



I S E M P R E V E R D E

LUIGI PIRANDELLO

— ★ ★ ★ —

Arte e scienza: saggi

ATHENA
EDIZIONI

Athena Edizioni ti regala questo libro in formato cartaceo, stampato e spedito gratuitamente a casa tua. Infatti per ogni libro acquistato dal sito potrai scegliere un libro della collana Sempreverde in omaggio. Visita edizioniathena.it per maggiori informazioni.

I.
Arte e Scienza

Rileggendo nel libro di Alfredo Binet *Les altérations de la personnalité* quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, dai quali, com'è noto, si argomenta che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di varii stati di coscienza più o meno chiari, pensavo qual partito potrebbe trarre da questi esperimenti la critica estetica per la intelligenza del fenomeno non meno meraviglioso della creazione artistica, se oggi non fosse venuto in uso e in vizzo ostentare un soverchio disdegno per la intromissione (altri dice intrusione) della scienza nel campo dell'arte.

Certo, questo disdegno è suscitato in noi giustamente, almeno in gran parte, dagli eccessi di alcuni, diciamo così, troppo fantastici professori di critica antropologica, i quali, pur protestando qualche volta di non volere entrar giudici in materia d'arte e di letteratura, seguitano imperturbabili ad applicare a questo e a quell'artista le loro elucubrazioni patologiche fondate quasi sempre su l'ignoranza della materia artistica e letteraria, e perciò sconclusionate. Del resto, anche quando non si abbia la crassa ignoranza, è ben naturale che uno studioso, il quale passi da un laboratorio di fisiologia o da una clinica psichiatrica allo studio dei fenomeni estetici, non riesca per quanto faccia, a spogliarsi dell'abitudine di dare, nell'esame di questi fenomeni, una parte preponderante all'importanza che può avere il caso patologico nelle varie espressioni artistiche.

Ricordo che nella ricorrenza del centenario della nascita di Giacomo Leopardi un psichiatra e un antropologo, in alcune conferenze ch'erano nel programma delle feste commemorative romane, si scialarono – tra l'indignazione di tutto l'uditorio – a dirne d'ogni conio su l'infelice poeta, e che uno dei due, l'antropologo, commentando a suo modo il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, ebbe il coraggio di notare non so che povertà di colore in quel canto sublime, da attribuire a non so qual difetto o malattia della vista del Leopardi.

Ebbene, se quell'antropologo avesse letto nel primo volume dei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* ciò che il Leopardi stesso diceva intorno alla descrizione presso gli antichi e presso i moderni, rispondendo alle osservazioni di Lodovico di Breme sopra la poesia moderna o romantica, si sarebbe accorto che non per difetto o malattia della vista, bensì di proposito, per intenzione d'arte, il poeta descriveva e coloriva a quel modo, e non avrebbe detto una così marchiana bestialità. Rileggendo col lume di quella risposta al di Breme le poesie, si sarebbe accorto che, nel descrivere, il Leopardi pone – per così dire – innanzi a gli occhi del lettore gli oggetti della natura, senz'altro:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
Posa la luna, e di lontan rivela
Serena ogni montagna...

Vuole che i sentimenti, mesti o lieti che siano, spirino da quegli oggetti naturalmente, da sè. «La natura, purissima, – dice, – tal qual è, tal quale la vedevano gli antichi; le circostanze naturali, non procurate mica a bella posta, ma venute spontaneamente; quell'albero, quell'uccello, quel canto, quell'edificio, quella selva, quel monte, tutto da per sè, senz'artificio, e senza che questo monte sappia in nessunissimo modo di dovei eccitare questi sentimenti, nè che altri ci aggiunga, perchè li possa eccitare, nessun'arte». L'arte deve consistere tutta nella scelta degli oggetti, nel porli nel loro vero lume, nel prepararci a riceverne quella data impressione, «dovechè, in natura, e gli oggetti di qualunque specie sono fusi insieme e in vederli spessissimo non ci si bada».

Difficile veramente tenere a freno l'indignazione o anche, alle volte, una risata, nel vedere con quanta facilità e per quali ragioni questi tali professori di critica antropologica dan patente di pazzia o di degenerazione ad artisti che, anche per poco, non stiano nella linea d'una astratta normalità. Tante volte, a tal proposito, ho fatto a me stesso la domanda: – Ma ci vuol proprio molto a intendere che la genialità non è, fondamentalmente, nè può essere una specie di malattia mentale? Il pazzo è o prigioniero entro un'idea fissa e angusta o abbandonato a tutti gli eventi miserevoli d'uno spirito che si disgrega e si frantuma e si perde nelle proprie idee; senza varietà cioè e senza unità: il genio, invece, è lo spirito che produce l'unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui, mediante la divinazione dei loro rapporti; lo

spirito che non si lega ad alcuna idea, la quale non diventi tosto principio d'un movimento vitale: unità cioè e varietà¹.

Parimenti è difficile tenere a freno una risata nel vedere come questi professori di critica antropologica o fisiologica non riescano a comprendere che se l'artista, in quel suo libero movimento vitale, talvolta crea leggi ch'egli stesso ignora, può tal'altra anche sacrificare la così detta logica comune a un superiore effetto d'arte, perchè il vero dell'arte, il vero della fantasia non è il vero comune. E non citerò il vecchio esempio di quel medico che discuteva sul serio e con molta gravità se la Venere di Milo non avesse per avventura una lussazione all'anca destra, e quell'altro di Gustavo Teodoro Fechner, ch'era anche medico e nel suo libro *Vorschule der Aesthetik* osservava che la Madonna di S. Sisto ha gli occhi troppo grandi e troppo distanti l'uno dall'altro e scorgeva non so che sintomo patologico ne la pupilla largamente dilatata del Bambino ch'ella tiene tra le braccia.

Passando da queste elucubrazioni patologiche su l'arte a quelle de la metafisica positivistica ed evoluzionistica, alle naturalistiche, alle psicologiche, alle sociologiche, ecc. ecc., è difficile non rivoltarsi quando, per esempio, lo Spencer nei suoi *Principles of Psychology*, dando ai sentimenti estetici una causa fisiologica, la

¹Vedi a questo proposito G. SÉAILLES *Le genie dans l'art* – Paris, Alcan.

scarica dell'energia esuberante nell'organismo, e distinguendone poi i vari gradi, dalla sensazione semplice a uno stato di coscienza oltre le sensazioni e le percezioni, e concludendo che la forma più perfetta del sentimento estetico si ha dall'accordo e dalla simultaneità di questi vari ordini mediante la piena azione delle facoltà rispettive, con la minima deduzione cagionata da ciò che vi è di doloroso nell'attività eccessiva, mena la coda di Minosse e giudica e manda l'arte dei Greci e la medievale e la moderna, che gli pajono ben lungi dalle forme dell'arte com'egli la intende, accomodata cioè ai suoi principii fisiologici e morali; o quando il Taine, cercando di dare una forma dimostrativa presa dalle scienze naturali al concetto dell'evoluzione sorta, secondo lui, dapprima in Germania, e consistente – com'egli stesso dice – nel rappresentare tutte le parti di un gruppo come solidali tra loro e complementari, in modo che a ciascuna di esse necessita il resto, e tutte unite insieme manifestano per via della successione loro e dei loro contrasti la qualità interiore che le raccoglie e le produce, proclama il principio che non vi ha alcuna differenza di natura tra il mondo fisico e il morale; che i fenomeni morali sono anch'essi soggetti al determinismo, proprio come i fenomeni fisici; che la storia umana rientra nella storia naturale e deve perciò praticarne il metodo; che se l'uomo è un animale che fa poesie allo stesso modo come l'ape l'alveare o l'uccello il nido, l'opera d'arte non deve più sembrarci quale un giuoco fortuito dell'immaginazione, bensì come il prodotto di determinati

fattori e di determinate leggi, e cioè di quella *delle dipendenze* e di quella *delle condizioni*, con le teorie che ne derivano: del carattere essenziale o della facoltà dominante, dalla prima; delle forze primordiali, razza, ambiente, momento, dalla seconda; e non s'accorge mai che, applicando con un rigore quasi geometrico questi suoi principii e queste sue teorie e considerando esclusivamente le opere d'arte come effetti necessari di forze naturali e sociali, come documenti umani e segni d'uno stato dello spirito, non penetra mai veramente nell'intimità dell'arte.

Tuttavia, se da un canto son deplorabili questi eccessi, queste soggezioni che si vogliono imporre all'arte, queste deficienze d'estimativa estetica; dall'altro è innegabile che la scienza potrebbe non poco aiutare e corroborare la critica letteraria, la quale da noi è spesso o arida e nuda cronaca o retorica superficiale, pedantesca o cervellotica; aiutare, corroborare, illuminare anche la critica estetica che, prima metafisicamente macchinosa, ora, a furia d'escludere e di scartare come estranee o estrinseche tante questioni e tante vedute, che sono invece inerenti all'arte ed essenziali, si è ristretta specialmente per opera di Benedetto Croce a un'unica questione, a un'unica veduta, la quale, non riuscendo ad abbracciare tutto il complesso fenomeno artistico, quando non si sformi allargandosi arbitrariamente, incespica in continue contraddizioni.

*

Il Croce, com'è noto, stacca nettamente nella sua *Estetica* l'arte dalla scienza, non però la scienza dall'arte; relega l'arte in un primo gradino, la scienza in un secondo, che presuppone il primo; dice così: «Il rapporto di conoscenza intuitiva o espressione, e di conoscenza intellettuale o concetto, di arte e di scienza, di poesia e di prosa, non si può significare altrimenti se non dicendo ch'è quello di *doppio grado*. Il primo grado è l'espressione, il secondo il concetto: il primo grado può star senza il secondo, il secondo non può star senza il primo».

Tutto il rapporto è assolutamente arbitrario, e l'arbitrio consiste appunto nell'avere fin da principio staccato con un taglio netto le varie attività e funzioni dello spirito, che sono in intimo inscindibile legame e in continua azione reciproca; nell'avere scisso la compagine della coscienza, considerandone solo una parte, che soltanto per astrazione può immaginarsi disgiunta dalle altre, e nell'aver fondato l'arte su questa.

Naturalmente da questo arbitrio non poteva venir fuori che un'Estetica astratta, monca e rudimentale.

Il Croce, com'è noto, pone due forme o attività dello spirito, una teoretica, distinta in intuitiva e in intellettuale, e una pratica. Con la forma teoretica, egli dice, l'uomo comprende le cose: con la forma pratica le va mutando: con la prima si appropria l'universo, con l'altra lo crea.

Dato che una separazione possa farsi, parrebbe a tutti che l'arte dovesse piuttosto consistere nella seconda forma o attività,

che implica la mutazione delle cose e la creazione, non la semplice comprensione di esse.

Ebbene, no: il Croce considera l'arte come attività teoretica, come conoscenza nel primo momento della intuizione, e dà fuori quindi un'Estetica intellettualistica senza intelletto, fondata tutta su le sole rappresentazioni, naturalmente soltanto in base a un procedimento logico, e dunque astratta, come dicevo, monca e rudimentale.

L'arte, egli dice esplicitamente, è conoscenza, è forma: non appartiene al sentimento o alla materia psichica.

È noto che il Kant faceva delle sensazioni la «materia» della coscienza e della «sintesi» (che corrisponde alla «riflessione» del Locke) la «forma» di essa.

Tanto il Locke quanto il Kant non consideravano se non un lato solo della vita psichica, quello cioè delle rappresentazioni, della conoscenza. La forma del Kant consisteva dunque in un processo intellettuale. Il Croce, appigliandosi a un passo della *Critica della ragion pura*, dove lo stesso Kant, parlando della dottrina trascendentale degli elementi, distingue una forma, che non è la materia bruta della sensazione e non è neanche ciò che vi aggiunge l'intelletto (il concetto), e parla di una *trascendentale Aesthetik*, il Croce, dicevo, chiama *forma*, invece, l'insieme dei principi a priori della sensibilità, cioè l'intuizione pura: attività, teoretica bensì, ma non intellettuale; e su questa edifica la sua Este-

tica, ch'io perciò ho definito più su intellettualistica senza intelletto: intellettualistica perchè, anche ammesso che si possa dare davvero una conoscenza intuitiva libera d'ogni riferimento intellettuale, risulta sempre fondata su la conoscenza, cioè su un fattore solo della coscienza, la rappresentazione, astrazione fatta non solo dai sentimenti e dagli impulsi che l'accompagnano, ma anche dalle rappresentazioni della memoria che possono mescolarsi ad essa.

E la teoria del Croce, come vedremo, raggiunge gli estremi di quella teoria intellettualistica del Herbart, per il quale la coscienza era costituita da un meccanismo delle rappresentazioni, ritenute da lui come l'unico elemento psichico primitivo e nel loro continuo andare e venire non soggette a trasformazione.

Escludendo il sentimento e la volontà, cioè gli elementi soggettivi dello spirito, e fondando l'arte solamente su la conoscenza intuitiva, dicendo cioè che l'arte è conoscenza, il Croce non riesce a vedere il lato veramente caratteristico di essa, per cui essa si distingue dal meccanismo.

Il modo dell'essere e la qualità son dati dalla volontà e dai sentimenti: prima, abbiamo l'oggetto senza un modo d'essere determinato e senza valore. E come possiamo concepir davvero quest'oggetto, se non per astrazione?

La conoscenza teoretica del Croce non ci può dare dunque che un'astrazione, la obiettivazione delle cose, come può farla una qualunque scienza naturale.

Come nel mondo fisico regna l'equivalenza di causa ed effetto, così nel mondo estetico del Croce regna l'equazione: *intuizione-espressione*. Come la causalità fisica forma un tutto chiuso in sé, limitato da questa ferrea legge dell'equivalenza di causa ed effetto, così l'attività estetica è considerata dal Croce come affatto indipendente.

E come tutto il mondo fisico forma un meccanismo rigido, nel quale si possono prevedere con sicurezza gli effetti che da certe determinate cause derivano, così il mondo estetico del Croce forma un meccanismo altrettanto rigido. Nè potrebbe essere altrimenti, dato il suo modo di concepir l'Estetica.

Il fatto estetico, com'egli lo intende, ha inevitabilmente tutti i caratteri del fatto fisico isolato per astrazione, cioè i caratteri di necessità, di fissità, assenza di fini e valore soltanto quantitativo.

Che cos'è l'intuizione per il Croce? L'atto dello spirito che forma, nè più nè meno – così, in astratto. Non questa o quella forma, modo d'essere, qualità: no: solamente l'atto dello spirito che forma, in astratto. Tutta la sua Estetica è qui. Egli non può vedere necessariamente, nè ammettere altro; o almeno, se potesse star fermo nella sua teoria, non dovrebbe vedere e ammettere altro. Sostiene infatti in principio che non vi è alcuna differenza, se non *quantitativa*, tra l'intuizione in genere e l'intuizione artistica; «ciò che comunemente si chiama, per antonomasia, l'*arte*, coglie intuizioni più vaste e complesse di quelle comuni» – nient'altro – «i limiti delle impressioni e intuizioni che si dicono

arte verso quelle che volgarmente si dicono *non-arte*, sono empirici: è impossibile definirli. Un epigramma appartiene all'arte; perchè no una semplice parola?» Limiti empirici, questione di più o di meno. Naturalmente: perchè per lui si tratta soltanto di oggettivare un'impressione della realtà, non di dare della realtà un'interpretazione soggettiva². Sembra paradossale? Sì, risponde

²Giustamente il Cesareo, il quale riconosce che l'arte non è nè può essere semplice conoscenza, si domanda: «Che divario c'è egli fra l'intuizione comune e l'opera d'arte? Cento, mille, diecimila persone si levano di buon'ora e guardano un'alba in Lombardia. Tutti gli altri si contentano d'esclamare: Bell'alba: Alessandro Manzoni scrive: «Il cielo prometteva una bella giornata» col rimanente della mirabile descrizione che si ritrova nel cap. XVII dei *Promessi Sposi*. In che differiscono le due espressioni? Ecco: i primi hanno percepito quell'alba come uno spettacolo estraneo alla loro coscienza, come qualcosa che venisse di fuori, e dicendo: – Bell'alba! – hanno creduto di non far altro che esprimere una realtà oggettiva la quale sembra la stessa per tutti. Il Manzoni invece diede dell'alba un'espressione nuova, perchè tutta impregnata della sua coscienza individuale; le sue sensazioni, le sue immagini, le sue determinazioni egli sa bene che non esistevano già nel fenomeno, ma sono un prodotto della sua attività fantastica: tanto vero che niun altro le avrebbe trovate; egli in somma non ha rappresentato la realtà oggettiva, ma ne ha dato

il Croce, sembra paradossale per l'illusione o pregiudizio che noi intuiamo della realtà più di quanto effettivamente ne intuiamo, che è poca cosa «e consiste in piccole espressioni; che si fanno via via maggiori e più ampie solo con la crescente concentrazione spirituale in dati momenti». Ecco: crescente concentrazione spirituale in dati momenti: non si tratta d'altro. Perché «non si può ammettere, – soggiunge il Croce poco dopo, – che la intuizione, che si dice di solito *artistica*, si diversifichi dalla comune come intuizione *intensiva*. La funzione artistica spazia più largamente, in campi diversi, ma con metodo non diverso da quello dell'intuizione comune, la differenza tra l'una e l'altra è perciò non intensiva ma anzi *estensiva*». Curiosa, una *concentrazione* non intensiva, anzi estensiva!

Ma lasciamo andare!

Il Croce vorrebbe sfuggire alle strette del meccanismo e dimostrare la natura ideale della sua conoscenza intuitiva. Ora, certo, le rappresentazioni non coincidono con gli oggetti del così detto mondo esterno: sono anch'esse fatti soggettivi della coscienza e oggettivi sono solamente in quanto si riferiscono agli oggetti esteriori e costituiscono il materiale su cui si edifica il così detto mondo esterno. Nessuna cosa penetra nel nostro spirito,

una sua interpretazione soggettiva e caratteristica. V. *La critica estetica* nel vol. *Critica militante*, Messina, Trimarchi ed. 1907.

che subito non divenga simile ad esso. Ma perchè questo? Perchè se noi ristabiliamo l'unità della coscienza, considerandola non più dal solo lato rappresentativo, ma nel suo duplice aspetto, oggettivo e soggettivo, troviamo subito mutate del tutto le condizioni: mutate le rappresentazioni per gli elementi soggettivi del sentimento e dell'impulso, perduto quel carattere di *fissità* che esse avevano per sè sole, isolate per astrazione. L'intuizione, dunque, non può essere semplice conoscenza, se non per una astrazione, che se può avere un valore logico, non ne ha però alcuno nella realtà. Tanto è vero questo che il Croce, volendo discendere dall'astrazione alla realtà, offende la logica prima con una petizione di principio, poi con un sofisma e in fine con una contraddizione. Non vorrebbe distinguere affatto tra percezione e intuizione, cioè secondo che noi cogliamo l'oggetto nella sua composizione reale o impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo, o meglio, secondo l'importanza che attribuiamo nel primo caso all'obbiettività dell'atto della rappresentazione e, nel secondo, alla subbiettività di quest'atto: nè vorrebbe poi distinguere tra intuizione e rappresentazione dell'immaginazione, quando cioè l'oggetto non sia più reale, ma puramente fittizio. Non vorrebbe distinguere, perchè – egli dice – «le percezioni della stanza nella quale scrivo, del calamaio o della carta che ho innanzi, della penna che ho tra mano, di questi oggetti che tocco e adopro come istrumenti dalla mia persona, la quale, se scrive,

dunque esiste; sono intuizioni. Ma è egualmente intuizione l'immagine che ora mi passa pel capo di un me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città, con carta, penna e calamaio diversi. Il che vuol dire che la distinzione di realtà e di non realtà è secondaria ed estranea all'indole dell'intuizione».

Ecco la petizione di principio: egli afferma ciò che dovrebbe dimostrare, che cioè non vi sia alcuna differenza tra i vari atti dello spirito, secondo che esso percepisce o intuisce o si foggia una rappresentazione immaginaria, o meglio, tra l'importanza obiettiva o subiettiva che attribuiamo a quest'atto. «Supponendo, – egli soggiunge, – uno spirito umano che per la prima volta intuisce, sembra ch'egli non possa intuire se non realtà effettiva, ossia non aver se non percezioni del reale. Ma, giacchè la coscienza della realtà si basa sulla distinzione d'immagini reali e d'immagini irreali, e questa distinzione nel primo momento non esiste, quelle percezioni non saranno, in verità, nè del reale nè dell'irreale; ma semplici intuizioni. Dove tutto è reale, niente è reale».

Ed ecco il sofisma. Implica l'intuizione un'attività cosciente dello spirito? Sì, se non si vuole scambiarla con la sensazione bruta. Ora, se uno spirito umano che per la prima volta intuisce è cosciente, e la coscienza della realtà si basa sulla distinzione d'immagini reali e d'immagini irreali, esso non può non distinguere tra quelle; e dunque l'intuizione non è – come il Croce sostiene – l'unità indifferenziata della percezione del reale e della

semplice immagine del possibile. Tanto non è, che egli stesso, il Croce, più là, è costretto a negare quest'unità indifferenziata e a distinguere – contraddicendosi – reale ed irreale, l'intuizione *storica*, che presenta il mondo o la realtà qual'essa è empiricamente, e l'intuizione *fantastica*, che lo prolunga entro i confini del possibile, ossia dell'immaginabile.

Ma anche questa distinzione, egli dice, è empirica. Certo: tutte le distinzioni per lui debbono esser per forza empiriche se, tenendosi ostinatamente fermo, nel suo ragionamento astratto che ha formulato la teoria dell'intuizione: atto dello spirito che forma, non vuol discendere al fatto, al concreto, che è il vero regno dell'arte.

Esiste il concetto come concetto? È sempre questo o quel concetto. Così la forma come forma non esiste: è sempre questa o quella forma. La costanza del concetto, come la costanza della forma non possono esistere se non teoreticamente. Costante, ma non uguale, e solo astrattamente può esser l'atto dello spirito nell'assurgere alla forma o al concetto; ma se dall'astratto passiamo al concreto, non sono più costanti nè la forma nè il concetto. Il Croce non vede e non vuol vedere altro che l'atto. E come lo vede? Meccanico, per necessità. Vorrebbe negare questo meccanismo, ma ogni negazione implica per forza una contraddizione alla sua teoria.

Pone l'equazione: *intuizione* = *espressione*. Ogni vera intuizione e rappresentazione è, insieme, *espressione*. Ciò che non si oggettiva

in un'espressione non è intuizione o rappresentazione, ma sensazione e naturalità. L'attività intuitiva tanto intuisce quanto esprime... Come possiamo intuir davvero una figura geometrica se non ne abbiamo così netta l'immagine da essere in grado di tracciarla immediatamente sulla carta o sulla lavagna? Come possiamo intuir davvero il contorno di un paese, per esempio dell'isola di Sicilia, se non siamo in grado di disegnarlo così come lo vediamo in tutti i suoi meandri?» Ebbene, non è meccanismo questo? La rappresentazione e la conseguente espressione come qualcosa di fisso, d'immutabile. «Il pittore è pittore perchè vede ciò che altri *sente* solo o *intravede*, ma non *vede*. Un sorriso crediamo di vederlo, ma in realtà ne abbiamo solo la vaga impressione, non ne scorgiamo i tratti caratteristici da cui risulta, come, dopo averci lavorato intorno, li scorge il pittore che perciò può fermarlo sulla tela». Non è meccanismo questo? Questione di più e meno: se noi intuissimo nella misura con cui intuisce il pittore, scorgeremmo i tratti caratteristici del sorriso, e li esprimeremmo così tali e quali, come se fossero davvero nel sorriso quei tratti caratteristici! E per questo appunto il Croce può dire che dalle qualità del contenuto alle qualità della forma non vi è passaggio e che ogni espressione esclude le altre.

Meccanismo, dunque, fissità, necessità, differenza quantitativa: tutti i caratteri del fatto fisico, ch'egli trasporta al fatto spirituale, teorico, cioè astratto.

Se da questo fatto teorico, astratto, scendiamo al concreto, e poniamo otto pittori ugualmente bravi a ritrarre su la tela qualcuno che sorrida, tutti e otto esprimeranno diversamente quel sorriso. Sì, si proverà a rispondere il Croce, perchè ciascuno esprimerà la propria impressione, il proprio contenuto: in questo senso ho detto che dalle qualità del contenuto alle qualità della forma non vi è passaggio e che ogni espressione esclude le altre, cioè relativamente alla impressione.

– Oh bravo! Ma che cosa ha dato un modo d'essere, una qualità al contenuto? che cosa ha reso diverse le singole impressioni? Proprio quegli elementi soggettivi della coscienza, ch'egli ha esclusi, dicendo che l'arte è conoscenza e non appartiene al sentimento e alla materia psichica.

E non si può dire veramente che il problema non gli si sia nemmeno affacciato: egli lo discute, e dice proprio così: «Si è pensato talvolta che il contenuto, per essere contenuto estetico, ossia *trasformabile in forma*, dovesse avere alcune qualità determinate o determinabili. Ma, se ciò fosse, la forma sarebbe un fatto medesimo col contenuto, l'espressione con l'impressione. Il contenuto è, sì, il *trasformabile in forma*, ma finchè non si sia trasformato, non ha qualità determinabile: noi non ne sappiamo nulla. Esso diventa contenuto estetico non prima, ma solo quando si è effettivamente trasformato».

Ora, ragioniamo un po'. Se il contenuto prima di diventar forma non ha qualità determinate o determinabili, vuol dire che

le qualità di esso si possono determinare dalla forma, non già che non abbia qualità: la forma anzi – viene a dire il Croce – è determinata dalla qualità del contenuto; date espressioni, date impressioni: da una qualità all'altra non vi è passaggio. Orbene, ammettendo questo e anche restringendo l'arte, come fa il Croce, a questa forma ch'è oggettivazione meccanica delle qualità del contenuto, essa non sarà più semplice conoscenza, in quanto che la forma implica inevitabilmente già il modo d'essere e la qualità del contenuto, se non vuol essere un'astrazione. Ma questa qualità del contenuto non ha per sè, in arte, alcun valore e non ne ha dunque neanche la forma che la determina con la ferrea legge dell'equivalenza di causa ed effetto, perchè l'arte non consiste in questa oggettivazione meccanica della qualità del contenuto, ma nella interpretazione soggettiva di queste qualità determinate dalla forma, come il Croce la intende, cioè oggettivate dall'intuizione.

L'arte dunque non è semplice conoscenza. La forma di cui egli parla è oggettivazione meccanica, fissa, immutabile, proprio quella che in arte non ha alcun valore; l'intuizione che non è ridivenuta sentimento e impulso. E tutta la teoria estetica del Croce crolla.

Stimo perciò inutile rilevare le conseguenze inaudite a cui egli è trascinato dal procedimento logico della sua astrazione.

Il fatto estetico non può consistere nel meccanismo dell'equazione posta da lui a fondamento della sua Estetica.

Molti hanno accolto questa equazione, perchè non han compreso veramente che cosa il Croce intendesse per intuizione e che per espressione. Quando noi abbiamo considerato nella nostra coscienza le percezioni e le rappresentazioni della memoria, le idee, i concetti, insomma le forme varie della conoscenza, e dall'altro canto i sentimenti, gli impulsi, desiderii, risoluzioni, insomma le forme varie della parte soggettiva della coscienza, senz'alcuna priorità dell'una forma su l'altra, ma questi e quegli elementi in intima connessione e in continua azione reciproca, non avremo neanche allora il fatto estetico, ma solamente e semplicemente il fatto psichico, comune.

Perchè il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia non la *espressione*, la *forma* astratta, meccanica, oggettiva della intuizione, ma la soggettivazione di essa; perchè il fatto estetico avvenga, bisogna, in altri termini, che l'intuizione non sia l'impressione formata astrattamente, meccanicamente, oggettivamente, ma la forma concreta, libera e soggettiva d'una impressione.

Questa concretezza, questa libertà, questa soggettività – può domandarci il Croce – non sono già nella intuizione, conoscenza dell'individuale? No, gli rispondiamo noi, perchè, finchè c'è semplice: conoscenza, non ci può esser altro che astrazione: cioè la forma astratta, oggettiva, meccanica dell'individuale. Perchè sia concreta, libera, soggettiva, questa forma dell'individuale bisogna che cessi d'esser semplice conoscenza e ridiventi sentimento e impulso: non la forma d'una impressione individuale, ma la

forma individuale d'una impressione; non quella *Bell'alba*, di cui parla il Cesareo nella nota a pag. 17 e seg, ma la bell'alba descritta dal Manzoni nel cap. XVII dei *Promessi Sposi*.

Questione di più o meno, quantitativa? No! Perché quella è una forma astratta, oggettiva, meccanica, e questa una forma concreta, libera, soggettiva. La differenza è qui, ed è qualitativa, non quantitativa, giacchè non dobbiamo misurar la quantità della qualità oggettiva, ma la qualità della quantità espressiva; non la qualità astratta di quell'alba, ma la qualità concreta nella forma del Manzoni: la qualità, insomma, non del contenuto oggettivato, che non importa nulla, ma della forma soggettiva, che è tutto. L'arte, insomma, è creazione della forma, non intuizione del contenuto: e dunque è proprio, se vogliamo usare i termini del Croce, *l'intuizione d'una intuizione*. Essa non è tutta in materia – forma, come il Croce la vede, ma in *materia – forma – materia*. Tant'è vero che ridiventa *impressione*, in base a cui prima l'autore la *prova* e poi il critico la *giudica*. L'impressione, divenuta espressione (interna), bisogna che ridiventi impressione, materia elaborata.

Il Croce crede che l'elaborazione avvenga nell'atto dell'intuizione: ma noi abbiamo veduto che questa non può darci che una oggettivazione meccanica della materia. L'elaborazione artistica avviene quand'essa, dopo essere stata intuita, man mano ridiviene impressione.

Dopo che il corpo si è fatto spirito, bisogna che lo spirito si faccia corpo. L'immagine, materia nell'origine, spirito nella sua vita interiore, bisogna che ridiventi materia, cioè lei stessa, ma divenuta sensibile, materiale e spirituale a un tempo.

Il Croce è rimasto prigioniero entro l'idea fissa e angusta dell'intuizione. Questa mania gli ha impedito di vedere tutta la varietà del fenomeno estetico, non solo, ma di coglier poi l'idea complessa, organatrice di questa varietà. Egli la nega, perchè l'idea per lui è semplicissima, astratta, rudimentale, quella appunto in cui s'è fissato. Ora diceva bene Claudio Bernard, meglio non saper nulla che avere idee fisse.

*

Il rapporto tra arte e scienza, come il Croce lo pone, non esiste, perchè l'arte non sta in quel primo gradino, non è un'attività sola dello spirito, ma tutto lo spirito, che, così nella scienza come nell'arte, si esplica non in due modi soltanto distintamente separati, bensì tutto quanto in questo e in quel modo, liberamente, cioè solo a seconda della materia su cui si esercita e del fine a cui tende. Nè il fine e la materia limitano o determinano l'arte: dicono soltanto che la concezione non è a caso: essa tuttavia è libera, perchè voluta per se stessa, e com'essa si vuole.

Non entrerò nella questione psicologica, se possa darsi veramente una conoscenza intuitiva, libera d'ogni riferimento intellettuale. L'arte per me non è semplice conoscenza. Che questa possa essere intuitiva senz'essere intellettuale, il Croce del resto

lo afferma, ma non lo dimostra. Dice soltanto questo: «L'impressione di un *chiaro di luna*, ritratta da un pittore; il contorno di un paese delineato da un cartografo; un motivo musicale, tenero o energico; le parole di una lirica sospirosa, e quelle con le quali noi chiediamo, comandiamo e ci lamentiamo nella vita ordinaria, possono bene esser tutti fatti intuitivi senza ombra di riferimenti intellettuali». Ora, lasciamo andare che questo è, prima di tutto, un guazzabuglio, perchè son messi insieme, accozzati, il chiaro di luna del pittore col contorno d'un paese delineato da un cartografo, un motivo musicale, le parole d'una lirica con quelle d'una preghiera, d'un comando, d'un lamento come si rivolgono nella vita ordinaria (tale accozzo si spiega benissimo nel Croce, come abbiamo veduto, per la rudimentalità della sua *Estetica*); ma lasciamo andare, dicevo, il guazzabuglio: questa è ancora una petizione di principio: bisognava dimostrare che l'impressione d'un chiaro di luna ritratto da un pittore, il contorno d'un paese delineato da un cartografo, un motivo musicale, le parole d'una lirica, ecc. siano o possano essere semplici fatti intuitivi, prima, e poi senz'ombra di riferimenti intellettuali. Si può dimostrare il contrario, dimostrare cioè che il chiaro di luna non è nè può essere ritratto dal pittore e un contorno di paese non è nè può essere delineato da un cartografo finchè restano fatti semplicemente intuitivi. Conoscere intuitivamente nel modo come il Croce l'intende, fuori cioè d'ogni riferimento intellettuale, è come conoscere soltanto di vista qualcuno. Ora il Croce stesso

dice che «è stato osservato da coloro che hanno meglio indagato la psicologia degli artisti che, quando dal vedere con sguardo rapido una persona ci si dispone ad intuirlo davvero per farle, ad esempio, il ritratto, quella visione ordinaria, che sembrava così vivace e precisa, si rivela per poco men che nulla: ci si accorge di possedere tutt'al più qualche tratto superficiale, non bastevole neppure per un pupazzetto: la persona da ritrarsi si pone innanzi all'artista come *un mondo da scoprire*». Che vuol dir questo? Il Croce crede di rimanere, dicendo così, nel campo intuitivo, indipendente da tutto il resto e anche dall'intellezione: non sospetta minimamente che ciò che egli chiama *intuir davvero* implica ben altro che la semplice intuizione e anche un riferimento intellettuale, perchè se io debbo fare il ritratto a uno, bisogna che lo pensi anche e lo veda come *un* ritratto (non come *il* ritratto, astrattamente, si noti bene, ma come *quel* ritratto, il ritratto di quel dato individuo), bisogna, in altri termini, ch'io ne abbia l'idea.

Certo l'idea non ha valore in arte se non quando si fa sentimento, se non quando, dominatrice di tutto lo spirito, diviene quell'impulso che suscita le immagini capaci di darle espressione vivente. L'arte, non c'è dubbio, non muove da un'idea astratta, non deduce mediante il ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possano servir da simbolo. Se talvolta lo fa, e ne abbiamo pur troppo tanti esempi nell'arte così detta simbo-

lista, le opere ch'essa produce sono per questo soltanto condannate. Ma si deve dir forse con questo che l'intelletto non ha nulla da far con l'arte? L'idea non può essere assente dall'opera d'arte, ma dev'esser sempre, tutt'intera in quell'emozione feconda, ond'è creata. Erro dunque se per mezzo del ragionamento, cioè logicamente, la realizzo in arte; non erro più però se la realizzo per mezzo della fantasia. Funzioni o potenze antitetiche, insomma, son fantasia e logica, non fantasia e intelletto: antitetiche, ma non così nettamente separate e distinte da non aver reciproca azione tra loro. Tanto è vero che ogni opera di scienza è scienza e arte, come ogni opera d'arte è arte e scienza. Solo, come spontanea è l'arte nella scienza, così spontanea è la scienza nell'arte.

Già l'ispirazione, che è il movente iniziale della fantasia, è istintivamente ed essenzialmente logica così nell'arte come nella scienza.

Dalle combinazioni sintetiche e simultanee create spontaneamente dall'arte non può forse svolgere la critica, col sussidio dell'analisi scientifica, tutti quei rapporti razionali e tutte quelle leggi che dimostrano come in ogni arte sia inclusa una scienza, non riflessa, ma istintiva; rapporti, leggi che vivono nell'istinto degli artisti, e a cui l'arte obbedisce senza neppure averne il sospetto?

Per quanto libera, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, essa ha pur sempre una sua logica, non già immessa

e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile, complessa.

L'armonia d'ogni opera d'arte può essere scomposta dalla critica, per mezzo dell'analisi, in rapporti intelligibili; e in quest'armonia la critica può scorgere una scienza, un insieme di leggi complesse, di calcoli senza fine, che l'artista ha concentrato nella sua azione spontanea. Tutte le osservazioni di lui si rivelano, appaiono penetrate d'intelligenza; il suo piacere è uno strumento di precisione che calcola senza saperlo.

Ecco qua un esempio, il primo che mi cade in mente. La metrica italiana non suole tener conto della maggiore o minor lunghezza delle sillabe; eppure è certo che non tutte le sillabe nella lingua nostra si pronunziano in un tempo uguale. Lo dimostrò matematicamente il Fraccaroli applicando alla lingua nostra il ragionamento fatto dal Westphal per la lingua greca: tanto più lunga è una vocale quante più consonanti le stanno innanzi o indietro. La metrica classica teneva conto della lunghezza per posizione; ma, divise le sillabe in lunghe e brevi, non badava poi alle ulteriori differenze. Similmente la metrica nostra, stabilita per tutte le sillabe una quantità sola, non tien conto nella teoria ritmica delle differenze accidentali o naturali. Eppure è certo che le consonanti allungano le sillabe e che le sillabe lunghe ritardano il ritmo. Ora il poeta può non sapere questa legge, che la critica

scopre per spiegar l'efficacia di certi versi il cui ritmo evidentemente è ritardato per queste lunghezze accidentali; come ad esempio il ritmo anapestico del verso:

aspra stride la ruota del carro

eppure egli, il poeta, istintivamente, volendo render l'impaccio, lo stento di quella ruota di carro, obbediva a questa legge.

E quante volte l'arte non precede la scienza che pur contiene in sè naturalmente, non riassume nelle sue opere tante e tante leggi svolte poi lentamente, dopo lungo e paziente studio, dall'analisi scientifica!

Come l'azione sintetica del genio spontanea si trova nella scienza, opera del pensiero riflesso, così nell'opera d'arte, libera creazione, si trova inclusa una scienza che ignora sè stessa. La logica che qui è istintiva, là è riflessa; la fantasia che qua è cosciente è là incosciente.

Chi non s'accontenta più d'un giudizio su le opere d'arte fondato soltanto o quasi del tutto su gli effetti che essa produce su la sensibilità relativa e vuole spiegarsi le riposte ragioni della loro efficacia possente, deve pur ricorrere a questa critica che ci pone in grado di intravedere almeno tali ragioni: quella scienza che l'artista spontaneamente concentrava in quelle espressioni d'arte.

II.

Un critico fantastico

I.

È nota a tutti, forse, l'avventura di quel povero campagnuolo, il quale, avendo sentito dire dal parroco, che non poteva leggere perchè aveva lasciato a casa gli occhiali, alzò l'ingegno e concepì la peregrina idea che il saper leggere dipendesse dall'avere un pajo d'occhiali. E il pover'uomo se ne venne in città ed entrò in una bottega d'occhialajo, domandando:

– Occhiali per leggere!

Ma poichè nessun pajo d'occhiali riusciva a far leggere il pover'uomo, l'occhialajo, alla fine spazientito, sudato e sbuffante, dopo aver buttato giù mezza bottega, gli domandò:

– Ma, insomma, sapete leggere?

Al che, meravigliato, il campagnuolo:

– Oh bella! E se sapessi leggere, sarei venuto da voi?

Orbene: di questa ingenua meraviglia del pover'uomo di campagna dovrebbero avere il coraggio e la franchezza tutti coloro che, non avendo nè un proprio pensiero nè un proprio sentimento, credono che per comporre un libro, o di prosa o di versi, basti semplicemente mettersi a scrivere a modo d'un altro. Alla domanda: – «Ma, insomma, avete qualcosa di proprio vostro da dirci?» – dovrebbero avere il coraggio e la franchezza di rispondere: – «Oh bella! E se avessimo qualcosa di proprio nostro da dire, scriveremmo forse così, a modo d'un altro?»

Ma comprendo che questo sarebbe veramente un chieder troppo. Basterebbe forse che, almeno, questi tali non s'indispettissero tanto, allorchè qualcuno fa notar loro, pacatamente, che nessuno vieta, è vero, l'esercizio di scrivere o di trascrivere in una certa maniera, ma che questo esercizio significa, che non si hanno occhi proprii, bensì un paio d'occhiali tolti in prestito altrui.

È stato detto che la facoltà imitativa nella natura del nostro ingegno è superiore all'inventiva, che tutta quanta la storia della nostra letteratura non è altro, in fondo, che un perpetuo avvicinarsi di maniere imitate, e che – insomma – cercando in essa si trovano certo moltissimi occhiali e pochissimi occhi, i quali tuttavia non isdegnarono spesso, anzi ebbero in pregio di munirsi d'antiche lenti classiche per vedere a modo di Virgilio o di Orazio o di Ovidio o di Cicerone, che a lor volta avevano veduto a modo dei Greci. Ma questi ausili visivi erano almeno fabbricati in casa nostra, da monna Retorica, che tenne sempre da noi bottega d'occhiali; e questi passarono da un naso all'altro per parecchie generazioni di nasi, finchè all'improvviso non sorse il grido: – «Signori, proviamoci un po' a guardare con gli occhi nostri!» – Si tentò, ma – ahimè – non si riuscì a veder nulla. E cominciò allora l'importazione degli occhiali stranieri.

Storia vecchia! E non ne avrei fatto parola, se veramente oggi non fossimo arrivati a tal punto che, per entrare nel favore del pubblico, non giovi tanto avere un paio d'occhi proprii, quanto

esser forniti d'un pajo d'occhiali altrui, i quali faccian vedere gli uomini e la vita di una certa maniera e di un dato colore, cioè secondo la moda. Guai a chi sdegni e ricusi d'inforcarsi, a chi si ostini a voler guardare uomini e vita a suo modo, da un suo proprio lato; il suo vedere, se semplice, sarà detto nudo, e se sincero, volgare.

E il bello tuttavia è questo, che appunto coloro che han gli occhiali e non se n'avvedono (o fingono di non avvedersene) predicano che in arte bisogna assolutamente aver occhi proprii e intanto danno addosso a chi, bene o male, se ne serve. Perchè – intendiamoci – occhi proprii sì; ma debbono essere e vedere in tutto e per tutto come gli occhi loro, che invece poi sono occhiali, tanto che, se cascano, felice notte!

Questi occhiali si comprano, è ovvio dirlo, a Parigi: mercato, per tal genere di merci, soltanto da poco internazionale. Pare che le più rinomate fabbriche francesi siano ora in decadenza, e che anzi più d'una abbia perduto ogni credito. Degli occhiali o meglio dei monocoli della fabbrica *Bourget-Stendhal et Cie.*, qualcuno, è vero, dei nostri letterati si serve tuttora; ma gli altri che si servono altrove, non tralasciano alcuna occasione per fargli notare ch'egli ci si sciupa la vista e che sarebbe tempo di provvedersi altrove anche lui. Un pajo di lenti critiche fino a poco tempo fa raccomandate per la loro virtù, diciamo così, idealizzatrice, furono quelle della Ditta Brunetière. Più voga senza dubbio hanno oggi le lenti di vario genere che le fabbriche estere del vicino

Belgio, della Scandinavia, della Russia, della Germania depositano nel mercato di Francia: e di queste in più gran copia si provvedono i nostri letterati, i quali però hanno cura d'innestar nei cerchietti due vetri diversi: uno russo, poniamo, e uno francese: oppure in un occhio Nietzsche biconcavo e Ibsen biconvesso nell'altro.

Il male proviene da questo: che noi, per quanto si voglia credere il contrario, siamo ancora dominati dalla Retorica e seguiamo tuttavia, senza avvedercene, le sue regole e i suoi precetti, non in letteratura soltanto, ma anche in tutte le espressioni della nostra vita: Retorica e imitazione sono, in fondo, una cosa sola.

E i danni che essa cagionò in ogni tempo non solamente alla letteratura nostra, ma prima anche alla latina e quindi, o più o meno, a tutte le letterature romanze, sono incalcolabili. Il retore quasi sempre insegnò da noi al poeta secondo quali norme, secondo quali precetti egli dovesse costruire l'opera d'arte, come se l'opera d'arte fosse un ragionamento. E appunto alla Retorica si deve se tutte o quasi le opere della nostra letteratura hanno, nella loro paziente diligenza, nella loro rigorosa compostezza, un'aria di famiglia, che sconsola. Non ci sono come nella letteratura inglese, ad esempio, tra un autore e l'altro, abissi d'anima, originalità perspicue di forme, di vedute, di concezioni. Quasi tutta la letteratura nostra sta come in un casellario: nel casellario della Retorica: qua le commedie che – fino al Goldoni – si somigliano tutte: commedie d'imitazione classica e commedie

dell'arte: qua i poemi cavallereschi, e via dicendo. – È stato sempre un gran tormento pe' retori la *Divina Commedia*. In quale casella determinata allogarla? È lirica, epica, drammatica, didascalica? Bisognerebbe spezzettarla e distribuirla un po' da per tutto, nelle varie caselle. – E tutte le narrazioni, anche dei fatti più varii e diversi, e tutte le descrizioni, varie anch'esse e di tempo e di luogo, par che si somiglino, perchè la Retorica appunto insegnava come si dovesse narrare e come descrivere, così in genere, e come architettare i periodi, i periodi *numerosi* ciceroniani. Ma se la Retorica arrivava finanche a insegnare ai poeti come dovessero esprimere il sentimento d'amore, come dovessero amare in versi... Ma sì! Tutti a modo dei Provenzali, prima, che dettaron le Leggi d'amore, e tutti a modo del Petrarca poi, che ne fu il maggiore erede. E per tanti secoli della nostra letteratura noi assistiamo alla sfilata d'un innumerevole armento di scimmie innamorate che vanno, sospirose, in pellegrinaggio alle chiare, fresche e dolci acque del cantore di Laura.

Essa, la Retorica, non solo consentiva, ma consigliava l'imitazione d'ogni modello che fosse per lei divenuto classico. Ed imitare era pregio ed onore per ogni scrittore, attestato di buoni studii, di buona educazione letteraria, d'obbedienza devota alle norme scolastiche, ai precetti del bello, anzi del *bello*, del *buono*, del *vero*: imitare, non avere cioè un modo proprio di vedere, di pensare, di sentire: pregio ed onore.

Ma perchè scrivere allora? perchè ridire con voce minore ciò che altri ha detto con maggior voce? esser ombra e non persona? aver dentro un pappagallo invece di un'anima?

Nè si smette ancora, pur troppo! Prima si imitavano i classici e ora gli stranieri. E ancora, di tanto in tanto, sentiamo levarsi una voce che ci consiglia di ritornare all'antico, come se l'arte e la letteratura si possano rinnovare invecchiandole, riportandole cioè e adattandole a gl'ideali e ai bisogni della vita d'una età ormai lontana; come se gli antichi – e lo disse già il Goethe – non fossero stati nuovi nel tempo in cui vissero, e noi non ci condannassimo ad esser vecchi imitandoli; come se chi imita non neghi sè stesso e non rimanga per necessità un passo indietro alla propria guida, e come se infine non fosse meglio affermare comunque il proprio sentimento, la propria vita. E ancora, oggi, nelle nostre disquisizioni, che vogliono esser critiche, sentiamo parlar di forma e di contenuto, come se la forma fosse un abito, o più o meno elegante, o più o meno tagliato alla moda, o di stoffa più o meno fina, da vestirne un manichino; e s'accendono dispute, ad esempio, intorno al teatro che noi non possiamo avere perchè ci manca una lingua viva, ecc. ecc.: disquisizioni, dispute vecchie e vane, che fece in ogni tempo la Retorica, e che si faranno sempre, finchè non s'intenderà che non bisogna partire da leggi esterne a cui l'opera d'arte dovrebbe esser soggetta, ma scoprire la legge che ciascun'opera d'arte ha in sè necessariamente; la legge che la determina e le dà carattere, la legge insomma della

propria vita, se quest'opera d'arte è veramente vitale, legge che non può essere arbitraria, per quanto libera o capricciosa possa apparire; e finchè non si considererà l'opera della fantasia come opera di natura, come creazione organica e vivente e, come tale, non se ne studieranno la nascita, lo sviluppo, ed i caratteri; finchè non si vedrà in lei la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, più perfetta, perchè scevra di tutte le parti comuni, ovvie, caduche, più determinata, semplificata, vivente solo nella sua idealità essenziale. D'arte astrattamente non si può parlare, in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità; e la critica può esercitarsi a un solo patto, a patto cioè che essa penetri a volta a volta nell'intimo dell'artista, a patto che indovini e scopra in ciascun'opera d'arte il germe da cui essa è nata e si è sviluppata, dati il temperamento, le condizioni, l'educazione, la natura insomma, la coltura e il temperamento dell'artista, che rappresentano quasi il terreno in cui quel germe è caduto e il clima e l'ambiente in cui si è sviluppato.

Mancano due cose, segnatamente, e capitalissime alla nostra letteratura contemporanea: la Critica ed il Carattere.

Doppia ragione, dunque, di rimpianto abbiamo noi per la immatura morte di uno scrittore, che queste due doti – critica e carattere – ebbe in sommo grado: Alberto Cantoni.

II.

Eppure ben pochi della nostra stampa, anche letteraria, rilevarono ciò che più importava rilevare in questa perdita dolorosa: la scomparsa cioè di una individualità veramente caratteristica. Di tali individualità noi non abbiamo oggi, pur troppo, abbondanza; ma Alberto Cantoni fu d'indole schiva; visse sempre appartato; non volle mai partecipare apertamente alle così dette battaglie letterarie; ebbe il pudore dell'arte sua intima e schietta, e – per quanto fra sè e con gli amici si lamentasse dell'indifferenza dei lettori – proibì sempre a chi gli stampava i libri che facesse anche il più lieve scampanio attorno ad essi.

Come poteva dunque esser notata secondo la sua vera importanza tale scomparsa, quand'egli stesso, finchè visse, se ne volle dar sempre così poca agli occhi altrui? Ed egli sapeva pur bene che la letteratura contemporanea è divenuta come una fiera, ove ciascuno si sforza di metter su, quanto più stranamente gli riesca, la propria baracca, innanzi alla quale chiama i compiacenti amici, perchè invitino, gridando, il pubblico a fermarsi e ad ammirare. Dignitoso ed austero, egli, che senza stranezze esteriori, senza bizzarrie volute, senza capricci appariscenti, avrebbe pure avuto da esporre cose veramente nuove ed originali, non volle crescere a questa fiera un'altra baracca. Non sapeva nè berciare nè improvvisare. I suoi libri sono composti di materiali lentamente raccolti, lungamente meditati, amorosamente studiati da ogni

lato. E non volle entrar mai a far parte di cricche o di conventicole. Geloso della sua libertà, che sapeva difendere, egli aveva scoperto presto che col suo nome si poteva comporre l'anagramma: *Nato con libertà*. E visse quasi sempre in campagna o nella sua Mantova, donde spesso si recava a piedi nei paesi vicini; vi cercava, per riposarsi, i più modesti caffè, nei quali trovava sempre conoscenti, anzi amici che si confidavano in lui; amava l'ingenuità e la schiettezza, amava di bere alle fresche sorgive della vita e aveva una speciale predilezione per le bambine; nè era raro il caso che partisse di casa munito d'un libro di lettura per ragazzi o d'una bambola da regalare alle sue piccole amiche, che non avevano paura delle sue lenti e del suo barbone, e lo amavano; perchè egli, pure in mezzo alla penetrazione ed all'acutezza con le quali leggeva chiaro nell'animo altrui, conservava un'ingenuità ed una freschezza di sentimenti quasi infantile. E nelle conversazioni fatte in quei rustici ritrovi raccoglieva, senza parere, i materiali più vivi pe' suoi lavori futuri. In qualcuno di questi caffèucci egli dovette senza dubbio trovare, per esempio, quella sua indimenticabile Domenichina, di *Scaricalasino*: Domenichina:

«— Nome allegro! — le dice Pio Paletti, l'eroe di questo racconto. — E mi parete bonaccia. O sbaglio?

«— Se sbaglia! Domandi anche ai bimbi innocenti e tutti le diranno che io sono la più perfida persona della Parrocchia. Non

ho mai ammazzato nessuno, questo no; ma tutti vanno d'accordo a dire che le mie chiacchiere sono velenosissime.

«— Perchè?

«— Perchè dico sempre la verità.

«— Anche quando non ce n'è bisogno?

«— Sempre. È una malattia. Come se avessi un cane nella pancia che si mettesse ad abbaiare con la mia bocca. Ma ho i miei vantaggi. Ognuno mi detesta per quel che gli dico in faccia e ognuno mi vuol bene per quel che dico in faccia agli altri. E così, un poco amata, un poco detestata secondo i momenti, non ho mai trovato chi mi voglia bene due giorni di seguito».

Se non forse il padre, che è uno scontroso tenebrone: il padre sì, la ama; ma sapete, perchè? Perchè Domenichina, coi suoi discorsi, gli muove la bile; e questo gli fa bene. Come un po' a tutti, del resto. Quando Domenichina va in collera, non ha paura neanche d'un leone, e dice e fa dire quel che non va detto; ma ha, grazie a Dio, anche il fegato sano, Domenichina; e le passa così presto! E tutti si sentono così leggeri appena facciano come lei. È come il sole, Domenichina. Brucia, ma fa schiumare gli umori della gente.

Scaricalasino è un libro di critica drammatica, come *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* è un libro di critica dell'arte narrativa. E Domenichina, che ha la malattia della verità, con la quale brucia, ma fa schiumare gli umori della gente, rappresenta in *Scaricalasino*

la Musa comica; come *Paola*, nell'altro libro, rappresenta la Musa dell'arte narrativa.

E sono dunque due simboli? No. Son due persone vive e vere. E voi, leggendo i due libri, non v'accorgete della parte che esse, nella risposta intenzione dello scrittore, vi debbono rappresentare. Voi sapete di aver tra mano due *novelle critiche*, perchè così appunto le intitola l'autore; quasi a ogni pagina vi si parla e vi si discute, là d'arte drammatica, qua d'arte narrativa; ma la discussione letteraria non mortifica mai la creazione fantastica, i personaggi che vi prendono parte; ciascuno ha la sua storia, un suo proprio corpo, di carne e d'ossa; e son rappresentati con evidenza così trasparente, con tale efficacia di tocchi, che voi li vedete vivi e spiranti innanzi a voi; perchè Cantoni, come ho detto, raccoglieva dal vero i materiali dei suoi libri, e non impersonava mai, volutamente, le sue idee; ma dal, vero, dalla realtà, veduta, studiata, meditata, traeva il valore espressivo che essa, secondo lui, poteva avere. La realtà restava immagine per lui, e il sentimento ch'essa gli destava, vivificava poi l'immagine stessa e dava valore espressivo alla rappresentazione artistica ch'egli ne faceva. Il Cantoni, insomma, non pestava il fiore per cavarne l'essenza odorosa, ma il fiore lasciava intatto e vivo, e ne raccoglieva delicatamente l'alito, cioè l'idealità essenziale e significativa.

Ed è qui tutta la caratteristica di questo scrittore.

Alberto Cantoni è, e vuol essere, in fondo, segnatamente un critico, ma un critico che non si serve dei procedimenti della critica, bensì di quelli dell'arte. Alberto Cantoni è un critico fantastico. dunque, un *umorista*. Mi spiego.

Son già note a tutti le definizioni che finora si son date dell'umorismo: quella che comunemente si dà in Francia: «L'arte di rappresentar comicamente le cose tragiche e tragicamente le cose comiche»; quella un po' troppo vaga e, per dir così, bonaria, che ne diede il Nencioni: «Una naturale disposizione del cuore e della mente a osservare con simpatica indulgenza le contraddizioni e le assurdità della vita»; l'altra del Bonghi, più acuta e comprensiva: «Un'acre disposizione dello spirito a scoprire ed esprimere il ridicolo del serio e il serio del ridicolo umano». Ma queste e altre definizioni sono superficiali, esteriori; come esteriori e superficiali sono le considerazioni che si sogliono fare intorno agli effetti or comici, or drammatici, or satirici, or burleschi dell'umorismo. Per spiegarci chiaramente il fenomeno di questa espressione d'arte, non dobbiamo guardare i fatti già espressi, svariatisimi, per cavarne una conclusione o più o meno arbitraria; ma dobbiamo scoprirne la radice, penetrando nell'intimo dello scrittore umorista, prima ch'egli crei un corpo d'immagini alla sua concezione. Ordinariamente, l'opera d'arte è creata dal libero movimento della vita interiore che organa le idee e le immagini in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han cor-

rispondenza tra loro e con l'idea—madre che le coordina. La volontà e la riflessione, durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non sono inattive. La volontà, per esempio, arricchendo, vivificando lo spirito col lavoro, prepara l'opera prima che sia concepita; poi, con le dolorose impazienze, con la inquietudine, con l'ostinazione, agita lo spirito attorno all'idea e rende possibili quelle ore di vera gioja, in cui tutto pare che si faccia da sè. La riflessione, dal canto suo, assiste al nascere e al crescere dell'opera d'arte, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara.

La coscienza non rischiarà tutto lo spirito; segnatamente per l'artista, essa non è un lume distinto dal pensiero, che permetta alla volontà di attingere in lei come in un tesoro d'immagini e d'idee. La coscienza, insomma, non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede sè stesso assistendo a quello ch'esso fa spontaneamente. E d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice passionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercè l'impressione che ne riceve. Questo, ripeto, ordinariamente. Nell'umorista, invece, la riflessione assume una parte più importante; non si nasconde, nè resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perchè la concezione, in ogni vero

umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione; e questa rimane, sì, come uno specchio interiore; ma – per usare una immagine – è come uno specchio d’acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di rimirarsi, ma si tuffa e si smorza; e il friggere dell’acqua è il riso che suscita l’umorista e il vapore che n’esala è la fantasia spesso un po’ fumosa dell’opera umoristica. La quale nasce insomma dal contrasto tra il caldo del sentimento e il freddo della riflessione.

L’umorismo è un fenomeno di sdoppiamento nell’atto della concezione; è come un’erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta. La riflessione diventa come un demonietto che smonta il congegno dell’immagine, del fantoccio messo su dal sentimento; lo smonta per veder come è fatto; scarica la molla, e tutto il congegno ne stride, convulso.

Ogni vero umorista è, dunque, un critico di se stesso, del proprio sentimento; un critico *sui generis*; fantastico, come ho già detto, o capriccioso. In taluni la fantasia e il sentimento predominano, la vincono su la riflessione, fino a nasconderla, almeno apparentemente, ricoprendola d’una veste d’immagini; in altri invece predomina la riflessione, e la critica allora si scopre, diventa palese, come spesso in Alberto Cantoni. Ma egli, ripeto, ha voluto esser così.

Se non fosse stato umorista, sarebbe stato semplicemente o un artista o un critico. Egli è umorista perchè è artista e critico

insieme; e non più critico che artista; ma un artista che ha voluto esercitare divisatamente la sua facoltà artistica su la critica.

Egli non si preoccupa affatto dell'invenzione. In un punto della sua novella che ha per titolo *Il demonio dello stile*, dichiara anzi apertamente che annette agli argomenti un valore assai relativo in confronto a quello delle intenzioni.

Egli sa bene che l'originalità non consiste tanto nell'idea che spesso è comune e assai di rado è nuova, quanto nel sentimento particolare che noi abbiamo di essa; o, per dirla con le sue stesse parole, sa bene che il tono del quadro, più assai del tema, fa il quadro nuovo.

Questo vale per tutti gli artisti, ma in modo speciale per lo scrittore umorista, la cui particolarità è veramente tutta nel tono, nelle variazioni capricciose del motivo sentimentale, nella riflessione che contrasta al sentimento, o meglio, in cui il sentimento si smorza. Non per nulla l'opera umoristica è sempre piena di digressioni, e queste digressioni sono sempre la parte principale dell'opera, la più saporita. E il sapore di essa è sempre acre; nè può essere altrimenti. Vi prego di credere che non può esser lieta la condizione d'un uomo che si trovi ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *sì*, subito un'altra e due e tre non ne sorgano, che lo costringano a dir *no*, immediatamente dopo; e tra il *sì* e il *no* lo

tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce. Provatevi un po' a piangere per un dolor vero, davanti a uno specchio, guardandovi; se riuscirete a star fermi per un pezzetto a contemplarvi, vedrete la vostra espressione dolorosa irrigidirsi in una smorfia che vi farà ridere; e resterete allora in una condizione molto penosa che non vi consentirà più nè di seguitare a piangere di cuore, nè di ridere davvero.

Ora, perchè questo sdoppiamento avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini, un'esperienza che, se da un canto non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali e di levarsi come un'allodola perchè lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo; dall'altro lo induce a riflettere che la tristizia degli uomini si deve spesso alla tristezza della vita, ai mali di cui essa è piena e che non tutti sanno o possono sopportare; lo induce a riflettere che la vita, non avendo fatalmente per la ragione umana un fine chiaro e determinato, bisogna che, per non brancolar nel vuoto, ne abbia uno particolare, fittizio, illusorio, per ciascun uomo, o basso o alto: poco importa, giacchè non è nè può essere il fine vero, che tutti cercano affannosamente e nessuno trova, perchè forse non esiste. Quel che importa è che si dia importanza a qualche cosa, e sia pur vana: varrà quanto un'altra stimata seria, perchè in fondo nè l'una nè l'altra

daranno soddisfazione: tanto è vero che durerà sempre ardentissima la sete di sapere, non si estinguerà mai la facoltà di desiderare, e non è detto pur troppo che nel progresso consista la felicità degli uomini.

Ma io non posso qui accennare neanche di sfuggita tutte le riflessioni che l'esperienza amara o la disposizione necessariamente pessimistica dello spirito possono suggerire a un umorista; perchè appunto – com'ho detto – in esse è l'essenza e la originalità della svariatissima letteratura umoristica. Può darsi che si trovi in esse talvolta quella tale *simpatica indulgenza* di cui parla il Nencioni³.

III.

Certo il Cantoni soffriva moltissimo dello sdoppiamento di cui ho fatto parola; soffriva di non poter essere ingenuo, come prepotentemente in lui la natura avrebbe voluto; e mordeva in sè e negli altri col veleno dello stile lo scaltro capriccioso che si metteva a far le smorfie all'ingenuo e a beffarlo, il monello della

³Da vedere su questo argomento il mio volume di prossima pubblicazione: *L'umorismo* (essenza, caratteri, materia).

riflessione che acchiappava per la coda la lodoletta del sentimento nell'atto ch'essa spiccava il volo. Questo conflitto, questa complicazione sentimentale lo indispettavano. Quella lunga novella *sui generis*, che è tra le più felici dello scrittore mantovano, *L'altalena delle antipatie*, ne è una prova lampantissima.

Il lunatico eroe di questa novella confessa di essere una specie di saliscendi fatto persona. Contro il suo male, prende per ricetta di sposare. Rimedio eroico, il matrimonio! E alla sposa, nè brutta nè troppo bella, nè sciocca nè fine, semplice ed orfana e sola, dice subito, francamente: «Ti sposo perchè t'avrò già veduto cinquanta volte senza mai sapermi dire se tu mi piaccia o no. Nel primo caso sarei scappato a gambe levate per lo spavento d'un mio prossimo voltafaccia; nel secondo avrei forse potuto rischiare, ma capirai, te ne saresti avvista, e probabilmente non m'avresti voluto. Io son fatto così, mercè di Dio, ma porto meco questo di buono nel nostro matrimonio, che non mi so punto dire come s'ii fatta tu. Voglio anzi credere che la tua cara semplicità, così patente, sarà di altrettanto sostanziale, e che tu stessa, ov'io fossi tanto grullo da interrogarti sul conto tuo, me ne sapresti dire su per giù quanto me, cioè nulla. Io tengo ancora la tua anima per una specie di *tabula rasa*, nella quale, Dio ajutando, potrò studiar mi di non lasciar apparire che le più belle cose. La mia, pur troppo, è così cinschiata che è già un gran dire se mi ci raccapezzo io solo. Questo nullameno posso dirti: che cioè

come non mi è mai rimasto un gran tempo di volere bene a nessuna donna, così non mi sono mai illuso fino al punto di credere che qualcuna potesse voler bene a me. Sai, quando uno se ne sta col cannocchiale perpetuamente appuntato sopra se medesimo, e più specialmente sopra le attinenze ch'egli possa avere cogli altri, come vuoi che non veda, se non è uno stupido, quanti ce ne sono e di più belli, e di più buoni, e di più ingegnosi di lui? E se lo vede, che speranza gli può rimanere di essere messo avanti gli altri? Non ti sposo dunque perchè t'ami di già, e meno ancora perchè possa già credere che tu ami me. Ti sposo perchè, dato un uomo del mio stampo, mi ci vuole una donna della stampa tua. Due sole cose ti raccomando: la prima di non ritenerti, sposandomi, punto più fortunata di nessun'altra donna; la seconda, di non infingerti mai quando per avventura tu l'avessi meco, perchè c'è il caso molto probabile che tu, col lasciarti scorgere, mi metta al punto di volerti più bene assai. Ed è questo soprattutto che io desidero dal profondo del cuore: volerti bene comechessia e durabilmente. Che se poi tu me ne vorrai meno, o poco, od anche punto, ci hai a pensar tu. Sarà peggio per te». E che notte passa questo disgraziato alla vigilia delle nozze! – «Io rinunciare, come il primo imbecille venuto, alle delizie del celibato? lo rispondere della felicità di un'altra persona? Io in procinto di mettermi coi piedi legati in mani altrui? Ma perchè mi sposo, io? Per distrarmi, per non avercela più contro nessuno. Gran noia davvero che era questa per me! Ma foss'anco sicuro il rimedio, come

non è punto, che danno è mai venuto agli altri dalle mie sfuriate d'antipatia? Chi ho manomesso? Chi ho vilipeso? Molti anzi non se ne avvidero nemmeno... e me ne dolse. Ma io sì che me ne avvedo bene, pur troppo, ora, che ce l'ho con me! Va, va che hai già fatto un bel guadagno. Ti sei sacrificato per il tuo prossimo, che non ci pativa nulla, ed ora te la pigli con te stesso, che ci patisci tanto, con la dolce prospettiva di mettere al mondo degli altri originali come te!» Balza dal letto a camminare agitatissimo, quantunque in pantofole, per la camera. L'idea della futura prole lo conduce per ultimo davanti ai ritratti dei suoi genitori, ai quali dice con le braccia tese: «Anche con voi ho tentennato, poveri morti miei! Quando mi pareva di star benino al mondo, vi ringraziava in cor mio del dolce dono, e quando ci stava a disagio, vi avrei chiesto volentieri se non avevate niente di meglio a darmi. Voi siete stati felicissimi un dell'altro, lo so, ma fu per poco, e intanto ci sono andato di mezzo io, e ci andranno fors'anco di mezzo i figli miei, se io dovrò far loro la stessa burla infelice che voi, poveretti, avete dovuto fare a me. Quanto era meglio che mi prendeste con voi, piuttosto che lasciarmi qui solo, con la mia insanabile propensione al ragionamento! Fossi ben saldo in gambe per natura, me ne gioverei, ma come non sono, i miei ragionamenti mi aiutano a stare un po' su da una parte, per cascar giù meglio dall'altra! Ora poi mi pare di essere il Reno, a Sciaffusa!»

Altrove, nel *Demonio dello stile*, allo scrittore Ferdinando Acerra, il quale, richiesto, propone alcuni soggetti di novella a una sua amica, Alberto Cantoni fa esclamare: «Guai, guai tre volte ai vostri futuri volumi se voi, nell'essere in alto mare, aveste potuto, per un prodigio di separazione morale, dimezzarvi così bene da poter sentire da una parte ed esaminarvi dall'altra. Bell'accozzo di bollor subitaneo e di rigore critico non ci approntereste voi!»

E in quel vero gioiello che è il racconto *Più persone e un cavallo*, che strazio egli fa di quel tal colonnello, che durante un viaggio di mare, per dargli una prova della sua penetrazione, gli narra una tristissima storia, con un modo tutto suo di parlare! Sentitelo: «Appena i suoi discorsi tendevano ad animarsi un poco, e subito subito la sua voce principiava a discendere anzichè a salire, per assumere poi dei toni tanto più morbidi e tanto più carezzevoli quanto più seguitando egli ad animarsi, avrebbero potuto essere più risentiti e più forti». «Oh Dio santo e buono!» – esclama il Cantoni. – «Tu mi hai dato oggi le più belle prove dell'amor tuo. Mi hai suggerito di viaggiar per mare, e il mare è buono; mi hai disteso innanzi questa cerulea bellezza d'acqua, ed io non ho che a voltarmi intorno, per sentirmi come penetrato della tua grandezza. Non bastava. Ora mi fai discendere il sole a ponente, e mi fai alzare la luna a levante. Da una parte il cielo è già tutto una gloria, dall'altra il mare è già tutto uno zaffiro. Potevi tu essere più buono, più amorevole, più grazioso meco? No.

Ma ci sono i miei simili che stanno per guastare la tua opera santa; c'è un colonnello che mi vuole raccontare una sua buja storia d'orrore...». – E gliela racconta difatti, parlando in quella sua graziosa maniera. E dopo avergliela raccontata, lo invita ad andarsene a riposare. «A riposare!!» – esclama il Cantoni, con due punti esclamativi. E il colonnello: – «Sì, *io mi son tenuto più che ho potuto*; ma nonostante ci ho qui il mio scelleratissimo cuore che si fa sentire, e che ora mi dà una stretta, ora mi pesa quanto una macina da mulino. Andiamo a letto».

Il Cantoni accoglie quest'ultima confidenza, come s'accoglie, alle frutta, una pera passata da parte a parte. Egli aveva dunque innanzi un'altra allegria: un uomo cioè sempre assorto nella cura preventiva dell'aneurisma: e che però, non volendosi eccitare mai e poi mai, vigilava attentamente i propri discorsi con quel suo sistema di chiaroscuro... capovolto. Appena che questi discorsi erano tali da fargli fluire un po' più rapido il sangue, ed eccotelo subito a rallentare possibilmente la eccitazione, con tutti i lenocinii della sua flemma a rovescio! Ma che bisogno c'era d'andar-glielo a dire? Sceso giù nella sua cuccetta, il Cantoni non può chiuder occhio. «C'è qualcuno che ignori, – egli domanda, – lo stemma della Sicilia? Che non abbia mai visto l'arme, l'impresa dell'alma Trinacria? Allora vuol dire che egli non ha mai viaggiato su certi vapori di Florio, tanto quel segno vi ricorre da per tutto, come se fosse un'uggia, una persecuzione, un tic... Figura-

tevi lo scheletro d'una ruota con tre soli raggi, senza punto cerchio. Ponete una testa al centro della ruota, fate partire da questa testa tre gambe intere in atto di correre a precipizio tutte tre, e se non vi verrà in mente una girandola animata, ovvero un'idra a tre soli tentoni, vorrà dire (beati voi!) che non avete ombra di fantasia. Povera testa! Quanti secoli che rotoli sulle tue tre gambe!» Ma anche quella dello scrittore non rotolava meno, allorchè si gettò nel camerino e si pose a sedere sopra uno sgabello ricamato, pur di coprire della sua persona una di quelle teste e tre di quelle gambe. Come Dio vuole, si dispone a dormire; ma con la mente invasa e sconvolta dal truce racconto del colonnello, la cuccetta gli sembra un cataletto: si mette fermo fermo con gli occhi chiusi e con le braccia incrociate sul petto, come quei vescovi (in effigie) che stanno lunghi distesi nei pavimenti delle antiche basiliche, e poi pensa a Stenterello quand'era a letto e aveva paura del morto dal mantello rosso. Non si può più reggere, e scappa fuori all'aperto: va a trovare il cavallo, il povero bajo del colonnello, incassato sopra coperta fra quattro pareti di legno, con la sola testa di fuori; gli s'accosta, gli fa appoggiare il mento su la spalla, e lì, con la gota ferma su la ganascia di esso e stringendolo pel collo, si mette a parlare con lui: «Sei in collera? No, eh? Sai benissimo che io volevo rimanere, e che è stato il tuo padrone che mi ha condotto al macello per tutta quanta la serata. Caro quel tuo padrone! Ti lusinga ora perchè t'adopera, e quando invecchierai, ti venderà. Ti venderà lontano lontano, per

paura di rivederti, e di *rinnovare l'affetto*, com'egli dice. Se n'intende lui di queste paure... Oh se tu sapessi, mio carissimo amico, che po' po' di serpenti sono certi uomini, ti assicuro io che li balzeresti di sella tutti, per paura che te ne capitasse uno. Tu sei buono, tu... Io rimango teco fino che spunta il sole. So già abbastanza cosa m'è accaduto a doverti abbandonare la prima volta. Quando si tornerà a sentire odor d'uomo intorno a noi, mi chiuderò a chiave nella mia bolgetta, e chi mi vedrà spuntare avanti che ci fermiamo in golfo, quello potrà ben dire di essere battezzato due volte. Da bravo, raccontami qualche cosa anche tu».

E quante gliene racconta, quel povero baio! Ch'era inglese, e che il nostro clima gli si confaceva poco; e che si ricordava bene della mamma sua, più bella di lui; e che i suoi fratelli maggiori gli avevano dato di grandi calci; e che voleva molto bene alla regina Vittoria.

Voi non ci credete? ne ridete? Pensate che il Cantoni aveva forse un po' di febbre e che, se il cavallo taceva, gli poteva benissimo parere che parlasse? Ma riflettete che quando una bella cosa pare vera, il meglio che possiamo fare è di credere che sia.

Ma allora voi non crederete neppure che il Cantoni un giorno vide a Bergamo innanzi al monumento a Gaetano Donizetti un bel vecchio rubicondo e gioviale che stava guardando le due nobili figure scolpite dal Jerace, e un ometto smilzo e circospetto, con una faccia un poco sdolcinata e un poco motteggiatrice, che erano, quello l'Humour classico e questo l'Humour moderno.

Proprio essi, che, senz'altro, là, si misero a disputare tra loro, e poi si lanciarono una sfida: si proposero di andare in campagna li presso, a Clusone, dove si teneva la fiera, ognuno per conto proprio, come se non si fossero mai visti, e di ritornare poi la sera, lì daccapo, innanzi al monumento a Donizetti, recando insieme nella bisaccia le loro particolari e fugaci impressioni, per metterle a paragone.

In questo libro, che s'intitola appunto *Humour classico e moderno*, Alberto Cantoni si dimostra un vero maestro dell'umorismo.

Anche qui egli fa opera di critica, ma seguendo i procedimenti dell'arte. Quel vecchio rubicondo e gioviale, che rappresenta l'Humour classico, è certamente qualche vecchio che egli ha veduto vivo e vero a Bergamo o altrove e l'ha seguito, osservato e studiato, con quella diligenza, con quella penetrazione ch'egli metteva sempre in tutte le sue ricerche. E invece di discorrere criticamente della natura, delle intenzioni, del sapore dell'umorismo antico e del, moderno, riporta vivacissimamente, in un dialogo scoppiettante di brio, le impressioni che quel vecchietto vero e quell'ometto smilzo non meno vero han raccolte alla fiera di Clusone: e quanto vede e riferisce alla buona il vecchio rubicondo avrebbe potuto essere argomento d'una novella del Boccaccio o del Sacchetti, del Firenzuola o del Bandello; e i commenti e le variazioni dell'ometto smilzo hanno il sapore di quelle de lo Sterne nel *Viaggio sentimentale* o del Heine nei *Reisebilder*. E così la

critica nasce, ma dalla vita stessa, dalla realtà rimasta immagine e sentimento; e il libro si legge con lo stesso diletto con cui si leggerebbe una novella o un romanzo. E anche qui il Cantoni mostra la sua predilezione per la natura ingenua e schietta, e terrebbe nella disputa dalla parte del vecchio rubicondo e gioviale, se non fosse costretto a riconoscere che esso ha voluto rimaner tale e quale assai più che non lo comportassero gli anni, e che è volgaruccio e spesso vergognosamente sensuale. Ma poi sente in sé – e n'ha dispetto – il dissidio che tiene scissa, sdoppiata l'anima di quell'altro, dell'ometto smilzo, e lo fa mordere dal vecchio con aspre parole:

– A forza di ripetere continuamente che tu sembri sorriso e che sei dolore... n'è venuto che oramai non si sa più nè che cosa veramente tu sembri, nè che cosa veramente tu sia... Se tu ti potessi vedere, non capiresti, come me, se tu abbia più voglia di piangere o di sorridere.

– Adesso è vero – gli risponde l'Humour moderno. – Perchè adesso penso solamente che voi vi siete fermato a mezza via. Al vostro tempo le gioje e le angustie della vita avevano due forme o almeno due parvenze più semplici e molto dissimili fra di loro, e niente era più facile che sceverare le une dalle altre per poi rialzare le prime a danno delle seconde, o viceversa; ma dopo, cioè al tempo mio, è sopravvenuta la critica e felice notte; s'è brancolato molto tempo a non sapere nè che cosa fosse il meglio nè che cosa fosse il peggio, finchè principiarono ad apparire,

dopo di essere stati così gran tempo quasi nascosti, i lati *dolorosi* della gioia e i lati *risibili* del dolore umano. Anche gli antichi sollevano sostenere che il piacere non era altro che la cessazione del dolore e che il dolore stesso, ben esaminato, non era punto il male; ma le sostenevano sul serio queste belle cose; come dire che non ne erano niente penetrati; adesso invece è venuto pur troppo il tempo mio e si ripete, ahimè, quasi ridendo, cioè con la più profonda persuasione, che i due suddetti elementi, attaccati da poco in qua alla gioia ed al dolore, hanno assunto aspetti così incerti e così trascolorati che non si possono più, nonchè separare, nemmeno distinguere. Ne è venuto che i miei contemporanei non sanno ora più essere nè ben contenti, nè bene malcontenti mai, e che voi solo non bastate più nè a far fermentare il misurato sollazzo dei primi e nè a divergere le sofistiche tremelle dei secondi. Ci voglio io, che mescolo tutto scientemente, per fare svanire da una parte quanti più posso ingannevoli miraggi e per limare dall'altra quante più trovo superflue asperità. Vivo di espedienti e di cuscinetti, io...

– Bella vita! – esclama il vecchio.

E l'ometto smilzo seguita:

– ... per arrivare possibilmente ad uno stato intermedio che rappresenti come la sostanza grigia dell'umana sensibilità. Si sente troppo adesso, come troppo s'è riso ad ufo ed a credenza in altri tempi: urge però che il pensiero regga le briglie alla più incomposta manifestazione del sentimento... Rimpiango sempre

di non aver potuto ereditare le vostre illusioni, e mi rallegro nello stesso tempo di trovarmi di qua dal fosso, bene agguerrito contro alle insidie delle illusioni stesse! O che avete? Perchè mi affisate a cotesto modo?

– Penso che se vuoi proprio avere due anime in una, fai molto bene a non assumere la famosa guardatura di quel vedovo innamorato, che a sinistra piangeva la morta e a destra faceva l'occhietto alla viva. Tu invece vuoi piangere e far l'occhietto insieme, da tutte due le parti, come dire che non ci si capisce più nulla.

IV

Non si deve credere intanto che l'opera di Alberto Cantoni stia chiusa tutta quanta nel campo della critica letteraria. Già, anche quando essa tratti argomenti letterarii, sconfina spesso nella filosofia e, poichè non è mai soltanto esercitazione critica, ma anche rappresentazione artistica, entra nella vita e accoglie e muove profondi pensieri e complessi sentimenti. Così, in *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* abbiamo l'amore tenerissimo del povero Pietro, prima legatore di libri, poi calligrafo, poi maestrino, per il suo scolareto inglese Bill Bush, abbiamo la morte di Bill e de' suoi vecchi genitori, a cui seguono tutte le comiche avventure di Pietro obbligato per testamento a scrivere un libro da dedicare

alla memoria del piccolo Bill. Il pover'uomo non sa da che parte rifarsi, perchè non ha mai pensato che, fra le tante disgrazie, gli potesse anche capitar questa sotto forma di beneficio. Comincia a frequentar le biblioteche, si mette a studiare, ma quanti più libri legge, quanto più studia, tanto più si sente avvilito e disorientato. Pensa allora che lo studio non può far presa su lui, perchè egli non ha più nulla dentro, nessuno in cuore, con cui aprire l'animo, con cui sentire la vita; e, quantunque già troppo maturo, risolve di prender moglie. Trova la Musa, Paola, cioè l'*arguzia affettuosa* fatta persona; ma il soggetto del libro da scrivere non riesce a trovarlo. Egli doveva osservare e notar di suo capo; ma dove osservare e che cosa notare? Gli avviene di leggere un giorno su una targa infissa a una porta: «Dott. Nanni – Patemi d'animo – Cura e pensione». Cura e pensione dei patemi d'animo? E qual patema d'animo maggiore del suo? Prende la moglie e va con lei a mettersi a pensione dal dott. Nanni. Osserva tutto quanto gli accade là e sè stesso, la moglie, il dott. Nanni e i bei tipi che vi stanno in cura; nota ogni cosa, prendendo l'imbeccata dall'*arguzia affettuosa* della moglie, e il libro speciosissimo è fatto. L'umorismo critico del Cantoni non ha qui anche un'intenzione satirica? Pietro, che va a cercare in una casa di salute l'argomento della sua narrazione, non significa nulla? Significa molto, a parer mio, e non solamente, per la nostra letteratura patologica, ma anche per la vita che oggi viviamo.

Tra i libri che non trattano argomenti letterarii ho già accennato a *L'altalena delle antipatie*, dove la critica è più propriamente psicologica e anche sociale, su l'istituzione del matrimonio; ho accennato a *Più persone e un cavallo*, che non ha niente che vedere con la critica letteraria; accennerò ora, brevemente, per finire, a due altri libri che rappresentano l'opera capitale e di maggior mole del Cantoni: cioè alle memorie di *Un Re umorista* e alle scene popolari dell'*Illustrissimo*.

Quest'ultimo libro, *L'Illustrissimo*, composto dal Cantoni una ventina d'anni fa e man mano rifuso, migliorato, accarezzato con somma cura, fu pubblicato dopo la morte dell'autore, prima su la *Nuova Antologia*, poi raccolto in volume, per mia cura. Anche in esso il Cantoni con predominio quasi assoluto dell'elemento fantastico, fa a suo modo — cioè col suo metodo artistico — opera di critica sociale, trattando il problema dell'*assenteismo*, del disinteressamento cioè e dell'ignoranza dei signori delle loro proprietà rurali e della vita dei contadini, da cui pur traggono, senza saper come nè in qual misura, il reddito pei loro ozii cittadineschi più o meno delicati.

L'Illustrissimo è il signore, il padrone pei contadini della Lombardia: il padrone ch'essi non han mai veduto, e che si figurano tiranno spesso spietato attraverso il fattore ladro e parassita, con cui trattano; non si fanno perciò scrupolo di frodarlo come e quanto più possono. Il Cantoni immagina che questo *Illustrissimo*, il conte Galeazzo di Belgirate, giovane pigro e fantastico,

dall'anima tranquilla e disutile. generoso senza avvedersene, il quale alla fine fa sempre più e meglio degli altri quando la fortuna troppo gentile, lo piglia per il vestito e gliene porge l'occasione, un bel giorno sia mandato da una donnetta saggia e apparentemente capricciosa, sua cugina, donna Maria di Breno, in penitenza e per una prova d'amore – dice lei – ma in verità per fargli acquistare quell'esperienza che gli manca, nelle sue terre, fra i suoi contadini, per allogarsi come bracciante in casa d'un suo mezzajuolo.

Il conte di Belgirate, naturalmente, in principio si ribella a questo straordinario, inverosimile capriccio della cuginetta, di così difficile attuazione per lui. Ma poi, considerando che egli una volta ha già mancato gravemente verso di lei, e che ella ora pone per patto alle nozze con lui questo esperimento, si fa coraggio e va.

Tutto il romanzo consiste nella narrazione, o meglio, nella rappresentazione delle peripezie che càpitano al conte di Belgirate, travestito da bracciante, nei cinque giorni che egli passa al servizio del suo mezzajuolo Domenico Gervasi, detto Stentone, nella fattoria della Casanova, a Coronaverde.

Il Cantoni, come ho detto, visse a lungo in campagna nelle sue terre di Pomponesco, presso Mantova. Per star bene, o almeno discretamente in salute, egli avrebbe avuto bisogno di non essere travagliato da cure e da brighe. Ne ebbe molte, invece, e a causa appunto dei numerosi contadini suoi dipendenti. Entrati

in un campo, si sa, i contadini vogliono starci a ogni costo, anche se la terra loro assegnata non sia sufficiente a nutrire la numerosa famiglia.

Quelli che il Cantoni mette in iscena nel suo romanzo sono studiati a uno a uno dal vero e ritratti nella loro indole, nelle loro passioni, nei loro pregi e nei loro difetti con meravigliosa efficacia. Le figure di Stentone, di Giovannona, di Nunziata, di Costantina, del buon Piangi e di Peppina, non si dimenticano più.

È difficile trovare in altri libri descritto con maggiore efficacia, senza esagerazioni in nero o in roseo, il carattere dei campagnuoli. Giovannona, la rustica virago, è una figura di tal rilievo, che se vogliamo trovarle compagni, dobbiamo cercarli nei *Promessi Sposi*. La stessa arte sana, sobria, occulta e fine, tutta armata di segreta ironia. Bisogna leggere le pagine nelle quali è descritto un incendio in campagna, l'incendio doloso della Casanova. È una vera meraviglia d'arte!

La trovata originalissima rende poi oltre modo gustoso il romanzo che pur vuole avere, senza nuocere all'arte, serietà d'intenti sociali.

Non ne han meno certamente gli altri libri del Cantoni; ma poichè questo esce del tutto dal campo della critica letteraria e accoglie in sè per la sua mole maggior copia di sentimenti, sarà senza dubbio destinato a una più larga diffusione e diverrà presto, dopo il *Re umorista*, il libro più noto di Alberto Cantoni.

Ma è proprio noto a tutti, come dovrebbe essere, questo capolavoro del Cantoni che s'intitola *Un re umorista*? Molti, forse più per la speciosità del titolo che per averlo letto, lo ricordano e ne parlano; ma se esso fosse noto veramente, starebbe per consenso unanime tra le poche opere culminanti della letteratura italiana contemporanea, tra le poche più originali ed espressive di tutta quanta la nostra letteratura moderna.

Chi l'ha letto una volta non dimenticherà mai più la figura di questo re che sente tutta la miseria e l'oppressione della commedia che egli deve costituzionalmente recitare e che gli altri gli rappresentano attorno, che ha l'amarissima e suprema soddisfazione di potere anche strappare un buon lembo alla commedia universale e di rifarsi così alla meglio delle altre commedie particolari, in forma di *magna charta* o di costituzione. Egli domanda se sia giusto e benefico e regale che non abbia a poter giovare al suo popolo che da lontano, di rimbalzo, adagio adagio, quando gli venga fatto; che non possa quasi nulla per saziare direttamente gli affamati, per agguerrire i miseri, per rintuzzare i forti: che tutto gli abbia sempre ad arrivare davanti come triturato e pesto da tutti i denti di tutte le ruote amministrative; che i buoni lo amino e i tristi lo temano solamente per intesa dire; e per ultimo che non abbia mai ad essere quello che è, bensì che si lasci fare via via (almeno apparentemente) ora più rosso ora più nero a seconda dei partiti che stan sopra o sotto. Ma allora io dove

sto? – esclama fra sè. – Più sotto di tutti per lo meno. «Re e sacerdote di un giovane popolo, con la fronte ricinta di edera e di lauro, avrei voluto porre il mio trono or sotto agli olivi ed or sotto alle querce dei boschi sacri, e di là avrei amministrato volentieri la giustizia, propiziato alla pace, bevuto ai mani, indetto la guerra. Ma così, santo Dio, così che gusto c'è?» E gli capita una moglie per ragion di Stato, che sa che l'etichetta va presa tal quale come una medicina, che più amara è più giova; una moglie logica che prende cioè sul serio la sua parte. Quando ella depone la porpora, muta però anche il viso ed allora il re la vede apparire così cangiata che per poco non la riconosce più. Prende il partito di non guardarla mai quando sono davanti alla gente e di non guardare che lei quando sono in famiglia, perchè in fondo non darebbe un dito solo di sua moglie per tutta quanta Sua Maestà la regina. E confessa: «Io non voglio dire che sieno due; so bene che una ha il viso lungo e tirato e che l'altra ha la faccia fresca e distesa, so che quella parla breve e quasi sentenzioso e questa invece non si quietà mai, so che una mi pare più magra e l'altra più grassa. Insomma mia moglie ha tutti gli aspetti di una buona madre di famiglia alla moderna e alla tedesca e la regina poteva nascere in ogni luogo ed in ogni tempo e sarebbe stata sempre la medesima regina». Perchè ella finge, finge bene di non accorgersi dei fili che la tengon su col suo manto regale e la sua corona, dei fili che la fanno muovere; mentre lui non sa fingere e da quei fili si sente impedito e legato; eppure ecco: così tenuto

com'è, col tormento di non potere esser *lui*, ma di dover essere a modo degli altri, degli altri che sono tutto il suo popolo, di dover essere cioè nulla, una parola: *il re*, quand'egli sente bene d'esser *uno*, un *uomo* con pensieri proprii, con proprii sentimenti che gli s'incidiscono dentro sempre più; eppure – dicevo – ecco: questo simbolo, che nulla è più, ora deve firmare una condanna di morte, deve aver su la coscienza la vita d'un uomo: lui! Un re la coscienza deve averla come gli altri: i suoi ministri, gliela fanno. Ma se questo re è un uomo e ha per conto suo una propria coscienza?

Sta qui tutto il conflitto reso da Alberto Cantoni in pagine memorabili, attraverso i tanti casi svariati che possono accadere a un re originalissimo.

Vi sono scrittori schiavi del tempo che pensano cioè e sentono e scrivono come il tempo vuole, ed hanno fortuna, e qualche volta anche gloria ed altissimi onori; e vi sono scrittori, che pur vivendo oscuri, solitarii e sdegnosi, lavorando nell'ombra con la tenace e vigile pazienza dei forti, ribelli segretamente a tutte le tirannie del tempo, alle idee comuni, che formano quasi l'atmosfera morale e intellettuale di esso, lo vincono con l'opera loro, anche quando sembra che ne rimangano schiacciati.

Alberto Cantoni era di questi. Quegli altri scrittori passeranno col tempo loro; l'opera di Alberto Cantoni rimarrà, perchè non efimero frutto del tempo e della mutabile moda, ma frutto d'una

particolarissima concezione ch'egli ebbe della vita e degli uomini.

III.

Illustratori, Attori e Traduttori

Da qualche tempo è tornata di moda, quindi anche in pregio e in onore, la illustrazione del libro. Abbiamo veduto illustrati finanche libri di poesia lirica, che è tutto dire. E la nuova barbarie scientifica è arrivata a illustrare in Francia, per mezzo della fotografia, romanzi e novelle.

Veramente, per queste ultime opere, esemplari d'un così detto realismo, il quale, non riuscendo a veder nell'arte la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, e ritornando alle antichissime disquisizioni sul fine e l'oggetto dell'arte già spazzate via dalla sana critica estetica, vorrebbe restringer l'arte all'imitazione pura e semplice della natura; per queste opere, dico, che non hanno altra ambizione se non d'apparire una fotografia della vita contemporanea, si dovrebbe dire acconcia quella nuova specie d'illustrazione, con la macchinetta.

Ricordo in *Notre Coeur* del Maupassant il romanziere Lamarthe: *«armé d'un œil qui cueillait les images, les attitudes et les gestes avec la précision d'un appareil photographique»*.

Sotto il personaggio Lamarthe si nascondeva in quel romanzo lo stesso Maupassant, a cui – com'è noto – il Flaubert aveva dato per ricetta questa massima: – «Ben guardare!» – in cui, a suo credere, consisteva tutta l'arte.

«Va' a far due passi, e mi riferirai in cento righe ciò che avrai veduto.»

Ma tanto il Flaubert, poi, quanto il Maupassant, insigni artisti, non riuscirono – a dispetto della teoria – due fotografi; non solo, ma il primo non riuscì neppure un vero naturalista. La differenza tra natura e arte, costituita appunto dalla modificazione che l'arte imprime alla natura, è evidentissima infatti in quel disdegno ironico del Flaubert (che chiuse da umorista con *Bouvard et Pécuchet*, fratelli o figliuoli di *Dupuis et Colonet*), disdegno ironico per la piatta realtà presa a descrivere per sistema e odiata per istinto; ed è anche evidentissima nel proponimento del Maupassant d'opporne costantemente l'istinto sicuro e fermo alla ragione incerta e vacillante, mostrando la bestialità stessa come il fondo del nostro essere, fondo solido che può solo mantenerci contro i capricci dell'immaginazione e gli errori dell'intelletto.⁴

Pittori, dunque – se mai – non fotografi; e pittori non al modo con cui l'intendeva Biagio Pascal, il quale, riferendosi evidentemente a un concetto già espresso da Aristotele nella *Poetica*

⁴Vedi GEORGES PELISSIER, *Le mouvement littéraire contemporain* (Paris, Hachette et Cie, 1901). Ma il P. veramente non ammette alcuna modificazione, alcuna alterazione nel Maupassant delle immagini reali, come se il Maupassant non avesse un modo particolare di vedere, di pensare, di sentire; come se già nella scelta stessa delle rappresentazioni questo particolar modo di vedere, di pensare, di sentire non si affermasse esplicitamente!

e ripetuto poi da tanti altri; non tenendo conto della rifrazione degli oggetti nello spirito dell'artista, e credendo che la pittura non avesse altro scopo che quello d'attirar l'ammirazione *«pour la ressemblance des choses dont nous n'admirons pas les originaux»*, esclamava: – Che vanità la pittura!

Ritorniamo alla illustrazione.

Forse la mancanza di opere per sè stesse illustri fa oggi trionfar così gl'illustratori? Freddura, facilissimo bisticcio; ma viene spontaneamente alle labbra, considerando come gl'illustratori trionfino oggidì non solo nei libri, nelle rassegne, nei giornali, ma da per tutto: anche – e sia detto di passata – nella musica.

Il musicista che prende un dramma, o un drammaccio, ma compiuto in ogni sua parte (la *Tosca*, poniamo, o la *Fedora*) e l'incornicia e lo fregia di commenti orchestrali, applicandovi qua e là qualche vignetta melodica, non fa forse in un altro campo l'illustratore anche lui?

Si sa che il libretto d'un melodramma, a rigore, dovrebbe essere quasi inintelligibile alla lettura, apparir monco, incompleto, com'opera d'arte; dovrebbe cioè lasciar sospeso, insoddisfatto il lettore, col desiderio vivo, irrequieto, di un'altra parte, non ascizizia, ma sostanziale: la musica, che, unita e fusa con esso, dovrebbe formare l'opera d'arte intera: il melodramma.

Chi musica *Tosca* o *Fedora* mostra di non intendere, o di non volere intendere che cosa sia o debba essere un melodramma,

per la semplicissima ragione che la musica in tali drammi, comunque sia compiuti, rappresenta non solo un contorno superfluo e ozioso, ma – nel senso classico della parola – una contaminazione indegna.

Com'è inversamente, a mio modo di vedere, non dico la vignetta fotografica, ma anche quella artistica in un libro di poesia.

Che se quella – la musica – offende perchè pone il sentimento vago, che è proprio delle sue forme e de' suoi modi, tra le idee e le rappresentazioni precise d'un dramma realistico; la vignetta offende perchè determina troppo e quasi irrigidisce in un'espressione troppo precisa le immagini del poeta, quando non le falsi.

È il problema estetico posto già da tanto tempo e risolto dal Lessing contro le idee dello Spencer su la stretta unione di poesia e pittura presso gli antichi, e del conte di Caylus, il quale giudicava di maggiore o minor valore una poesia secondo che potesse o no essere da un pittore tradotta in quadri: problema estetico, che il Croce a torto, credendo che il rapporto tra il fatto estetico, ossia la visione artistica, e il fatto fisico, ossia l'istrumento che serve d'aiuto per la riproduzione, sia puramente estrinseco, dichiara inesistente; ma che il Cesareo invece ammette e giustifica, considerandolo sotto l'aspetto della coerenza, cioè dello scrupoloso ossequio, sia nelle immagini singole, sia nella creazione totale, alla tecnica dell'arte, che per lui è «la immediata applicazione

delle leggi pratiche ai mezzi comunicativi della rappresentazione estetica».⁵

Applicazione, per quanto *immediata*, non par detto felicemente. Per me, in arte, ciò che il Croce chiama attività teoretica è men che niente se il fatto estetico non è integrato dall'attività pratica divenuta tutt'uno con esso, nè i mezzi comunicativi della rappresentazione estetica (parola, suoni musicali, colori, ecc.) e la tecnica hanno un rapporto estrinseco col fatto estetico interno; ma sono anzi, in arte, il fatto estetico stesso, nè un solo fatto estetico, ma questo o quel fatto estetico. Per me, la tecnica, insomma, è l'attività stessa spirituale che man mano si libera in movimenti che la traducono un linguaggio d'apparenze; la tecnica è il libero, spontaneo e immediato movimento della forma. Dallo spirito del pittore — dice il Séailles⁶ — il quadro discende nelle dita di lui, le muove, e non cessa d'agire se non quando esso si è riflesso su la tela.

L'esecuzione in somma è la concezione stessa, viva in azione. All'ispirazione dell'artista non succede il lavoro a freddo dell'artigiano. Si tratta di creare una realtà che, come l'immagine stessa

⁵Vedi *La critica estetica*, in *Critica militante* (Messina, Trimarchi, 1907).

⁶Vedi G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art* (Paris, Alcan).

che vive nello spirito dell'artista, sia a un tempo, come abbiamo già detto⁷ – materiale e spirituale: un'apparenza che sia l'immagine, ma divenuta sensibile. Ora questo non potrebbe avvenire se l'immagine stessa non tendesse spontaneamente a trasformarsi nel movimento che dovrà effettuarla. L'attività pratica, la tecnica, il lavoro devono essere spontanei e quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere impiegata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'esser divenuta nell'artista quasi un istinto. E creare appunto in sè quest'istinto mobile e sicuro, questa specie di fatalità che, sotto l'azione del desiderio, faccia rispondere all'immagine il movimento che l'esprima; appropriarsi il linguaggio tecnico dell'arte fino a parlarlo naturalmente, è la prima condizione dell'artista vero.

In questo senso devono essere intesi nell'arte l'attività pratica, la tecnica, i mezzi comunicativi della rappresentazione, il fatto fisico in rapporto al fatto estetico, la cui unità non si salva ma si compromette, vedendo due fatti dove invece non è che un fatto solo. E s'intenderà allora facilmente che questo fatto estetico non può essere uno, uguale per tutte le arti; che la diversità esteriore nelle varie arti implica che sia diverso anche il fatto interiore. Un artista non è fatto dal caso o dall'attività pratica, come il Croce la intende, pittore o musicista o poeta. Chi da un passaggio

⁷Vedi il primo saggio *Arte e Scienza*.

colgie un'impressione piuttosto che un'immagine: chi più che visioni precise ha forme vaghe, ma tuttavia l'anima commossa da profondi sentimenti, trova nella musica il suo linguaggio naturale. Il pensiero del pittore è una visione; la logica del pittore è, per così dire, il giuoco espressivo d'una luce che ora splende or s'attenua, e i suoi sentimenti hanno un colore, una forma, o meglio, il colore e la forma sono per lui sentimenti.

E veramente il poeta è meno limitato del pittore e meno libero del musico. Senza dubbio avviene talvolta – e ne abbiamo tanti esempi – che uno scrittore d'immaginazione pittorica veda più che non pensi, e che un pittore filosofo pensi invece di vedere. Lo scrittore stempera in dieci pagine quel che dovrebbe essere raccolto in uno sguardo; il pittore sovrappone le proprie idee successive in un'immagine che si divide come l'atto dallo spirito che l'ha concepita. Nei due casi il quadro avrà bisogno d'un commentario: quello del pittore per esser compreso, quello dello scrittore per esser veduto.

«Quando il Lessing, nel *Laocoonte*» – scrive il Cesareo, – segnò i limiti fra pittura e poesia, egli in somma non agitò se non una questione di tecnica; nè si può dire che avesse torto. La tecnica della pittura, ch'è rappresentazione *di un momento* nello spazio, esclude perciò qualunque successione di tempo: per legge fisica, noi non possiamo vedere a un tempo due aspetti diversi della cosa medesima. Così la tecnica della poesia, ch'è rappresenta-

zione di più momenti consecutivi nel tempo, esclude invece l'indugio soverchio sui particolari di ciascun momento: per legge psichica, noi non possiamo cogliere l'immagine unica e intera di cose evocate in momenti diversi. Quanto più subitanea è la percezione sensibile della cosa, tanto più sarà vietato al poeta di sminuzzarla nelle sue parti; l'opera d'arte non è percezione, ma è regolata dai risultati sperimentali di questa: ora una percezione sola e sintetica non può frangersi in più sensazioni tarde, analitiche, improprie. Codesto sarebbe un decomporre la concreta unità della percezione in un sistema di sensazioni: l'individuo verrebbe espresso non già psicologicamente, ma logicamente. È lecito al poeta di rappresentare successive percezioni nel tempo; non gli è lecito di descrivere i particolari d'una visione istantanea nello spazio. Per questo i ritratti per connotati d'uomo o di donna, le prolisse descrizioni di natura viva o di natura morta, che piacquero al Zola, i travasamenti in versi del contenuto di quadri celebri e altrettali esercitazioni da perdigiorni non son punto poesia. Ma, si dirà, come dee dunque un poeta rappresentare una sua intuizione di bellezza, una donna, un giardino, il mare in tempesta, il firmamento stellato, e via dicendo? Come, non si può dire: ci son norme per la critica dell'espressione, non per la produzione di questa: solo bisogna che il poeta non faccia contro alla tecnica dell'arte sua». E il Cesareo ricorda il modo come Dante rappresenta la bellezza di Beatrice, e il Leopardi, di Silvia o Nerina; e cita il vecchio ma sempre significativo esempio

d'Omero, che non descrive altrimenti la bellezza di Elena che nello stupore dei vecchioni di Troja al passaggio della donna fatale; e, all'incontro, l'esempio dell'Ariosto, su cui s'era indugiato anche il Lessing, per la descrizione d'Alcina.

Da tutto ciò risulta evidente che la pittura è più limitata della poesia; e che perciò un illustratore, per quanto interpreti bene il sentimento del poeta non riuscirà mai, per la natura stessa della sua arte, a rendere quel che vi è di fluttuante nell'espressione poetica. Il sentimento reso visibile, rappreso per così dire nei contorni del disegno, diventa piuttosto sensazione. Le immagini del poeta, fissate, avventano.

Questo, ripeto, quando l'illustratore non falsi, cioè non interpreti male l'immagine espressa dal poeta. E l'interpretazione fedele è così difficile, per non dire impossibile! Più l'artista è valente, più vede ed esprime in un modo suo proprio e particolare. Tre pittori messi nelle stesse condizioni di luce e d'ambiente, a ritrarre qualcuno li dinanzi a loro, vivo e spirante, faranno tre ritratti differenti: immaginiamoci che faranno d'una figura ideale, d'una scena finta in un libro! Può dirlo chi ha avuto la ventura di vedere pubblicato un suo romanzo o una sua novella in qualche rivista illustrata.

E per un altro verso e in un altro campo, dell'impossibilità, o quasi, d'una fedele interpretazione può dire chi ha scritto e scrive per il teatro. Perchè, nell'arte drammatica, che cos'è la scena se

non una grande vignetta viva, in azione? che cosa sono i comici se non illustratori anche loro?

Ma illustratori necessari, qui, purtroppo.

*

Quando noi leggiamo un romanzo o una novella, c'ingegniamo di raffigurarci i personaggi e le scene come a mano a mano ce li descrive e ce li rappresenta l'autore. Ora supponiamo per un momento che questi personaggi, a un tratto, per un prodigio, balzino dal libro vivi innanzi a noi, nella nostra stanza, e si mettano a parlare con la loro voce e a muoversi e a compiere la loro azione senza più il sostegno descrittivo o narrativo del libro.

Nessuno stupore! Questo prodigio appunto compie l'arte drammatica.

Ricordate la bella romanza fantastica di Arrigo Heine su Jaufré Rudel e Melisenda?

«Nel castello di Blaya tutte le notti si sente un tremolio, uno scricchiolio, un susurro: le figure degli arazzi cominciano a un tratto a muoversi. Il trovatore e la dama scuotono le addormentate membra di fantasime, scendono dalla parete e passeggiano su e giù per la sala.»

Qua il prodigio è operato dal raggio di luna nel vecchio castello disabitato. I sommi tragedi greci lo avevano operato, spirando una possente anima lirica nelle grandiose figure del magnifico arazzo dell'epopea e delle antiche leggende elleniche. Lo operò poi lo Shakespeare staccando dalla storia romana e dalla

inglese le figure più tragiche e complesse e altre staccandone da ingegnosi orditi di novelle italiane.

Ma perchè dalle pagine scritte i personaggi balzano vivi e se-moventi bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può esser che quella, propria cioè a quel dato personaggio in quella data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole.

Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte è questo: un'immagine (cioè quella specie di essere immateriale e pur vivente, che l'artista ha concepito e sviluppato con l'attività creatrice dello spirito) un'immagine, che tende a divenire – come abbiamo detto – il movimento che la effettui, la renda reale, all'esterno, fuori dell'artista. L'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione e soltanto per virtù di essa, per un movimento non provocato industriosamente, ma libero, cioè promosso dall'immagine stessa, che vuol liberarsi, tradursi in realtà e vivere. Si tratta di creare, abbiamo detto, una realtà che, come l'immagine, sia a un tempo materiale e spirituale, un'apparenza che sia l'immagine ma divenuta sensibile. Al complesso delle immagini organate nella concezione artistica dovrà

rispondere per ciò un complesso di movimenti organati, combinati secondo gli stessi rapporti e tendenti a creare un'apparenza che, senza alterare i caratteri propri dell'immagine, senz'infrangere minimamente l'armonia affatto spirituale di essa, la faccia entrare nel mondo reale. Nell'esecuzione si dovrebbero dunque trovare tutti i caratteri della concezione.

Può avvenir questo nell'arte drammatica?

Sempre, purtroppo, tra l'autore drammatico e la sua creatura, nella materialità della rappresentazione, s'introduce necessariamente un terzo elemento imprescindibile: l'attore.

Questa, come è noto, è per l'arte drammatica una soggezione inovviabile.

Come l'autore, per fare opera viva, deve immedesimarsi con la sua creatura, fino a sentirla com'essa sente sè stessa, a volerla com'essa vuole sè stessa; così, e non altrimenti, se fosse possibile, dovrebbe fare l'attore.

Ma anche quando si trovi un grande attore che riesca a spogliarsi del tutto della propria individualità per entrare in quella del personaggio ch'egli deve rappresentare, l'incarnazione piena e perfetta è ostacolata spesso da ragioni di fatto irrimediabili: dalla figura stessa dell'attore, per esempio. A questo inconveniente si ripara, almeno in parte, con la truccatura. Ma abbiamo sempre piuttosto un adattamento, una maschera, anzichè una vera incarnazione.

E quella stessa ingrata sorpresa che proviamo leggendo un libro illustrato, nel veder raffigurato dall'illustratore nella vignetta in un modo affatto diverso da quello che ci eravamo immaginato qualche personaggio o qualche scena, deve provar senza dubbio un autore drammatico nel veder rappresentato dagli attori in teatro il suo dramma. Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore, difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto.

Se potesse avverarsi il prodigio a cui ho accennato più su, se cioè noi potessimo vedere, leggendo qualche romanzo, balzar vivi dal libro innanzi a noi i personaggi, e li vedessimo non già come noi ce li eravamo immaginati, ma come li ha raffigurati l'illustratore nella vignetta che ci ha procurato l'ingrata sorpresa, noi soffriremmo certamente come per una sopraffazione, come per un incubo nel sonno, ci ribelleremmo, grideremmo:

– No! così no! così no!

Ebbene, quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove d'un suo lavoro, non grida allo stesso modo: – No! così no! – torcendosi come a un supplizio, per il dispetto, per la rabbia, per il dolore di non veder rispondere la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui, alla concezione e a quell'esecuzione ideale che son sue, tutte sue?

Ma allora, al richiamo dell'autore, soffre l'attore dal canto suo, l'attore che vede e sente altrimenti e considera a sua volta come

una sopraffazione, come un incubo, la volontà e la visione dell'autore. Perchè l'attore, se non vuole (nè può volerlo) che le parole scritte del dramma gli escano dalla bocca come da un portavoce o da un fonografo, bisogna che riconcepisca il personaggio, lo concepisca cioè a sua volta per conto suo; bisogna che l'immagine già espressa torni ad organizzarsi in lui e tenda a divenire il movimento che la effettui e la renda reale su la scena. Anche per lui, insomma, l'esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione, e soltanto per virtù di essa, per movimenti cioè promossi dall'immagine stessa, viva e attiva, non solo dentro di lui, ma divenuta con lui e in lui anima e corpo.

Ora, benchè non nata nell'attore spontaneamente, ma suscitata nello spirito di lui dall'espressione del poeta, quest'immagine può esser mai la stessa? può non alterarsi, non modificarsi passando da uno spirito a un altro?

Non sarà più la stessa. Sarà magari un'immagine approssimativa, più o meno somigliante; ma la stessa, no. Quel dato personaggio su la scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perchè l'attore l'ha ricreato in sè, e sua è l'espressione quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.

È precisamente lo stesso caso del traduttore.

*

Illustratori, attori e traduttori si trovano difatti, a ben considerare, nella medesima condizione di fronte all'estimativa estetica.

Anche senza tener conto dell'ultima conseguenza dell'illustrazione con la macchina fotografica, in cui l'identità tra illustratore e attore è precisa, in quanto che l'illustrazione è fatta qui propriamente da attori ritratti dalla macchina fotografica nell'atto di interpretare con gli atteggiamenti, con la mimica, i personaggi e le azioni descritti e narrati dal novelliere o dal romanziere; consideriamo l'illustratore artista, non fotografo, l'attore e il traduttore.

Tutti e tre hanno davanti a sè un'opera d'arte già espressa, cioè già concepita ed eseguita da altri, che l'uno deve tradurre in un'altra arte; il secondo, in azione materiale; il terzo, in un'altra lingua.

Come saranno possibili queste *traduzioni*?

Nota qui giustamente Benedetto Croce nella sua *Estetica*, che non è possibile ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma, anche estetica, e che ogni traduzione quindi o sminuisce o guasta: l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente, cioè non propriamente espressione; che non è possibile, insomma, una riproduzione della medesima espressione originale, ma tutt'al più la produzione d'un'espressione somigliante, più o meno prossima ad essa.

Questo che il Croce dice per le traduzioni vere e proprie, cioè per chi da una lingua traduce in un'altra, è vero – come abbiamo veduto – anche per l'illustratore e per l'attore; come veri altresì sono in tutti e tre i casi la diminuzione e il guasto.

Come e perchè l'illustratore guasti e diminuisca l'immagine del poeta, ho dimostrato in principio: egli la riproduce in un'arte più limitata, le dà l'espressione precisa, i contorni materiali, visibili del disegno, fissa, traduce l'immagine innanzi alla vista, a detrimento dell'armonia affatto spirituale di essa.

E l'attore?

Ecco. La realtà materiale, quotidiana della vita limita le cose, gli uomini e le loro azioni, li contraria, li deforma. Nella realtà le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di contingenze senza valore, di particolari comuni. Mille ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, deturpano i caratteri; minute, volgari miserie spesso li sminuiscono. L'arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso, li astrae; cioè, rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggruppa invece tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si

tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso appunto l'artista idealizza. Non già che egli rappresenti tipi o dipinga idee; semplifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il sentimento che spira da essi evocano le immagini espressive, le aggruppano e le combinano. I particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero.

Ora, che fa l'attore? Fa proprio il contrario di ciò che ha fatto il poeta. Rende, cioè, più reale e tuttavia men vero il personaggio creato dal poeta, gli toglie tanto, cioè, di quella verità ideale, superiore, quanto più gli dà di quella realtà materiale, comune; e lo fa men vero anche perchè lo traduce nella materialità fittizia e convenzionale della scena. L'attore insomma dà una consistenza artefatta, in un ambiente posticcio, illusorio, a persone e ad azioni che hanno già avuto una espressione di vita superiore alle contingenze materiali e che vivono già nell'idealità essenziale e caratteristica della poesia, cioè in una realtà superiore.

Lo stesso avviene nelle traduzioni (segnatamente delle poesie) da una lingua in un'altra. Ricordiamo ciò che Dante diceva nel *Convivio*: «E però sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può dalla sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia».

È come trapiantare un albero generato da un altro terreno, fiorito sotto altro clima, in un terreno che non è più il suo: sotto

il nuovo clima perderà il suo verde e i suoi fiori; per il verde, per le foglie intendiamo le parole native e per fiori quelle grazie particolari della lingua, quell'armonia essenziale di essa, inimitabili. Le parole di una lingua hanno per il popolo che la parla un valore che va oltre il senso, per dir così, materiale di esse, e che è dato da tante cose che sfuggono all'esame più sottile, poichè veramente sono, come l'anima, impalpabili: ogni lingua ispira un particolare sentimento di sè e valore ha finanche la forma grafica delle parole. Se traduciamo la parola tedesca *liebe* con l'italiana *amore* traduciamo il concetto della parola, nient'altro: ma il suono? quel particolar suono con quella tale eco che esso suscita nello spirito e su cui forse il poeta in quel dato punto faceva assegnamento? E la grazia che deriva dalla speciale collocazione delle parole, dei costrutti, degli atteggiamenti propri a un dato idioma? Avremo dunque, sì, trapiantato l'albero, ma costringendolo a vestirsi d'altre foglie, a fiorir d'altri fiori; foglie e fiori che brilleranno e stormiranno altrimenti perchè mossi da altra aura ideale: e l'albero nel miglior dei casi, non sarà più quello: nel peggiore, cioè se più ci sforziamo di fargli ritenere del primo rigoglio, più esso apparirà misero e stento.

Nel volume recente *Pensieri e discorsi*, Giovanni Pascoli parla dell'arte e dei modi della traduzione⁸, segnatamente degli autori

⁸*Pensieri e discorsi* (Bologna, Zanichelli 1907). V. *La mia scuola di grammatica*.

classici antichi, e dice: «...Che è tradurre?» così domandava poco fa il più geniale dei filologi tedeschi; e rispondeva: «Il di fuori deve divenir nuovo; il di dentro restar com'è. A dir più preciso, resta l'anima muta il corpo; la vera traduzione è metempsicosi.» Non si poteva dir meglio; ma la tagliente definizione non recide i miei o nostri dubbi. Mutar di veste (Travestie), in italiano può essere «travestimento» e «travestire» ha in italiano mala voce. Dunque intendiamoci: dobbiamo dare allo scrittore antico una veste nuova, non dobbiamo travestirlo. Troppo abbiamo, per il passato, travestito, e a bella posta e senza volere. Ne sono causa forse le speciali sorti della lingua e letteratura; il fatto è che per noi il problema del tradurre non è così semplice. Noi non abbiamo sempre o non abbiamo spesso la veste da offrire allo scrittore antico di prosa o di poesia: almeno non l'abbiamo lì pronta: almeno almeno non la sappiamo lì per li scegliere. E poi, quanto a metempsicosi è giusta (almeno per questo proposito del tradurre) la distinzione di corpo e d'anima? Non è giusta. Mutando corpo si muta anche anima. Si tratta dunque non di conservare all'antico la sua anima in un corpo nuovo, ma di deformargliela meno che sia possibile; si tratta di scegliere per l'antico la veste nuova, che meno lo faccia parere diverso e anche ridicolo e goffo. Dobbiamo, insomma, osservare, traducendo, la stessa

proporzione che è nel testo, del pensiero con la forma, dell'anima col corpo, del di dentro col di fuori».

Il Pascoli osserva accortamente che non è giusta la distinzione di corpo e d'anima: mutando corpo, si muta anche anima. Ma che intende egli per corpo e per anima? Per corpo intende la forma, per anima il pensiero; e ricasca, ahimè, come se il De Sanctis e, dopo, tanti altri valentuomini che han disputato di critica estetica avessero predicato al vento, ricasca nel vecchio errore della critica classica e romantica, di considerare cioè la forma come *un di fuori*. Ma se potessero veramente separarsi il contenuto artistico dalla sua forma, corpo sarebbe il pensiero, anima la forma. Il pensiero d'uno scrittore, antico o nuovo, quel che egli ha voluto dire, il concetto della cosa, insomma, noi possiamo bene renderlo, tradurre in altra lingua, farlo intendere comunque: l'anima non possiamo rendere, la forma, che – in arte – è tutto. Mutando il corpo, cioè il pensiero, si muta anche l'anima, cioè la forma: questo è ovvio. Ma serbando il corpo, il pensiero, gli si può dare un'anima, una espressione diversa? Questo tenta la traduzione. E tenta l'impossibile: come far rivivere un cadavere inalandogli un'altra anima. Quel che il Pascoli chiama *il di fuori* è proprio l'espressione: ma l'espressione appunto è l'anima; e viene a dirlo egli stesso poco dopo, senza accorgersene, anzi seguitando a insistere erroneamente su pensiero e intenzione. «C'è traduzione e c'è interpretazione: l'opera di chi vuol rendere e il pensiero e l'intenzione dello scrittore, e di chi si

contenta di esprimere le proposizioni soltanto; di chi vuol far gustare e di chi cerca soltanto di far capire. Quest'ultimo, il *fidus interpres* non importa che renda *verbum verbo*: adoperi quante parole vuole, una per molte, e molte per una; basta che faccia capire ciò che lo straniero dice.» Non come lo dice: dunque il corpo, non l'anima: il pensiero, non la forma. «E così va bene, – seguita il Pascoli, – e questa è utile arte, necessaria per chi non sa la lingua che lo straniero parla e l'interprete sa. E di queste interpretazioni è buono se ne facciano in iscritto e a voce (il Pascoli parla alla scolaresca), specialmente a voce; e si usi pur la lingua più intelligibile, nel quarto d'ora o di secolo, ai più, e sia questa quanto voglia essere, sciatta e scinta. Ma alla interpretazione, nella scuola deve tener dietro la traduzione: ossia il morto scrittore di cui è morta la gente e la lingua, deve venire innanzi a dire nella nostra lingua nuova, dire esso, non io o voi, il suo pensiero *che già espresse nella sua lingua antica* (sottolineo io). Dire esso a modo suo, bene o men bene che dicesse già: semplice, se era semplice, e pomposo se era pomposo, e se amava le parole viete, le cerchi ora, le parole viete, nella nostra favella, e se preferiva le frasi poetiche, non scavizzoli ora i riboboli nel parlar della plebe⁹.

⁹Il Pascoli ripete qui, press'a poco, un'osservazione del Leopardi (*Pensieri di varia filosofia e di bella lett.*, v. I, pp. 89-90): «Un'osservazione importantissima intorno alle traduzioni, e che non so se altri abbia fatta, e di cui non ho in mente alcuno che abbia

profittato, è questa. Molte volte noi troviamo nell'autore che traduciamo, per esempio greco, un composto, una parola che ci pare ardita, e nel renderla ci studiamo di trovargliene una che equivalga, e fatto questo ci accontentiamo. Ma spessissimo quel tal composto o parola, comechè sia, non solamente era ardita, ma l'autore la formava allora a bella posta, e però nei lettori greci faceva quell'impressione e risaltava nello scritto come fanno le parole nuove di zecca, e come in noi italiani fanno quelle tante parole dell'Alfieri, per esempio *spiemontizzzare* ecc. ecc. Onde tu che traduci, posto ancora che abbi trovato una parola corrispondentissima, propriissima, equivalentissima, tuttavia non hai fatto niente, se questa parola non è nuova e non fa in noi quell'impressione che faceva ai greci». È curioso notare, intanto, che il Pascoli ritiene difficile per noi l'esercizio del tradurre, e dice: «A ciò bisogna studiare e ingegnarsi: svecchiare, sovente, ciò che nella nostra lingua pareva morto; trovare, non di rado, qualche cosa che nella nostra letteratura non è ancora. Dico, noi e dico, nella nostra: forse gli altri popoli non hanno bisogno di tanto lavoro. E sì: qualche volta a noi manca ciò che ad altri abbonda». Precisamente il contrario dice il Leopardi (*Pens. ecc.*, v. II, p. 302): «... nell'italiana è forse maggiore che in qualunque altra la facoltà di adattarsi alle forme straniere». Dimostra il perchè; quindi soggiunge: «Queste considerazioni, rispetto alla detta facoltà della nostra lingua, si accrescono quando si tratta di lingua latina o

«Saranno essi ben altro nelle nostre, di quel che nelle loro pagine: oh! sì, morti spesso o sempre, invece che vivi; ombre e non corpi; ma le ombre assomigliano ai corpi perfettamente; le ombre come degli eroi così dei poeti conservano nell'Elisio gli stessi gusti che avevano in terra. Se vogliamo evocarli nella nostra lingua, essi, quando obbediscano, vogliono essere e parere quel che furono; e noi non solo non dobbiamo menomarli e imbruttirli, ma nemmeno (quel che spesso ci sognamo di fare) correggerli e imbellettirli; come a dire, togliere a Omero gli aggiunti oziosi di cantore erede di cantori¹⁰, e a Erodoto le sue lungaggini di narratore chiaro, e a Cicerone le sue ridondanze di oratore armonioso, e a Tacito i suoi colori poetici di scrittore schivo del volgo.

della greca». E ne dice le ragioni. Acutissimo, come sempre, si dimostra il Leopardi nel parlare delle traduzioni in vari punti dello zibaldone. Citerò, per esempio, ciò che dice nel I vol. (pp. 388-389), dopo aver parlato della inováviabile affettazione d'ogni traduttore:

«La traduzione non è traduzione, ma come un'imitazione sofisticata, una compilazione, un capo morto, o se non altro un'opera nuova».

¹⁰Allude evidentemente ai giusti rimproveri mossi dallo Zannella a la traduzione dell'*Odissea* del Pindemonte.

Ognuno faccia indovinare, se non sentire, le predilezioni che ebbe da vivo, quanto a lingua e a stile e a numero e a ritmo.»

Più anima di così! Ma veramente il Pascoli, tra gli spiracoli della sua speciosissima prosa, non riesce mai a veder bene a dentro nella questione. E questo si argomenta facilmente anche da ciò che dice riguardo al numero e al ritmo. Domanda: «Per esempio, il verso sciolto del Caro e del Monti è troppo sciolto; cioè pur non potendo con ogni singolo endecasillabo comprendere un esametro, non cura di comprenderne due con tre, sempre, metodicamente, monotonicamente, come mi par che dovrebbe? Ebbene, proveremo noi; faremo noi le terzine o rimate o assonanti o libere. O proveremo a tradurre con l'esametro italico. Ma ci sembrerà, l'esametro Carducciano, troppo libero d'accento? E noi ci ingegneremo di farlo tanto regolare, tanto sonoro, quanto almeno quelli del Voss e del Geibel».

Come se a scelta un poeta antico o straniero che compone in esametri si potesse tradurre in versi sciolti, in terzine o rimate o assonanti o libere, o nel suo metro originario! Ricordo ciò che diceva il Goethe a proposito delle sue *Elegie romane*: «Tradotte nel ritmo del *Don Giovanni* del Byron (cioè in ottave), le mie *Elegie romane* sarebbero un'opera del tutto insensata (*ganz verrückt*)». È vero che il Maffei le tradusse in versi sciolti, lasciando anche il verso a metà in fine di qualche elegia; e Domenico Gnoli, che non era ancora il Giulio Orsini dei versi liberi, le tradusse in terzine rimate, cioè nel metro classico e tradizionale dell'elegia nella

letteratura italiana! Il Pascoli, è pur vero, ha offerto saggi molto ammirati di traduzione d'Omero in esametri, non in terzine o in versi sciolti; ma è vero altresì, almeno a mio modo di vedere, che quei saggi molto ammirati non sono del tutto esenti di quella tale affettazione che al Leopardi pareva inovviabile da ogni traduttore.

*

Il conte di Caylus voleva che il maggiore o minor valore d'una poesia si giudicasse secondo che essa potesse o no da un pittore esser tradotta in quadri. Similmente del maggiore o minor valore d'un dramma si vuol giudicare alla prova della rappresentazione; anzi si dice che non è possibile dare un giudizio d'un dramma *scritto*, cioè già espresso dal poeta. Ora abbiamo dimostrato che quella del teatro non è la rappresentazione vera e propria dell'espressione genuina, originale, ma una traduzione, cioè un'espressione somigliante, più o meno prossima all'originale; non mai la stessa; e abbiamo detto le ragioni per cui è anche un'espressione più o meno guasta e diminuita.

Lo stesso, sebbene in una misura molto minore, può dirsi di quella traduzione che ognuno fa necessariamente dell'opera altrui, se non proprio nell'atto di leggerla, durante il quale lo spirito è disposto ad accogliere e a riflettere in sè o le idee che lo scrittore espone o le impressioni che l'opera vuol destare; ma quando noi riferiamo altrui o anche a noi stessi quelle idee e

quelle impressioni ricevute dalla lettura, cioè quando noi *ripen- siamo* l'opera letta. Avvenuto il passaggio da uno spirito a un altro, le modificazioni sono inevitabili. Quanti scrittori non restano dolorosamente meravigliati nel veder che cosa l'opera propria sia divenuta attraverso lo spirito di questo o di quel lettore, che magari lo felicitano di certi effetti che egli non si era nemmeno sognato di produrre!

– Quanto mi hai fatto ridere!

E lo scrittore non intendeva affatto di promuovere il benchè minimo riso! E come raramente avviene agli scrittori di compiacersi che la propria opera per un critico o per un lettore sia rimasta quella medesima, o press'a poco, ch'egli ha espressa, e non un'altra malamente ripensata e arbitrariamente riprodotta.

Consiste appunto in questo la somma difficoltà della critica. Bisogna innanzi tutto non presumere che gli altri, fuori del nostro io, non siano se non come noi li vediamo. Se così presumiamo, vuol dire che abbiamo una coscienza unilaterale; che non abbiamo coscienza degli altri; che non realizziamo gli altri in noi, per usare un'espressione di Josiah Royce, con una rappresentazione vivente e per gli altri e per noi. Il mondo non è limitato all'idea che possiamo farcene: fuori di noi il mondo esiste per sè e con noi; e nella nostra rappresentazione dunque dobbiamo proporci di realizzarlo quanto più ci sarà possibile, facendocene una coscienza in cui esso viva, in noi come in se stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente.

Ora quest'opera di realizzazione è estremamente difficile! Può avvenire, anzi avviene non di rado, che noi, man mano leggendo, ripensiamo meglio ciò che lo scrittore ha pensato, esprimiamo meglio in noi ciò che l'autore ha espresso male o non ha espresso affatto, che noi troviamo in un libro quel che in fondo non c'è: che realizziamo noi, insomma, ciò che l'autore non è riuscito a realizzare.

È lo stesso caso del comico che, nella rappresentazione teatrale, migliora e non guasta, accresce e non diminuisce il dramma che gli è stato affidato. Ma in questo caso (che non è infrequente davvero) il merito è dell'attore; e il dramma è cattivo. Così anche una traduzione può esser migliore dell'originale; ma allora l'originale diventa la traduzione, in quanto che il traduttore ha preso come materia bruta l'originale e l'ha ricreata con la propria fantasia: tal quale come l'attore ha preso il dramma come un canovaccio qualsiasi e vi ha infuso la vita su la scena. Lo stesso caso può anche ripetersi per quegli illustratori che prendono come materia non convenientemente espressa le opere di quegli scrittori secondari, descrittivi o decorativi, che hanno un'immaginazione pittorica e non riescono naturalmente a far vedere con l'incoerente mezzo comunicativo della parola i loro quadri.

Ultimamente un giornale di Roma indisse un *referendum* tra i nostri scrittori di teatro per sapere se gli attori avessero o no il diritto di giudicare i drammi e le commedie che venivano loro proposti per la rappresentazione; o in altri termini, se gli attori

dovessero o no essere considerati come strumenti più o meno abili di comunicazione tra lo scrittore e il pubblico, unico giudice legittimo.

Nessuno fra tutti coloro che risposero alle domande del *referendum* seppe sollevarsi a una questione più alta, che uno spirito acuto e comprensivo avrebbe potuto veder librarsi su quelle domande. Si suol dire comunemente che l'autore non è mai buon giudice dell'opera propria e che l'attore non sa riconoscere i pregi artistici del dramma, poichè cerca soltanto in esso *una buona parte*, e se la trova il dramma è bello, e se non la trova, è brutto.

Ora sta di fatto che la riflessione è per lo scrittore quasi una forma del sentimento: man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, ma d'un tratto, mercè l'impressione che ne riceve. L'opera, insomma, è nello scrittore un sentimento analogo a quello che essa sveglia nello spettatore: è *provata*, cioè, più che non sia *giudicata*.

Lo stesso avviene nell'attore, che non può essere affatto considerato come uno strumento meccanico, o passivo di comunicazione. Se egli esaminasse a freddo l'opera che deve rappresentare, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola, e da questo esame freddo, da quest'analisi spassionata volesse assurgere alla interpretazione della propria parte, non riuscirebbe mai a dar vita a un personaggio su la scena. Precisamente come non farebbe mai opera viva uno scrittore che non avesse in prima il

sentimento ispiratore, la visione dell'insieme, e componesse a parte a parte i vari elementi fino poi a riunirli con un lavoro di composizione riflessiva, come una conclusione costruita al pari d'un ragionamento. L'attore, insomma, *prova* anch'esso e non *giudica*. Come lo scrittore sente a un tratto, per una emozione, per una simpatia improvvisa, in un caso della vita, comune per gli altri e inespressivo, o in un racconto della storia, il soggetto che gli conviene; così l'attore bisogna che senta per una emozione, per una simpatia improvvisa la parte che gli conviene, che egli *provvi* subito in sè il personaggio che deve far vivere su la scena.

Naturalmente però l'attore, vivendo nel teatro, e del teatro cioè fra quanto vi è di posticcio e di convenzionale in un palcoscenico, è spesso indotto a veder nell'opera d'arte principalmente quanto vi è di teatrale; press'a poco come in un libro che gli sia dato a illustrare, il disegnatore non vede se non ciò che meglio si presti alla illustrazione. L'attore, insomma, più che le ragioni ideali dell'arte, vede quelle materiali del palcoscenico, più che la verità superiore dell'espressione artistica, la realtà fittizia della sua azione scenica.

Ora, non rinunziano forse per questa realtà fittizia e posticcia del palcoscenico a quella verità superiore, essenziale e caratteristica dell'arte, quegli scrittori di teatro che compongono drammi per questo o per quell'attore? Non stanno essi, in un certo senso, di fronte all'estimativa estetica, nella stessa linea di quei tali poeti che si prestano a far la poesiola sotto le vignette di certe riviste

illustrate? Gli uni e gli altri a ogni modo dimostrano di non intendere il grado di idealità e l'ufficio dell'arte loro. Ma son sempre senza dubbio più degni di scusa gli scrittori di teatro, perchè, in fondo, così facendo, obbediscono a una triste necessità dell'arte loro. Badando però non alle creature della loro fantasia, ma a quest'attore o a quell'attrice della scena di prosa, e lasciandosi infelicemente ispirare o suggerire dalla virtuosità di essi; partendo da una siffatta considerazione più o meno pratica e deducendo per la propria opera mediante il freddo ragionamento le immagini già fissate in precedenza, incarnate in questo o in quell'attore, che opere potranno mai venir fuori? Opere schiave, prima di tutto, di questi stessi attori, dei loro mezzi e delle loro attitudini; schiave e non d'arte; perchè l'arte ha bisogno imprescindibile della sua libertà.

Non il dramma fa le persone, ma queste il dramma; e prima di ogni altro dunque bisogna aver le persone, ma libere. Con esse e in esse nascerà il dramma. Ogni idea, ogni azione, perchè appariscano in atto, vive innanzi agli occhi nostri, han bisogno della *libera* individualità umana, in cui si mostrino come movente affettivo: bisogno, insomma, di caratteri. Ora il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione o ai modi dell'autore, alle necessità dello sviluppo del fatto immaginato; quanto meno si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere

in ogni suo atto quasi tutto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità.

Così sono i caratteri creati dallo Shakespeare. E qui gl'illustratori di teatro non possono facilmente trionfare. Perché sono, in fatti, così pochi i degni interpreti dello Shakespeare? Ma perché le sue figure tragiche son così grandiose ed han così fortemente segnati i tratti caratteristici, che solo pochissimi riescono a riempirle di sè, e chi vuol farne un disegno a modo suo, nella vignetta della scena, mostra subito la sua piccolezza, la sua ridicola meschinità.

Altro è il dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica; altro è la rappresentazione scenica, traduzione o interpretazione di essa, copia più o meno somigliante che vive in una realtà materiale e pur fittizia e illusoria. Se vogliamo trarre le ultime conseguenze da questa indagine estetica, se non vogliamo una traduzione più o men fedele, ma *l'originale* veramente a teatro, ecco la commedia dell'arte: uno schema embrionale, e la libera creazione dell'attore. Sarebbe sempre, come fu, triviale, perché opera d'improvvisazione, in cui non può aver luogo quello scarto dei particolari ovvii, comuni, quella semplificazione e concentrazione ideale, caratteristica d'ogni opera d'arte superiore.

IV.

Per uno studio sul verso di Dante

Federico Garlanda, studiando alcuni elementi della metrica shakespeareana, fu condotto, com'egli dice, «non per alcuna connessione storica, ma per naturale affinità di argomento, a volgere l'occhio alla metrica dantesca». Allo studio del verso shakespeareano egli era già venuto, per naturale trapasso, dallo studio dell'antica metrica inglese, che ha per base fondamentale l'allitterazione.

Il Garlanda mostra di credere che questa allitterazione sia elemento esclusivamente primitivo, che s'incontri cioè soltanto nelle più antiche poesie, così presso i Semiti come presso gli Ariani, presso i Latini come presso i Celti, e nei canti popolari.

Ora sta di fatto che essa si trova largamente usata anche nell'antichità classica e greca e latina. Si obietto, è vero, che nei versi greci e latini, letti non secondo gli accenti della parola ma secondo gl'*ictus* ritmici, cioè come appunto li dovevano recitare gli antichi, questa allitterazione, assonanza o consonanza, spariva spesso. Ma a questa obiezione, in parte vera, si rispose che Greci e Latini, pur declamando i versi secondo gli accenti ritmici, non dovevano rinunciare in pari tempo a gli accenti delle parole, sì che esse conservavano il loro speciale accento più vivo che non sia per noi quando ci facciamo a recitar quei versi secondo i tempi forti; e che, d'altra parte, se questa obiezione mirava a distruggere moltissime allitterazioni e assonanze e anche rime pure, in moltissimi casi, al contrario, tendeva a renderle più sen-

sibili, perchè l'accentuazione ritmica le faceva anzi spiccar meglio. Nè ormai può più sussistere il dubbio, che tanto i Greci quanto i Romani non le adoperassero ad arte, cioè con piena coscienza, così nei versi come nella prosa. Retori e grammatici ne formularono teoreticamente le norme più precise. Quinto Cornificio nella sua retorica, le chiamò – com'è noto – *lumina*, e anzi raccomandò agli scrittori d'usarle con parsimonia¹¹.

Piuttosto, da quel che ne dicono anche Cicerone e Quintiliano, appare evidente che questi *lumina* nel periodo classico debbano essere considerati come elemento affatto retorico e non ritmico, destinato insomma a carezzar l'orecchio e a mettere in miglior luce un pensiero, sì per somiglianza sì per antitesi, o anche a rendere una qualche armonia imitativa. I grammatici posteriori, invece, prendono di mano in mano a considerarli sempre più come elementi ritmici e a sentirne solo il valore musicale.

Ho voluto notar questo, perchè mi sembra che il Garlanda – il quale pensa che Dante avesse «la mente tutta impregnata dell'antica coltura» e avesse «nell'orecchio, sia pure inconsciamente, l'eco insistente, non riducibile al silenzio, dei metri latini» – avrebbe potuto cavarne un forte sostegno alla sua tesi, che cioè

¹¹ *Ad C. Herennium*, IV, 22, 32. Perchè, osserva: «eiusmodi studia ad delectationem quam ad veritatem videntur accommodatiora».

le numerose allitterazioni e suballitterazioni e quelle ch'egli chiama *sinfonie* (ripetizione della stessa vocale negli accenti metrici), che si trovano in Dante, siano deliberatamente volute e cercate dal poeta e non combinazioni inconsce e casuali.

L'ho però notato contro di me. M'affretto a dire, infatti, ch'io son contrario alla tesi del Garlanda, quantunque creda con lui che tutte quelle innegabili numerose allitterazioni e suballitterazioni e sinfonie non siano casuali.

Casuali, no; ma deliberatamente volute e cercate, neppure.

Credo così per tante ragioni. E principalissima questa: che un poeta, per quanto rigido, volontario e presente sempre a sè stesso, sistematico, geometrico, ponderato, misurato, come Dante, non potrebbe assolutamente metter su un verso, se con animo deliberato, e non per ischerzo, volesse *allitterarlo*.

Dico non per ischerzo, perchè abbiamo pur troppo nella nostra letteratura, chi nol sa?, tutt'un armento di poeti scioperati (il Leporeo informi) i quali si piacquero di comporre ogni sorta di sciocchi e insulsi bisticci, giocando in tutti i modi coi suoni delle parole e cercando allitterazioni e annominazioni:

Donna da Dio discesa, don divino.... ecc.

Marta, che merta mirto, a morte m'urta..., ecc.12.

¹²Si ricordi il verso latino:

O Ttte, tute, Tati, tibi, tanta, tyranne, tulisti.

Ora, i poeti latini potevan sì cercare ad arte l'allitterazione, perchè i loro versi erano veramente per la maggior parte un congegno industrioso, una studiata combinazione musicale, che scaturiva dall'ordinata serie di lunghe e di brevi in cui le diverse misure di tempo erano distintamente segnate e fatte cogliere all'orecchio dall'*ictus* ritmico, con sacrificio non solo dell'armonia spontanea e naturale delle parole, ma anche del nesso logico di esse; tant'è vero, che, per intendere il senso di quei versi, abbiamo spesso bisogno di ricostruire sintatticamente le parole, andando a cercarle qua e là nelle inversioni e trasposizioni regolate a seconda del valore prosodico e dell'esigenza del ritmo musicale, soverchiatore.

Ma in Dante, no; in Dante, inversioni e trasposizioni sono rarissime; il verso balza dall'energia spontanea della lingua e della pronunzia popolare, dritto e schietto sempre, come una spada.

Si persuada il Garlanda che un poeta capace di formulare o di applicare una regola qualsiasi nell'atto stesso della creazione, a freddo; che possa attendere, nel fervor dell'estro, a scegliere le parole, con predominio di questa o quella consonante, non è un vero artista; è anzi addirittura inconcepibile. Vuole sul serio che Dante sia andato a cercar di proposito quattro parole con cinque *m* per metter su il verso:

Similmente il mal seme d'Adamo?

Gli è venuto fatto così, e, diciamo la verità, gli è venuto fatto male! Se si fosse accorto della troppa allitterazione (pare un verso di Luigi Groto, il Cieco d'Adria), lo avrebbe sicuramente corretto. Tutte quelle *m* impicciano, invischiano il verso tra le labbra. E chi sa quanti altri ne avrebbe corretti di quelli che il Garlanda cita in prova del deliberato proposito del Poeta!

Con ciò, si badi, non voglio negare l'efficacia dell'allitterazione, che d'altra parte risulta evidentissima dagli esempi recati in sì gran copia dal Garlanda. Nego che il Poeta le abbia coscientemente volute.

Nel *De Vulgari Eloquentia* Dante parla così minutamente del valore delle parole e le classifica e divide e suddivide secondo il suono, la forma, ecc., con così sottile discernimento, e dimostra di voler rendersi conto di tutto con tale industria minuziosa e tanto acume, che certamente, se avesse pensato di far uso cosciente dell'allitterazione, ne avrebbe parlato in modo esplicito. Questo al Garlanda, che pur si vale del *De Vulgari Eloquentia*, dovrebbe dar da pensare. Egli però, non trovando nulla qui e volendo a ogni costo trovare in Dante stesso qualche accenno in sostegno della sua tesi, ricorre (e non s'accorge del grave abbaglio!) ricorre a quel passo del *Convivio*, dove Dante, per negar la possibilità di ben tradurre alcuna poesia da una in altra lingua, dice: «E però sappia ciascuno che nulla cosa, per legame musaico

armonizzata, si può dalla sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia».

Per Dante dunque – argomenta da questo passo il Garlanda – il verso è un *musaico* armonico; e come nel *musaico*, così nel verso: ogni scheggia di colore in quello, ogni vibrazione di suono in questo, ha la sua propria ragion d'essere, è parte coordinata al tutto; nulla potete togliere o variare o spostare senza rompere tutta la dolcezza e l'armonia dell'insieme.

Ma no, ma no, caro Garlanda! Qui *musaico* non vale già quel che noi oggi intendiamo comunemente; qui *musaico* vale semplicemente *musicale*; e alcuni infatti leggono, non *musaico*, ma *musico*. «Cosa per legame *musaico* armonizzata» vuol dire *verso*, *poesia*, «cosa armonizzata per legame musicale»: *musaico*, da Musa. E *lavoro musaico* o *arte musaica* si chiamò difatti la poesia; e in Guido Giudice dalle Colonne si legge: «Furo attratti li suoni *musaici* et altri suoni di stromenti molto dilettoni». L'opera *musiva*, i tasselli e le tessere non ci hanno che vedere, qui.

È vero che, a un certo punto (pag. 48), s'affaccia al Garlanda il dubbio: «Che se mai fosse inconscio e casuale l'uso di siffatti elementi, questo è appunto l'ufficio più alto della critica, di scoprire i principii e le leggi cui l'esplicazione dell'opera d'arte va soggetta, e cui obbediscono, sia pure inconsciamente, il poeta e l'artista».

Oh, benone! Ora siamo d'accordo. Si sa che in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa però, ma per così dire istintiva,

già che l'artista creando, osserva per forza tutte le leggi della vita. Per quanto libera, per quanto capricciosa, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, l'arte, abbiamo detto altrove¹³, ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile, complessa. L'arte, nelle sue opere, riassume insomma tutti i rapporti razionali, tutte le leggi che vivono nell'istinto dell'artista, leggi a cui essa obbedisce senza neppure averne il sospetto.

E oggi, infatti, non basta più dare dell'arte un giudizio fondato solamente, o quasi del tutto, su gli effetti che essa produce su la sensibilità relativa, per spiegarci tutte le ragioni della sua efficacia possente. Noi vogliamo che essa non sia giudicata soltanto dal piacere che ci procura ma che assuma anche espressione per l'intelligenza, studiandola col sussidio della critica, che scopre appunto le leggi incluse, la scienza contenuta in essa istintivamente.

La logica poetica è il libero movimento della passione co' suoi impeti e gli abbandoni e i subiti cangiamenti. E di qui la flessibilità d'una frase che si solleva e ricade, si slancia e s'arresta o si spezza o supera l'ostacolo e riprende il suo movimento aggi-

¹³Vedi il primo saggio *Arte e scienza*.

rante. Nella passione, le idee tutte s'avventano, la più forte zampilla, le altre la seguono, secondo le alternative della spinta interiore. E di qui certe scintille che si sprigionano, quasi al cozzo delle parole. Ai movimenti dell'anima rispondono certi movimenti del corpo: il suono della voce si altera, la respirazione diventa affannosa e le parole ora s'arrestano d'un tratto, ora precipitano. E di qui la misura del verso che ritma il sentimento e le modulazioni che rompono la continuità monotona del linguaggio comune.

Opera di critica pregevole, per acume e per diligenza, resta dunque senza dubbio questa del Garlanda, quantunque egli si sia ostinato fino all'ultimo, nonostante il baleno di quel dubbio, a sostenere una tesi per me inammissibile; opera di critica perchè mette in chiaro un elemento reale e non casuale, per quanto inconscio, del verso dantesco, elemento che contribuisce a crescergli carattere e a spiegare a noi un'altra ragione della sua efficacia possente.

Nè qui s'arresta il Garlanda. Altri elementi caratteristici egli mette in chiaro per spiegare quell'armonia particolare che distingue in modo così sensibile, così spiccato, il verso di Dante da quello di tutti gli altri nostri poeti, elementi finora non emersi per la materialità meccanica della nostra metrica elementare.

Veramente da un pezzo ormai gli studii metrici sono coltivati anche da noi con amore. Il guaio è che il frutto di questi studii non penetra ancora, almeno come dovrebbe, nelle scuole; e i

nuovi e sani criterii su la natura del ritmo, per esempio, e su le ragioni della quantità non hanno quella diffusione che dovrebbero avere.

Avremmo voluto che il Garlanda, per legittimar meglio quanto dice intorno alla necessità di ricorrere alla metrica classica, fosse entrato a parlare appunto su questa natura del ritmo e su queste ragioni della quantità con criterii più nuovi e più logico accorgimento.

Sarebbe tempo che si finisse una buona volta di ripetere che gli antichi avevano il senso dei valori prosodici della loro lingua, che cioè distinguevano nella pronunzia delle sillabe, e quindi delle parole, la quantità di voce proferita, o, che vale lo stesso, il tempo speso nel proferirla; che questa quantità lunga o breve delle sillabe era proprietà essenziale delle lingue classiche, era cioè ingenita, o meglio, radicata nella natura di esse lingue e poteva sussistere (come di fatto si faceva sussistere) indipendentemente dall'accento, il quale – si affermava – era una specie di canto, quasi *anima vocis*, e si limitava a segnar nella pronunzia l'intonazione della voce, il grado di elevazione e di abbassamento di essa, ed era perciò essenzialmente musicale.

Veramente il Garlanda osserva che «pochi sensi presentano, nell'evoluzione della natura umana, cambiamenti così poco radicali come il senso dell'udito». Ma poi anch'egli crede che il senso della quantità si sia man mano modificato. Orbene, non si è modificato niente affatto. Il popolo latino non seppe mai di queste

artificiose divisioni di *lunghe* e di *brevi*, che furon leggi scolastiche, convenzionali, create unicamente per la conservazione degli antichi schemi musicali greci.

Ormai non bisogna cercare più le forme euritmiche del tempo in queste artificiose divisioni. Il tempo è formato naturalmente dall'alzarsi e dall'abbassarsi del movimento vocale; il che vuol dire che esso si trova già per se stesso nella materia armonica, e che, anche senza un principio formale, per propria virtù, crea la musica nel verso.

Il principio, il senso, che dà anima e vita a questa materia, non è esteriore alla materia stessa, ma interiore, insito in essa; la materia del verso insomma non è assoggettata da un principio esterno, ma questo principio nasce, emana dalla materia stessa.

Quell'idea astratta, che tutti i metrologi antichi e nuovi han voluto farsi del ritmo, bisogna che cada una buona volta dinanzi al fatto.

Che vuol dire, in fondo, la famosa definizione che il tarentino Aristosseno ci diede del ritmo, che esso sia cioè l'ordine dei tempi? Noi sappiamo che all'uomo è preclusa ogni conoscenza che non provenga dai sensi. Noi non possiamo avere un'idea del ritmo, se non ne abbiamo una sensazione. Il ritmo ha perciò bisogno d'una materia per rendersi sensibile, per diventar reale. Senza questa materia esso non può rivelarsi, non esiste. Infatti, se il ritmo è *ordine di tempi*, bisogna che questi tempi esistano e che della loro disposizione esso possa nascere.

Per spiegarci l'assurdo, in cui i metrologi han voluto cecamente persistere, dobbiamo pensare che nel tempo in cui le antiche teorie del ritmo furono fondate, la musica era ancora legata alla poesia. Il ritmo di cui esse ci parlano era allora effettivamente esterno alla materia parlata: era musicale e dominava in realtà la parola: ordinava le sillabe e imponeva loro le misure di tempo, secondo le sue necessità armoniche. Era dunque vero che il ritmo scaturiva da un ordine di tempi da lui imposto, poichè le diverse misure di tempo erano distintamente segnate e fatte cogliere all'orecchio dal così detto *ictus*, o percussione musicale. così finchè le tre arti musicali si mantennero unite, la ritmica, cioè l'elemento essenzialmente musicale, prevalse su la metrica pura.

Bisogna pensare che negli antichissimi tempi il discorso «era infinitamente plastico e duttile. Le singole parole, composte dell'agglomeramento ancor fresco di radici monosillabiche, non erano, come non sono ancora in Omero, rigidamente dominate da un accento ritmico, tonico. Tuttavia nel loro fluire avevano maggior risalto certe sillabe; le tematiche, quelle contenenti un dittongo, o una vocale di suono cupo, tendente per propria natura a collocarsi nelle basi del ritmo, quelle infine in cui una vocale era seguita dall'inciampo di due o più consonanti. Nell'accoppiamento del discorso con le primitive canzoni senza parole, queste sillabe più intense andarono per ovvia simpatia a collocarsi sotto le note più lunghe e più percosse dal ritmo; le altre,

che presentavano minor resistenza nel fluire del discorso, sotto le più brevi e meno salienti. Ma nelle più antiche cantilene greche non v'erano che note d'un tempo o di due. Onde avvenne che si tribuì convenzionalmente una durata musicalmente precisa a quelle due famiglie di sillabe, che precisa per propria natura non ne avevano: e si distinsero le sillabe di un tempo, *brevi*, e le sillabe di due, *lunghe*¹⁴.

Questo, per la prima poesia greca. Ma se noi consideriamo d'avvicino l'indole e la naturale inclinazione della lingua latina e studiamo passo passo il processo storico di essa, non siamo forse costretti ad ammettere che, fin da principio, l'accento latino ha non solo qualcosa della natura del tempo forte, ma sì potente energia nella parola che ad esso è forza addebitare tanti e tanti affievolimenti fonici e alterazioni prosodiche e sincopi? Non siamo costretti ad ammettere la scarsissima forza del vocalismo latino, di cui l'accento, secondo la sua inclinazione fa scempio; e che dunque è assurdo l'affermare che un tale accento, al quale non è possibile attribuire soltanto, nella pronunzia, un ufficio musicale, potesse in qualche modo essere vincolato dalla quantità, cioè da questa pretesa proprietà delle vocali, che pur si dimostrano così deboli di fronte ad esso?

¹⁴ETTORE ROMAGNOLI, *La musica greca*. – Vedi *Nuova Antologia*, fasc. del 16 aprile 1905.

Se lasciamo per poco da parte i trattati di prosodia e studiamo le relazioni dell'accento con la pretesa quantità delle sillabe, secondo le leggi prescritte, non dai grammatici, ma dalla natura, non questa dipendenza soltanto dell'accento dalla quantità ci apparirà assurda, del resto, ma tutte le altre regole prosodiche, le quali, se si possono ammettere nel campo della poesia metrica (e vedremo bene il perchè), non sono affatto applicabili al linguaggio comune, tranne che non si voglia asserire che il popolo latino cantava e non parlava.

Si volle obbiettare che, non perchè noi ignoriamo come gli antichi potessero sentire e far sentire parlando i valori prosodici della loro lingua indipendentemente dalla posizione dell'accento, perciò solo (cioè per la nostra ignoranza) dobbiamo dire che essi non ne avessero la possibilità: ciò che oggi è impossibile a noi, poteva bene esser loro possibile.

Che valore logico ha codesto modo di ragionare? La possibilità è forse senza limiti? La natura ha per noi una logica intangibile, determinata dalla potenzialità essenziale delle sue forze, la quale rivela a noi i limiti della possibilità. Bisogna negare incrollabilmente qualsiasi asserto che implichi una contraddizione con la logica della natura.

Ora, nel caso nostro, questa logica, per citar soltanto le leggi più semplici e fondamentali, c'insegna:

1. che l'accento tonico, essendo un'espressione dello spirito e – per così dire – il martello dell'idea su la voce articolata e rappresentando l'atto volitivo o intenzionale su la materialità della parola, non può essere vincolato dalla pretesa quantità delle sillabe, cioè dalla materialità stessa della parola;

2. che la voce umana non può restar sospesa oltre certi limiti nell'articolazione dei suoni, ma ha bisogno d'appoggiarsi e s'appoggia principalmente su la sillaba su cui cade il martello dell'idea. Diciamo principalmente, perchè, quando questa sillaba che chiameremo intenzionale è distante, la voce, o s'appoggia più lievemente e con minor pausa su le altre sillabe, o articola queste altre sillabe così fuggevolmente, quasi sorvolando per giungere alla metà, che esse perdono ogni valor di suono e diventano mute o avvizziscono e cadono;

3. che la sillaba, su cui la voce s'appoggia e ristà perciò alquanto, vien protratta, e non può esser dunque della stessa misura di tempo della sillaba su cui la voce non s'appoggia;

4. che le consonanti che precedono e seguono una vocale, e a cui essa dà, per così dire, anima di suono, cagionano alla vocale stessa una diversità di misura.

Queste sono leggi fisse, naturali e immutabili. Nessuna lingua umana parlata può essere realmente in contrasto con esse. Vi sarebbero state, se non con tutte, con alcune, le lingue classiche, almeno secondo le leggi e le prescrizioni dei grammatici e di certi metrologi antiquati: ma ormai s'è chiarito che questo contrasto

è soltanto fittizio e apparente e che esso, quantunque voluto, non nella lingua parlata, che non era possibile, ma nel campo della metrica, pur rispettava, in fondo, per forza, le leggi naturali.

Che cosa è infatti l'*ictus*, la percussione, se non un accento? Ora si ammetteva che questa percussione, o accento ritmico, non potesse cadere che su le sillabe lunghe, e si ammetteva altresì che esso potesse allungare la sillaba su cui cadeva, se essa era breve. Gli allungamenti delle sillabe in tesi, cioè delle sillabe su cui cadeva l'accento ritmico, sono comunissimi. La vocale, dunque, su cui la voce s'appoggiava, non poteva esser breve o rimaner breve. Or bene, questa è pur la legge naturale e costante; nè poteva ribellarvisi la metrica latina. Soltanto, in essa l'accento tonico era vinto dal musicale: le parole non avevano più il loro accento proprio; ma, assoggettate a quell'altro, obbedivano pure alla legge comune, di natura, che vuol lunga la sillaba su cui la voce si appoggia. Non era abolita, insomma, nè si poteva, la legge dell'accento, ma si faceva solamente una sostituzione: all'accento tonico, grammaticale, si sostituiva il ritmico, musicale. Era una lotta tra i due accenti. Potè facilmente vincere quello ritmico, perchè più forte, più sensibile, quando la poesia era anche musica. La tesi naturale, e razionale, è quella su cui cade l'accento tonico. Il ritmo musicale con le sue percussioni stabiliva nelle parole tesi irrazionali, sacrificandone l'armonia spontanea.

Nè si creda che questo, per altro, avvenisse soltanto nella metrica antica; avviene anche nella metrica nostra, in quei versi segnatamente che sono più legati alla musica, come l'ottonario. Leggiamo in Fra Jacopone:

Qui si forma un amore
Dell'invisibile Dio.
L'alma non vede, non sente,
Che dispiacele ogni rio.
O miracolo infinito
Farsi inferno celestio!
Prorompe amor frenesio
Piange la vita passata.

Evidentemente qua il ritmo era dato dalla musica: la lingua non vi metteva di suo che il numero delle sillabe e l'accento grammaticale su l'ultima tesi. Ora, dal suono sgradevolissimo che rendono a noi questi versi privi del loro accento ritmico, musicale, possiamo argomentare come dovessero sonar male ai Latini i loro versi letti con gli accenti grammaticali e non secondo quelli ritmici. Evidentemente i Latini, pur di sentire il ritmo, l'armonia dei loro versi, eran forzati a storpiare l'armonia naturale della parola, a sostituire cioè gli accenti ritmici ai grammaticali nella lettura dei loro versi, precisamente come noi siam forzati a leggere:

Dell'invisibile Dio
Proromp'àmor frenesio
Piange là vita passata

se vogliamo sentire nel verso letto e non più cantato il ritmo che gli dava la musica.

Questo, nella poesia. Ma è possibile che nel parlar comune, dove l'accento musicale non aveva più luogo, fosse abolita parimenti la legge naturale dell'appoggiatura della voce e che questa non determinasse la lunghezza della vocale, su cui l'accento cadeva?

Non è possibile. Eppure, nel vocabolario latino troviamo una serie infinita di parole che han segnata una quantità illogica e irrazionale, una quantità che osta cioè alla legge naturale dell'appoggiatura della voce.

Per spiegarla in qualche modo qualcuno si provò finanche a sostener l'ipotesi che nel periodo classico della lingua non esistesse in realtà disaccordo tra l'accento e la quantità, e che questo disaccordo esista soltanto per noi, cioè per il modo barbaro con cui noi leggiamo le parole della lingua latina.

Quest'ipotesi non ha alcuna serietà. Ho voluto ricordarla soltanto perchè, messa avanti or non è molto come una novità, è invece assai vecchia. Fin dal 1623 Ludovico Zuccolo, accademico filopono di Faenza, in un suo *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, aveva affacciato il medesimo dubbio (v. Cap. IV:

Che noi non habbiamo più la vera pronunzia della lingua Latina, pag. 14–16 dell’ediz. di Venezia, appresso Marco Ginami). Questo *Discorso* dello Zuccolo, che io tra poco illustrerò, è dallo stesso autore annunziato nel titolo come «un pensier nuovo e curioso, e con prove evidenti spiegato», e contiene senza dubbio, insieme con molte ingenuità, pensieri veramente nuovi per il suo tempo.

«Niuna sillaba – dice lo Zuccolo – può senza tempo proferrisi, e ogni voce di sillabe si compone; ne nasce che ogni orazione, per esser tessuta di voci, ha i suoi tempi; i quali o sono indistinti e indeterminati e costituiscono la prosa: o sono posti con ordine e con proporzione tra di loro, e formano il verso... Claudio Tolomei e quegli altri suoi accademici o della Virtù o dello Stagno di Roma, i quali furono inventori degli esametri e dei pentametri nella lingua nostra a concorrenza dei Greci e dei Latini, con lunghezza e con brevità di sillabe, le quali si finsero a loro capriccio, andarono cercando indarno la verità nelle tenebre, e non la conobbero nella luce... Non perchè noi componiamo i versi nostri a giudizio dell’orecchia, ne sèguita però che i nostri versi non habbiano sì bene i loro tempi, come i Latini e i Greci. Ma la diversità deriva dall’esserci quelle lingue straniere, delle quali habbiamo anche perduta la vera pronuncia, nè perciò possiamo senza regola riconoscere, quali sillabe sian lunghe e quali brevi; e questa propria e nativa, sì che l’orecchia ci serve per misura».

Lo Zuccolo non poteva, naturalmente, servirsi ai suoi tempi della scienza glottologica per dimostrare il suo asserto, come di recente si fece.

Ma tanta erudizione, nel caso nostro, non serve proprio a nulla, per due semplicissime ragioni:

1. perchè la scienza glottologica può sì determinare, caso per caso, la lunghezza di questa o di quella sillaba, lunghezza reale nella primitiva formazione della parola; ma le sue determinazioni, quando urtino contro le esigenze fonetiche, naturali, della pronunzia, non hanno, nè possono aver più valore effettivo: noi, anche volendo, non possiamo dare con la voce, nella pronunzia, un valore doppio di tempo a certe sillabe segnate dalla scienza glottologica come lunghe, quando vi s'oppongano le leggi dell'organo vocale. Quando gli elementi semplici delle radici monosillabiche, le quali prima avevan per sè la chiarezza del contenuto, cominciarono a corrompersi, fin dal principio dello stadio agglutinante, poi, per le esigenze fonetiche della pronunzia, si oscurarono completamente, finchè si perdettero ogni coscienza del loro significato originario, così che i vocaboli alla fine rappresentarono nè più nè meno che un semplice segno dell'idea che stava nella nota specifica; quando, in altri termini, una lingua comincia a parlarsi senza più coscienza della individualità degli elementi costitutivi delle parole, i segni rimangono esteriori, a determinar soltanto il suono per cui una parola si distingue dall'altra;

2. perchè, se è vero – come nessuno può mettere in dubbio – che la lingua italiana è derivata dalla latina, non è possibile che il popolo latino, per quanto riguarda la sede degli accenti, cioè le sillabe toniche, pronunciasse la sua lingua in modo diverso, poichè allora la nostra lingua non sarebbe quella che è. La filologia romanza ci dimostra luminosamente che le sillabe toniche latine, quelle cioè scelte dall'accento latino per sua sede, di regola non mutano.

Il dire dunque che nella lingua latina non esisteva disaccordo tra l'accento e la quantità glottologica è un errore, com'è un errore l'affermare che l'accento latino era una modulazione, una cantilena, che accompagnava il discorso e non già un colpo di voce, come è nelle nostre lingue oscurate e più povere di sonorità.

Ammettiamo per poco come storicamente esatta questa osservazione del Benloew, quantunque sappiamo già che fin dal periodo arcaico l'accento nel corpo della parola, raccogliendo tutta la sua energia su la sillaba che n'era colpita, portava per effetto che o la sillaba precedente o la seguente fosse pronunciata con minor forza e quindi si avverassero affievolimenti, alterazioni e sincopi (altro che *colpi di voce*, dunque: colpi di scure!). L'accento tonico, abbiamo detto, rappresenta l'atto volitivo o intenzionale dello spirito sulla materialità della parola, voce articolata. Ora, si può intendere che l'accento sia più reciso, più fermo negli individui più volitivi o di più ferma intenzione e nelle classi

in cui lo spirito sia più sviluppato. Nel popolo oggi, come in antico, la materialità della parola ha – se così possiamo esprimerci – maggior effetto di suono: il discorso del popolo è, senza dubbio, più sonoro, quasi cantilenato. Però si badi, questa sonorità espressiva dei moti dell'anima, nel discorso comune, non è mai indipendente dall'accento: gli strascichi della voce, la protrazione vocalica, gli allungamenti avvengono sempre sotto il dominio dell'accento. Non così quando il popolo canta, quando cioè assoggetta a una frase o a una cadenza musicale fissa le parole del verso. Avviene allora il contrasto tra l'accento tonico e la percussione ritmica, contrasto che il canto attenua di molto. Orbene, questo avveniva senz'altro nella metrica antica, finchè la poesia fu accoppiata alla musica. Non potè più avvenire, quando restò la nuda parola.

La tesi naturale e razionale, ripetiamo, è quella su cui cade l'accento. Il ritmo musicale, con le sue percussioni, stabiliva nelle parole tesi irrazionali, sacrificandone l'armonia spontanea. Donde lo studio dei poeti latini di far coincidere l'accento tonico con la tesi, di rispettar cioè le tesi naturali, quanto più potevano.

Già dopo Quintiliano, com'è noto, la compagine delle leggi prosodiche e metriche stabilite convenzionalmente dai grammatici e usate dai classici, cominciò qua e là a rilassarsi. Già appaiono i primi indizii, anche nel grembo stesso della scuola, che il processo evolutivo della quantità e dell'accento ripiglia il suo corso, quel corso che la scuola e la convenzione avevano voluto

arrestare. Le incertezze su la presunta quantità, come si ricava da Aulo Gellio (lib. IV, c. XVII, *Noct. Att.*) cominciano a diffondersi tra i dotti. Da ogni parte penetrano nella letteratura le energie spontanee della lingua e della pronunzia popolare.

Non bisogna dire, adunque, che il senso della quantità, dagli antichi a noi, si è man mano modificato. Quella che noi troviamo segnata, in contrasto col tempo naturalmente incluso nelle parole, era durata musicale convenzionalmente tribuita.

Premesso ciò, è legittimo applicare alla versificazione nostra, indipendente ormai del tutto dalla musica, gli schemi della metrica classica, che hanno origine assolutamente musicale? o in altri termini, è legittimo imporre ancora al tempo, che si trova già per se stesso, come abbiamo detto, nella materia armonica e per propria virtù crea la musica nel verso, un ordine imposto da un principio formale esterno?

Ci dovette essere una ragione per cui la poesia si staccò dalla musica. E la ragione fu questa senza dubbio, che la parola, elemento per eccellenza spirituale, dovette sentir presto il bisogno d'un movimento più libero di quello che il ritmo musicale le imponeva. Sotto questo ritmo la parola era troppo sacrificata; e il sacrificio maggiore per essa dovette esser quello dell'accento suo naturale, cioè del suo proprio elemento armonico.

Ora bisogna considerare il fenomeno della *inclinazione* dell'accento, la sua tendenza a dominare sopra più voci. Sta di fatto che la parola di minor rilievo s'aggruppa nel discorso con la vicina

od anche con le vicine a formare quasi una parola sola. La forza dell'accento proprio a ogni singola parola or s'attenua or s'accresce e anche talvolta vanisce nella combinazione. Bisogna considerare che questa inclinazione e trasposizione dell'accento nel contesto delle parole ha una grandissima importanza per l'attribuzione delle tesi nel verso. Per esempio, un verso che abbia in sè cinque o sei accenti grammaticali, attribuisce le tesi solo a tre. Ora noi abbiamo nella metrica nostra versi con tesi fisse e versi senza tesi fisse. In quelli, il ritmo è costante, quasi martellato; in questi invece è volubile, ondeggiante. Abbiamo, ad esempio, il così detto decasillabo (che corrisponde precisamente al paremiaco puro dei greci) dal costante ritmo anapestico, e abbiamo l'endecasillabo, a cui non è possibile imporre un ritmo determinato e costante.

Il Garlanda se la prende col Fraccaroli che ha disegnato 87 schemi distinti di endecasillabi e col Guarnerio che, seguendo la stessa via del Fraccaroli, ne disegna 96. Sono un po' troppi veramente! Non han tenuto conto nè l'uno, nè l'altro del fatto che una sillaba in tesi non può sostenerne più di due in arsi, che la voce umana non può rimaner sospesa oltre tre sillabe; e così tracciano schemi impossibili, non badando alle tesi che per necessità si stabiliscono, quando per la ripresa della voce non si vogliano stabilir pause nel verso, che ne romperebbero l'unità.

Ma mi sembra che il Garlanda, all'incontro, voglia semplificar troppo, riducendo a uno schema solo jambo-trocaico l'endecasillabo. È vero che egli applica questo schema particolarmente al verso di Dante, e soggiunge:

«Dico espressamente al verso di Dante, e non parlo di versi di altri poeti, perchè quello è vicinissimo alle origini, è, si può dire, il primo grande modello del verso nuovo, in confronto con quelli dell'antichità; laddove il verso dei poeti che vennero dopo, e tanto più quanto più ci allontaniamo dalle origini, è stato sempre più influenzato dal sistema di versificazione, divenuto oramai prevalente, a sillabe e accenti».

Ma anche in Dante, osservo io, troviamo versi che non è possibile ridurre al solo schema che il Garlanda propone, come ad esempio quello che egli crede jambico con trochei nel primo e nel quarto posto, e che perciò scandisce così:

Púte - la ter - ra che - quèsto - rice - ve,

il quale invece ha un ritmo dattilico evidentissimo e bisogna scandire così:

Púte la - tèrra che - quèsto ri - cève

come tant'altre tetrapodie dattiliche catalettiche in due sillabe che si trovano in Dante stesso:

Èran il - quinto di - quèi che fur - vivi

Quàle i be - àti al no - vissimo - bàndo

e anche in fra Jacopone:

Piange la Ecclesia, piange e dolura
Sente fortuna di pessimo stato... ecc.

Ma è innegabile, tuttavia, che la maggior parte dei versi danteschi risponde allo schema jambo-trocaico. E anche per questa parte, dunque, sebbene con una certa riserva, come abbiamo fatto riguardo all'allitterazione, dobbiamo dare ampia lode al Garlanda. Egli ha fatto opera di critica, diligente e acuta, perchè è riuscito a metter bene in vista quest'altro carattere del verso di Dante.

Avremmo voluto però che egli ci desse pure ragione di quel trocheo che si trova quasi sistematicamente negli endecasillabi danteschi ora al primo ora al quarto posto. La ragione c'è, e si trova in una legge particolare e costante della dipodia giambica. L'aggruppamento per dipodie s'accentuò tanto in italiano, che la tesi più debole, cioè quella del primo piede, non solo divenne secondaria nel verso, ma alle volte scomparve, o si spostò, modificando così non leggermente il carattere primitivo del ritmo. Nella dipodia giambica però l'attenuazione della prima tesi porta sempre per conseguenza l'ipertesi, cioè lo spostamento dell'accento ritmico dalla seconda sillaba alla prima, appunto per la

legge del trisillabismo. Or dunque, nell'endecasillabo, se la dipodia precede alla tripodia (endecasillabo *a minore*), abbiamo il trocheo al primo posto; se poi la dipodia segue alla tripodia (endecasillabo *a majore*), il trocheo si trova naturalmente al quarto posto.

V.
Poscritta¹⁵

¹⁵Pubblicata su *La Vita Letteraria* (anno IV, N. 42) in risposta a una nota di F. Garlanda su la rivista *Minerva* (anno XVII, N. 50), contro il mio studio precedente, apparso su la *Nuova Antologia* (1 Nov. 1907).

PS. È noto ormai *lippis et tonsoribus* che il signor Federico Garlanda, per lo studio sul verso di Dante or ora preso in esame, fu paragonato a Cristoforo Colombo.

Il paragone sembrò a molti in prima alquanto esagerato. Se questi molti però avessero riflettuto che, in fondo, se Cristoforo Colombo scoprì l'America, Federico Garlanda ha senza dubbio molto dell'americano e specialmente del dantista americano, avrebbero potuto, almeno sotto questo aspetto, giustificare il paragone.

Ma il guaio è che egli non considera il paragone sotto questo aspetto. E su la povera caravella sconquassata di questo suo opuscolo sul verso di Dante, alla quale ha alzato per vele tutti quei giornali che con amenissima ignoranza han parlato della sua *scoperta*, si crede ormai Cristoforo Colombo per davvero.

Naturalmente, fa ridere.

Quand'egli lesse all'Università di Roma (di cui è professore ordinario, per effettivi meriti e non per ministeriali benevolenze) questo suo opuscolo, mi invitò ad assistere alla lettura. Rimasi vivo, e non se ne parli più. Quando poi lo mandò a stampa per mezzo della sua benemerita Società Editrice Laziale, me lo inviò in omaggio con un bigliettino d'accompagnamento molto cortese. Ma ecco: non lo avevano ancora paragonato a Cristoforo Colombo, ed egli aveva per me, che pure non sono stato mai

americano, e per i miei lavori, che non hanno mai scoperto alcuna America, riguardo e considerazione.

In grazia appunto di questo riguardo e di questa considerazione, e anche in memoria dell'assidua collaborazione da me prestata parecchi anni or sono a una sua *Rassegna Settimanale*, volli degnare d'un articolo su la *Nuova Antologia* il suo opuscolo, cui nessuno, che non sia come lui un orecchiante di metrica, poteva in buona fede prender sul serio. Dico in buona fede, perchè purtroppo alcuni, che non sono punto orecchianti, si lasciano andare – o per soverchia cortesia o per altro – a calorosi ringraziamenti, a iperboliche congratulazioni e finanche a lodi smaccate verso ogni scrittorucolo che mandi loro in omaggio qualche sua escrezioncella.

Il paragone con Cristoforo Colombo è scappato di qui, di una di queste congratulazioni che naturalmente il signor Garlanda, da bravo dantista americano, si affrettò a strombazzare ai quattro venti.

Io dunque per buon cuore ebbi il torto di occuparmi di lui benevolmente su la *Nuova Antologia*, di lodarlo, e anche ampiamente, non foss'altro, per la fatica materiale d'aver messo insieme una così gran copia d'esempj a dimostrare qualche ragione dell'efficacia possente del verso dantesco.

Certo, non potevo accettare la stolidità assurda della sua tesi, e con garbo e con pazienza piena di compassione per la sua de-

plorevole ignoranza sia di storia, sia di metrica, sia d'ogni procedimento dell'attività creatrice dello spirito, cercai di spiegargliene le ragioni.

Non volli tener conto di tutti gli strafalcioni di cui sono infarcite le 79 paginette dell'opuscolo, come ad esempio che Dante *avesse la mente tutta impregnata dell'antica coltura e avesse nell'orecchio l'eco insistente, non riducibile al silenzio, dei metri latini!* A tener conto di siffatte corbellerie, avrei dovuto abbandonar senz'altro l'opuscolo alla discussione dei barbieri. Ma dal rilevarne certe altre non potei esimermi.

Apriti cielo! A un Cristoforo Colombo un tale affronto?

E su la *Minerva*, dopo circa un mese di profonda elucubrazione, il signor Federico Garlanda, professore ordinario di Filologia inglese all'Università di Roma per effettivi meriti e non per ministeriali benevolenze, mi rovesciò addosso quattro colonne di prosetta biliosetta e sconclusionata, composta – per non occuparsi a lungo di me – in piccolissimo carattere.

Non parlerò delle scipite e meschine malignità, con le quali credette di dare una certa vispezza d'orso che balla a quella sua prosuccia discretamente sgangherata. Gliel'ho lasciato per consolazione di tutte le bestialità che dice, che ha detto e che senza dubbio seguirà a dire finchè il naso gli fumica. E vengo alle accuse.

Il signor Garlanda dunque mi accusa innanzitutto di poca probità letteraria perchè io non diedi ai lettori della *Nuova Antologia* un'idea dei fatti da lui messi in luce.

Oh santo cielo! E se io di proposito, per compassione di lui, dopo che tanti e tanti giornali avevano bandito all'orbe terraqueo la sua cristoforo-colombaggine, non ero voluto entrar nel merito di essa, perchè altrimenti avrei dovuto dire che finanche nel dizionario del Tommaseo un pover'uomo, ignaro del significato della parola allitterazione, avrebbe trovato queste testuali parole: «*Può l'allitterazione essere uno scontro casuale come in Dante Alighieri?*»

Non faccio citazioni! Dio me ne guardi! Parlo soltanto del dizionario del Tommaseo! Quando la nozione di questa famosa allitterazione dantesca si trova finanche in un dizionario, si può sostenere sul serio che l'abbia scoperta il signor Federico Garlanda?

Dunque, per buon cuore, non ne parlai. Per buon cuore parlai invece dell'allitterazione nel periodo classico della letteratura latina, di cui egli mostrava di non avere neanche il più lontano sentore, e in cui mi pareva che l'ingrato Cristoforo avrebbe potuto trovare qualche sostegno alla sua tesi, lui che credeva Dante tutto impregnato dell'antica coltura! Gli volli far notare insomma che questo elemento dell'allitterazione «che ha tanta importanza – com'egli dice – non solo nella poesia inglese, ma in tutta la poesia *primitiva* e *popolare*», la aveva anche nella non *primitiva* e nella non *popolare*. Ma andate a cercar la gratitudine nei dantisti americani!

Andiamo avanti. «Il nostro critico – (che sarei io) – riconosce, bontà sua – seguita il signor Garlanda – che sono innegabilmente

numerose nella *Divina Commedia* le allitterazioni e suballitterazioni e sinfonie, pur guardandosi bene dall'osservare che fui io il primo a metterle in luce, (e due! vedi *Dizionario* del Tommaseo, Vol. I, lett. A, pag. 332, colonna 3^a. Ci vuole un bel coraggio, perdio!) – e che per due ordini di questi fatti perfino la denominazione è cosa mia». Ebbene, nel mio articolo sta scritto: «le numerose allitterazioni e suballitterazioni e quelle *ch'egli chiama* sinfonie». Come non l'ho detto? Ma figuriamoci se volevo prendermi la paternità di uno sproposito così madornale!

Io dissi che questi elementi non potevano essere deliberatamente voluti e cercati dal poeta e che tuttavia non dovevano essere considerati come casuali. Orbene, al signor Garlanda, che per la poesia dev'esser sordo come una talpa e non sa che certi suoni possono veramente non venire a caso, ma per una intima legge musicale di cui il poeta nell'atto del comporre non si rende conto, perchè a questa legge obbedisce inconsciamente, sembra un indovinello, e crede di far dello spirito commentando: «Sarebbe come domandare: Volete sul serio che Dante si sia messo di proposito a cercar le tali e tali rime in *ita* o *ura* o *ata* ecc. per comporre un dato canto? E sì che la rima non è un elemento meno artificiale dell'allitterazione!» Ah sì? Elemento artificiale, la rima? Per chi? Per lui, per il signor Garlanda, che forse conta le sillabe sul naso e va a cercar le rime nei rimari! «Chi pone la questione in questi termini fa vedere troppo chiaramente quanta

sia la sua competenza in materia e la straordinaria finezza del suo raziocinio». Queste parole il signor Garlanda le rivolge a me.

Naturalmente, uno che crede in un vero poeta deliberatamente voluta e cercata l'allitterazione ed elemento artificiale la rima, deve credere altresì che un verso si possa comporre come un mosaico. Ma che lo creda e lo affermi lui, padronissimo! che poi lo faccia dire anche a Dante, eh no, perbacco!

E non feci mica notare a lui, dantista e professore ordinario all'Università di Roma per effettivi meriti e non per ministeriali benevolenze, che scriveva *Convito* invece di *Convivio* e *De vulgari eloquio* invece di *De Vulgari Eloquentia*. Gli feci notare semplicemente e senza la pretesa di dir cosa nuova (le dice lui, le cose nuove!) che in Dante «cosa per legame mosaico armonizzata» non vuol già dire, come il signor Garlanda crede, cosa composta a guisa di mosaico, ma cosa *musicalmente* armonizzata: mosaico da Musa. Il signor Garlanda dice che lo sapeva! E dice che non ostante l'opinione di tutte *le migliori autorità*, mantiene la sua opinione. Coraggioso, il signor Garlanda. Sapete perchè mantiene la sua opinione? Perchè «se fosse vera la interpretazione comune, tramandata dall'uno all'altro senza che mai fosse assoggettata a un severo esame, si metterebbe in bocca a Dante un ragionamento di questo genere: non si può tradurre d'una in altra lingua alcuna poesia, perchè... non si può tradurre d'una in altra lingua alcuna cosa scritta in poesia!» Si può essere, diciamo... più sordo di così?

Dante vuole affermare l'impossibilità delle traduzioni, segnatamente dei componimenti poetici, e dice appunto che non si può tradurre d'una in altra lingua alcuna poesia, non perchè – come gli vorrebbe far dire il Garlanda – *non si può tradurre d'una in altra lingua alcuna cosa scritta in poesia*, ma perchè, essendo la poesia cosa musicalmente armonizzata, non si potrebbe trasmutare d'una in altra loquela *senza rompere tutta sua dolcezza e armonia*.

Così ragiona Dante, e questo modo di ragionare dantesco non può naturalmente entrare nelle vedute estetico–musaiche garlandesche! E purtroppo i Garlanda sono legione!

Confesso che, dopo questo, non mi sento più di rilevare tutti gli altri spropositi che egli mi vorrebbe far dire, citando con perfidia a metà i miei argomenti e le mie conclusioni.

Su la natura del ritmo e su le ragioni della quantità (a proposito del sentimento di questa quantità, ch'egli dagli antichi a noi credeva modificato) volli – per dare al mio studio una certa importanza, visto che dalla *scoperta* del signor Garlanda non ne poteva avere – volli agitare una delle più ardue questioni che tengano tuttora diviso il campo degli studii metrici. Il signor Garlanda, ignorante come un pollo d'India, non ci ha capito nulla. Volli spiegargli come l'ipertesi avvenga costantemente, per la legge dell'appoggiatura della voce, nelle dipodie giambiche, *ogni qual volta si* attenui la prima tesi, e lui crede che questa legge l'abbia scoperta io, e conclude: «Egregio Pirandello, condoglianze sincere!»

Condoglianze, sì: me le merito davvero; ma per aver discusso
con voi, egregio Garlanda!

Giuro che non lo farò più.

VI.

Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa

Nella prefazione amaramente arguta a un suo recente volume di novelle, Luigi Capuana¹⁶ volle riaffermare una sua antica convinzione: che la novella cioè dovesse unicamente esser creazione di caratteri, di personaggi che vivano nell'opera d'arte come nella realtà, per conto loro, e che la forma dovesse così intimamente esser fusa col contenuto da non doversi distinguere affatto da esso.

Ora tale convinzione racchiude un criterio d'arte, che non si riferisce propriamente alla novella soltanto, bensì ad ogni opera letteraria, che non voglia esser futile giuoco o insulsa esercitazione di stile.

Chi concepisce e considera la forma come alcunchè d'esteriore, di posticcio, e l'immagine come un tropo o un traslato retorico da appiccicare all'acconciatura stilistica quasi un pennacchio o una gemma o uno svolazzo, stimerà deficienza formale quell'immediatezza trasparente e aridità quella schiettezza semplice dell'espressione genuina. Son questi gli ultimi superstiti della vecchia Retorica, gli ultimi sacerdoti delle così dette *veneri dello stile*, che ancora, in nome della teoria dommatica dell'*ornato* o della lingua letteraria, scomunicano quella che essi chiamano lingua comune e quanti non rispettano le leggi esterne d'ogni composizione.

¹⁶*Coscienze* – Catania, Battiato ed. 1906.

Grazie a Dio, non vogliamo più sapere adesso che cosa debba essere, in astratto, un romanzo o una novella; non vogliamo più sapere se molte narrazioni o rappresentazioni più o meno brevi, che vanno tuttavia sotto il nome di novella, non rispondano più o rispondano male alla definizione che di queste forme letterarie dava la retorica, a gli esemplari famosi che ce ne offre la storia letteraria nostra o di altre nazioni, secondo la lunga evoluzione delle forme stesse.

Che importa il nome? che importano il metodo, il criterio, la norma, seguiti da questo o da quello scrittore? Noi vogliamo vedere se la vasta e complessa opera d'arte narrativa, qualificata ancora come romanzo, o la breve e sintetica qualificata ancora come novella, sia un essere vivo: vivo per sè, non in virtù d'una legge esterna o dell'intendimento o del metodo del suo autore; se il germe in cui quest'essere era contenuto si sia sviluppato naturalmente e spontaneamente sia fiorito, secondo cioè la sua propria intima legge vitale. Se poi quest'essere vivo appartenga o debba ascriversi a una nuova specie o sia un individuo che viva per conto suo, è questione di catalogo e di casellario. L'arte non ci ha che vedere.

È ormai tempo veramente che venga bandita una volta per sempre ogni oziosa discussione di metodo nell'esame delle opere d'arte. Non se ne può più!

Di natura s'è fatto naturalismo; di reale, realismo; di vero, verismo; di ideale, idealismo, e via dicendo. Il Capuana ha pur combattuto e non poco contro tutti questi *ismi* contemporanei; e di uno, anzi, che gli s'era attaccato addosso, o meglio, che avevano voluto appiccicargli a dispetto, ha pur dovuto soffrire durante la lunga carriera letteraria.

Egli, in fondo, ha voluto sempre e solamente la sincerità in arte. Ma, ahimè, il sincero, se dice – poniamo – che l'arte deve ispirarsi alla natura, rischia d'esser chiamato naturalista; se dice che l'opera d'arte dev'esser concreta e adattata alla realtà delle cose, rischia d'esser chiamato realista; e se vuole il vero, verista; e se finalmente si oppone a certe teoriche aberrate dei cosiddetti idealisti, rischia d'esser sospettato senza ideale, che è il peggior guajo che possa capitare ai di nostri.

Chi ha il pregiudizio d'una formula, chi si è fatto un genere d'una cosa, la quale si presta ad essere intesa e determinata da ciascuno a proprio modo, non può intendere o non vuole riconoscere come e che altri sia o possa essere senza pregiudizii.

E così avviene spesso che naturalisti e realisti e veristi e idealisti e simbolisti, ecc. ecc., si voltino contro il pover'uomo che si professa spregiudicatamente sincero e che dichiara di trovar negli uni non la natura, ma un genere di natura, e negli altri non il reale, ma un genere di reale; non il vero, ma un genere di vero; non l'ideale, ma un genere d'ideale, e così via.

Ora, poichè il sincero non ha pregiudizii, può accettare ed accoglier tutto – proclamando la massima libertà – tutto, a patto che non venga in alcun modo mortificata la bellezza.

Natura, reale, vero, ideale, ecc. sono termini astratti, quasi vasselli elastici, che ciascuno può riempire del proprio sentimento e del proprio pensiero. Basta che questo sentimento e questo pensiero siano sinceri: sinceri nell'essenza, sinceri nell'espressione.

Il fornaciajo che fabbrica questi vasselli è il tempo, il quale di tanto in tanto ne varia più o meno la foggia e ne cresce o ne scema la capacità; e segna con questo variare le date di sua vita. Sopravvengono però al vecchio fornaciajo certi momenti di delirio febbrile, in cui, scontento dei vasselli vecchi, si mette a tentare smaniosamente le più strane fogge da dare ai nuovi, e impasta e rimpasta in gran confusione. Nessuno più ci raccapezza nulla. I vasselli restano vuoti: i pensieri e i sentimenti, che dovrebbero andar dentro, stanno tutt'intorno ad essi come un liquor versato. Tale effetto mi fanno appunto tutti quegli aggettivi e avverbii e giri di frase attorno ai termini astratti nelle prose e nelle poesie moderne: parole e parole e parole, che dovrebbero star dentro a quell'una astratta e sintetica, e che invece restan fuori, poichè l'intesa non è, nè potrebbe essere, comune.

Che vuol dire *natura*? che vuol dire *reale*? che vuol dire il *vero*? e chi mi sa dire che sia l'*ideale* degli idealisti?

Termine astratto è anche sincerità, su cui pure manca una comune intesa. Ciascuno può essere o credersi sincero a suo modo.

Verissimo. Solamente, io dico, se sincerità in arte significa qualche cosa, non saranno certo sinceri tutti coloro che, invece di lasciar che l'opera nasca spontaneamente nel loro spirito, la compongono esteriormente, sostituendo comunque alla natura la riflessione, una riflessione estranea, ambiziosa; tutti coloro che condannano la propria opera ad essere non già come essa si vuole, ma come essi la vogliono, per seguire una moda, una formula, per parere insomma quel che non sono.

Può avvenire certamente, e avviene anzi non di rado, che noi siamo in fondo, sostanzialmente, diversi da quel che in buona fede ci crediamo, per quella illusione attiva e pure incosciente che non ci permette di vederci nella nostra vera e schietta realtà, ma quali vorremmo essere. Crediamo di conoscerci, e ci ignoriamo. Pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia di noi stessi. In tale stato, domina certamente la finzione; ma è una finzione *vissuta*, sincera.

Che opera d'arte verrà fuori da uno scrittore in tale stato? Verrà fuori necessariamente un'opera *non sincera*: perchè, o l'idea dell'opera sarà suggerita da questa che, per quanto incosciente, spontanea, è pur sempre un'ambizione, e allora l'opera non troverà nella realtà profonda e ignorata della coscienza gli elementi adatti, che la costituiscano; o l'opera sorgerà ingenuamente materata di questi elementi, e allora lo scrittore, che vive la sua finzione, sarà inconsciamente indotto ad alterar secondo questa l'espressione dell'opera sua.

Nessuna formula, dunque, nessun sistema, nessuna finzione e, sopra tutto, nessun metodo prestabilito nell'arte.

Anche tutte le distinzioni che si sogliono fare nel campo dell'arte narrativa, sono in fondo arbitrarie e retoriche. Si suol distinguere, ad esempio, tra novella, racconto e romanzo. Comunque, una novella troppo lunga, ma non ancor tanto da poterla chiamar romanzo, si suol chiamare racconto; e così pure un romanzo breve e tenue, che non si vorrebbe definir novella. Racconto, così, verrebbe a essere un che d'intermedio tra novella e romanzo.

Che valore possa avere una simile distinzione fondata su la minore o maggior lunghezza d'una narrazione, mi sembra proprio ozioso indugiarsi a rilevare.

Altri, invece, fa una distinzione, che non si fonda in questa misura esteriore, ma in qualcosa d'intimo, e cioè in un diverso atteggiamento dell'arte narrativa, e su questo vuol fondare una questione, per così dire, storica o di tradizione letteraria.

Dicono questi tali: ogni scrittore, nel trarre comunque dalla vita presente o passata una favola qualsiasi da narrare, sia breve, sia lunga – novella o romanzo – potrà sempre farne un racconto o lungo o breve: questo poco importa; sarà racconto per il modo particolare che adotterà nell'esporsi. Giacchè racconto, più che uno speciale componimento d'arte narrativa, è una maniera

d'arte, senz'alcuna determinazione di lunghezza o brevità, indipendente insomma dall'estensione o dalla complessità maggiore o minore della favola. Questa, nel racconto, viene esposta o riferita dall'autore stesso o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione. Non che manchi nel racconto la rappresentazione, ma certo la parte per così dire espositiva o descrittiva predomina, e la rappresentazione stessa non è mai diretta, oggettiva, ma atteggiata subiettivamente da chi narra o descrive; e gli altri personaggi, oltre all'autore che parla in prima persona o a quell'altro da cui il racconto si finge narrato, non assumono voce in questa rappresentazione subiettiva, se non quando, per maggior efficacia, il raccontatore lo stimi opportuno. Ove la rappresentazione diretta prendesse, per così dire, la mano al raccontatore, un grave difetto d'arte ne deriverebbe al racconto; si può riferire un breve dialogo; non, per disteso e minutamente, un lungo discorso con la viva voce di chi lo proferì; nè tanto meno, oggettivamente, una scena complessa di parecchi collocutori.

Qui entriamo, veramente, nella retorica: prescriviamo una legge.

Si può ribattere:

– Non una legge, propriamente; ma la coerenza. Potete scegliere questo o quel mezzo; ma se scegliete questo, seguitelo, coerenti.

No, rispondiamo noi: perchè la coerenza, a cui qui si fa appello, non è la coerenza estetica, ma quella logica. Riferire un dialogo, nel *racconto* (rappresentazione soggettiva), o tutta una conversazione, non è errore estetico, perchè non offende la fantasia, ma solo – se mai – la riflessione. I lunghi dialoghi o la conversazione possono non offenderci affatto, se il raccontatore riesce a dare – in un dato momento – l'illusione d'una rappresentazione: noi dimentichiamo la persona che racconta. Pensar questo, è già un sottrarsi all'impressione fantastica e compiere un fatto di coscienza riflessa, vale a dire fuori del fatto estetico.

Ma lasciamo star questo. In fondo, si vuole stabilire una differenza tra rappresentazione soggettiva (racconto) e rappresentazione oggettiva. E alcuni parlano di questo oggettivismo nell'arte narrativa come d'un progresso che non possa mettersi in dubbio, e dicono che esso ad ogni modo risponde siffattamente alla coscienza artistica moderna, che un narratore, anche volendo e dovendo, non riesce a farne a meno. Altri, invece, credono e sostengono che esso non sia propriamente un modo nostro, perchè noi nel *racconto* possiamo veramente riconoscere la pura tradizione nazionale della letteratura italiana: nel racconto che prosperò in particolar modo ne le valli d'Arno e di Po. I bei discorsi, le favole piacevoli, gli aneddoti ironici, i racconti tragici e sentimentali, furono per lungo tempo la delizia degli Italiani del Duecento e dei secoli dopo. La vecchia narrazione obiettiva, la moralità, il *fabliau* francese arido e secco come uno scheletro

vestito di magra pelle, mescolati con istorie tratte dal vivo, acquistarono nel *racconto* italiano anima e vita, polpa opulenta.

E due moderni scrittori nostri d'arte narrativa pubblicarono, or son parecchi anni, due volumi a breve distanza l'uno dall'altro, ispirati a uno stesso criterio d'arte, o meglio, con una stessa intenzione artistica, di mostrar cioè come noi, proseguendo questa tradizione italiana dal Boccaccio giù giù per i novellieri del Cinquecento, avremmo potuto creare la novella e quindi il romanzo propriamente italiani. E vollero darne due prove: l'uno, il Mantovani, con *Passioni celebri*; l'altro, l'Albertazzi, con *Vecchie storie d'amore*.

L'intento era più palese nell'Albertazzi, il quale anzi esplicitamente nella prefazione dichiarava d'aver voluto ritemprare l'arte ai modi degli artisti sani e validi, trattando alcuni motivi della novellistica antica non con la maniera arcaica, ma con la moderna: «Nulla d'arcaico nel racconto, se non, intimamente, quanto bisogna per non offendere la rappresentazione, la verità, la visione dell'antico e la realtà della storia; dunque profittare d'ogni mezzo che noi abbiamo imparato e conserviamo dell'arte vecchia perchè nuovo in eterno; colorire modernamente la forma, per quanto è possibile e conviene, e anche improntare il racconto di quell'osservazione e spiegazione psicologica da cui oggi acquista verosimiglianza e allettamento lo sviluppo della passione».

I due tentativi, naturalmente, riuscirono vani. Per quelli che sostenevano la necessità, ormai quasi imprescindibile, di adottare l'obiettivismo nell'arte narrativa, la critica fu facile: Non si riallaccia, per volontà, – dissero – una tradizione spezzata, rimaneggiando antichi motivi. Tanto le *Passioni celebri* del Mantovani, quanto le *Vecchie storie d'amore* dell'Albertazzi, non potevano riuscire ad altro che a due – se vuoi – eleganti esercitazioni di stile, e basta. La facoltà artistica può non progredire, può anzi decadere; questo però non toglie che non progrediscano intanto i mezzi d'arte, ossia le conquiste dell'esperienza; e l'obiettivismo in arte è appunto una di queste conquiste dell'esperienza; e chi non volesse tenerne conto, incorrerebbe in quella stessa condanna che il Goethe faceva dei preraffaeliti, i quali andavan dietro supinamente a quei pittori, che sono antichi per noi, ma che furono e vollero esser nuovi nel tempo in cui vissero.

Ora il Goethe, propriamente, parlava contro l'imitazione e discuteva di *forma*. I mezzi d'arte non possono concepirsi come esteriori. L'artificio non è arte. Chi concepisce la tecnica come alcunchè d'esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunchè di esteriore la forma. La tecnica è il movimento libero spontaneo e immediato della forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico. Sostituisce, a ogni modo, anche qui, la riflessione alla natura, il ragionamento al libero movimento vitale.

E questo appunto fu l'errore del Mantovani e dell'Albertazzi: profittare d'un mezzo imparato, per render l'aria, il sapore, l'impronta, in una parola, lo stile del racconto tradizionale italiano.

Quanti errori e quali danni non cagionò alla nostra letteratura questo pregiudizio della *tradizione*, che imponeva appunto l'imitazione di ciò che non si imita, cioè dello stile, del carattere, della forma! Non si volle capir questo per tanto e tanto tempo, che ogni forma dev'essere nè antica nè moderna, ma *unica*, quella cioè che è propria d'ogni singola opera d'arte e non può esser altra nè di altre opere; e che perciò non esiste tradizione, o meglio, non avrebbe dovuto mai esistere. Ma sì! E la retorica?

*

Riprendiamo il filo del nostro discorso.

Quelli che sempre han difeso, che ancora seguitano a difendere la tradizione, dissero che, a buon conto, fino al Manzoni essa veramente non era stata spezzata e che vollero fingersela spezzata quei nostri scrittori di prosa narrativa contemporanea che vennero dopo di lui.

«Coloro che entrano oggi nel campo dell'arte, — scriveva Luigi Capuana nella prefazione alla ristampa del romanzo *Giacinta*, — ignorano il tormentosissimo stato di chi dovette provarsi il primo, *senza tradizioni*, quasi senza guida. Probabilmente, se lo sapessero, sarebbero più benigni verso chi non ebbe e non poteva avere i larghi ajuti di studio e di educazione letteraria ora alla

mano di tutti. In quel tempo (è già tanto lontano!) certe questioni apparivano così ardue, che lo stesso proporle diventava un atto di vera audacia». E nel volume *Per l'Arte* si fa domandare: «Non furono dunque scritti dei romanzi, delle novelle, delle commedie, delle tragedie, delle liriche assai prima che i vostri romanzi, le vostre novelle, i vostri drammi e le vostre liriche venissero fuori?» E risponde: – «Precisamente no, nel modo che intendiamo noi, fatte due sole eccezioni pei *Promessi Sposi* del Manzoni e per le poesie del Leopardi».

Oh dunque, – esclamarono i difensori della tradizione nazionale, – lasciamo stare tutto il resto: l'esempio del Manzoni c'era!

Sì; ma, ragionando di alcuni ufficii della letteratura, scriveva anche a quei tempi il Tommaseo nel libro della *Bellezza educatrice*: «Giova che gl'Italiani si diletino a tradurre buone poesie straniere piuttosto che a scriverne di pessime... e più dirette e frequenti corrispondenze stabilire con que' d'oltremonte, giacchè la fraternità delle lettere e il commercio delle idee possono secolarmente portare col tempo altri vincoli ed altri commercii: e bello sarebbe e necessario che in tanta discrepanza d'opinioni e in sì viva lotta d'interessi, la repubblica delle lettere almeno desse l'esempio d'una federazione generosa e potente». E vent'anni prima il famoso *Conciliatore* di Milano era uscito con questo motto in capo, stampato a lettere majuscole: «Col raccomandare la lettura di poesie comunque straniere, non intendiamo suggerire ai poeti d'Italia l'imitazione; vogliamo bensì ch'esse servano a dilatare i

confini della loro critica». Nel qual *Conciliatore* il Berchet aveva pure scritto: «Quantunque a rischio di lasciare per qualche di nella dimenticanza i volumi dell'antichità e i volumi dei moderni, traetevi ad esaminare da vicino voi stessi la natura e lei imitate, lei sola davvero e niente altro».

Ora, non volendo adesso vedere che altri vincoli o commercii con *que' d'oltremonte* portasse seco la fraternità delle lettere consigliata dal Tommaseo, certo poesie e prose comunque straniere si lessero, si tradussero e, contro il suggerimento, s'imitarono; nella dimenticanza, e non per qualche di soltanto, si lasciarono i volumi dell'antichità e quelli dei moderni (che per il Berchet eran Parini e Alfieri e Monti e Foscolo e Manzoni, ecc.), e tutti si trasero ad esaminar da vicino la *natura*; ma, ahimè, il consiglio d'imitarla si può dire che ebbe per ultimo effetto l'imitazione piuttosto del *naturalismo* francese.

Ricordo, a questo proposito, una frase e un'esclamazione in due lettere di F. D. Guerrazzi scritte dalle *Murate* di Firenze: «Tutto facciamo per imitazione, tutto, basta che ci venga la idea di oltre mare e di oltre monte, e chiniamo la testa. O Italiani, scimmie e non uomini! Da grandissimo tempo in poi non facciamo che copiare».

Restringendoci soltanto alla letteratura, se pensiamo che in ogni tempo l'imitazione da noi non solo fu consentita, ma tenuta in pregio e in onore, potremmo aggiungere che forse non ab-

biamo mai fatto altro che copiare o copiarci. L'imitazione, effetto – prima – di soverchio e mal'inteso studio, di soverchio e mal'inteso amore delle cose nostre, fu – poi – per smania d'introdurre novità straniere e molto spesso per ignoranza di ciò che si era fatto prima di noi, nel nostro stesso paese.

Spezzata dall'irrompere della scuola romantica la tradizione così detta classica, l'imitazione, insomma, non cessò da noi. Si ebbe soltanto un rinnovamento dei modelli imitabili, oltre a quelli custoditi e venerati nel museo chiuso e polveroso della retorica: modelli tolti alle altre nazioni europee le quali, mentre l'Italia, dopo il suo grande rinascimento, decadeva nell'inerzia e nella schiavitù, eran man mano dietro l'esempio nostro pur risorse e già fiorenti.

Gli occhi, ormai tanto stanchi di rimirar sempre le stesse linee riprodotte invariabilmente dagli stessi modelli e sazi della convenuta bellezza, si volsero tosto, ingranditi dallo stupore, a guardar fuori, attraverso le finestre aperte, anzi spalancate dal romanticismo: e d'allora in poi, si può dire, non si son più distolti dal nuovo spettacolo. I primi però si contentarono solamente di rimirarlo e d'innamorarsene da lontano, rimanendo cioè nell'antica sede degli studii, come alunni distratti nel corso delle pedantesche lezioni da una gagliarda improvvisa scossa di vento, che avesse sforzato le imposte della scuola. Non così quelli venuti dopo. Attratti vieppiù dallo spettacolo, i nuovi alunni presero a

marinar più di frequente la scuola e alla fine la abbandonarono del tutto. Addio, tradizione! addio, volumi dell'antichità!

Il guaio fu però, che, fuori delle pareti della vecchia scuola, questi ribelli non rimasero liberi; si sentirono sperduti, senza guida, e si misero in cerca di un'altra scuola, in cerca d'altri volumi, d'altri libri di testo.

E così, ad una retorica se ne sostituì un'altra: si ripresero tutte le vecchie questioni su le forme e su la forma, come dovessero ora esser trattate col nuovo metodo di recente appreso nella nuova scuola.

E una delle questioni più dibattute, come si sa, fu quella della lingua. I seguaci della vecchia tradizione videro minacciati i sacri, inviolabili dominii della loro fiorita *lingua letteraria* dalla torbida alluvione del così detto *gergo plebeo*.

Discorrendo del Monti nel *Dizionario estetico* lo stesso Tommaseo dice appunto che troppo poté su l'autore della famosa *Proposta* il timore di veder trasfusa nella lingua letteraria la feccia del gergo plebeo: pericolo lontano, impossibile ad avverarsi e tanto men da temere, in quanto che il male della letteratura era appunto nell'estremo contrario.

Ahi ah! videro presto, invece, gli ultimi puristi, gli ultimi seguaci dell'antica tradizione quanta ragione avesse il Monti nel suo timore e come si ingannasse il Tommaseo nel creder lontano il pericolo e impossibile ad avverarsi: non solo la feccia del gergo plebeo videro trasfusa nella *lingua letteraria*; ma non mai questa,

neanche tra le smancerie del Cinquecento e le goffaggini del Seicento, precipitata in più misero stato: plebeizzata e imbarbarita!

Le condizioni, poco liete, in cui cadde veramente la letteratura e quelle anche peggiori della lingua per effetto dell'imitazione straniera, cioè dei nuovi metodi della nuova retorica, dopo l'irruzione del romanticismo, non eran forse da imputare in tutto a questo; ma pur ad esso si volle in gran parte attribuire il danno, e non solo per la letteratura, ma anche per la coltura in genere e per la vita civile e politica della nazione.

Come perder di vista, in fatti, il carattere particolare che assunse da noi il movimento romantico, onde in Lombardia, che fu il vero suo campo, romantico e liberale eran diventati sinonimi? «Quivi – scriveva il Pellico al Pozzo – si manifestò non tanto con l'imitar gli stranieri, quanto col voler condurre la letteratura a rigenerar la nazione».

Eh sì, certamente, con l'aprir gli animi, cui la scolastica imitazione delle forme classiche immiseriva, alle nuove idee, alle nuove dottrine che si agitavano nelle altre nazioni, il romanticismo concorse in gran parte a rigenerar la nazione. Ma come dimenticare parimenti, che anche opera di restaurazione, e con fine in sostanza ugualmente civile, aveva iniziato molto tempo prima quel che, in contrapposto al nuovo movimento, s'era definito il classicismo? È vero, l'evocazione del glorioso ed eroico passato, se era stata giusta e natural reazione alle insulsaggini arcadiche di allora, di fronte ai tempi nuovi, ai nuovi bisogni, con tutta quella

suppellettile più o meno arcaica e mitologica, con tutte quelle figure e immagini della vecchia retorica, dovette a un certo punto apparir vuota forma soltanto, forma priva di spirito. Era pure in questa forma, però, in questi *ricordi di scuola*, il fantasma di un'altra Italia, di quella stessa forse vagheggiata dal Petrarca e suggerita a Cola di Rienzo repubblicana, se non di quell'altra suggerita a Carlo IV, imperiale; d'una Italia che si potrebbe definir classica in opposizione a questa che le necessità storiche, dopo il 1848 e il 1849 (anni procellosi) dovevano man mano effettuar romantica o, per usare un'espressione del Carducci, inforestierata nell'anima e negli ordini, come nello spirito e nelle opere dovevano inforestierarsi la coltura nazionale e la letteratura.

Scappati dalla scuola i discoli alunni, furon da essa scacciati pure i maestri, quei poveri vecchi retori. Al rivolgimento, insomma, nell'indirizzo delle lettere corrispose il rivolgimento della scuola. Per la filosofia e per la coltura in genere, sia filologica, sia storica, c'invase la Germania; per la letteratura, la Francia.

Fu sopra tutto questione di metodo: il metodo parve nuovo, più logico, più intimo, e attrasse.

La vecchia retorica aveva da noi per così dire mummificato le forme tradizionali, fissandone rigorosamente le leggi e le regole, e impedendone la naturale evoluzione: lo stile, per essa, era divenuto un guardaroba dove ogni manichino (che si chiamava commedia, o tragedia, o idillio, o dialogo, o novella, o poema,

ecc.) trovava da vestirsi acconciamente, a modo degli antichi, di stoffa umile o mezzana o magnifica, secondo il grado del manichino e la dignità: e il manichino-idillio, per esempio, trovava in quel guardaroba un abituccio così lindo e ben aggiustato e grazioso di pastorello, che non doveva punto invidiare il maestoso paludamento del manichino—tragedia. Dentro d’ogni manichino poi, un pappagallo ammaestrato che sapeva ripetere come niente da Omero e da Virgilio e da Orazio e da Plauto e da Terenzio e da Cicerone e insomma da tutti gli antichi, squarci e sentenze debitamente tradotti, ch’era un piacere.

Fuori – oh miracolo! – uomini, esseri vivi, che non parlavano dipinti, che si movevano liberamente, che non sentivano di scuola...

E di questi liberi movimenti, di queste vive voci, di questi spontanei atteggiamenti rimasero sopra tutto ammirati i nostri primi scrittori d’arte narrativa contemporanea.

Come dietro la rivolta del romanticismo ben pochi avvertirono da noi tutto il movimento filosofico inteso a dar risalto alle facoltà soggettive della coscienza, cioè al sentimento e alla volontà, troppo soffocate dall’intellettualismo prepotente; così dietro il naturalismo nessuno volle vedere propriamente la rinascita delle dottrine intellettualistiche impregnate di materialismo dopo le scoperte fatte nel dominio delle scienze fisiche, chimiche, biologiche e la pubblicazione dei libri del Büchner, del Mayer, del

Wagner, del Moleschott, del Vogt, del Ioule, del Colding, del Helmholtz, del Ludwig, di Claudio Bernard.

Lo dice chiaramente Luigi Capuana in quella graziosa confessione a Neera intitolata *Com'io divenni novelliere*: —«Naturalista? verista? Il nome mi preoccupava poco. Dicendo *naturalista*, *verista*, tanto per farmi intendere dagli altri, volevo significare che, secondo me, nel mettersi a scrivere novelle o romanzi, bisognava badare a foggia quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io nella misura delle mie deboli forze di svolgerla, d'ampliarla, o, per lo meno, di ripulirla, togliendone via quanto ancora rimaneva in essa di fronde inutili, di rami morti».

È vero che, pur volendo imitar soltanto quel libero movimento, quelle voci vive, quegli spontanei atteggiamenti, si cascò inevitabilmente ad imitare anche altro. Ma questo è un corollario della legge in virtù della quale ogni immagine tende ad effettuarsi: imitando i segni espressivi d'un sentimento, non provochiamo forse in noi l'immagine di questo sentimento e per questo soltanto, più o meno, non lo proviamo? Aggrottiamo le ciglia, contraiamo le labbra in giù, e una vaga angoscia s'impadronirà di noi. In gran parte non si spiega forse così l'arte dei grandi attori? Lo abbiamo già detto: i mezzi d'arte non possono concepirsi come esteriori. La tecnica è il movimento spontaneo e immediato della forma, e chi imita una tecnica, imita inevitabilmente una forma.

Ora, imitare per imitare, – dissero gli ultimi difensori della tradizione o della nazionalità della letteratura, – perchè non rivolgersi all'esempio del Manzoni? Anche il Manzoni s'era illuminato della luce che veniva d'oltremonte e d'oltremare; ma egli non aveva tuttavia lasciato nella dimenticanza i volumi dell'antichità; e sommo suo merito fu l'aver compiuto da solo in sè e attuato nella sua opera immortale quella tale evoluzione della forma e delle forme che per tanti secoli la retorica aveva impedito, dando nuovo e vivo movimento alla lingua, intimità allo stile. Mercè sua, eravamo riusciti a serbare intatte e resistenti contro il violento irrompere delle correnti straniere le nostre virtù native. Che cosa andavano a cercar lontano i nostri scrittori, che non potessero trovare nel Manzoni? Non s'era fatta questi della verità una vera e propria fissazione, fino a negare teoreticamente il suo stesso capolavoro? «Il vero solo è bello; giacchè il verisimile manifestato e appreso come verisimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo del reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar con più precisione, irrevocabile». Non è qui tutta la poetica aberrata del naturalismo? Egli condannò la verità dell'arte, il vero della fantasia (o verisimile, come si diceva allora) perchè non era e non poteva essere la verità o la realtà comune, e cadde appunto – solo teoreticamente per fortuna – nello stesso errore della poetica naturalistica. Tanto più, dunque, avevano il dovere d'agganciarsi a lui gli scrittori nostri d'arte narrativa contemporanea.

Ecco l'errore: i nostri scrittori d'arte narrativa contemporanea non dovevano nient'affatto agganciarsi al Manzoni; facendolo, avrebbero commesso lo stesso errore che commisero agganciandosi alle forme del romanzo e della novella francese. Perchè la forma non va pensata prima nè riportata a uno o a un altro modello; ma ciascuna forma deve nascere senza addentellati, unica, originale.

I nostri scrittori d'arte narrativa contemporanea vollero la forma addentellata: s'accorsero che, dopo il Manzoni c'era ancora qualche novità da tentare: che si poteva fare cioè un passo più là, nell'obiettivismo. Giacchè il Manzoni – per quanto il suo romanzo sia profondamente realistico e la rappresentazione sia continua, minuta, spiccata, evidente – il Manzoni da un canto subordina l'arte a un principio d'utilità morale, la verità al sentimento cristiano, e dall'altro *racconta* ancora, fa ancora capolino di tratto in tratto con l'arguto e bonario sorriso umoristico.

E per tentare questa novità, s'agganciarono all'arte francese, cioè alla poetica del naturalismo francese, senza pensare che l'unica novità da tentare dopo il Manzoni era di trovare soltanto una forma bella e originale quanto la sua, e che il pregiudizio dell'obiettivismo non doveva entrarci per nulla, perchè si può nascere con una fantasia subiettiva, come il Manzoni, anche di qui a un secolo, e con una fantasia obiettiva, come Petronio, anche diciotto secoli a dietro, dipendendo questo fatto dalla personalità, e non essendo nè una qualità nè un vizio della forma. Che

l'autore *crei* e ne mostri coscienza, o *crei* senza mostrarla, è solo un atteggiamento dello spirito, indifferente per la bellezza dell'espressione, purchè coerente con quella. Si tratta, a ogni modo, e unicamente, di *creare*.

Ed eccoci ormai in grado di chiarir la questione.

*

L'errore della rappresentazione oggettiva, cioè della poetica del naturalismo, fu appunto quello stesso che abbiamo rilevato parlando nel primo saggio di questo volume delle teorie estetiche del Croce; errore psicologico ed estetico: l'aver confuso cioè il fatto fisico, il fatto psichico e il fatto estetico in tal maniera che al fatto estetico si venne a dare teoreticamente (chè in pratica non era possibile) quel carattere di necessità meccanica e quella fissità che son proprie del fatto fisico.

La poetica del naturalismo voleva fondarsi infatti precisamente sul principio che non vi ha alcuna differenza tra il fatto fisico e il morale, che i fenomeni morali sono anch'essi soggetti al determinismo, proprio come i fenomeni fisici, e che perciò la storia umana rientra nella storia naturale e deve praticarne il metodo. «Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes. Il y en a pour l'ambition, pour le courage, pour la véracité, comme pour la digestion, pour le mouvement musculaire, pour la chaleur animale. Le vice et la vertu sont

des produits comme le vitriol et comme le sucre...» Queste parole del Taine, com'è noto, furono inalberate dallo Zola, segnalando in vessillo, applicando all'arte il naturalismo.

Ora, osserva giustamente il Pellissier¹⁷: «on peut sans doute croire que, parmi les caractères de l'individu humain, comme parmi ceux de l'animal ou du végétal, les uns sont subordonnés et accessoires, les autres dominateurs, et qu'il y a en lui une faculté maîtresse. Mais, même si cette faculté se laisse reconnaître, nous le représenterons—nous tel qu'un mécanisme de pièces commandées par un moteur unique? A la faculté maîtresse, Taine substitue je ne sais quelle faculté proprement génératrice, d'où procéderaient toutes les autres. Voilà une psychologie un peu bien simple, la psychologie, non d'un moraliste, mais d'un logicien et d'un géomètre. Or, sur cette matière si complexe qu'est l'âme humaine, la logique et l'esprit de géométrie n'ont pas de prise: il y faudrait l'esprit de finesse, qui manque totalement à Taine. De même pour les influences primordiales. Si l'on ne peut contester que ces influences existent, n'échappent—elles pas à l'analyse? Et, si même l'analyse en saisit quelque chose, est-ce assez pour que nous prétendions établir là-dessus des règles fixes? Étudions telle race, tel milieu, tel moment, avec toute l'application possible et dans tout le détail dont notre science est

¹⁷*Op. cit. La critique*, pag. 229 e sgg.

capable: cette étude nous mettra-t-elle en état de déterminer d'avance quelle sera la nature intellectuelle et morale des individus qui s'y produiront? Non certes; et combien d'individus qui, loin de s'expliquer par les influences primordiales, nous semblent au contraire les démentir! La race, d'abord, n'a rien de précis, rien de fixe, et ne nous permet que de conjectures plus ou moins vraisemblables. Pierre Corneille est l'auteur du *Cid*, et son frère Thomas, l'auteur de *Stilicon*. L'influence du milieu se marque davantage; mais niera-t-on que nous ne puissions le modifier en l'accommodant à notre personnalité propre? Voici deux poètes – et pourquoi changer d'exemple? – voici Pierre et Thomas Corneille, qui ne se ressemblent guère. Il faut bien admettre que l'un ou l'autre, sinon tous les deux, n'a point subi cette influence. Dira-t-on que le milieu de l'un ne fut pas celui de l'autre? On en viendrait bientôt à reconnaître autant de milieux que d'individus».

Certo! perchè ognuno cresce assimilandosi gli elementi che gli convengono e rifiutando quelli che non saprebbe appropriarsi: il che vuol dire che gli elementi che raccogliamo del mondo non sono esteriori, indifferenti. Ha ben ragione dunque il Pellissier di concludere: «On doit reconnaître tout au moins que les trois influences (*razza, ambiente, momento*) se croisent, s'emmêlent, se contrarient, qu'il est impossible de les distinguer, de noter chacune d'elles avec précision. Elles échappent, encore un coup, à notre prise, ou, du moins, elles ne peuvent pas se

réduire en formules. Affaire d'art et de tact, non de procédés mécaniques».

Tutto il cammino percorso in pochi anni dalla psicologia contemporanea ha dimostrato le ragioni per cui ai processi in genere della coscienza si davano i caratteri di necessità meccanica e di fissità quasi materiale, mettendo in chiaro che il mondo è rappresentazione solo in quanto lo consideriamo facendo astrazione dal soggetto, da noi; è rappresentazione e volontà in quanto lo consideriamo come ci si presenta direttamente alla coscienza, nella quale troviamo appunto in intimo e inscindibile legame e in continua azione reciproca quei due elementi che la vecchia psicologia teneva disuniti: i sentimenti e le rappresentazioni; donde la variabilità di queste considerate direttamente.

Si possono le rappresentazioni considerare in sè sole, cioè facendo astrazione non solo dai sentimenti e dagli impulsi che le accompagnano, ma anche dalle rappresentazioni della memoria che possono mescolarsi ad esse? considerare come oggetti relativamente fissi? Sì. Così le considerano appunto e le studiano le scienze naturali. Ma è possibile applicare all'arte questo metodo? Lo stesso Zola, fondando la sua dottrina, lasciò posto alle modificazioni che la realtà subisce per divenire opera d'arte. In fin dei conti, tutto ciò ch'egli assommava sotto il nome improprio di *esperienza*, è *l'homo additus naturae*: la natura veduta attraverso un temperamento. Ed ecco dunque tolta di mezzo quell'astrazione dagli elementi soggettivi della coscienza per cui solo è possibile

il metodo scientifico, e dimostrata l'inapplicabilità di questo metodo all'arte.

La differenza tra rappresentazione obiettiva e rappresentazione subiettiva deriva, in fondo, semplicemente dal diverso valore che noi attribuiamo all'atto dello spirito nella rappresentazione della realtà esteriore: valore obiettivo se ci sforziamo di cogliere e di rappresentare il mondo esteriore nella sua composizione reale; valore subiettivo se impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo. Ma bisogna tener ben fermo questo: che non si tratta di vedere come e quanto possa essere oggettivo, cioè reale in sè e non in relazione col nostro sentimento tutto ciò che nella cognizione di una cosa ci viene dall'essenza reale di essa; non si tratta insomma della separazione impossibile tra soggetto e oggetto; ma soltanto del valore intenzionale che attribuiamo all'atto della rappresentazione, con tutte quelle circospezioni e inibizioni che ne risultano per un verso, e tutta quella attività cosciente che ne risulta per l'altro.

Se non che, questo valore intenzionale non è possibile imporlo all'arte, meditatamente; imporlo cioè allo spirito nell'atto della creazione artistica. L'atto dello spirito nel momento della creazione non è che *creazione*: che poi, ripetiamo, l'artista crei e ne mostri coscienza o crei senza mostrarla, è un atteggiamento indifferente per la bellezza dell'espressione.

Ora la poetica del naturalismo voleva imporre all'arte questo valore obiettivo intenzionale, circospezioni e inibizioni; e conseguentemente, una tecnica meccanica, razionale, fondata sul metodo scientifico; una tecnica cioè che non fosse più il libero, spontaneo e immediato movimento della forma. Come questa era considerata dall'antica retorica, così la tecnica fu considerata dalla poetica del naturalismo: esteriore.

E si ebbero così gli eccessi e le aberrazioni dell'oggettivismo, dopo il soggettivismo sfrenato del periodo romantico. Si vollero scontare tutte le esaltazioni troppo libere, scomposte e disordinate dei sentimenti e della volontà, con una schiavitù brutta agli oggetti della piatta realtà esteriore; tutte le trasformazioni e modificazioni arbitrarie della natura, con una rigorosa, compassata, arida e nuda imitazione di essa. Dopo il trionfo delirante della personalità, la negazione di essa. Ma furono eccessi ed aberrazioni più che altro teorici, chè nella pratica poi risultarono inattuabili, non potendo l'arte assolutamente fare a meno di quelle facoltà soggettive dello spirito, da cui traggono natura e carattere i suoi processi.

E tal contrasto fra teoria e pratica spiccò, com'è noto, evidentissimo nello Zola, il quale, se da un canto casca nell'astrattezza dei tipi e nella insignificanza della realtà empirica, dall'altro violenta di continuo con la gigantesca immaginazione romantica tutto il formulario della sua tecnica esteriore; si avvertì meno nel Maupassant, ma solo perchè questi, dato il suo temperamento,

con minore sforzo, men volontariamente, riuscì ad applicare quella teorica in brevi narrazioni, moltissime delle quali tuttavia – si noti – atteggiata soggettivamente in forma di *racconto*, diventano poi a un tratto rappresentazione oggettiva, poichè le persone del racconto non si contentano del riferimento compendioso della loro azione e dei loro discorsi, come secondo la coerenza logica dovrebbe fare il raccontatore, e vengono innanzi, rappresentano da sè la loro azione, parlano con la loro viva voce, e fanno benissimo.

*

Intanto, la poetica del naturalismo co' suoi eccessi è le sue aberrazioni, trasportata dalla Francia in Italia, doveva per forza urtare da noi contro lo scoglio della lingua, la quale, cercata fuori, come un oggetto, naturalmente nessuno riusciva a trovare.

Lo avvertì dapprima il Tommaseo stesso nel *Dizionario estetico*, il Tommaseo che, come rilevò accortamente Adolfo Albertazzi in un suo saggio pubblicato parecchi anni or sono su la *Rivista d'Italia*, può sotto alcuni aspetti considerarsi come un vero precursore del naturalismo: «Manca, – egli dice nel *Dizionario estetico*, – la grazia del dialogo; e manca perchè non se ne hanno vivi modelli. Il mettere a fronte una dell'altra due persone, e far loro dire tutto quel che direbbero in un dialogo vero, è sforzo molto spesso impossibile a ben riuscire». Perchè anch'egli pensava che manca «un linguaggio comune a tutta la nazione, determinato,

vivente, che faccia con l'affetto e con l'idea, come corpo con spirito, un ente solo!»

Gli si rivoltò contro, com'è noto, il Cattaneo, ricordando con una certa enfasi «la lingua che, cinquecento anni sono, fra i trabocchetti e le gabbie di ferro, sapeva cantare: *Solo e pensoso i più deserti campi...*, la lingua schietta e limpida come cristallo, che narrava di Fiordiligi e di Armida; che, vezzeggiata nelle marine di Sorrento e tra le fonti di Valchiusa, veniva con eco voluttuosa ripetuta nelle gondole della laguna; che, temprata ad affetti più austeri, aveva cantato: *La bocca sollevò dal fiero pasto...*». Per il Cattaneo la lingua viva italiana c'era. «Ciò che manca – diceva – non è per fermo la copia dei vocaboli, che ne abbiamo per mala ventura da farne tre lingue di popolo savio, che adoperi parole per capire e farsi capire, per far piangere e far ridere, e sopra tutto per arme della ragione e stimolo della volontà. Ciò che manca all'Italia, e per colpa di chi troppo sa, non di chi sa poco, è il modo sicuro e fermo e concorde ed uno di valersi della lingua». E si scagliava contro chi «come se la lingua non vi fosse ancora, prende il bordone da peregrino, e va ramingo per Toscana a far abbaiare i cani delle cascine, per raggranellare atomi novelli da far lingua».

Ma figurarsi se le ragioni del Cattaneo e l'esempio dei quattro evangelisti della nostra letteratura, voglio dire Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, potevano bastare a quei nostri primi scrittori

d'arte narrativa contemporanea, che non avevano voluto accontentarsi neanche dell'esempio del Manzoni, il quale, se non era andato a tirar sassi alle cascine di Toscana per farne abbajare i cani, era pure andato a risciacquare in Arno, e ad ogni modo alla lingua aveva saputo dare una tale arrendevolezza alla verità oggettiva, da far sentire le varie voci dei suoi personaggi secondo il loro grado e la lor natura.

Data la teorica naturalistica, questa incontentabilità era del resto perfettamente logica. Certo l'uso vivo e costante della lingua italiana non esiste nelle varie regioni della penisola; se esiste – come dicono – a Firenze, è una lingua viva che ha per confini le mura d'una città; il popolo e anche le classi colte, così a Torino come a Milano, così a Venezia come a Genova, così a Bologna come a Napoli, a Palermo, ecc., parlano in dialetto. Ma è certo altresì che, se ciascun dialetto ha un tipo fonetico e morfologico e uno stampo sintattico particolare, tutti i dialetti italiani hanno poi un fondo comune che dà anima e corpo alla lingua della nazione. Basta sfuggire quei modi e quei nessi troppo idiotici e arrotondare un po' le desinenze, perchè un dialetto divenga subito intelligibile all'altro. E non era questa in fondo la teorica dantesca del volgare che «in qualibet redolet civitate, nec cubat in ulla»? Non piacerà ai così detti fiorentinisti, non piacerà ai così detti puristi, a tutti coloro che non voglion conoscere altra lingua che quella dei libri, e di pochi libri quasi sacri alla loro venerazione e al loro culto, lingua mummificata come le forme della retorica,

lingua così detta letteraria; lingua dipinta e pettinata; non piacerà a coloro che vogliono scriver *bello* perchè non sanno scriver *bene*; ma è pur questa la lingua che vive, nella quale – per dirla con l'Ascoli – la proposta individuale, la creazione, la disumazione, il rifiuto, la riforma, la diffusione, l'uso, sono avvenimenti ed effetti incessanti, pei quali si continua e si riproduce, in nobilissima sfera, il medesimo processo di consenso creativo onde pur surge e si assoda e si trasforma un vernacolo qualunque.

Se non che, a rigore, neanche di questa lingua si potevano contentare gli scrittori naturalisti quando ponevano in iscena contadini o altra gente volgare. Il color vernacolo lasciato a quella loro forma arrotondata, era un ripiego, una mezza accomodata: la teorica avrebbe imposto il dialetto. Beato il Fucini che poteva usarlo, nelle sue *Veglie di Neri*, e farsi intendere! Ma un contadino siciliano? un pastore sardo? un alpigliano piemontese?

E nessuno intendeva che questo così detto tormento della lingua era un tormento accattato di martiri volontari d'un sistema assurdo, contrario alla vera natura e al vero ufficio dell'arte. La quale non consiste, nè può consistere nell'imitar senz'altro, tal quale, la natura, nel riprodurre la realtà materiale, dei suoni, dei gesti, come farebbe un fonografo o un cinematografo; ma ha una verità, una realtà superiore a tutte queste particolarità volgari, ovvie, comuni, a tutti questi segni esteriori.

L'eccesso dell'oggettivismo si mostrò poi per un altro verso nello sviluppo fuor di misura che andò a mano a mano prendendo la parte dialogica, la quale tende sempre più a sopraffare la narrazione e anche ad emanciparsi da essa. Già il Rovetta nel romanzo *L'Idolo* introdusse direttamente i personaggi a comporre la scena, come in un dramma o in una commedia, staccandoli dalla narrazione.

L'ultima conseguenza di questo eccesso è la così detta novella dialogata. Ricorderò qui ancora una volta il Tommaseo, per un certo raffronto ch'egli, scorrendo nel *Dizionario estetico* della novella, voleva istituire tra questo componimento e la tragedia classica. «La novella sta al romanzo, – diceva, – a un dipresso come la tragedia osservatrice delle unità al dramma storico. E la novella e la tragedia classica condensano in piccolo spazio i fatti, i sentimenti che la natura presenta o dilatati o dispersi. L'una e l'altra pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano; intese a dipingerci non le origini, non i gradi della passione, non le relazioni di quella con i molti oggetti che circondano l'uomo e servono a sospingerla, a ripercuoterla, ad informarla in mille modi diversi, ma solo gli ultimi passi, l'eccesso insomma».

Ora la novella dialogata, quantunque più vicina esteriormente alla forma drammatica, è però la più lontana che si possa immaginare dal rigor sintetico della tragedia unitaria.

Sì, essa vorrebbe condensare, anche troppo: tutta una novella in una sola scena. Ma riesce spesso una scena staccata e quasi inorganica. Non sorretta più dal congegno narrativo, va su i lievi trampoli descrittivi delle didascalie, pestando un po' troppo in vero quel volgare tappeto che è lo stile conversativo alla francese. E per voler troppo condensare da una parte è costretta a diluirsi soverchiamente dall'altra. Non si contenta di prendere il fatto per la coda, come dice il Tommaseo; ma lascia il fatto, riducendolo a un disegnetto schematico in principio, e allunga la coda, dove – come si sa si trova spesso il veleno.

La novella dialogata, insomma, mi fa un po' l'effetto del topo, che ha la coda più lunga del corpo. Questa coda di topo talvolta, che è che non è, s'arricciola, e allora pare quella d'un altro animale.

Questa metamorfosi (graziosa, non dico di no, piacevolissima) avviene nelle novelle dialogate – stavo per dir *diavolate* – di Giannino Antona-Traversi Oh!... *le dame e i gentiluomini*. Lo cito perchè nella prefazione al volume egli si presenta come un teorico della novella dialogata. Della metamorfosi, a cui ho accennato più su, s'avvede egli stesso, e scatta: «Oh, infine, signori miei belli, io soffoco di sincerità! Mi negherete voi forse che non vivano, e in buon numero nel mondo, quelle persone che io illuminino di scorcio nelle mie novelle? Affermereste voi che io le ho sognate e le ho evocate con la mia fantasia? Le une e gli altri esistono, voi lo sapete meglio di me; e io non mi sono mostrato

certo troppo austero contro le loro grandi leggerezze e le loro piccole viltà».

Ma esistono sicuro! – gli rispondiamo noi. – Chi lo nega? Sol tanto, non avendo egli voluto riscattare la licenziosità con qualche intento ideale superiore, si può forse rimproverare a Gian-nino Antona Traversi d'aver fatto quella licenziosità troppo spesso fine a se stessa.

«Io sono un semplice osservatore, – egli dice, – che nota quanto gli par notevole». – Ebbene, per conto mio, vorrei ch'egli non fosse un *semplice* osservatore di cose che, presentate come sono, paiono non molto degne di nota, e che avrebbero potuto essere invece notevolissime, se dal pensiero e dal sentimento dell'artista avessero acquistato un più alto valore, non già morale, che poco importa per l'arte, ma espressivo.

«La vita, – egli seguita, – e primieramente la vita del mondo elegante, è una commedia, ma non sempre così ampia e complessa nelle sue varie manifestazioni da poter riempire l'arco scenico. Ciò che risulta da minuta osservazione, ciò che si vela di sottile ironia, ciò che si colora di una saporosa ma non troppo evidente comicità, si sperde sulla scena, svanisce. Il teatro vuole una sintesi, che si svolga da un carattere sotto l'impero dei fatti: alla novella dialogata conviene l'analisi di un momento, di un atteggiamento, di uno stato d'animo passeggero. Il carattere non vi si dipinge fermo e preciso: guizza e scompare, accompagnato da un fine sorriso, più che da uno scoppio di risa».

Tutto questo ha del precetto e, per conseguenza, è arbitrario. Rispecchia un particolar modo d'intendere la novella dialogata. La quale non vuol esser più l'antico dialogo di parecchi colloquatori della vecchia retorica, dialogo che si piaceva di argomenti gravi e sennati. Commediola *dimidiata*, insomma, secondo Gian-nino Antona-Traversi, la novella dialogata: tenue commediola, in cui il lettore sopporta facilmente ciò che offende oggi lo spettatore: il cambiamento di scena. Che se poi le scene riescano a seguirsi nel tempo e nel luogo, non si sa più vedere in che consista la differenza tra una novella dialogata e una commediola vera e propria, da salotto, se non da teatro.

*

Penso, intanto, che anche questa forma della novella dialogata ci è venuta dalla Francia; che dalla Francia volemmo imitare, con tutti gli eccessi e le aberrazioni teoriche, l'evoluzione delle forme d'arte narrativa; penso a tante altre importazioni dalla Francia, del così detto romanzo psicologico prima, del simbolista poi; e mi ritorna a mente, insieme con l'esclamazione di Francesco Domenico Guerrazzi dalle *Murate* di Firenze, una favoletta del Les-sing, che non posso tenermi dal tradurre.

È intitolata *La scimmia e la volpe*. E dice così:

«Vantavasi una scimmia di fronte alla volpe: – Citami, se sai, una bestia così abile e scaltra, cui io, volendo, non sappia imitare.

«E la volpe, di rimando:

«– E tu citami una bestia così sciocca e melensa, a cui possa cadere in mente d’imitar te».

Seguiva alla favola questa breve morale:

«O autori della mia nazione, ho io bisogno d’esprimermi più chiaramente?»

Nota bene. – La favoletta era contro quei poeti della famosa scuola slesiana capitanata da Martino Opitz, i quali allora – oh gloria nostra! – imitavano fra gli altri gli arcadi italiani, i quali così poco si conoscevano, che pregavano il buon Dio che li mutasse nei cagnolini delle loro dame.

VII.

Per l'ordinanza d'un Sindaco

L'eccellentissimo signor sindaco di Roma si destò un giorno con un soprassalto d'italianità; e, dal Campidoglio, ordinò che le denominazioni e le iscrizioni che si pongono su le mostre, tabelle e vetrine, su le facciate degli edifizii e all'esterno degli alberghi, su gli esercizi pubblici, ufficii e negozi d'ogni genere, dovessero d'ora in poi essere scritte nella lingua nazionale.

Voi sbarrate gli occhi e spalancate la bocca, oppressi di stupore; domandate:

– Ma come! Dunque vuol dire che noi siamo italiani?

Ebbene, sì! Esultate. D'ora in poi, italiani, a Roma almeno nelle insegne delle botteghe.

A Roma, badate. A Roma, dove d'inverno abbiamo il re, e il papa tutto l'anno, dove c'è anche il Parlamento nazionale e il Senato, ma dove tuttavia i forestieri non vengono se non per certe rovine, per certi musei, per certe gallerie, che per loro pare abbiano importanza un tantino più che noi e la nostra vita moderna; a Roma, che in fondo non vive d'altro che di questa così detta industria dei forestieri, per cui è divenuta tutta quanta un albergo; a Roma il sindaco ha avuto il coraggio di fare una così solenne affermazione d'italianità.

E la tolleranza?

Io finora, per non farmi lapidare, m'ero contentato di ripetere soltanto a me stesso, *in tacitu sinu*, che è stata una delle nostre maggiori vigliaccherie l'avere innalzato a dignità di virtù civile la tolleranza, cioè la mancanza d'ogni fede operosa, d'ogni rispetto

per noi stessi e per tutto ciò che doveva formare il nostro orgoglio d'uomini pensanti e volenti; la tolleranza, cioè l'inerzia scettica, la noncuranza più egoistica dell'altrui salute morale, e via dicendo.

– Rispettate la mia opinione, com'io rispetto la vostra.

Sì! Come se poi si sapesse fin dove può arrivare l'opinione degli altri... Perchè la tolleranza non potrebbe esistere se non ci fosse il suo contrario, come non esisterebbe il bianco se non ci fosse il nero.

E tolleranti, di fatti, non siamo stati fin qui, solamente noi, gente virtuosa e civile, gentuccia bianca, di fronte al nero dell'intolleranza altrui?

Ma lasciamo andare. Ora che il sindaco di Roma, almeno per un verso, ha appioppato un calcio così bene scolpito a questa virtù, sfondando le vetrine, gli sporti e le insegne delle botteghe con le iscrizioni francesi, tedesche o inglesi, io posso gridar forte il sentimento mio.

Certe tolleranze, a Roma – capitale, finora, non tanto d'Italia, quanto della tolleranza – cominciano a non esser più tollerate.

Voi, signori bottegai, potete sì seguitare a vendere, come e quanto vi piaccia, merce francese, inglese, tedesca, americana, turca se volete o che so io, e a consigliare ai vostri clienti di guardarsi bene da tutti i prodotti dell'industria e dell'ingegno nazionale, e di accettare invece a occhi chiusi le marche di fabbrica estere per ogni genere di mercanzia, dalla tintura dei capelli al

cerotto per le scarpe; e tu, libraio, il libro francese che «vient de paraitre» e l'odio per il libro italiano; e tu, sarto, che sogghigni sotto sotto e mi commiseri se vengo ad ordinarti una marsina e non un *frack*, un soprabito e non un *pardessus*, un vestiario completo e non un *tout-de-même*, tu seguita pure a vendere e a consigliare il panno inglese e la seta di Lione e l'ultimo figurino di Parigi; ma le insegne, vivaddio, no, le insegne delle vostre botteghe siano scritte d'ora in poi in lingua italiana!

Che trionfo! Siamo a Roma per nulla? per nulla ne la Capitale d'Italia? D'ora in poi, vogliamo vedere rispettata, tenuta in onore, là, bene in vista, la lingua nazionale.

Traducete pure, se volete, signori bottegai, magari in ottentotto, le iscrizioni e le denominazioni (poichè l'ordinanza del sindaco ve ne dà licenza), ma giù, sotto all'italiana e in lettere più piccole e meno appariscenti. Non tolleremo più che non si trovi in tutta Roma, neanche a pagarlo un occhio della testa, un barbiere, per esempio, una modesta barbieria. Tutti *Salons*, tutti, finanche il più misero stambugio!

Fra tanta esultanza un solo pensiero mi affligge: che il buon Giuseppe Rigutini sia morto. Ahi Dio! Chi sa qual gioja avrebbe provato questo valentuomo per la nuova e memoranda ordinanza del sindaco di Roma!

Con quali lagrime nella voce egli narrava d'aver scoperto un giorno in una via remota di Firenze una botteguccia nella quale

si fabbricavano e si vendevano quelle tali cornici che comunemente si sogliono chiamare *passe-par-tout*. Ebbene, quella botteguccia, tenuta da un buon vecchiotto d'antico stampo, il quale si ebbe la riconoscenza e l'ammirazione del Rigutini, finchè visse, e accolse in quel giorno nell'amplesso fraterno le lagrime di lui, lagrime di commozione; quella botteguccia, dico, recava in italiano (pare impossibile!) il cartellino della merce.

Diceva così:

FABBRICA DI SOPRAFFONDI

Ora come faranno, domando io, i bottegai di Roma a tradurre nella lingua nazionale le insegne e le mostre delle loro botteghe? Chi dirà loro che il *passe-par-tout* in italiano si chiama sopraffondo?

Il Municipio di Roma dovrebbe al più presto istituire una Commissione permanente, di puri linguisti. Non può farne a meno! Una Commissione che possa rispondere con autorità a tutte le domande dei bottegai, dei mercanti, dei professionisti d'ogni genere e qualità, che tengono un pubblico e privato ufficio, s'impone. Ma io non vorrei farne parte. Chi sa in quali imbarazzi si troverà, a contentare tanta gente già sdegnata e messa in allarme dalla famosa ordinanza sindacale!

Chi vorrà accettare la correzione, la traduzione, la proposta? Parrà a tutti, senza dubbio, che la parola italiana non corrisponda alla merce o alla derrata in vendita, alla professione esercitata; o

che la avvilisca. Sicuro! Perchè molti credono che il loro commercio o il loro ufficio sia nobilitato o acquisti maggior considerazione e maggiore importanza col denominarlo in francese o in inglese. Andate a chiamar «benzina», come l'ho sentito chiamare io una volta, con termine appropriatissimo, uno *chauffeur*!

Conosco intanto un negoziante, in Via Nazionale, che s'è messo in regola con l'ordinanza del sindaco, senza bisogno della Commissione. Egli ha voltato da sè, senza stento, l'iscrizione della mostra nella lingua nazionale, così:

BIGIOTTERIA

Son sicuro che la maggior parte dei negozianti di Roma lo imiteranno. E, in questo caso, buon per noi che la lingua francese in Italia sia conosciuta molto meglio della nostra! Correremmo il rischio, altrimenti, di non capir più, domani, che cosa si venda nelle botteghe con l'insegna tradotta in lingua nazionale.

Consiglio infine a un certo camiciario di mia conoscenza, che ha bottega sul Corso Umberto I, poco più giù di piazza S. Carlo, di non ritoccare affatto, di lasciare tal quale la sua insegna francese, che è un vero monumento nazionale.

L'insegna dice così:

CHEMISERIE

Si può leggere in francese, e si può leggere anche benissimo in italiano, staccando un pochettino la prima sillaba, senza alterar di molto il senso.

Dico, almeno, il senso della sua e della nostra italianità.

CHE MISERIE

VIII.
Sonetti di Cecco Angiolieri

I.

Parecchi anni or sono, io presi in esame¹⁸ i sonetti di Cecco Angiolieri sopra tutto per dimostrare che questo poeta non era, come ad Alessandro D'Ancona era sembrato,¹⁹ un umorista. Promettevo in quel mio studio di dar presto fuori un'edizione critica dei sonetti angioliereschi, che mi pareva facile (e m'ingannavo) dopo la stampa di Carlo e Ludovico Frati *dell'Indice* delle carte di Pietro Bilancioni. La promessa, per tante ragioni, non potè essere mantenuta. Ma ora, dopo dieci anni da quel mio studio, l'edizione critica dei sonetti di Cecco Angiolieri è venuta fuori per cura del signor A. F. Massèra.²⁰

Rileggendoli, mi sono più che mai rafforzato nel concetto già espresso in quel mio studio, che cioè con altri intendimenti, lontano dalla nostra mente il proposito di voler trovare ad ogni

¹⁸*Un preteso poeta umorista del sec. XIII*, nella *Vita italiana*, anno II, v. VI (febb.-apr. 1896).

¹⁹C. A. DA SIENA *poeta umorista del sec. Decimoterzo*, nel vol. *Studi di critica e storia letteraria* (Bologna, Zanichelli, 1880).

²⁰*I Sonetti di C. A. editi criticamente ed illustrati* Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1906.

costo l'umorismo dove tutt'al più non ci può essere altro che lo scherzo, la burla e talvolta la satira popolare e il popolare epigramma, e ammettiamo anche non grossolani, perchè fatti dal popolo che meritamente si vanta il più arguto d'Italia, avrebbe dovuto studiarsi l'Angiolieri, e non solo l'Angiolieri, ma in apposito libro e distesamente tutto il gruppo dugentista di quei poeti, non di scuola, ma di popolo, pieni di naturalezza nell'arte loro non ancora ben sicura, nel cui petto per prima si rideva o di dolce voglia o per casi reali, per sentimenti veri, un'anima di canto umano, tra le insulse e sconsolanti scimierie dei poeti per distrazione o per sollazzo o per moda o per galanteria, tra i bisticci pur che siano della scuola provenzaleggiante; di quei poeti infine, ne' cui versi, per dirla col Bartoli, è l'annuncio del carattere realistico che assumeranno le nostre lettere.

Evidentissimo è il contrasto tra la subiettività, la naturalezza arguta e vivace, la semplicità di questo gruppo di poeti e le vuote astrazioni prive affatto d'ogni carattere proprio, la falsità, l'accozzo spesso ridicolo di parole senza senso dei poeti di scuola.

E tal contrasto si avverte subito, qualche volta, anche nelle loro stesse poesie, in quelle cioè che non balzan loro vive e spontanee o da un caso reale o da un sentimento vero, ma che essi propriamente *compongono*, quasi per esercitazione di stile, secondo il ricettario di moda, come sarebbe appunto, per recare un esempio, il sonetto di Cecco (XXXIV dell'ediz. del Massèra)

Io son sì altamente innamorato

dove il poeta, vedendo inchinevole a cedere la sua donna (la quale noi sappiamo, com'egli stesso sapeva, di che risma fosse), si spassa a tesserne letterariamente, di maniera, le lodi, almeno fino all'undecimo verso, che negli ultimi tre, veramente, per quanto faccia, non riesce più a mantenersi composto e pettinato:

Io son sì altamente innamorato
alla mercè d'una donna e d'Amore,
ch'e' non è al mondo re nè imperadore
a cui volessi io già cambiar mio stato:
ch'io amo quella a cui dio à donato
tutto ciò che conviene a gentil core;
dunque chi di tal donna è servidore
ben si può dir che 'n buon pianeto è nato.
Et ella à 'l cor tanto cortese e piano
in ver di me, la mia gentile manza,
che sua mercè basciata li ò la mano.
E si mi diè ancor ferma speranza
che di qui a poco, se dio mi fa sano,
io compierò di lei mia disianza.

Dio ha donato a Becchina tutto ciò che conviene a *gentil core*? Becchina ha il cor *cortese e piano*? *gentile manza*, Becchina? Dobbiamo proprio crederci? Ma, quando Cecco non poeteggia, o

non si vuole dar l'aria di poeteggiare di scuola, anche vedendo
Becchina inchinevole a cedergli, la fa parlare così:

 Cecco, l'umiltà tua m'è si rimossa
 che giamma' ben nè gioia 'l mie' cor sente,
 se di te nove mesi non vo grossa.

Gentile manza, come ognun vede, Becchina!

Prendono sempre, questi poeti, l'intonazione dal popolo, e da un popolo che, come nota il Navone, «dimentica in mezzo alle feste le gravi cure cittadine, e spesso si lascia cogliere nelle cantine dai rintocchi della campana che lo chiamano alle armi in difesa della minacciata libertà della patria».²¹

E ciò che il D'Ancona scrive, in fondo a quel suo studio, su Siena ai tempi dell'Angiolieri e su l'indole di quel popolo, conforta a meraviglia l'opinione che la forma vivace dei sonetti angioliereschi, se da un canto proviene certamente dall'intenzione burlesca del poeta, dall'altro si deve anche in gran parte alla sua natura paesana.

Quel popolo argutamente immaginoso, anche oggidì, volendo narrare le sue sventure e le sue afflizioni, esprimere gli odi

²¹G. NAVONE – Prefazione alle *Rime di Folgore da S. Gemignano e di Cene da la Chitarra* (Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1880).

suoi e i suoi amori, manifestar lo sdegno o il rimprovero o un suo desiderio, non parla diversamente da questi nostri primi poeti. Colorire comicamente la frase è virtù nel popolo spontanea, nativa. Il Belli, per esempio, non vuol tradurre in romanesco per Luigi Luciano Bonaparte il Vangelo di san Matteo, perchè la lingua della plebe è *buffona* e «appena riuscirebbe ad altro che ad una irriverenza verso i sacri volumi»²². – Cosicchè, parmi, anche il Bartoli, che a una sua domanda: «Ma perchè questa intonazione è sempre burlesca?» ha saputo rispondere: «perchè la burla e il riso sono il linguaggio favorito del popolo», anche il Bartoli, dico, parmi abbia esagerato nel considerare la natura di questo riso, che in verità non manifesta mai alcun contrasto. Quando l'animo piange veramente, non è vero che la bocca rida.

Il contrasto, e segnatamente quello intimo, profondo e speciosissimo che caratterizza l'umorismo, non si trova mai in questi poeti; non è, nè può essere la *qualità fondamentale* della maniera poetica dell'Angiolieri, come il D'Ancona volle dimostrare e come tuttora moltissimi, giurando *in verba magistri*, s'ostinano a ripetere.

²²V. MORANDI – *Prefazione ai sonetti romaneschi del Belli* (Città di Castello, Lapi, vol. I, 1889).

È da sperare che, non essendo valse finora le mie argomentazioni in contrario, varrà la pubblicazione dei sonetti dell'Angiolieri (dopo il molto che già s'è scritto intorno all'umorismo) a sfatar la leggenda d'un Cecco Angiolieri poeta umorista del secolo XIII.

Il Massèra, intanto, nella lunga introduzione al volume, non ha voluto neppur sfiorare la questione. S'è ristretto in essa a dar conto soltanto, «non senza l'aridità voluta dall'argomento», del come sia stata messa insieme la sua stampa. Promette però che si darà presto la grata fatica d'uno studio «di carattere fondamentalmente estetico e storico» su la vita, su l'arte e la poesia del vagheggiator di Becchina. Ma, a giudicare almeno da quanto dice su lo studio del D'Ancona, su la *luce non piccola* da questo studio gettata su la poesia dell'Angiolieri, e dalla partizione, che anch'egli adotta, dei sonetti in amorosi, invettivi, burleschi e *umoristici*, si può prevedere facilmente che non si discosterà di molto dall'opinione del primo illustratore.

Ora, le ragioni che il D'Ancona adduceva in quel suo studio per dimostrare il carattere umoristico dell'arte angiolieresca, si possono citar qui per disteso, non essendo poi molte; e giacchè pare che esse abbiano ancora molto peso e molto valore, non sarà forse inutile ch'io mi provi a riconfutarle, prima di venire a parlare dell'edizione critica del sig. Massèra.

II.

«Prima di tutto — scrive il d'Ancona, — ritrovo nel nostro Cecco quel che d'individuo, anzi di subbiiettivo, che in massimo grado è proprio alla poesia umoristica. In ciò l'umorista non diverge molto, è vero, dal poeta lirico in generale e in special modo dall'erotico; ma l'umorista ha un'abbondanza di particolari, una cura delle minuzie, qualche volta una, a giudicarla astrattamente e a prima vista, trivialità e volgarità, a cui non discendono gli altri suoi maggiori confratelli. Non vi ha certamente nessun altro fra i poeti, che soglia, come l'umorista, parlar tanto in persona propria, e come lui dire tutto quello che gli passa per la mente o gli si agita nel cuore. Ciò che avviene al di fuori lo anima meno e meno lo eccita, che non facciano i minimi accidenti, le più fugaci vicissitudini e i fattarelli della sua vita. Che se il lettore, anzichè sentirne fastidio o nausea, prova invece un sentimento di simpatia verso siffatte bizzarre nature di poeti, egli è che nell'apparente tenuità del soggetto trova la profondità del sentimento e la gagliarda novità della forma, ben a fondo impressa di nota individuale, e nei casi speciali del cantore riconosce i fatti suoi propri e di tutti gli uomini, la verità cioè e la realtà della vita comune. Così è del nostro Cecco: leggendo le sue rime capricciosamente malinconiche, la impressione che ne abbiamo di colpo non ci lascia riflettere se quel dolore poteva evitarsi colla prudenza e colla vita più regolata: se egli fu, come avrebbe dovuto, seguendo

religione e morale, buon figlio e uomo castigato e dabbene, o il contrario precisamente; ma quand'anche si riconosca che l'amor suo fu fremito dei sensi e le sue consuetudini più da treccone che da gentiluomo, non possiamo però distruggere la prima benevola impressione, e il senso di pietà che involontario in noi si è manifestato. È inutile che tentiamo di scacciarlo: eppur concedendo quanto si deve alle leggi supreme della vita e del vero, gli accenti della musa di Cecco ci ripiomban sul cuore. È uno sventurato che piange, e se anch'egli stesso è principale autore dei suoi guai, noi ci sentiamo uomini, e come uomini commossi alle sue sventure. Nè queste sono poche e lievi; perchè ognuno capisce che non consistono soltanto nel non aver danari da scialacquare e nel non tener la Becchina a sua posta; ma anche nel sentirsi nobile e trovarsi nel fango, nell'esser nato ai più dolci affetti e invano cercarli nelle mura domestiche, e procacciarseli sopra piatti e mal sicuri; nel confondere insieme, come in un ghigno ed una smorfia, il riso ed il pianto. Ed è appunto in quest'ultima mischianza degli elementi più opposti fra loro, che rinveniamo nella poesia del nostro una delle qualità speciali dell'umorista: che se per gli altri il dolore si manifesta col pianto, e col riso l'allegrezza, per l'umorista il cuore lieto ha spesso per segno esterno una lacrima lenta ed amara, e la profonda mestizia del cuore si scioglie per lui come dice il Giusti, in riso, e sia pure di quello *che non passa alla midolla*. Questa difformità, questo contra-

sto genera appunto la vaghezza della poesia umoristica lieta, leggera, spensierata al di fuori; ma in se stessa grave, trista, profonda e che, come pur dice il toscano poeta, *par sorriso ed è dolore*. L'impressione che veramente reca in altri la poesia umoristica è la tristezza, o a dir meglio la malinconia: quando invece, osserva il Richter, la poesia greca e la classica in generale induce nell'animo la serenità. E nella sua giocondità, nel suo lepore o nel suo riso, malinconico è veramente il nostro Angiolieri: anzi si può dire che egli sia il primo fra gli antichi poeti volgari che abbia fatto uso di questa parola malinconia tanto moderna, tanto modificata a morale significazione del senso materiale che ha nel latino di Cicerone e di Plinio. E chi non penetra l'intimo valore di essa, quando nel fondo delle sventure, ei sorge a gridare:

Malinconia perciò non mi daraggio
Anzi m'allegrerò del mio tormento?²³

o quando riconosce vano ogni sforzo a sottrarsene:

Caro mi costa la malinconia

²³Nell'ediz. del Massera questi due versi, che appartengono al s. LXXII, suonano così:

Però malinconia non prenderaggio,
anzi m'allegro del mi' tormento.

Che, per fuggirla, son renduto a fare
L'arte sgraziata dell'usurare
La qual consuma la persona mia.²⁴

Altrove si propone di non più lasciarsene possedere, deliberando:

Di lasciar la natura lavorare
E di guardarmi, s'io il potrò fare
Che non m'accolga più malinconia.²⁵

Eppure egli ne è per modo sotto l'impero, che farebbe pietà ai nemici:

La mia malinconia è tanta e tale.
Ch'io non discredo che s'egli il sapesse
Un che mi fosse nemico mortale
Che di me di pietate non piangesse.²⁶

²⁴s. LXVII, v. 1 - 4.

²⁵s. XLIV, v 4 - 6.

²⁶s. XI, v. 1 - 4.

Ma ogni sforzo è inutile: ed egli deve concludere con questo verso singhiozzante:

Con gran malinconia io sempre sto.»²⁷

III.

Confesso che leggendo la prima volta queste parole, mi parve di trovarmi in una corte di giustizia nell'ideal repubblica delle lettere, e d'assistere alla calorosa, eloquente, drammatica difesa d'un bravo e vecchio avvocato il quale, caso affatto nuovo, avesse lui stesso accusato il suo difeso, e ora, nel punto culminante della mozione degli affetti, se lo tirasse su, dal fondo dell'ignominia in cui egli stesso l'aveva gittato, con frasi d'effetto come queste: *«Gli accenti della musa di Cecco ci ripiomban sul cuore... È uno sventurato che piange... Noi ci sentiamo uomini, e come uomini commossi alle sue sventure...»*.

Ora, codeste frasi – il D'Ancona lo sa meglio di me – non fanno critica. Evidentemente egli si innamorò troppo del *nostro Cecco*. E si può intendere fino a un certo segno che il D'Ancona abbia voluto conciliare a lui la benevolenza degli studiosi; ma

²⁷s. LXIX, v. 1. Il Massèra legge:

Con gran malinconia sempre istò.

non è poi lecito scusare un tristo, e sia pur poeta quanto l'Alighieri, col dire: «Compatitelo, è un umorista!».

Dato e non concesso che per la valutazione estetica debbano tirarsi in ballo i sentimenti organici o interessati, di pietà, di simpatia, di tolleranza, ecc., il D'Ancona avrebbe dovuto, non affermare semplicemente, ma dimostrare come e da che ognuno possa capire che le sventure di Cecco «non consistono soltanto nel non aver danari da scialacquare e nel non tener la Becchina a sua posta; ma anche nel sentirsi nobile e trovarsi nel fango, nell'esser nato ai più dolci affetti e invano cercarli nelle mura domestiche, e procacciarseli fuori di casa, soppiatti e mal sicuri; nel confondere insieme, come in un ghigno od una smorfia, il riso ed il pianto».

Nessun poeta più dell'Angiolieri mette a nudo se stesso; e se veramente egli avesse provato schifo del fango in cui gli piacque d'affogare, se veramente gli si fosse destato in petto un dolce e nobile affetto, lo avrebbe subito manifestato, così come manifesta con vispa o tranquilla spudoratezza i più laidi vizi, i più turpi sentimenti, i più sconci appetiti.

Del resto, quali siano i suoi più dolci affetti dice egli stesso:

Tre cose solamente mi so' in grado
le quali posso non ben ben fornire,
cioè la donna, la taverna, e 'l dado:

queste mi fanno 'l cuor lieto sentire;²⁸

E la donna che più di tutte gli è in grado (egli ne ha amate *parecchie parecchie*, come canta nel s. LXVII) è Becchina, figliuola – come si sa – d'un «agevol coiaio», la quale, non ostante che abbia un marito

che le fa peggio c'a *lui* non fa 'l babbo,
si dà per danaro, e lo dice, a chi le offra di più.

Si sente nobile Cecco? Sì, forse di nascita. Ma dove mai, in tutto il canzoniere, dà a vedere uno anche minimo indizio di nobiltà d'animo? Piange la povertà, a cui il padre lo condanna, ma non perchè essa gl'impedisca o gli ostacoli qualche generosa aspirazione, sì perchè gli toglie di scialacquare, di soddisfare i bassi o turpi desideri già così esplicitamente espressi. Se fosse ricco – come spera che sarà un giorno, alla sospirata, anzi impre-

²⁸s. LXXXVIII, v. 1-4. Il ed. Chigiano L. VIII. 305, da cui il signor Massera lo riporta, reca il primo verso così: *Tre cose solamente mi son in grado*, cioè con una sillaba di più. Il signor M. sa che è forma propria del dialetto senese *so'* per *sono*, e intanto, dovendo emendare il verso, fa l'aferesi 'n in luogo dell'apocope *so'*. Il D'A. riporta il verso così:

Tre cose solamente sonmi in grado.

cata morte del padre – egli vorrebbe *di gavaꝛze parer fiorentino* (sonetto LXXVII); stare in Siena *com'è ricchi al Bagno* (s. XCIV); e non lascerebbe mai Becchina, senza la quale, pur avendo fiorini a sacchi e Arcidosso e Montegiovi in potere, non gli parrebbe

aver tre bagattini;²⁹

il che però non gl'impedirebbe di colmar di ricchezze anche un tal Lano, ch'egli spudoratamente dichiara d'amare *più che nessun uom la vita* (CVIII). Del resto, anche senza aver molti denari, confessa che

... s'avvien talor per avventura
c'alquanti me ne vegnon uncicati;
de' quali *fo si gran manicatura*,
c'anzi ch'i' gli abbia son quasi lograti.³⁰

Cecco soffre perchè non trova in casa, fra le mura domestiche, i dolci affetti a cui il D'Ancona lo crede nato? Ma se egli non si dimostra mai, mai neppur d'un punto superiore al padre, alla madre, alla moglie, come neanche a Becchina e a Min Zeppa e a Ciampolino, se non per il fatto che sa mettere in versi arguti

²⁹s. XLI.

³⁰s. LXXV, v. 9-12.

e vivacissimi le proprie turpitudini? Tutte le accuse nefande che scaglia contro i suoi e contro coloro coi quali più o meno ha da fare, riescon mai forse a diventare una scusa per lui? Gavazzatore, Ciampolino? Ma nel s. CXVI dice:

Io feci di me stesso un Ciampolino
credendomi da llui esser amato,
ed eravam di du', un dal meo lato.

Sodomita, Moco? Ma, e lui, Cecco? Basta leggere i sonetti per Lano (chiedo venia dello sconcio bisticcio involontario) e quelli per un tal ser Corso di Corzano. Avaro, il padre? E magari sarà stato! Ma non bisogna dimenticare che per tutti i figliuoli discoli, scioperati, scialacquatori, femminieri, beoni, giocatori, il padre è sempre avaro. A buon conto, dal s. XLI si rileva che frate Angiolieri fece di tutto per allontanarlo da Becchina, e possiamo anche pensare che, se egli stringeva la bocca alla *punga* (cioè, alla borsa), lo faceva per tenere a freno il figliuolo scapestrato.

Il quale, come si sa, se ne vendica ingiuriandolo in tutti i modi: e del can giudeo gli dà, dopo aver litigato con lui per un fiasco di raspeo (s. XCVI); e lo chiama demonio e fra Gaudente e ladro di Salvagno³¹ e incojato, ecc. ecc.; e propone alla morte di prendere un *partito comunale*, cioè o d'uccidere lui o d'uccidere il padre

³¹Per spiegare quest'ingiuria il M. riporta in nota ciò che il Rajna scrisse in *Zeitschr. für rom. Phil.*, II, pp. 251 sg., che cioè

(XCIV); ma poi, nel sonetto appresso, dispera che la morte voglia prender questo partito:

che la morte paur' à di morire,
e s'ella intrasse in lui, i' so' sicuro
ch'ella morrebbe e lu' faria guarire.

Che uso farebbe del danaro alla morte del padre, già sappiamo. E quando il padre finalmente muore, e lui ne dà a un suo degno compare l'incredibile notizia in un sonetto atroce (*Non si disperin quelli de lo 'nferno*, XCVIII), sogna il *per totum contabimur orbem*:

che sempre vivarò glorificato
puo' che messer Angiolieri è scoiato
che m'afrigea di state e di verno.

Ma è inutile qui adesso rifare la disamina dei sonetti, che già il D'Ancona fece così bene in quel suo studio. Da che mai potè egli argomentare i *dolci affetti* a cui Cecco si sentiva nato? Non

questo Salvagno è senza dubbio una persona stessa col *Selvain*, *Servain*, ed anche *Servein*, che si ritrova come ladro di grido in più d'un romanzo francese.

riconosce forse anch'egli che Cecco può scherzare a suo modo quando canta:

Chi dice che suo padre altro c'onore
la lingua gli dovrebbe esser tagliata?³²

sonetto, a cui risponde nella mia memoria un canto, di tra il folle tripudio dell'antico carneval fiorentino, il canto di messer Battista dell'Ottوناio, araldo della Signoria, il *Canto dei giovani che portavano bruno pel padre*:

Chi brama aver di libertà il mantello
Come facemmo noi,
Porga l'udire e 'ntenda qual sien poi
Gli error, gli affanni e servitù di quello.

Venivano talvolta in piazza (allora!) certe crude verità, così tragicamente mascherate, tra le maschere più sguaiate e più sconce.

Noi pregammo l'inferno e 'l cielo ognora
Che 'l padre ci togliesse
Perchè più si potesse
Godere ed ire a nostra posta fuora.

³²S. CIV, v. 1-2.

Che se i sonetti relativi alla famiglia pajono al D'Ancona stesso *terreno che scotta, e dal quale non gli par vero di levare i piedi più presto che per lui si possa*, sono forse gli altri sonetti un giardino ove spunti qualche fior di gentilezza? Lasciando la casa orrida, l'orrida famiglia, non caschiamo forse o nel lupanare o nella bettola? Argomenta forse il D'Ancona i *dolci affetti* di Cecco dal frequente uso che l'Angiolieri fa della parola *malinconia* e dal contrasto, che gli pare fondamentale della poesia angiolieresca, tra il riso e il pianto? Ma la parola malinconia in Cecco, se non ha più il senso materiale originario che aveva nel latino di Cicerone e di Plinio, è pur lontanissima da quella delicata affezione o passion d'animo che intendiamo noi. Malinconia per Cecco significa sempre non aver danari da scialacquare; non poter soddisfare con Becchina, che vuol esser pagata, le voglie carnali; aspettare invano che il padre vecchissimo e ricco si muoja,

ed e' morrà quando 'l mar sarà secco,
si ll'à dio fatto per mio strazio sano!

Quel verso che il D'Ancona chiama singhiozzante e che cita per ultimo a concludere che ogni sforzo che il poeta faccia per liberarsi dalla malinconia gli riesce inutile:

con gran malinconia sempre istò,

non ha affatto il carattere compendioso, nè il valore espressivo che il D'Ancona gli vuol dare. È il primo verso d'un sonetto tutto

a rime tronche composto da Cecco durante una lontananza forzata da Siena, chi sa per qual sua nuova bricconata. Quel «sempre» vuol dire «da che sto qui» oltre i confini; tanto vero che se colui al quale si rivolge per ajuto lo farà *ribandire* in Siena, egli ritornerà lieto,

e *parrà* un colombo senza fele
tanto *starà* di bon core giecchito.

Il contrasto, quello che *par sorriso ed è dolore* dov'è? Veramente è un voler fare ingiuria a questo verso, nato di squisita, delicata e profonda sentimentalità, il riferirlo ai sonetti di Cecco. A provare il contrasto, il D'Ancona cita anche qui due versi, staccandoli da tutto il resto e dando loro un valore espressivo che non hanno:

Però malinconia non prenderaggio,
anzi m'allegrerò del mi' tormento.

Come se a questi due versi non seguisse una terzina, che non solo spiega l'apparente contrasto, ma lo distrugge affatto. Cecco non prenderà malinconia, anzi s'alleggerà del suo tormento, perchè ha udito dire a un uomo saggio

che ven un di che vai per più di cento.

E il di sarà quello della morte del padre, che gli permetterà di *far gavazzze*, come allude nel s. XCI:

Sed i' credesse vivar un di solo
più di colui che mmi fa vivar tristo
assa' di volte ringraziare' Cristo...

Questo giorno ha pur da venire: bisognerà aspettarlo con pazienza, perchè

l'uom non può sua ventura prolungare
nè far più breve c'ordinato sia;
ond'i' mi credo tener questa via,
di lasciar la natura lavorare
e di guardarmi, s'io 'l potrò fare
che non m'accolga più malinconia,
ch'i' posso dir che per la mia follia
i' ò perduto assai buon sollazzare.
Anche che troppo tardi mi n'avveggiò,
non lascerò ch'i' non prenda conforto,
c'a far d'un danno due sarebbe peggio.
Ond'i' mi allegro e aspetto buon porto,
ta' cose nascer ciascun giorno veggio,
che 'n di di vita (mia) non m'isconforto.³³

³³Il Massèra vorrebbe mettere in relazione questo sonetto e il precedente, che è il LXVIII, con l'avventura narrata dal Boccaccio nella nov. IV del *Dec.*

È chiaro? Sul valore della parola malinconia non è possibile farsi, come il D'Ancona ha voluto farsi, alcuna illusione. Il *tormento* di Cecco noi sappiamo bene quale sia, e del suo tormento egli non *s'allegra* mai, si lo riveste d'una forma vivace che per me spesso, ripeto, più che per intenzione burlesca o satirica proviene dalla sua arguta natura paesana, ed è tutta popolare senese.

Ora, per ritornare a ciò che abbiamo detto più su dato e non concesso che per la valutazione estetica debbano tirarsi in ballo i sentimenti organici o interessati, la pietà, la simpatia, ecc., io nego assolutamente che a un'anima nobile e delicata, e sia pur quanto si voglia inchinevole alla tolleranza, i sonetti di Cecco possano recare la stessa impressione che reca la poesia umoristica, come dice il D'Ancona, cioè la tristezza, o meglio, la malinconia. Essi non possono recar altro, invece, che nausea, ribrezzo, orrore; il che — si badi bene — non toglie nulla al loro pregio artistico, perchè altro è il sentimento della forma (il solo che conti nella valutazione estetica), altro il sentimento del contenuto. «A punto perciò» nota acutamente il Cesareo³⁴ «il contenuto più gradevole (che impropriamente da molti è detto «bello fisico»), se male espresso, dà noja, e il contenuto più ripugnante, se detto bene, reca piacere. Nulla è più uggioso che la primavera nelle rime degli arcadi, e nulla è più attraente che la ghiaccia dei

³⁴Vedi *Op. cit.* pag. 10.

traditori nel poema di Dante». Nulla, aggiungo io, è più stucchevole, più insipido delle rime dei poeti provenzaleggianti; e si spiega benissimo come uno studioso, il quale passi da queste ai sonetti di Cecco Angiolieri, debba subito compiacersi del loro sapore, ancor che troppo agro, e concepire per il poeta una viva simpatia. Ma non bisogna andare più in là. La simpatia è un sentimento interessato, che toglie la libertà del giudizio. E al D'Ancona gliel'ha tolta tanto, da indurlo a scusare o almeno a tentar di attenuare tutte le trivialità e volgarità reali del contenuto della poesia angiolieresca raccostandole a quelle apparenti, se così possono chiamarsi, della vera poesia umoristica, le quali vanno intese e spiegate in ben altro modo.

Espongo altrove, nel mio studio su *l'Umorismo*, il procedimento dell'arte umoristica rispetto a quello dell'arte in genere. Mentre questa *compone*, l'umorismo *decompone*. L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che tutto ciò semplifichi troppo la natura e tenda a render troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. Gli pare che delle cause, delle cause *vere* che muovono spesso questa povera anima umana a gli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che secondo lui dovrebbe. Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate come nelle nostre comuni opere d'arte. L'ordine? la coerenza? Ma se noi abbiamo dentro quattro, cinque

anime in lotta fra loro: l'anima istintiva, l'anima morale, l'anima affettiva, l'anima sociale? E secondo che domina questa o quella, s'atteggia la nostra coscienza; e noi riteniamo valida e sincera quella interpretazione fittizia di noi medesimi, del nostro essere interiore che ignoriamo, perchè non si manifesta mai tutt'intero, ma ora in un modo, ora in un altro, come volgano i casi della vita. La natura senz'ordine almeno apparente, irta di contraddizioni, pare insomma all'umorista lontanissima dal congegno ideale delle comuni concezioni artistiche, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. Nella realtà vera – come ho detto altrove³⁵ – le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni. Ebbene, gli scrittori in genere non se n'avvalgono, o poco se ne curano, come se queste vicende, questi particolari non abbiano alcun valore e siano inutili e trascurabili. Ne fa tesoro invece l'umorista. L'oro in natura non si trova frammistto alla terra? Ebbene, gli scrittori ordinariamente buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi. Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, contrad-

³⁵Vedi il saggio *Illustratori, Attori, Traduttori*.

dicono poi aspramente tutte quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinarii. E l'impreveduto che è nella vita? E l'abisso che è nelle anime? Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo? Di qui, nell'umorista, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzate dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui spesso l'opera sua si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla *composizione* dell'opera d'arte in genere.

E quei particolari intimi e minuti, quei contrasti, quelle contraddizioni, quelle digressioni, son frutto della specialissima riflessione umoristica, riflessione che non si cela, che non diventa, come nell'artista ordinario, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento, come l'ombra segue il corpo. L'artista ordinario bada al corpo solamente; l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi ed ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto

non la calcola e non se ne cura. Ma quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi.

Che cosa dà valore a tutti questi scherzi di ombra? Un profondo e sottile sentimento filosofico, pessimistico o scettico, sentimento che si sdoppia e talvolta anche si moltiplica, cosicchè l'umorista, smarrito e perplesso, non sa più da qual parte tenere.

Ora si può dir questo veramente di Cecco Angiolieri?

Egli tiene sempre da una parte, e sappiamo purtroppo che parte sia; e mai nè contrasti nè contraddizioni in lui, come abbiamo dimostrato; e la sua malinconia, determinata da cause a noi ben note, non ha nulla che vedere col profondo e sottile sentimento filosofico dell'umorista. Restano le volgarità e le trivialità. Che la poesia umorista sia in massimo grado subiettiva e individuale è un fatto che nessuno può mettere in dubbio; ma, come ben nota il D'Ancona, questa è una subiettività che lascia appunto nel caso speciale, nel fatto proprio riconoscere la verità e la realtà della vita comune; è la particolarità insomma che abbraccia la generalità, un piccolo specchio che riflette grandi cose. Che cosa riflettono i piccoli specchi di Cecco? Casi speciali, volgari e triviali, con cui gli altri uomini, per fortuna, non han da vedere. Via, l'umorismo è ben altra cosa; l'impressione di malinconia che reca la poesia umoristica è determinata da ben altre cause. E io non avrei speso certamente su tale argomento tante parole ove non avessi dovuto levarmi contro l'autorità d'Alessandro D'Ancona.

IV.

L'originalità di Cecco va cercata altrove; va cercata sopra tutto nell'aver egli fatto materia di poesia i casi suoi specialissimi, i suoi più intimi sentimenti, con una sincerità che avventa e offende. È una originalità che costa cara alla buona reputazione. Ci vuol un tristo coraggio per guadagnarsela. E Cecco l'ha, e l'adopera con una tranquillità che incute ribrezzo. È infatti un coraggio che si può avere soltanto per incoscienza; una forma di degenerazione ben nota alla scienza psichiatrica.

Egli non fa mai, per dir così, letteratura (i sonetti che dimostrano una qualche intenzione letteraria si possono contar su le dita): della sua veramente non comune attitudine poetica egli non s'avvale se non per scherzare o per darsi uno sfogo. Naturalmente, efficacissimo riesce nello scherzo per la nativa arguzia e la straordinaria vivacità con cui sa rendere ogni guizzo dell'immagine comica; non meno efficace riesce nello sfogo, poichè il pudore non trattiene mai nè mai tenta di attenuar minimamente la cruda schiettezza. Egli è tutto in preda all'anima istintiva, alla bestia originaria che s'acquatta in fondo a tutti noi, ma che noi spesso, se non sempre, e non tutti, riusciamo, bene o male, a tener in freno e a nascondere.

Cecco nè sa tenerla in freno, nè si cura di nasconderla. La bestia soffre in lui, e or digrigna i denti e mostra le unghie e urla contro il padre che l'incatena; or leva ruggiti come nel sonetto

famoso *S'i' fossi foco*; or azzanna e fa strazio dei suoi nemici; ora, spasimando per le brame insoddisfatte, trova espressioni come queste:

andava e ritornava com'un'orsa
che va arrabbiando e 'l luogo non si ficca

oppure:

la notte come serpe mi trovollo

oppure:

che mmi conven far di chelle dell'orsa
che per la fame si lecca le dita.

o espressioni di disperato abbandono, come:

Ond'io esser non nato ben vorria
od esser cosa che non si sentisse.

Questo sente, questo canta, con la fissità d'un maniaco. E se n'accorge egli stesso:

Tant'abbo di Becchina novellato
e di mie' madr'e di babbo e d'Amore,
c'una parte del mondo n'ò stancato:
però mi vo restare per migliore,
che non è si bel giuoco tropp'usato

che non sia rincrescerne all'uditore.³⁶

Ma non si resta: nello stesso sonetto seguita *il bel giuoco*: dice che arrabbia di morire nel veder ricco chi dovrebbe esser *bretto*, cioè il padre, e vedendo *bretto* chi dovrebbe gioire, cioè lui. E seguita, seguita per tant'altri sonetti, togliendo pretesto spesso da minuzie miserevoli. E alla poca varietà degli argomenti, nell'angustia morale opprimente, in cui il poeta sta chiuso e quasi ingabbiato, risponde anche, per necessità, una scarsa varietà negli atteggiamenti del pensiero. Si confrontino, ad esempio, i sonetti VIII, XLII, XCII: hanno tutt'e tre lo stesso atteggiamento e la mossa medesima:

Io potrei così star senz'amore
come la soddomia tollar a Moco,
o come Ciampolin gavazzatore
potesse vivar tollendol' il gioco,
o come Min di Pepo accorridore
s'ardisse di toccar Tan pur un poco,
o come Migo, ch'è tutto d'errore,
ch'e' non morisse di caldo di fuoco

dice nel primo; e nell'altro:

³⁶s. LXXXIII, v. 1-6.

Io potrei così disamorare
come veder Ficiecchio da Bologna
o l'India maggior di val di Pogna
o de la vai di Bocchenzan lo mare,
o a mie' posta veder l'ovo sudare,
o far villan uom che tema vergogna,
o tutto 'nterpetrare ciò c'uom sogna,
o cosa fatta poter istornare;

e nel terzo:

I' potre' anzi ritornare in ieri
e venir nella grazia di Becchina,
o 'l diamante tritar come farina,
o veder far misera vita a' frieri,
o ffar la ppancia di messer Min Pieri,
o star content' ad un piè di gallina,
o che morisse ma' della contina
que' ch'è domonio e chiamas' Angiolieri.

Ma non bisogna domandare a Cecco più di quello ch'egli ci vuole e ci può dare. Già, a domandarglielo, si corre il rischio ch'egli ci dia del bue, come a Dante Alighieri. Quando la bestia in lui è un po' queta, del resto, o perchè paga in certo qual modo o perchè stracca, ed egli si trova in tèmpera di scherzare, sempre

un po' mordicchiando o sgraffiando, s'intende, ci lascia pur godere di qualche comica rappresentazione o di Neri piccolino tornato di Francia o di Buon Martini cascato male nella *putente Magna* o di Min Zeppa *quand'entra in santo* o di quel Meo che si strugge a notte dietro l'uscio di Ghituccia. Ma non gli diamo, per carità, le morbide malinconie filosofiche d'un poeta umorista!

Quanto alla metrica, è da notare che Cecco sente davvero la forma del sonetto. Esso risponde sempre con sicura franchezza e salda agilità alle intenzioni del poeta, seconda le vispe mosse del pensiero e a tempo le contiene. Costantemente osservata è la pausa tra le due quartine e le due *mute* del componimento; men rigorosamente le pause tra l'una e l'altra di queste e l'una e l'altra quartina. Insomma, il freno dell'arte non manca, benchè nessuno stento lo tradisca mai; anzi si dimostri sempre precipuo il carattere di spontaneità. Il componimento viene giù quasi di getto, nativo nella sua forma e nella sua struttura. Cecco non cerca le rime; s'accontenta facilmente di quelle che gli occorrono in prima; e molte, in verità, son quelle, troppo agevoli, in *-ore*, in *-are*, in *-ire*, in *-ato*, in *-mente*; pure talvolta supera con disinvoltura la rima difficile; la compone con felice industria, come, ad esempio, per enclisi nel verso:

ma, veramente come Cristo 'n ciel è³⁷

³⁷s. XVII, v. 7.

che rima con *S. Michele, candele e cautele*; e parimenti nel s. CXXI:

gridando li andrebber dietro – dà, dà

che rima con *bada e Rada*; e nel s. CXXX:

e dimandata sarai: – chi 'l fè', di'? cchi?

che rima con *micchi* e *impicchi*. Anche altre rime in questo sonetto sono burlescamente composte: *vuomi, suomi, puomi, tuomi* nelle quartine, e *tiemmi, diemmi, soviemmi* nelle terzine; burlesco è anche il *micchi* che si trova pure in rima nel son. LXXI (da *mibi* lat.). Altrove, avremmo una rima derivata per tmesi, se si potesse accettare la lezione proposta dal Massera:

oi me lassa, ben posso dir ch'immi-
ti un turbo³⁸.

ma questa lezione non è accettabile. Il cd. R.2, da cui il M. ha tratto il sonetto, reca:

oi me lassa, ben posso dir chimmi
tien turbo...

³⁸son. CXIX.

Il M. *con tutta peritanza*, com'egli dice, crede che il *tien* a principio del v. 6 renda inesplicabile tutto intero il verso; e una parte, la prima sillaba, l'appiccica al *chimmi* con cui finisce il verso precedente, *chimmiti* «ch'immiti» ed emenda l'*en* rimanente in *un*. Tutto l'emendamento è arbitrario. In questo sonetto, come in altri, Cecco sberteggia Min Zeppa, o meglio, lo fa sberteggiare da una donna, che gli rinfaccia qui la vigliaccheria. Nei primi due versi la donna domanda a Min Zeppa:

Per cotanto ferruzzo, Zeppa, dimmi:
se tti facesse fuggir ogne cria?

cioè ogni grido. E tutto il sonetto s'aggira sul fuggire più o men precipitoso di Min Zeppa per paura. Min Zeppa risponde che ad ogni modo la sua speranza fu ben adempiuta. E la donna nei versi 5 e 6, esclama:

oi me lassa, ben posso dir: chi mmi
tien? turbo, c'al fuggir par, die', arpia!

cioè: – chi mi tiene in braccio? un turbine, che al fuggire pare, dico, arpia. A parte quell'*immiti* per *imiti* assolutamente inaccettabile, il Massèra avrebbe dovuto badare che le rime dei versi 1, 3, 5, 7 delle quartine e quelle del verso secondo della 1^a e della 2^a terzina sono composte tutte allo stesso modo: *dimmi, sè mmi, chi mmi, li mmi, fimmi, mi mmi*, cioè per mezzo dell'enclitica *mmi*. Il

poeta si è intestato a vincere qua una difficoltà, componendo tutto il sonetto con due rime sole in *-immi* e in *-ia* tanto nelle quartine quanto nelle terzine, e ci riesce male; altrove, nel s. CXVI,³⁹ ci riesce invece felicemente, perchè le rime in *-ino* e *-ato* non erano difficili.

Tutto ciò dimostra a ogni modo in Cecco perizia d'arte e che la tecnica è divenuta in lui istinto mobile e sicuro. Egli, come abbiamo veduto, giuoca con essa. Un'altra dimostrazione la troviamo nei sonetti vivacissimi dialogati, nei quali tuttavia le parti son sempre disposte con arte e con misura. Così, ad esempio, nei sonetti XXIII e XLVI il dialogo si svolge a botta e risposta sempre entro lo stesso verso:

Becchina mia! – Cecco, noi ti confesso –
ed i' son tu' – cotesto disdico –

e così di seguito per tutti gli altri versi; oppure, come nel son. XL, alle persone del dialogo sono assegnati due versi all'una e due all'altra, nelle quartine, e poi una terzina all'una e una terzina

³⁹Nell'*Indice degli schemi metrici* in fondo al volume, il Massèra s'è lasciato sfuggire un errore di stampa. Il s. CXVI è saltato, e invece è attribuita al CXV la particolarità delle stesse rime per le terzine e le quartine. Ma non s'è poi accorto il M. o ha dimenticato di segnar *nell'Indice che il s. CXIX ha la stessa particolarità*.

all'altra; nel son. LVIII è assegnata, invece, una strofa a ciascuna. Notiamo inoltre il son. XX a versi incatenati, e i due sonetti LXXV e CI, nelle cui quartine, oltre la rima, si ha l'assonanza interna ed esterna:

*In una ch'e danar mi danno meno
anco che pochi me n'entrano 'n mano,
son come vin ch'è du part'acqualeno,
e son più vil che non fu pro' Tristano;
e 'nfra le genti vo col capo 'n seno
più vergognoso c'un can foretano;
e per averne di e notte peno,
ciò è in modo che non sia villano.*

e nel CI:

*Mia madre si m'insegna medicina,
la quale m'è crudelmente non sana.*

ecc.

Ho già citato il son. LXIX a rime tronche, che comincia:

*Con gran malinconia sempre istò,
si ch'io allegrar niente possomi;*

dal quale ultimo verso abbiamo ancora una prova evidentissima, se pur n'avessimo bisogno, del fatto che sui proparossitoni in

fine di verso la pronuncia poneva un accento, come in latino la musica faceva cadere un tempo forte. Rimano in questo sonetto con *possomi: possoti e piacciati*. E risulta evidentissimo altresì da tutti i versi di Cecco l'andamento binario, giambico, dell'endecasillabo, che stabilisce spesso nel verso tesi in contrasto con gli accenti tonici. Versi come:

se tti piace di volermi parlare
egli è agra cosa 'l disamorare
se momento avesse quella che ire
me' mi so cattiveggiar su 'n un letto
se degnasse di volerm' a servente

e tanti e tanti altri, non avrebbero suono di verso, se non si martellassero, per così dire, con le percussioni ritmiche del giambico. Noi adesso, leggendo gli endecasillabi antichi, sentiamo e cogliamo in essi un ritmo molto più ampio e ondeggiante che per gli antichi non avevano. Ce lo prova il fatto di quei versi, che secondo la lettura nostra non avrebbero ritmo, e per gli antichi l'avevano, appunto perchè li scandivano altrimenti. Così il verso di Cecco, per citarne uno:

e poggiavi si smisuratamente

non aveva di certo per il suo autore il respiro e lo slancio che gli diamo oggi noi.

E veniamo adesso all'edizione critica del signor Massèra.

V.

Del non avere io mantenuto la promessa di pubblicare undici anni fa i sonetti dell'Angiolieri il signor Massèra dice nell'*Introduzione* che in verità ciò non fu grave danno per le lettere nostre, dato quel tanto che sul metodo e sul contenuto del lavoro io avevo fatto pubblicamente conoscere.

Così credo anch'io, senza voler neppure ammettere in mia scusa che forse, accingendomi all'impresa, studiando più attentamente i testi, estendendo a mano a mano le indagini, non mi sarei più fondato in ogni punto su la bibliografia dell'Angiolieri contenuta nell'*Indice* stampato da Carlo e Ludovico Frati delle carte bilancioniane.

Ma, ad ogni modo, il mio metodo, almeno per ciò che si riferisce alla lingua, alla veste idiomatica dei sonetti di Cecco, non sarebbe stato mai quello seguito nella presente stampa dal signor Massèra. Questo sì, certamente.

Qual è, o quale dovrebbe essere, l'ideale d'una edizione critica? Ricostituire il testo su i mss. diligentemente esaminati in ordine all'età, all'autorità, al contenuto e vagliati e raffrontati ecc., per modo che esso s'accosti in tutto e per tutto, quanto più sia possibile, all'originale perduto.

Ora, per far questo, bisogna innanzi tutto intendere che un'opera di poesia non si può ricostituire meccanicamente, esteriormente, per addizione d'elementi di cui si siano anche con la

massima diligenza studiati i rapporti, perchè la combinazione di tante membra sparse non ha mai creato un corpo vivo; i particolari non han mai creato l'insieme. Tanto è vero questo che, se poniamo uno pratico alquanto dell'arte del disegno e un altro ignaro di fronte a una statua, questi, per copiarla, allungherà timidamente tante linee, le moltiplicherà, si perderà nella loro diversità, calcolerà, addizionerà e non concluderà nulla; l'altro, invece, d'un solo sguardo, scoprirà il senso nascosto dell'opera, la linea che l'ha creata, e in pochi, sicuri e precisi tratti ne riassumerà lo spirito.

L'insieme, insomma, crea il particolare. E dunque, innanzi tutto, bisogna aver l'insieme; il che, nel caso nostro, vuol dire lo spirito del poeta, il sentimento delle sue forme, nel tempo in cui visse, nelle condizioni che gli furono proprie. E ciò non soltanto, si badi, per discernere, ove manchi la precisa attribuzione, quali cose siano propriamente sue, e per il riordinamento dei componimenti, ecc., bensì anche e principalmente per tutto ciò che si riferisce alla forma, alla lingua.

Che cosa fanno, invece, in genere, i compilatori di edizioni così dette critiche?

Riconoscono tutti la abituale tendenza negli antichi amanuensi a rivestire delle particolarità fonetiche e morfologiche del loro dialetto i testi da essi copiati che fossero stati composti originariamente in altro dialetto; riconoscono che i mss. sono spes-

sissimo irti di scorrezioni d'ogni sorta, per ignoranza o per negligenza dei menanti; sbagliati i versi; alterate le rime; storpiate le parole; tartassata l'espressione; e riconoscono qua una svista e là un'omissione o un'inversione; e insomma errori e mancamenti d'ogni genere; e poi? poi, tranne qualche correzioncina, timida anche nei casi più ovvi, non sanno discostarsene d'un punto; riproducono rigorosamente quei mss., seguono, e se ne vantano, fedelissimamente quegli amanuensi anche nelle loro incostanti abitudini ortografiche; e, quando il materiale si trovi diffuso in più codici, tolgono come niente ai loro testi «criticamente» costituiti (!) l'unità fonetica e morfologica⁴⁰, e non tentano di ripristinare il perduto color vernacolo dell'autore neppure nella misura consentita dalle tracce evidenti che di esso per avventura fossero rimaste nei codici.

Il Navone, nella prefazione alle *Rime di Folgore da S. G. e di Cene d. l. Chitarra*, parlando del dialogo del Monti *I poeti dei primi*

⁴⁰«Se non che – nota il sig. Massèra nell'*Int.* al vol. (pg. LIII) – sventuratamente, 117 soltanto sono i sonetti portati dal cd. chig: così che per i 21 rimanenti noi ci vediamo costretti a far capo a mss. che non si trovano nelle stesse privilegiate condizioni dell'altro testè considerato; ciò che viene a togliere, *senza mia colpa*, alla presente edizione quell'unità fonetica e morfologica che sarebbe stata sommamente desiderabile.

secoli della lingua italiana, a cui, com'è noto, diedero materia alcune postille lasciate dal Perticari, dopo aver fatto rilevare gli errori di esse: «In tal modo, – dice, – l'emendamento viene assai sovente ad accrescere la confusione, e chi se la prende con la negligenza altrui non s'avvede che la negligenza maggiore è la sua, che senza prendersi il fastidio di rivedere nei mss. gli errori, se vi fossero stati, *del barbaro menante*, s'accingeva a correggerli a capriccio, da casa sua».

Ora, non si deve certamente nè correggere, nè modificare, nè alterare, senza tener sott'occhio i mss.; ma non si deve, o meglio, non si dovrebbe neppure aver ritegno a far ciò che gli antichi amanuensi fecero già, a lor volta, senza il minino scrupolo, e spesso barbaramente; cioè tutte quelle modificazioni e alterazioni e ritraduzioni; non già a capriccio, ma con la temperanza e gli accorgimenti e la scorta della sana critica, con tutto il corredo delle nozioni necessarie, filologiche e storiche, e soprattutto – ripeto – secondo l'indole e lo spirito dell'autore e il sentimento delle sue forme. O se no, non si parli d'edizioni critiche! O che forse critica vuol dire non esercitare affatto la critica, o usarla solo esteriormente, a modo di un pazientissimo compilatore di cataloghi? O che forse la differenza tra una edizione critica e una diplomatica consiste soltanto in ciò, che questa riproduce tal quale, fotograficamente, un codice; e quella, allo stesso modo o press'a poco, di tanti codici scelti, ordinati e raffrontati, solo

quella parte di essi che si riferisca a questo o a quell'autore e nulla più?

Se così è, se la critica in codeste edizioni non deve avere altro ufficio che questo, non so più proprio che mi dire. Ma, guardando ai risultati che essa mi dà, così costretta a una fedeltà schiava e balorda alla riconosciuta ignoranza, al riconosciuto arbitrio degli antichi amanuensi, spero che nessuno potrà dirmi che ho torto se esclamo: – Povera critica! – da un canto, e dall'altro: – Poveri autori!

Vediamo un po', infatti, com'è riuscito a costituir criticamente il testo dei sonetti angioliereschi il signor Massèra.

In mancanza d'un unico e compiuto esemplare a cui attenersi, egli s'è servito di undici mss. che chiama fondamentali, sia per il quantitativo numerico, sia per la qualità della lezione delle poesie in esso contenute. Riconosce, oltre che per il quantitativo numerico, anche perciò che si riferisce alla lingua, la superiorità del ed. chigiano L. VIII 305 su tutti gli altri mss., non solo perchè esso proviene dalla Toscana ma anche perchè qua e là traspaiono ancora sotto la trascrizione del menante le forme idiomatiche proprie alle diverse parlate dei singoli rimatori, sicchè nei 117 sonetti angioliereschi portati da questo ms. «sono parecchie ed evidenti le tracce della favella in cui furono certo dettati, che fu la senese». Ebbene, fa egli uno spoglio fonetico e morfologico del cd. per servirsi poi dei suoni e delle forme senesi, delle tracce idiomatiche, almeno nella misura di esse, non alterando a capriccio cioè,

nè continuamente, ma caso per caso, con la scorta e la testimonianza del materiale stesso rinvenuto nel codice?

Ci pensa; ma poi gli pare che tal fatica sia da trascurare come inutile, perchè ad ogni modo questo spoglio, dice, «per noi che non sappiamo con quanta maggiore o minor fedeltà il chig. stesso riproduca il suo prototipo, non avrebbe valso che a far conoscere meglio la lingua della trascrizione, la quale non si può certo credere in tutto e per tutto quella stessa in cui furono composti originariamente i sonetti di Cecco».

Bella ragione! Ma se noi sappiamo che i sonetti di Cecco furono composti nel dialetto senese, se noi sappiamo che quei dati suoni e quelle date forme sono senesi, tanto che in virtù di essi ha acquistato agli occhi nostri maggiore autorità il cd. che li contiene, non dobbiamo poi valercene per cercare almeno di accostare il nostro testo alla forma che dobbiamo presumere originaria, o se non tale effettivamente, certo più vicina ad essa?

E se, per uno scrupolo sciocco, per una fedeltà fuor di luogo, non vogliamo far questo, che non sarebbe in alcun modo alterazione arbitraria e capricciosa, ma consigliata anzi dalla critica e dalla logica, perchè in fondo non sarebbe altro che un'operazione inversa a quella già fatta arbitrariamente dal menante; se non vogliamo far questo, dico, non dovremmo almeno, per serbare l'unità fonetica e morfologica al testo (che sarebbe – come lo stesso signor Massèra crede «sommamente desiderabile») toglier via, far sparire quelle poche tracce idiomatiche e render

tutto secondo le abitudini fonetiche e morfologiche del Cd.? Nossignore; nè l'una cosa, nè l'altra. Il Massèra, ad esempio, trova nel chig. *chi* I., 2 per *qui*, *chel* XXXV, 12 e *chello* CVI, 10 per *quel* e *quello*; *cheste* CXXXII, 12 per *queste*; *costione* LXII, 14 per *questione*, e le riconosce per forme senesi; riconosce che accanto a queste le corrispondenti letterarie in prevalenza son dovute all'opera degli amanuensi; e lascia quelle e non modifica queste. Lo stesso dicasi per le forme: *lie'* (lei), *puo' puoi* (poi), *puo' che* e *da puo'* (dittongamento proprio del senese); *vènto* (vinto) e *vencesse* LXII, 4 e 9, *spento*⁴¹ in luogo di *spinto* CXI, 14; *elli* (egli); gl'infiniti in *-are* in luogo di *-ere*: *tollare*, *vivare*, *èssare*, *malediciarmi*, *crèdarmi*, *diciar*, *condùciarmi*, *dispònare*; e i condizionali *rispondarei*, *tremarei*, *credarei*, *mettarei*, *andarei*, *accordarei*, *trovarei*, *mozàrei*, *lassarei*, *tornare'*; le forme del vb. *essere*, *so'*, *sserò*, *sserebber*, che egli lascia accanto alle corrispondenti letterarie e qualche volta anche nello stesso sonetto:

⁴¹È da notare che tanto *vento* quanto *spento* si trovano in rima; come anche in rima troviamo *vento* in un sonetto di Folgore da S. Gemignano:

allora si conosca chi à vento

V. Navone, *op. cit.*, p. XXV e 39. Ma poi nello stesso sonetto troviamo *vencesse*.

Sed i' credesse *vivar* un di solo XCI (1)
più di colui che mi fa *viver* tristo (2)

I'ò un padre si *compressionato* XCIII (1)
ch'e guf'ebber da llu' la *compleSSIONe* (11)

faccia la forch'e 'npicchisi *elli* stesso LXXXIX (2)
s'egli è al mondo Amor cert'i' son esso (6)

qual i' mi so *può*' che così de' andare XXII (9)
da *poi* che rimaner far non ti posso (11)

e 'l diavol m'à di *le*' fatto si grosso XLVII (7)
perched i' l'am'e da *lie*' si' odiato (11)

e de la sua mercè colsi *quel* fiore XXXV (7)
ma gir mi vo *chel* fior, ch'i'ò a gioire (12)

Per *diciar* è da notare che lo troviamo non solo accanto a *dire*
ma anche a *dicer* in due versi molto simili:

ch'i seppi tanto tra *dicere e ffare* XXXV (5)
ch'i'ò saputo si *diciare e fare* LXXIX (10)

e troviamo poi nel son. CXVII, 14 *dicier* e nel XXX, 8 *dicierrebbe*
come accanto a *conduciarmi* LXIII, 5 troviamo *conduciarmi*
XXXVII, 5: ebbene, neanche in questi casi il Massèra si arrischia
di ripristinare la tinta idiomantica.

Ma quel che egli ha saputo fare per la *sommamente desiderabile* unità fonetica o morfologica apparirà chiaro dal seguente schema che risulta dallo spoglio del suo testo «criticamente» costituito.

VOCALI TONICHE

deo XLVT, 3; *Dio* XXII, 2; XXV, 3; *idio* LXXXVII, 4; *dde'* XCIII, 8; *di'* V, 2; *ideo* CXVII, 6; *die'* LXVI, 12; XLVII, 10; LIX, 12; LXVIII, 1 ecc.; anzi, nello stesso sonetto XLVI:

merzé, per *deo!* – tu vien molto giecchito (3)

Die' te'l perdoni – e cche, non te ne vai? (12)

e qui *merzé per deo!*, altrove, XXV, 3, *merle per dio!*

meo XXVIII, 3; CXVII, 3; CXXV, 9; *mio* XXXI, 4, 10; *me'* XIII, 8; *mi'* XIV, 5; *mie'* XI, 7 e ibid. 11 *mei*, poi *miei* XIX, 8; accanto a *mia* IX, 5; XI, 1 *mie'* XLIII, 9; LXII, 14; LV, 7; anzi in tre sonetti consecutivi, al principio, XCIX, C e CI: *Mia madre* nel primo, e poi negli altri due *mie' madre*; nel sonetto CHI troviamo poi al v. 3 *mia madre*, nell' 11 *mie' madre*. Allo stesso modo troviamo ora *lo mi' cor* XIV, 5; XXIV, 1; ora 7 *mie' cor* X, 7; ora 7 *me' core* XIII, 8; ora 7 *meo core* XXXV, 2; LUI, 4; ora *il mio cor* LXV, 6. reo VI, 1; *rio* LXV, 11; *reto* XXXVII, 12; *rie'* LXXXII, 11.

lei IV, 12; *le'* XLVII, 7; *lie'* XLVII, 11.

de' (deve) XXXII, 8; XXXV, 14 e *die'* (devi) CXIV, 11.

senz'a LXXXIV, 1 ecc. e *sanza* L, 10; LVII, 7, ecc.

La dittongazione dell'*e* e dell'*o* è frequentissima. Non terrò conto di *ven* accanto a *vien*, *ten* accanto a *tien*, *cor* accanto a *cuor*; *voi*, *voi* accanto a *vuol*, *vuoi*; *mojo* accanto a *mujo*, ecc. Noterò che si trova quasi sempre *fuor*, *fuori* o *fuore*, *fuora* e che il M. nel s. LXXIX al v. 11 lascia *fore* che pure è in rima con *cuore* e *muore*, mentre altrove (s. IV, 12) in rima con *fuore* e *cuore* lascia *more*; così similmente *truova* CXXXIV, 6 e sotto, al v. 11, in rima con *nuova* lascia *trova*. Noterò altresì i seguenti casi: *uom* IV, 14; XIX, 14, ecc.; *om* XXXI, 2; LXXXV, 5,9 ecc.; *on* XTV, 2; *uon* III, 9 e *vuom* XXVII, 7; e nello stesso sonetto:

come fa nel rie' tempo *l'on* selvaggio LXXXII, 11
ch'i'aggio udito dire a *om* saggio (13)

E infine *penser* XXXII, 13 o *pensero* LXIX, 13 e *pensiere* CXXXVH, 9; *manera* XLV, 8 e *maniera* CXVI, 3.

Per altri casi di quella dittongazione propria del senese che abbiamo veduto in *puo'* (poi), il signor Massera si regola allo stesso modo, cioè lascia senz'altro nel testo la forma idiomatica accanto alla corrispondente letteraria. Così nel noto s. CXXXII, che rappresenta una scena del mercato, dove il poeta motteggia i volgari di Toscana, troviamo nella «poscia muta» del sonetto dedicata alla parlata senese, *fuoron* (= furono); altrove troviamo *fuor* (= fur) XXII, 14; LI, 13; CXVIII, 14; ebbene, neanche questa dittongazione caratteristica è riprodotta sempre nel testo, e

accanto a *fuor* troviamo *fur*, *furono* accanto a *fuoron*; come accanto a *fuora* XII, 6; XL, 4; XLIII, 12 ecc.; *fora* XX, 3; XXIX, 11 ecc.

Noteremo in fine: *rispos'* CXVIII, 8 e *rispuosi* LXI, 7; C, 5; *scende* CXXXV, 5 e *sciender* LXXXVII, 8; *odiendomi* LVII, 8 e *uden-*
dol LVII, 14; *abolendo* CX, 4 e nello stesso s. al v. 14 *avendo*; *dugento*
CVII, 1 e *dugiento* XLIX, 14, come *afrigiea* XCVIII, 8; *Ficiecchio*
XLII, 2; *ciecierbita* CXI, 2.

Aere XIV, 2 e *are* XXIV, 3 in rima; XLV, 3 non in rima.⁴²

VOCALI ATONE

a) *Protoniche*:

guarire XX, 6,7; XCV, 11 e *guerire* LI, 10. *massarizìa* LXXXIV,
6,10 e *masserizìa* LXXXV, 2;

maladetto IV, 1; VI, 9; XCVII, 9 ecc.; *maladetta* LV, 1;

maladisce LXV, 2; *maladiciarmi* XXXVI, 14; e poi *maledetta*
LXXXIV, 10 e *maledico* IX, 7; *mercennaro* LXX, 12 e *marcennaio*
CXXXI, 1; *peggiore* XIII, 7; XIX, 5; *peggiore* VI, 2 e poi *piggiora*
XXXVII, 11; *migliorare* XXXVII, 14; CU, 3 e *migliorare* XVII, 12;
signor VI, 3; *signore* XIII, 6; *signori* LXXIX, 5; *signoria* XIV, 3 e

⁴²Non tengo conto di *vinti* (*venti*, num.) XLIX, 13; *Gesò* L, 8, che forse deve leggersi *Gesò* (segue *Cristo*); *cervugia* CXXIV, 4; *agoro* (*augurio*, in rima) XCVII, 7; *Àlena* (Elena) XXVIII, 13, perchè non hanno altro riscontro nel testo.

signore II, 2; *signori* LXXIII, 12; *signoria* LVII, 2. Nel sonetto CXXV:

si raccomand'a tte com'a *segno*re (2)

il qual è stat' un tu' *signor* antico (4)

denaro LXXVII, 2 e *danaro* LXXV, 1; *dovesse* IX, 9 e *dovesse* LXX, 13; *desire* LII, 7 e *disire* LXXXVIII, 8.

volentier LII, 9 e *volontier* VII, 11; *transvolontieri* XXIV, 10.

messere XCII, 5; *XCVIII*, 7 e *misser* CXXV, 17.

lleal L, 7; *lealmente* XXV, 13; *LXII*, 13 e *liallate* CXXXVIII, 12.

divizia XL, 6; *LXXXIV*, 7 e *dovizia* LXXXV, 7;

nimico XXIII, 7; *nimici* CXX, 2 e *nemico* IX, 9; XI, 3; *enemico* XVII, 1; *opinione* XCIII, 9 e *upinione* XLI, 10; *oppinione* IV, 11 e *oppenione* II, 13; CX, 1.

bicchiere XXXVI, 13 e *becchier* XVIII, 8.

offesa XIV, 12 e *affende* CXXXVII, 6.

giocato CXVI, 14 e *giucar* CXV, 8; *oblio* IV, 4 e *ubblío* XLVII, 8 (*ubria* XIII, 8 senese, in rima).

usura XXXIX, 4; *usurare* LXVII, 3 e *osorrier* XCV, 6.

La lezione del ms. (chig. LVIII. 305) è *losoccieri* che il M. emenda in *l'osorrier*. Altri esempi di *o* in luogo di *u* abbiamo in *vitoperato* CXIV, 9; CXXII, 8; *notrite* LXXIII, 5; ma viceversa *giucar* CXV, 8; *tributato* LXIV, 6.

Gaudente LIV, 13; XCV, 8 e *Godente* XCIII, 14; *taupino* XCIX, 5 e *tapino* LXXXIX, 5.

Frequente come il condizionale in *–arei* troviamo il futuro in *–arò*: *lassare* XXVI, 11; *provarò* IX, 14; *fregiarò* CXXIV, 14; ma anche qui accanto a *lassare*, *lascerrò* XLIV, 10; *averò*, *metterò*, ecc. ecc.

Da notare la dittongazione dell'*e* protonica in *ritorniere*' CXXIII, 4; *contierie* XCIX, 4 e poi in *dicierebbe* XXX, 8; *conciadeddi* XXXIII, 3; *ciecierbita* CXI, 2; *ingenerato* LXV, 4, ma poi *engenerato* LXXX, 3.

Parimenti qui non tengo conto di *giogante* XXIX, 5; *acchetto* (ecchetto) XXII, 14; *domonio* XCII, 8; *ndivino* (indovino) CXIII, 5; *ccentura* XCIX, 2; *cinquicento* XLI, 4; *curata* LVI, 5, che non trovano altro riscontro nel testo. Come *vitoperato* citato più su, due volte però si trova nel testo *mistiere* XXXVI, 9; CXXX, 13, e più volte *pregione* LI, 14; CXIII, 11; LXXVII, 3.

b) Postoniche:

Abbiamo notato gl'infiniti in *'are* in luogo di *'ere*: *tòllare*, *vivare*, *èssare*, *maladiciarmi*, *crèdarmi*, *diciar*, *condùciarmi*, *dispònare*, accanto a *tollere*, *vivere*, *essere*, *maladicere*, *credere*, *dicer* ecc.

Noteremo anche qui *nascier* XLIV, 13, ma poi *nasce* XXXVIII, 2; *escie* CXVII, 8, ma poi *esce* CVT, 1; *crescier* LXXIV, 5; *Pescie* (Nicola Pescie) CXXIII, 14; *angoscie* X, 3, ma poi *fasce* LXXX, 5. Accanto a *strugge* VI, 5 *strugie* X, 12.

come XLVII, 1 ecc. e *como* XXVIII, 2; anzi nello stesso sonetto:

como di lei servir molto mi cale X, 11

come ne l'acqua bollita fa 'l sale X, 13

ogni XLV, 8 ecc. e *ogne* XXXVI, 1 ecc.

due XLIII, 3; XLIV, 11 e *duo* XXI, 2.

giugiale CVIII, 1; *pianeto* XXIV, 8; *zucar* CXXIV, 4; *letta* (letti) LXXVII, 11 si trovano una volta sola nel testo. Troviamo invece sempre *diece* per *dieci*, a dimostrare con altri esempi la tendenza all'*e* finale. V. anche *gliete* (per *glielo*) nel son. XXIII:

ell' avrà 'l capo fesso –

–chi *gliete* fenderà?

CONSONANTI

ll ora rimane, ora si ammollisce in *gl*: *travallato* CXXXVI, 3; *elli* XVIII, 3 ecc. ecc., ed *egli* XI, 2, ecc. ecc.; *tollar* VIII, 2 accanto a *toliar* XCIX, 7; *tollendol* VIII, 4; *tolle* CXXXV, 6; *dàll* (dagli) XCVII, 6; *digli* XCVIII, 11; *diverralli* CXXXIV, 12; *degli* XXI, 3; *quegli* XCV, 7.

Esempi frequentissimi di degradazione di dentale sorda in sonora: *servidore* XXVIII, 3; *accorridore* VIII, 5; *armadura* LXXIII, 3; *nodrite* ibid. 5; *inperadore* VII, 11 ecc.; ma poi *mperator* LXXXVI, 7; *pietade* XI, 4; *naturaltade* CVIII, 9; *bellade*, *bontade*, ibid. 11 e 13; ma poi *umilitate* II, 10; *liallate* CXXXVIII, 12.

Labiale sorda e sonora in *v*: *savere* XVII, 5; *savesse* XXVII, 6; ma poi *sapesse* XI, 2; *fevraio* CVIII, 2; all'incontro *boce* XLVIII, 14.

c palatale in *z*: *merzé* XXVI, 2, 10 ecc.; accanto a *mercé* XXXIV, 2, 11, ecc.; *perzar* LXXIX, 1; *dolz*i** CVII, 4 accanto a *dolce*

VIII, 14; dolci CXI, 3; poi *Greza* CXXX, 7 in rima con *Veneza*, *screza*, e *speza*.⁴³

s per *z*: *caresse* CXXXVIII, 1; *ricesse* ibid. 7 (lucchese).

ss in *ss*: *lassar* CXXIV, 1; *lassarò* XXVI, 11; *lassarei* LXXX, 6; *lassim'* CHI, 14; e poi *lasciare* XLIV, 6; *lasciamo* XCIII, 13; *lascero* XLIV, 10; *lasciato* 1,3, ecc.

ci in *sci*: *basciar* V, 11; *basciasse* XXVIII, 11; *basciata* XXXIV, 11; ma poi *baci* XLIX, 11; mentre *cascio* (cacio) CI, 9.

Da notare accanto a *sagrato* XXX, 6, *saramento* LII, 12.

s per *z*: *ans'* XVII, 13 mentre poi sempre *anzi* VII, 3, 6; XII, 5, ecc. ecc.

r per *l*: *compressionato* XCII, 1, ma poi *compleSSIONe* ibid. 11; *afri-giea* XCVIII, 8, ma poi *afflizione* IX, 6; *parore* CVII, 11 accanto a *parole* XXVIII, 5, ecc.; *grolificato* XCVIII, 6; viceversa *ingiuliato* C, 6.

n per *le* viceversa: *maninconia* XCVIII, 12, mentre altrove sempre *malinconia*; *venen* CXXIII, 7 (lat.).

n davanti a *l*; in *l*: *nol le* (non le) I, 5; IV, 7; XIII, 9; *il le'* (in le') V, 3; *nol lo* (non lo) XVI, 14; *col le* (con le) XXX, 9; *nol la* (non la) XLVII, 1; *il lui* (in lui) XCV, 10, 14; CVII, 12; CXVI, 9; 7 *l luogo*

⁴³Neanche qui il M. s'è fatta abilità di mutare *Veneza* in *Venezia*, *screza* in *screzia* e *speza* in *spezia*. E si che nel son. CXXVII troviamo in rima, con *mescianza* e *sanza*, *Francia* e *ciancia*.

(in luogo) LXI, 4; *l loco* CXXIII, 11; *bel lo* (ben lo) XLVII, 1; LXXVII, 10; ma poi: *ben li* XII, 14; *'n l'amor* LIV, 6; *non la* XXXVI, 5; *vien la* LXV, 9; non lesse LXII, 10.

Notare che nel s. XCV il M. appositamente emenda la lezione del ms. (chig. L. VIII. 305) *in llui fondare* in *il lui fondare*. E allora?

qui que —: abbiamo veduto che il M. registra come forme proprie del senese *chi* (qui), *chel*, *chelle*, *cheste*, *costione*, e che vi lascia accanto le corrispondenti letterarie *qui*, *quel*, *quella*, *queste*, ecc. Noteremo ora qui, accanto a *quela* LXI 14; *quelo* CIII, 14; *unque* XLVIII, 4; *qualunque* XIX, 8 ecc.; *dunque* XXXIV, 7, ecc. le forme *dunqua* XLII, 9; XLIII, 12 e *chiunca* LXXXI, 14. In Folgore da S. Gemignano troviamo *qualunche* XXII, 7, ed. Navone.

— *ario* —: ora in —*aro* ora in —*aio*: *mercennaro* LXXH, 2 e *marcennaio* CXXX3, 1; *denaro*, *danaro* e *danaio*, *denaio*; *gennaio*, *fevraio* e *necessaro* LXXII, 2; *contraro* LXXXH, 4, ecc.

de —: *destrutto* XXXVIII, 8 accanto a *distrutto* IV, 1; *delicata* LXVI, 11 accanto a *dilicato* XXXIII, 12.

re —: *retornar* XXIV, 13 accanto a *ritornare* XCII, 1; *recisa* LXXXI, 8 accanto a *ricide* LXXVII, 1; *rescosa* LXXXI, 3.

in —: *engenerato* LXXX, 3 accanto a *ingenerato* LXV, 4; *entervien* LXV, 12, poi sempre *in*. Da notare *intrasse* XCV, 10; *intrante* XLIX, 13, accanto a *entrare* CXVIII, 7.

ARTICOLI

il I,13 ecc. ecc.; *ir* (segue *re*) V, 6; *el* IX, 7 ecc. ecc.; *lo* I,11 ecc.; *i* CXX, 2; *e* XCIII, 11, ecc.; *li* V, 11; *gli* LXVI, 12 (e al v. 14 anzi *gli volti*, stonatura tanto più notevole, in quanto che in tutto il testo troviamo in prevalenza *li* per *gli*).

PRONOMI

i' I, 2 ecc. ecc.; *io* II, 2 ecc. ecc.; *eo* VI, 2, 10, 11 ecc.; *e'* LIII, 10; *egli* VII, 1 ecc.; *elli* XVIII, 3 ecc.; *e'* VII, 14 ecc.; *gli* (= a lui) II, 11 ecc. e *li* VII, 14 ecc.; *li* (= a lei, le) X, 4 ecc.; e poi *le* IV, 7 ecc.; *li* (= *glie*) XII, 14; XCVI, 9; ma *gliele* XXIII, 6; *i* (= *glie*) XI, 5; *i* (= *gli*) XXXVII, 8 ecc.; *quegli* XCV, 7 e *quelli* CVII, 10; *chel* XXXV, 12; *chella* CVI, 10; *cheste* CXXXII, 12; *lei* IV, 12 ecc.; *le'* XLVII, 7 ecc.; *lie'* XLVII, 11 ecc.; *mi* VII, 14 ecc. ecc., e *me* (= *mi*) VII, 14 ecc.; nello stesso son. LXXXIV *mi tene* e *me franga*, *me dice*, *me spiace*; *mi ne* XLIV, 9 ecc. ecc., accanto a *me ne* XIII, 3 ecc. ecc.; *ve* CXVII, 14 poi sempre *vi*; *si* XVIII, 2,3 ecc. e *se* CXXXVI, 7 ecc.; *dilettase* IV, 3; *ogni* XLV, 8, ecc. e *ogne* XXXVI, 1, ecc.; *qualunque* XIX, 8 ecc., e *chiunca* LXXXI, 14.

meo XXVIII, 3 ecc.; *mio* XXXI, 4 ecc.; *me'* XIII, 8 ecc.; *mi'* XIV, 5 ecc.; *mie'* X, 7; XI, 7; *miei* XIX, 8 e *mei* XI, 11; *mia* IX, 5 ecc. e *mie'* XLIII, 9; *tu'* II, 1, ecc. e *tuo* II, 3, 7,14; *tuo'* (= tua, 'n *tuo' presenza*) CXXX, 12; *tuo'* (= *tue*, *tuo' parole*) XXVII, 5, ma poi *tue* CXXII, 1 ecc.; *seo* CXVII, per *suo*, ma in rima.

NOMI

Poichè *preda* C, 12 per *pietra* si trova in rima (altrove, XXXIII, 9, *pietra*) e per *pianeto*, come ho detto più su, non si trova altro riscontro nel testo, noterò qui soltanto *la sangue* XII, 7 accanto a *'l sangue* XXI, 12; *dia* III, 5 e la *dia* LX, 13 in rima; poi ora *die*, *el di* XX, 2, *di* XXI, 11; *la fiore* XXXIII, 3 accanto a *quel fiore* XXXV, 8; *chel fiore* ibid. 12; *del fior* XXXVIII, 2.

VERBI

Nota il Massèra tra le forme più caratteristiche del senese anche quelle del vb. *essere so'*, *sserò*, *sserebber*. Di queste ultime due abbiamo detto altrove. Inutile ripetere che anche la forma *so'* si trova continuamente accanto a *son*. Del resto lo confessa lo stesso M.

Diciamo di altre forme del vb. *essere*. Accanto a *sia* XX, 10 ecc.; *sie* XXX, 9, ecc., anzi nello stesso son. XXIII, al v. 5 *sie*, al v. 12 *sia*. Parimenti nello stesso son. CXXIX troviamo al v. 10 *sien* (= siamo), all'11 *siem*, al 14 *siam*:

che spesse volte *sien*⁴⁴ senza tovaglia
sette *siem* che mangiarli per iscodella
quando non *siam* ben unti di sevaglia.

⁴⁴Altri esempi d'uscita in *-n* in luogo di *-m*: *asciughianci* nello stesso son. al v. 13; *andian* I, 11; *eravan* CXVI, 3.

Accanto a *sii* XXXVI, 6, *sie'* (2^a pers.) XXVII, 13; XC, 14. Accanto a *fosse* XIII, 2 ecc., *fusse* XLIX, 6 ecc.; accanto a *fosser* LXVII, 11 ecc., *fosson* XCII, 10. Per *fora* accanto a *fuora*; *fur* accanto a *fuor*; *furono* accanto a *fuoron*, v. altrove. Accanto a *sarebbe* XXIV, 9, *saria* XXXLX, 13, ecc. e *seria* LXXXVIII, 12; accanto a *sarei* XLV, 3, *seria* (1 pers.) CXVIII, 4. Una sol volta *fò* (= fu) XXVIII, 12, poi sempre *fu*. La 1^a pers. sing. dell'imperf. cong. esce ora in *-e* ora in *-i*, e così abbiamo ora *i' fosse* LXXXVI, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 10, 12 ecc., ora *i' fusse* LXXXI, 13, ora *i' fossi* II, 2; V, 12 ecc., ora *i' fussi* CIV, 5; nello stesso son. V:

Ed *i' fossi* sicur d'un fiordaliso (12)
e no, *ch'i' fosse* dal mondo diviso (14)

Parimenti abbiamo: *s'io avesse* IX, 2, ecc. e *i' avessi* XCVI, 9; CI, 12; *s'io potesse* XXVIII, 1, ecc., e poi *i' potessi* CIX, 9; *s'io devesse* IX, 9; *i' toccasse* XXIX, 7; *i' t' vedesse* XXXI, 2; *i' facesse* ibid. 5; *i' pugnasse* XLVITI, 3; *eo fesse* LXXXI, 7; *s'io volesse* LXXXII, 8; *i' credesse* XCI, 1, accanto a *s'io prendessi* XLVIII, 9; *stessi* CI, 13 ecc.

In tre soli sonetti troviamo l'uscita in *-i* della terza pers. sing. dell'imp. cong.:

chè non è cuor che *potessi* pensare LVII, 5
che quel cotal ci *venissi* alle mani CIV, 10
noi non crediam che li *potessi* avere CIX, 9

altrove l'uscita regolarmente in *-e*.

così pure troviamo, per la 1^a pers. del pres. cong.:

Vedete ben s'ì' *debbi* avere empiezza XCI, 12

accanto a *faccia* LX, 6; CVIII, 11; *veggia* XXIV, 2; *oda* ibid.:

ch'ì' *veggia* o cch'ì' *oda* ricordare

per la 2^a pers.:

non me ne poss' atar – *abiet'* il danno XXIII, 14

si disse: – Cecco, va, che *ssie'* fenduto! XC, 14

ma poi: «che *sii* ucciso» XXXVI, 6, e *abi* XXVI, 6; *facci* XCIV,4; *veggi* XXXVI,5

per la 3^a pers.:

però mi *facci* Amor ciò che li piace VIII, 9

che così *piacci* a la mia donna amarmi CXXXIII, 13

ch'e *facci* altro c'usato si sia CXX, 11

c'aspetto ched e' *muoi* a mano a mano LXXXIX, 12

non *piatti* a dio ch'ì' viva niente XXII, 2

mal grado *n'abbi* Amor c'a lle' mi diene XI, 14.

È da notare che troviamo sempre un'a dopo tutti e sei i casi sopra citati; manca forse l'apostrofo: «*facci'A*», «*piacci'a*» ecc.? Perchè altrove abbiamo: *faccia* XXV, 10; *possa* XXXI, 9; *agia* XXVII, 7; *abbia* VII, 9; XXXIII, 9.

Notiamo inoltre queste forme nell'imp. ind.: *sole'* LXX, 10; *solea* CXXI, 4; *solia* LXXXVII, 2; *soleva* XVIII, 1; XL, 1; *avia* CII, 2 e *avea* LVI, 12; *i' venie* XVI, 10; *vediemi*, *dicie'*, *facien* ibid. 2, 3; *dicea* CXVIII, 7; *parev'* XVIII, 4; *facea* CXXVII, 4; *credev'* XXXI, 12; *vedea*, *credea* XCIII, 6, 7.

Nel cond.: *avre'* XLV, 3; *avari'* LXI, 13; *averia* LXXXV, 3; *avria* CXXIII, 6. Parimenti: *dare'* I, 6; *vorei* LXXXIV, 8 e *vorrie* V, 8; *vorrei* CVII, 9 e *vorìa* LII, 11; *ringrazere'* XCI, 3; *guardare* XXVIII, 7; *dire'* XXIX, 12; *tornere'* XXXI, 3 e *torneri'* LII, 9 e *tornare'* LII, 9; *potrei* VI, 2, ecc. e *poria* XV, 5 ecc. *piaceria* XXXII, 10; *serveria* LXVI, 6; *dovria* LXX, 7 e *dovrie* LXXXVI, 14; *farei* XXIV, 14 e *faria* XCV, 11; C, 11 ecc.

Nel s. LIV al v. 1 *debbo* (come altrove, XL, 10; XCVI, 12 ecc.) e poi al v. 4 *deo*.

Nel son. CXXIX, 3 *sacci* e poi nel seguente CXXX al v. 3 *sappi*. Nel s. I al v. 14 *sacc'io*.

Nel son. CXVII, 2 *vi dea*, altrove sempre *dia*.

Da notare *poteo* (potei) XXXV, 11; *perio* (perii) XVI, 9; ma *i'sali'* XXXV, 6.

PREPOSIZIONI E CONGIUNZIONI

Ora *in ora en*: da notare nella stessa frase: *ritornare in ieri* XCII, 1 e *retornar enn ieri* XXIV, 13. Sempre *di*; tre sole volte *de* LXXXVII, 2 e 8; XCI, 6. *Che*, dipendente da comparativo, in *ca* X, 4; XXV, 5 ecc.

più ne son fuor *che* gennai' del fiorito
più son fornito *ca* ottobre del mosto.

Dato il carattere della poesia angiolieresca, il sapore troppo intimo e autobiografico, quasi sempre senza intento veramente e propriamente letterario, il Massèra suppone che Cecco non procurò mai di riunire i suoi sonetti per salvarli da un oblio che non temeva, e per dar loro una maggiore diffusione alla quale non aspirava, e che i sonetti poterono in buon numero sopravvivere e giunger fino a noi per opera di un ristretto circolo di compagni e d'amici ai quali il poeta dovette esser solito partecipare le proprie composizioni. Il Massèra insomma ritiene che un vero e proprio originale dei sonetti angioliereschi forse non si ebbe mai, ma che si ebbero invece alcune raccoltine di essi per opera di quegli amici, desiderosi di conservarli per proprio diletto, raccoltine compilate in varia maniera «o sopra copie di sonetti fornite dal poeta stesso o pure dietro la sua recitazione immediata (ed essere per conseguenza più fedeli al testo originale) o anche scrivendo a memoria – e quindi non senza inevitabili inesattezze e alterazioni – poesie che da breve tempo erano state ascoltate od apprese, ma delle quali, non ostante la grande loro

facilità ad essere ritenute, la redazione scritta non rispecchiava più da per tutto la dettatura primitiva e genuina». Ora, si pensi che queste raccolte furono più volte ricopiate e servirono non solo a trascrizioni, ma pure a imitazioni, e che viaggiarono per l'Italia e che si trasformarono in ciascuno dei nuovi passaggi perdendo ogni volta qualche poco delle native sembianze, e che si alterarono linguisticamente giungendo in nuovi domini dialettali: non farà più nessuna meraviglia – conclude il Massèra – la grandissima varietà di forma, di attribuzione, di letture nella quale son giunte a noi le cose dell'Angiolieri.

Ebbene? Codeste ipotesi, che il signor Massèra crede che gli possano di servir di scusa, non gli davano invece un obbligo maggiore di esercitar la critica e di non accettar ciecamente tutte queste varietà di forme e di letture? Se Cecco non procurò mai di riunire da sè i suoi sonetti, questo non vuol dire che non li compose lui, in una forma sua, e che debbano valer le forme altrui, che gli fanno dire in tanti modi diversi quel che egli disse certamente in un modo solo, nel suo, ch'era il dialettale senese. E l'aver egli scritto indubbiamente in dialetto, facilitava di molto il compito del Massera, poichè in tutti i dialetti in genere son di gran lunga minori le allotropie che per tante ragioni si stabiliscono in una lingua.

Capirei fino a un certo punto, se egli non avesse fatto mai alcuna modificazione; ma, no signore, egli *ritraduce, modifica,*

adatta dove più dove meno; ne sente insomma egli stesso l'obbligo e la necessità; ma con quale esito già s'è veduto.

Quando trae qualche sonetto da altri ms. che non siano il chig. L. VIII. 305, egli s'arrischia a raddoppiare alcune consonanti che il cd. ha scempie: ma non le raddoppia tutte: alcune sì, e alcune no! Così, p. es. nel son. LXVI tratto da R⁴ raddoppia le scempie *dona, bela, pasi, tropo*; ma poi muta *vezo multi* in *vegio molti* e lascia «*inamorato*». Nel son. seguente, tratto dal Chig. troviamo «*inamorare*» e «*aggio*».

Ma il cd. chig. stesso non osserva poi sempre le stesse abitudini ortografiche, ed ecco il Massera seguirne tranquillamente tutti gli ondeggiamenti. È vero bensì, che non si regola a questo modo lui solo! Nel son. LXVIII, tratto dal Chig., in due versi consecutivi, 8 e 9, troviamo «*avrebbe*» e «*parrebbe*». Nel son. VI tratto da R⁴, intanto, da *struze* fa *strugge*, e poi, nel son. X, tratto da M², al v. 12 lascia *strugie*. Nel son. LXV, tratto da R⁶, raddoppia le scempie *maledise, ela, tuto*, ma poi lascia *agio*, e *inamorato*; corregge qua «*tempo*» in «*tempo*» e poi altrove lascia «*immollo*» LIII, 7, «*impoverito*» LVII, 13, «*inprometto*» XXVII, 14, e accanto a «*imperadore*», «*mperadore*»; accanto a «*impicco*», «*impicchi*»; accanto a «*empiezza*» XCI, 12, «*empiezza*» LV, 6; nel son. XCVIII, tratto dal ed. F⁹, corregge lui «*senpiterno*» da «*sepiterno*», e perchè con un *n* invece di un *m*, quando nei suoi stessi testi innanzi alla *p* si muta in *m* la stessa *n*: «*nom perdoni*» XCVIII, 4; «*im parore*» CVIII, 11?

E che dire di Ciampolino che finanche in uno stesso sonetto, nel CXIV, al v. 1 è scritto *Ciampolino* e al v. 6 *Cianpolin*? Ma più comico ancora è il modo com'è trattato il cognome di Dante! Cecco conobbe Dante, anzi il Massera opina che lo vide e gli parlò a Siena: ebbene, è presumibile ch'egli non sapesse come sonava veramente il cognome di lui? Nei son. CXXIV e CXXVI Dante *Alighieri* e nel son. CXXV Dante *Allagher*! Proprio così.

Ma per il trattamento delle consonanti, ora doppie ora scempie, si veda lo spoglio seguente:

1. B: - *abbia* VII, 9; XXXIII, 2, 9 ecc.; *abbi* XI, 4 ecc.; *abbiendo* CX, 4; *abbiate* CXXX, 12, e poi *ab'* LXXXV, 14; *abi* XXVI, 6; *abiet'* XXIII, 14; - *ebbi* VII, 6; *ebb'* LXIII, 3; *ebbe* LVI, 2 ecc.; *ebber* XCIII, 11 ed *eb'* XXXIII, 5; *ebe* LXV, 11 ecc.; *eber* CXIII, 7; - *potrebbe* XI, 6 ecc.; *sarebbe* XXIV, 9 ecc.; *farebbe* LII, 7 ecc.; *dovrebbe* CIV, 2 ecc.; *dicirebbe* XXX, 8; *direbbe* XCVI, 14; *saprebbe* XCII, 10; *caprebbe* XLIX, 5; *avrebbe* XIII, 11 ecc.; *parrebbe* XIII, 12; *fornirebbe* XC, 6; *ismaltirebbe* XCII, 14; *converrebbe* XCV, 14; *morrebbe* XCV, 11; *rimarrebbe* CXX, 7; e poi: *potreb'* VII, 3 ecc.; *sareb'* XVIII, 6; *direb'* XXLX, 14; *avreb'* XCIII, 3; *vorebe* CX, 5; *sentirebe* XXXVIII, 12; *pareb'* LXVIII, 9; *andrebe* CXXI, 14; poi: *conobbi* XXIII, 12; *Bibbia* XLIX, 6; *debbo* LIV, 1 ecc.; *debb'* XC, 10 ecc.; *debbi* XCI, 12; *nibbio* CXXIV, 7; *arrabbiando* LXI, 4, contro a *abarbagliat'* IV, 13; *ubidite* XIII, 13; *abattervi* CXII, 2; *abandonate* CXV, 9; *abondanza* LXXIII, 9; *aboccato* LXXVIII, 6; poi: *febbre* XCV, 8; CI, 6 ecc.; *ebbro* CXII, 5 e *libra* XXVII, 1; *libre* LXXXIV, 2.

2. C: – *accorri* I, 1 e *acorridore* VIII, 5; *accordare* XXIV, 6; *accordanza* LXVIII, 14 e *acordarei* XLVIII, 10; *uccidere* LXXXI, 14; e nello stesso son. XCIV:

se ttu *uccidi* me, i' ne guadagno (10)

e se tt' *ucid'* il ladro di Salvagno (12)

Poi: *toccar* VIII, 6 ecc.; *tocc'* XXIII, 8; *tocca* LIX, 9; *toccasse* XXIX, 7; *soccorso* XVI, 9; *secca* LVI, 5; *secco* LXXXIX, 10; *disaccar* XC, 13; *accorto* XCVI, 4; *racconciare* CV, 8; *raccomanda* CXXV, 2; *acciajo* XXIX, 2 ecc.; *giecchito* L, 13 ecc.; *piacciati* LXIX, 8; *acetto* XXII, 14; *agghiacciato* LXX, 5; *uccel* LXXVI, 2; *saccente* LXXII, 13; *impicco*, 'npiccare, *impicchi*, *npicca*, *apiccat'*, *npicbis'*, e poi *apicarmi* LX, 11; *acolga* XLIV, 6; *aconciare* LXXXV, 1; *acoglienza* XC, 13; *ricesse* CXXXVIII, 8 (ma *ricco* LXXXIX, 11); *zucar* CXXIV, 4.

Da notare nel son. CVII, 4 *faccendo* (= facendo).

3. D: *addolorato* XLVIII, 6; *reddir* LXIX, 11; e *adita* LX, 8; *idio* LXXXVII, 4. Da notare *fiddi* CXXXVIII, 10; ma poi *fidare* XL, 3; *fidere'* CXVI, 9 *ffida* CXVI, 14; *fidato* CXVI, 10; e *soddomia* VIII, 2.

4. F: *sofferrò* VIII, 11; *soffrire* LVIII, 9; *sofferire* CXXXI, 3; *sofferisco* ibid. 11 e poi *soferto* XLVIII, 7; *ssoffrire* LXVIII, 4; *affizìa* LXXXV, 6 e *afizìa* XXVII, 5; *afflizione* IX, 6 e *afrigiea* XCVIII, 8; *affog'* LXXVI, 10; *affogar* CXX, 14; *affogare* CHI, 12 e poi *afogone* XLV, 9; - *affare* II, 8; *affanno* LV, 6 ecc.; *niffa* XXIII, 7; *beffe* CXXIX, 9; *caffettin* CXXIV, 4; *doffesa* e *offesa* XIV, 10 e 12; *affende*

CXXXVII, 6. Da notare che per il son. CXXVI il Massera si vale del cd. barb. passato alla Vaticana col n. 3953 e, fra gli emendamenti (per fare scomparire da esso la patina veneta) pone al v. 6 *raffreni* da *refreni*.

5. G: *leggiadre* XC, 5 e *legiadre* LXXXVI, 13; *strugge* VI, 5 e *strugie* X, 12; *maggiore* II, 8, ecc. e *magior* LXXXVII, 10; *peggiore*, *peggiorare*, *peggiori* e *piggiorare* e poi *pigiore* LII, 4; *aggio* CII, 12, ecc. e *agio* LXV, 5; *agia* XX, 14 ecc.; *reggio* XL, 9 ecc. e *vegio* XX, 14 ecc., poi *vegg*, *veggħ*, *veggi*, *veggia*, *veggi*, *veggiono*, *veggion*, *veggendo*, *veggendol*; *fuggire* LI, 14, ecc.; *fuggi* CXIV, 9, ecc.; *fuggire* CXXXVIII, 4 e *fugirei* LXXXVI, 10; *cheggio* XXI, 5 ecc.; *aveggio* XLIV, 9 ecc.; *aleggia* LIII, 8; *leggeramente* LXV, 12; *poggiavi* CXXXI, 2; *foggia* CXXXIV, 13 e *soggiorno* LV, 4; *aggrada* LIII, 14; *struggo* LXXI, 13 e *trag* (un) LXXXIV, 10.

6. H: È soppressa d'arbitrio – pare impossibile! – per rammodernar la scrittura, nelle forme del vb. *avere* e altrove. Curioso questo scrupolo di rammodernamento per la sola lettera *h*!

7. L: *allora* XLII, 13; *allor* CI, 11; e *alora* CXXXVI, 9; *alor* IX, 2; XLVII, 14; CXXXVI, 8; *sollazzo* IV, 4; *sollazare* XLIV, 8; *allume* CVI, 6; *allegrezza* XXII, 4; XXXV, 2; *candellier* CXIII, 2; *bellico* XXVIII, 8 e *aleggia* LIII, 8 (*alleggia*):

c'alcuna cosa m'aleggia 'l dolore.

8. M: *ammendi* XVIII, 14 e *amenda* XXVI, 8; *amendato* CVI, 14; *femminile* L, 9; *cammino* CXXI, 6; *asommato* LXXI, 11; LXXIV, 4 e

poi *amazza* CXVII, 11; *amantinente* XXXVIII, 5; *amalato* LXXII, 10; - *pajommi* LVIII, 2; *èmmi* LXXI, 5; *viemmi*, *tiemmi*, *diemmi*, *soviemmi* CXXX, 6, 10, 12, 14; *dàmmi* III, 5 e poi *parrami* LXXVIII, 13; *arrecom'* CII, 4 (*arrecommi*); *fumo* (fummo) CXV, 2.

9. N: *innamorato* XXXIII, 10; LXXXIX, 1; *'nnamorato* XXI, 14; XXVII, 11 ecc.; *'nnamorai* IV, 2; *innamorare* LXVII, 6 e poi: *inamorato* XXXIV, 1; XXXVIII, 13, ecc.; *rinamorarmi* XLVIII, 9; *inoiare* XV, 4 e *inoiarmi* XCI, 10; *innanzi* LIV, 14; *innanti* CVII, 8 e *inanzi* LXV, 1; *'nanzi* LV, 8; LVII, 1 ecc.; *gennaio* XXIX, 3; *innaturato* XCII, 13 e *anegherei* LXXXVI, 3; *vane* (vanne) XCVIII, 9; *onipotente* XXII, 8.

10. P: *avilupato* L, 5; *sappia* LXII, 1; *appello* LXXX, 2; *approvare* XCVI, 10; *appariresti* CXXII, 11; *appogno* CXXVIII, 7 e poi *apuoia*⁴⁵ XXII, 3; *apicarmi* LX, 11; *apiccat'* XCVII, 5; *apressare* L, 3; *apoggiarsi* CXXXVIII, 11; *apo* XXVIII, 12; XXXI, 8 ecc. Notare accanto a *opinione* XCIII, 9 e *upinione* XLI, 10; *oppenione* II, 13 ecc.; *oppinione* IV, 11 ecc.

11. R: *cherre'* VI, 10 e *cherei* XLVIII, 14; *vorria* XIX, 9; XXIII, 11 e *voria* LII, 11; LXXXVII, 4; *vorrie* V, 8; *vorresti* XXIII, 10; *vorra'* XXVI, 8; e *vorre'* XXIV, 10 ecc. ecc. e *vorei* LXXXIV, 8; *torei*

⁴⁵Lo stesso M. avverte nel *Lessico* che il Voc. Mgl. registra *ap-poiare* nel senso attivo di «infastidire, recar noia o fastidio», il part. *appoiato*, il sost. *appoio* «fastidio, noia» e l'agg. *appoiosa*.

XLIX, 10; LXXXVI, 13; *corre* VI, 14; *trarriparmi* XIII, 12; *trarripare* XXXII, 6; *arreco* LIV, 6; *arrotato* LVI, 8; *verrucolato* ibid. 14; *arrado* LIX, 4; *borrato* XCI, 7; *corredato* CVI, 12; *arrivar* CXXXVII, 6; *arrivato* CXI, 11; *corrente* XXI, 13; *rimarra* CXIII, 3; *averria* CXXIII, 2; *diverralli* CXXXIV, 12; *parrà* LXVIII, 2; *parrò* ibid. 5; LXXVII, 12; *trarrà* ibid. 11; *morro* XLVI, 11; *morrà* LXXXIX, 13; *morrai* CXIII, 14 e *moria* (= *morria*) IX, 12; *terrò* XXXVII, 3 e *berò* CII, 13; *berai* ibid. 9; *corucciata* IX, 1; *coruccio* ibid. 11; *arestato* XXXI, 14; *ferro* CVIII, *ferruzzo* CXIX, 1 e *inferigno* XCV, 12; *arabio* LXXXIII, 12 e *arrabbiando* LXI, 4. Da notare *sofferrò* Vili, 11; *comparrai* XXVII, 4:

di quel che caramente *comparrai*

osorrier XCV, 6. (ved. Voc. atone).

12. *S*: *assicurare* II, 4 e *assicurarmi* XLVIII, 11; *asicura* XCIX, 7; *asommato* LXXI, 11; LXXIV, 4; *asiso* XXXVI, 3; *asetto* XXI, 4 e *attossicato* CU, 5; *nessuno* XLIX, 12; *assa'* III, 9 ecc.; *'ssessino* XCIX, 4; *messer* XCVIII, 7; *massariz*ia LXXXIV, 6.

13. *T*: *metterà* X, 2; *attenni* XVI, 8; *cottardita* LX, 1; *attorsa* LXI, 7; *mattina* LXXXVII, 4 ecc.; *attossicato* CII, 5; *burattello* CVI, 6; *promettile* XXV, 11 e *vatene* (vattene) CXXIV, 9.

14. *V*: costantemente scempio: *avene*, *aven*, *avegna*, *aveduto*, *aventura*, *aveggio*, *avilupato*, *aviso*, *aviato*, *sovien*, *averria*, *aveder*, *avenente*, *aventurato*, *provvedere*. Una volta sola troviamo *avvia* LVII, 8. Nel son. CII, al v. 13 *bevi* per *bevvi*.

15. Z: *sollazzo* IV, 4; *tramazzando* XV, 14; *npazzato* I, 6; *allegrezza* XXII, 4; *bizzarria* XXXII, 7; *bozzagro* LXXXVIII, 14; *sozzo* LXX, 9; *gavazza* LXXVII, 9 e *gavazzatore* VIII, 3; *mozarei* LXXXVI, 8; *vezeggia* CXXX, 12; *adizza* CXXVIII, 7 e poi *viza* e *rizza* in rima con *adizza*.

Non tengo conto in questa nota del raddoppiamento delle consonanti a principio delle parole dove più calca la voce: *lli*, *ssi*, *mmi* ecc.; osservo però che il testo del M. non è coerente neppure in questo raddoppiamento. In due sonetti consecutivi, ad esempio (CXX e CXXI), troviamo:

E Pier Faste' che venne d'*oltre mare* (3)

Se tutta l'otriaca d'*oltre mmare* (1)

Un altro esempio evidentissimo:

che ss' i' potesse retornar *enn* ieri XXIV, 13

I' potre' anzi ritornare *in* ieri XCII, 1

e un altro, in quei due versi già citati:

ch' i' seppi tanto tra dicere e *ffare* XXXV, 5

ch' i' ò saputo si diciar e *fare* LXXIX, 10.

Altre osservazioni, più gravi ancora, sarebbero da fare, in fine, a questa edizione *critica* del signor Massèra. Mi limiterò, per brevità, a notare le seguenti scorrezioni: *ditto* per *detto* nel v. 12 del

son. CXXXIII: la rima è in *-etto*; *secco* per *sicco* nel v. 13 del son.
LXXXIX: la rima è in *-icco*; *fatteddza* per *fatteddza* nel v. 6 del son.
CXXVIII: la rima è in *-iddza*. Il verso 7 del son. XIX:

le pene e tormenti e li sconforti
va emendato senza dubbio in
le pene e li tormenti e li sconforti.

Nel v. 7 del son. LXXI:

ben m'è ancor rimas' un podere
manca una sillaba: in luogo dell'elisione *rimas' un* va posta una
dieresì *rimaso un*, o bisogna leggere *ancora* e non *ancor*. Una sillaba
di più ha invece il v. 1 del son. L:

Da Giuda in fuori neuno sciagurato.

Cecco non fa mai bisillabo *neuno*:

Neun' altra speranz' ò che di morte LI, 9
che *neun* om che vada 'n su' duo piei XXI, 2
in *neun* modo veder i' non posso XLVII, 2
che sia *neun* dolor addolorato XLVIII, 6
a *nneun* modo di farlo morire LVIII, 11
che non à *neun* si picciol vicino CXXVII, 10.

È chiaro dunque che il verso deve leggersi:

Da Giuda in fuor neuno sciagurato
oppure:

Da Giuda in fuori neun sciagurato.

Finalmente nel s. CXII al v. 8: *vi face* evidentemente deve esser corretto in *vi faccia*. Basterà citare le due quartine, per intenderlo:

In tale che d'amor vi pass' il core
abattervi possiate voi, ser Corso,
e si vi pregi vie men e' un vil torso,
e come tosco li siate inn amore,
e facciavi muggiare a tutte l'ore
del giorno come muggia bue od orso,
e, come l'ebbro bee a sorso a sorso
il vin, vi face ber foco e martore.

Povero Cecco! Neanche dagli errori di grammatica ti ha saputo difendere il signor Aldo Frane. Massera nella supina sua schiavitù a tutti gli spropositi dei menanti.

Appendice
(Per le ragioni estetiche della parola)

Esce or ora (mentre sto per licenziare al pubblico questo volume di saggi) la traduzione italiana di due studi di Karl Vossler: *Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft* e *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, raccolti in un sol volume dal traduttore italiano sotto il titolo del primo studio.⁴⁶

Il Vossler – com’egli stesso, del resto, dichiara nella prefazione al volume – è un seguace convinto della dottrina estetica di Benedetto Croce. Questi suoi due studi non vogliono esser altro che un’applicazione ai più importanti problemi della linguistica dei principii di quell’estetica ch’io ho chiamato intellettualistica senza intelletto.

In fondo al suo libro dell’*Estetica*, il Croce aveva identificato scienza dell’arte e scienza del linguaggio: «L’Estetica e la Linguistica non sono già due scienze distinte, subordinate, coordinate o disparate, ma sono una scienza sola».

Io ho dimostrato già, criticando la teoria estetica del Croce, la ragione di questa identificazione.

Ciò che il Croce chiama forma, espressione, arte, fatto estetico è soltanto oggettivazione, che viene ad avere tutti i caratteri del fatto fisico, cioè necessità, fissità, assenza di fine e differenza soltanto quantitativa: oggettivazione, dunque, meccanica. Egli

⁴⁶KARL VOSSLER, – *Positivismo e Idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. del Dr. Tom. Gnoli – (Bari, Laterza e Figli, 1908).

ragiona così: il linguaggio è espressione; l'espressione è arte; dunque il linguaggio è arte, e Linguistica ed Estetica sono una cosa sola.

Il sofisma s'annida qua nella parola *espressione*. Ma è sofisma per noi, non per il Croce. Il Croce non può dare alcun *valore* all'espressione, perchè per lui questa, ripetiamo, è *oggettivazione* e nient'altro, e l'arte non è nè più nè meno che la *forma delle sensazioni*, e non, come per noi, il soggettivarsi di quest'oggettivazione.

Delle nostre sensazioni, delle nostre impressioni, ecc. noi non sappiamo nulla finchè esse non siano *formate*, finchè noi non le abbiamo intuite. L'intuizione è dunque l'atto dello spirito che forma. Questo sostiene il Croce. Egli chiama *formare* l'intuire. E già comincia il disaccordo. Questo disaccordo cresce naturalmente quando egli vuole identificare quest'atto dello spirito che forma (primo momento) col fatto estetico, con l'arte. Il Croce ragiona così: noi, prima, non sappiamo nulla; conosciamo *formando*; la forma dunque è conoscenza; l'arte è forma; dunque l'arte è conoscenza. E ritorniamo al sofisma di prima.

Questa forma, come il Croce la intende, non è altro che materia oggettivata, la conoscenza intuitiva che noi abbiamo della materia. Ora questa materia oggettivata o in questo senso formata non è arte, perchè non è *forma* ma *contenuto* dell'arte: è la rappresentazione d'un oggetto che l'arte deve investire soggettivamente. Il Croce dunque scambia il contenuto psichico col

fatto estetico; ma il *contenuto* psichico non è la forma. «L'elaborazione stessa delle impressioni» – egli dice – «non può non essere, a sua volta, un fatto psichico, cioè altre impressioni. Considerata *ab extra*, l'attività estetica non è essa stessa che un succedersi d'impressioni. Gli è per questo che molti non riescono a constatarne l'esistenza, e a coglierne la peculiarità e l'originalità. Chi guarda di fuori, scorge il di fuori; e chi appunta, come Nelson, il cannocchiale sull'occhio cieco, può affermare con tutta verità che non vede nulla. Ma solo quando si acquista coscienza della diversità tra l'esterno e l'interno, e che l'interno, appunto perchè tale, non si coglie al modo stesso dell'esterno, si entra nella filosofia.» Sì: si entra nella filosofia, ma si esce dall'arte.

Quando noi diciamo che la forma non deve esser considerata come alcunchè *d'esteriore*, non intendiamo già parlare di questo *interno* del Croce, che non è *forma*, com'egli crede, ma *contenuto*. Il Croce non arriva, nè può mai arrivare alla *vera forma* individuale, perchè s'arresta alla *conoscenza* soltanto dell'individuale. Ora, la forma come conoscenza, non può esser altro che una astrazione, la rappresentazione astratta, meccanica (perchè soggetta alla legge di causa ed effetto) d'una sensazione: non può esser altro dunque che un concetto o un pseudo-concetto. Nel primo momento noi non possiamo aver altro.

Ora, perchè questo pseudo-concetto diventi fatto estetico, arte, bisogna che la forma non sia semplice conoscenza, forma

d'una sensazione, materia oggettivata, e che si abbia il subiettivarsi di questa forma, cioè di questa oggettivazione, che è un contenuto psichico.

Il Croce s'arresta al primo gradino della conoscenza intuitiva, e non vede mai, dunque, veramente il fatto estetico: confonde l'arte con la rappresentazione della conoscenza intuitiva, l'oggettivazione con l'espressione soggettiva, lo *stile* con la *lingua*. Infatti egli domanda: «Chi mai è riuscito a distinguere, per quanti sforzi si sian fatti, tra *lingua* e *stile*?».

Ed è ben naturale che egli non possa o non sappia distinguere. Appunta anche lui, come Nelson, il cannocchiale su un occhio cieco.

*

Non si riesce in verità a comprendere in prima come faccia ad andar d'accordo col Croce il Vossler per cui «lo stile è l'uso linguistico individuale in opposizione a quello generale».

Ma che intende egli per *uso linguistico individuale*? Ahimè, l'intuizione anche lui, la materia oggettivata, il contenuto psichico, non l'espressione soggettiva, il subiettivarsi di quell'oggettivazione, la creazione d'una forma. L'uso linguistico generale, in fatti, per lui, non può esser altro in fondo «che la somma approssimativa possibilmente di tutti, o almeno dei più importanti usi linguistici individuali».

Ora, questi usi linguistici individuali, così intesi, non sono *stile*, sono rappresentazioni di sensazioni individuali, oggettivazione di queste sensazioni: lingua, non stile; conoscenza intuitiva, non arte.

L'errore, dunque, è quello stesso del Croce, ed è fondamentale.

«Nella sua più intima essenza» – scrive il Vossler, parafrasando il Croce, – «ogni espressione linguistica è creazione individuale e spirituale. Per esprimere un'intuizione v'è un'unica forma. Tanti individui, tanti stili.»

Domando io adesso, come può esser *creazione* ogni espressione linguistica, se questa è forma di sensazioni, intuizione pura, conoscenza, e dunque attività teoretica soltanto? La creazione è della volontà. Finchè questa non interviene, non possiamo aver creazione, ma semplice conoscenza. Non ha detto forse il Croce che «con la forma teoretica l'uomo comprende le cose: con la forma pratica (*cioè con la volontà*) le va mutando: con la prima s'appropria l'universo, con l'altra *lo crea*»? Come si può parlare dunque di *creazione* di forma, se restiamo nel primo gradino della conoscenza? Questa non ci può dare che una rappresentazione astratta e meccanica d'un contenuto individuale, una *oggettivazione*, non mai una *creazione*.

Invano il Vossler tenta di negar l'astrazione, sofisticando così: «Si generalizzi e si allarghi pure quanto si voglia l'immagine di

cane, comprendendovi le più rare e svariate specie di quest'animale; saremo pur sempre lontanissimi dall'aver innalzato tale immagine a dignità di *concetto*. Il *concetto* si forma per deduzione e per definizione, cioè per derivazione da altri e per limitazione rispetto ad altri concetti. Una rappresentazione o immagine generale si forma invece allargando, diluendo le concrete impressioni sensibili. Il concetto non sarà compiuto finchè non sia costruito intero il sistema dei concetti, ossia la filosofia; mentre l'immagine generale regge da sè, indipendente nel proprio valore individuale e momentaneo. Pensare in forma d'immagini generali vuol dire veder le cose a larghi contorni, da grande lontananza e quasi a volo d'uccello; pensare in forma di concetti, vuol dire conoscere le invisibili relazioni che fra le cose corrono. Ora il linguaggio è sempre rappresentazione ed intuizione, mai astrazione».

Prima di tutto, mettiamo bene in chiaro questo: che quando io ho visto a volo d'uccello o no, da lontano o da vicino, un *cane* e ho detto: *cane*, non ho creato nulla, come non creo ancora nulla dicendo *cane danese*, *cane levriere*, *cane barbone* e così via: tutte queste espressioni sono oggettivazioni, fatti di conoscenza, non creazioni. Non saranno concetti, concetti veri e propri; ma espressioni, rappresentazioni astratte sono di certo. Non saranno, tutt'al più, astrazioni logiche, ecco; astrazioni espressive sono però di certo: conoscenze intuitive, se non logiche; ma conoscenze sempre.

Ora che ha da vedere con questa conoscenza intuitiva, con questa rappresentazione di sensazioni, lo *stile*? Lo stile è creazione di forma, non la forma delle sensazioni. Io creerò un *cane* (come Anatole France ha creato il famoso *Riquet* di M. Bergeret) quando l'immagine di quel cane, sensazione o impressione oggettivata, cesserà di essere un simbolo dell'oggetto in me, una visione ch'io non posso non volere o volere (fatto spirituale meccanico, dunque); e sarà visione voluta, voluta per se stessa, e dunque libera perchè ha solo in se stessa il suo fine. Io non posso negare il cane come oggetto, anche ammettendo che esso esiste in me solamente in quanto io ne ho conoscenza; oggetto rimarrà sempre, se non più fisico, spirituale; oggetto ch'io contemplo in me, ma che non creo: non posso crearlo perchè io non lo ho voluto ed esso medesimo ancora non si vuole in me: è in me ancora un'espressione che non ha valore, è in me come oggetto, semplice conoscenza intuitiva, non creazione. Quando diventerà creazione? Quand'io cesserò di contemplarlo quale un oggetto in me, quando esso comincerà a volersi in me, qual io per se stesso lo voglio; quand'esso cesserà di essere mera contemplazione teoretica in me e diventerà azione, quando la mera forma teoretica di esso diventerà forma pratica, tecnica, cioè libero spontaneo e immediato movimento della forma stessa, non più oggettivazione, ma subiettivata. Allora soltanto, e non prima, io avrò il fatto estetico, l'arte.

Non è assolutamente possibile escludere la volontà e il fine dall'arte. Solamente l'opera d'arte deve avere in sè la propria volontà e il proprio fine: l'autore cioè deve volerla per se stessa, qual essa in lui si vuole, libera perchè solo in se stessa ha il proprio fine. Ma l'avere in sè e per sè volontà e fine non equivale a non averne, non vuol mica dire cioè che l'arte non abbia fine e volontà e sia soltanto conoscenza, come il Croce sostiene in Germania e il Vossler in Italia... o viceversa.