

NOTIZIE ED OSSERVAZIONI

I.

RACCOMANDAZIONE AGLI SCRITTORI DI COSE STORICHE DI MEGLIO RAGIONARE SECONDO LOGICA.

Di continuo, nel leggere libri storici, osservo la mancanza dell'educazione logica e filosofica che conviene porre a fondamento di questi studi. A. MORET, *Histoire de l'Orient* (Paris, 1936), I, pp. 21-2, parla dell'arte dei paleolitici. « On ne peut dénier à ces Paléolithiques le goût de l'art pratiqué pour lui-même; cela est prouvé par des œuvres dont la technique ferait honneur aux plus grands des artistes modernes, tout en possédant un accent de sincérité, une originalité, et une fraîcheur propres, qui sont inimitables ». Bene: ecco nuova prova della verità che l'arte nasce in ogni tempo ed è sempre perfetta in sé in quanto arte. Ma l'autore continua: « Pourtant nous n'admettons pas que la recherche de la pure satisfaction esthétique soit ici primordiale, ni qu'elle ait inspiré les chefs-d'oeuvre de Grimaldi, de Eysies et d'Altamira ». Ma cotesta è contraddizione flagrante! Come mai opere gareggianti con quelle dei più grandi artisti, sincere, originali, fresche, e, in una parola, belle, non avrebbero avuto a loro principio la soddisfazione estetica? Senonchè, incurante di così grossa contraddizione, l'autore passa ad elencare i principii non estetici, generatori di quelle opere belle. « M. Boule voit dans ces réalisations l'instinct et le besoin d'imiter les gestes des êtres vivants, si développé chez les singes ». Il quale ravvicinamento non spiega nulla, ma, tutt'al più, pone la questione del perchè le scimmie imitino i gesti altrui: l'« istinto » e il « bisogno » sono parole vaghe o vuote. Che se, poniamo, imitassero cioè rappresentassero per ragioni estetiche come fanno gli attori, si avrebbe non una confutazione ma una conferma della natura estetica di quelle opere. « Ajoutons qu'une intervention consciente de l'esprit a dirigé ce don de l'imitation ». Dove non solo sorprende l'asserzione di una speciale facoltà d'imitazione che i paleolitici avrebbero posseduta e che non si sa bene che cosa sia, ma quella « intervention consciente » ferma subito l'attenzione e suscita il dubbio. Perchè che cosa essa è mai? Che non sia per l'appunto la capacità della formazione artistica? Nel qual caso l'aggiunta sarebbe un ritorno alla rifiutata spiegazione estetica. « M. Jolland observe, d'autre part, que ces œuvres marquent avant tout le désir de perpétuer les choses vues ou vécues; elles correspondent donc à une manifestation de la mémoire, trait essentiel de

la psychologie humaine. Et il voit dans la stylisation graduelle de ces figures l'origine des premiers signes idéographiques, qui constitueront les écritures pictographiques de la protohistoire ». E come entra qui il bisogno di perpetuare il ricordo delle cose segnandone le immagini, quando è chiaro che le immagini non possono essere segnate nella materia se prima non sono ideate e la questione volgeva appunto sul principio della loro ideazione? « À ces explications très justes (!) il convient de joindre celle-ci formulée depuis longtemps par les archéologues folkloristes, en particulier par Sal. Reinach: les sculptures, gravures et peintures de l'Age de Renne ont été exécutés pour des buts magiques ». Stessa ovvia obbiezione: che le immagini servano a fini magici, come una Vergine di Raffaello a fini di devozione, non spiega come si formi l'immagine adoprata poi a tal fine. Tralascio il séguito. Il Moret finisce con l'accogliere tutte queste teorie contrastanti e disparate, perchè, secondo lui, esse si compiono a vicenda, e, in effetto, nel caos possono accogliersi tutte le cose del mondo, rituffandole e riconfondendole nel suo capace seno.

Naturalmente, io non intendo disconoscere i pregi del libro del Moret, nè la dottrina e il valore del suo autore; ma ho preso questa pagina che mi è venuta sott'occhio per un esempio del modo assai frequente in cui gli storici ragionano circa le operazioni dello spirito umano, delle quali essi, in verità, debbono trattare, ma non possono farlo correttamente senza logica e senza filosofia, cioè senza possedere l'organo adeguato a tale trattazione. Ci vuol altro che i « nous admettons », « nous ajoutons », « il convient de joindre », e simiglianti modi di connettere le idee, sconnettendo. È da credere che gli stessi paleolitici le connettessero meglio, altrimenti non sarebbero passati a neolitici, e così, a poco a poco, da uomini della preistoria ad uomini della storia.

II.

« STORIE DEL TEATRO ».

Da tempo in qua se ne vedono parecchie di nuove anche in Italia; e io, senza entrare a darne giudizio particolare e notarne pregi e difetti, voglio insistere sopra un punto a cui non si bada o intorno al quale non par che si sia bene orientati. La storia del teatro, della tragedia, della commedia, e di tutti gli altri spettacoli teatrali, non è trattabile se non come storia di poesia (o, almeno, di buona letteratura), per quel tanto che al mondo della poesia e della letteratura ha contribuito, per le cose belle che in essa sono fiorite, mettendo in disparte tutto quanto è a ciò estraneo. E nondimeno, quando io, per esempio, procurai di esaminare quali valori estetici si traevano fuori dalle tante commedie e tragedie e farse del cinquecento, materia delle indagini e delle dissertazioni degli eruditi, un professore, che aveva lavorato con molta diligenza una sua dotta storia del ge-

nera letterario della commedia in Italia, si mise a protestare contro di me e disse che io avevo ridotto la grandiosa, la folta storia del teatro cinquecentesco, ad « alcuni saggolini »: « saggolini », per altro, nei quali la *Venexiana* o alcune cose del Ruzzante o gli *Straccioni* del Caro o la stessa *Calandria* venivano collocati in primo piano, laddove i Cecchi e i Della Porta, e persino l'Ariosto commediografo, erano messi in ombra, e cioè si faceva ordine e luce di arte in uno stanzone assai ingombro, che aveva del locale di deposito. Se non si vuol compiere questo che è il lavoro proprio del critico o storico d'arte, ebbene si compongano volumi di aneddoti sul teatro che possono riuscire anche gradevoli e non inutili; mi par di ricordare che anche io, nella mia lontana giovinezza, scrissi uno di questi volumi che è stato ristampato un paio di volte. Il « teatro » come tale non favorisce un unitario punto di vista storico, perchè è, per così dire, un nome collettivo di fatti estetici e di altri variamente culturali e morali, e in questa seconda considerazione rientra nei singoli ordini a cui quei fatti appartengono nelle varie storie. Così il teatro polemico e sentimentale del settecento rientra nella storia dell'illuminismo, riformismo e umanitarismo del settecento; i drammi storici di argomento medievale della fine di quel secolo e nel corso del seguente, in quella dello storicismo e della nostalgia e del culto del passato; i drammi passionali, in quella del romanticismo spesso ribelle ed anarchico; i drammi sociali, in quella del socialismo. L'imitazione che del teatro romano e greco si fece nel cinquecento rientra a sua volta nella storia dell'umanesimo e del rinascimento, cioè del modo onde si procurava di risollevarsi al grado già raggiunto dagli antichi per poi procedere oltre. E via dicendo. Anche gli aspetti pratici delle rappresentazioni teatrali, macchine, mutazioni di scene, introduzione delle donne nelle compagnie di attori, e simili, ritrovano il proprio luogo nella varia storia della tecnica. Mescolare insieme tutte queste cose, e unirle alla storia del teatro in quanto opera d'arte e poesia, è logicamente sforzato e arbitrario, cioè illogico; e letterariamente riesce confuso e faticoso, come verificheranno coloro che vorranno esaminare i volumi di recente venuti in luce con tale disegno, e come non dimostrerò io che voglio risparmiarmi di esercitare una censura troppo facile e sto pago di avere chiarito e ribadito il criterio metodologico che regge questa parte degli studi di storia letteraria e che è poco conosciuto o poco osservato.

III.

LO STENDHAL E LA CRITICA D'ARTE.

In alcune note sullo Stendhal, scritte dal Mérimée e stampate nel 1850 in venticinque esemplari, ristampate ai giorni nostri (*H. B.* par PROSPER MÉRIMÉE, Paris, Haumont, 1935), c'è una pagina sulla critica dell'arte, che lo Stendhal intendeva al modo di quasi tutti gli altri francesi del

suo tempo, laddove il suo amico già si volgeva a quello che è il modo non letterario, venutosi di poi formando e ora in piena crescita. Piacerà leggerla, perchè mi pare che sia sfuggita agli studiosi italiani. « Il est pourtant — dice il Mérimée dello Stendhal — très français dans ses opinions sur la peinture, bien qu'il prétende la juger en Italien. Il apprécie les maîtres avec les idées françaises, c'est à dire au point de vue littéraire. Les tableaux des écoles d'Italie sont examinés par lui comme des drames. C'est encore la façon de juger en France, où l'on n'a ni le sentiment de la forme ni un goût inné pour la couleur. Il faut une sensibilité particulière et un exercice prolongé pour aimer et comprendre la forme et la couleur. Beyle prête des passions dramatiques à une Vierge de Raphaël. J'ai toujours soupçonné qu'il aimait les grands peintres des écoles lombarde et florentine, parce que leurs ouvrages le faisaient penser à bien de choses auxquelles sans doute les maîtres ne pensaient pas. C'est le propre des Français de tout juger par l'esprit. Il est juste d'ajouter que il n'y a pas de langue qui puisse exprimer les finesses de la forme ou la variété des effets de la couleur. Faute de pouvoir exprimer ce qu'on sent, on décrit d'autres sensations qui peuvent être comprises par tout le monde ».

Quest'ultima osservazione è importante, perchè fa avvertire che, talvolta o sovente, non si tratta propriamente o interamente di diversità nel sentire ma nel formulare il sentimento in concetti e giudizi. Ciò si osserva anche nella critica della poesia, nella quale altro è il sentimento del gusto poetico e altro il modo di ragionarlo; e non è raro che il potere che ha sugli animi un poeta si attribuisca non alla sua forza poetica ma al suo pensiero e al suo animo morale e religioso.

Il Mérimée soggiunge che lo Stendhal poco s'intendeva di architettura e gustava la scultura del Canova più delle altre, anche delle statue greche: « Peut-être est-ce parce que Canova a travaillé pour les gens de lettres. Il s'est beaucoup plus préoccupé des idées qu'il exciterait dans un esprit cultivé, que de l'impression qu'il pourrait produire sur un œil qui aime et qui connaît la forme » (op. cit., pp. 26-28).

A proposito del Canova, è da tener presente un giudizio della contessa Anna Potocka, la quale, oltre un assai intelligente e fine volume di *Mémoires* (Paris, 1927), lasciò un *Voyage en Italie*, degli anni 1826-27 (Paris, 1899), in cui segnò le sue « impressioni » sulle opere d'arte che vedeva: « Je préfère l'église de Sancta Croce, où plus d'un beau mausolée réveille de grands souvenirs. Celui d'Alfieri passe pour des plus fameux ouvrages de Canova. Je ne saurais dire au juste pourquoi cet artiste me semble ne pas mériter toute sa réputation. À force d'examiner ses œuvres, j'ai décrété à part moi qu'il manquait de génie et n'avait que du talent. Aussi ses compositions sont elles gracieuses, mais uniformes. Il y a quelque chose de monotone dans ses figures et d'insipide dans ses têtes: quand on en a vu une, on les connaît toutes. Il faut une sorte de courage pour ne point se ranger à une opinion généralement acceptée.

Bien des gens ont peut-être pensé comme moi sans oser l'avouer. Je juge les arts par l'impression que j'en reçois ».

IV.

INTUITO STORICO E CRITICA FILOLOGICA.

Il Goethe, nel libro XII di *Dichtung und Wahrheit*, dice del « convincimento fondamentale » che si formò in lui sin da giovane e al quale si attenne sempre nella interpretazione delle opere. « In ciò che ci viene tramandato, e particolarmente per iscritto, tutto dipende dal motivo interno, dal senso, dalla direzione dell'opera; qui sta l'originario, il divino, l'efficace, l'indistruttibile, l'intangibile, e nessun tempo, nessuna azione nè condizione esterna può mai nuocergli, almeno non più di quanto la malattia del corpo possa a una ben formata anima... Indagare l'interno, il proprio di uno scritto che particolarmente ci va a genio, è quel che ciascuno deve fare, e qui bisogna anzitutto considerare come quell'opera si comporta verso il nostro proprio interno e in qual grado la sua forza di vita eccita e feconda la nostra; e, per contro, tutto l'esterno, tutto ciò che è in noi inefficace o va soggetto a dubbio, è da abbandonare alla critica, la quale, quand'anche potesse spezzettare e sminuzzare il tutto, non giungerebbe mai a strapparci il vero e proprio fondamento a cui ci teniamo stretti, e anzi neppure a confonderci, turbandoci per un momento nella fiducia che abbiamo concepita una volta... Questo convincimento, nato da fede e da contemplazione, che è applicabile e fortificante in tutti i casi che riconosciamo come i più importanti, sta nel fondo della struttura della mia vita, non meno di quella morale che di quella letteraria, ed è da riguardare come un capitale ben collocato e di ricco rendimento, se anche in singoli casi possa essere traviato ad applicazioni erronee ». Giova sempre richiamare quel che gli alti spiriti sperimentarono in sè e pensarono, e che assai spesso viene dimenticato o negletto o lestantemente disbrigato con l'arroganza delle facili confutazioni e in nome dei vantati progressi.

V.

« QUATTORDICI VOLTE ».

Dieci anni fa, in un congresso di metodologia della storia letteraria che si tenne a Budapest, il rumeno professor Dragomirescu, autore di una *Science de la littérature* in più volumi (nella quale, insieme con una filosofia naturalistica e antiquata, c'è pure un vivo sentimento della poesia), scandalizzava gli storici filologi e quelli sociologi o nazionalisti e razzisti, colà riuniti, con l'affermare e insistere che la storia della poesia non è altro che la storia dei *chefs d'œuvre*, delle cose veramente belle. Forse

io ero il solo, tra tutti gli astanti, che gli dessi ragione, perchè scorgevo che un motivo di verità lo portava a quella affermazione e lo spingeva a quella insistenza: sicchè più volte presi la parola per appoggiare i suoi detti. Ma un'altra cosa diceva e ripeteva il Dragomirescu, la quale suscitava addirittura l'ilarità: che, per riconoscere se un'opera sia o no un capolavoro poetico, bisogna leggerla *quatorze fois*: nè più nè meno che quattordici volte. Il curioso è che anche in ciò io mi sentivo tirato a dargli ragione; se non proprio nel numero quattordici o in altro numero finito e definito, nel concetto che una poesia non si può leggere come un articolo di giornale, ma che bisogna penetrarla e tornarvi sopra a più riprese, fino a impossessarsene e a farla nostra. Le false poesie, per quanto ben truccate e imbellettate, non resistono a tal prova.

VI.

INTERPRETAZIONI AUTENTICHE.

Nella *Nuova rivista storica* (luglio-ottobre 1940, p. 290) leggo nell'articolo di uno dei redattori: « Il Barbagallo appare dominato dall'idea che la storia avviene così come avviene non già perchè le condizioni materiali di vita ne determinino ineluttabilmente il processo, ma perchè gli uomini, nella grande maggioranza, sono così vili che per poter spiegare le loro azioni ci si deve riferire alla loro pancia e non alla loro testa. Una storia ' spirituale ' non è teoricamente impossibile, ma ' non avviene '. Uno sviluppo logico non è impensabile; ma in realtà quello che succede è un ammucchiarsi di incidenti banali e di incoerenti decisioni egoistiche, come pensava anche Voltaire ». Lasciando stare le palmari contraddizioni di questi periodi, sarebbe da domandare — poichè il prof. Barbagallo è direttore di quella rivista e certamente non ha potuto lasciar passare, senza apporvi una noterella di riserva, quella interpretazione del suo pensiero, se non perchè la considera autentica, — donde mai egli attinga la giustificazione e la lena per scrivere i tanti libri di storia che scrive, e, fra gli altri, nientemeno una storia universale dell'umanità, che io guardo con spavento per la sua grossa mole e per le grosse ondate incessanti con cui i volumi se ne susseguono, ma che guarderei con stupore ammirativo se potessi mai pensare che egli sostiene quella immane fatica per esporre nient'altro che un ammasso d'incidenti banali, d'incoerenze e di viltà. Senza dire che il dispregio per l'umanità si converte in dispregio per noi stessi, che uomini siamo; e, così disprezzando sè stesso, come fa poi il prof. Barbagallo a pensare, a giudicare, a sentenziare con tanta gioiosa disinvoltura quanta se ne sente nel suo stile?

B. C.

FRANCESCO FLORA, *redattore responsabile.*

Trani, 1941 — Tip. Vecchi e C.