

VARIETÀ

I.

STORICITÀ, INDIVIDUALITÀ E PERSONALITÀ.

La teoria che ciò che si riconosce esistente e reale nel pensiero storico è l'opera e non la persona dell'autore dell'opera, non solo lascia negli animi una sorta d'insoddisfazione e di delusione (che è facile intendere nel suo motivo psicologico, e come tale non ha importanza); ma anche (e questo è importante) dà luogo a un'obiezione di carattere logico, in quanto pare che con quella teoria si venga a infirmare in qualche modo l'unità dell'universale e dell'individuale, e perciò l'integrità e concretezza del pensiero.

Poichè questo punto della teoria della storiografia è di gran rilievo e di molta delicatezza, mi pare che convenga spendervi intorno qualche altra parola.

Ma, innanzi tutto, bisogna richiamare alla memoria o alla riflessione che la trattazione dell'opera di là dalla persona non è punto un mero *desideratum* che si ponga oggi al lavoro dello storico, ma è quel che, in effetto, la storiografia fa e intorno a cui, per farlo in modo sempre più risoluto, energico e puro, si è travagliata e si travaglia e che la critica filosofica viene ora ad affermare nettamente nella formula in questione. Si può trovare iniziato o adombrato questo sforzo già nell'antiquata disputa se la storia abbia per oggetto soltanto l'uomo « pubblico » o anche l'uomo « privato »: dove la parola « pubblico » tende a designare ciò che è universale e obbiettivo, e la parola « privato » ciò che è meramente personale, materia di aneddoti, di curiosità e di fantasie, non degna di essere raccolta e serbata nella memoria dell'operosa umanità. La maggiore opposizione contro il prevalere o lo stacco della persona dall'opera fu condotta contro la storiografia prammatica, il cui tramonto ha segnato il sorgere della storiografia moderna. E quando quel distacco o prevalenza accenna per altre vie a ripigliare risalto (come in certe egotistiche e decadentistiche scuole storiografiche odierne, ossesse di un personalismo che è quasi animalismo), la vigile critica prende di nuovo la parola per raccomandare non solo di non perder di vista ma di guardare unicamente all'opera e non alle persone e ai fremiti e tremi dei loro nervi; al *Werther*, che è un capolavoro, e non a quanto il Goethe soffersse o non soffersse nel suo innamoramento per una Carlotta; alle guerre dell'Impero e non al Napoleone (come lo rappresenta, per esempio, un pseudostorico dei no-

stri giorni), durante la battaglia di Marengo, trafitto dal pensiero che gli passa per la mente dei tradimenti consueti della lontana Joséphine.

E nondimeno la storiografia non sarebbe, se non fosse tutta avvivata dal senso dell'individualità, dal quale, per l'appunto, come potenza d'individuare, come finezza di discernere il particolare e proprio, l'ingegno storico è qualificato. Solo in questa congiunzione con l'individuale la mente umana veramente si soddisfa, perchè tutte le altre cose (schemi della matematica, leggi delle scienze, concetti della filosofia), sono bensì strumenti del conoscere, ma non sono il conoscere, il quale si adempie solo in quell'atto. E fuori di quell'unico atto non v'ha altro conoscere, sebbene per lungo tempo si sia tenuto che la più alta forma di questo, la sola vera, fosse la conoscenza degli universali, ossia dei concetti. Ma l'età moderna è venuta sostituendo al primato della forma del concetto l'altro della forma del giudizio, nella quale, e non nelle astrazioni della logica formalistica e della grammatica, il concetto ha la sua vita; e ciò segna l'intima differenza, ed è il simbolo adeguato, dell'età moderna rispetto all'antichità e al medioevo, onde vien considerata eminentemente filostorica. Il primato del concetto voleva dire il fantasma di un Dio di sopra e fuori dal mondo; quello del giudizio, cioè dell'universale che fa tutt'uno con l'individuale definendosi l'uno per l'altro, vuol dire la fine di questo Dio, l'immanenza del divino nell'umanità.

Per tali ragioni è chiaro che io non ho mai pensato a scindere l'opera dalla individualità, e a toglierle l'individualità, riducendo l'universale al generale, che è il suo contrario perchè è l'astrazione; e ho parlato sempre di universalità come « individualità dell'opera ». Ma che cosa ha da vedere questo con la « persona »? La « persona » è forse l'individualità dell'opera?

La persona non s'incontra mai nella cerchia del pensiero storico, perchè è estranea alla pura verità, appartenendo a un'altra cerchia, alla cerchia pratica insieme con tante altre determinazioni e distinzioni che il pensiero storico ignora e che, quando vogliono interferire nel suo campo, nega ed espunge. Tale la contrapposizione, indispensabile alla pratica e alla morale, dell'essere e del dover essere (del *Sein* e del *Sollen*), perchè la storia conosce sempre e solo l'essere che è un dover essere, un diveniente. Tale l'idea della responsabilità e imputabilità della persona, che in istoria non ha senso, non avendo senso rendere alcuno responsabile di esser venuto al mondo come il mondo l'ha fatto e lo fa, onde alla storiografia è vietato di proseguire, per proprio conto e a vuoto, verso i personaggi storici l'azione che i tribunali politici e i giudizi sociali esercitano verso gli uomini viventi e agenti, che vengono da essi condannati, assolti o premiati. Tale la credenza che autori delle opere siano le persone di cui si vuol dare alle opere i nomi, alle opere che sono sempre sovraperonali, opere dello spirito, create dallo spirito che è tutto in ciascuna di esse e non delega ad altri il suo potere, laddove quei nomi servono ad un ufficio di pratica designazione e di pratica pedagogia sociale.

Tale l'altra credenza che l'individuo abbia uno spirito e un corpo nettamente delimitabile, per lo spirito potendosi ripetere quel che disse una volta il Bergson, che il suo vero corpo è l'universo intero. Tale, infine, tutto ciò che, riferendosi alle persone, le avvolge di amore e di odio, mira ad abbattele e distruggerle o a difenderle e salvarle ed esaltarle, fino a farle oggetto di culto che ha del religioso. Cose serie, dolorose, soavi, sublimi, sante, ma non verità, e neppure poi, come si suol dire, illusioni, care illusioni, « gentili errori », come le chiamava Giacomo Leopardi, o inganni, maschere, menzogne, come altri le schernisce, vilipende e maledice, perchè sono ben realtà, le realtà di cui la vita di continuo s'intesse e che sono lei stessa.

Che una cosa non abbia verità non significa, dunque, che non abbia realtà, ma semplicemente che non è un atto di verità ed è la forma pratica dello spirito coi particolari strumenti che si foggia, i quali si consumano tutto nell'opera e in essa si fondono, senza residuo. Del pari, benchè la matematica sia una potenza reale dello spirito, i suoi postulati e i suoi teoremi non hanno verità perchè sono astrazioni, praticamente utili. Serbarle insieme con le opere, come l'altra faccia delle opere, sarebbe come conficcare nella tela del pittore il pennello che è servito a dipingerla. D'altronde, verità e realtà, pensiero ed essere, soggetto e oggetto non si distinguono se non in ciò che la verità è la realtà stessa non più vissuta ma pensata, l'immediatezza mediata, tratta fuori dal suo travaglio vitale, dal suo sentire, soffrire e sudare, pacificata e serenata, serenata nella poesia, serenata nella storia: il che dovrebbe bastare a premunire contro la volgare concezione dualistica del soggetto e dell'oggetto, del pensiero e dell'essere, termini resi esterni l'uno all'altro e che perciò si voltano le spalle l'un l'altro ostinatamente, e danno luogo a un enigma insolubile. L'enigma si origina per l'appunto quando si trattano come verità gli strumenti dell'azione pratica.

Nè solo nasce così, in filosofia, il problema che si chiama (e vorrei poter dire si chiamava, designandolo come passato) del pensiero e dell'essere come due realtà coordinate ed eterogenee e non più unificabili, ma l'entificazione di questi strumenti, l'entificazione delle persone, che ha introdotto il mito dell'anima-sostanza, e dalle religioni è passato nelle filosofie come monadismo e pluralismo, ingenerando nelle religioni le più varie e strane combinazioni della fantasia (sopravvivenze, altro mondo, trasmigrazione, metempsicosi), e nelle filosofie le aride disquisizioni, che infastidiscono per la loro penosa vacuità, sulla mortalità o immortalità delle anime personali, o i tormenti sterili dell'odierno esistenzialismo e personalismo, e i decadentismi dei contrasti tra anima e spirito, *der Widersacher der Seele*, l'avversario e il nemico dell'anima (o dell'animalità), e via dicendo. Dei cattivi effetti che la stessa entificazione ha prodotto e produce nella storiografia, si è fatto cenno di sopra, e non è il caso di discorrerne in particolare come di cose già abbastanza discorse e chiarite.

II.

IL GIUDIZIO DELLA POESIA SU TRADUZIONI.

In una disputa che leggo in giornali letterarii vedo citato ad argomento o prova che di poesia sia dato giudicare su traduzioni, un saggio che scrissi sull'Ibsen, io, ignaro della lingua norvegese. E comincio col confermare che, in effetto, di questa lingua sono ignaro, quantunque in tempi lontani, nei tempi del primo fervore in Italia per l'Ibsen, frequentando una piccola chiesa scandinavo-italiana di fervidi ibseniani, fui a un pelo di apprenderla, come poi non accadde per ragioni che è inutile narrare. Lessi, dunque, l'Ibsen in traduzioni tedesche e francesi ed italiane, non senza, quando scrissi intorno a lui, ricorrere, per alcuni luoghi che mi premeva d'intendere più particolarmente, all'aiuto di un amico napoletano che conosceva il norvegese. Sgombrato così il terreno dalla *quaestio facti*, dichiaro che, se il mio esempio portasse alla conseguenza di mettere in dubbio un principio necessario e fondamentale come quello dell'unità dell'intuizione con l'espressione nel poeta e dell'inseparabilità della sua poesia dal suo linguaggio, mi pentirei di averlo scritto e ne farei doverosa ammenda. Ma, d'altra parte, io ebbi ed ho la coscienza di essermi mosso, nel pensare quel saggio, sopra un terreno saldo e posso dire di aver conseguito il fine che allora mi proposi di raddrizzare in qualche modo i giudizi correnti sul sentimento ispiratore dell'Ibsen e sulla forma artistica dei suoi drammi. Come, dunque, si esce da questa apparente contraddizione? Vediamo un po'. Affermare che una poesia si giudica nella parola propria del poeta è cosa diversa dall'affermare che, se non si ha in atto, compiuta e perfetta, la conoscenza della lingua del poeta, di quella poesia non s'intenda nulla e perciò non sia lecito formarsene alcun giudizio. Questo « tutto o nulla » vien confutato dalla logica e dall'esperienza che ci mostra che l'intelligenza di una poesia si accresce col lavoro degli interpreti, che sempre meglio fanno intendere le parole, poniamo, di un Virgilio o di un Dante. La qual cosa non vuol dire che Dante e Virgilio non fossero ben sentiti e intesi da secoli per quei grandi poeti che essi sono; o che non saranno mai sentiti e intesi veramente, giacchè il lavoro degli interpreti, non esaurito oggi, non si esaurirà mai nell'avvenire, aprendo un *processus in infinitum*. Ma anche quando conosciamo in modo sufficiente una lingua, classica o moderna straniera che sia, la conosciamo forse in modo perfetto? Chi oserebbe darsi questo vanto? Un antico greco o un romano coltissimo o un odierno coltissimo francese o tedesco poteva forse dire, o può dire, di conoscere in modo perfetto la propria lingua? Che cosa significa « perfetto »? Ciascuno fa continue nuove « scoperte » nei poeti che più gli sono familiari; e vi scorge, come le chiama, nuove « bellezze » o nuove « finezze », che

prima gli erano sfuggite o gli erano rimaste precluse. Ma, con tutto ciò ciascuno sa di ben possedere i poeti che ha cari, e di ben sentirli e seriamente giudicarli. E, se questa è la verità verso le poesie lette nelle loro lingue originali, che cioè la loro bellezza traluce più o meno forte attraverso la conoscenza pur sempre non perfetta del loro linguaggio, quale difficoltà c'è, dunque, ad accettare che il medesimo accada, in qualche modo, anche nelle traduzioni? Le traduzioni (dico, le buone traduzioni) non sono fatte forse in un linguaggio, per diverso che sia, pertinente alla nostra umanità al pari di quello da cui si traduce, e sono forse incapaci di trasmettere parte alcuna delle vibrazioni dell'originale? Mi ha sempre alquanto disorientato e, dirò pure, sbalordito il giudizio del Goethe che il veramente poetico di una poesia si colga solo quando si vede quel che di essa resta ridotta che sia in prosa (in *Dichtung und Wahrheit*, lib. XI); ma debbo riconoscere che in esso c'è, per lo meno, questo di vero che la potenza dinamica dell'ispirazione originale, la linea del suo ritmo interiore, persiste e si fa sentire pur attraverso una riduzione o una traduzione in prosa. Solo in un caso non sarebbe dato sentirla, cioè nel caso che la poesia si componesse semplicemente di suoni carezzevoli e voluttuosi all'orecchio in quanto meri suoni, conforme alle teorie del Mallarmé e di altri decadenti francesi e non francesi, che è poi il caso dell'insussistenza della poesia. Ciò posto, l'intenditore e il critico, adoperando le traduzioni e giudicando su di esse, si trova qualitativamente, sebbene non certo quantitativamente, nelle stesse condizioni di coloro che hanno appreso lingue straniere e leggono le poesie nell'originale e che di esse sentono e intendono molto o moltissimo, ma non mai ogni particolare e ogni sfumatura, così, tutto in una volta, o in un sol atto; e dovrà essere modesto e umile certamente più ancora di quelli, che pure, da loro parte, sono di continuo richiamati alla modestia e all'umiltà della coscienza di qualcosa che loro sfugge o che possono solamente intravedere e, come dicono rassegnatamente, essendo stranieri, non possono sentire a pieno al pari di un connazionale dell'autore (un connazionale, che è poi un connazionale in senso ideale, un intenditore ideale!). E certo io mi guardai bene dal saggiare e giudicare la forza delle singole parole e forme sintattiche o inflessioni norvegesi dei drammi dell'Ibsen, diversamente da come mi occorre talvolta di fare per un verso del Petrarca o del Foscolo o del Carducci. Ma la critica non consiste, come innumeri volte ho detto, nel dare, conformemente a una esagerata teoria romantica, un equivalente estetico o logico-estetico dell'opera criticata, sì invece nelle molte e varie *quaestiones* che sorgono intorno a un'opera, tutte rivolte al fine di farla meglio intendere e sentire. Ora, nonostante la mia ignoranza del norvegese, la potente anima dell'Ibsen irrompeva nella mia e suscitava attraverso la commozione poetica la viva riflessione filosofica, che forse un po' meglio de' critici puramente letterati o dei critici da teatro intendeva e comprendeva il segreto travaglio, l'intima nostalgia di quei suoi eroi, disperati per l'inconsequibile felicità, disperati per l'inconsequibile purezza; onde qualcosa

mi parve di poter dire non inutilmente in proposito, come altresì di poter non inutilmente mostrare che lo svolgimento spirituale dell'Ibsen serbò quasi del tutto immutato in una lunga vita quel suo modo di sentire, dai primi agli ultimi drammi, ma che la sua arte, invece, dopo una serie di consecutive variazioni e prove, dispogliatasi via via delle forme di accatto (dramma tedesco romantico, maniera del secondo *Faust*, commedia francese ed altre), pervenne in ultimo a una forma tutta sua propria, quasi di « commedia dell'anima » o di « sacra rappresentazione ». E, naturalmente, proposi il mio giudizio a mio rischio e pericolo e sotto riserva dell'altrui correzione o integrazione, e magari particolarmente di quella di coloro che potevano, come io non potevo, leggere e gustare Ibsen nell'originale. Ma le correzioni non vennero nè da questa nè da altre parti, e vennero invece da più parti i consensi, e vidi proprio quelle mie interpretazioni adoperate con intelligenza anche da cronisti e critici delle rappresentazioni teatrali che dei drammi ibseniani si davano in Italia.

B. C.