

NOTIZIE ED OSSERVAZIONI

I.

IL SENTIMENTO DELLA NATURA E IL SENTIMENTO DELLA STORIA.

Si rammenterà che il primo o uno dei primi che ebbero a parlare del «sentimento della natura», lo Schiller, nel suo saggio sulla poesia ingenua e quella sentimentale, notò che esso è spiccatamente moderno, e che i Greci, i quali vivevano sotto un cielo felice e ritrassero con grande fedeltà nella loro poesia le cose della natura, pur ne mancavano.

Nonostante la non poca letteratura sorta in proposito, con la quale, contrastando la sentenza dello Schiller, si è cercato di mostrare che presso gli antichi ci fu «sentimento della natura», quella sentenza è da ritenere giusta e vera. A un patto, per altro: che si muova da un concetto preciso e scientifico del «sentimento della natura», e non già da vaghe rappresentazioni, che ingenerano discorsi senza capo nè coda.

Come notai altra volta (*Convers. critiche*, I, 273-76), quel sentimento non è definibile se non mercè del pensiero che sta sotto di esso e lo condiziona; e questo pensiero è la concezione della natura come spiritualità, e perciò non estranea all'uomo, ma a lui omogenea, vivente con lui, compresa in lui e insieme lui comprendente nell'unica vita della realtà. Solo sopra siffatta concezione della natura può sorgere il cosiddetto «sentimento della natura», che è sentimento di simpatia, di abbandono, di fiducia, di speranza, di conforto, e via dicendo. Ora quella concezione appartiene al mondo moderno, allo spiritualismo romantico e idealistico, e alle tendenze che lo precorsero.

Se è così, in quale rapporto sta esso con un altro sentimento, del pari spiccatamente moderno, il «sentimento storico»? Anche questo si fonda sopra un concetto, che è l'unità dell'uomo con la storia, nella quale solamente l'uomo è ed esiste; onde tutto il passato è nel suo presente e fa il suo presente sentire e volere. Il che viene a dire che vi si ritrova il medesimo concetto, che è in quello, della spiritualità del reale, e che come la natura si risolve nella storia, così quei due sentimenti confluiscono e si abbracciano, il che può vedersi quasi simbolicamente nella commozione che desta quello che si chiama il «paesaggio storico». Nel romanticismo, tutte queste cose compaiono insieme e negli stessi animi.

Un dissidio tra « sentimento della natura » e « sentimento storico » non è possibile se non quando la natura sia materializzata e meccanizzata e concepita come una forza nemica all'uomo, contro la quale o celatamente da essa, l'uomo faccia la sua storia, che essa interviene di volta in volta a distruggere, e forse finirà col distruggere per sempre; ovvero, per contrario, sia fantasticamente concepita come razionalità e bontà di fronte all'uomo, avvelenato dalle sue passioni, essa innocente di fronte al corrotto e al colpevole. Donde, da una parte, la paura per la « nemica natura », e, dall'altra, l'arcadismo del « ritorno alla natura », che a volta a volta si trovano cantati nei poeti, ma che non potrebbero essere ragionati dai filosofi.

II.

SUL « COLORE » NELLA STORIA DELL'ESTETICA.

Conforme a quel che altre volte ho scritto e predicato, vorrei che alcuno, invece d'inventare nuove Estetiche e Filosofie dell'arte, come tuttodì vediamo, sterilissime e inutilissime, avesse il buon proposito d'imparare e studiare sul serio l'Estetica, e, perciò, anzitutto, la storia dell'Estetica, della quale io rimango, non so perchè, l'unico cultore. Nella quale storia, per venire al particolare, gioverebbe compiere un'indagine sul « colore » nelle dottrine estetiche; e qui converrebbe stabilire, preliminarmente, che non si vuol discorrere del « colore » degli ottici, ma del colore in senso affatto estetico o artistico, del colore che viene contrapposto alla « forma » o alla « linea »: di un colore, dunque, che ben poco ha da fare con l'ottica, a segno che la medesima contrapposizione e la medesima parola ricompare nelle discussioni di musica e di poesia. Senza di ciò sarebbe impossibile intendere come il colore venisse considerato ora estraneo, ora nemico all'arte. Come estraneo, si pensava che potesse bensì « accompagnare » la bellezza, ma non mai « costituirla ». Onde il Winckelmann teorizzò che « il colore contribuisce alla bellezza, ma non è la bellezza stessa, quantunque dia rilievo ad essa e alle sue forme: allo stesso modo che il gusto del vino si fa più amabile col suo colore in un vetro trasparente che non bevuto nella più preziosa coppa d'oro. Il colore dovrebbe per altro aver poca parte nella contemplazione della bellezza, perchè non già esso, ma la forma, fa l'essenza di questa; su di che saranno facilmente d'accordo coloro che se ne intendono » (*Gesch. d. Kunst bei den Alten*, I, IV, cap. 2, § 19). Anche il Kant lo considerò non come operatore di bellezza, ma soltanto di « *Reiz* », cioè (perchè questo vuol dire *Reiz* nella sua terminologia) di piacere che è *Vergnügen* e non *Gefallen*, che è piacere interessato, derivante, diremmo noi, da motivi pratici. E chi pensi che uno dei maggiori sforzi dell'Estetica da Platone a Kant, e attraverso segnatamente l'Estetica settecentesca dello Shaftesbury, dello Hutcheson e del Burke, — dal piacere « senza

desiderio» dei primi al piacere «disinteressato» dell'ultimo, — fu appunto di liberare la bellezza, l'arte, la poesia da ogni passionalità e praticismo, comprende perchè il colore fosse guardato con diffidenza, con ostilità e con riprovazione: il colore, certamente, nel senso metafisico e simbolico che s'è detto, cioè come elemento voluttuario non risoluto nella purezza dell'immagine artistica; ma anche talvolta (confondendosi il senso metafisico col reale, o il senso ideale con quello empirico) il colore stesso nella sua innocenza, esaltandosi sopra di esso il disegno che rendeva il contorno delle figure. Questa antinomia di forme e colori, di pura gioia e piacere sensuale, di contemplazione disinteressata e partecipazione interessata, è strettamente legata, e anzi è sostanzialmente identica con quella del classico e del romantico; e la divisione alla quale alcuni critici e storici dell'arte sono stati portati di un'arte della linea e di un'altra del colore, e di epoche disegnatrici e di epoche coloristiche, sono, *mutatis verbis*, sinonimi della famigerata partizione o dilacerazione dell'arte in classica e romantica.

III.

IL RITRATTO E LA SOMIGLIANZA.

Quando mi accade di udire (e a chi non accade?) la disputa che immancabilmente si accende alla presenza di un ritratto, se somigli o no alla persona reale, io soglio dire: — Ma perchè cercate la somiglianza proprio nel ritratto di un artista? Non si prestano meglio a questo fine i «connotati», che sono segnati nei passaporti? — E voglio con ciò intendere che la realtà di un'imitazione, la quale sia esterna, fuori dello spirito, non potrebbe essere più degnamente simboleggiata che nella descrizione eseguita da un impiegato di questura della persona che gli sta davanti e che egli deve fissare nel suo casellario. La figura di una persona reale è, nell'atto stesso che la si percepisce, accompagnata dalle impressioni di chi la rivive in sè, dall'interessamento per uno o altro suo aspetto, da amore e da odio, da simpatia e antipatia, e la immagine nella quale viene espressa è, tutt'insieme, l'immagine di quella persona e dell'anima che l'ha accolta. È reale? Realissima! Ma è soltanto reale? Perchè così fosse, perchè si avesse questa materiale e astratta realtà, il reale dovrebbe essere statico e non dinamico, con quella figura dovrebbe terminare e non continuare la vita, quella figura non dovrebbe dire o suscitare nulla. Tuttavia, nonostante la concretezza e l'indivisibilità del sentimento che la investe nell'atto dell'espressione, quella immagine risponde a una realtà, come sa ogni artista che studia la persona che ha di fronte per farle il ritratto e distingue assai bene tra quel lavorare quando fa il «ritratto» e il lavorare quando immagina la sua figura su motivi meramente sentimentali, raccogliendone bensì dalla realtà materia

ed elementi, ma non costruendola su motivi reali. Del resto, la questione del ritratto e della somiglianza è (senza che coloro che quotidianamente l'agitano se n'avvedano o lo sappiano) tutta la grossa, la secolare questione filosofica della realtà del mondo esterno; ed offre, con quella disperazione della somiglianza non mai raggiunta, la commedia o la satira della questione stessa: la dimostrazione che il mondo « esterno » non c'è, e per questo solamente non è possibile conoscerlo. Tutto il nostro conoscere è, insieme, un agire: il che non toglie che distinguiamo sempre nettamente tra il conoscere e il non conoscere, tra il pensare e il non pensare, tra il vero e il falso.

IV.

POESIA DIALETTALE.

Mi aveva dato nell'occhio, l'estate scorsa, nei giornali una polemica che a un tratto era divampata contro i circoli regionali e la poesia dialettale (una polemica con molti offensori e pochi e fiacchi difensori), quando la posta mi portò, fresco fresco, il libro di Delio Tessa, *L'è el di di mort, a legher!*, nove saggi lirici in dialetto milanese con testo esplicativo in lingua (Milano, Mondadori, 1932: anche tipograficamente un bellissimo libretto). E mi parve che questo incontro fosse come un'ironica, ma efficace e definitiva, confutazione di quegli stravaganti dibattiti. Si vada a dire a un uomo come il Tessa di staccarsi dal suo dialetto milanese, non già perchè apprenda a scrivere in italiano (non ce ne sarebbe bisogno: egli scrive assai bene l'italiano, come si vede nella *Dichiarazione* introduttiva), ma di staccarsene come da cosa triviale o vieta o contrastante al culto della nazionalità italiana! Distaccarsi da quel dialetto che gli è connaturata forma espressiva poetica, e di cui egli con sottigliezza e finezza d'artista pondera le più piccole particolarità lessicali e grammaticali, fonetiche e ortografiche! Tanto varrebbe invitarlo ad abbandonare la propria anima. La sua lirica dialettale, che — per chi ama fare risonare un epiteto, in arte pleonastico — può dirsi raffinatissima lirica « moderna », è, innanzi tutto, poesia: lirica, ma anche, tutt'insieme, narrazione e rappresentazione teatrale e pittura e musica. L'autore vi versa dentro il suo cuore di romantico assediato e assillato dalle immagini della morte, e vi si esprime in toni macabri e schernitori, e pure teneri e pietosi, vedendo, della morte, non tanto l'orrendo quanto il grottesco e il ridicolo, soprattutto nell'aspetto del « morto »: nè solo lo premono quelle immagini, ma l'incubo di tutti i mali e miserie e vizi che bruttano e corrompono l'umanità. E versa egli anche, nella sua lirica, il suo cuore d'italiano, ritraendo come nessun altro ha fatto finora, io credo, i giorni di Caporetto: giorni angosciosi per la sconfitta toccata alla nazione, e rattristati dalla vista della

gente (ahi quanta!) indifferente o pettegola o maligna, e dal dover sostenere il contrasto tra l'interiore struggimento e quel volgo intento ai propri affari, ai propri dilette, ai propri meschini litigi, che sembrava appena fare attenzione a quanto accadeva, alla pericolante fortuna, al compromesso onore della patria. Cosa, a ripensarci ora con freddezza, affatto umana o affatto naturale, perchè patire la passione per l'universale e l'ideale, espiare in sè *peccata mundi*, purificarsi nel dolore, è, necessariamente, di pochi, e i più compongono il ventre della società, quel ventre che pur ha il suo ufficio, quantunque, nei momenti sublimi e tragici, trascinando per le strade e le piazze il suo placido peso, ci appaia abominevole, ci offenda e ci mortifichi nella nostra umanità. La rappresentazione, pervasa dal disprezzo, di questa vicenda spirituale si atteggia al Tessa nel suo dialetto, e vibra e suona e ride e piange con quelle parole, con quelle inflessioni, con quegli accenti insostituibili. Se egli si fosse sforzato a ridurla in lingua, l'avrebbe alterata, falsata e tradita. Alcunchè di simile accadde in Napoli, con la poesia dialettale del Di Giacomo; e bisogna rendere onore a spiriti come questi, che, per bisogno di sincerità, per tener fede alla verità dei loro sentimenti e della loro fantasia, sacrificano non poco; e, sentendo e immaginando in dialetto, scrivono in dialetto. Giacchè il dialetto è veramente quel che il Goethe diceva scherzosamente della sua lingua tedesca, nella quale soltanto egli possedeva maestria ed esprimeva sè stesso: «la peggior materia», incontrando le maggiori difficoltà d'intelligenza nello spazio e nel tempo. Nello spazio, perchè la piena comprensione di tutti i suoi significati e sottintesi non va oltre una stretta cerchia letteraria cittadina o regionale; nel tempo, perchè quei significati e sottintesi cambiano più rapidamente che nella lingua e, in ogni caso, non sono seguiti e notati come nella lingua. Chi risente ora più le canzoni del Di Giacomo come le abbiamo sentite noi, tra l'ottanta e il novecento? Chi comprenderà più la grazia di strofette come questa del ventenne Di Giacomo, limpida, a un vecchio napoletano, ma di cui, per ogni altro, quasi per ogni parola richiede una spiegazione, senza dire che qualcosa, come l'andamento e la grazia di ritmo, e delle rime interne e delle assonanze, mal si presta ad oggetto di spiegazione?:

Ncopp' i Chianche, int'a na chianca
aggio visto a na chianchera,
cu nu crispo 'e seta ianca,
cu ciert'uocchie 'e seta nera;
e da tanno sto passanno
sulamente p'a guardà
ncopp'e chianche 'a Carità.

Arte affetta di labilità, ma non perciò poco potente, come potentissima sebbene labilissima è l'arte dell'attore, l'arte d'una Bernhardt o d'una Duse, per la quale, chi ricorda, rimormora malinconicamente: « Mais où

sont les roses d'antan? ». La poesia del Tessa richiede, — e ottiene dall'autore stesso — il complemento della viva voce, della drammatica recitazione; e nondimeno, anche senza di questa, resiste, e giova sperare che sia resa intelligibile fuori di Milano e serbata all'intelligenza delle generazioni future con la parafrasi in prosa italiana che egli ne ha data, come quella del Di Giacomo mercè delle note storiche e filologiche che Francesco Gaeta ed io aggiungemmo alla raccolta da noi ordinata e curata dei versi digiacomiani.

Questi veri poeti, che poeteggiano in dialetto, sono dunque rispettabili, perchè, se fossero stati più letterati e meno poeti, più avidi di larga risonanza che contenti di ben risuonare a sè e ai pochi, avrebbero tradotto il loro sentire nella lingua nazionale o, magari, come taluni hanno fatto, in una lingua internazionale, scrivendo in francese. E non bisogna, mi sembra, mostrarsi a loro ingrati e prendere a vessarli indicando battaglie contro la regione e contro il dialetto. Battaglie che, oltre il resto, sono prova d'ignoranza circa lo storico e vero rapporto che corre tra letteratura dialettale e letteratura nazionale. Anni addietro, trattai di proposito quest'argomento e dimostrai (in un saggio che ora è raccolto nella prima serie di *Uomini e cose della vecchia Italia*) che, contrariamente al giudizio di Giuseppe Ferrari e all'opinione corrente, il formarsi della letteratura dialettale fu, non già una ribellione del dialetto e delle regioni contro la letteratura nazionale, ma uno sforzo di maggiore e più ricca e concreta compenetrazione unitaria del popolo italiano; e così operò nel seicento, quando nacque, e nel settecento, e nell'ottocento, e nell'Italia di dopo il sessanta. Ora la letteratura dialettale, e con essa il culto delle memorie regionali e cittadine, sembrano quasi perduti, schiacciati dal violento nazionalismo; ma risorgeranno quando quel nazionalismo sarà caduto e al suo luogo si leverà l'affetto umano per tutti i popoli, e perciò anche per il proprio popolo in tutte le sue particolarità, in tutte le sue varietà, in tutta la sua storia. Per intanto, io, non milanese, son di quelli che, a udire la poesia milanese del Tessa, ho sentito non contrastata e non conculcata, ma arricchita, la mia coscienza d'italianità.

B. C.