allegria,*  
*più calma, più serena,*  
*senza eccessi e senza malinconie;*

quente di pluralità che ci offre la poesia del Petrarca (e in generale, anche il linguaggio umano)», cioè quello «di due soli membri», che lo studioso spagnolo chiama «dualità». Queste dualità o bimebrazioni (tipo: «...e come dolce parla e dolce ride») rispecchiano, a volte, un movimento di base «binario»; appariscono, spesso, in posizione finale concludendo il sonetto, e sono usate in serie progressive, complicate con altre «pluralità» (ternarie, quaternarie). Secondo l'Alonso «le profonde necessità estetiche che cercavano una forma nello spirito del Petrarca miravano ad esprimersi, a modellarsi, secondo un sistema equilibrato da un movimento bilanciato, un movimento binario, che sorge, potremmo dire, da una bimebrazione del pensiero poetico. La dualità che ne emana si concreta in sintagmi bimebri...» (o. c., p. 316).

anzi una gioia  
schietta, profonda,  
pareva fosse la base costante di quella nuova allegria.

Nello stesso libro del Tecchi troviamo, tra innumerevoli altri, anche questi esempi:

*Sorrise e menti a se stessa:*  
voleva mettere in quelle parole («io non t'ho capito»)  
un sorriso  
complicato d'ironia, di falsa umiltà,  
un'intenzione, ancora,  
puntuta e sottile come uno spillo,  
di provocarlo.  
(Valentina Velier, ed. cit., p. 45)

Era una giornata di vento, e i due cipressi, che da casa Contarini si vedono svettare sulle rovine bianche dei Fori, quel giorno piegavano, lenti e flessuosi, la cima, come se indulgessero a una carezza e insieme non volessero lasciarsi distogliere da una certa loro pensosa malinconia.

(Gli egoisti, Milano, 1966<sup>25</sup>, p. 9)

La pensosa malinconia attribuita ai cipressi è ripresa, ma un po' più avanti, come introduzione al ritratto di un personaggio nel quale sono abbondanti i ritmi binari, anzi, «le coppie di epiteti integrativi», care alla prosa descrittiva di stampo manzoniano:

No, più che di «malinconia pensosa», a proposito di quest'ultimo si sarebbe dovuto parlare di austerità diritta, chiara: trasparente da un paio d'occhi celesti, di un azzurro quasi marino, che non portavano lenti, sopra un volto lungo e delicato, che aveva bocca sottile e serrata e ogni tanto s'apriva — anche mentre il giovane prete guardava il quadro — a un sorriso dolce ma un poco lontano e astratto.

(Ib., p. 10)

Queste citazioni potrebbero essere assai più ampie, così come sono fitti i ritmi binari nel tessuto prosastico del nostro autore. E ne potrebbero essere aggiunti precisi dati statistici. Ma le indicazioni numeriche (che pure abbiamo raccolto e da cui risulta che il ritmo binario è soprattutto frequente nella prosa del romanzo *Valentina Velier*), hanno un valore definitivo soltanto se complete e basate su una statistica comparata, che dovrebbe includere i risultati di simili spogli eseguiti sulle pagine di altri prosatori contemporanei.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Così, ad es., il ritmo binario è assai frequente nella prosa del rondista Bacchelli, ma non lo è nella prosa del Cecchi. In quella di *Un uomo finito* del Papini è attirato e «assorbito» in combinazioni numerose e pesanti di ternari e quaternari, mentre nella prosa del Malaparte tutti questi ritmi si alleano in costellazioni esuberanti e, a volte, artificiali.

Aggiungiamo però alcuni esempi spigolati in qualche altro libro del Tecchi:

*Egli rispondeva affettuosamente, quietamente alle sue ansietà, la rassicurava; ma l'ombra del passato non la voleva, non lo interessava, come se fosse una cosa ormai nota e quieta.*

(*Amalia*, Milano, 1937<sup>2</sup>, p. 70)

*Ma dopo che sono rimasto solo e ho rinunciato al colloquio con Guido, un senso sottile di meraviglia, quasi di beatitudine, ha cominciato a filtrarmi dentro. Per la prima volta nella mia vita sentivo d'aver fatto un passo avanti, d'aver raggiunto un gradino, piccolo, forse, ma essenziale, almeno per me: che le chiacchiere sono inutili, che ci son verità di cui non si parla, di cui è meglio non parlare.*

(*I Villatàuri*, Milano, 1935, p. 283)

Nell'ultima parte di quest'esempio, il secondo membro del ritmo binario si apre in una nuova bimembrazione (I + I [I + I]).

3. A volte i ritmi binari si alleano al ritmo ternario in architetture leggere ma saldamente costruite:

*Insidiosa primavera e strana: dev'essere stata lei a imbrogliarmi le ore nel cervello, a farmi perdere il senso preciso del tempo, a indugiare in cose che potevano essere affrettate o soppresse.*

(*Idilli moravi*, ed. cit., p. 4)

I gruppi più semplici non sempre si legano mediante la congiunzione, per cui alle «coppie di epiteti integrativi», ai membri del periodo paralleli e collegati dalla congiunzione elementare («decisa e battagliera», «orgoglioso e impaziente», *Valentina Velier*, ed. cit., pp. 45, 47), si sovrappongono, assai numerosi, i ritmi binari asindetici:

*Primavera tenera, precoce... (Idilli moravi, ed. cit., p. 14)*

*... dell'aria tepida, dell'azzurro raddolcito (ib., p. 14)*

*Arrivarono trafelati, ridenti... (Valentina Velier, ed. cit., p. 49)*

Lo schema del ritmo binario asindetico può essere ripetuto, una o più volte in uno stesso periodo, e questo procedimento insistente può lasciare perplessi sulla sua vera necessità, facendo pensare a un *tic formel*:

*... proprio per quella grande, straordinaria lentezza che ella aveva nell'aprirsi, nel confidarsi.*

(*Valentina Velier*, ed. cit., p. 21)

*Trasferiva senza accorgersene il suo disagio, il suo scontento, sulle persone che le stavano vicine; e specialmente sui compagni, sui professori.*

(*Ib.*, p. 20)

dove abbiamo un ritmo binario progressivo (I + [I + I]), in cui, cioè, il secondo termine si scinde in due membri.

Pertanto si può affermare, sulle orme del Puppo, che lo schema a volte preesiste «al concreto momento espressivo» e che agisce «come stimolo, determinando il pensiero in una certa direzione».<sup>10</sup> Ma questo non vuol dire che il frequentissimo parallelismo dei membri del periodo e le coppie aggettivali siano soltanto un ornamento esteriore e non un'esigenza intima di questa prosa, che è stata, d'altronde, avvicinata alla «cosiddetta prosa povera», per il suo «accento monocorde» e un «tono minore».<sup>11</sup>

Riccardo e la Vally assistevano allibiti a quella specie di giuoco *amaro, crudele*, in cui l'intelligenza dei due genitori aveva trovate *geniali e pungenti*, e l'uno ributtava con prontezza *agile e sfavillante* l'accusa dell'altro.

(Valentina Velier, ed. cit., p. 26)

...le ragazze *si voltavano esterrefatte e trovavano sempre gli occhi neri e beffardi*, la chioma *alta e arruffata*, il viso *stranamente calmo e sicuro* del loro compagno.

(Ib., pp. 33—34)

Insieme ai ritmi asindetici, vorremmo indicare le frequenti ripetizioni di parole o gruppi di parole (ripetizioni soprattutto di tipo iniziale, ma anche nel mezzo del periodo), che fanno pensare alla «ripresa» stilistica di un motivo, insistente e come accarezzato dal narratore:

...gli occhi, *vivi e umanissimi*, attenuano quell'impressione di sorpresa quasi carnale! *L'attenuano e insieme l'accrescono* con un fascino nuovo.

(Idilli moravi, ed. cit., p. 5)

*Ancora qualche ombra di ribellione, ancora qualche gesto orgoglioso e impaziente...* Però non era, questa *l'ansietà, l'angoscia*, che ogni tanto la prendeva. C'era stata anzi, *in quel cedere improvviso, in quel sentirsi quasi sopraffatta dalla violenza di Giorgio*, anche una gioia grande, profonda: la Vally lo riconosceva.

(Valentina Velier, ed. cit., p. 47)

*Quando vide* che Giorgio, dopo averla salutata come era solito con un gesto scherzoso della mano, si distaccava sull'orlo della pianura quasi in una distanza infinita; *quando vide* da lontano quel gesto *ripetersi e spegnersi* come una luce, senti, con un morso acuto di disperazione, *che la partenza era prossima, che poche sere dopo l'avrebbe visto allontanarsi* così, in una piccola stazione, *tra saluti d'addio, inghiottito dalla guerra.*

(Ib., p. 50)

Singole espressioni possono essere ripetute anche a distanza, come riecheggiamenti di motivi caratteristici, per cui

<sup>10</sup> O. c. in nota 1, p. 68.

<sup>11</sup> Cfr. S. Rosati, «Prosa 1941», *Romana*, Firenze, V/1941, n. 12, pp. 786—787.

il ritmo binario è allora come una sintesi di immagini apparse precedentemente:

... la stessa impressione *sgradita e misteriosa* ...

è un eco di:

... un senso di sorpresa *sgradita*, nei primi giorni, a quel «tu» di un estraneo, di una voce maschile, come il contatto di una mano *sconosciuta, invisibile*, che all'improvviso ci tocchi. (Valentina Velier, ed. cit., pp. 28, 23)

Pur essendo giustissima anche per il Tecchi l'affermazione di Gian Luigi Beccaria, stando al quale «... quanto più la prosa si avvicina alla situazione interiore, alla purezza lirica della poesia», tanto più essa «preferisce alla libertà del discorso la 'prigione' dello schema»,<sup>12</sup> possiamo affermare che, a volte, il discorso diretto e l'indiretto libero, non meno delle parti descrittive o liriche, vengono costruiti secondo lo schema del ritmo binario o ternario; e così anche i frammenti in cui predomina la pura e semplice «informazione epica», dunque i piani meno liricizzanti della struttura narrativa:

*Allora, di nuovo, il silenzio, la passività di lui, li senti come offese.*

Ella ebbe a un certo punto l'idea che la sua confessione l'avesse «macchiata» agli occhi di lui. Sì, anche fisicamente, oltre che nell'altra maniera: come una macchia sul corpo, e che non gli potesse piacere più. Si sentiva *imbruttita, invecchiata*. Era un'impressione *strana e pericolosa: lo sapeva, lo sapeva*.

Ma se non fosse poi vero? — pensava qualche altra volta. — Se sentiva, invece, in altri momenti, che non era mai stata così segretamente fiorente come adesso che il cuore le si era aperto all'amore? Ma allora, *perché egli non se ne accorgeva? E perché non la guardava quasi più? e con una freddezza incredibile pareva temesse di toccarle perfino le mani negli incontri e negli addii?* Dio mio, la mente le si perdeva.

(Amalia, ed. cit., pp. 70—71)

A questo stesso fenomeno appartengono pure le domande, ripetute, con la parentesi della didascalia in mezzo:

*Vuoi scommettere che hai capito?* — le gridò, distante un poco, come era, sulla strada in salita. — *Vuoi scommettere che hai capito?*

— *Che cosa vuoi che si scommetta?* — disse lei, ridendo. Ed era come se volesse ancora difendersi e insieme, ma appena appena, provocarlo. — *Che cosa vuoi mai che si scommetta?*

(Valentina Velier, ed. cit., pp. 45—46)

<sup>12</sup> Cfr G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, Firenze, 1964, p. 311.

4. Il ritmo binario può essere costruito sul parallelismo di due attributi:

E subito le si mise a lato, *chiacchierino e affettuoso*.  
(*Amalia*, ed. cit., p. 34)

Disse subito che doveva dirgli cose *importanti, definitive...*  
(*Ib.*, p. 34)

I due attributi integrativi possono essere anteposti al sostantivo a cui si riferiscono, contribuendo ad effetti evocativi o mimetici, come in questa proposizione, che vorrebbe fissare la sensazione e lo stato d'animo del viaggiatore:

Quando finalmente giungemmo, *ampia luminosa* si stendeva sopra la stazione l'aurora, già piena *d'irrequietezze e fervori primaverili*.

(*Idilli moravi*, ed. cit., p. 13)

Altre volte il ritmo binario appare nei predicati nominali:

...ed era *così umile e insieme così prepotente...*  
(*Amalia*, ed. cit., p. 34)

e non meno in quelli verbali:

...il conduttore: fermo, con la sua lampada notturna attaccata, come un grande insetto luminoso, davanti al petto, *guardava e sorrideva*.

(*Idilli moravi*, ed. cit., p. 12—13)

Ormai *ascoltavo, cercavo d'afferrare le parole...* (*Ib.*, p. 10)

Non di rado si raggruppano in ritmi binari le proposizioni indipendenti e quelle subordinate e i complementi di ogni specie, estendendo l'uso di questo tipo di «pluralità» a tutti gli aspetti o quasi della proposizione e del periodo:

*La sua figuretta snella, la sua bellezza acerba eppur vibrante*, si trovò così come uno stelo che deve innalzare il capo in un'aria ruvida e ostile.

(*Valentina Velier*, ed. cit., p. 15)

Nell'esempio citato il ritmo binario apre e suggella il periodo: nel gruppo d'apertura, la bimembrazione è ottenuta mediante il parallelismo dei soggetti e dei rispettivi attributi, ma, volutamente, non è perfetta. È arricchita, cioè, da una bimembrazione minore («acerba eppur vibrante»), che aggiunge un terzo epiteto, o, in effetti, il presupposto per un ternario: I + (I + I).



Casi simili non sono rari nella prosa del Tecchi, e noi ci limiteremo ad aggiungere qualche altro esempio di ritmo binario nelle proposizioni e nei periodi:

... il suo capo, ritto accanto al finestrino, una gran chioma nera al vento, tentava di segnare qualche cosa su un taccuino...  
(*Idilli moravi*, ed. cit., p. 12)

Voleva non soltanto documentarsi, ma dare alla persona, cui il segreto era da svelare, la prova della sua probità, della sicurezza delle informazioni, che tutto era a posto e non ci potevano essere dubbi.

(*Gli onesti*, Milano, 1965<sup>3</sup>, p. 128)

Incurante dell'aria cruda e della tristezza che era d'intorno, ella saltellava qua e là come un passero, e pareva beccasse qualche cosa, ora curvandosi verso una sedia, ora verso un muretto.

(*Idilli moravi*, ed. cit., p. 97)

A volte, per evitare una monotonia espressiva, le singole parole delle proposizioni coordinate parallele vengono disposte secondo lo schema BA; ABB, o secondo combinazioni più semplici, come negli esempi che seguono:

Ridevano su l'altra sponda i lumi d'un fantastico villaggio nella notte solitaria; melodie luminose erravano in quella lontananza e chiamavano lusinghevolmente...

(*Il nome sulla sabbia*, ed. cit., p. 28)

Speravano veramente da me qualche cosa quella gente o gli uomini pratici si armavano d'ironia contro don Chisciotte...

(*Ib.*, p. 27)

In altri casi, la struttura è simmetrica (ABC; ABC), ma le singole parole, ripetute, cambiano funzione sintettica:

... un timore vago che vinceva la curiosità, una curiosità che lottava col timore...

(*Valentina Velier*, ed. cit., p. 22)

5. Nel Manzoni, il «procedere per coppie di aggettivi (ed anche, come è facile rilevare senza che si esemplifichi, di sostantivi e verbi)» esprimerebbe, aveva notato il Russo,<sup>13</sup> »quell'alta moderazione della visione artistica manzoniana, che ama la religiosa temperanza delle note». Questa affermazione vale, soprattutto, per i vari tipi di coppie integrative e per una determinata prosa, sorretta da una particolare visione del mondo, mentre nella prosa degli scrittori contemporanei la natura dei «dicoli» e dei «tricoli» o, meglio, ritmi o pluralità binarie e

<sup>13</sup> Per la citazione precedente e questa dal commento di Luigi Russo ai *Promessi sposi* cfr. M. Puppo, o. c. in nota 1, p. 127.

ternarie, è, naturalmente, assai varia e più restia a essere ridotta a un denominatore comune. Nel caso del Tecchi, poi, qualunque allettante, sarebbe tuttavia azzardato e, forse, troppo semplicistico, spiegare le sue frequenti simmetrie e parallelismi ritmici in chiave di una tendenza fondamentale della sua visione artistica, dominata dal senso romantico dei «dissidi» (impostati, d'altronde, già nella prima novella della prima sua raccolta) e da una tensione bipartita «tra il bene e il male», affermata, soprattutto negli ultimi libri.<sup>14</sup> I suoi abbastanza numerosi e compiaciuti (o incoscienti) ritmi binari potrebbero essere pure un aspetto formale di quel fondo poetico e narrativo, che vorremmo definire come una inquietudine controllata o tendenza irrazionale ed eversiva continuamente costretta da una volontà non meno autentica ed intima che si tradurrebbe stilisticamente in cristallizzazioni non uniformi e meccaniche, ma comunque frequenti e ripetute.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Ma il Tecchi affermò pure un continuo «dissidio» tra arte e cultura e, nella sfera della sua personalità, tra una timidezza congiunta a una specie di orgoglio; infine, tra il solipsismo e la ricerca del dialogo con gli «altri» (cfr. *La mia prospettiva estetica*. A cura della Università di Padova, Padova, 1953, p. 206).

<sup>15</sup> E ciò sarebbe in corrispondenza anche a quel suo «desiderio costante di fedeltà alle leggi severe dell'arte, al bisogno di dar chiarezza e plasticità perfino alle irrequietezze più vaghe...» (ib.).