

scuola, siano state per avventura scoperte in tutti i tempi da tutti gli uomini!

Molto più importanti sono le considerazioni del Leopardi riferite e chiarite nel capitolo consacrato all'*arte letteraria*: considerazioni che non discendevano nella sua mente da un principio, e che non fanno un sistema: ma con la profondità dello sguardo propria degli artisti sovrani affisano particolari verità di grandissimo pregio e scorgono chiarissimamente la debolezza di certe teorie rettoriche, che ancora oggi non riescono a morire per davvero.

G. G.

ANTOINE ALBALAT. — *Le travail du Style enseigné par des corrections manuscrites des grands écrivains*. — Paris, Colin, 1903 (16.^o, pp. 312).

Con questo volume l'A. intende confermare le sue dottrine stilistiche divulgate con fini didattici in due precedenti lavori, contro i quali s'appuntò costantemente la critica vivace di Remy de Gourmont. Dell'interessante discussione anteriore ha fatto cenno il nostro Orazio Bacci in un recente fascicolo della *Nuova Antologia* (1.^o giugno 1903). Le due opposte tesi sono egualmente facili e non nuove per noi italiani, e ripetono la loro origine quasi dai medesimi equivoci, che ingarbugliarono le nostre controversie sullo stile. L'A. — come appare dal titolo del suo ultimo libro — è un credente nella retorica; il d. G. vi crede invece tanto poco, da considerare lo stile un *produit physiologique!* Sono due diverse aberrazioni, che derivano, l'una dal concepire lo stile come un puro meccanismo formale costituito di parole e di frasi, regolato da compassi e da pendoli; l'altra dal collocare le nostre facoltà estetiche ne' pori e nelle papille. Ma, naturalmente, verità di buon senso, nelle quali si possa volentieri convenire, non mancano nell'una e nell'altra parte. E la verità fondamentale di buon senso, su cui poggia la sua polemica antididattica e antirettorica il d. G., è che lo scrittore non deve pensare, quando scrive, nè ai suoi maestri nè tampoco al suo stile, perchè lo stile « c'est de sentir, de voir, de penser, et rien de plus (e poteva bastare il *voir!*) ». Alla quale, per altro, non è molto lontano dal far buon viso anche l'A. (1). Ma questi è come ossessionato da un'idea fissa: *le travail!* Senza la lima, non c'è via di scampo. Ora, teoreticamente, niente di più falso; praticamente, niente di men vero, se per arte (*forma, stile*) s'intende forza, larghezza, profondità, lucidità di visione e non intarsio o mosaico di parole. Sulla

(1) « Loin d'être une contrainte, c'est le labeur qui est naturel. Je voudrais oser dire que le travail n'est pas un effort, mais une preuve de lucidité croissante, un résultat impérieux de seconde vue ». P. 11. — Ora, la « seconde vue », se è tale, perchè dovrebb'esser chiamata una *correzione* della prima?

questione teoretica, l'accordo che si va facendo su una recente organica quanto ardita dottrina, ci dispensa dal dir altro, nè qui sarebbe il luogo, parlando di un libro esemplificativo: per il lato pratico, vediamo le falle della dimostrazione dell'A.

Egli raffronta ed esamina in dodici capitoli i testi primitivi e le successive varianti (1) di alcuni brani d'una o più opere di alcuni grandi o grandissimi scrittori francesi, da quelli che più conobbero il *limae labor et mora* a quelli che lo conobbero meno o non lo conobbero affatto, senza trascurar l'esempio d'altri che l'usarono à rebours, ossia peggiorando l'opera propria (2). Nonostante il tentativo dell'A. di spiegare la contraddizione di fatto (p. 275 sg.), acuita dall'esempio di Stendhal, che ordinariamente dettava, una tale classificazione, che comprende soli *grandi* scrittori, di per sè dimostra l'errore della tesi tanto ostinatamente difesa dal critico francese. Le pecche di Flaubert commesse *par rigueur d'application* e per non aver saputo tenere « une juste mesure entre le labeur à outrance et la facilité trop tôt satisfaite » (p. 95); le correzioni di Bossuet improvvisate nel discorso improvvisato; le esagerazioni di Pascal; le *ratures* di La Fontaine « sans intérêt pour une bonne démonstration du style » (p. 183), perchè a lui, unico, è riuscito nascondere la sua fatica!; le *corrections perdues* di Boileau, il cui « labeur du style est infécond » (p. 194); Hugo, che non corregge più quando l'opera è uscita dal torchio, e Balzac, che corregge solo sulle bozze; il caso di Fénelon, da cui l'A. vuol trarre una *démonstration à rebours*, insegnando le *ratures* del *Télémaque* « non pas comment il faut écrire, mais comment il ne faut pas écrire » (p. 219); le *frasi fatte* ammesse come *condition de la clarté d'un style*, ma solo per qualche punto d'un dato componimento; le *prétendues corrections, insignifiantes*, apportate da Stendhal alla sua *Chartreuse de Parme*; il « superbe exemple de facilité limpide » offerto da George Sand, e il Gauthier, schiavo inconsolabile del lavoro forzato (p. 289), tutti questi fatti e giudizi che cozzano tra sè violentemente (3), provano a suf-

(1) Poiché « la poursuite de l'inédit n'est pas uniquement notre affaire » (p. 141), l'A., tranne che pel ms. *Champion* dei *Mémoires* di Chateaubriand, per i mss. di Flaubert, tra i quali si serve specialmente di *Madame Bovary* e di alcune frasi di *Salambó*, per una lettera di Errico Heine a Dumas père e per la *Chartreuse de Parme*, si vale delle varianti edite, o così note e alla mano di tutti da essere considerate come edite. Di quelle che per cortesia altrui l'A. ha potuto mettere ora in luce, gli manifestiamo la nostra doverosa gratitudine.

(2) Ingiusto e illogico lo sfratto dato in genere all'articolo di giornale, perchè, « né pour un jour, il meurt le lendemain », e ai discorsi degli oratori: « Ils enthousiasment. Relisez-les. Quel vide! » (p. 17). Ma s'affretta l'A. a eccettuare Demostene!

(3) Non trattasi soltanto di *méthodes* che *varient*, come pare all'A. (p. 18). Se *le travail* è la condizione *sine qua non* della durezza di un'opera d'arte,

ficienza quanto sia arbitrario e inconcludente il ragionamento dell'Albalat, e quanto pedantesco e confuso il suo concetto dello stile. Ma ciò scaturisce ancor più limpidamente dall'esame del miscuglio di quelle, che l'A. chiama con nome generico *correzioni*. *Retouches, remaniements, refontes, ratures, variantes, renvois, surcharges, additons, suppressions, changements, tâtonnements ecc.*, son tutte operazioni che illuminano e determinano o a cui corrispondono *le choix des mots et des adjectifs, l'originalité des idées, relief des images, mécanisme des phrases, science des tournures, harmonie, concision, condensation, propriété, la qualité des épithètes, le choix des métaphores*, e chi più n'ha più ne metta. Ognun vede qui il pasticcio e il garbuglio. Le *correzioni*, o riguardano la forma interna della concezione fantastica, e allora non sono correzioni nè modificazioni, ma forme nuove, sul valore delle quali, rispetto alle prime, come può illudersi l'autore, così possono errare i critici; o riguardano i segni esteriori della forma interna specialmente in ordine a tradizionali principii di retorica pedantesca, e allora sono indifferenti al valore della concezione, e possono tutt'al più piacere o dispiacere ai critici formalisti (1); oppure, infine, adattano la materiale significazione del fantasma poetico a un pubblico diverso di lettori; in un caso o nell'altro, dunque, non assicurano, come vuole l'A., l'eternità ad alcun'opera d'arte, che dipende da ben altro lavoro! L'unicità dell'espressione è troppo alta conquista della critica moderna per poter esser guasta da dimostrazioni simili a quella dell'Albalat.

Ma quanto all'interesse didattico di simili studii, chiamiamoli pure di stile, purchè scevri di pregiudizii e di preconcetti rettorici, noi siamo de-

ossia del suo raffinarsi e migliorare, come potrà parlarsi di correzioni insignificanti o che peggiorano, o di opere egregie eppur improvvisate e non sottoposte ad alcuna elaborazione ulteriore?

(1) Piacerà, p. es., a costoro la litania delle *qualités artificielles de l'art d'écrire* attribuita al Fénelon: « *élégance sans éclat, netteté sans relief, style irréprochable et sans vie, phrases clichés, expressions toutes faites, épithètes prévues et banales, sans pittoresque et sans surprises, triomphe de la périphrase poétique, rhétorique glaciale, froideur descriptive et phraséologie légendaire . . . les répétitions de mots fourmillent . . . les auxiliaires être et avoir pullulent . . .* ». Pp. 218-g. E dire che tutto questo ben di Dio Fénelon l'ha moltiplicato col *travail!* — Per Stendhal, *le fond a fait passer la forme*: ma « l'exemple de Stendhal ne doit donc pas nous troubler. Continuons à *rechercher* la qualité des épithètes, le choix des métaphores, la propriété, la condensation, l'harmonie . . . » (p. 275); e lasciamo pure a Stendhal il merito *non stilistico* della *documentation psychologique, l'analyse infinitésimale des motifs d'agir et des raisons de sentir*, onde egli « a exposé les contradictoires et infinis rouages qui constituent un état d'âme », e ha fatto di *Le Rouge et le Noir* « une œuvre impérissable! ». Queste distinzioni potevano passare al tempo de' nostri buoni puristi; ma oggi sono chiacchiere senza sugo, alle quali, per altro, si dà ascolto dall'alto e dal basso!

cisi avversarii di Remy de Gourmont e pienamente d'accordo con quel colto e abile insegnante che dev'essere l'Albalat. Conoscere, sia pure in minima parte, attraverso i nuovi segni esteriori anche se incerti, gli sforzi compiuti da un grande artista per afferrare la sua visione e fermarla durvolmente, non può essere inutile per alcuno, tanto meno per gl'inesperti giovinetti che s'addestrano nel maneggio dello stile. Arte è visione, espressione: e questa ha bisogno d'impulsi: a volte un'espressione è un movimento suscitato in un attimo nella fantasia dalla rivelazione d'un segreto, d'un procedimento pel quale un artista riuscì a cogliere un'immagine. Lo studio, l'osservazione di tali procedimenti, condotta alla buona senza pretese scientifiche, come non potrebbe aiutare la mente d'un discepolo a rivelare a sè stessa qualche suo incognito tesoro?

È da augurarsi pertanto che anche tra noi pensi qualcuno a darci in volumetti attraenti, com'è senza dubbio questo dell'A., raccolte ben fatte di correzioni manoscritte di grandi scrittori da sottoporre alla meditazione vergine di chi muove i primi passi nel cammino dell'arte. Per alcuni, qualcosa in questo senso s'è fatta; ma la mèsse sarebbe abbondantissima e interessante, perchè si può dire che non ci sia grande scrittore italiano, del quale non possediamo, edite o inedite, varianti degne di studio.

CIRO TRABALZA.

G. PREZZOLINI (Giuliano il sofista). — *Il linguaggio come causa d'errore* — H. Bergson. — Firenze, Spinelli, 1904 (4.º, pp. 28).

Del Prezzolini, che ci si era già rivelato lo scorso anno nel *Leonardo* (1), leggiamo ora di frequente e nel risorto *Leonardo*, e nell'altra rivista fiorentina *Il Regno*, articoli argutissimi di filosofia, di politica, di arte, pieni di forza e di elegante mordacità. L'opuscolo, annunziato di sopra, è il secondo da lui pubblicato nella *Biblioteca del Leonardo*, e contiene due scritti, l'uno sul linguaggio col sottotitolo: *Le grandi nemiche*, cioè le parole, e l'altro, più breve, nel quale si determinano il carattere, il metodo e lo stile della filosofia del Bergson.

A troppe cose dette, e dette assai bene, dal Prezzolini, noi facciamo plauso, perchè non ci venga la voglia di esporre invece qui, subito, quelle poche, nelle quali dissentiamo da lui. Ricordiamo un suo motto: « Per definizione, due filosofi sono avversarii » (p. 19). Avversarii forse no, ma certo emuli collaboratori, perchè nel ricevere non passivamente i pensieri altrui, nel cercare di rielaborarli, di chiarirli, di compierli, è la vita della filosofia.

Il Prezzolini fa il processo al linguaggio e agli errori che esso genera. Gli errori, dei quali parla, sono, senza dubbio, errori: ma è il lin-

(1) Vedi la *Critica*, I, 287-291.