

LA VITA DELLA POESIA ^(*)

I.

LA RIEVOCAZIONE DELLA POESIA. I SUSSIDI DELL'INTERPRETAZIONE.

Formata l'espressione poetica, quegli che l'ha formata la ridice mentalmente a sè stesso o la rilegge nella scrittura, qualche anno o più anni dopo, qualche mese, qualche giorno, qualche ora dopo; quando, per la diversità dei tempi, ossia per le condizioni più o meno cangiate, si trova, sempre, di esser divenuto altr'uomo da quel che era. Ora, se quell'espressione rinasce di volta in volta nel sè stesso diventato altro da sè, parimente rinasce negli altri che son pur lui stesso, congiunti con lui nella comune umanità, suoi contemporanei o suoi posterì, nei secoli dei secoli. È questa l'eterna rinascita, ossia la rievocazione che si fa della poesia.

La rievocazione non può attuarsi altrimenti che come ripercorrimiento del processo creativo di quell'espressione, la qual cosa si suole assegnare al gusto. Ma poichè gusto e genio sono, come sappiamo, indivisibili, cioè non sono due ma un atto solo nel suo farsi che è un sentirsi e nel suo sentirsi che è un farsi, è da riportare più esattamente al genio-gusto, o, brevemente, al genio, che, come ha creato quell'espressione, in perpetuo la ri-crea.

L'ha creata il genio, che non è genio del tale o tal altro individuo, naturalisticamente concepito e delimitato, ma è il genio dell'umanità, la quale di quella spirituale creazione si è accresciuta e in essa è cresciuta, e l'ha ora nel suo seno come sua forza indistruttibile. Potrebbe non ritornare sulle labbra di nessun individuo

(*) È il secondo capitolo del libro già annunciato sulla *Poesia*, che anch'esso si pubblica qui senza le postille che lo accompagneranno nel volume di prossima pubblicazione.

al mondo, e nondimeno vivrebbe: simile alla solitaria lampada, di cui dice il Mōrike, che pendeva da leggera catena in una stanza un tempo nido di piaceri e ora abbandonata, e sulla sua bianca coppa, orlata di foglie d'acanto, un'allegra schiera di fanciulli intrecciava la danza, e nessun occhio rimirava quella leggiadra forma e tuttavia essa risplendeva di bellezza, gioiva in sè stessa di sè stessa. Quante belle poesie rimasero così per lunghi secoli, da nessuno ricantate! Quante ne rimangono ora! Quante non torneranno forse mai più dal regno delle ombre alla luce! E tuttavia anche nel regno delle ombre vivono e operano; e sentimenti gentili e pensieri forti e impeti generosi, che sorgono in noi non sappiamo dir come, sono loro figli. Figli di quelle divine eterne creature, di cui non sempre rivediamo i volti, delle creature che il poeta genera come delle altre che genera il filosofo e l'uomo dal gran cuore, ai quali tutti la certezza di questa immortalità dell'opera loro infonde nei petti ardore e devozione e il congiunto sentimento di responsabilità.

Ma appunto perchè l'umanità s'intesse di opere diverse e non è solo poesia e meno ancora si assomma in questa o quella particolare poesia, il processo della rievocazione, quantunque universale nel suo intrinseco, si attua or sì or no, ora con minore ora con maggiore difficoltà. Gli uomini non sono tutti e sempre poeti, e spesso, presi in cose pratiche o in travagli di meditazioni, appaiono addirittura insofferenti e sprezzatori della poesia. La necessaria varietà dell'umano sentire e operare frappone ostacoli alla rievocazione poetica quando si accinge o sta per dispiegarsi e tuttavia non riesce a muoversi libera, intralciata e arrestata dai preconcetti che fan siepe alla mente, dall'animo distratto e oblioso e rivolto ad altri fini, dalle passioni trascinanti; e il corso delle cose le frappone ostacoli di altra sorta, che si dicono accidentali, come sarebbe di non più ritrovare la pagina scritta che serviva al ricordo o di ritrovarla mal ridotta e poco leggibile. Sono impacci e incagli, che è dato osservare di frequente nella persona medesima che aveva formato l'espressione originaria, nell'autore della poesia, il quale, essendo passato ad attendere ad altre faccende e a provvedere ad altri bisogni, quando poi a lei ritorna, avverte di non essere in grado di rinnovarla in sè o di rinnovarla nel suo intero, perchè gli son venute meno, in tutto o in parte, le condizioni soggettive e oggettive che possedeva nel momento della creazione.

E l'autore si sforza allora, secondo i casi, di ritrovare il foglio perduto e di ravvivarne i segni e di decifrarli, ovvero di distogliersi dalle passioni frementi, riscuotersi dalle distrazioni, di concentrarsi in sè stesso, frugare nella memoria, eccitare la fantasia, e così,

con industria e fatica, viene ricreando la poesia già creata. In questo lavoro è portato talvolta a formar congetture, e tal'altra gli capita che, quando crede di aver rievocato questa o quella parola della poesia originaria, in effetti l'ha sostituita con un'altra; cosicchè, se poi la sua memoria si fa più netta o egli interpreta meglio la sua scrittura o ne ritrova una copia migliore, si avvede della sostituzione accaduta, che può essere, a volte, un indebolimento della parola originaria, ma anche, per avventura, una felice correzione.

Che cosa sono questi sforzi che l'autore compie per il riacquisto del testo dell'opera sua; che cosa sono nel loro piccolo se non ciò stesso che, in grande, l'umanità fa e chiama « filologia »? Germi e pianticelle, quelli; alberi e boschi e giardini e campi coltivati, gli altri; ma gli uni e gli altri della medesima qualità.

Nella filologia, lo smarrimento o dispersione dei documenti della poesia dà la spinta all'euristica, a quelle ricerche, a quei ritrovamenti o « scoperte » che con molta lode sono compiute da uomini a ciò disposti e disciplinati. Furono esse la gloria degli umanisti italiani, quando intrapresero lontani viaggi in Oriente e per tutte le terre dell'Europa, rovistando ogni angolo di vetuste abbazie per riportarne codici greci e latini e « liberare » (dicevano) « i padri dalla servitù presso i barbari »; e sono le imprese in cui gareggiano ora gli studiosi di ogni parte del mondo, che, se non sempre o più di rado liberano i padri dalla servitù di popoli barbari, li liberano sovente dal macabro contatto a cui erano costretti nelle fasce di papiro avvolgenti le mummie egiziane e traggono alla luce e al calore del sole Saffo e Bacchilide e Menandro ed Eronda. E l'arte di rendere leggibili le scritture è la tecnica del restauro, alla quale pongono i loro aiuti la scienza fisica e la chimica, col togliere, per esempio, le scritture sovrapposte senza distruggere le sottostanti, o col rendere visibili le sottostanti senza abolire le sovrapposte nel trattamento dei palinsesti mercè gli scoloranti e mercè la fotografia, e col fissare i carbonizzati papiri ercolanesi senza che al tocco vadano in frantumi o si riducano in polvere. E l'altra arte, quella di leggere i vecchi caratteri, è la paleografia, e vi sono tante paleografie quanti alfabeti e forme di lettere. La restituzione dell'originario fonema o suono articolato, scegliendo tra le varie lezioni offerte dalle varie copie dell'unico testo e introducendo correzioni e riempiendo lacune, è la critica del testo, e richiede che si ricostruiscano a questo fine le famiglie dei manoscritti e delle stampe e le loro genealogie. Alla quale seguono glossari dei suoni e delle forme per le singole opere o autori, e lessici della lingua di un po-

polo, o di più lingue insieme, in cui i vocaboli sono messi in corrispondenza tra loro, e grammatiche e sintassi e metriche e altri simili strumenti; e commenti letterari e storici, in cui si determina il significato di vocaboli e di frasi, che si pongono in relazione con notizie di cose, di fatti e d' idee. Lasciamo da parte i tipografi e gli editori, che curano le nitide impressioni dei testi e li fanno circolare, e i bibliotecari che vigilano alla conservazione di stampati e di manoscritti, e i bibliografi che formano i cataloghi delle edizioni: personaggi che non si sogliono annoverare tra i filologi, ma che sono per la loro parte benemeriti nel rendere possibile o agevolare la comunicazione della poesia.

Dinanzi a questa enorme mole di lavoro della filologia i dilettranti di poesia e letteratura, nell'oppressione della paura che una parte ne ricaschi anche su loro, gridano che non c'è bisogno di tanti affaccendamenti e anfanamenti, perchè la poesia « parla da sè ». La qual cosa è, senza dubbio, verissima, ma, affinchè si ascolti il suo parlare, è necessario potersi appressare a lei che parla, che è ciò per cui la filologia appresta i mezzi. La filologia — incalzano — non dà la capacità di sentire la poesia, e i filologi stessi sono, in questa parte, inferiori agli ignoranti e alle anime semplici, e, generalmente, incuriosi, diffidenti e quasi ostili a quella forma di spirituale espressione, attorno a cui spendono la vita loro: ve la spendono attorno e non dentro, contenti alle placide gioie delle ricerche estrinseche, non desiderosi di più forti scotimenti e di gioie più alte. Ma il fine della filologia non è punto di dare quella capacità di poesia, nè di sostituirla con l'opera sua, sì unicamente di preparare la più modesta capacità di giungere al limite della poesia, spianate le difficoltà, rimossi gli ostacoli. E se è, purtroppo, un fatto di esperienza che i filologi, per l'ordinaria particolare forma del loro ingegno o in conseguenza dell'esclusiva loro specializzazione, generalmente non sentono la poesia, sarà bene da augurare che risanino in sè, quelli di essi che possono e per quanto possono, questa deficienza, ma non già, o non solo, per non rimanere nella grottesca figura dell'*asinus portans mysteria* (chè ciò riguarderebbe il loro perfezionamento personale e non quello della filologia), sibbene per il migliore governo della filologia medesima, per impedire che essa si perda nel troppo, nel vano e nel disadatto, e affinchè diventi sempre più veramente « filologia », amica del « logo » o piuttosto della poetica « parola ».

Senonchè gli ostacoli, come si è notato, non sono posti solo dalla mancanza o dai guasti e dalle oscurità dei testi della poesia, sibbene anche dall'animo turbato dalle passioni, le quali tendono a

trascinare nella loro orbita i suoni della poesia, interpretandoli e trattandoli come manifestazioni di ciò che si ama o si aborre, e dalla mente occupata da false e confuse dottrine, che fanno cercare in quei suoni, sotto nome di poesia, espressioni di tutt'altra qualità, prosa, oratoria, effusione, commozione. Sono sostanzialmente gli ostacoli stessi che incontra la poesia nel suo farsi, e che qui ritornano, *mutatis mutandis*; e sostanzialmente gli stessi, salvo i convenienti adattamenti, sono i rimedi. Per quello che è delle passioni, non c'è da far altro se non aspettare che si calmino o procurare di calmarle per formare in sè la serenità d'animo, conveniente all'ascoltazione della poesia. E, quanto alle confuse e false dottrine, ai preconceppi teorici, alle cattive filosofie, conviene discacciarle con la critica e con la migliore dottrina, contrapponendo alla filosofia inferiore o inferiore la filosofia superiore. I soliti dilettanti prendono anche qui la parola per protestare che la filosofia è affatto estranea al caso e che bisogna guardarsi dall'ingombrarne le menti, che debbono essere aperte a ricevere la poesia; e anche qui mettono innanzi una proposizione d'ineccepibile verità. Ma quella proposizione è da prendere in tutto il suo rigore, ossia che le menti non debbono essere ingombrate neppure di cattiva filosofia; e, quando questa c'è (come c'è di fatto, più o meno, sempre), non bastando l'esortazione a dimenticarla perchè non si dimentica su comando, è giuocoforza mettere in opera la filosofia buona. La quale poi è tanto seria e tanto buona che non pretende punto di persistere fastidiosa, con le sue argomentazioni e i suoi problemi, dinanzi alla poesia o di penetrare nella sua cerchia, ma, per contrario, discacciata l'intrusa, in obbedienza alla sua teoria medesima discretamente si accomiata, avendo adempiuto il suo ufficio di polizia o di pulizia, e lascia lo spirito in una condizione afilosofica di *docta ignorantia*, o, come anche si dice, disposto ad accogliere la pura «impressione» della poesia.

Tale «impressione», che il De Sanctis considerava come il momento sacro del critico, e che raccomandava di non lasciar perdere o raffreddare perchè insieme con essa va perduta o brancola incerta la coscienza stessa dell'opera poetica, non è già un'impressione qualsiasi, come la intende il volgare impressionismo, ma è l'impressione estetica: ossia è nè più nè meno che la capacità di seguire la poesia, di vivere con lei, di rifare il suo processo creativo. E, come tale, è sempre acquisita, anche quando, come nei casi più felici, sembra che sia affatto naturale e fuori di ogni preparazione di cultura; perchè niente è nell'universo che sia meramente naturale e non storico, e di una preparazione maggiore o minore o minima c'è

II.

LE OBIEZIONI SCETTICHE ALLA POSSIBILITÀ
DELL'INTERPRETAZIONE.

La preparazione è preparazione e non è l'atto con cui si rievoca e ricrea la poesia; e, se purifica e dispone l'animo, non gli conferisce il calore poetico che deve sprigionare da sè stesso; e, se ridà materialmente o all'incirca i suoni articolati quali l'autore li esprime e scrisse, non dà con ciò la parlante parola di lui, la sua poesia.

E qui si para una difficoltà, che alla prima sembra insormontabile, perchè, per rivivere la parola del poeta, quei suoni debbono essere ricongiunti al loro significato e riempirsi del sentimento e della realtà, che fu già la loro materia; ma, d'altro lato, questo sentimento e questa realtà non si deve ritrovarli se non nella trasfigurazione che ne fece il poeta, nel contenuto-forma, e perciò nei suoni in cui egli li esprime, in quelli e non in altri.

Cercare quel contenuto fuori di essi nella realtà, come tentano taluni che, non vedendo differenza tra la filologia e il ben distinto processo interpretativo estetico da compiere con un nuovo atto, si mettono a compilare l'inventario del mondo del poeta per raggiungere la sua poesia, è, se ben vi si riflette, un'illusione che ha del puerile. Tanto varrebbe intraprendere l'inventario dell'universo, essendo tutto l'universo contratto e condensato nel sentimento e nell'intuizione del poeta, e cioè aprire un vizioso progresso all'infinito. E, in effetto, anche quando arbitrariamente si restringe l'esecuzione dell'inventario a ciò che sembra toccare più da vicino la persona del poeta, come le vicende politiche del suo tempo e del suo popolo, i suoi amori e i suoi odii, quel che tentò e quel che fece nella vita pubblica e privata, le sue fortune e sfortune, la gente che praticò, i libri che lesse e predilesse, e simili, tutto ciò si dimostra sempre troppo e troppo poco insieme. Ognuno sa e può verificare l'inconcludenza e l'involontaria ironia di siffatte indagini, che in innumerevoli saggi e volumi si spacciano per interpretazioni della poesia, e con le quali, dopo essere usciti fuori della cerchia di questa e aver girandolato per tante cose che non han da vedere con lei, al ritorno dal viaggio o dalla passeggiata si dichiara, soddisfatti, che la poesia è, per tal modo, « spiegata », quando, in verità, la poesia (se ci è lecito qui personificarla), all'udire recitare una filatessa di

notizie estranee, indifferenti e divaganti, se ne sta come in silenzio, con occhi meravigliati, o assume un volto di sfinge.

Possono soddisfarsi di consimili maniere di spiegazione solo coloro che la credono cosa pratica tra le altre cose pratiche o illazione logica tra le altre illazioni logiche, e, trattandola in conseguenza, considerano la *Commedia* semplice continuazione delle gesta di Dante, partigiano politico; il canzoniere del Petrarca, una serie di biglietti amorosi per sollecitare le grazie di Madonna Laura; il *Furioso*, un trastullo come un altro, col quale messer Ludovico si sottraeva ai pesanti doveri di cortigiano e di amministratore, che gli imponevano i suoi signori d'Este; e il *Sabato del villaggio* e l'ode *A Silvia* come manifestazioni sintomatiche dell'idropisia e delle altre malattie che affliggevano Giacomo Leopardi: le quali interpretazioni, o simili a queste, si leggono nella relativa e dotta « letteratura » dei critici che si denominavano « positivisti ».

Ma se da quei suoni non si può uscire, e tuttavia il loro significato spirituale è soltanto nel sentimento e nella realtà che la fantasia del poeta trasfigurò, non è cotesto un disperato circolo, altresì vizioso, da buttar via insieme col presupposto che gli ha dato origine, e che è quello della rievocabilità della poesia? Vi sono, infatti, intelletti semplicistici, e in fondo rozzi, che non esitano ad appigliarsi, come se niente fosse, a questo partito, e tengono che ogni ri-creazione è, realmente, una nuova e diversa poesia; ogni lettura di poesia, la fantastica scrittura e stampa di un'altra che è fiorita in quell'atto nello spirito del lettore e risuona in sue proprie e nuove parole. Ma, con l'appigliarsi a questo partito, non si nega soltanto la rievocabilità, si invece, tutt'insieme, l'essenzialità stessa della poesia, che decade ad atto pratico, sempre nuovo ed altro, perchè sempre nuovo ed altro è il corso delle cose, e non si bagnano due volte le mani nello stesso fiume.

Tale del resto, cioè confondimento della poesia col pratico fare e col pratico-passionale piacere, è la natura di ogni scetticismo estetico: a rifar capo a quello tradizionale, che si asserragliava nell'aforisma che « dei gusti (ossia dei piaceri) non si disputa », e a cui Emanuele Kant pose fine col dimostrare che nello spirito umano c'è una speciale qualità di piacere, della quale ben si disputa, perchè ha carattere universale ed assoluto, ed è scevra di ogni pratico interesse, sebbene sia distinta dall'approvazione che si dà al pensare per concetti secondo verità. L'asserzione della « relatività del gusto », che con questa formola abbassava la poesia e la bellezza a fatto edonistico, non è più oggetto ai tempi nostri di difese e di offese, di ac-

cettazioni e di contraddizioni, avendo affatto esaurito l'ufficio storico che esercitò nel secolo decimottavo a rendere urgente per la filosofia l'indagine dei problemi della poesia e dell'arte ed essendosi vanificata nel corso di quell'indagine; sicchè, quando, dopo il Kant, fu ripetuta da taluni positivisti, associazionisti, utilitaristi ed evolucionisti, parve non più teoria ma semplice attestato d'incultura. Vero è che è ricomparsa talvolta nelle pagine di qualche letterato, come Jules Lemaitre: prova che non sempre i letterati sono riflessivi nè scavano in profondo, tanto è vero che il Lemaitre, che era buon intenditore e acuto giudice di poesia, disfaceva coi suoi effettivi giudizi la sua teoria scettica, pur avendo l'aria di disfare invece con la teoria i giudizi, quasi per civetteria, come chi, assai facendo, dica di non far nulla, e, assai donando, dica di non donar nulla che valga.

Al pari dello scetticismo in genere, quello estetico è conseguenza dell'immaginazione che le cose stiano da una parte e dall'altra gli uomini col loro sempre vario sentire, il quale essi, poveri illusi, si danno a credere che sia un pensare e giudicare le cose, laddove, non potendo mai venir fuori dalla loro cerchia di sentimenti, non attingono mai il vero di quelle. Ma la realtà non è composta di cose e di sentimenti, sì invece unicamente di atti; e tale è il pensiero e tale la fantasia, e non ci sono atti che non conseguano sè stessi, e, conforme alla loro natura, il loro qualsiasi fine. Il preteso disaccordo degli uomini nei loro concetti e giudizi, nei loro ideali morali, nel discernimento del bello dal brutto, quel disaccordo che è il cavallo di battaglia allegramente inforcato dallo scetticismo, potrà avere una parvenza di realtà, e si potrà anche lasciar correre come maniera d'intendersi nel conversare alla buona, ma nella reale realtà non sussiste. Guardando da presso questi disaccordi nel campo che ora consideriamo della poesia, si scoprono, all'analisi che se ne faccia, non disaccordi ma diversità di atti, che punto non cozzano tra loro. Poniamo un piccolo carne di Catullo: « Vivamus, mea Lesbia, atque amemus », e al suo cospetto una folla di uomini dei quali alcuni lo pronunziano bello e altri brutto. Una prima distinzione, per altro, è da fare nella folla, perchè alcuni o molti di quelli non lo hanno realmente sentito nè bello nè brutto, ma ripetono parole altrui o dicono parole a caso per darsi contegno d'intelligenti e saputi, per far mostra di entusiasmo o di disdegno. Ed essi perciò non rappresentano discordia nel sentire, ma sono semplici vociferatori; e si sa per quotidiana esperienza quanto grande sia il loro concorso nel regno della chiacchiera, dove s'apre la fiera delle vanità con la poesia e con le altre arti come con la filosofia, la politica e ogni altra cosa. Si farebbe a loro troppo

onore con l'innalzarli a oppositori; e in pratica non lo si fa e li si lascia chiacchierare senza dare orecchio nè alle loro ammirazioni nè alle loro vituperazioni, o sorridendo del loro dire. Rimangono gli altri due casi: di quelli che realmente hanno provato un sentimento di consenso e di piacere, e di quelli che realmente hanno provato un sentimento di dissenso e di dispiacere. Ma, se quel carne è bello, è impossibile che l'anima che è entrata in relazione con la bellezza, non abbia partecipato alla sua gioia e non la lodi. Cosicché per gli altri che hanno provato realmente un sentimento opposto, non c'è altra spiegazione possibile se non che essi non sono entrati in relazione con la poesia in quanto poesia, ma con la sua materia, che hanno scambiata (per continuare nell'esempio del carne catulliano) con la notizia di un atto morale e, giudicando questo riprovevole, dicono brutto quel carne perchè celebrazione della gioia sensuale e invito a dimenticare, nel turbine dei baci a centinaia gli uni sugli altri, le meditazioni dei quattro novissimi, meditando i quali in eterno non si pecca. Il che è confermato da ciò che di frequente incontra, ossia che, richiamando quegli assertori del brutto alla bellezza della poesia da loro vituperata, e recitandola in modo che la sentano e riuscendo a toccare le loro fibre estetiche, si ode da essi replicare: « Si, come forma, è bella, ma come poesia è brutta », o altra risposta simile. E anche quelli che così sentono e così ragionano e così rispondono, sono legione, e neppure essi innalzeremo al grado di oppositori: li chiameremo moralisti, fattisi incapaci di rompere la muraglia della loro esclusiva passione, aridi di cuore e di fantasia. Rimane dunque, come residuo dell'analisi, il solo caso di chi sente la bellezza di quel che è bello; onde lo spettacolo dei contrastanti sentimenti intorno alle opere di poesia svanisce come svanisce un cattivo sogno.

Ma a farlo ritenere per un sogno ad occhi aperti, anche senza ricorrere alla metodica dimostrazione, basterebbe l'*auctoritas humani generis*, il continuo e vivo disputare di bellezza e di poesia, l'assidua meditazione sui principii che le reggono e — non fosse altro —, quell'immensa mole che già si è detta di lavoro filologico ai loro servigi, che sempre, senza posa, si accresce e si perfeziona: dai grammatici alessandrini o dagli ordinatori dell'età di Pisistrato (per prendere un punto di partenza nel tempo) alla scuola italiana del Rinascimento, a quella francese, olandese, inglese, tedesca, e all'odierna europea e americana: un lavoro a cui non disdegnarono di partecipare, e farsene promotori, poeti come l'autore delle « Miscellanee », Angelo Poliziano. Par sicuro che una simile e così estesa

e così molteplice e così grave fatica, non sarebbe stata intrapresa e proseguita dal genere umano (che nel suo complesso non suol perdere il tempo), se si fosse dovuta tentare invece l'impossibile riproduzione di piaceri aventi qualità pratica: per esempio, di rimettere gli uomini in tali condizioni di palato e di stomaco, da gustare e digerire le ghiande e le carni crude di cui saporitamente si pascevano i loro remoti antenati o, magari, il « brodetto nero » degli Spartani, o di far sì che riassaggino con piacere, intermezzandola alla cucina odierna, quella medievale o anche cinquecentesca e secentesca, che quasi ci spaventano solo a leggerne le ricette nei trattati, e che Dio solo sa quel che accadrebbe se fossero « rivissute »: certo, niente di meglio di quel che provarono i commensali della signora Dacier quando, secondo l'aneddoto o la leggenda, ella somministrò loro per l'appunto il « brodetto nero ». La dotta signora aveva, a quanto sembra, con sapienza filologica ritrovato gli ingredienti di quella pietanza e il modo di manipolarla; ma si era dimenticata di rendere antichi spartani gli stomaci degli accademici che aveva convitati.

III.

L'INTERPRETAZIONE STORICO-ESTETICA.

Poichè dunque non si può buttar via quel circolo vizioso senza buttar via l'idea stessa di poesia, non rimane se non di guardar meglio per accorgersi infine che quel circolo non è punto vizioso, ma piuttosto (se così piace ammirarlo) magico; della magia stessa per cui in ogni istante ci compenetriamo gli uni cogli altri, viviamo e pensiamo solo perchè gli altri con noi vivono e pensano, e nell'atto stesso siamo personali e sociali, individui e universali, uomini e umanità.

Per opera di questa magia si compie quotidianamente il miracolo dell'apprendere e comprendere le lingue che chiamiamo straniere: al quale effetto niente varrebbe avere innanzi ai sensi e all'intelletto gli oggetti, le costumanze, gli eventi, le persone di cui in quelle lingue si parla, nè conoscere le approssimative e astratte corrispondenze di significato dei loro suoni articolati con gli astratti suoni articolati, desunti dal modo di parlare che ci è solito. Tutte le cognizioni forniteci dalla filologia, utilissime certamente, resterebbero disgregate e inerti, se non ci fosse la condizione fonda-

mentale ed essenziale che noi siamo esseri parlanti e che il nostro interlocutore di lingua straniera è un essere parlante, e che le vibrazioni nostre e quelle di lui sono omogenee, le une e le altre vibrazioni della comune umanità, e perciò, per consenso o simpatia, quelle dell'uno finiscono con l'essere risentite dall'altro.

E lingue a noi nuove e straniere non sono solo quelle che così chiamiamo nell'usuale conversare, ma (per attenerci alla realtà della cosa e al rigore del concetto) ogni parola che ascoltiamo è una lingua nuova e straniera, perchè non fu mai detta per l'innanzi e non si identifica con nessuna di quelle dette innanzi, e noi, udendola per la prima volta, la comprendiamo solamente con uno di quegli atti di consenso e simpatia che abbiamo riconosciuti fondamentali ed essenziali. Atti di consenso che sono preceduti sempre da sforzi, sempre da « preparazione filologica », maggiore o minore, spiccata o celata e quasi invisibile, attinta da libri o dalla propria memoria, faticosa e lenta o facile e rapidissima, così facile e rapida e ovvia che non può non provarsi un certo sbalordimento a sentirla ora qualificare con quel nome solenne di « filologia ». E nient'altro che espressione di nuova lingua è ogni poesia che si crea e che noi ricreiamo in noi, giacchè l'illusione che i poeti, e in genere gli uomini favellanti, si servano dei suoni articolati come di tessere che trovano bell'e fatte e che devono solo disporre in uno o altro ordine, è una mitologia da lessicografi e da grammatici, che qui non ci attardiamo a riconfutare. E, del resto, la sentenza che ogni nuova poesia sia un nuovo linguaggio appartiene alla comune esperienza e riflessione; e guai quando quella è un vecchio linguaggio, ossia combinazione meccanica di forme già fissate, di parole già dette! Ed è mero giocherello (se anche talvolta giuoco di prestigio), o mero accidente (simile alla leggendaria spugna di Apelle), ciò che si esegue o ciò che accade quando la lingua, ossia la somma delle espressioni già prodotte, poeteggia essa invece del poeta, ossia senza intervento creativo dello spirito poetico.

In tal modo, col suono articolato entra tutt'insieme nell'anima dell'ascoltatore e del lettore l'immagine che si era espressa in quel suono e che era quel suono. E se qualche oscurità e lacuna permane nell'apprendimento e nell'intendimento, occorrerà chiedere e aspettare dalla « filologia » (nel largo e pure stretto senso in cui adoperiamo questa designazione) nuovi sussidi, che schiariranno l'oscurità e riempiranno la lacuna, e in quell'atto non è lecito ricorrere, per toglierle via, a immaginazioni nostre personali. La ripugnanza a siffatta contaminazione è il sentimento che accompagna la ri-crea-

zione di una poesia, ed è sentimento di riverenza verso la poesia: innanzi alla quale conviene che si stia, secondo una nota comparazione, come innanzi a un uomo di riguardo, col cappello in mano, ascoltando quel che egli dice, senza interromperlo.

L'interpretazione, che così si compie, è storica; ma non già nel senso che dia un giudizio storiografico, perchè questo ci porterebbe, fuori della poesia, nella sfera ulteriore della riflessione; e nemmeno nell'altro senso, che sia filologia, perchè la filologia per sé non è storia e d'altronde qui ha ufficio strumentale. È storica nel senso che non è creazione ma ri-creazione e si riferisce a una poesia esistente e, poichè niente esiste fuori della storia, storicamente esistente. Tale interpretazione storica si è fatta sempre e altra non poteva farsi; ma fermare nettamente questo punto teorico e da esso trarre una particolareggiata metodologia è stata conquista del più profondo concetto della storia che si venne maturando attraverso il secolo decimottavo e la cui elaborazione fu proseguita, pur fra molte traversie e arresti, nel secolo decimonono, e ancora si travaglia al suo fine. Suoi avversari sono i relativisti, i contingentisti, i fenomenisti, gli attualisti, che, nel campo particolare della poesia e dell'arte, si convertono in edonisti.

Ma, col porre il carattere storico dell'interpretazione della poesia, si determina un momento che essa ha in comune con l'interpretazione di ogni altra delle cosiddette espressioni che abbiamo analizzate e definite: della prosa, dell'oratoria, della letteratura d'intrattenimento, della letteratura effusiva, delle quali nessun'opera è comprensibile se, col sussidio della filologia, non sia risentita e compresa nella sua storica esistenza. Perfino l'espressione immediata o non-espressione richiede quella storica interpretazione, giacchè, come sappiamo, essa è un indizio che non deve essere integrato con l'immaginazione, ma con l'osservazione e il pensiero della realtà di cui è indizio, al modo che il medico adopera nelle sue diagnosi. La poesia è un fatto storico, ma un fatto storico che ha la sua propria qualità, diversa da quella di altri fatti storici; e se, come tutti gli altri, muove dalla realtà esistente, e come tutti gli altri va oltre questa determinata realtà, il suo andar oltre e creare consiste nell'intuitivo congiungimento e fusione del particolare con l'universale, dell'individuo col cosmo e (come disse una volta il Goethe dell'arte in genere) il suo punto di partenza è il « caratteristico », ma il suo risultato è la « bellezza ». Onde l'interpretazione storica di essa è, nell'atto stesso, interpretazione estetica, la quale non è negazione della storicità nè aggiunta alla storicità, ma è la sua storicità vera; cosicchè torna il medesimo

chiamare quell'interpretazione « storica », intendendo « storica della poesia », o « estetica », intendendo « della poesia storicamente esistente »; e solo per chiarezza didascalica e non per eclettica combinazione, noi la denominiamo « storico-estetica », non volendo coniare di nostro capo un vocabolo che esprima più energicamente la fusione dei due elementi, i quali sono due nell'astratta analisi, ma nella realtà sono un atto solo.

Di qui'è dato intendere le ragioni, e insieme l'irragionevolezza, delle due scuole che si contrastano nel campo dell'interpretazione della poesia, e che assai battagliarono in Italia, specialmente in quei primi anni del secolo presente che furono così fervidi di vita intellettuale. E non battagliarono inutilmente, se, consumandosi in quell'illogico battagliare, posto che in altro modo non potevano consumarsi, lasciarono il campo all'avversaria dell'una e dell'altra, all'interpretazione di cui sopra si sono esposti i termini e che è la sola legittima e vera. Si fregiava l'una del titolo di « storica », e si sarebbe dovuta intitolare tutt'al più, notandola di stigma degenerativo, « storicistica », perchè il suo assunto era d'interpretare la poesia non come poesia, ma come prosa, oratoria e le altre cose che si son dette, e che talvolta si trovavano nelle poesie come parti aggregate e non poetiche, e tal'altra volta non vi si trovavano punto, ma essa ve le introduceva ossia le immaginava, fraintendendo e alterando le parti poetiche stesse; e più spesso le trattava unicamente come documenti di storia extrapoetica per costruire le biografie degli autori e i quadri della vita dei vari tempi e popoli. La seconda si pompeggiava del titolo di « estetica », ma a sua volta meritava lo stigma degenerativo del nome di « estetizzante », perchè a quella falsificazione dell'interpretazione storica della poesia contrapponeva una pari falsificazione dell'interpretazione estetica, a una caricatura una caricatura; e personaggi caricaturali apparivano altrettanto i penserosi e gravi, e tuttavia ingenui, interpreti della poesia come non-poesia, quanto i letizianti ma meno ingenui e alquanto ciarlataneschi, sostitutori della loro propria semipoesia o delle loro esibizioni di finta poesia alla poesia dei poeti. Ora questo battagliare, come si è detto, è quasi cessato in Italia, dove, se dei seguaci della prima scuola è assottigliato il numero e scemata l'importanza, quelli della seconda quasi non si vedono più; e per questa parte una certa chiarezza si è fatta nelle menti. Ma non par che possa dirsi il medesimo per altri paesi di cultura, nei quali il dibattito non ha avuto il suo corso o non in modo parimente intenso e radicale, e perciò il beneficio che se n'è tratto è stato di non poco minore e meno saldo.

Pure, se, come teorie, quelle storicistiche ed estetizzanti si possono dire sorpassate, a segno che piuttosto che farne oggetto di disputa se ne discorre ora come di fatti storici esse stesse, altra cosa è guardarsi dalle tendenze che rappresentavano: dalla tendenza a malamente storicizzare la poesia, e dall'altra a sostituirla con nuove personali immaginazioni, perchè queste tendenze sono fonti perpetue di errori o di pericoli che insidiano coloro stessi che teoricamente ragionano e professano la teoria giusta ed hanno la buona volontà di attenersi nei loro giudizi.

Un paio di esempi gioveranno a dimostrare questi pericoli in azione e gli errori che ingenerano; dei quali uno può essere offerto dalla controversia sul modo d'interpretare la poesia antica, intendendosi con questa parola la greco-romana, benchè converrebbe intendere ogni poesia, che tutta è più o meno antica e appartiene al passato, staccata insieme e legata a noi: ogni poesia che non sia quella che nell'atto si crea e che perciò non ha uopo d'interpretazione. Comunque, opportunamente, s'insiste sulla necessità di guardarsi dall'interpretarla con concetti e sentimenti contemporanei e moderni; il che porterebbe, veramente, non a un'interpretazione, ma a una nostra nuova fantasia, non dissimile da quella onde l'Omero cesarottiano fu raffigurato con parrucca, codino, abito fiorato e spadino, se anche, invece del gentiluomo settecentesco, più facilmente oggi si verrebbe forse a disegnare l'immagine del decadente novecentesco: in altri termini, a quel modo si tornerebbe al vezzo dell'estetismo, già criticato. Ma, quando al rigetto di cotesto estetismo si unisce il pensiero che la poesia greco-romana sia da interpretare coi sentimenti greco-romani, si ricade nell'opposto errore dello storicismo, perchè si dimentica che quei concetti e sentimenti, e tutta la realtà di cui facevano parte, sono stati nella poesia trasfigurati e hanno perduto l'impronta storica e unilaterale per ricevere impronta umana e onnilaterale. L'episodio di Ettore e Andromaca e quello di Nausicaa e dell'isola dei Feaci non si svolgono in Grecia o in altra parte della terra, nè in un particolare momento del tempo, ma in un paese ideale e in un tempo eterno. La lingua greca, le cognizioni dei casi storici e dei costumi, e tutte le altre cose necessarie per l'intendimento e che la filologia ci arreca, non sono altro che scale per ascendere a una regione nella quale quelle scale non servono più, a un cielo in cui la terra è sparita. Che se di questa verità si vuol avere sensibile esperienza, si getti l'occhio, leggendo i canti di Omero, sulle figure che in alcune edizioni li accompagnano, e che sono ricavate da vasi e gemme e dipinti e sculture, di guer-

rieri sui carri, di deità arcaiche, di sacerdoti coll'infula, di gente che solca i mari su navi di vetusta foggia e altrettali, e si proverà, peggio che fastidio, disgusto e nausea. Che cosa vengono a fare cotesti omicciattoli, cotesti idoli barbarici, coteste opere di battaglie e di navigazione, in mezzo ad Achille e ad Aiace, ad Atena e ad Afrodite, alle battaglie che si combattono nell'Iliade e ai mari che si solcano nell'Odissea? E, se altra e sensibile esperienza si vuol ricordare, si pensi all'avversione che hanno i poeti veri (diversamente dai poetastri) a porre innanzi ai volumi delle loro poesie il loro ritratto, e alla delusione dei lettori che non ritrovano nei realistici ritratti il loro poeta, e all'origine perciò dei ritratti ideali (tanto che perfino gli ora mentovati poetastri si fanno ritrarre sovente con le chiome prolisse e gli occhi levati al cielo, aspettanti l'inspirazione). È nota poi la cura con la quale i poeti nascondono le notizie intorno alle persone e ai fatti che hanno loro porto occasione e materia, e quanto stupide e odiose siano le rivelazioni di questa sorta con le quali gli eruditi credono di illuminare la poesia, e quanto sdegno scotesse il petto del Goethe, quando, lui vivente, gli fecero provare, anticipazione della gloria del suo nome, siffatti tormenti. Quale vantaggio si otterrebbe, quale consolazione si godrebbe a far la conoscenza personale di Lesbia e di Cinzia, di Beatrice e di Laura, di Carlotta e di Fanny, di Aspasia, Nerina e Silvia, della « donna bruna », e della « donna velata », se non forse quella di misurare ancora una volta la ben conosciuta distanza che corre tra l'umana debolezza dell'innamoramento e la realtà di fatto, e l'altra maggiore tra l'innamoramento e la poesia; e, se mai, di verificare quel che è stato sospettato da uno scrittore di cui ora non mi sovviene il nome, che tutte quelle donne erano brutte e, per sentimenti, parole e gesticolazioni, poco diverse da serve.

Un altro esempio è nella pervicacia con cui si continua a indagare i fini dei poeti e i loro concetti, dicendone indispensabile la conoscenza per intendere la loro poesia; dove ci sarebbe da domandare, preliminarmente e metodicamente, come mai si farebbe, in questo caso, a intendere la poesia di quei poeti che non si proposero verun « fine » e non ebbero verun « concetto » del sentimento stesso che al vivo rappresentarono, non potendosi certamente sostenere che al poeta siano indispensabili l'una e l'altra cosa, ossia che egli debba essere duplicato e triplicato di oratore e di filosofo. Ma il vero è che anche quelli di loro che sono oratori e filosofi, e hanno fini e concetti, in quanto poeti non possono esprimerli (perchè i fini e i concetti si esprimono soltanto nell'oratoria e nella prosa), e

perciò, nel corso creativo dell'opera loro, li mettono da parte o li distaccano o li serbano solo come particolari toni di sentimento, spogliati della loro fredda concettualità e della loro dura praticità. È effetto d'illusione ottica vedere nella tragedia greca l'idea del fato, o nell'opera di un poeta cristiano quella della provvidenza, perchè « fato » e « provvidenza » sono concetti e perciò pensabili e non rappresentabili, e quel che si rappresenta sarà sempre e soltanto, sotto nome di fato, un sentimento di terrore e di rassegnazione, sotto nome di provvidenza un sentimento di fiducia e di speranza: luci ed ombre, e non concetti. Interrogati su quel che essi pensano del fato e della provvidenza, e della giustizia e dell'ingiustizia, e delle leggi degli dèi e di quelle degli uomini, o accusati in queste cose di empietà, non dovrebbero i poeti rispondere altrimenti di come rispose Paolo veronese quando fu tratto innanzi al tribunale dell'Inquisizione per avere in una sua pittura messa una figura che contrastava alla sacra storia dalla quale aveva tolto il soggetto; cioè che egli faceva la pittura « con quella considerazione che il suo intelletto poteva capire »; che la figura, per cui era accusato, l'aveva messa « per ornamento come si fa », perchè gli bisognava un certo colore o tono di colore, fosse o no nella « storia »; e che, infine, i pittori « si pigliano la licenza che si pigliano i poeti ed i matti ».

IV.

L'ODIO PER IL BRUTTO, L'INDULGENZA PER LE IMPERFEZIONI
E L'INDIFFERENZA PER LE PARTI STRUTTURALI.

Il lettore di una poesia, identificandosi col suo autore, ampliando e conformando l'anima all'anima di lui, s'innalza come lui sui particolari interessi ed affetti (su quelli che gli sono particolari nelle condizioni date); come lui, si deterge in un'analogha catarsi, e s'apre, come lui, alla gioia della bellezza.

Ma tutto al contrario gli accade dinanzi alle sedicenti poesie, alle cose che gli si presentano con pretensione e parvenza di poesia e che poi, nell'accingersi a ricrearle in sè e a goderle, gli si scoprono nient'altro che cose pratiche, di quelle che si chiamano, per tale inganno e disinganno, « brutte ». In questa scoperta, egli soffre disgusto e dispiacere, laddove colui che le ha prodotte, ha gioito.

Ha gioito; nè potrebbe essere altrimenti, perchè colui, nel fabbricare quelle che per l'altro sono bruttezze, coltiva la credenza e

L'illusione di eseguire invece opere di bellezza, e viene soddisfacendo la propria ambizione, lusingando la propria vanità, di apparire agli occhi propri ed altrui in figura d'uomo geniale, di artista e di creatore. Il cattivo poeta «gaudet in se et se ipse miratur», e per questa sua contentezza, si presenta assai spesso nella vita sociale cortese e amabile, «venustus et dicax et urbanus», come per l'appunto il Suffeno effigiato da Catullo (c. XXII), che, quando poi scrive versi, «unus caprimulgus aut fossor videtur». Quando scrive versi, è un carnefice, torturatore dell'orecchio e della fantasia, e perciò lo spirito poetico, l'uomo di gusto serio, lo aborre e lo fugge; ma quello invece cerca lui e lo carezza e lo corteggia e l'adula, per tirarlo a nutrire di lodi la sua illusione e ad accrescere il compiacimento della sua vanità. La satira e la commedia procurano di vendicarsi del cattivo poeta; ma nessuna vendetta adegua forse il tormento che egli sa infliggere e nel quale egli si dimostra più importuno e più tenace di qualsiasi persecutrice, ronzante e punzecchiante zanzara.

E se i poeti pessimi sono meno odiati dei mediocri o semplicemente cattivi, la ragione è che sono meno temibili, più facili ad essere ravvisati da tutti e messi al bando. E, se quell'odio non colpisce gli aperti e franchi manufattori e commercianti di cose brutte, è proprio perchè non danno alcuna noia a chi non li cerca, e anzi di solito, ben sapendo quel che valga l'opera loro, modesti e intelligenti vi dicono: — Non leggete il mio romanzo, non è cosa per voi —, o addirittura imitano il diritto zelo dell'impresario di Nanà, che, quando gli si parlava del suo «teatro», interrompeva seccato e stizzito: — Non lo chiamate il mio teatro; chiamatelo il mio postribolo.

Nondimeno neppure l'orrore del brutto deve spingersi a tale estremo da cangiarsi in *odium auctoris* con gli uniti pregiudizi, e da impedire di godere la poesia dove si trova, perchè, come talvolta fiorisce solitaria su aride rocce intellettuali e in altri luoghi inospiti, così può fiorire in mezzo alle cose brutte. «Parmi son fatras obscur, souvent Brébœuf étincelle», diceva il Boileau, e «tarde non fur mai grazie divine», diceva, in altro senso, Francesco Petrarca; e vi sono di quelli che, dopo anni e anni di cattiva letteratura, quando meno si aspetterebbe, mettono fuori una novella o un dramma genialmente concepiti, e vi sono, come è noto, poeti dall'unico sonetto bello.

Contento di sè Suffeno, non è contento Virgilio, perchè di continuo sente le imperfezioni dell'opera propria, ne è sempre pensoso, si studia di rimuoverle, non sempre vi riesce, e il suo scontento può arrivare fino al punto di ordinare, morendo, che siano bruciate le carte contenenti l'*Eneide*. L'opera, che ha imperfezioni, non è l'opera

brutta, perchè questa non è nata come poesia e, se vive, vive di altre risorse; ma è l'altra, nata poeticamente, creatura celeste che del suo passaggio sulla terra reca segni sul suo ammanto. Il poeta (come l'uomo morale per la sua azione, che non va mai esente di qualche impurità) soffre delle macchie che scorge nell'opera sua e vorrebbe toglierle via tutte, fino al più piccolo vestigio; e sogna sempre di mandarla per il mondo come (secondo l'immagine fra' Jacopone trovò per l'Anima) il re di Francia la propria figliuola sommamente amata e unica del suo retaggio, «vestita di una bianca stola», splendente in quel candore agli occhi dei riguardanti di «tutte le contrade». Ma la poesia visita le menti col fulgore del baleno, e l'umano lavoro le tiene dietro, tratto da lei, da lei affascinato, e coglie di lei quanto può e invano le chiede di sostare e di lasciarsi rimirare in ogni linea del volto, che già quella è dileguata. Ritorna talvolta e si fa guardare più compiutamente, ma l'altra non ritorna; e il poeta se ne rimane con le sue parole luminose e con quelle opache che aspettano e invocano, e forse otterranno e forse no, il raggio che le rischiarerà. Così Virgilio, per non perdere il tutto per la parte o per la particella, il massimo per il minimo, e non lasciare sfuggire indarno il momento felice, si rassegnava, secondo il racconto del suo biografo, a scrivere alcuni versi imperfetti o espressi in modo provvisorio («dum scriberet, ne quid impetum moraretur, quaedam imperfecta reliquit, alia laevissimis versis veluti fulsit»), e confortava sè stesso e celiava con gli amici chiamando quei versi «puntelli» («tibicines»), che servivano a sostenere l'edificio fino a quando si potesse mettere al loro posto solide colonne. E di quelle imperfezioni il poeta soffre bensì, bramerebbe risanarle, e nondimeno, come per un sacro terrore del mistero che si è celebrato in lui, esita bene spesso a porvi mano, temendo di far guasti, perchè la mente fredda non è più la fantasia calda, e la lima è un pericoloso strumento, che può «polire», ma può anche «exterere», come diceva Quintiliano, cioè portar via il meglio. E allora altro non gli resta che chiedere indulgenza, come la chiedeva per implicito Dante, confessando che molte volte la forma non s'accorda all'intenzione dell'arte, «perchè a risponder la materia è sorda»; come la chiedeva espressamente il Goethe, pregando di non stendere la mano correggitrice o ammonitrice e non arrestare il mulino del poeta quando gira, perchè «chi ci comprende, ci sa anche perdonare».

Tale indulgenza gli spiriti poetici, gli uomini di serio gusto, le menti larghe e i cuori generosi concedono prontamente, così in poesia come in morale, guardando al sostanziale di un'opera come di

un'azione e di una vita; laddove scontrati e inesorabili si comportano gli Zoili di ogni tempo (che nella cerchia morale si ritrovano in quei tali «camerieri» per i quali non vi sono «grandi uomini», e che notano ogni pelo sugli abiti dei padroni): gli Zoili, che scrivono il minuzioso catalogo delle imperfezioni del poeta, delle sue negligenze, dei suoi errori, e, quando poi vogliono pur lodare, gli pongono accanto il catalogo dei pregi e delle bellezze, e non giungono a intendere che i difetti sono in funzione dei pregi, le particolari incertezze o esuberanze, della forza impetuosa che investe il tutto, e che perciò dal centro bisogna partire e non starsene alla periferia. L'Alfieri presenta in copia durezza e astrattezze intellettualistiche, e con tutto ciò è poeta, assai più di un liscio e a suo modo perfetto Metastasio; il *Cinque maggio* del Manzoni è stato più volte censurato verso per verso e frase per frase, e con tutto ciò è una grande lirica. Di fronte agli interpreti che si vantano e sono lodati di «squisiti» e di «sottili», e che vengono rilevando e sottolineando le imperfezioni e i punti deboli dei poeti, quasi gloriose scoperte della loro sensibilità e del loro acume, il poetico lettore e l'uomo di serio gusto prova moti d'impazienza e di fastidio, come se dicesse: — Ma sì! Di queste cose m'ero avveduto anch'io, e prima di voi; e soltanto, diversamente da voi, non volevo, perchè non dovevo, rilevarle e sottolinearle.

Nella poesia non s'incontrano solo le imperfezioni, le quali, per definizione, sono il correggibile e, in effetti, le più vengono corrette nel corso del lavoro e nei ritorni del momento creativo; ma anche cose impoetiche eppure non correggibili, che nel lettore non destano, come non destarono nell'autore, dispiacere e riprovazione, ma sono guardate con una tal quale indifferenza. Sono queste le parti convenzionali o strutturali, che esistono in ogni opera poetica, ora appena visibili, ora visibilissime, specialmente nelle opere di grande estensione e complessità. Un caso molto noto di queste parti convenzionali e strutturali sono quelle giunte e quei riempitivi che i francesi chiamano «chevilles» e gli italiani «zeppe», e Galileo denominava «intarsiature», e Gino Capponi le «parti aritmetiche» che s'inframmettono alle poetiche: «vizio» (diceva il Foscolo) che nessun ingegno poetico «vale a scansare», «difetto», che non si può «umanaamente sfuggire»: con le quali ultime parole si viene per altro a riconoscere che difetti e vizi non sono, altrimenti sarebbero scansabili. Da che cosa veramente prendono origine? Dalla necessità di mantenere l'unità ritmica dell'espressione, anche sacrificando qualche parte di un'immagine a un suono, il quale è esso stesso un'imma-

gine, che risponde al motivo poetico. Chi ricorda i quattro mirabili versi, coi quali l'Ariosto esprime lo sbigottimento e lo smarrimento di Fiordiligi al presentarsi a lei, soli e taciturni, i due baroni, compagni di Brandimarte nel sostenuto combattimento:

Tosto che entrârò, ed ella loro il viso
vide di gaudio in tal vittoria privo,
senz'altro annunzio sa, senz'altro avviso,
che Brandimarte suo non è più vivo!...

potrà avvertire che nel terzo verso « annunzio » e « avviso » sono due vocaboli che dicono lo stesso e forse nessuno dei due con piena proprietà, e che, « avviso » è stato scelto per la rima. Ma quel ritmo accelerato, ottenuto con la sequela dei due vocaboli, distaccati e legati a una dalla cesura, è come il battere precipitoso del cuore di Fiordiligi e crea una superiore immagine poetica, e la rima in fin del verso riconduce quel battito all'aspetto e allo sbigottimento innanzi all'apparire dei due, a quel loro « viso » senza luce di gaudio.

Di coteste pretese malefatte si suole talvolta far colpa alla « rima », la grande seduttrice e corrompitrice, e affinché non si continui a esporsi a quella tentazione con rischio di soccombervi, si propone il verso senza rima, il « verso sciolto », o con rime che spuntino dove lor piaccia, senza sedi predeterminate; e, altre volte, la colpa è data al verso stesso metrico e alla strofa chiusa, e si propone di usare il cosiddetto « verso libero », senza eguaglianze e corrispondenze nella misura e nelle strofe. Ma se quei versi sciolti, quelle strofe aperte, quei versi liberi saranno mossi da un afflato poetico, e avranno la propria necessità e legge, si vedranno sempre condotti al punto di dovere accettare taluni riempitivi, zeppe o intarsiature; e se saranno invece, come sono d'ordinario, segnatamente le composizioni in versi liberi, fredde escogitazioni intellettualistiche, c'è da attendere che anche così ricorreranno a zeppe, con la sola differenza che saranno brutte zeppe di cose brutte, e mai alcuno sorriderà a loro, più ancora che indulgente, consenziente, come si suole a quelle dei poeti, col definirle « amabili difetti ». Ma, in verità, quelle dei poeti, richieste dall'armonia dell'espressione, non sono per sè nè belle nè brutte, perchè sono semplici punti d'appoggio per l'effetto poetico.

Nel toccare di questi argomenti assai delicati, ricorre alla memoria una parola di maestro Eckehart, il quale, dopo aver detto che l'occhio di Dio è lo stesso occhio col quale l'uomo vede Dio e che, se Dio non fosse, l'uomo non sarebbe, ma che neppur Dio sarebbe se non fosse l'uomo, quasi si spaura del detto profondo ma di pe-

© 2009 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" - Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" - Tutti i diritti riservati

ricolo ereticale, e si affretta ad ammonire: «Tuttavia, queste non son cose che fa necessità di sapere, perchè facilmente vengono fraintese e solo nel concetto si può intenderle» (in HEGEL, *Philos. d. Religion*, ed. Lasson, I, 257). Necessarie a sapere sono veramente le nostre al filosofo, all'interprete, al critico; ma i poeti faranno bene a ignorarle o a non fermarvisi, e a rimanere nella loro santa semplicità di perpetui scontenti, di perfezionatori incessanti, e con tutto ciò, quando non possono farne a meno, di umili intarsiatori a servizio di questa perfezione stessa; e gli interpreti e i critici anche loro faranno bene a girarvi intorno con quel garbo di buona educazione che vieta di insistere sul fatto che il tale uomo che è ben vivo porta gli occhiali per ben vedere, o il bastone per appoggiarvisi camminando.

Un altro e analogo caso di espedienti convenzionali o strutturali si ha quando a quel modo si legano due pezzi di poesia; e per recare anche di ciò un piccolo esempio, avendo citato l'Ariosto in una delle sue ottave più belle, si può citare Dante in un luogo di uno degli episodi più poetici, quando, dopo che Francesca da Rimini ha narrato il suo, e anzi il loro amore, e la tragedia che condusse i due a una morte, e fermato il suo dire con una parola d'odio contro l'uccisore e il fraticida, il pellegrino per i luoghi bui le manifesta la commozione che ha provato a quel racconto e le muove una domanda:

Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi desiri?

Perchè questa battuta d'interrogazione? Forse per curiosità, pettegola o malsana curiosità? Ohibò! L'interrogazione sta unicamente a legare il primo col secondo pezzo di poesia in cui Francesca ricorderà, rapita e dolorosa, il punto in cui furono vinti e travolti dalla passione. Quei versi sono un ponticello di legno per passare dall'una all'altra sponda verdeggiante; e nessuno bada al ponticello e ognuno, contemplato il primo spettacolo, tutto s'immerge nella contemplazione del secondo. Anche qui il pezzo convenzionale o strutturale serve per dare intera la poesia di Francesca, che Dante non poteva altrimenti dare per la linea stessa del suo poema, tessuto d'incontri d'anime, e di domande e risposte.

Della natura medesima di questi versi danteschi sono le parti informative e glossatrici dei poemi, dei drammi e dei romanzi, e solitamente le esposizioni degli antefatti messe in bocca a uno dei personaggi, e i ragguagli degli avvenimenti ai quali non si è assi-

stito, assegnati a un « nunzio », e le riflessioni e i commenti dei cori nella tragedia greca, le rassegne e le genealogie dell'epica, le spiegazioni psicologiche dei romanzi, e, in tutte queste forme di opere poetiche, l'introduzione di personaggi che adempiono un ufficio per l'andamento dell'azione e perciò non possono e non debbono raggiungere l'intensità poetica. Che se (per dir di uno) il *pius Aeneas* virgiliano non prende la fantasia e il cuore come la Didone da lui abbandonata, non è già perchè egli sia *pius* e moralmente e religiosamente ideato, come si crede, o perchè i traditori in amore ripugnano all'interessamento poetico, potendosi, non senza fondamento, sostenere il contrario, ma più veracemente perchè egli è stato concepito al fine di rappresentare e celebrare la storia di Roma, e non per altro che per introdurre nel poema l'origine della lunga inimicizia e guerra con Cartagine è costretto ad abbandonare l'appassionata regina cartaginese. Il Goffredo della Gerusalemme è pio, e tuttavia è poetico, o certamente più poetico di Enea, che è più di lui « costruito ». Non è il caso di moltiplicare esempi di questi legamenti e costruzioni, che sono cose ovvie; e soltanto anche per essi bisogna ripetere che, sebbene siano poeticamente indifferenti, i cattivi poeti li eseguono goffamente, e i poeti buoni con garbo e grazia.

Come nell'altro caso, questa sorta di espedienti è, dunque, adottata per lasciare scorrere in tutta la sua pienezza e ricchezza il fiume della poesia, e insieme non perdere l'armonia superiore del suo complesso e dei complessi delle sue parti, la quale andrebbe perduta se quel fiume si disperdesse in rivoli e rivoletti e laghetti e fontane. Non si tratta già, come pensava lo Chateaubriand (nell'*Essai sur Milton*), di stanchezza che, di volta in volta, prenda il poeta, il quale, per suo conto, si riposerebbe e lascerebbe riposare il lettore, che di ciò gli avrebbe gratitudine per essere anche lui affaticato dalla forte o troppo forte poesia goduta. Lo Chateaubriand soggiungeva che da una parte non mai avrebbe desiderato che i bei luoghi del *Cid* e dell'*Horace* fossero legati tra loro « par des harmonies élégantes ou travaillées », invece di quei poveri ma onesti legami. D'altra parte, le antologie di « bei pezzi », benchè utili o indispensabili a certi fini didascalici, non soddisfano appieno gli amatori di poesia, appunto perchè porgono quei pezzi isolati e come stonati, resi privi dei « pezzi strutturali », che mantenevano le relazioni tra loro.

Ma la giusta accettazione di questi « pezzi strutturali » non deve essere pervertita nell'ingiusta accettazione di essi come poesia: che è l'errore che commettono gli interpreti poco intendenti, sia perchè

© 2009 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" – Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" – Tutti i diritti riservati

si lasciano dominare da una sorta di superstiziosa riverenza verso il poeta di grande fama (al quale per altro non si rende onore col mettere alla pari la sua poesia e le sue operazioni di artefice), sia per una assai frequente inintelligenza e insensibilità estetica. Altra volta ho paragonato questo loro modo di comportarsi a quello dei Troiani, quando, dopo aver mangiato il pane posto loro innanzi, non sazia la fame, si diedero ad addentare i quadrati di farro che servivano da mense; ma il pane è il pane e le mense sono mense, e i ganci e gli altri sostegni di un quadro non sono la pittura. Da simile confusione vengono le lodi date al Corneille, al Calderón, ad Apostolo Zeno, e similmente ad altri, per avere ritrovato per la tragedia francese, per la commedia spagnuola, per il melodramma italiano e per altre forme d'opere, una struttura e un congegno che si trasmisero ai successivi poeti e non poeti; o la celebrazione di Eschilo che aggiunse nella tragedia greca il secondo attore; e il merito attribuito all'inventore dell'ottava e del sonetto e all'introduttore di questi schemi presso altri popoli. La conseguenza è che, per la fraintesa qualità dell'elemento strutturale, la poesia viene considerata come una sequela di convenzioni e di artifizii, e poeti coloro che inventano di queste cose, e le « invenzioni » e gli « accorgimenti », e quasi le astuzie e furberie che essi adoprano, formano oggetto di particolari indagini, piene di meraviglia e di ammirazione.

Tanto più è necessario condannare e reprimere siffatto vorace trangugiare senza discernimento cose digeribili e cose non digeribili, in quanto da esso è sorta, per contrarietà, l'opposta e non meno fallace teoria che non vuole ammettere in un'opera di poesia altro che « parti » poetiche. Questa teoria ha avuto due forme: l'una che afferma che poetiche non possono essere se non le poesie brevi, che si leggono tutto d'un fiato, in un quarto d'ora al più, e non già le tragedie che richiedono più ore, o i poemi e i romanzi che richiedono più giorni di lettura; l'altra, che la poesia non esiste se non a « tratti » o a « frammenti », e che tutto il resto è una massa inerte, nella quale i « frammenti » sono incrostati, e bisogna scrostarli, i singoli pezzi sono « applicati » e bisogna distaccarli. Nella prima forma, s'introduce, con grave scorrettezza logica, in un processo ideale il concetto di tempo, come se la composizione di una poesia e la lettura di essa, o che duri un minuto di orologio o più anni, non si svolga in un ritmo ideale che afferra l'autore e il lettore e li trae fuori del tempo (« le temps ne fait rien à l'affaire »). E si prova falsa nel fatto, perchè la poesia nei poemi, nei drammi, nei romanzi, poeticamente ispirati, non sta soltanto in alcuni singoli

pezzi, ma circola per il tutto, e vi sono opere da cui nessun pezzo si può distaccare e porre nelle antologie come bello, e nondimeno vi si sente la poesia diffusa nel tutto. La quale considerazione vale a confutare la teoria anche nella sua seconda forma. Forse non franca la spesa notare che, in questa seconda forma, ha generato una scuola di cosiddetti « frammentisti », che scrivono di proposito frammenti per mettersi al sicuro di produrre unicamente poesia, senza legami e aggiunte estranee; e si può immaginare quali scipitezze da simile proposito vengano fuori.

Un terzo caso, che merita ricordo, del rapporto di struttura e poesia, è quello in cui il poeta prende una favola, sia tradizionale sia ideata da lui, non per fonderla nella sua poesia e trasfigurarla in immagine del suo sentire, ma perchè gradisce a lui o ai lettori, affezionato a quella sorta di azioni e passioni, a quella storia, a quei personaggi, a quei nomi; e, di quella favola servendosi come di una trama, vi trapunge la sua poesia, che talvolta copre e nasconde affatto la trama, e così in effetto l'abolisce, ma tal'altra non la copre tutta e la lascia sussistere per sè, in misura maggiore o minore. Anche in questo caso l'atteggiamento dell'interprete poetico deve essere d'indifferenza per la trama e di unico interessamento per quel che c'è trapunto sopra. Senonchè, pure in questo caso, i non intendenti e poco poetici lettori confondono la trama col ricamo e si appigliano a considerarla in sè stessa come sostanziosa poesia o motivo di poesia; donde anche tutte le dissertazioni che si sono stampate sul modo in cui converrebbe trattare conforme alla loro idea, e sui modi varii in cui sono stati trattati dai vari autori, i temi di Prometeo e di Oreste, di Lucrezia e di Sofonisba, di Faust e di don Giovanni, e via per gli innumeri altri, laddove dovrebbe essere chiaro che il poeta non è mai in quelle vicende e in quelle persone, ma unicamente in quel che v'infonde o vi aggiunge di suo e di universale. E poichè trame prese a quel modo si trovano anche nello Shakespeare, che più volte spiccò l'altissimo volo poggiando leggiero il piede su leggende e fiabe popolari, una insistente critica si esercitò sulle incongruenze e contraddizioni e puerilità shakespeariane, e uno degli ultimi di siffatti critici è stato Leone Tolstoj, che tolse in iscambio la trama del re Lear con la poesia del re Lear.

Un ultimo caso, che è variante di questo terzo, merita non solo ricordo, ma particolare risalto, perchè è rappresentato da almeno due dei più grandi poeti del nostro mondo europeo: non da Omero nè dallo Shakespeare, ma ben da Dante e dal Goethe, l'uno e l'altro dei quali furono non solo straordinari temperamenti poetici

© 2009 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" – Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" – Tutti i diritti riservati

(« Natur », come il Goethe disse di Dante), ma forti altresì di pensiero nelle forme di pensiero e anime calde di affetti religiosi e morali, solleciti degli umani destini e dell'umano governo della vita. E insieme coi poetici fantasmi si volgevano nelle loro menti quei concetti e quegli affetti, e tutti si versavano nei loro poemi ed essi avrebbero voluto convertirli tutti in poesia. Ma, in realtà, non ne potevano convertire se non quanto era in loro diventato sentimento, e non mai quello che aveva preso e manteneva nella loro mente e nel loro animo forma concettuale (di scienza e filosofia) o forma pratica (oratoria, satirica, e via dicendo). Così Dante e il Goethe, nella *Commedia* e nel *Faust* (ma non nella sola *Commedia* l'uno nè nel solo *Faust* l'altro), raccolsero i loro convincimenti dottrinali, le loro esortazioni e ammonimenti, e il canto del loro sentimento; e ne nacquero due opere assai composite, possentemente disarmoniche nel loro intimo, l'una quasi geometrizzata nell'apparenza esterna, col racconto di un viaggio nei tre regni dell'oltremondo, a ciascuno dei quali era data una cantica di trentatrè canti in terzine, preceduti tutti da canto introduttivo che compieva il rotondo numero di cento; l'altra, non curante neppure di questo estrinseco ordine: due opere in cui i diversi elementi ora si intrecciano ed ora si staccano ed ora contrastano fra loro e che, nondimeno, sono fra le più grandiose che lo spirito umano abbia prodotte. Intorno alle quali è sorto, tra gli interpreti, il cosiddetto problema dell'« unità », se questa sia da riporsi nell'uno o nell'altro elemento o nella sintesi di tutti essi; e, per l'indicata loro genesi, era affatto naturale che sorgesse, ma altrettanto è naturale che, posto in quei termini, dovesse dimostrarsi insolubile. E sarebbe ben posto e di conseguenza risoluto, se, tenendo presente quella genesi e richiamandosi al concetto di ciò che è poesia e di ciò che non è poesia, si fosse nell'una e nell'altra opera distinta la struttura dalla poesia: con la sola avvertenza che la struttura, per quegli spiriti così energici, non solo poeticamente ma anche intellettualmente e moralmente, non era la trama indifferente che si è vista in altri poeti unicamente poeti, ma era parte vitale dell'anima loro, e distinta e congiunta insieme alla poesia, che ne traeva nutrimento, in unità non già statica ma dialettica. Nè può essere indifferente a noi per intendere la loro anima e neppure per intendere la fisionomia della loro poesia; ma indifferente dev'essere, come tutte le altre strutture, in quanto non è in essa che la loro poesia canta.

V.

L'INTRADUCIBILITÀ DELLA RIEVOCAZIONE.

L'interpretazione storico-estetica, ricreando la poesia, fa rivivere le immagini del poeta nei suoni articolati in cui primamente si espressero e che sono loro stesse, nella loro concretezza; e tutto lo sforzo del suo vario lavoro si appunta a questo fine unico e supremo.

Domandarsi dunque se essa sia traducibile in diversi suoni articolati o in altri ordini di espressioni, come sarebbero i toni musicali e i colori e le linee della pittura e della scultura, è una domanda che quasi non si arriva neppure a pronunziare, perchè porta già con sé la risposta negativa, che l'inibisce. L'impossibilità delle traduzioni è la realtà stessa della poesia nella sua creazione e nella sua ri-creazione.

Le questioni da muovere su questo punto sono altre, non poste in quella domanda e, se anche oscuramente avvertite, non formulate. Cioè, donde sia attinto cotesto concetto di « traduzione », poichè nella sfera della poesia non se ne trova la fonte; e che cosa siano veramente quelle che pur si fanno e debbono farsi, e che si chiamano « traduzioni delle opere poetiche ».

Non v'ha dubbio che la sfera in cui ha luogo il tradurre sia quella dell'espressione prosastica, che si adempie per simboli o segni. Questi segni sono permutabili, secondo che torna comodo; e non solo quelli della matematica, della fisica e delle altre scienze, ma anche quelli della filosofia e della storia, potendosi dire: — Ciò che i tedeschi chiamano « Begriff », noi chiameremo « concetto »; ciò che chiamano « Pflicht », chiameremo « dovere », e in questi vocaboli penseremo le stesse categorie spirituali che quelli pensano nei loro. Similmente, nell'ambito di una stessa lingua nazionale, ciò che il Vico chiamava il « certo del diritto », noi modernamente diremo « momento dell'imperio o della forza politica », e ciò che chiamava il « certo del conoscere » e distingueva e contrapponeva al « vero », diremo « intuizione », distinguendola da « concetto »; e così ci faremo più agevolmente intendere. E questo soltanto è veramente « tradurre », e consiste nello stabilire l'equivalenza dei segni per la reciproca comprensione e intelligenza; l'equivalenza, che si adopera a togliere gli equivoci della varietà, la quale in questo caso certamente non giova a impedire la dispersione delle forze, nè al più economico

andamento dell'indagare e dell'apprendere. La tendenza della scienza e della filosofia va verso l'unificazione dei segni o, come si dice, della terminologia, e ad una sorta di lingua internazionale (una dotta « lingua franca »), non potendosi più tornare ai secoli nei quali i componenti della *respublica literaria* si valevano della veneranda lingua latina. Ma, sebbene le proposte di unificazione abbiano avuto qualche pratica attuazione nelle scienze astratte, e le altre naturali si aiutino col latino e col greco, e sebbene la compenetrazione delle culture renda in certo senso d'uso internazionale le stesse lingue nazionali, tanto da non far sentire urgente il bisogno di artificiali unificazioni, la varietà dei segni, e la conseguente necessità delle traduzioni, persisterà sempre, perchè i nuovi concetti sorgono sempre, nonchè nella diversità dei popoli e dei loro linguaggi, negli individui che, insieme coi nuovi concetti, creano nuovi segni.

La prosa, dunque, si può tradurre; ma questa proposizione è da restringere alla prosa che sia meramente prosa, alla prosasticità della prosa, perchè se la si estendesse, come taluni sbadatamente hanno fatto, alla prosa letteraria, non sarebbe più vera. La prosa letteraria, come ogni altra forma di letteratura, ha di più un'elaborazione di carattere estetico, che pone al tradurre lo stesso non superabile ostacolo che gli pone la poesia. Platone e Agostino, Erodoto e Tacito, Giordano Bruno e Montaigne non sono a rigore traducibili, perchè nessun altro linguaggio può rendere il colorito e l'armonia, il suono e il ritmo dei linguaggi loro propri. Anch'essi, in quanto scrittori, richiedono, come i poeti, una ri-creazione, che li faccia rivivere nell'intraducibile loro tono personale.

E che cosa sono allora le traduzioni, di cui si è di sopra implicitamente ammesso il diritto, delle opere poetiche e letterarie? Sono, anzitutto, due cose diverse, secondo che non abbiano o che abbiano autonomia, secondo che siano mezzi ad altro o siano in sè compiute. Nel primo caso, sono semplici strumenti per l'apprendimento delle opere originali, coi quali queste vengono praticamente analizzate e schiarite nei loro elementi verbali, preparando così l'ulteriore sintesi, che è da ricercare solo nella parola originale. Si può bene, con esagerazione di sensibilità estetica, lamentare e scongiurare lo strazio che si usa o si usava fare dei poeti nelle scuole, mettendoli in prosa; ma sta di fatto che non è dato imparare a leggere Orazio o Pindaro senza passare attraverso quelle letterali versioni in prosa, che conviene, di tanto in tanto, adoprare anche per l'intelligenza dei poeti nazionali, per certe strofe dei nostri del dugento, e magari per alcuni tratti del Foscolo, del Leopardi e del Carducci, che pure sono

dell'ottocento. Siffatte traduzioni letterali e prosastiche, o ritmiche altresì, e imitanti, non senza sforzi e contorsioni, i ritmi degli originali, domandano di essere integrate con gli originali; e quando ciò non si fa, perchè non si è voluta o non si è potuta apprendere la lingua dell'originale, come accade di frequente per le traduzioni dalle lingue orientali, potranno servire a dare, non già la conoscenza vera e propria di quelle opere nella loro individua fisionomia, ma un vago sentore di esse, onde si dice che la poesia vera persiste anche nelle traduzioni letterali e in prosa. Persiste e tramanda la sua forza, ma al modo dell'anima di Adamo, invisibile tra i raggi di cui era fasciato, o, piuttosto, dell'animale a cui Dante in quel punto lo paragonava, che « broglia », si agita, nel panno in cui è stato avviluppato: « si che l'affetto convien che si paia, — per lo seguir, che face a lui, l'invoglia ».

Tutt'altra cosa sono le traduzioni del secondo genere, le traduzioni poetiche, perchè esse, movendo dalla ri-creazione della poesia originale, l'accompagnano con gli altri sentimenti che sono in chi la riceve, il quale, per diversa condizionalità storica e per diversa personalità individuale, è diverso dall'autore; e su questa nuova situazione sentimentale sorge quel cosiddetto tradurre, che è il poetare di un'antica in una nuova anima. Se fosse un poetare dell'anima stessa del poeta da cui si prendono le mosse, non potrebbe esprimersi se non nei suoni stessi in cui già si espresse, e la traduzione poetica non nascerebbe. Così Vincenzo Monti tradusse l'*Iliade*, e ne venne un capolavoro; e così altri (ma non molti) traduttori, poeticamente ispirati, produssero opere belle, aventi valore artistico per sè che non giustamente sono messe nelle storie letterarie in una medesima sezione con le traduzioni impoetiche o prosastiche, o con quelle, e sono le più, che confondono i due diversi reggimenti e hanno rese sospette le traduzioni e data mala fama ai traduttori in genere. Con graziosa e assai significativa immagine noi italiani chiamiamo le traduzioni del primo genere « brutte fedeli », e quelle del secondo « belle infedeli »; ma quelle dei mediocri traduttori sono del terzo e non sopportabile genere delle « brutte infedeli ».

Le artistiche traduzioni, e aspiranti alla infedeltà della bellezza, non sono solamente quelle, a cui finora si è avuto l'occhio, da una ad altra lingua, nè quelle che procurano di tradurre le opere di poesia in variazioni musicali, pittoriche e scultorie e nelle « illustrazioni » grafiche che fregiano o sfregiano le edizioni dei poeti; ma anche quelle che sembrano renderne più viva e concreta l'espressione: le rappresentazioni teatrali dei drammi

composti dai poeti. Di queste, a parlare esattamente, autori non sono già Guglielmo Shakespeare, ma Garrick e Salvini; non l'Alfieri, ma Gustavo Modena; non il Dumas figlio o il Sardou, ma Eleonora Duse. La poesia dei drammi non si gusta se non col leggere da solo o solo il dramma, che potrà essere artisticamente superiore, o anche inferiore, alla rappresentazione che se ne faccia, ma certamente è diverso. La stessa declamazione o recitazione di una poesia non è quella poesia, ma un'altra cosa, bella o brutta che si giudichi nella sua cerchia; e i poeti mal sopportano i declamatori dei loro versi, ed essi stessi non li recitano volentieri (all'opposto, anche in questa parte, dei Suffeni, che, per il già descritto loro carattere, sono pronti, anzi smaniosi di recitarli); e quando si risolvono a darne lettura, non li gestiscono, non li drammatizzano, non li tuonano nè li cantano, ma preferiscono dirli in tono basso, con certa monotonia, badando solamente a spiccarne bene le parole e a batterne il ritmo, perchè essi sanno che quella poesia è una voce interiore, a cui nessuna voce umana è pari: è un « cantar che nell'anima si sente ».

Questa ragionata e radicale negazione della traducibilità della poesia, — portata fino all'autore stesso e al timbro discordante della sua voce quando prenda a tradurla in suoni parlati — dimostra l'inermità di una teoria, seguita da più d'uno in Italia ai giorni nostri, secondo la quale le traduzioni sono tanto effettive, che noi non leggiamo mai una poesia senza tradurla nel nostro linguaggio, nè intendiamo e parliamo una lingua straniera senza, nell'atto stesso, tradurla nella nostra. Ma qui lo stesso appello al fatto attesta il contrario; perchè leggere una poesia, leggerla veramente (e non già esercitarsi a compilarla per leggerla poi quando che sia), è ricevere unicamente i suoni originarii e in essi rivivere le immagini della poesia originale; e intendere e parlare una lingua straniera è immaginare e concepire in quella lingua, senza di che la lingua non è stata ancora imparata; laddove il tradurla è atto così diverso che niente è più frequente dello sperimentare in sè e dell'udire da altri che ben si sente quel che una frase in lingua straniera dice ma non si può tradurla, e anzi è questa la ragione per cui s'introducono vocaboli e frasi di lingue straniere nei discorsi in lingua nazionale. Quanto poi alla necessità, per intendere, di tradurre nel proprio linguaggio, essa è da riferire non alla poesia ma alla filosofia, in cui intendere un pensiero altrui o dei filosofi dei tempi passati importa includerlo nel nostro, cioè non veramente tradurlo (come si dice per metafora) nel nostro « linguaggio », ma nel nostro « pensiero » presente. Nel fondo di siffatto falso teorizzare circa il tradurre si nasconde sempre il feno-

menismo o contingentismo, che, nella cerchia estetica, porta inevitabilmente tra le braccia del praticismo e dell'edonismo, e nella cerchia della logica e della verità a vanificare tutti i pensatori e tutti i loro pensieri risolvendoli in un cosiddetto nuovo pensiero, che non si distingue da un qualsiasi moto vitale. In quella necessità che abbiamo enunciata del pensiero nostro per intendere l'altrui e del pensiero presente per intendere il passato, gli altrui pensieri, i concetti dei filosofi delle età passate sono conosciuti nella loro genuina realtà attraverso il nostro e presente, come di Platone e di Aristotele, momenti eterni della storia del pensiero; laddove nel fenomenismo e contingentismo Platone e Aristotele sono soltanto quelli che ogni individuo si foggia di volta in volta a suo modo, e che, fuori di questa individuale immaginazione, non hanno alcuna realtà. Del pari non ha, per cotesto superficiale osservare e sofisticato filosofare, realtà alcuna la poesia, alla quale col negare la costanza della rievocazione, col farne una sequela perpetua di variazioni e traduzioni, si nega il carattere ideale, serbandosi di lei il mero nome per darlo ai sempre nuovi ma sempre irrazionali e bruti moti vitali.

BENEDETTO CROCE.