

REMINISCENZE E IMITAZIONI

NELLA LETTERATURA ITALIANA

DURANTE LA SECONDA METÀ DEL SEC. XIX

Notereilla polemica alla questione metodica.

Prima di scrivere le poche pagine introduttive ⁽¹⁾ alla presente raccolta di « fonti letterarie », rimasi alquanto tempo in dubbio, pensando che le cose che avrei dovuto dire sarebbero parse troppo ovvie ed evidenti ormai alla coscienza critica dei giorni nostri, da meritare di venire, ancora una volta, inculcate. E, se mi risolsi a scriverle, fu, soprattutto, pel timore che alla raccolta da me iniziata si conferisse il significato e si attribuisse l'intenzione, a me estranea e odiosa, di un piccolo scandalo da promuovere sul conto dei nostri lirici, romanzieri e drammaturgi.

Ma vedo ora che quelle pagine erano assai più opportune che io non credessi; e che le idee critiche non sono, sul proposito, tanto limpide, quanto mi ero illuso che fossero. Ciò è comprovato dai molti, che hanno preso la parola per commentare le mie parole; alcuni dei quali si congratulano con me per avere io messo in più viva luce i furti del D'Annunzio; altri, per contrario, mi ammoniscono a non darmi a credere di avere, con le mie esibizioni di fonti, distrutta la gloria del D'Annunzio; e altri, infine, contestano i concetti stessi, che ho enunciati, circa il contenuto e i limiti della ricerca delle fonti.

Senza rispondere ai primi, elogiatori (ah!, fieri elogiatori), e ai secondi, ammonitori, risponderò a coloro che hanno riagitata la questione metodica; tanto più che, nella risposta a essi, sarà implicita anche quella ai primi e ai secondi (pel caso che alcuno la reputi, quale a me non pare, necessaria).

(1) Si veda *Critica*, VII, 165-7.

A capo della terza schiera è il Thovez, il quale mi ha dedicato uno speciale articolo: *Il ragionamento di Don Ferrante* (*La stampa*, 19 luglio 1909); credendo, senza dubbio, di farmi arrossire con l'incluso paragone, laddove è noto che io ho molta simpatia, tenerezza e stima pel buon Don Ferrante, e sono d'avviso che gl'italiani moderni dovrebbero imparare molte delle cose che quegli sapeva, e, in ispecie, il ragionare *in forma*. Il succo dell'articolo del Thovez è che io, nella mia « serena filosofia », ho dimenticato « un elemento fondamentale del plagio: l'elemento furtivo ». Che io non l'abbia dimenticato, appare dal fatto che, intorno alla questione del plagio, scrissi già, nel primo anno di questa rivista, provandomi a definirne esattamente i termini (1). E giunsi alla conclusione che il plagio non è concetto letterario, ma morale, e si rivolge contro i tentativi di falsare o di occultare la verità storica delle cose. È chiaro, dunque, che, per me almeno, non era il caso di riparlarne, dove trattavo una questione puramente letteraria. Del resto, l'articolo del Thovez contiene molta, e sia pure benevola ironia, oltre che nel titolo, nel contesto; nel quale s'industria di farmi passare per un ingenuo, perchè non mi strappo i capelli e non mi batto le anche innanzi alle « fonti », di cui offro il catalogo. « O bontà incommensurabile (egli dice) della critica nuova, assisa sulle basi incrollabili della filosofia! ». Ma, in fatto d'ingenuità, sospetto che, questa volta, il più ingenuo non sia, proprio, il filosofo. Tra me, che scrivevo di « non avere tenuto conto, nel catalogo, della curiosa appropriazione, fatta dal D'Annunzio, di una poesiola del Tommaseo, che egli adattò, non si sa perchè, con alcuni ritocchi, ai morti di Dogali »; e il Thovez, che si stupisce di quel *non si sa perchè*, il quale « vale un Perù, un Perù critico, in cui si potranno scavare miniere d'infinita indulgenza: dinanzi a una rube-ria.... si dirà: il tale ha preso la tal cosa e l'ha fatta sua, *non si sa perchè*, e l'accusato ritornerà mondo come un'ostia nel tabernacolo della critica »; — chi si dimostra più « uomo di mondo »: lui, che crede di avere tra mano un documento gravissimo e decisivo contro il D'Annunzio, o io, che non mi risolvo a dare sovrachia importanza a un'inezia, la quale non mi è neppure chiara nelle sue circostanze precise? Giacchè, è proprio così: per quale ragione il D'Annunzio commettesse quell'appropriazione, io non so.

(1) *Critica*, I, 468-70; e, ora, nel volume: *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana* (Bari, Laterza, 1910), pp. 68-72.

Che un poeta (e lasciamo stare il poeta), che un versificatore come lui, non potesse comporre un magnifico pezzo rettorico sui morti di Dogali, senza ricalcare quella mediocre poesiola del Tommaseo; o che egli volesse infoltire la sua corona d'alloro con la fogliolina strappata al Tommaseo; o che rubasse per mania di rubare, così come gli adulteri di vocazione seducono le donne, anche bruttissime, purchè d'altrui; — sono cose tutte, che, con buona pace del Thovez, nessuno mi darà mai a intendere. Perchè, dunque, il D'Annunzio fece quel piccolo pasticcio? Per canzonare qualche amico? Per togliersi dai panni qualche importuno richieditore di versi patriottici? Per soddisfare, in un momento di cattiva voglia, l'impegno preso con un direttore di giornale? Per divertirsi a sentire la buona gente gridare al ladro? È inutile: *non si sa perchè*. Il perchè potrebbe dircelo solamente il D'Annunzio in persona; ma temo che, nemmeno per questa via, *si saprà mai il perchè*.

Che il concetto di plagio non entri nella presente questione, è, invece, chiaramente riconosciuto e dichiarato dal Pistelli (*Confronta Virgilio, Eneide.....*, nel *Marzocco*, a. XIV, n. 33, 15 agosto 1909). Ma l'opposizione, che il Pistelli fa alle mie idee, non avrebbe avuto luogo se egli (mi consenta di dirglielo) avesse letto con maggiore attenzione il mio scritto. Infatti, il Pistelli ne riassume così il pensiero fondamentale: « Lo studio delle fonti e delle imitazioni può darci soltanto qualche materiale, forse utile a dilucidare qualche oscurità o appianare qualche difficoltà, ma NON UTILE AL GIUDIZIO CRITICO, NÈ D'AUTO ALCUNO A INDAGARE E RIVELARE L'ESSENZA E LA BELLEZZA DELL'OPERA D'ARTE ». Il Pistelli può rileggere il mio scritto (e tutti gli altri, nei quali mi sono occupato dell'argomento); e non troverà in nessun punto il pensiero che mi ha attribuito, e che è un errore che io rifiuto e ho rifiutato sempre: io, che ho sempre insistito sulla necessità dell'interpretazione storica dell'opera d'arte, come condizione del giudizio estetico. Peggio ancora: il periodo, costruito dal Pistelli e a me attribuito, consta di due parti contraddittorie; giacchè, se lo studio delle fonti *può dilucidare oscurità e appianare difficoltà*, appunto per questo, evidentemente, *non può non essere utile al giudizio critico e di aiuto a indagare e rivelare l'essenza e la bellezza di un'opera d'arte*. La distrazione gli ha preso la mano anche dove presenta il richiamo dell'emistichio virgiliano: *adgnosco veteris vestigia flammae*, a proposito del verso dantesco: « Conosco i segni dell'antica fiamma », come esempio, da me addotto, di un richiamo che sia « pura e vana curiosità ». Del che non c'è nulla nè nel mio pensiero nè nel mio scritto; tanto

vero che io ricordavo, insieme con quel verso, la fonte fiabesca del *Re Lear*, indispensabile, a mio credere, per intendere la poesia del gran dramma shakespeariano, il quale, senza quel riferimento, rischierebbe di andare soggetto alle grosse critiche realistiche del Tolstoj.

Che cosa resta, dunque, dell'articolo del Pistelli? Per fortuna, la parte maggiore, che è una serie di analisi estetiche di luoghi di Dante, del Manzoni e del Carducci, nelle quali ritrovo il valente critico, che assai stimo, ma non trovo niente che mi costringa a mutare o a correggere le idee che ho sostenute. Queste, anzi, ne vengono confermate; e ciò accade perchè quel riscontro tra idee e fatti, che il Pistelli (richiamando il ricordo del Cimento) si è proposto di eseguire, era stato, modestamente, eseguito anche da me, che mi vergognerei di affermare teorie senza rispondenza nei fatti, e che qualche pratica credo pur di avere con la storia letteraria. Guardi, intanto, il Pistelli l'effetto che egli ha prodotto. Un corrispondente del *Marzocco*, il sig. G. Sechi da Tempio (n. 34, 22 agosto), slanciandosi sulle orme di lui, mi getta in faccia altri esempi: « Il Parini (*Notte*, 705), parlando delle carte da gioco, dice: — Oh! meraviglia! Ecco, quei fogli, *con diurna mano e notturna trattati* anco d'amore sensi spirano e moti. — Ora, non sarebbe per lo meno sbiadita la frase che è messa in corsivo, nella quale è riposta, per così dire, ogni virtù satirica, per chi ignorasse la frase con cui Orazio allude allo studio degli esemplari greci? ». E quale peccato ho mai commesso io, da attirarmi di queste lezioncine elementari?

Sopra un punto solo il Pistelli manifesta, non un dissenso, ma un dubbio; e, cioè, a lui sembra che, oltre le opere che sono materia greggia di opere d'arte (per es., una novella del Porto, del Bandello o del Giraldi, rispetto a un dramma dello Shakespeare), ve ne siano altre, già per sè stesse opere d'arte, che hanno con le nuove opere d'arte un rapporto particolare, come è il caso dei versi di Dante, del Manzoni e del Carducci, da lui esaminati, rispetto a quelli di Virgilio. « Plagio non è, di materiale greggio non si può parlare. Si tratta, dunque, di qualche altra cosa, che non saprei definire, ma che evidentemente avrà la sua importanza non piccola quando si vorrà formulare il giudizio critico ». Ma il dubbio del Pistelli si nutre di un'ingiustificata ripugnanza, che egli prova, per la parola « materia ». Nel momento della nascita di una nuova opera d'arte, tutte quelle precedenti che erano presenti allo spirito del poeta, perfette e imperfette, grandissime, mediocri

o pessime, *diventano tutte, alla pari, materia*. Altrimenti, la libertà del poeta non potrebbe spiegarsi e la nuova opera non sorgerebbe. E tutte si ritrovano a loro modo, *ma trasfigurate*, nella nuova forma, nella nuova opera d'arte. A loro modo; epperò alcune con maggiore, altre con minore rilievo; alcune richiamate quasi di proposito, altre ricacciate indietro e quasi dimenticate. Ma perfino quelle dimenticate restano e operano, sebbene tacitamente (ciò che dimentichiamo non è, pure, in qualche modo, nel nostro spirito?); e, tra quelle dell'uno e quelle dell'altro estremo, corrono gradi intermedi infiniti, da rendere impossibile distaccare e delimitare (rigorosamente parlando), nella materia complessiva, un gruppo, che sia più che materia.

E della parola « materia » non ha paura un poeta, il Pascoli, il quale (*Marzocco*, n. 35, 29 agosto), benchè creda forse di spezzare una lancia contro di me (suo preteso persecutore, ma, in realtà, suo libero estimatore), e si mostri ignaro che le cose da lui dette sono le medesime che da un pezzo io vado predicando in volumi e in articoli (ai poeti sono concesse tali ignoranze ed oblii), ha portato, in questa disputa, una parola assai sennata. Dopo avere pagato il suo obolo, e, cioè, offerto anche lui un esempio dantesco in aggiunta a quelli del Pistelli (e che io accetto come quelli), il Pascoli dice: « Aspettando che altri suggerisca la parola propria [*fonte* non gli piace, e non piace neppure a me; ma è nell'uso], questi qui li chiamerei *presupposti*, anzi MATERIA stessa dell'arte ». Sia lodato il Cielol!

Ma, nell'articolo del Pascoli, c'è di meglio: « Il poeta (egli prosegue) non rivela già la cosa, ma esprime il sentimento in lui destato da essa. Ora, per provare in sé quel sentimento, il lettore o uditore deve conoscere quella cosa. Non c'è poeta, nè pittore, nè musico, che possa dar perfetta l'idea di un'alba a chi si è levato sempre tardi. Questa *cosa* può essere della natura, ma può anche essere dell'arte: può essere un'alba o un fiore, ma può essere una bella statua, una bella pittura, una bella sinfonia, può essere una rovina, può essere una leggenda, un mito, un fatto storico, una, finalmente, poesia. Ora, queste cose o si conoscono, e allora il poeta, che ha espresso il sentimento ispiratogli in un certo momento da esse, sarà da voi più o meno ammirato e amato di avere aggiunto o molto o poco ai sentimenti che anche a voi ispirava quella poesia, quel fatto storico, quel mito, quella leggenda, quella rovina, quella sinfonia, quella pittura e scoltura. O non le conoscete, e allora andate a vederle, e, dopo, apprezzate o disprezzate il poeta. Dopo, non prima ».

In altri termini, il Pascoli conferma assai bene la prima delle accuse, che io facevo alla cosiddetta ricerca delle fonti, e, cioè, di che sia *troppo povera*. Le « fonti di un poeta » sarebbero, secondo quel modo di critica, una serie di luoghi di altri poeti, di cui si porge il catalogo. Ma, e tutto ciò che in un'opera d'arte è trasfuso della poesia e dell'arte precedente, e che è come impalpabile e, di certo, non facilmente catalogabile? Ma, e le fonti delle fonti, che vivono e vibrano insieme con le fonti dirette nella nuova opera d'arte? Ma, e quel che vi è passato dalla conversazione orale? Ma (e soprattutto), quelle che si chiamano le cose naturali, e che sono anch'esse, nello spirito, espressioni spirituali e immagini poetiche? Tutto ciò, tutto l'universo, è fonte o materia (come meglio vi piace) rispetto all'opera di un poeta; e voi pretendete che le fonti di lui siano determinabili, una volta per sempre, in una dissertazione o in un volumaccio!

A questa prima accusa io aggiungevo un'altra; ed è che le fonti letterarie (e tutte le fonti) non producono, da sole, nessun giudizio critico. Sono preparazione al critico, come furono preparazione al poeta; ma non fanno il giudizio, come non fecero la poesia. Potevo mai immaginare che, proprio su questo punto, nel quale non mi ha contraddetto il Pistelli, mi contraddicesse il Parodi? Il quale, sempre nel *Marzocco* (*Nuove edizioni e vecchie fonti del Carducci*, n. 31, 1 agosto), scrive: « Noi non possiamo renderci esatto conto dell'energia attiva dell'artista se non dopo aver misurato quanto egli abbia ricevuto di passività. Ora, i nostri mezzi di misurazione si riducono a studio di fonti. Questi non serviranno tutti ugualmente al critico estetico; ... ma, pure, quando io osservo che l'Ariosto non inventa quasi mai di suo e Dante inventa sempre anche i particolari secondarii, io non posso astenermi dal pensare che questa minor forza inventiva si riconosce anche negli altri particolari artistici dell'*Orlando*, che essa conferma il mio diverso giudizio sull'individualità poetica dei nostri due grandi e che, insomma, tutte le osservazioni, dalla più semplice alla più complessa, si legano e si organizzano insieme, cospirando ad una medesima conclusione finale ». Il che, sebbene al Parodi scotti di dirlo chiaro, menerebbe alla conclusione che l'Ariosto sia *minor* poeta di Dante, meno *originale* di Dante. Così, anche, « se noi non conosciamo le fonti greche dei comici latini, li riterremo per più grandi poeti »; « se fosse provato che l'*Atys* di Catullo non è che traduzione dal greco, al nostro giudizio sull'originalissimo poeta latino verrebbe a mancare uno dei suoi più sicuri fondamenti ». Nelle traduzioni, l'opera d'arte « si risolve per tre quarti nelle

fonti ». — Ecco proprio l'errore che io ho voluto colpire, e che reputo tanto più pernicioso in quanto lo ritrovo sulla bocca di un uomo come il Parodi.

Che cosa significa che un poeta è *minore* di un altro, che una poesia (che sia poesia) è tuttavia *meno originale* di un'altra, che un'opera d'arte è *per un quarto* originale e per *tre quarti* no? Vorremo misurare le tragedie con le canne, le squadre e i sestii? A quale scopo? domandava già il servo delle *Rane*. Che nell'enfasi del linguaggio si parli, tanto per intendersi alla buona, di opere grandi e piccole, e più o meno originali, è ammissibile, perchè inevitabile; ma bisogna stare bene attenti a non scambiare queste metafore quantitative per giudizi sull'arte. Un'opera d'arte è un organismo, e non ha altra misura che sè stessa, benchè attinga la materia dappertutto, anche da altri organismi che divora e muta in sangue suo. Ogni vera opera d'arte è originale quanto ogni altra vera opera d'arte, perchè originalità artistica e arte sono lo stesso. L'attività e la passività costituiscono una relazione dialettica, e non già due cose staccate, che possano essere misurate e sottratte l'una dall'altra. Non vi sono opere d'arte, a cui sia possibile assegnare il punto 10, e altre a cui si assegni il 9 o l'8 o il 5. Queste pratiche si usano negli esami con gli scolari e nei concorsi coi candidati; e hanno, senza dubbio, la loro necessità nella vita pratica, che è guidata dalla decisione volitiva. Nella critica letteraria, ohibò! Io so che Dante è Dante, Ariosto è Ariosto, e Monti è Monti, e mi basta: mi è impossibile confondere l'uno con l'altro, o mutare a uno di essi il posto, che potè prendere, e prese, con l'opera sua, nella storia. I comici latini vengono dopo i greci, e sono così perchè i greci sono stati in un certo modo e non in un altro. Se si ritroverà l'originale greco dell'*Atys*, la fisionomia di Catullo apparirà alquanto diversa, perchè la nostra conoscenza intorno alla genesi dell'opera sua e, quindi, la conoscenza dell'opera sua, è diventata più completa. Ma, se Dante valga 10 e l'Ariosto 8 e il Monti 6, se i comici latini meritino il 7 di fronte al 10 di Menandro, se a Catullo debba scemarsi un punto, scoperta che si sia la sua fonte greca, non lo sapremo mai; salvo nel caso che, p. e., Dante, messer Ludovico e il cav. Vincenzo concorressero tutti e tre insieme a una cattedra di letteratura italiana del Regno d'Italia, o Plauto e Catullo a una cattedra di letteratura latina: caso nel quale, io almeno, sarei contento di non essere tra i rei; volevo dire, tra i giudici.

Il Parodi (che è, per altro, il solo che abbia mirato ad attaccare il punto essenziale della dottrina da me difesa) non si accorge

che il criterio da lui enunciato richiederebbe una nuova Estetica: non più quella della « pura forma » (che è contenuto in quanto forma), ma quella, com'egli stesso dice, della « forma e contenuto insieme », per la quale c'è un pensiero poetico e una forma, e quel pensiero rimane ancorchè se ne muti, quà e là, la forma. Richiederebbe, cioè, il ritorno all'Estetica meccanicistica, aggregazionistica e rettorica, che tutto il lavoro critico del secolo decimonono si è sforzato, per tante vie, di superare, e che il Parodi medesimo mostra di avere superato assai bene, quando scrive di critica. Egli sarà spaventato della conseguenza, che io enuncio e alla quale non intende, mai e poi mai, arrivare; ma, pure, quella conseguenza è ineluttabile, e, se gli piace insistere nella sua teoria delle misurazioni, deve affrontarla e accettarla. Ma non credo che v'insisterà, perchè gli sarà agevole persuadersi da sè stesso che il bisogno di distinguere tra i varii scrittori e le varie opere, mettendo ciascuno e ciascuna al suo posto, si soddisfa perfettamente, senza ricorrere al disperato procedere di quantificarli e di pesare le dosi dell'attività e della passività.

E sarà chiaro, in ultimo, per quale ragione, accingendomi a iniziare in questa rivista una raccolta di fonti letterarie, io abbia tenuto, e tenga, a darla come raccolta di materiale incoerente. Se la rassegna delle fonti letterarie *non è giudizio*, non può avere la *coerenza del giudizio*; se non porge *tutti gli elementi* di un'opera d'arte, non si può esibirla come il *completo fondamento*, su cui debba sorgere il giudizio. In realtà, il fondamento del giudizio è tutto il mondo d'immagini, letterarie e popolari, artistiche e naturali, da noi, che ci reputiamo persone colte e viviamo in ambiente di cultura, messe in moto, via via, nel leggere e gustare un'opera d'arte. La rassegna delle fonti è un elenco saltuario di frammenti, su cui non è possibile un discorso filato e conclusivo; con di più l'inconveniente che vi si collocano sulla stessa linea tutte le fonti, senza tenere conto dell'importanza che ciascuna di esse ha nell'opera d'arte e che varia per gradi quasi insensibili; senza distinguere la reminiscenza lontana e superata, di cui resta solo come una leggiera risonanza, dall'allusione accarezzata, la somiglianza nei particolari dalla somiglianza nell'insieme: distinzioni, che non possono farsi se non nel giudizio critico completo e sintetico, ossia estetico. È un arsenale, più o meno ben fornito, dal quale il lettore può attingere elementi d'interpretazione, e il critico, secondo i problemi che si propone e secondo il tempo e le altre circostanze in cui scrive, prenderà molte armi o poche o qualcuna o nessuna. P. es.: nel discorrere del D'Annunzio, a me parve opportuno ricordare le novelle del Mau-

passant, che egli tenne presenti nel comporre alcune del *San Pantaleone*; giacchè quel confronto mi dava modo di mostrare come, anche nel ricalcare estrinsecamente il Maupassant, il D'Annunzio affermasse energicamente il suo personale e spiccatissimo temperamento di artista. Ma non saprei che cosa farmi delle fonti barberiniane della *Francesca* o di quelle bibliche della *Nave*, giacchè mi sembra ovvio, e da non dare luogo a troppe parole, che il D'Annunzio, pei colori delle sue rappresentazioni storiche, attingesse a quelle fonti, come per una tragedia su Catilina si attinge a Salustio e a Cicerone. Con che non voglio dire che, in altri casi e per altri problemi critici, non si debbano richiamare quelle fonti e ragionarvi intorno. Anzi, per ciò appunto, metto anche quelle nell'« arsenale ».

E, procurando, per mio conto, di andare fornendo o arricchendo nel miglior modo il reparto di questo arsenale, relativo alla più recente letteratura italiana, ripigliò ora la compilazione della nostra miscellanea di fonti: — *nostra*, veramente, e non mia, perchè è fatta in collaborazione coi miei cortesi e premurosi lettori (1).

B. C.

(1) Nel prossimo fascicolo, sarà inserita una copiosa aggiunta alle « Fonti dannunziane ».