

Leggo aneora: il sostrato della metafisica è « la coscienza supposta avere (*sic*) un valore primo. E esso riflette l'orgoglio del selvaggio e la boria dell'umanità infantile » (p. 77). Teologia e metafisica « non escono dal soggetto; entrambe non hanno altro laboratorio che la coscienza » (p. 83). Il De Dominicis, invece, vuole il metodo obbiettivo, i fatti. In che laboratorio abbia costruito questa sua persuasione è chiaro: non in quello della coscienza (perchè, in tal caso, sarebbe un metafisico anche lui); forse in quello della incoscienza? Perchè, per uscire dal soggetto, c'è un sol modo: essere *amens*.

Per finire: il De Dominicis, venendo a parlare delle presenti condizioni della cultura filosofica italiana e di quelli che, con mal celato disprezzo, chiama cenacoli metafisici, scrive: « Vi sono bagliori crepuscolari di superstiti idee metafisiche, ma la metafisica non la s'incontra più. Non la incontri più nella corrente culta dell'opinione pubblica; non la incontri nel giornale, nella rivista, nel romanzo o nel dramma (*e nemmeno al caffè!*); non la incontri nel mondo del sapere; non la incontri nelle aspirazioni popolari convergenti a felicità e a benessere. Per accorgersi che essa è stata al mondo, occorre origliare la (*sic*) cattedra di qualche ateneo » (p. 49).

Al prof. De Dominicis non resta, infatti, in questo caso, se non l'*origliare*; perchè egli non incontrerà mai la metafisica, — come non l'ha mai incontrata « nelle nebbie e vaporosità di Hegel » e negli « artificizii di Platone » (p. 205).

GIUSEPPE LOMBARDO-RADICE.

FRANCESCO COLAGROSSO. — *Stile, ritmo e rima*. Memoria letta alla R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti di Napoli. — Napoli, 1907 (8.º, pp. 109).

È una memoria di pagine 109, intesa a confutare un saggio mio (1) di appena 29. Grazie mille dell'onore!

So bene che spese volte la confutazione richiede più tempo e più spazio della esposizione di una teoria, e che, — come disse il Goethe quando confutava Diderot, — si fa presto a mettere una matassa arruffata in mano ad un pover uomo, ma a distrigarla ci vuole del bello e del buono.

Nulladimeno, la confutazione propinatami dal Colagrosso mi fa troppo onore, in quanto all'apparecchio accademico e alla mole; troppo poco, in

(1) *Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi* (pubbl. nella *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Bergamo, 1903).

quanto al peso reale. Vedo gran numero di osservazioni che toccano, svolgono, rischiarano e spesso oscurano e sfigurano il mio pensiero; nessuna, che lo colpisca.

Per fissare meglio i caratteri artistici di una poesia io ho tentato di stabilire due punti di vista distinti, *non diversi*: una prospettiva relativamente esterna in cui si guarda al fenomeno acustico, più o meno musicale, melodico, ritmico della poesia; ed una prospettiva relativamente interna in cui si osserva il fenomeno psichico, affettivo, più o meno sentimentale o intellettuale. E ho cercato di dimostrare, con alcuni esempi concreti, come in certe poesie del Petrarca e del Leopardi e in certi canti popolari il critico possa scorgere le diverse relazioni, compenetramenti, dissidii ed unioni dei due fenomeni. In realtà, le gradazioni e le sfumature che corrono dal più vuoto e suonante tintinnio delle rime e dalle più meccaniche battiture dei ritmi al più astratto ed inafferrabile discorso filosofi o, sono infinite.

Designare una data poesia o parte di essa, un verso, una rima, una strofe come acustica, ed un'altra come psichica (nel mio trattatello ho adoperato invece di *psichico* il termine di *stilistico*) è perciò sempre una determinazione relativa ed implica un confronto. Stilistica in quanto....? Acustica relativamente a che? — alla tal lingua, alla tale epoca di lingua, al tal carattere di poesia, di verso, di ritmo ecc. ecc. Coi confronti nella storia dell'arte non si finisce, e dovremmo perderci in un abisso di relativismo, se non vi fosse qualche cosa di assoluto su cui basare il giudizio del critico. Questa base è semplicemente l'ingegno del critico stesso, la sua facoltà di intendere l'opera in questione; è la sua interpretazione. Ma anche questa, obietta il Colagrosso, è relativa; l'interpretazione può esser buona, mediocre, erronea; la sola giusta interpretazione è un astratto che non esiste. Va bene che non esiste, e appunto per ciò bisogna cercarla, farla, attuarla, avvicinarsi passo per passo. Essa non è un'astrazione, essa è un *imperativo*. Se il Colagrosso la crede un astratto, con che dritto allora, con che ragione vien egli correggendo qua e là i miei giudizi estetici? La più concreta realtà è appunto quell'imperativo, è il *fiat!* creatore; poichè la realtà *diventa* sempre e non è mai.

Abbiamo dunque per conoscere il carattere acustico-stilistico di una poesia due mezzi, dei quali il secondo presuppone il primo: l'intuito estetico e i confronti storici e psicologici. Il Colagrosso è abbastanza ingenuo per credere che l'uno di questi due escluda l'altro. « Per spiegare la natura, la struttura, la qualità d'un verso bisogna muovere, dice il Vossler, dall'intento artistico del poeta. E con gli intenti artistici di Jacopone da Todi possiam noi spiegare quella veramente notevole varietà di ritmi, che offrono le sue poesie? Non la spiegheremmo affatto, chè d'intenti artistici del nostro buon giullare di Dio non è proprio il caso di parlare [E allora perchè l'avete messo nella vostra storia letteraria?]. Dobbiamo invece rintracciare le fonti di essa negl'inni sacri latini ecc. L'origine de' ritmi iacoponici non è subiettiva, ma storica » (p. 107).

Il Colagrosso ha interamente frainteso l'indole del mio lavoro e confessa di non sapere che cosa sia una storia dello sviluppo acustico-stilistico di certe forme metriche quale il sonetto o l'ottava rima. Non è certo, son d'accordo con lui, la storia degli schemi ABBA ecc.; non è l'avvicinarsi delle convenzioni letterarie: ma è appunto quel ch'egli nega, cioè la storia degli stati psichici in quanto riflessi e riconoscibili nei sonetti e nelle ottave, cioè nelle convenzioni apparentemente fisse e pietrificate; è appunto quella storia ch'egli dice tracciata dal Carducci nei due sonetti: *Breve e amplissimo carne e Dante il muover gli diè del cherubino*: con la sola differenza che il Carducci racconta tale storia a scopo di esaltazione e edificazione, ove noi dovremo farla con intenti scientifici.

In una simile storia prevale ora l'interesse prammatico per i fatti concreti; ora l'interesse astratto per le relazioni, che corrono da uno stato psichico all'altro. Avverto che nel mio saggerello prevale quest'ultimo e son ben persuaso che il mio contributo alla storia prammatica e aneddota del verso è presso che zero. L'unica ipotesi in questo campo modestissimamente da me avanzata è, che il madrigale insieme con la musica madrigalesca formi una specie di anello di congiunzione fra i metri fissi o architettonici e quelli liberi o organici. Non mi sembra che il Colagrosso sia riuscito a provare il contrario; ma concedo di aver esagerato l'importanza del madrigale; poichè accanto ad esso vi sono, oltre ai modelli antichi dei versi liberi, altri anelli di congiunzione più o meno autoctoni, come, per esempio, le cosiddette *Cacce*, illustrate ultimamente da Francesco Novati (1). In quanto poi alla canzone libera del Leopardi è ben probabile che abbia ragione il Colagrosso che la crede una evoluzione libera ed indipendente della vecchia canzone a versi misti (endecasillabo e settenario).

Ma, in sostanza, il mio lavoro non è inteso ad esibire nuove fonti, bensì a costruire col sussidio dei dati storici un piccolo numero di tipi normali e caratteristici, che possano aiutare ad acuir meglio l'osservazione dell'infinita varietà della poesia. E sono giunto a porre come tipo primitivo quello del canto popolare ove prevale il fenomeno acustico, ove la struttura è musicale e fissa e il pensiero artistico vi si adagia; come tipo moderno, quello della poesia riflessiva, ove il metro si è liberato dalle simmetrie esterne, ove il fenomeno acustico pare informato immediatamente dalle movenze irregolari del fenomeno psichico; ed in mezzo ai due, il tipo intermediario, ove la struttura architettonica, conservata in apparenza, si trova minacciata e minata di già dal pensiero ribelle.

Ora, chi non sia del tutto profano nelle teorie della logica, sa che tipi di questo genere non sono la storia, ma semplici istrumenti per capirla; sa che, per esempio, il tipo della canzone popolare, per quanto

(1) *Studi medievali*, 1907, p. 303 sgg.

primitivo, può benissimo trovarsi rappresentato ancor oggigiorno nella più moderna poesia. Ne troviamo bellissimi campioni fra le liriche di Salvatore di Giacomo.

Nè ho mancato di mettere in guardia il lettore contro quanto vi ha di naturalistico, di dommatico ed inesatto in queste costruzioni tipiche. Ciò non ostante, il Colagrosso fa finta di non accorgersene, poichè così egli trova modo di correggere, di contraddire, di confutare con un par di dati storici le mie astrazioni. Se io parlo della canzone leopardiana come di un tipo caratteristico, egli mi fa osservare che la canzone presso il Leopardi ha subito molte modificazioni, e che è erroneo parlare della canzone leopardiana senz'altro. Grazie, lo sapevo anch'io. Se io dimostro che il canto popolare ha la tendenza a spezzare ed impicciolire le unità ritmico-stilistiche, mentre la canzone letteraria tende *anche* ad allargarle, egli mi ribatte che simili spezzature o decomposizioni non sono però avvenute nella poesia popolare italiana. Grazie, ma sono avvenute in Spagna, in Francia, in Provenza e altrove. Della poesia popolare italiana noi non conosciamo se non l'ultima fase, in cui gli schemi non hanno più l'elasticità originaria.

Insomma, cotesta maniera di confutazione è un po' pedantesca, non giova nulla alla causa in questione, e ridonda tutta in onore del critico; il quale, con poca spesa intellettuale, fa la bella figura dell'uomo coscienzioso e ben informato. Così il Guicciardini rivedeva le bucce al Machiavelli; così il D'Ovidio le rivede al De Sanctis; e così, scendendo a proporzioni assai minori, il Colagrosso le rivede a me.

Finisce per accadere che la tendenza polemica guasta la ricerca e, per la smania di aver ragione, si perde la verità. Anche nelle sue correzioni estetiche il Colagrosso l'ha spesse volte perduta. Per quanto aperto e sensibile all'arte del verso, egli si lascia facilmente sospingere nel punto opposto a quello scelto da me, e ricade così in analisi formalistiche e grammaticali, ove io credo di essermi elevato all'interpretazione artistica. Bastino due esempi.

Ho detto che negli ultimi versi del *Sabato del villaggio*:

Godi, fanciullo mio; stato soave,
Stagion lieta è cotesta....

la parola *stato* porta un accento stilistico, cioè enfatico e affettivo. Il Colagrosso ribatte: Veramente l'accento stilistico cadrebbe piuttosto su *soave* che su *stato*, perchè *soave* ha nel contesto più valore di *stato*, di cui si potrebbe far anche di meno, seguendo subito *stagion* che significa la stessa cosa (p. 89). Ed io rispondo: Leopardi non si ripete. *Stato* significa tutt'altra cosa che *stagion*; *stato* accenna al contenuto, *stagione* alla forma, ossia alla breve durata della giovinezza; lo *stato* è qui un *modo*, non un tempo: è una condizione, una disposizione di soavità; e l'intendimento del Leopardi è, se non sbaglio, su per giù questo: Ragazzo mio, tu ti trovi in una certa situazione psichica, in uno stato: góditelo!

è lo stato della stagione *lieta* — e qui, sì che l'accento enfatico batte sull'aggettivo. Fatelo battere anche sull'aggettivo di *stato* ed avrete la monotonia didattica:

stato soáve
stagion liéta.

Nel rispetto toscano:

Quando passi di qui, pássaci onesta,
Che la gente non dica che ci amiamo...

ho segnato un accento enfatico su *pássaci*, e il Colagrosso corregge: « Che non cada l'accento stilistico su *passaci*, facilmente ci convinciamo, riflettendo, ch'esso farebbe il danno di *onesta*, che è il vero « mot de valeur » della proposizione » (p. 59 s.). Non ho negato l'accento su *onesta*; anzi, ho detto che nella canzone popolare domina la rima stilistica. Nulla di meno l'accento di *pássaci* è più forte di quello su *onesta*. Vi son due modi di passare. La ragazza deve, passando innanzi alla casa del suo amante, procedere, camminare, tirar via. Dopo il principio: *quando passi di qui*, ci aspetteremmo tutt'altro che il consiglio di *passare*, e appunto perciò su *pássaci* batte l'accento. Mettete invece tutta la forza su *onesta* ed avrete villanamente offeso la vostra innamorata, facendole capire che l'onestà non sia poi fra le sue abitudini.

E così potrei riempire anch'io 109 pagine per confutare le confutazioni del Colagrosso.

Heidelberg.

KARL VOSSLER.

F. C. S. SCHILLER. — *Idealism and the dissociation of personality*. — W. C. GORE, W. JAMES, F. C. S. SCHILLER. — *The mad Absolute* (nel *Journal of phil. a. psych. a. scient. meth.*, vol. III, 1906, pp. 477-82, 575-7, 656-7, vol. IV, 1907, pp. 18-21).

Vogliamo informare i nostri lettori di questa controversia, che si è testè svolta nella nota rivista filosofica americana, perchè essa ci porge un esempio spiccato di un certo modo frivolo e scherzoso di trattar la filosofia, che comincia ora a diffondersi per opera di alcuni scrittori inglesi, i quali sembrano voler così riconquistare al loro paese il vecchio titolo di *merry England*. Ma trasportare ai problemi filosofici quel tono che gli oziosi adoperano nei caffè, quando, con animo incommosso e indifferente, buttano fuori paradossi e congegnano obiezioni alle quali essi stessi non credono, tanto per ammazzare il tempo, — non è, veramente, una cosa utile, e neppure, ci sembra, troppo spiritosa.

Il prof. Schiller, — ch'è degli iniziatori del metodo, com'è il promotore della presente discussione, — nota che, tra le maggiori difficoltà del-