

VARIETÀ

I.

SULLA NATURA DELL' ALLEGORIA (*).

Quando si è creduto di aver mostrato, in un proprio scritto, con tutta la desiderabile chiarezza, dove stia il vero nodo di una questione, e si osserva poi che i lettori non han dato nessun peso al discorso che si è fatto e seguitano ad adagiarsi nell'antecedente considerazione superficiale, si rimane un po' meravigliati. E meravigliato sono rimasto io che, avendo rimeditata e definita la natura non estetica dell'allegoria, e da quella dedotte le ragioni per le quali l'allegorismo è necessariamente estraneo alla poesia di Dante come a ogni altra poesia (1), mi sono udito da più parti rispondere: che l'allegoria è una forma di espressione pari alle altre tutte, e che può essere, come le altre tutte, adoperata ora bene e ora male, secondo la capacità e la disposizione felice o infelice del poeta.

Poichè la cosa non sta in questi termini semplicistici, è opportuno dunque che io rinnovi la mia dimostrazione, aggiungendole alcuni schiarimenti storici, ma anzitutto invertendone l'ordine: cioè cominciando dal ribattere il giudizio ora riferito, che mi duole di non poter chiamare neppure obiezione.

Che l'allegoria sia una forma d'espressione pari alle altre, torna a dire che essa sarebbe una delle tante forme che la Rettorica un tempo distingueva, e che anche oggi si sogliono distinguere nelle scuole; le quali tutte, sottomesse a critica filosofica e ricondotte da astratte a concrete, si risolvono, com'è noto, nelle infinite individuazioni dell'unica forma poetica.

Or bene, il nodo è proprio questo: se l'allegoria sia o no una forma di espressione; e io mi ero lusingato di aver dimostrato per l'appunto: che l'allegoria non è una forma di espressione.

Della quale verità, prima che una distinta e limpida conoscenza, si dovrebbe avere, da chi non è incerto o immemore delle cose letterarie,

(*) Riproduco qui, poichè me ne vien fatta richiesta, questa nota che fu da me presentata alla R. Accademia di Scienze morali e politiche di Napoli il 26 aprile 1922, inserita nei suoi *Atti* e tirata a parte in pochissime copie.

(1) Si veda il mio libro *La poesia di Dante* (Bari, 1921), spec. pp. 20-24.

un vago senso o un presentimento, ricordando e osservando l'avversione di cui è stata fatta sempre segno, nell'estetica e nella critica moderna, l'allegoria: avversione di cui non sono state gratificate, che io sappia, nè la metonimia, nè l'apostrofe, nè l'ipotiposi, e, insomma, nessuna delle altre figure o tropi dei retori. Lo Hegel la diceva gelida e squallida (*frostig und kahl*), prodotta dall'intelletto e non dalla concreta intuizione e dal profondo sentimento della fantasia, priva d'intrinseca serietà, prosaica, lontana dall'arte (1). Il Vischer vedeva nell'allegoria la completa dissoluzione del rapporto originario tra idea e immagine; la giudicava indizio ora di decadimento, ora d'immaturità artistica, ne accusava il carattere inorganico; la satireggiava come avvolgentesi bensì di misteriosità (*Geheimnissthuerei*), ma non profonda di mistero (*Geheimniss*) (2). Non accrescerò le citazioni, e mi basta solo accennare all'incessante polemica del nostro De Sanctis contro l'allegorismo. « Poesia allegorica, poesia noiosa »: è un detto che gareggia con l'altro: « Poesia politica, cattiva poesia ».

Certamente, c'è anche un'allegoria in significato rettorico, quella di cui parlano Quintiliano e gli altri retori antichi, e i moderni, come il De Colonia e il Blair: l'*inversio* (come Quintiliano traduceva), che « *aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium* » (e in questo secondo caso prendeva nome d'ironia) (3); la metafora continuata, *prolonged*, come la definiva il Blair (4). All'allegoria in questo significato apparteneva, per es., quel luogo di Cicerone: *Equidem ceteras tempestates et procellas in illis dumtaxat fluctibus contionum semper Miloni putavi esse subeundas*, o il terenziano: *Suo sibi gladio hunc iugulo* (5), o, per citare un intero componimento, l'ode di Orazio alla Nave, che è una semplice poetica immaginazione affettiva (6). Ma questa allegoria in senso rettorico (che i retori si sforzano di distinguere empiricamente dalla « similitudine » o dalla « metafora » in genere) non è quella che

(1) *Vorles. über Aesthetik*, I, 499-501.

(2) *Aesthetik*, II, 467-71.

(3) *Inst. or.*, VIII, 6, 44.

(4) *Lectures on Rhetoric and belles lettres* (ed. di Londra, 1823), pp. 158-9.

(5) Si vedano testi di retori ed esempi in R. VOLKMANN, *Die Rhetorik der Griechen und Römer* (Leipzig, 1885), pp. 429-33.

(6) « Der nüchterne Verstand sieht das Vaterland, das Bürgerwut zerrissen, schweren Gefahren eines neuen Bürgerkrieges ausgesetzt. Des Dichters Aug', in schönen Wahnsinn rollend, schaut es im Bilde eines prachtvollen Schifferbaues, der, ein halbes Wrack, schwerlich lange den Fluten Widerstand leisten wird. Die einzelnen Züge dieses Bildes mit entsprechenden Vorgängen in Staatsleben in Verbindung zu bringen, daran hat er als ein Dichter von Gottes Gnaden nicht gedacht. Daran hat nur der gelehrte Verstand ein müßiges Interesse... » (W. GENHARDT, *Ein ästhetischer Kommentar zu den lyrischen Dichtungen des Horaz*, Paderborn n. Münster, 1885, p. 86).

forma oggetto di difficoltà in Dante e in altri poeti; non è quella che ha meritato l'avversione dell'estetica e della critica moderna; non è quella, infine, che dà luogo a una speciale indagine e a uno speciale concetto scientifico.

La tradizione dell'allegoria propriamente detta non bisogna cercarla nella storia della retorica, ma in quella della filosofia, risalendo alle censure che ai poeti mossero i primi filosofi ellenici, al biasimo che sui poemi omerici versarono e Pitagora e Senofane ed Eraclito, precursori anche in questa parte di Platone. La poesia stava per soccombere (dice uno storico della critica ellenica), insieme con le sue favole, sotto tali condanne dei filosofi, quando apologisti di onesta intenzione vennero in suo soccorso, e, non potendo salvare la lettera di Omero, lo interpretarono in modo da accontentare le due parti avverse. « *On cherche sous les vers du poète un sens différent du sens vulgaire, un sous-sens (ὑπόνοια), comme dit le grec avec une précision difficile à reproduire en français: c'est ce qui plus tard s'appela l'allégorie, mot inconnu aux plus anciens philosophes* » (1). E ciò che nella antichità ellenica fecero Teagene da Reggio, Anassagora, Stesimbrotto di Taso, Metrodoro di Lampsaco, e segnatamente gli Stoici, si ripetette, come è noto, in modo cospicuo allo inizio e nel corso del medio-evo, nell'intento di conciliare la nuova religione con gli scrittori pagani, donde la dottrina dei « quattro sensi » (2). L'allegoria, di cui qui si discorre, non è, dunque, l'*inversio* dei retori, ma l'*iponoia* dei filosofi.

Di questa allegoria o iponoia la critica e l'estetica moderna avevano, come si è detto di sopra, generalmente riconosciuto la repugnanza con la poesia e con l'arte; e ne avevano anche sospettata e confusamente descritta la peculiare natura, col dirla opera dell'« intelletto » (*Verstand*) e non della « fantasia », opera « inorganica » e perciò « meccanica ». Pure non si era andati al fondo del procedimento proprio dell'allegoria, paghi di averla respinta dalla cerchia estetica come espressione artificiosa o immatura e rozza, e tutt'al più persuasi di conoscerla e di averle assegnato il vero carattere col rinviarla a un freddo paese d'origine, chiamato l'« intelletto » o l'« astrazione ». Questa critica solo approssimativa non tagliava il male alla radice e non poteva impedire che tornasse in discussione la legittimità dell'allegoria, sia come arricchimento o potenziamento che l'intelletto faccia dell'intuizione, sia anche come particolare forma d'espressione. Per queste ragioni a me parve indispensabile non restringermi a una mera negazione e ripulsa dell'allegoria, ma procedere a determinarla meglio in se stessa, positivamente, nel suo ufficio

(1) EGGER, *Essai sur l'histoire de la Critique chez les Grecs* (Paris, 1886): si vedano pp. 96-102.

(2) Per questa parte rimando alla trattazione del COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo* (sec. ediz., Firenze, 1896), I, p. 130 e sgg.

proprio: con che si sarebbe messa in piena luce la sostanziale eterogeneità di essa verso l'arte, intravista fin qui e asserita piuttosto che dimostrata. Così definii (e credo pel primo (1)) l'allegoria come un atto pratico, una forma di scrittura (perchè la scrittura è cosa pratica), una criptografia, non diversa nell'intrinseco da ogni criptografia, se anche si faccia, invece che con lettere o con numeri, con immagini parlate o figurate; e da tale definizione ricavai le leggi dell'allegoria e spiegai perchè, ove manchi l'interpretazione autentica o la dichiarazione espressa da parte dei loro autori, ove manchi un ben fissato sistema criptografico con relativa chiave, decifrare le opere allegoriche sia impresa affatto disperata, perpetuamente congetturale e, tutt'al più, capace solo di aspirare a certo maggiore o minore grado di probabilità.

È stato detto di sopra che l'allegoria sorse nell'antichità ellenica, e riprese vigore nel medioevo, come canone d'interpretazione, e il Borgognoni (in alcune pagine sull'allegorismo dantesco, tra le più acute e sentate che siano state mai scritte e che forse perciò i dantisti sogliono ignorare) (2), osserva che « il sistema allegorico seguito dai dotti medievali fu, chi consideri bene, un sistema d'ermeneutica anziché d'indirizzo inventivo: si tenne per massima che nelle opere d'arte scritte si potesse e anzi si dovesse trovare sensi morali e spirituali mano mano elevantisi; ma, fuori dei casi di personificazione o di mito, nessuno intese, io credo, mai — dico nel medio evo vero, nel medio evo classico — che quei sensi dovessero essere i guidatori dell'artista nel processo della creazione fantastica. Era l'applicazione ai libri d'arte profana del sistema ermeneutico professato sin dal quinto secolo nello studiare la Bibbia, secondo il quale si doveva trovare nei fatti narrati in que' libri significazioni morali e mistiche, conformi alla religione nuova ». E sta bene; ma bisogna incidere più forte la distinzione tra processo inventivo dell'artista e processo inventivo dell'allegorista; e per quest'ultimo riconoscere che quell'interpretare, quel leggere allegorizzando, quello scoprire secondi e terzi e quarti sensi era, in effetto, un inventare e comporre l'allegoria. E bisogna aggiungere che questa composizione di criptogrammi allegorici non fu e non è opera dei soli lettori e commentatori delle opere poetiche, ma dei poeti stessi, i quali, composte le loro opere fantastiche, volentieri le allegorizzavano (o anche oggi le allegorizzano), con l'attribuire sensi ulteriori

(1) L'HOME (*Elements of Criticism*, 1762-65, ed. di Londra, 1824, p. 351) si avvide della profonda diversità tra metafora e allegoria, e paragonò quest'ultima ai geroglifici; ma non approfondì il pensiero che gli era balenato e che si trova poi contrastato (forse con diretta allusione all'Home) dal SUTZER, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1792), I, 95: « Man muss sie nicht mit der Bildersprache verwechseln, die durch willkürliche Zeichen spricht. Dieser wollen wir den Namen der Hieroglyphen zuerzueignen etc. ».

(2) *Scelta di scritti danteschi*, a cura di R. Truffi (Città di Castello, 1897), p. 124 sgg.

a ciò che avevano liberamente composto col senso univoco della poesia. E tale, cioè superaddita ed estrinseca, e perciò innocua, è per solito l'opera allegorizzante esercitata dai poeti. Con che non si esclude (e non l'esclude neppure il Borgognoni) che talvolta il poeta si accinga alla sua opera poetica con un'intenzione allegorica in capo, cioè col proposito di creare un complesso fantastico da valere insieme come opera di poesia e come scrittura secreta per certi concetti religiosi, morali, politici, storici o altri qualsiano: che è certamente (come dice il Borgognoni, seguendo il giudizio di tutta l'estetica e la critica moderna) « cosa intimamente nemica, anzi contraddittoria all'arte, come quella che dell'arte nega e necessariamente impedisce l'indipendenza e il libero svolgimento »; e sarebbe di pessimi effetti se non fosse, nel fatto, « impossibile », com'è servire due padroni insieme. Nel fatto, ho già detto altrove quello che accade: o il poeta dimentica per il mondo fantastico il mondo intenzionale e si abbandona tutto all'ispirazione poetica (salvo a commentarla allegoricamente dipoi, a cose compiute); ovvero interferisce di continuo col suo mondo intenzionale nel sup mondo fantastico, e rompe la coerenza estetica dell'opera, producendo un complesso che non è poesia, e vale unicamente come criptografia. Sono codesti, naturalmente, due casi estremi e tipici, tra i quali s'inseriscono svariati casi medii o di miscuglio, perchè vi ha geniali poeti che in alcune sparse *maculae* recano le tracce dell'allegorismo col quale si erano accinti all'opera, e vi ha allegoristi che qua e là lasciano venir fuori qualche tratto di fresca rappresentazione, qualche scintilla di fulgida poesia.

(Nota tra parentesi che l'analogo si può osservare nella storiografia, dove un racconto storico perfettamente critico può essere allegorizzato applicandolo a un fine ammonitivo e in genere oratorio, e in tal caso l'opera storica rimane incontaminata; ovvero quel fine può penetrare nell'opera stessa alterandola, e si ha la storiografia di tendenza, che non è più storia ma oratoria; e anche qui i casi medii sono poi molti).

Tutto ciò conferma la mia conclusione che dell'allegoria, che vuol prendere il posto della poesia, il critico d'arte si deve occupare solamente al fine di respingerla, come respinge qualsiasi altra vacuità poetica o bruttezza; e dell'interpretazione allegorica in genere non ha ragione d'impacciarsi, perchè dove si considera l'allegoria non si considera la poesia e dove si considera la poesia non si considera l'allegoria. Nel caso particolare di Dante, appunto perchè Dante è uno dei maggiori genii poetici dell'umanità, l'allegoria è quasi sempre estrinseca, e solo rarissime volte interferisce nella poesia; e, se pare che v'interferisca così di frequente, e anzi di continuo, la colpa è dei commentatori, che hanno appesantito ad allegorie quella che è alata poesia.

Rimane come indagine da parte, estranea alla critica artistica, l'interpretazione delle allegorie per sè prese, la lettura dei criptogrammi: cosa che diletta e affanna molti uomini, o almeno molti uomini dantisti; e io non ho negato, nè vorrò negare ora per dispetto, che tali indagini,

quando vi siano le condizioni per giungere almeno a un certo grado di probabile, abbiano la loro piccola curiosità. Ma mi sovviene di un luogo delle prime pagine del *Fedro*, in cui Socrate, tratto a dire la sua sul mito topografico di Borea e Orizia, dopo avere ricordato le spiegazioni naturalistiche che se ne potevano dare e che ne erano state date da uomini ingegnosi, per parte sua dichiara di rinunciare a tali indagini argute, perchè (egli dice), se mi mettessi a spiegare Borea e Orizia, dovrei poi spiegare anche la forma degli Ippocentauri, e poi della Chimera, e poi delle Gorgoni e dei Cavalli Pegasci; e mi ci vorrebbe troppo tempo, e, in cambio, il tempo mi mancherebbe per adempiere la sentenza delfica e conoscere me stesso, i Tifoni e le altre forme, furenti o benigne, che sono me stesso. — Fuori di parabola, per mio conto lascio quelle indagini e dispute a chi ha tempo da sprecare, o (per finire con un detto dantesco) a chi, meno sapendo, meno prova dispiacere di perder tempo.

B. C.

II.

GIOVANNI FLORIO.

UN AMICO DEL BRUNO, IN INGHILTERRA.

La fama del Florio — i *Primi* e i *Secondi frutti* — il *Giardino di ricreazione* — i *Mondi di parole* — la conoscenza delle opere del Nolano — la familiarità con lui.

I.

Tra gli esuli italiani che goderon una gran riputazione a Oxford e a Londra durante i regni di Elisabetta e di Giacomo I, e che subito dopo caddero nell'oblio, il Florio è uno di quelli che più ha destato la curiosità de' dotti stranieri, specialmente nell'ultimo nostro ventennio. Egli, ricordato il 1902 da Lewis Einstein nella *Italian Renaissance in England*, è stato il soggetto nel 1903 della tesi di laurea di Federigo Dieckow, nel 1908 d'un ragguaglio del settimo volume del *Dictionary of national biography* di Leslie Stephen e di Sidney Lee, nel 17 gennaio 1918 d'un articolo nel Supplemento letterario al *Times*, nel gennaio e nel febbraio 1919 del saggio critico composto da Foster Watson per l'*Anglo-Italian Review*, e finalmente nel 1921 d'un libro della contessa Clara Longworth de Chambrun, *Giovanni Florio, Un apôtre de la Renaissance en Angleterre à l'époque de Shakespeare*, libro in cui l'autrice ha rielaborato il racconto della vita e moltiplicato i raffronti accennati da lei in parte il 1913, il 1916 e il 1919 ne' *Sonnets of W. Shakespeare*, nel *Shakespeare*