

## VARIETÀ

### ESEMPLIFICAZIONI CRITICHE DI PROPOSIZIONI ESTETICHE.

Or sono alcuni anni, dovetti dare sulla voce a un egregio insegnante italiano che, per il solito vezzo alquanto provinciale di esaltare le cose esotiche, solo perchè tali, sopra le nazionali, era uscito in questa strana affermazione: « che l'Estetica italiana non era accompagnata da esperienza dell'arte ». E gli dissi che proprio il contrario era il vero, e che l'Estetica italiana è la sola che sia cresciuta con la critica della poesia, della letteratura, delle arti, già nel Vico, insegnante di bella letteratura o di retorica come allora si diceva, e in tempi avversi esaltatore di Omero e di Dante, e poi nel grande critico De Sanctis, e poi nei cultori odierni di questi studii. I soli nei quali quel distacco si osservi, e la conseguente vacuità, sono i filosofi di mestiere e di università, autori di zibaldoni sulla « filosofia dell'arte », che mostrano la loro nullità nel fatto che rimangono del tutto inefficaci nei giudizi sull'arte e nella critica e storia dell'arte.

Per mio conto, mi è piaciuto sempre cogliere sul vivo le distinzioni dei concetti filosofici, e così, *uno ictu*, illustrare, esemplificando, quelle distinzioni e far giudizio di particolari poesie o luoghi di poeti. E voglio questa volta adoperare lo stesso metodo e valermi di alcune poesie per chiarire alcuni enunciati dell'Estetica.

Uno dei quali, ragionato da me dapprima nel mio libro su Dante, e poi più in particolare in quello sulla Poesia, è la distinzione tra « struttura » e « poesia », che fu male accolta quando la proposi e trattata come uno di quegli « invidiosi veri » che si sillogizzano tra la disapprovazione generale, finchè a poco a poco perdono quel che avevano di odioso nell'apparenza e finiscono con l'essere accettati e persino col diventare ovvii sottintesi. L'obbiezione più frequente, o piuttosto l'argomento confutatorio che si adoperava stimandolo irresistibile, era che la struttura nasce tutt'insieme con la poesia, da uno stesso animo, ed è perciò indistinguibile dalla poesia: che poi non era un argomento, ma semplicemente l'asserzione del fatto di cui io contrastavo la realtà. Aggiungiamo, dunque, alle altre esemplificazioni che ho date, questa, che è molto semplice e molto chiara.

Il canto penultimo, XXXII, del *Paradiso* sta tra i due, l'antipenultimo e l'ultimo, il XXXI e il XXXIII, in ciascuno dei quali fiorisce bel-

lissima poesia: nel XXXI, non tanto la mirabile ma alquanto virtuosa rappresentazione della candida rosa e della schiera degli angeli che vanno e vengono come api, quanto la improvvisa e non avvertita sparizione di Beatrice dal fianco del poeta e la sua riapparizione nel sommo grado, donde ella, alle parole che esso le rivolge, invia l'ultimo sorriso e l'ultimo sguardo e si riimmerge nella contemplazione di Dio; nel XXXIII, la scena dei beati che giungono le mani verso la Vergine pregando, oratore san Bernardo, e la Vergine che accoglie e impetra la grazia solo con l'abbassare e il levare gli occhi, e poi il sentimento che rimane nel cuore della visione ineffabile e irrevocabile di Dio per un istante ottenuta, e poi altri tratti. Sta tra i due, il XXXII, ma quasi del tutto nudo di poesia, quasi del tutto strutturale, per descrivere gli ordini di beati che sono nella candida rosa e dare i nomi e delineare i caratteri dei principali tra essi. Il Cosmo, nel suo bel libro sul *Paradiso*, riconosce questo carattere, implicitamente accettando l'esistenza, nella *Commedia*, di un momento meramente strutturale. « L'architetto — egli scrive — aveva bisogno di mostrare la perfetta costruzione del suo edificio, ed egli obbedisce alla necessità, facendo che san Bernardo gli additi le persone, ebreo o cristiane, che segnano le grandi distinzioni di esso » (1). E lo stesso Cosmo ed altri commentatori avvertono, e non possono non dire in qualche modo, che così prevalente è il carattere strutturale di quel canto, che non solo la poesia v'inaridisce, ma la stessa locuzione si fa contorta, oscura e stentatissima, come nelle caratteristiche di Eva: « La piaga che Maria richiuse ed unse — Quella ch'è tanto bella da' suoi piedi — È colei che l'aperse e che la punse », o di Ruth che è « colei — Che fu bisava al cantor che per doglia — Del fallo disse: *Miserere mei* », o nella graduazione dei bambini morti presto e accolti fra i beati, nei quali « secondo il colore dei capelli — Di cotal grazia l'altissimo lume — Degnamente convien che s'incappelli », e simili. Solo qualche breve serie di terzine, come quella sull'angelo Gabriele, scorre più limpida.

Ma ecco presso Adamo, san Giovanni evangelista e san Pietro, così contornati di ricordi storici e di epiteti, e proprio di faccia a quest'ultimo, delinearsi la persona della madre della Vergine, sant'Anna:

Di fronte a Pietro vidi seder Anna,  
tanto contenta di mirar sua figlia,  
che non move occhio per cantar Osanna.

Che è mai questo che subito ci prende a sè e ci rapisce? Con qual diritto questo idillio materno, questo quadretto di candida, d'ingenua, di povera umana compiacenza si è introdotto nella sfera dell'Empireo, tra la milizia santa, alla quale gli angeli apportano di continuo, ventilando le loro ali, la pace e l'ardore che attingono da Dio? Con l'unico diritto della *folle du logis*, della poesia, che in questo punto, fra tanta prosa, ha emesso

(1) *L'ultima ascesa* (Bari, Laterza, 1936), pp. 393-4.

la sua nota. Come ogni madre, sant'Anna mira e ammira contenta la sua bella figlia, adorna di ogni virtù, e si compiace in lei come in opera sua sol perchè pel suo tramite venne al mondo; e così grande è questo suo terreno affetto e così ella ne è come incantata, che al coro dell'inno a Dio partecipa bensì con la voce, ma non con l'anima, che è tutta affacciata nei suoi occhi. Vi partecipa, si direbbe, meccanicamente, come un canonico nel suo stallo, che, mentre intona il suo salmo, pensa ad altro, e forse al litigio col collega o al pranzo che lo aspetta, cioè sta assorto nel suo particolare affetto. Che è poi una contraddizione al concetto teologico del paradiso, e, in questo rapporto, un animo severo sacerdotale lo considererebbe una piccola sconcezza, un peccato non grave ma un peccato; ed è una contraddizione alla coerenza dei concetti in genere, cosa innegabile e che nessuno di noi si attenterebbe a negare, ma che pure a ognuno di noi importa poco, perchè poco importa il cattivo scherzo o l'involontaria beffa fatta alla coerenza della struttura e assai piace di vedersi innanzi il raro fulgore della schietta poesia.

Un'altra proposizione estetica (che noi italiani dobbiamo precipuamente al De Sanctis), ossia che i concetti che i poeti si propongono di svolgere nelle loro opere, e in genere le loro intenzioni, non valgono niente rispetto della loro poesia, che parla per proprio conto, e che in quanto poesia non espone concetti, ma sentimenti e fantasie, — può essere illustrata dal famoso dramma di Tirso de Molina, *El condenado por desconfiado*, che è stato oggetto di molti studii in questi ultimi anni, e fra gli altri di uno assai dotto del Menéndez Pidal (1), e anche in Italia ha avuto un'edizione nel testo originale (2). Che questo dramma contenga un concetto è evidente, ed è il concetto che Dio salva e innalza a sè nel regno dei cieli chi ha assoluta fiducia in lui e lascia cadere nell'abisso chi è preso da sfiducia. Che questo concetto sia la formula teologica di una concezione mitologica, la quale può essere tirata ai più alti e ai più bassi sentimenti, ai più profondi o ai più superficiali e contraddittorii pensieri, ma non si può mai razionalizzarla a pieno e convertirla in un filosofema, è altrettanto vero. Che, da sua parte, Tirso de Molina l'accogliesse con risolutezza e con pienezza di fede e la interpretasse nel modo più letterale e materiale, come faceva allora tutto il popolo a cui egli apparteneva, nemmeno è lecito revocare in dubbio. La speranza in Dio che professa il suo eroe Enrico, avvolto nel sangue e nei delitti di ogni sorta e punto disposto a trarsene fuori:

Es verdad, mas la esperanza  
que tengo en Dios, ha de hacer  
que haya piedad en mi causa;

(1) Fu il discorso di *recepción* che lesse nel 1902 alla R. Accademia spagnuola ed è raccolto negli *Estudios criticos* (Madrid, Ateneo, 1920), pp. 5-100: si veda intorno ad esso G. Paris nel *Journal des savants* del 1903, N. S., I, 69-70.

(2) A cura di Giovanni Maria Bertini (Torino, Paravia, 1938).

si ritrova sulle labbra di altri spagnuoli del suo tempo, p. es., del soldato e poi frate Diego Duque de Estrada (1). Il materialismo che era in fondo alle preci, alle invocazioni, agli atti di fede e di devozione, alle pratiche del culto e all'estrinseca osservanza degli istituti della chiesa cattolica, si può esemplificare in modo ameno nell'aneddoto di Lope de Vega, il quale, già diventato sacerdote, pur prestava opera al duca di Sessa di segretario galante scrivendo per lui lettere d'amore, ed essendosi di ciò confessato, e impostogli dal confessore di non più proseguire in quella pratica, e avendo di ciò informato il suo duca, si ebbe da quest'ultimo la spiccia quanto ovvia risposta: — Cambiate confessore! (2).

Dunque, ha ragione Gaston Paris quando giudica « *téméraire conjecture* » quella di George Sand, che aveva ricevuto forte impressione da questo dramma e l'aveva imitato nella sua novella *Lupo Liverani*, e per la quale il *Condenado* di Tirso sarebbe stato in sostanza « *une attaque déguisée contre le dogme catholique* », una lustra a uso della censura dell'Inquisizione, per lasciar passare la condanna della egoistica e codarda vita dell'anacoreta, che non può fare altro che male sulla terra e, ancorchè sia un esorcista e un inquisitore canonizzato, avrà sognato invano il paradiso, laddove l'uomo che ubbidisce ai suoi istinti, buoni o cattivi che siano, può giungere a un punto in cui il suo cuore commosso lo farà più generoso e più grande del supposto santo nella sua cella (3). Ha ragione il Paris in quanto George Sand finiva col sostituire un concetto a un concetto e un concetto suo a quello dell'autore spagnuolo; ma la Sand aveva poi ragione da sua parte in quanto, nel modo anzidetto, veniva a dare risalto alla semplice umanità del dramma.

L'uomo delittuoso, Enrico, per bestia feroce che venga rappresentato nel dramma, il quale ha bisogno di esagerare questo aspetto per tradurre in azione teatrale il suo assunto teologico, ha una coscienza morale oggettivata e vivente nel vecchio suo padre infermo, al quale egli lascia ignorare affatto il modo in cui si comporta nella vita, e che ama tenerissimamente e assiste con devozione, non facendogli mancare niente di quanto gli bisogna. Dopo una delle sue visite al padre e la conversazione con lui, è così ancora pieno di quella nobile e soave immagine che, quando il suo complice gli ricorda che egli è stato ingaggiato come sicario per ammazzare in quel giorno un tale, — genere di operazione che è tra i suoi affari ordinari, — non riesce a ricongiungere le due facce di sè stesso

(1) Si veda il mio saggio intorno a lui in *Vite d'avventure, di fede e di passione* (Bari, 1936), pp. 328-9.

(2) In un altro tono, George de Montemayor al padre Ponce, grande ammiratore della sua *Diana*, che lo esortava a volgere le doti dell'ingegno dal profano al sacro, « con medida risa (narra il Ponce) respondio diciendo: — Padre Ponce, hagan los frayles penitencia por todos, que los hijosdalgo armas y amores son su profesión ».

(3) MENÉNDEZ PIDAL, op. cit., pp. 11-12.

e mormora stupito, quasi innanzi a cosa nuova e strana: « Pues, yo he de ser tan tirano? ». E all'altro addita quel nobile e vecchio dormente:

Galván,  
estos dos ojos que están  
con este sueño cobiertos,  
por mirar que están despiertos,  
aqueste timor me dan.  
No me atrevo, aunque mi nombre  
tiene su altivo renombre  
en las memorias escrito,  
intentar tan gran delito,  
donde está durmiendo este hombre.

La sua coscienza è riflessa in quella vecchiezza, che con la canizie e con la parola savia e buona, « vince » — egli dice — « animos gigantes ». Ed è il padre che, trascinatosi dalla sua camera d'infermo alla prigione dove egli sta chiuso sotto condanna di morte e dove ancor si rifiuta a far atto di penitenza, prestamente lo rende umile e docile come un bambino e lo avvia alla morte pacificato:

Bueno está, padre querido;  
que más el alma ha sentido  
(buen testigo de ello es Dios)  
el pesar que ternéis vos  
que el mal que espero affigido...  
Basta que vos lo mandéis,  
padre mio de mis ojos...

A fronte di lui, l'asceta Paulo non ha nessun appoggio interiore in un affetto di carattere disinteressato e morale, principio di redenzione. Non nega Dio, ma per lui Dio è una persona con la quale aveva iniziato un negozio, che ora rompe perchè non gli rende quel che se ne riprometteva. La sua stessa domanda: « He de ir a vuestro cielo o al inferno? », è già un peccare non contro un Dio fuori di noi ma contro la nostra coscienza morale, perchè sottopone il bene e il mal fare a un premio da ottenere o no. Ben più nobilmente e più profondamente, nell'antica sacra rappresentazione italiana del *Monaco che andò al servizio di Dio*, la rivelazione della dannazione che aspetta l'asceta non fa che questi si discosti di un punto dal perseverare nella sua vita pia e morale. Ma Paulo tira presto le conseguenze:

Señor, perdona  
si injustamente me vengo.  
Tu me has condenado ya;  
tu palabra, es caso cierto  
que atrás no puede volver.  
Pues, si es así, hacer quiero  
en el mundo buena vida,  
pues tan triste fin espero.

La vita degli affetti soverchia e fa dimenticare, nel dramma di Tirso, la questione teologica. Nè alcuna regola morale è suggerita dalla sua diretta e concreta rappresentazione, nè si può trarnela per industria d'interprete; lo spettacolo poetico della vita non dice altro che quello che, nella sua propria immediatezza, fa sentire. Perchè, se non per vaghezza di poeta, Tirso dipinge con tocchi così semplici e propri Celia, l'amante sottomessa ed obbediente del terribile Enrico? Ed ecco che ora, perduto di vista Enrico per alcun tempo, catturato poi e condannato e risaputosi nella città che sarà giustiziato il giorno dopo, ella si presenta a lui, nel carcere, accompagnata dalla sua cameriera, a lui che la crede sempre innamorata e appassionata e paurosa di perderlo, e non sa che, in quel mezzo, si è del tutto sciolta e distaccata. E gli rivolge la parola chiamandolo ora « señor Enrico », e alla prima domanda che egli le fa lo informa che ora è maritata e gli dice con chi. Enrico, seguendo l'impulso della sua natura, prorompe nel grido iroso, che ammazzerà il rivale: « Mataréle »; ma essa, calma: « Dejáo de eso y ponéos bien con Dios », mentre la cameriera le tocca il gomito sollecitandola: « Vamos, Celia! ». Egli procura di trattenerla ancora per un istante: « Pierdo el seso, Celia, mira », e vuol dirle qualche parola sul loro amore. Ma l'altra, gelida: « Estoy de prisa », e chiude il colloquio a cui non l'affetto o la pietà ma una sorta di malsana, di crudele curiosità l'aveva condotta:

Yo sé qué queréis decirme:  
que os diga alguna misa:  
yo lo haré: quedad con Dios.

Questa Celia, quel vecchio padre infermo, quell'atteggiamento di fanciullo affettuoso e trepido che il giovane dissoluto e violento ritrova sempre alla presenza del padre, sono la realtà poetica del dramma, di là dal documento che questo ci offre delle dispute spagnuole tra gli scolari del gesuita Luigi de Molina e quelli del suo avversario Domenico Bañez sulla grazia e il libero arbitrio, e della religiosità spagnuola secentesca. E per la stessa realtà poetica rinunziamo altresì, lasciandola agli indagatori di leggende, a tutta la lunga storia del suo motivo leggendario, che muove da un episodio del Mahabarata, passa attraverso il buddismo, prende forma nella letteratura araba, si ritrova nei santi padri e si ripete lungo il medioevo, congiungendosi con altri motivi (1); perchè la leggenda è un conto e la fantasia poetica di Tirso è un altro.

Una terza massima che mi piace esemplificare, perchè da qualche tempo provo il bisogno d'insistervi sopra, avvedendomi che non se n'è ancora ben compresa l'importanza nè essa è diventata familiare ai critici, è che la poesia, e l'arte in genere, esprime gli affetti umani in tutta la loro ricchezza e in tutta le loro infinite gradazioni e sfumature, ma sempre

(1) Su tutto ciò si veda la dotta indagine del Menéndez Pidal nel saggio cit. © 2009 per l'edizione digitale: CSI Biblioteca di Filosofia. Università di Roma "La Sapienza" - Fondazione "Biblioteca Benedetto Croce" - Tutti i diritti riservati

in universale, come puramente umani, e che la riferenza delle sue figure a certi oggetti speciali non appartiene più alla poesia per sè ma all'uso pratico che di essa può farsi, anzitutto dall'artista stesso, ma poi anche da ciascun lettore, che sempre, dopo averla sentita come pura poesia, dopo essersi levato con lei disopra delle cose particolari e transeunti all'eterno, può adoperarla, e l'adopera, facendo riflettere in essa le proprie personali esperienze, aggiungendo una soprascritta particolare a un messaggio che non ne ha nessuna perchè è un messaggio all'umanità. Quando lo Hanslick notava questa che chiamava « indeterminazione » come carattere proprio della musica, non si avvedeva di scoprire un carattere che è della poesia e di ogni arte. E quando il Berenson formulava, nella critica delle arti figurative, la distinzione tra decorazione e illustrazione, i concetti potevano essere, e certamente erano, logicamente insufficienti, ma sotto questa insufficienza c'era l'intravisione della verità che altro è il dramma estetico, altro sono i suoi riferimenti di fatto o storici.

Prenderò in esempio all'uopo una poesiola, che non è una gran cosa ma è gentile ed è popolarissima in Francia, *Le vase brisé* di Sully Prudhomme:

Le vase où meurt cette verveine  
d'un coup d'éventail fut fêlé;  
le coup dut effleurer à peine,  
aucun bruit ne l'a révélé.

Mais la légère meurtrissure,  
mordant le cristal chaque jour,  
d'une marche invisible et sûre  
en a fait lentement le tour.

Son eau fraîche a fui goutte à goutte,  
le suc des fleurs s'est épuisé;  
personne encore ne s'en doute,  
n'y touchez pas, il est brisé!

Per chi ha orecchio per queste cose, il motivo è esaurito qui: le tre strofe dicono tutto e sono limpidissime. Il vaso da fiori, il colpo di ventaglio, la lenta ma incoercibile opera del piccolo urto ricevuto sono un dramma dell'anima, che è stata trafitta da un dolore non più potuto dimenticare né scacciare da sè né risanare, e che muore di esso. Ma l'autore ha voluto continuare con due strofe, quanto superflue altrettanto sgraziate:

Souvent aussi le cœur qu'on aime,  
effleurant le cœur, le meurtrit;  
puis le cœur se fend de lui même;  
la fleur de son amour périt.

Toujours intact aux yeux du monde,  
il sent croître et pleurer tout bas  
sa blessure fine et profonde:  
il est brisé, n'y touchez pas!

Superflue, perchè certamente quell'urto, quella trafittura dolorosa può essere stata d'amore e può sempre riferirsi, se così piace, a un caso di amore, ma sgraziate perchè vengono a restringere arbitrariamente, con una glossa estranea alla poesia, l'ambito della poesia stessa. In che cosa il moto d'animo, il processo di languore e di morte, rappresentato nelle prime tre strofe, sarebbe mutato se l'urto iniziale fosse stato, anziché per negato amore, per una offesa o una delusione, poniamo, nella propria fede e speranza di cittadino o nella fiducia riposta in una persona diventata elemento indispensabile della propria vita morale?

Pure Jules Lemaitre, che io amo per la schiettezza e freschezza delle impressioni che manifesta assai più e meglio di molti altri critici francesi, su questa poesia e sulla teoria che vi si lega teneva un avviso che è l'opposto del mio. Trattando del simbolismo, egli osserva che « le vase brisé » è anch'esso un simbolo, « si vous rayez les deux dernières strophes »; e soggiungeva: « Seulement, prenez garde: si vous les rayez, celles qui resteront seront toujours charmantes, mais vous verrez qu'elles n'exprimeront plus que l'idée vague d'une brisure, d'une blessure secrète. Les symboles précis et clairs par eux mêmes sont assez peu nombreux. Il est bien vrai que la plus belle poésie est faite d'images, mais d'images expliquées. Si vous ôtez l'explication, vous ne pourrez plus exprimer que des idées ou des sentiments très généraux et très simples: naissance ou déclin d'amour, joie, mélancolie, abandon, désespoir... Et ainsi (c'est où je voulais en venir) le symbolisme devient extrêmement comode pour les poètes qui n'ont pas beaucoup d'idées » (1).

Ma, lasciando da parte i simbolisti francesi (che saranno stati, se mai, colpevoli non già di non avere « beaucoup d'idées » ma di non avere ricchezza di sentimento e forza di creazione fantastico-espressiva), il Lemaitre chiamava vaga e generale (ossia generica), e semplice (ossia povera), l'universalità dell'immagine poetica, che è, invece, tanto determinata e concreta e ricca da contenere in sé le infinite situazioni particolari della realtà e della vita, da far fremere tutte le corde dell'anima; e non considerava che questo è ciò solo che noi godiamo nella poesia e non già i riferimenti a un caso particolare o ad uno o ad altro ordine di casi, con l'esclusione di uno da parte degli altri. E per questo fraintendimento, e per sostenere una teoria superficiale o nel calore della polemica da lui improvvisata senza troppo meditarla, accettava perfino o lasciava passare senza biasimo le due strofe aggiunte, intese a « expliquer les images », le quali due strofe, per essere brutte, sono brutte.

B. C.

(1) *Les contemporains*, IV, 70.