

## LA POESIA E LA LETTERATURA<sup>(\*)</sup>

---

Nella coscienza estetica odierna si è venuta incidendo sempre più profonda la differenza tra « poesia » e « letteratura », che fu già assai sentita nell'età romantica, ma poco, e solo in talune particolari notazioni, nelle età precedenti, compresa l'antichità greco-romana. La differenza prende ora di solito forma di contrasto, non senza una punta di dispregio verso la « letteratura », la quale di rado ha difensori, e più che altrove presso coloro che non temono o provano una sorta di compiacimento nel darsi sembianze di retriivi e di reazionari. E sebbene questo contrasto e dispregio non si possa logicamente giustificare, e sebbene i motivi che spingono alla distinzione medesima non siano sempre del tutto sani e perciò non sempre essa sia intesa secondo verità, sostanzialmente la differenza sussiste, e la più vigorosa affermazione che oggi se ne fa, si dimostra necessaria al ben giudicare ed efficace a distrigare nodi e a dissipare confusioni, che altrimenti persisterebbero tormentosi.

Ma che cosa è poi la letteratura? Quale è la sua definizione, ossia la sua natura, nascimento o genesi nello spirito umano, e, con ciò stesso, l'ufficio suo? Ho cercato in molti libri, e in quasi tutti quelli di estetica, di poetica e di retorica, e (sarà stato per non aver cercato bene) non ho trovato risposta alla domanda, o non l'ho trovata soddisfacente; ed io stesso mi sono accorto, da tanto tempo che studio poesia e letteratura e adopero quella distinzione, di non aver mai fatto risoluzione di andarvi a fondo, sì da essere in grado di rispondere a tutte le difficoltà e alle obiezioni che in questo punto mi avviene di muovere a me stesso. Altro è possedere un concetto e altro rendersene pieno conto, o piuttosto altro è riscoprirlo di volta in volta e formularlo in modo adeguato alle difficoltà insorte e alle obiezioni proposte: che è ciò che l'uomo è

---

(\*) Quest'articolo esce contemporaneamente in francese nella *Revue de métaphysique*. È il primo capitolo di un libro di prossima pubblicazione sulla *Poesia*. Nel volume sarà accompagnato, come gli altri capitoli, da una ricca serie di postille storico-critiche, che qui si tralasciano.

costretto a far sempre, perchè, diversamente dagli animali e dagli dèi, esso è condannato a pensare.

Così mi sono ora risoluto a sottoporre quel concetto a un'indagine metodica; e affinchè questa si tenga nell'essenziale, ho distornato l'occhio dalla moltitudine delle opere letterarie nella loro complessità e magnificenza, e fermato l'attenzione sulla cellula originaria da cui si sviluppano e crescono quei maggiori e complessi organismi: sulla cellula che è l'espressione letteraria; la quale ciascuno potrà via via colorire di esempi scelti fra quelli che gli tornano più facili e chiari, senza stare agli esempi o ai soli esempi da me via via accennati. E affinchè, d'altra parte, l'indagine procedesse con la debita avvedutezza e correttezza, ho cominciato col domandarmi se l'espressione letteraria sia da identificare con uno degli altri quattro modi di espressione che si sogliono discernere, e che sono l'espressione sentimentale o immediata, la poetica, la prosastica, e la pratica od oratoria; per passare poi a ricercare, supposto che non si identifichi, quale sorta di relazione abbia con queste.

## I.

### L'ESPRESSIONE SENTIMENTALE O IMMEDIATA.

L'espressione sentimentale o immediata si chiama « espressione » nel dire comune, ma tale non è nè in senso teoretico nè in senso pratico, cioè non è espressione nel senso attivo e creativo, che è il solo giusto, per ciò stesso che è immediata. Non diversamente si dice che trentotto gradi di termometro sono « espressione » di febbre, il cielo annuvolato è « espressione » di imminente pioggia, il rialzo dei cambi è « espressione » della minor forza di acquisto d'una moneta, un certo rossore del volto è « espressione » di pudore, e un cert'altro d'ira. Come in questi casi i particolari notati servono da indizi di certi fatti ma realmente entrano a costituire questi fatti, nè sono da essi separabili o distinguibili, così, per l'osservatore, l'espressione sentimentale o passionale, che si determina in suoni articolati, è il sintomo di un sentimento o passione, ma, per chi la soffre in sè, è quel sentimento stesso, del quale quella cosiddetta espressione è parte integrante.

Riducendo anche l'espressione sentimentale alla sua cellula ossia alla sua forma più semplice ed elementare, essa si presenta come l'interiezione, esemplificabile nell' « oh! », « ah! », « ah! », « eh! »,

« ohimè! », « uh! », e simili. Ma non già l'interiezione che risuona nelle poesie e di cui i grammatici, nelle loro astrazioni, trattano come di una delle « parti del discorso », e che è diventata espressione teoretica o parola, sibbene quella che ben sarebbe da chiamare « naturale », e che esce dal petto e dall'ugola di chi è in preda alla meraviglia, alla gioia, al dolore, al fastidio, al terrore: affetti e sentimenti che, tutto scotendolo, trapassano in voce articolata. Quando si vuol sopprimere queste manifestazioni vocali mercè la forza dell'inibizione, che la pratica prudenza o la buona educazione mette in opera, non si riesce se non a reprimerle, e il represso sentimento si apre altri varchi, ossia si modifica in altri più o meno affini toni di sentimento, che si esprimono col gesto, con la mimica, col moto dei muscoli facciali, con lo sforzo stesso, in qualche guisa apparente, dell'inibizione. E dalle labbra possono prorompere non solo quelle rapide interiezioni recate in esempio, ma torrenti di frasi più gonfi e precipitosi di quelli che versò in una sequela di liquide ottave fingenti indignazione, la donna Giulia del *Don Juan* byroniano, quando il marito la sorprese nel letto; e questi fiumi di suoni articolati possono incanalarsi nella scrittura e distendersi in volumi e serie di volumi, e nondimeno, se la sorgente ne è uno scotimento sentimentale, resteranno sempre interiezioni, e con ciò sentimento, e non già espressione teoretica del sentimento, che importa un nuovo atto spirituale e una nuova forma di coscienza. Carlo Darwin, che pure era un naturalista, non dubitò di affermare la diversità delle due cose, coperta dalla omonimia, quando, avendo sperato, nell'accingersi a studiare l'espressione dei sentimenti negli uomini e negli animali, sussidio dalle opere dei pittori e scultori, non ne ricavò niente o quasi niente, evidentemente (scrisse) perchè « nelle opere d'arte scopo precipuo è la bellezza, con la quale la violenta contrazione dei muscoli della faccia è incompatibile ».

Nello scambio tra espressione sentimentale e naturale (= non-espressione) ed espressione poetica, incorsero segnatamente i romantici nelle loro teorie e giudizi, corrispondenti, se non sempre alle opere effettive, alle loro illusioni; e vi sono cascate di nuovo talune scuole postromantiche e odierne, con questo solo divario, che, per avventura, non forniscono manifestazioni passionali così nobili e di così umana commozione come assai spesso si videro nelle pagine di quelli. La schietta coscienza poetica reagì a consimile tendenza del romanticismo, in Italia, con Giosue Carducci, del quale, a rifiuto della idolatria allora usuale del « cuore » come genio della poesia, sono noti i sarcasmi e le invettive contro quel « vil

muscolo nocivo alla grand'arte pura », e in Francia, col Baudelaire e col Flaubert, il quale, con eccesso di difesa, pose la paradossale dottrina dell' « impersonalità » dell'arte: per accennare solo a qualche nome e a qualche episodio della lunga e grande guerra combattuta. Al ricordo di questa e degli uomini che talora vi tennero le parti della passione, del sentimento e del cuore, e che erano anime non volgari, dall'impeto stesso dei loro affetti sublimi o gentili rese obliose o ribelli al freno dell'arte, alla coscienza della poesia e all'idea della bellezza, si prova qualcosa tra la vergogna e la noia nel dover volgere l'occhio alla medesima dottrina della poesia come sentimento, biasciata in poveri sofismi da accademici e professori, ottusi all'arte e inesperti dello svolgimento storico delle dottrine sull'arte. Ma conviene pure avvertire che l'argomento da costoro adoperato, che il sentimento non sia una materia informe ma abbia forma e si esprima, sfonda l'uscio aperto, perchè ben s'intende, ed è stato già riconosciuto di sopra, che il sentimento, come ogni altro atto e fatto (come l'intuizione poetica stessa, che non è mai senza espressione), non è spirito senza corpo, e che, anzi, anima e corpo, interno ed esterno, divisi nell'astrazione naturalistica, sono tutt'uno nella realtà, nella quale il verbo si fa carne. Ma non apre l'altro uscio, a loro ben chiuso, che è quello dell'espressione poetica, spiccatamente diversa dalla pseudoespressione del sentimento. Anche quel grande che passò per molto tempo quasi simbolo della sfrenata passione nell'arte, Guglielmo Shakespeare, non solo fu il contrario nel fatto, ma, quando lasciò scorgere alcunchè dei suoi convincimenti teorici, non si fermò sul sentimento e sulla passione, e definì la poesia una sorta di magia, onde il poeta, girando l'occhio dal cielo alla terra e dalla terra al cielo, dà figura e luogo e nome ad « aerei nienti », e agli artisti raccomandò non lo sfogo della violenza, ma, pur in mezzo alla tempesta e al turbine degli affetti, la « *temperance* » e la « *smoothness* ».

Solo in relazione all'espressione poetica che le succede e nell'atto stesso che le succede, il sentimento non è più forma ma materia, in virtù della legge spirituale per cui, nella vivente dialettica dello spirito, quel che era forma in un grado anteriore, decade a materia, ricevendo altra forma, nel grado ulteriore; come la passione, che ha la sua forma nell'uomo appassionato, a materia decade quando in lui sottentra la riflessione, che ne fa il proprio oggetto. Che il rapporto di materia e di forma non sia un rapporto naturalistico di causa ed effetto, quasi non merita di esser detto, neppure per figura di preterizione; ma non è neanche un rapporto

tra originale e copia, come sembrerebbero suggerire le metafore del comune discorso in cui si parla della parola che « rende » o « rappresenta » il sentimento, e dell'arte che è « immagine » o « mimesi » o « imitazione » della natura e della realtà. L'ingenua teoria del conoscere come copia (*Abbild*), che è poi l'innalzamento di queste metafore a rapporto logico, confutata dalla gnoseologia con la facile dimostrazione che essa, storditamente, sostituisce al conoscere la duplicazione e la moltiplicazione delle cose da conoscere, ha avuto già da lungo tempo, in fatto d'arte, una popolare confutazione con l'esperimento delle statue di cera colorate, che danno perfino l'illusione della realtà, ma non sono per questo nè pittura nè scultura; e con l'altro, che il contraffare perfettamente, come taluni fanno, l'abbaiamento e il miagolio e il ruggito degli animali, non è far poesia o arte. La poesia non può copiare o imitare il sentimento, perchè questo, che ha forma per sè, nella sua sfera, non ha forma innanzi a lei, non è innanzi a lei niente di determinato, ma è il caos e, poichè il caos è un semplice momento negativo, è il nulla. La poesia crea essa, come ogni altra attività spirituale, con la soluzione il problema, con la forma il contenuto, che non è materia informe ma formata. Prima che scatti la scintilla poetica non vi sono figure rilevate nella luce e nell'ombra, ma il buio; e solo quella scintilla irradia la luce, la luce per la quale il sorgere di Omero fu paragonato al levarsi del sole sulla terra, e la « chiarezza omerica » è ancora l'attributo d'ogni vera poesia.

Senonchè il buio non è l'inesistenza, come il niente non è niente, ma, secondo che si è detto, è un momento negativo, che come tale si origina da un positivo; e se quel sentimento informe non avesse dietro di sè quel positivo, la poesia non sorgerebbe, perchè nè lo spirito è un astratto nè le forme dello spirito sono irrelative tra loro (*nulla ars in se tota versatur*), ma ciascuna vive della vita delle altre tutte. Eccesso di difesa sono da tenere altresì le proposizioni che s'incontrano di frequente in critici e poeti e finì intenditori, che la poesia è creazione di bellezza ma non ha alcun contenuto e non significa niente: quasi che la bellezza non sia proprio la trasfigurazione del sentimento, nella quale, come nell'altra descritta nel Vangelo di san Matteo, « resplendet facies sicut sol, vestimenta facta sunt alba ut nix ».

Se l'inconsapevolezza di ciò che è arte e poesia non fosse, come è, loquace, e se, d'altro canto, non perdurasse la tenace concezione del conoscere come copia e quella del creare spirituale come un creare astratto, non ci sarebbe stimolo ad argomentare e dimostrare,

che la poesia è distinta dal sentimento, che questo è la sua necessaria materia, che la poesia è la trasfigurazione del sentimento; e tutte queste proposizioni correrebbero indiscusse e pacifiche. Ciascuno infatti osserva in sè la genesi delle espressioni poetiche che, per tenui che siano in lui, sorgono sempre da una provata commozione, la quale solo nella parola si determina e riconosce sè medesima. E ciascuno da queste sue esperienze è tratto a supporre il medesimo di quelli che sono specificatamente o per eminenza poeti, ancorchè non ne sia nota la vita passionale, e perciò facilmente immaginano romanzi e drammi d'amore e d'eroismo e di sciagure e di strazii, di cui fanno protagonisti o vittime artisti e poeti, favoleggiando con queste immaginazioni il legame della fantasia col sentimento. Il Goethe non si stancò mai di ripetere che ogni poesia è « poesia di occasione », potendo la realtà sola fornirle l'« incentivo » e la « materia »; e della propria vasta e varia opera di liriche e di tragedie e idilli e poemi e racconti scrisse che egli la considerava come i « frammenti di una grande confessione ». E disse che egli si liberava e purificava di quanto lo allegrava o lo tormentava o altrimenti lo occupava col trasformarlo in un'immagine; cioè, mercè quell'atto teoretico che, nel rapporto della poesia verso le passioni, è stato designato col nome di « catarsi ».

## II.

### L'ESPRESSIONE POETICA.

Che cosa è dunque l'espressione poetica, che placa e trasfigura il sentimento? È, come si è detto, diversamente dal sentimento, una teóresi, un conoscere, e perciò stesso, laddove il sentimento aderisce al particolare, e per alto e nobile che sia nella sua scaturigine, si muove necessariamente nella unilateralità della passione, nell'antinomia del bene e del male e nell'ansia del godere e del soffrire, la poesia riannoda il particolare all'universale, accoglie sorpassandoli del pari dolore e piacere, e di sopra il cozzare delle parti contro le parti innalza la visione delle parti nel tutto, sul contrasto l'armonia, sull'angustia del finito la distesa dell'infinito. Questa impronta di universalità e di totalità è il suo carattere, e dove pare che vi siano bensì immagini ma questo carattere sia debole e manchevole, si dice che manca la pienezza dell'immagine, l'« immaginazione suprema », la fantasia creatrice, l'intima poesia. E

poichè al pari di ogni altra formazione la poesia non si attua senza la lotta dello spirito entro sè stesso e, in questo caso, lottando col sentimento che, nel porgerle la materia, tutt'insieme le oppone il peso e l'ostacolo della materia, la vittoria onde la riluttante materia si converte in immagine, è segnata dalla raggiunta serenità, nella quale pur trema ancora la commozione come una lacrima sul sorriso che l'ha rischiarata, e dal nuovo e catartico sentimento, che è la gioia della bellezza.

Parve cosa così mirabile e quasi miracolosa l'opera della poesia agli antichi greci, che l'adeguaronò a un sacro afflato, a un entusiasmo, a un furore, a una divina mania; e gli aedi distaccarono dagli altri mortali, onorandoli ispirati dagli dèi, alunni dilette della Musa, il cui canto raggiunge l'ampio cielo. Nè i moderni hanno loro negato del tutto il medesimo tributo d'omaggio, e in effetto sogliono circondare i poeti di concorde ammirazione e quasi di riverente protezione, e ad essi principalmente, se non unicamente, riserbano il privilegio della « ispirazione » e il dono della « genialità ». A rigor di termini, ispirazione e genialità, e il *quid divinum*, sono in ogni essere e in ogni opera umana, che altrimenti non sarebbe veramente umana. Ma il risalto che questi caratteri sembrano ricevere nella creazione poetica, viene appunto dal riportamento dell'individuale all'universale, del finito all'infinito, che non è, o non è a quel modo, nella praxis e nella passione, dove ha luogo il moto inverso, e che è bensì nel pensiero e nella filosofia, ma in guisa secondaria e mediata, mediata dalla poesia. Al paragone del conoscere della filosofia quello della poesia sembrò diverso e più che un conoscere, un produrre, un foggiare, un plasmare, un ποιεῖν, donde il nome che serba nelle nostre lingue; e, in rapporto alla poesia, fu abbandonato per la prima volta il concetto del conoscere come ricettivo e posto quello del conoscere come fare.

Ma affinchè l'universalità, la divinità e la cosmicità che le si attribuisce, non venga fraintesa e materializzata col restringerla esclusivamente a un particolare tono di poesia, o, peggio ancora, non se ne faccia il programma di una poesia da attuare e di una scuola che dovrebbe a ciò attendere (come se ne sono viste e se ne vedono le velleità), giova tradurre quelle parole in altre che meno si prestano a siffatto equivoco. Diremo dunque che quell'universalità e la varia sinonimia che l'accompagna è, semplicemente, la intera e indivisa umanità della sua visione, e che dovunque una visione di questa sorta si formi e quale che ne sia il particolare contenuto, si ritrova in quel particolare contenuto stesso l'universalità,

senza che faccia d'uopo che l'infinito e il cosmo e Dio v'interven-  
gano con dirette immagini, come nel *Coeli enarrant* o nelle *Laudes  
creaturarum*. Del resto, non solo questa, ma qualsiasi distinzione  
di materie poetiche e di materie non poetiche, che fu in passato  
vana fatica di trattatisti e di filosofi, e che ora pare che, fortuna-  
tamente, non venga più neppure tentata, si riduce ad andar cer-  
cando nella materia della poesia quella poeticità che non è, e non  
può non essere, se non nella poesia stessa. E poetici non sono solo  
gli Ettori e gli Aiaci e le Antigoni e le Didoni, e le Francesche  
e le Margherite, e i Macbeth e i Lear, ma anche i Falstaff e i Don  
Chisciotte e i Sancio Panza; e non solo le Cordelie e le Desdemone  
e le Andromache, ma anche le Manon Lescaut e le Emme Bovary,  
o le Contesse e i Cherubini del mondo di Figaro; e non solo il sen-  
tire di un Foscolo, di un De Vigny o di un Keats, ma anche quello  
di un Villon; e non solo poetici suonano gli esametri virgiliani, ma  
anche gli esametri maccaronici di Merlin Cocai, che hanno tratti  
bellissimi di fresca umanità, e non solo i sonetti del Petrarca, ma  
persino quelli pedantesco-burleschi di Fidenzio Glottocrisio. Il più  
umile canto popolare, se un raggio d'umanità vi splende, è poesia,  
e può stare a fronte di qualsiasi altra e sublime poesia. In partico-  
lare, una boria di falsa gravità rende ritrosi a siffatto riconosci-  
mento dinanzi a opere in cui si vede dispiegarsi la gaiezza e il  
riso, quanto invece propensi dinanzi ad altre in cui si addensano il  
solenne, il doloroso, il tragico, il terrificante; senonchè accade non  
di rado che questi toni si presentino rigidi, crudi, violenti, impoe-  
tici, laddove quella gaiezza e quel riso scoprono, a chi ben le guardi,  
la venatura del dolore e la comprensione dell'umanità.

A rendere l'impressione che la poesia lascia di sè nelle anime,  
è affiorata spontanea sulle labbra la parola « malinconia »; e, vera-  
mente, la conciliazione dei contrarii, nel cui combattersi soltanto  
palpita la vita, lo svanire delle passioni che insieme col dolore ap-  
portano non so qual voluttuoso tepore, il distacco dalla terrestre  
aiuola che ci fa feroci, ma è nondimeno l'aiuola dove noi godiam-  
mo, soffriamo e sogniamo, questo innalzarsi della poesia al cielo è  
insieme un guardarsi indietro che, senza rimpiangere, ha pur del  
rimpianto. La poesia è stata messa accanto all'amore quasi sorella  
e con l'amore congiunta e fusa in un'unica creatura che tiene del-  
l'uno e dell'altra. Ma la poesia è piuttosto il tramonto dell'amore,  
se la realtà tutta si consuma in passione d'amore: il tramonto del-  
l'amore nell'euthanasia del ricordo. Un velo di mestizia par che av-  
volga la Bellezza, e non è un velo, ma il volto stesso della Bellezza.



## III.

## L'ESPRESSIONE PROSASTICA.

Che la poesia sia la sfera dell'immaginazione, del sogno, dell'irreale è comune convincimento, ma non da lasciare senza revisione e correzione, dovendosi più esattamente definire come tale che sta al di qua della distinzione di reale ed irreale, e perciò non può qualificarsi con nessuna delle due opposte categorie. È una sfera di pure qualità senza il predicato di esistenza, cioè senza il pensiero e la critica, che, discernendo, convertono il mondo della fantasia nel mondo della realtà. L'espressione prosastica non altrimenti si distingue dalla poetica se non come la fantasia dal pensiero, il poetare dal filosofare. Ogni altra distinzione, fondata sulla distinzione fisica dei suoni articolati e delle loro varie collocazioni, e delle loro sequele e ritmi e metri, non mena e non può mai menare ad alcun risultato, così per questa come per ogni altra delle forme di espressione che veniamo passando in disamina, le quali tutte, apprese dall'esterno, presentano i medesimi suoni, le medesime forme di collocazioni e di sequele, o solo labili ed illusorie differenze; e circa la differenza dell'espressione poetica e della prosastica la questione in proposito si può dire che sia stata bell'e terminata sin da quando Aristotele ne additò l'insussistenza, osservando che vi sono filosofie in discorso legato o metrico e poesie in discorso sciolto; nè è stato possibile, nei tempi moderni, ripigliarla mai con qualche felicità di ritrovamenti.

Al lume della relazione che si è stabilita di poesia e filosofia si nota a primo sguardo, e quasi con stupore, la grande stortura delle teorie che, se non identificano addirittura la poesia con la filosofia, la sottomettono a questa, la quale la indirizzerebbe a un fine e le darebbe il razionale ordinamento delle parti. Non solo la filosofia non ha potere alcuno sulla poesia (*Sorbonae nullum ius in Parnasso*), che nasce senza di lei e prima di lei; ma, quando a lei si fa accosto, nonchè averle dato nascimento o apportarle vigore, le reca morte, perchè un morire del mondo della poesia è il suo trapassare nel mondo della critica e della realtà. Senonchè quella stortura, al pari di tutti gli errori (sempre che non s'inaridiscano come presso gli accademici e professori e decadano a macchinali ripetizioni di formule), contiene vivi elementi di vero: dei quali uno è la giusta esigenza di asserire, contro il selvaggio sfogo pas-

sionale e la dispersione del sentimentalismo e sensualismo, il carattere ideale e teoretico della poesia, e il suo teoretico travaglio. Osservando bene e concludendo male, si afferma, in questo rapporto, che dentro la poesia deve lavorare e lavora la critica, senza di cui non si conseguirebbe la perfezione e la bellezza; e non si bada che « critica », in questo caso, è semplicemente una metafora, che, come in altri casi già notati o che verremo notando, si muta in un bisticcio quando viene confusa col concetto da cui la metafora è tralata, e qui con la critica vera e propria, la quale, consistendo nella distinzione del reale dall'irreale, scolora e, come s'è visto, fa morire la poesia. L'altra, la metaforica critica, è invece nient'altro che la poesia medesima, che non compie l'opera sua senza autogoverno, senza interno freno, *sibi imperiosa* (per adottare il motto oraziano), senza accogliere e respingere, senza provare e riprovare, operando *tacito quodam sensu*; finchè non perviene a soddisfarsi nell'immagine espressa dal suono: simile in ciò a ogni fare dell'uomo, che sempre ha in sè il senso di quel che giova e di quel che nuoce. O forse chiameremo « teoria e critica economica » il moto di chi gira e rigira il suo corpo sulla sedia finchè non trova la posizione adatta, l'accordo con la sedia, e, risoluto il suo problema, si accomoda? O chiameremo « critica ostetrica » gli sforzi e le soste e le riprese della parturiente? Ricorriamo a questo secondo paragone perchè si suol parlare per l'appunto dei « dolori di parto del genio ». Non certamente i veri poeti hanno il parto facile, e non è buon segno la facilità onde ogni cosa si trasmuta subito in verso e « piget corrigere et longi ferre laboris onus », secondo che Ovidio confessava di sè, e non a suo onore.

Non già che giudizi propriamente detti non possano interferire nel corso, o piuttosto nelle sospensioni e negli intervalli del lavoro poetico; ma, se sono riflessioni e giudizi, saranno utili bensì a scacciare teorici pregiudizi, ma poeticamente sterili, perchè la virtù fecondatrice appartiene unicamente a quel sensibile reggersi e correggersi, che non è punto inconsapevole e istintivo, come altri è stato tratto a definirlo, e anzi è attivo e cosciente, sebbene non sia autocosciente e distintivo, quale è invece il giudizio della critica. Per questa ragione, rifiutando l'estraneo e inefficace intervento della critica nella creazione della poesia, ammonendo che a colui a cui « natura non volle dire » la parola della poesia, non la diranno « mille Ateni e mille Rome », si rigetta, d'altro canto, il contraddittorio concetto di genio privo di gusto (salvo che non si voglia intendere un genio ineguale e intermittente), e si ribadisce per contro l'unità e identità di genio e gusto.

Un altro motivo concorreva a dar apparenza di verità al falso rapporto della poesia con la filosofia, ed era la concezione della filosofia come contemplazione delle pure idee; le quali, dall'astrazione passando nell'immaginazione, si atteggiavano a deità e rifoggiavano una specie di mitologia, più sottile della prima e popolare, ma sostanzialmente non meno fantasiosa. Come fantasioso, quel mondo sovrumano d'ideali essenze somigliava anch'esso un mondo di umane creature da investire di umani affetti, non troppo diversamente dall'Olimpo degli dèi omerici, e perciò sembrava offrirsi alla poesia, al pari di ogni realtà naturale, e anzi, per quel che stimavano i suoi contemplatori o visionarii, come il più degno e alto argomento. Ma il serio pensare e il filosofare, ben diverso da quella o astratta o mitologica contemplazione, è giudicare, ossia pensare altresì idee, categorie e concetti, ma unicamente per giudicare i fatti; e giudicare importa qualificare distinguendo il reale dall'irreale, che è quanto la poesia non fa e non può fare e non cura di fare, beata di sè stessa. Se qualcuno conosce altra definizione del pensare e del filosofare, ci faccia la grazia di comunicarcela per correggere e per ampliare il nostro orizzonte, che sta rinchiuso in questi per noi invalicabili confini. Che se ciò non è dato, rimane fermo che altro pensiero non è possibile se non il giudizio, e altra determinazione del giudizio se non quella della reale e storica esistenza. Anche quando si pensano le pure idee, ossia le pure categorie del giudizio (reale e irreale, essere e non essere, vero e falso, bene e male, e via distinguendo e sottodistinguendo), non si pensano altrimenti che individuate nei fatti, col porre e risolvere problemi storicamente formati intorno ad esse, le quali, per sè, non sono altro che il pensiero, sempre soggetto e non mai oggetto del conoscere.

Ora, se il pensiero non ha altro ufficio che di discernere le immagini del reale da quelle dell'irreale, e non crea esso le immagini, che come tali sono la materia che la fantasia e la poesia le apprestano, l'espressione prosastica, diversamente dalla poetica, non consisterà in espressioni di affetti e sentimenti, ma di determinazioni del pensiero; non dunque in immagini, ma in simboli o segni di concetti.

Questo esser suo è molto evidente nella prosa delle scienze astratte, evidentissimo nelle matematiche, e poco meno nella fisica e chimica e nelle classificazioni delle scienze naturali, e altresì nelle trattazioni specializzate della filosofia, divise solo per artificio didascalico dai fatti su cui si fondano; ma non è meno effettivo e certo

nella prosa storica, che forma il caso fondamentale in quanto è essa l'atto originario del giudizio nella sua concretezza e interesse, e dove più i segni sembrano nascondersi dietro la folta delle immagini. Sembrano tanto, che gli antichi retori tenevano che la storia si differenziasse così dalle altre prose come dall'oratoria, perchè « proxima poetis et quodammodo carmen solutum », adoprante « verba ferme poetarum ».

Se si prende una pagina di romanzo e le si pone a riscontro una pagina di storia, nell'una e nell'altra si osservano vocaboli medesimi o simili, e simili sintassi o ritmi, e simili immagini evocate; sicchè non par che vi sia tra l'una e l'altra differenza alcuna rilevante. Ma, nella prima, le immagini stanno e si reggono da sè nell'unità intuitiva che ha dato forma a un particolare tono di sentimento, laddove nella seconda sono mosse da un filo invisibile, soltanto pensato e pensabile, dal quale, e non dall'intuizione e fantasia, ottengono coerenza e unità. Paiono immagini, ma sono concetti realizzati, segni delle operanti categorie, che nei personaggi e nelle azioni della storia s'incarnano e si diversificano, si contrappongono e dialetticamente si svolgono. Nella prima, è un calore centrale che si diffonde in tutte le sue parti; nell'altra, una freddezza, che è vigile a spegnere o a mitigare ogni fiamma che possa accendersi di poesia e a tenerne immuni o a trarne in salvo i fili mentali che distende e annoda e scioglie e riannoda per portarli al suo intento.

Anche questo è, a suo modo, un dramma, il dramma del pensiero, la dialettica; e quella freddezza è un chiuso ardore, che par freddo sol perchè si difende contro un estraneo ardore. Qualche estetico di vecchia scuola, di quelli che si baloccavano nel costruire graduatorie e sistemi delle varie arti, non sapeva risolversi a escludere del tutto dal regno della Bellezza, che veniva descrivendo, la Dialettica, e ve la collocava alla « frontiera », come « arte già tramontata, alla guisa di un sole che lascia sull'orizzonte un parelio consolatore, quantunque pallido e inanimato » (A. Tari). Il vero è che l'anima della prosa è affatto diversa dall'anima della poesia, ed essa, nel suo farsi, si atteggia ad opposta; e diverso e opposto è l'ideale che il prosatore coltiva e che non va verso la sensuosità dell'immagine ma verso la castità del segno: tanto che non una sola volta su quell'ideale si è intessuta l'utopia della riduzione di ogni espressione prosastica a simbolica matematica, e non solo lo Spinoza e altri filosofi scrissero al modo geometrico o tentarono le forme del calcolo, ma qualche storico, e tutt'altro che volgare, come

Vincenzo Cuoco, vagheggiò di poter sostituire, ai nomi dei personaggi della sua storia della rivoluzione napoletana del 1799, lettere dell'alfabeto. Utopia l'abbiamo definita, perchè segni sono in quell'uso gli uni e gli altri, i nomi e i numeri, e non c'è possibilità nè convenienza di trasportare a una disciplina i segni adatti a un'altra.

In quanto è simbolo o segno, l'espressione prosastica non è parola, come per un altro verso non è parola la manifestazione naturale del sentimento, e sola parola è veramente l'espressione poetica; il che scopre il senso profondo dell'antico detto che la poesia è « la lingua materna del genere umano », e dell'altro che « i poeti vennero al mondo innanzi dei prosatori ». La poesia è il linguaggio nel suo essere genuino; e quando si è procurato di andare a fondo nel problema della natura del linguaggio (anche nella forma semimitologica in cui lo si proponeva come quello delle origini storiche del linguaggio, quasi che esso sia un fatto che abbia origine nel tempo), si sono dovute scartare l'una dopo l'altra le superficiali teorie che lo spiegavano ora con l'interiezione (la passione o sentimento), ora con l'onomatopeia (la copia o imitazione delle cose), ora con la convenzione sociale (lo stabilimento dei segni), e ora con l'opera del pensiero riflettente (l'analisi logica), e si è finito col ricorrere al principio esplicativo che la poesia porgeva. Così il Vico additò « dentro della poesia le origini delle lingue »; e il processo del poetico creare altri, come lo Herder, descrissero per rappresentare drammaticamente il primo uomo che forma la prima parola: la prima parola, che non fu un vocabolo da vocabolario, ma un'espressione in sè compiuta e, come in miniatura, la prima poesia. Si pensò che quel primo e poetico linguaggio poi si pervertisse e decadde a lingua pratica e strumento utilitario, e solo per miracolo di genio venisse di tanto in tanto ritrovato da pochi eletti, che ne facevano riscaturire e riscintillare al sole il lucido ruscelletto. Ma il linguaggio non si è mai pervertito e non ha mai perso (che sarebbe stato contro natura) la propria poetica natura; e quella immaginaria lingua utilitaria non è altro che il complesso delle espressioni impoetiche, cioè delle sentimentali e delle prosastiche, e infine delle oratorie, di cui stiamo per discorrere. Si dia sagace attenzione al quotidiano esprimersi e conversare, e si vedrà come di continuo, nel suo corso vivace, s'innovino e s'inventino immaginosamente le parole e fiorisca la poesia, la poesia di tutti i toni, severa e sublime, tenera, graziosa e sorridente.

## IV.

## L'ESPRESSIONE ORATORIA.

Dei suoni articolati si vale la pratica per suscitare particolari stati d'animo, ed è questa l'espressione oratoria. Per attenerci alle forme più semplici, come per l'espressione sentimentale abbiamo esemplificato con gli esclamativi, per l'oratoria possiamo esemplificare con gl'imperativi: « Orsù! », « Presto! », « Via! », « Giù! », e simili. Ma essa se ne vale come suoni e non come parole, nè come segni concettuali, e non piega e « asservisce » parole e immagini poetiche ai suoi fini, il che si dice, e può anche continuarsi a dire, ma solo per modo di dire.

Ciò giova notare, perchè nelle vecchie estetiche e filosofie dell'arte c'era la classe delle « arti non libere », asservite per l'appunto a fini estranei; tra cui, insieme con quelle designate stranamente « arti non libere della percezione », cioè con gli oggetti e utensili, quali una casa, un giardino, una coppa, una collana (che sarebbero ambidestri, buoni così all'uso pratico come al godimento estetico), mettevano le « arti non libere della fantasia », quelle della parola, ossia l'oratoria, che piegherebbe la sequela delle immagini poetiche alle pratiche utilità. Ma, col far ciò, quelle vecchie estetiche, senza saperlo e senza volerlo, peccavano contro lo Spirito, concedendo e legittimando filosoficamente l'asservimento della fantasia e del pensiero, che non possono mai venire asserviti nè mai da sè medesimi asservirsi, non mai porre a tacere la loro voce, l'interna voce, e tutt'al più possono emetterne un'altra, che è un ingingimento, e come tale rende più risonante quella vera voce, e più pungente la trafittura del rimorso.

L'espressione oratoria, che è pratica nella sua intima costituzione, si distingue da ogni altra sorta di pratica solo empiricamente, e non per alcun carattere sostanziale. È quasi ameno osservare gl'imbarazzi in cui entra Quintiliano quando si prova ad addurre per essa un carattere veramente differenziale, e lo pone in primo luogo nell'ufficio del « persuadere », ma nell'atto stesso si avvede che il persuadere si può parimente esercitare con ben altro che coi suoni articolati: « verum et pecunia persuadet et gratia et auctoritas dicentis et dignitas et postremo aspectus etiam ipse sine voce, quo vel recordatio mitorum cuiusque vel facies aliqua miserabilis vel formae pulchritudo sententiam dictat »; del che reca in esempio

Iperide che denuda il bel seno di Frine, e Antonio che straccia le vesti di Aquilio e scopre le cicatrici delle ferite gloriose. Ma neppure l'aggiunta determinazione del persuadere « *dicendo* » lo soddisfa, perchè « *persuadent dicendo..., vel ducunt in id quod volunt, alii quoque, ut meretrices, adultores, corruptores* »: colleganza non gradita al severo e dignitoso oratore. Nè, a dir vero, si riesce nemmeno a distinguere in modo intrinseco il persuadere con la voce e coi gesti dall'operare sulla volontà altrui per via di fatti; e le due dee, che Temistocle diceva di menare in sua compagnia per far sì che gli uomini di Andros pagassero il tributo, Peitho e Anankeia, la Persuasione e la Forza, erano in sostanza una sola, la quale poi, sia con le parole sia coi fatti, non poteva far altro che cercar di suscitare negli Andrii uno stato d'animo e non mai imprimere in loro persuasione e volontà: atto di libertà che si compie da ciascuno in libertà. Infine, l'intento stesso di venir preparando e provocando volizioni deve essere abbandonato in quanto arbitraria restrizione dell'ambito dell'oratoria, segnato unicamente dal suscitare stati d'animo, come si vede dalle seguenti e ulteriori considerazioni.

Giacchè gli antichi retori, oltre il persuadere, davano a compito dell'oratore anche il *docere* e il *delectare*; e sebbene quel *docere* non fosse un teoretico e vero *docere*, ma esso stesso un *persuadere* con pratici allettamenti certe credenze, e sebbene il *delectare* fosse anche, le più volte, similmente subordinato, altre volte il *delectare* era inteso come stante per sè, con fine indipendente. Così, correttamente, deve essere inteso, e posto come particolare cerchia pratica accanto all'altra che tutta si sforza nel preparare volizioni: una cerchia pratica che, più propriamente definita, si aggira nel suscitare commozioni per intrattenimento, ogni sorta di commozioni, e non solo le gradevoli, perchè la gradevolezza e dilettazione le viene da ciò stesso che tutte esse sono suscitate per intrattenimento. Risponde questa pratica a un bisogno dello spirito umano, che non può mai rimanere inerte, ed esso e non la natura sempre aborre dal vuoto; cosicchè l'uomo, quando non vuole o non può proseguire in un lavoro, si dà subito ad un altro che gli è, come si dice, di sollievo, e quando nessun altro lavoro gli soccorre, fantastica e si fa sfilare dinanzi le svariate situazioni della vita, accompagnandole con le relative commozioni, che sono anch'esse di fantasia, in quanto nascono da fantasia e non da azione e realtà. Per questo godere della commozione in quanto commozione, e non per la sua particolare materia, l'atto dell'intrattenimento si distingue dal godere nell'immaginazione; e,

per un altro verso, si distingue dal giuoco, con cui è stato spesso confuso (e il giuoco stesso è stato poi blasfematoriamente confuso con l'arte e con la poesia!), perchè il giocare è un concetto più comprensivo e non si riferisce a un fare speciale, ma allo stesso passare da un fare all'altro per sollievo dalla stanchezza cagionata dal primo: la qual cosa si osserva nella scelta che gli uomini laboriosi fanno dei loro giuochi, in modo che riescano sempre di qualche utilità, attuando in qualche misura ciò che il molto laborioso Muratori attuava in pieno, quando prescriveva a sè stesso in un sonetto: « Non la quiete, ma il mutar fatica — alla fatica sia solo ristoro ». È un bisogno, quello dell'intrattenimento, di carattere edonistico, utilitario o economico che dir si voglia; e la coscienza morale non ha nulla da obiettarli, salvo a intervenire con rimproveri quando, da indispensabile sollievo, l'intrattenimento si cangia in perditempo e in abito di perditempo; come può accadere in altro modo col mutare la fatica più penosa con la fatica meno penosa, se questo cambio sia mancanza a un urgente dovere.

L'ampliamento dell'oratoria, sì da accogliere insieme col fine del persuadere l'altro dell'intrattenere, pone, accanto all'oratore dei tribunali e delle assemblee, gli operatori di commozioni per intrattenimento, dalle più gravi e tragiche alle più leggere e giocose, dalle sacre alle profane, dalle più elevate alle più basse, dalle sane alle malsane e morbose o addirittura libidinose ed oscene: drammaturgi, romanzieri, attori, mimi, dive da cinematografo, istrioni, buffoni, saltatori di corde, equilibristi, atleti, corridori: alquanto mista compagnia che è da accettare come non peggiore certamente di quella delle meretrici e dei lenoni che il buon Quintiliano non riusciva logicamente a togliersi dattorno. Compagnia e rivalità, perchè non di rado i non scrittori tra quei demiurghi di commozioni vincono gli scrittori, come ebbe a provare Terenzio, che per tre volte, — una per i funamboli, l'altra per i pugili e la terza per i gladiatori, — vide disertato dalla folla il teatro dove si recitava la sua bella commedia dell'*Hecyra*; la qual cosa mostra che la rivalità vittoriosa che il prepotente *sport* ottiene ai nostri tempi sull'arte e sulla letteratura, e che in ogni parte del mondo contrista coloro che erano usi ad altre forme di gerarchia, potrebbe (se quello non disdegnasse di narrare la propria storia) coronarsi delle memorie di simili trionfi nei secoli andati. Il duplice e opposto atteggiamento che si osserva nei poeti e nei letterati verso il teatro, di diffidenza e di ripugnanza da una parte e di attrattiva dall'altra, muove appunto dal timore di essere sopraffatti da una forza impoetica, antiletteraria e istrionica,



e insieme dal desiderio di riportar vittoria anche in quel campo, cioè di procacciar vittoria alla poesia e alla letteratura.

Ragionevolmente, gli antichi retori insistevano che l'arte oratoria non dovesse giudicarsi *ab eventu*, cioè dall'ottenere nel caso particolare l'effetto a cui mirava e che era la persuasione, a quel modo (dicevano) che i medici si giudicano dall'abilità che dimostrano e non dal fatto che il malato guarisca o muoia. Anche le opere d'intrattenimento si giudicano solo dal modo in cui si dispongono i mezzi a ciò adatti, e non dall'effetto; e, posto che l'opera sia ben condotta, l'autore non ha colpa se l'ascoltatore resta incommosso o si annoia, o se, invece d'intrattenersi semplicemente, trapassi da quelle commozioni fantastiche ad altre pratiche, prendendo per esempio a sassate l'attore che rappresenti una parte odiosa, come più di una volta è accaduto nei teatri popolari, e come del resto fece Don Chisciotte, che attestò con quell'atto la sua generosa irruenza. Ma l'arte oratoria, in tutto intero il suo ambito, è di natura pratica e non già estetica; epperò va commisurata alla qualità delle persone sulle quali deve esercitarsi. L'oratore per le cosiddette « masse » (che in altri tempi si chiamavano « plebi ») legittimamente farà ricorso a voci e gesti che « l'onestate ad ogni atto dismagano »; laddove l'oratore decoroso e composto, così comportandosi innanzi a un pubblico di quella sorta, sarà cattivo oratore, avvocato che non bene adempie il suo dovere ai fini della causa. Similmente, poichè c'è un pubblico che si fa attento, segue commosso, piange o ride alle immagini assai sommariamente disegnate e assai semplicisticamente colorate, ottimi intrattenitori saranno per esso le Anne Radcliff, gli Eugenio Sue, i Paul de Kock, i Gaboriau, gli Ohnet, i Montépín, i compositori di « romanzi gialli » e di drammi da arena, e altrettali: ottimi al segno che di uno dei sunnominati si narra che papa Gregorio XVI, lettore appassionato di quei romanzi, a un personaggio francese che si recò a fargli visita, per prima cosa domandasse: « Che cosa fa il signor Paolo di Kock? ». Nè solo sopra un papa, che poi era un buon frate ingenuo, ma spesso libri senz'arte esercitarono la loro attrattiva, forse per ragioni di contrarietà, su spiriti letterariamente finissimi, come i romanzi del La Calprenède sulla signora di Sévigné, che li giudicava « détestables », e vi si sentiva presa come nel vischio. Passati i secoli, mutato il pubblico, si dura fatica a comprendere come quei libri potessero eccitare entusiasmo e interessamento, e il *Calloandro fedele* moltiplicarsi nelle edizioni e nelle traduzioni in tutte le lingue, e parimente il *Juif errant*, e simili; e nondimeno, scendendo nella scala sociale

o nella scala delle età della vita, si osserva che quelle opere trovavano ancor oggi lettori che vi si diletavano.

Il carattere pratico dell'oratoria stìe saldissimo nelle menti degli antichi retori (alla cui autorità ci piace richiamarci di preferenza, perchè non mai fu dipoi così accuratamente e splendidamente studiata ed esposta quell'arte): donde l'esclusione che davano alle *quaestiones infinitae*, ossia meramente teoriche e scientifiche, restringendo i loro trattati alle sole « ipotesi », o *quaestiones finitae*, alle *contentiones causarum*, che avevano fornito la prima occasione di venirli componendo e formarono il loro più cospicuo e principale oggetto. Manifestarono anche a più riprese, pur nel notare talune affinità, diffidenza verso la lettura e l'imitazione dei poeti, coi quali s'introducevano interessi estranei al pratico interesse, e che adoperavano, come in Cicerone è detto, « *aliam quandam linguam* », giacchè, confermava Quintiliano, poeti e oratori si danneggiano a vicenda se non tengono sempre presente che « *sua cuique proposita est lex, suus cuique decor* ». Per quel carattere pratico, la teoria della forma del parlare o dell'elocuzione ebbe parte secondaria negli antichi trattati, e solo a poco a poco se ne venne distaccando come disciplina a sè, il che si compì veramente nei tempi moderni. In cambio, i libri antichi di retorica trattavano in modo ampio e particolareggiato i « costumi » e gli « affetti » umani, che all'oratore era necessario ben conoscere, al qual fine era opportuno che all'esperienza venisse in aiuto la teoria.

Come l'oratoria d'intrattenimento ebbe avversari che non solo ne condannavano questa e quella parte, ma addirittura le negavano il diritto all'esistenza, e famose sono, in tal proposito, le persecuzioni della Chiesa contro il teatro, che giunsero al diniego della sepoltura cristiana alla gente di teatro; così quella di persuasione già fin dall'antichità fu riprovata, definita *fallendi ars*, non retta da *bona conscientia*, ma solo dalla perseguita *victoria litigantis*. Un pensatore dell'altezza di Emmanuele Kant le dichiarò la sua totale disistima, in quanto arte che si giova delle debolezze degli uomini, cosa sempre illecita ancorchè buona sia nell'intenzione e altresì nel fatto, rammentando che il fiorire dell'oratoria andò a paro con la decadenza dello stato e delle virtù patriottiche in Atene e in Roma. E a quell'arte contrappose il ben diverso atteggiamento dell'uomo fornito di chiara e sicura conoscenza delle cose, di cuore caldo e generoso, il quale parla con efficacia ma senz'arte. Alla giustificazione dell'oratoria d'intrattenimento si è già provveduto con un argomento che è in fondo il medesimo simbo-

leggiato nell'apologo della corda troppo tesa; nè c'è altro da aggiungere se non forse osservare che la Chiesa stessa, la quale antemizzava il teatro, era costretta poi a fondare o a lasciar fondare teatri per esibirvi le commozioni dei misteri e rappresentazioni sacre e drammi edificanti e *autos* e vite di santi, contenenti tutti di necessità molta materia profana, inseparabile dall'altra: senza dire che il teatro è strettamente congiunto col dramma liturgico e con la santa messa dall'unico attore, a cui deuteragonista è il chierichetto che la serve e risponde. Ma per l'oratoria di persuasione non valgono a giustificarla gli obblighi morali, *omnes animi virtutes*, che all'oratore imponevano Cicerone e Quintiliano, dovendo per essa, come per la precedente, la giustificazione venire edotta dall'intrinseco, dal suo fine proprio, il quale non è poi altro che quello dell'utile, della prudenza, della politica, di una forma spirituale e pratica, insomma, che il Kant, quasi per austera ritrosia, volle sempre scansare e ignorare, lasciando una pericolosa lacuna nell'« inventario dello spirito umano », come lo chiamava; di una forma, che, come lui, molti altri filosofi preferirono non mirare da vicino o non seppero approfondire, forse per scarsezza di esperienza e di correlativo stimolo. Al pari della politica, tutta l'oratoria di persuasione, che in essa rientra, si può rifiutare a parole, ma s'impone nel fatto agli stessi che la rifiutano. Gli scrittori cristiani, che dapprima avevano manifestato aborrimento per le scuole dei retori, finirono col mettersi a quelle scuole e presto ebbero i loro Basilio, Gregorio Nazianzeni e Giovanni Crisostomi. Dice il Tolstoj nel suo *Giornale* che « per le donne la parola è soltanto un mezzo a conseguire un fine e che esse la spogliano del suo senso fondamentale, che è di esprimere la verità ». Ma donne, in tal caso, sono gli uomini tutti, adoperando tutti, quando fa d'uopo, espressioni oratorie, cioè non dicendo propriamente parole, annunziatrici di verità, ma emettendo suoni articolati e con ciò eseguendo azioni, senza per questo cadere in colpa di falsità e di menzogna. A Maurizio Barrès, che forse non aveva mai prima d'allora considerato la natura propria di esse, avvenne un giorno, cercando indarno il significato logico di un famoso motto del Gambetta, di acquistare in un baleno coscienza di quella natura e scrivere: — Ma è necessario che combinazioni di parole come queste abbiano un significato? Non basta che siano state atte a produrre l'impressione che si è prodotta? — E certo non a dire cosa che avesse senso logico o poetico, ma soltanto a produrre una determinata impressione, furono emessi, nel caldo delle guerre e delle battaglie, certi famosi suoni articolati, che la storia ricorda,

come la risposta del capitano ellenico a chi lo informava che le forze del nemico erano superiori alle sue, che non si trattava di sapere il numero del nemico, ma dove si potesse scontrarlo; o il grido di Federico II di Prussia ai soldati fuggenti se mai essi pensassero sul serio di starsene sempre sulla terra, onde quelli si arrestarono e fu possibile riportarli contro il nemico; o la parola che il generale Cambronne, diventato personaggio di buona società e marito di una signora inglese, non volle mai apertamente ammettere di aver pronunciata a Waterloo.

## V.

## IL « RICORSO ».

L'espressione oratoria ci ha portati nel bel mezzo della cerchia pratica della volontà e dell'azione, alla quale siamo pervenuti per logico svolgimento, movendo dal sentimento e dalla sua naturale espressione, passando all'intuizione o fantasia che gli dà forma d'immagine e di correlativa parola e lo trasfigura in poesia, e di là al pensiero che esistenzializza e giudica il mondo delle immagini, e dal pensiero all'azione, che dal mondo così conosciuto va oltre a creare un nuovo mondo di realtà.

Pervenuti all'azione creatrice, si può procedere innanzi? Quale altra forma spirituale seguirà a quella?

Ma l'azione, giunta a compimento, si rivolge su sè stessa, par che torni indietro, si rifà sentimento, e col sentimento ricomincia un nuovo ciclo, costante nel suo ritmo già segnato, eppure crescente su sè stesso con incessante arricchimento e perfezionamento. La vita dello spirito non si può concepirla come una serie di scompartimenti separati, di quelli che si denominavano un tempo le « facoltà dell'anima »; nè in isvolgimento bensì ma lineare, dal minimo al massimo, che, nonostante l'apparenza di moto, è una stasi, ossia è la nostra astratta analisi di un'unica e perciò statica forma. È singolare che, mentre si accetta e si celebra insigne scoperta la *circulatio sanguinis* nell'organismo fisiologico, si rilutti all'idea della circolarità spirituale, che pure è stata una delle più antiche che siano rifulse alla mente umana, e da un grande filosofo italiano venne elevata a principio di spiegazione dello spirito e della storia come « corso » e « ricorso ».

Ora, come l'azione si rifà sentimento? Che cosa è il sentimento, che abbiamo postulato al principio della nostra disamina come necessario presupposto e materia della poesia, informe materia, e a cui abbiamo riconosciuto forma e concretezza per sè, fuori o prima che venisse in questa relazione con la poesia?

Ebbene, il sentimento nella sua autonomia extrapoetica non è altro che la stessa vita pratica, la quale, se è fare, è per ciò stesso patire (per stare alle denominazioni delle due categorie aristoteliche), e, tutt'insieme, azione e sentimento dell'azione, azione e piacere e dolore. E la pratica si chiama « sentimento » e non più azione, solo nel suo passare a materia di teóresi, quando, non essendo più agita, par che resti nel solo aspetto di passione.

Tale apparenza di dualità, che nasce dal rapporto anzidetto, fa sì che si continui ad adoperare il termine « sentimento » nel trattare di poesia, pur da chi lo neghi radicalmente come quella terza forma dello spirito, messa a capo o tra mezzo alla teóresi e alla pratica, che i filosofi settecenteschi furono indotti a escogitare per non avere veramente indagato nella interezza dei loro modi e dei loro processi le due forme fondamentali; il che se avessero adempiuto, non avrebbero sentito necessità dell'ipotetica terza forma.

La risoluzione del concetto di sentimento in quello di vita pratica salda il circolo spirituale; e questa è la sua importanza per la generale concezione della realtà. Ma un'altra più particolare importanza le spetta nei riguardi della poesia, perchè solo mercè di essa è dato liberarsi dalla vana preoccupazione e dalla più vana fatica, onde, stimandosi il sentimento il fatto più elementare dello spirito e perciò la più povera delle materie, si viene chiedendo e cercando alla poesia, dai tutori della sua dignità e del suo onore, più ricca e grave materia nella morale, nella politica, nella storia, nella religione, nella filosofia. Cotesti zelatori della locupletazione della poesia tornano fastidiosi non per altro che per il contrasto tra la loro apostolica prosunzione e l'effettiva e totale inintelligenza di quello di cui discorrono.

La materia del sentimento non ha bisogno di appiccate aggiunte di cose magne, proprio per questa ragione, che confluisce in essa tutta la vita pratica, così la più elementare che è la gioia stessa del vivere coi suoi contrasti e col suo dolore, come i sogni e i travagli dell'amore, gli affetti della casa e della patria, le lotte della politica e della guerra, l'entusiasmo per gli ideali, gl'impeti dell'eroismo, le dedizioni del sacrificio. Che cosa quei noiosi vanno lamentando, e a frusto a frusto mendicando, della moralità da intro-

durre nella poesia, quando la legge morale vive nel sentimento perchè è il centro di tutta la vita pratica? e che cosa blaterano del pensiero che dovrebbe avervi parte e pare ad essi che non ve l'abbia, quando quella vita pratica sorge sul pensiero, e tutto ciò che l'uomo pensa nella filosofia e nella scienza, tutto ciò che è diventato in lui forza di fede, entra nella poesia; e vi entrano insieme col pensiero le creazioni dell'umana fantasia, tutta la poesia che già si è innalzata dagli animi, tutta l'arte che è stata creata, che trapassa nel sentimento e per esso nella nuova poesia. In altri termini, nel sentimento immane il passato e il presente, la storia dell'umanità e le aspirazioni del futuro; e, se questo fosse il luogo di spingere più oltre siffatta indagine, si potrebbe mostrare che vi si chiude anche la « realtà » (*Wirklichkeit*), di cui parlava il Goethe, e la « natura », di cui sempre si è parlato e alla quale si raccomanda sempre ai poeti e agli artisti di « tornare »; e sfatare i timori e le paure che il poeta e l'artista possa mai arbitrariamente alterare e falsificare realtà e natura, che egli porta in sè, nel suo sangue che è la sua anima. E con la natura e la realtà vi è in lui la cultura, la dottrina e la sapienza, quanta e quale a lui di volta in volta fa bisogno; e un'altra vanitosa arroganza è di volergliela somministrare, o di esortarlo a procacciarsela e così a medicare un'ignoranza che in lui non c'è mai. Ma certamente egli non possiede la praxis, il pensiero, la cultura e le altre cose al modo stesso del guerriero che combatte, del politico che opera, dell'eroe che si sacrifica, del filosofo che indaga, cioè nell'atto del loro prodursi, chè, in tal caso, sarebbe guerriero, politico, eroe, filosofo, e non poeta ed artista. Le possiede nel sentimento, calate nel sentimento, come in esso dormienti; e il suo genio le risveglia, e quel mondo sommerso riemerge, simile e pur diverso, fresco e primitivo, non più pensato ed agito e non ancora risottomesso al travaglio del pensiero nè risospinto alle lotte dell'azione: contemplato. *Iuventus mundi*, che è l'eterna giovinezza o fanciullezza del poeta, una giovinezza e fanciullezza di traslato, da non togliere in scambio con le smorfie e il balbettio onde cattivi poeti contraffanno la realistica giovinezza e fanciullezza. Il poeta, come Ulisse, come Enea, è *multa passus*; e, nondimeno, che cosa ammirava Federico Schiller in Volfango Goethe, così esperto di tante passioni, così intellettuale e così affinato di cultura, se non, proprio, l'ingenuità, « *der naive Genius* »?

## VI.

## L'ESPRESSIONE LETTERARIA.

Nella rassegna che si è eseguita delle forme della vita spirituale delle corrispondenti espressioni, non si è incontrata l'espressione letteraria, che, chiaramente, non è nè la poetica, nè la prosastica, nè l'oratoria, nè la sentimentale o passionale.

In verità, non era possibile incontrarvela, perchè l'espressione letteraria appartiene ad altro piano spirituale e non a quelle forme fondamentali. È dato, infatti, conoscere e operare senza passare di necessità attraverso la letteratura o la « bella letteratura », come anche un tempo la si denominava. I retori antichi venivano ad ammettere questo quando, con Cicerone, riconoscevano che la storia si può scrivere « sine ullis ornamentis », come usavano gli annalisti, bastando che « intellegatur quid dicat » e, beninteso, sia « sine mendacio », e che perciò gli storici, in quanto meri storici, sono « non exornatores sed tantummodo narratores », o anche che alla filosofia e alla scienza non si richiedono gli « ornata »; e quando, come si è ricordato, ammettevano con Quintiliano l'efficacia della persuasione pur senza la parola.

L'espressione letteraria nasce da un particolare atto di economia spirituale, che si configura in una particolare disposizione e istituzione. Bisogna considerare che i momenti spirituali, le forme dello spirito, indivisibili come sono nella concretezza del fatto, si specificano nei singoli individui, non per un'astratta divisione, ma per una sorta di maggiore energia o prevalenza e per abito e virtù conforme; donde il dirimersi dell'unico uomo in uomo d'azione, uomo di contemplazione, poeta e filosofo e naturalista e matematico, politico e apostolo, e così via per le più particolari specificazioni che non giova enumerare nè esemplificare. Il che è necessario per l'opera ed è perciò permesso e voluto dall'unico uomo, dall'umanità, ma vigilando che la specificazione non si perverta in separazione e reciproca indifferenza, che sarebbe disgregamento dello spirito e della stessa specificazione, e gli specialisti non diventino « dimidiati viri », non più uomini interi. L'economia spirituale è intesa a mantenere l'equilibrio tra le specificazioni in guisa che non solo nella società tutte siano raccolte, ma nello stesso individuo tutte siano in qualche modo presenti e operose: la quale cosa è ciò che si chiama, nel primo rispetto, la civiltà e, nel secondo, l'educazione,

l'educazione nel suo carattere armonico ed universale, che è la cultura. E poichè il prorompere, nel pacato e normale scorrere della vita civile, dei grandi mutamenti e progressi e delle grandi azioni ed opere, non accade senza un certo maggiore o minore disquilibrio delle forze sociali e senza inevitabili distruzioni, quei moti ed eventi tengono sempre del rivoluzionario, del violento o anche del barbarico; e poichè negli individui l'assorbimento in un'idea, in una missione, in un sogno d'arte, induce un simile disquilibrio e quasi una sembianza di fissazione e di mania, si formò la sentenza che « nullum grande ingenium est sine mixtura dementiae », tradotta poi, ai candidi tempi del positivismo, nella teoria che « il genio è follia », e senza che si evitasse sempre l'inversa conclusione che i folli sono geniali.

Ora l'espressione letteraria è una delle parti della civiltà e dell'educazione, simile alla cortesia e al galateo, e consiste nell'attuato equilibrio tra le espressioni non poetiche, cioè le passionali, prosastiche e oratorie o eccitanti, e quelle poetiche, in modo che le prime nel loro corso, pur senza rinnegare sè stesse, non offendano la coscienza poetica ed artistica. E perciò, se la poesia è la lingua materna del genere umano, la letteratura è la sua istitutrice nella civiltà o almeno una delle istitutrici a tal fine deputate. In tempi ruvidi ed agresti risuona pure il canto della poesia, e anzi c'è chi, esagerando, ha voluto che la poesia non abbia altra propizia condizione sociale che la barbarie, ma non vi regna la letteratura, perchè, se vi regnasse, quelli avrebbero insieme con essa raggiunto l'opposta condizione di civili.

L'equilibrio dei due ordini di espressione si ottiene non col sacrificare l'uno all'altro, in quell'asservimento di cui anche qui è esclusa l'idea, ma col tener conto di tutti e due e col loro temperamento nella nuova forma di espressione che è pratica, concettuale o sentimentale in un suo momento, e poetica nell'altro. È poetica di una poesia che assume quei motivi extrapoetici a suoi presupposti, rispettandoli nell'esser loro; cosicchè una passione d'amore dà l'« ingegno » per attestare bellamente quell'amore (« ingenium nobis ipsa puella facit »), e nei carmi si cerca la via per giungere al cuore dell'amata (« ad dominam faciles aditus per carmina quaero »), e uno sdegno, una *indignatio*, che freme nel petto contro tutto quanto non dovrebbe esserci nell'uomo e nella società, *facit versus*. Diciamo « versi », e belli e robusti, ma non già intuizione e contemplazione e rapimento ed estasi poetica; chè, in tal caso, quei motivi sarebbero dissipati e risolti in altro, versi e altrettali.



modi del dire bene e bellamente, cioè forma che si distingue dal contenuto e che del contenuto è soltanto la « veste ».

Tale veste è il ciceroniano « in ipsa oratione quasi quemdam numerum versumque conficere », il « dicere explicate, abundanter, illuminate et idest ornate »; e « ornatum », o κόσμος veniva definita la forma letteraria, la forma « elegante », aggettivo quest'ultimo quanto a lei proprio, altrettanto estraneo alla forma poetica. Ma poichè l'« ornatum » era uno solo degli elementi che entravano a comporla, e da solo poteva eccedere e tendere a farsi il tutto, compromettendo così il tacito compromesso, alterando il procurato temperamento, accanto gli si metteva come freno l'altro principio del « decorum » o πρέπον, del conveniente, cioè del riguardo al contenuto, al quale conveniva aver sempre l'occhio. Se ciò non si osserva, l'espressione cade nella varia affettazione del preziosismo, della pedanteria, della gonfiezza, della leccatura; come, d'altro lato, col trascurare l'ornato, ricasca nella primitiva rozzezza. Solo con l'evitare questo doppio scoglio si adempie il fine di dar corso alle espressioni non poetiche o realistiche e di non offendere e di gradire alla coscienza estetica.

Chi scrive, nelle sue prime indagini e polemiche intorno alla scienza dell'Estetica, confutò e discacciò dalla cerchia di essa, dimostrandolo contraddittorio ed assurdo, il concetto della forma come « veste », della bellezza come « ornato » che si aggiunga all'espressione « nuda »; e a riprova della notata assurdità additò il dualistico espediente a cui si ricorreva di un « conveniente », chiamato ad apportare un rimedio che non nasceva dal seno della forma stessa. E certamente aveva in tutto ciò grande ragione, dappoichè quel concetto di una pratica combinazione a soddisfacimento di due diverse esigenze, era stato dagli scrittori di Retoriche e Poetiche e dagli estetici e dai critici malamente trasferito e collocato nell'altro della forma poetica, svisando e corrompendo la natura di questa. Ma, nel suo ancor giovanile radicalismo, egli allora non si domandò se non vi fosse un luogo nel quale quello che era inopportabile in poesia non era più inopportabile: un luogo che doveva esistere, altrimenti l'errore stesso non sarebbe nato, non nascendo mai l'errore se non dal trasferimento di un ordine di concetti in un altro diverso. Correggendo, come poi venne sempre meglio facendo in ogni parte degli studi e della vita stessa, il giovanile radicalismo, ha ora ritrovato anche quel luogo, che è non altro che l'« espressione letteraria ».

Come il concetto della forma, così, nella cerchia della letteratura, si modifica il significato della parola « bellezza », che non è

più la dea che infonde un senso dolcissimo e doloroso insieme, secondo la definizione euripidea dell'amore, ma piuttosto una gentile e decorosa persona che mitiga e ingentilisce l'impeto altrui e lo interpreta nella sua voce pacata e armoniosa. E si modifica il concetto di gusto, che non è più la coscienza della poesia che si fa e si vigila nel suo farsi, ma un qualcosa che ha del pratico e che meglio dell'altro sostiene l'attributo della « ragione » o della « ragionevolezza », necessaria alla pratica, e si chiama « gusto », ma può chiamarsi anche, con più prossimo riferimento alla pratica, « tatto »; e d'altronde con questa oscillazione tra facoltà poetica e facoltà pratica il concetto del gusto fece la sua prima apparizione dottrinale nel seicento presso i critici e trattatisti italiani e lo spagnuolo Gracián. E si modifica il « genio », prendendo l'altro nome, che ha la medesima etimologia, « ingenium » o ingegno, e che anch'esso suggerisce più direttamente il pratico congegnare. E non si richiede più quell'abbandono che era così caro nella poesia e suo segno immancabile, l'abbandono all'universale, ma, per contrario, si raccomanda di aver sempre chiaro il fine prefisso e non perderlo mai di vista, e di non perder di vista gli uomini ai quali la parola si dirige, il particolare uditorio. Alla letteratura è estraneo, e a lei non gioverebbe, il « sacro furore », la « divina mania », l'« ispirazione » del genio; ma non le è estranea quell'altra ispirazione che è la seria sollecitudine per le cose da dire, l'affetto per il pensiero, per l'azione, per il sentimento che è il nostro, e richiede anch'essa calore e spontaneità, lo « scriver di vena ». E neppure essa, quantunque diversamente dalla poesia si concilia con la pratica, diventa mai mestiere, perchè, se le vien meno, come si dice, il convincimento, ossia la sincerità, si fa vuota e perciò fredda e stentata e stridente e reboante, e, insomma, cattiva letteratura; e i letterati mestieranti sono talvolta pagati più o men bene, ma sempre disprezzati. E quel convincimento delle cose da dire, che prende l'animo, s'impersona nello « stile »: concetto più propriamente letterario, perchè in letteratura gli stili sono quanti gli individui e quante le cose (donde le dispute se lo stile sia « l'uomo » o « la cosa »), e in poesia, per infinitamente varia che essa sia, lo stile è uno solo: l'accento eterno inconfondibile della poesia, che risuona nei più diversi tempi e luoghi e nelle più diverse materie.

Un barlume dell'indole della letteratura o eloquenza (*Bered-samkeit*), come anche si suole designarla, ebbe il Kant, il quale disse che essa è « un'arte di trattare una faccenda dell'intelletto come libero giuoco dell'immaginazione »: definizione per altro insuffi-

ciente, peggiorata poi da quella che la segue, analogica e antitetica, della poesia: «giuoco dell'immaginazione trattato come faccenda dell'intelletto». Più dirittamente il Baumgarten aveva qualificato le «repraesentationes oratoriae» di «imperfectae» a paragone della poesia, che è «repraesentatio perfecta»; ma non sviluppò le determinazioni positive che la caratteristica negativa d'imperfezione nascondeva, il limite che le espressioni letterarie hanno nel motivo realistico, il quale, limitandole, ne è insieme esso stesso limitato. Reciproca limitazione e indissolubilità dei due momenti, che rende impossibile di prender mai separatamente la forma letteraria e goderla come poesia, perchè quella forma, in ogni parola, in ogni collocazione, in ogni ritmo, in ogni inflessione, rivela la presenza del motivo realistico, e la sua convenienza sta in questa relazione. Si rilegga la pagina di Cicerone (nella seconda Verrina) in cui magnificamente si viene esponendo quanti pensieri e affetti e memorie e speranze i cittadini della antica e gloriosa Segeste chiudessero nella statua della dea Diana, perfetta d'arte, che era nella loro città, e che una volta i cartaginesi vittoriosi avevano portata a Cartagine e a loro era stata poi con gran gioia restituita dalla vittoria di Scipione e collocata sopra un'alta base, la vergine dea con le sette agli omeri e l'arco nella sinistra e nella destra una face; e lo strazio e il pianto con cui ne accompagnarono la dipartita, quando fu loro strappata da Verre; e si avrà tutto il materiale per una ballata storica alla Platen: ma Cicerone non scrisse la ballata, e quella pagina serba in ogni sua parte l'impronta dell'avvocato accusatore che la compose. Si rilegga nello stesso Cicerone l'altra pagina famosa (nel *Pro Archia*), in cui con commossa parola egli celebra il beneficio incomparabile che apportano gli studi, la compagnia che sempre ci fanno, l'animo che temprano superiore alle vicende della fortuna: una pagina che par quasi un movimento lirico, e tuttavia non è lirica. Quelle espressioni, per quanto s'innalzino, somigliano all'uccellino dell'ode goethiana che, spezzato il filo, vola per le campagne, ma non è più quello di una volta, perchè porta un pezzetto di filo alla zampina, segno che è appartenuto a qualcuno. Di bellissimi libri letterari, di storia, di filosofia, di confessioni autobiografiche, si dice: «Si legge come un romanzo»; «Sembra un poema»; «Scuote come un dramma»; ma sono detti enfatici, moderati e riportati al giusto significato dai «sembra» e dai «come».

La letteratura, non meno dell'oratoria, ha avuto ed ha i suoi negatori: anzitutto negli uomini pratici, che tirano dritto ai loro fini senza riguardi o calpestando ogni riguardo di bisogni estetici

e di « fiorellini letterari », come suona la parola di derisione; e poi anche nei dolorosi e innamorati e altrimenti appassionati e agitati, che non sanno uscire fuori dalla stretta della loro passione, e talvolta sembra a loro che ne profanerebbero il sacro mistero, se si attardassero a ricercare per esprimerla le belle parole; e, infine, nei pensatori e scienziati, ispidi e insocievoli, nemici alle Grazie. Altri ancora preferiscono le espressioni extrapoetiche alle letterarie, e perciò l'oratoria convulsa, l'espressione disordinata, l'abbozzo scientifico, la pagina incondita, trovando in esse più facile il contatto con la realtà vissuta; ma appartengono ai ricercatori di documenti storici, per i quali, come è naturale, la sovrapposta elaborazione letteraria è nient'altro che un impedimento al veder bene. Questo piacere del documento è, a volte, tale che si scambia per compiacimento estetico e difficilmente si distingue nelle sue mescolanze con questo: per esempio, nell'ammirazione per l'autobiografia del Cellini, in cui si finisce con l'ammirare non solo la genialità di quello spirito artistico nelle movenze del suo vivo racconto, ma anche i cattivi periodi letterari nei quali egli spesso s'imbrogliava e dai quali si sarebbe sbrogliato se avesse posseduto una migliore letteratura. Certo il Varchi si comportò benissimo nel non voler metter le mani in quello scritto, ma unicamente perchè, a lavorarvi in due, e con due cervelli così diversi, si sarebbero tolte le scorrettezze e dato luogo al mediocre e all'incolore, e non già perchè un'elaborazione non fosse stata desiderabile.

Come che sia, la letteratura si difende da sè, col fatto stesso che non cessa d'esser coltivata in ogni parte del mondo civile; e nel nostro mondo europeo, da quando i sicilioti Tisia, Corace e Gorgia ne aprirono scuole e cominciarono a formularla in precetti e dottrine, la tradizione non se n'è mai spezzata, neppure nei secoli del medioevo, assai più curante forse di letteratura e di retorica negli sparsi suoi centri di cultura che non di poesia; finchè si toccò l'umanesimo del rinascimento e del postrinascimento, che fu la grande età della letteratura e dei letterati. Anche negli ultimi secoli, nonostante il razionalismo e l'illuminismo, che chiedevano cose e non parole, e il romanticismo che chiedeva gemiti e strida e smanie e non espressioni studiate e composte, e che diè perciò mala voce alla parola stessa di « arte retorica », e nonostante la scarsa delicatezza e urbanità dei tempi più a noi vicini, la virtù del letterario decoro sta ed opera, se pure non molto largamente, e contribuisce da parte sua, come può, a serbare le forme della civiltà.

Ma tra i suoi avversari non si novera la poesia, alla quale essa

si pone al fianco come amica di più breve statura, che non si leva fino al suo capo, che non tenta neppure di levarsi, perchè, col far-sele pari, segnerebbe la sua morte. Quale altra vicinanza, meglio di questa, le si confà? In guisa spontanea, negli stessi libri, sotto nome di « arti dello scrivere » o di « istituzioni letterarie », si è sempre trattata insieme la teoria della poesia e quella della letteratura: sotto nome di « storia della letteratura » o di « storia della poesia e della letteratura » o « della poesia e dell'eloquenza », si sono raccontate, insieme intrecciandole, le loro due storie. Aristotele in qualche modo notava la mancanza di un nome comune per entrambe; ma quel nome non potrà mai aversi, perchè poesia e letteratura, pur toccandosi per un lato, rimangono due cose diverse.

## VII.

### I DOMINII DELLA LETTERATURA.

Conforme alla genesi che ne abbiamo ragionata, le opere della letteratura si distribuiscono in quattro classi, la prima delle quali è l'elaborazione letteraria del sentimento. Questa elaborazione ha luogo mercè la mediazione della riflessione, che scioglie un determinato sentimento dalla fantasia che già lo avvolgeva e idealizzava, e lo ristabilisce nella sua realtà, una realtà che si vuol tener ferma nel ricordo, così come essa è nella sua propria e individua fisiologia, e farne perciò il realistico ritratto. Si è, con questa risoluzione, fuori del tutto dall'immediatezza del sentire, fuori dall'ebbrezza della gioia, fuori dall'ebbrezza del dolore, fuori dalla voluttà del piangere e dalla dolcezza del gemere, così care alle anime sensibili e sentimentali, essendosi compiuto il trapasso all'artistico lavoro dell'espressione letteraria. Che se in qualche parte di questa persiste e resiste l'espressione immediata e selvaggia, o se di qualcosa praticamente si contamina per rialzare il proprio effetto mercè gl'ingigimenti e il semiconsapevole istrionismo che si sogliono osservare nelle aperte e più o meno pubbliche manifestazioni del sentimento, tutto ciò vien subito avvertito dal gusto come sconveniente e brutto, come una macchia o come una screziatura di macchie, che bisognerà toglier via, con ulteriore lavoro, dall'espressione letteraria. Ci sono scrittori famosi, come il Byron, il Lamartine, il De Musset (per ricordare solo qualche nome), la cui opera spetta in gran parte a questo modo di espressione effusivo-letterario, nel quale

non così bene riescono gli uomini come le donne, che forse non ne hanno altro a cui siano atte con vigoroso genio, tanto che la sola di esse che, nell'antichità, si levò al cielo della poesia, fu detta maschia, « mascula Sappho ». Come della Desbordes Valmore scrisse il Sainte-Beuve, le donne sanno « envelopper de mélodies leur souffrance »: anche una donna di mente perspicace e forte, come la Staël, nei suoi romanzi si aggirò tra le vicende personali e sentimentali. Tale è, sostanzialmente, tutta la letteratura, feracissima, del lirismo (del « lirismo », e non della « lirica »), delle effusioni, delle confessioni, in versi e in epistole, in diari e in memorie, o, appena mascherate, in romanzi e drammi e poemi, e perfino insinuate in alcune parti delle storie e delle filosofie o addirittura prendenti corpo in pseudostorie e pseudofilosofie. Non s'identifica con l'autobiografismo, giacchè nell'autobiografia si sottomette o si cerca di sottomettere i propri sentimenti e le proprie azioni al giudizio morale e storico, e qui, invece, li si rappresenta senza giudicarli, prestando soltanto loro la parola bella. Al lirismo è da riportare una parte cospicua della cosiddetta poesia religiosa, quando non rimane nella sfera del sentimento immediato; perchè la religione, contrariamente a quel che taluni si piacciono di asserire, non solamente non è poesia (evidentemente, per ciò stesso che è religione), ma non si porge docile alla poesia e tale non diventa se non umanandosi, ossia andando a sperdere sè medesima. Gli animi ascetici non hanno torto di esorcizzare poesia, pittura e ogni sorta di bellezza, tentazioni del diavolo. Porge bensì la religione, nelle sue manifestazioni pratiche, materia alla letteratura di effusione e alla varia oratoria (nelle quali parti può noverare cose assai belle come il *De imitatione Christi*, le scritture di santa Caterina da Siena e di santa Teresa, le prediche del Bossuet), nonchè, come sistema dottrinale e teologia, alla didascalica. Nonostante la pia unzione e le artificiose esaltazioni, la poesia, che regna nel nostro ricordo e vive nella nostra coscienza, non s'inizia coi libri della Bibbia (dove certamente non si vuol negare che ve ne siano sparsi tratti), ma coi poemi omerici, di quell'Omero tanto poco religioso quanto Guglielmo Shakespeare. Comunque, la letteratura di effusione si scevera in cattiva, mediocre, buona e ottima, ma anche nell'ottima, nella più composta e decorosa e fine e gentile, l'uomo parla di sè stesso come individuo, avvinto tenacemente alla sua pratica individualità, e perciò, anche nell'ottima, non trepida la verecondia dell'individuo innanzi al tutto, dell'uomo di fronte all'umanità che lo innalza e lo supera. Vi scarseggia il pudore, del quale già la ro-

mana Sulpicia non sentiva il bisogno, e anzi lo sfidava (« peccasse iuvat, vultus componere famaet taedet »); e che nella letteratura femminile è assai più gravemente violato che non nella maschile: intendiamo, per altro, il pudore non solo in questo senso particolare, ma, in generale, come pudore di non parlare delle proprie faccende sentimentali. Cotesto non è tanto un vizio della letteratura di effusione, quanto piuttosto il necessario suo carattere, che bisogna tener presente per non pretendere da lei quel che non può, non vuole e non deve dare.

Forse più ricca e varia è la letteratura di motivo oratorio e più ancora della precedente assume ogni guisa di configurazione, appropriandosi la completa nomenclatura dei generi e sottogeneri letterari. Solo piccola parte ne formano le « orazioni », così denominate, dei tribunali, dei parlamenti, dei pulpiti, o anche delle colonne dei giornali; e il resto bisogna cercarlo nei poemi celebratori delle glorie dei popoli, delle città e degli stati ed esortatori ai figli perchè mantengano e portino più in alto le opere dei padri; nelle poesie politiche, negli inni nazionali e patriottici (« Allons, enfants de la patrie... ») e di partito (l'« inno dei lavoratori »); nelle satire irruenti o bonariamente ironiche e scherzose; nelle invettive, come i giambi di Andrea Chénier e di Augusto Barbier; nelle tragedie come il *Mahomet* del Voltaire, il *Tell* dello Schiller, l'*Arnaldo* del Niccolini; nelle commedie, specialmente in quelle dette di carattere (secondo il Baudelaire, il *Tartuffe* non è una commedia, ma un « pamphlet »), e nelle altre che apertamente pongono le loro tesi; nei romanzi alla Sand, alla Victor Hugo, alla Guerrazzi o alla Zola dell'ultima maniera, in odi parenetiche, come sono molte di quelle di Orazio, in favole, in epigrammi; e, anche qui, in molti libri di storia, che non sono storia se non in apparenza o sono più che storia. I primi, che verseggiarono nella nostra letteratura, sentivano la differenza fra l'alta poesia e la spicciola oratoria, o anche le effusioni dell'anima, e, modestamente, si davano il semplice nome di « dicitori in rima ». Non poche delle opere grandi e piccole dell'oratoria letteraria raggiungono l'eccellenza; ma non sarebbe discreto chiedere a nessuna di loro ciò che il Flaubert chiedeva alla famosa *Capanna dello zio Tom*, arnese di guerra contro la schiavitù dei negri in America, cioè che non dovesse essere condotto, com'era, « au point de vue moral et religieux », ma « au point de vue humain », e che dovesse superare l'« actuel » e trascendere le passioni del tempo, perchè è chiaro che, se quel romanzo fosse stato così sentito e lavorato, invece di un libro di

battaglia sarebbe venuta fuori una serena poesia, che non serviva al caso. Gli si sarebbe tutt'al più potuto chiedere che, anche nel concepirlo e trattarlo come romanzo polemico, vi si fosse adoperata miglior arte di composizione, di rappresentazione e di stile; ma non sempre è dato possedere in questa forma di letteratura la squisitezza del Manzoni dei *Promessi sposi*, che è da cima a fondo un racconto di esortazione morale, misurato e guidato con fermo occhio a questo fine, eppure sembra tutto spontaneo e naturale, per modo che i critici si ostinano ancora ad analizzarlo e a discuterlo come un romanzo d'ispirazione e di fattura poetica, entrando con ciò in contraddizioni inestricabili e rendendo oscura un'opera che è per sè tanto chiara.

La terza classe è delle opere d'intrattenimento, che vanno dalle commozioni dell'orrendo, come nelle tragedie dette appunto « degli orrori », che gli italiani svilupparono nel cinquecento prendendo le mosse da Seneca e tutti gli altri popoli europei assai imitarono, — quelle tragedie che, come le rappresentazioni orripilanti del Grand Guignol e certi romanzi fornitori di brividi, quasi sono prossime alle commozioni ricercate da coloro che accorrevano agli spettacoli delle esecuzioni capitali, — all'altro estremo delle commozioni dell'ilarità e del riso, di un riso che ora vola o saltella per le alte vette e ora si spande per le pianure o nelle bassure. Stanno tra le due, e formano un gran corpo di letteratura, le rappresentazioni della prodezza e le rappresentazioni dell'amore, la « materia di Francia » e la « materia di Bretagna », come si potrebbero denominare, che si configurano in poemi e novelle e drammi e melodrammi ed epinicii e sirventesi e sonetti e canzoni e madrigali ed egloghe e idilli e odi e odicine anacreontiche e in altre più minute forme, che riempiono libri di versi e di prose ogni giorno impressi dalle stamperie. Col mezzo della lettura e con quello della recitazione del teatro esse occupano gli ozii della gente, come già occuparono quelli dei cittadini di Grecia e di Roma, della società feudale e cavalleresca, dei popolani nelle repubbliche comunali, dei gentiluomini nelle corti e dei borghesi operosi; e delle dame e damigelle e pedine di tutti i tempi, che tutte si dilettano in questa che, in grazia loro, ha preso il nome di « letteratura amena ». Anche qui, accanto e contro le opere letterariamente goffe (sebbene, ai fini dell'intrattenimento di certe qualità di lettori, efficaci o efficacissime, come si è già notato), stanno le opere decorose — come a dire, di fronte ai romanzi d'amore di Giorgio Ohnet quelli di Giulio Sandeau e di Ottavio Feuillet, — e stanno le opere piacenti



e commoventi che assurgono a grazia e a forza di stile, come accade dei racconti polizieschi in talune novelle di Edgardo Poë. Tuttavia, anche le opere secondo il loro fine perfette mostrano il segno che le diversifica dalla poesia, perchè, altrimenti da questa che è individualità e universalità in uno, esse tendono al tipico dei vari modi di commozione, sicchè le loro tragedie (ma non quelle di Sofocle o dello Shakespeare) si muovono nei « tipi tragici », i loro romanzi nei « tipi romanzeschi », le loro commedie nei « tipi comici » o addirittura nelle « maschere » della commedia dell'arte. E in questa cerchia, e non in quella della poesia, si ritrova il significato di certe dispute, se sia o no necessario nei drammi e nei romanzi far sì che la virtù trionfi sul vizio e venga premiata dalla buona fortuna e dalla divina giustizia, o se drammi e romanzi terminino bene soltanto quando mettono capo alla lietezza del « lieto fine ». È contrasto tra gli amatori delle commozioni in quanto tali, come mere commozioni di qualsiasi carattere e grado, e gli altri che in quell'intrattenimento introducono il diverso bisogno, edonistico o eudemonistico, del compiacimento in immaginazione, e perciò vogliono il morale o il lieto fine, e altresì, per non tornarsene a casa col non lieto finale delle tragedie nell'immaginazione a rischio di non dormir bene la notte, impongono o imposero la pratica teatrale che alla tragedia tutta da piangere debba tener dietro la farsa tutta da ridere.

Tutto ciò è abbastanza semplice a intendere e a fare intendere; ma un po' meno semplice è il processo che si attua nell'ultima delle quattro classi delle opere letterarie, la didascalica. Perchè qui la letteratura accompagna e contempera il pensiero e la scienza, che si esprime, come abbiamo mostrato, per segni o per immagini-segni. Ora, come mai la severa scienza non se ne rimane in disparte a operare da sola con quei suoi segni, e come mai il filosofo e lo scienziato accettano di entrare in società con la letteratura? Vi sono, infatti, di quelli che non accettano e se ne difendono a tutta possa, e, se pur qualcosa sono costretti ad accettarne, è il meno possibile, che quasi non si vede e par che sia nulla: filosofi « monastici », che, secondo i casi e gli umori, sogliono essere ora ammirati ed ora compassionati e derisi. Ma ve ne sono altri che le vanno incontro, e questi, e non già i primi, entrano non nelle sole storie della filosofia e della scienza, ma anche in quelle della letteratura, e spesso vi fanno grande figura. E in qual modo, andandole incontro, possono congiungerla con le immagini-segni, che sono le proprie e adeguate espressioni del pensiero? Il modo è

dato dal considerare che il pensatore non è astrattamente pensatore, ma è uomo che, in quel travaglio del pensiero, mette tutto l'esser suo, impegna tutto il suo sentimento, e sogna e spera e dispera e si accascia e si rianima e getta il grido del trionfo, pur senza correre nudo come Archimede per le strade di Siracusa; e siffatto dramma di uomo, in cui si svolge il suo dramma di pensiero, è ben materia di letteratura. Ma egli non sente soltanto, e, vivendo in società con sè stesso e con gli altri uomini, prova la spinta ad operare sull'animo suo e sugli animi altrui per aprire e tenere aperte le vie al proprio pensiero; e perciò combatte pregiudizi, ravviva le forze inventive, esorta, infiamma, satireggia; e tutto ciò è anche materia di letteratura, e quindi oratoria. Così sul filosofo e sullo storico e sullo scienziato sorge lo scrittore: lo scrittore che parla al suo tempo e al suo popolo, e insieme a coloro che quel tempo chiameranno antico, e parla anche ai popoli di diverso linguaggio che dovranno pensare a procurarsi i mezzi per leggere le sue pagine; lo scrittore che nell'antichità si chiamò Platone e Cicerone, Tucidide e Livio, e nei tempi moderni Francesco Petrarca, che mise fine al gergo scolastico, e Galileo, che le sue grandi scoperte espose in nobile prosa ed arguti dibattiti di dialoghi, e Voltaire, che, coi suoi agili periodi e con la sua malignità, ricca di grazia, diè la grande battaglia alle superstizioni, diffondendo in tutto il mondo la luce della ragione. Tutti sanno quanta e giusta gloria spettò alla Francia, — il paese della scolastica nel medioevo e del matematico razionalismo nei tempi nuovi — per la sua prosa letteraria; e altri popoli, che a lungo ne soffersero la privazione, come fu dei tedeschi, misero un gran sospiro di sollievo e batterono le mani al plauso, quando comparve un Lessing. Non si badi al disdegno che i pensatori seguitano a manifestare per la « letteratura », perchè essi intendono in tal caso, di solito, la fucata e brutta letteratura, o talvolta anche la sognante poesia. Giovanni Calvino potè essere bensì ingiusto verso la poesia, dicendo che il linguaggio non è dato all'uomo « pour faire rêver les auditeurs et pour les laisser en tal état »; ma, soggiungendo che a lui piaceva scrivere « avec rondeur et naïveté », e così in effetto scrivendo, fu uno dei creatori della letteraria prosa francese. Anche la letteratura didascalica, come le altre forme di letteratura, non si attua soltanto nella cosiddetta prosa, ossia nella « oratio soluta », e non soltanto passa per tutte le gradazioni di questa, dalle opere per l'elevata e ristretta società dei filosofi e scienziati alle « divulgative », e fino a quelle per le dame e pei fanciulli (onde furono

composte geometrie e fisiche per le dame e galanti libercoli di filosofia, e gli svariati « Giannetti »); ma in romanzi (romanzi storici, sociali, scientifici, filosofici), e in commedie e altri drammi, e in apologhi e in epigrammi, e nelle verseggiate descrizioni di poemi che sono veramente « didascalici » e non poetici.

## VIII.

## L'«ARTE PER L'ARTE».

L'espressione poetica, che ha fatto posto all'espressione letteraria fondendosi con le forme extrapoetiche in una particolare e pratica combinazione, può trapassare ad oggetto d'amore e di culto d'amore ed essere trattata non più come espressione, ma come cosa che si ricerchi per sè, facendo, come si dice, l'arte per l'arte.

Come ogni amore, anche questo ha per fondamento la realtà di un bisogno, e, nel suo caso, dell'espressione poetica; ma come ogni amore si svolge oltre, e anche senza e contro, il soddisfacimento di quel bisogno. Così si amano i cavalli, i cani, le armi e i libri, pur senza viaggiare a cavallo, andare a caccia, impugnare le armi in battaglia e leggere libri, e anzi, non volendo fare nessuna di queste cose; così l'avarò ama il fulvo oro, mezzano di ogni comodità, senza pur pensare di convertirlo in comodità; così si amano, e si amano sul serio, donne che non si ha nessuna volontà di possedere, sentendosi che nel possesso andrebbe perduto il meglio o il tutto dell'amore e quell'incantesimo si dissiperebbe.

Certo, anche l'amore corrisponde a sua volta a un bisogno, al bisogno di un ideale rifugio, in cui si attinga una voluttà superiore a ogni altra e che non lasci desiderio di altre, la voluttà e il riposo della beatitudine. E poichè la vita si accende di desiderii, e di desiderii che incalzano l'uno sull'altro, ed è lavoro indefesso e non riposo, e con ciò nega, a ogni suo moto, la beatitudine, quel sentimento di voluttuoso abbandono è insieme sentimento del dissolversi e morire; onde il legame tra amore e morte e i versi del poeta che, quando primamente nasce nel cuore profondo un affetto amoroso, « languido e stanco insiem con esso in petto un desiderio di morir si sente ». E nondimeno quel sogno si risogna tenacemente ed è parte anch'esso del tessuto della vita, un suo momento necessario; talchè il tormento vero, il tormento infernale, è il non più amare, l'aridità del cuore, la qual cosa è detta nei versi di un altro

assai minore poeta, che lamentano questa desolazione: « Ah, grave, amanti, è la sventura mia: pietà di me, non amo! ». Con intonazione giocosa, ma con seria asserzione, Lorenzo Sterne confessava di aver sempre una Dulcinea per la testa, perchè così l'anima gli si « armonizzava »; di esser sempre vissuto innamorato « ora di una principessa ora di un'altra », e nello stesso modo sperar di vivere fino al momento di raccomandare lo spirito a Dio.

Ma, senza più oltre estenderci nella teoria dell'amore, soffermandoci all'amore per le espressioni poetiche, esso, al pari di ogni altro amore, ricerca la presenza e il contatto dell'oggetto amato, e perciò si fa culto ed esercizio di quelle espressioni, non solo senza aver nulla di proprio da trasfigurare in bellezza, ma anche senza esser mosso da alcuno di quei contenuti extrapoetici che abbiamo ritrovati nella letteratura di effusione, di oratoria, d'intrattenimento e didascalica. Qualcosa di analogo si riscontra nella cerchia del pensiero, dove talvolta ci si trastulla col pensiero per il pensiero, ossia con la logica per la logica, come nel caso delle acutezze, degli indovinelli, e in parte anche nell'altro delle sottigliezze che piace di moltiplicare, delle precise e lunghe argomentazioni superflue che piace svolgere in tutti i loro passaggi, godendo della propria bravura, laddove basterebbe accennare e tirar via.

Amare e cercare le espressioni poetiche come cose o (che qui è lo stesso) come persone, vuol dire cercare le immagini fuori del loro nesso, distaccate ed astratte, e ammirarle e carezzarle e fermarle nei suoni articolati, curando la perfezione di ciascuna d'esse. Che è quel che si vede nelle pagine dei virtuosi dell'arte per l'arte, così perfette in ogni particolare da muovere l'impazienza e il fastidio in uno spirito di poeta, il quale è pronto a gettarle via tutte per esprimersi « senza perfezione » (ossia con tutt'altra perfezione da quella), e in primo luogo togliendo a ciascuna il troppo risalto e procurando che perda la sua pesantezza d'immagine e di parola, e fluisca e voli. Perchè, in tanto risalto di ciascuna immagine, manca in quella maniera d'arte il fondo che tutte le raccolga e le mitighi, il fondo che solo poteva generarle a vita poetica, e solo dar loro misura e proporzioni. E non solamente manca il fondo poetico, ma anche l'altro su cui la letteratura si forma e che è il vario contenuto extrapoetico che ormai ci è familiare. Stanno invece, quelle immagini singole, come idoli, che l'artista plasma e adora.

E poichè quelle immagini si lavorano e si godono come cose, anche i suoni articolati che le esprimono possono distaccarsi e diventare cose, ed essere amati e ricercati per sè senza relazione ad al-

cun ufficio direttamente espressivo. Così ai virtuosi delle immagini belle si aggiungono i virtuosi dei suoni belli, belli per associate immagini e ricordi: quelli che risuonarono già nelle grandi poesie e si amano come si ama un guanto o un nastro che adornò la persona della donna amata; quelli arcaici; quelli di lingue straniere; quelli che si combinano in nuovi modi e suonano nuovi; e così via. L'immaginario si riunisce sovente in una stessa persona con l'amatore e cercatore e coniatore di parole, come si vede in Victor Hugo, e, meglio ancora, nel D'Annunzio. Per questa via s'intende anche in qual modo si venga determinando una sorta di teoria dell'«arte per l'arte» ad uso di quei critici che pretendono di trovare e spiegare la bellezza di un verso, che è bellezza spirituale, nei suoni per sè, negli accenti, nei ritmi, nella «musica», come la sogliono chiamare, dimostrando, in questo lor dire, scarsa stima, non tanto della poesia, quanto della musica stessa.

Non già che negli «stilisti», «estetizzanti», «parnassiani», «alessandrini», «decadenti», e come altro sono stati denominati gli artisti dell'arte per l'arte, manchi proprio ogni materia che dia il punto d'appoggio e il soggetto ai loro lavori. La materia c'è in sembianze talvolta di uno spunto poetico, e talvolta di uno dei contenuti extrapoetici che conosciamo. Ma vi sta come un attaccapanni a cui si sospendono splendidi panni e preziose pellicce; e quello spunto poetico rimane fiavole e non capace d'insignorirsi dell'anima, e il contenuto concettuale o morale o altro è ovvio, comune, privo d'interesse, da non impegnare l'intelletto e la passione, chè altrimenti sarebbe d'impaccio al dispiegarsi del virtuosismo e dell'arte per l'arte. Si veda un famoso stilista francese, il Boileau, poverissimo non solo di fantasia ma di esperienza della vita e della storia, un uomo che, in fondo, non aveva niente da dire altro che dir male dei cattivi letterati. Si veda il Boileau inglese, Alessandro Pope, anch'esso senza idee originali, che raccoglieva i concetti del suo *Essay on criticism* dai libri vulgati di poetica e di retorica, e racimolava dai moralisti o dalle correnti osservazioni gli elementi dell'altro suo saggio *On man*, sull'uomo. Il vero fine dell'uno e dell'altro scrittore era di martellare versi perfetti. Scriveva satire il Boileau; ma che cosa veramente gli importava delle debolezze ed errori e vizi da cui necessariamente sono affetti individui e società? La verità forse gli esce involontariamente di bocca quando risponde a coloro che lo invitavano a non più satireggiare: «Et sur quoi donc faut-il que s'exercent mes vers?». La riprovazione dei vizi umani era per lui un «pretesto»; e proprio questa parola trovo in un recente

estetizzante o stilista, il Moréas, per il quale il mondo non esisteva che « pour servir de prétexte à ses chants ». Si è procurato di dar a costoro entrata nella città della poesia, facendoli passare per la porta di un'altra arte, la pittura, la scultura, la musica; e Teofilo Gautier è stato definito « pittore in versi », e un altro, il D'Annunzio, « autore di sinfonie », e un terzo, l'Hérédia, « medagliata » o « intagliatore di cammei »; ma, affinché quest'argomento difensivo fosse ammissibile, converrebbe provare che quelle altre arti non sono poesia, cioè non hanno anima, chè di mancanza d'anima qui si tratta. Peggio avviene quando cotesti virtuosi, dimenticando l'esser loro, si sforzano di convertire le loro sfilate d'immagini in sintetica poesia, perchè allora si avvogliono nel sensualismo e nell'edonismo. Con ciò non s'intende dire che in taluni di tali scrittori, e in più d'uno di quelli che abbiamo nominati, non balenino raggi di poesia e non s'incontrino talora poesie compiute; e certamente colui che è il loro « antico », e può dirsi il « classico » del genere, il secentista spagnuolo Góngora, fu poeta, tanto nella sua prima maniera quale autore di bellissime romanze (« Servia en Orán al Rey » o « Amarrado á un duro banco », o « La mas bella niña »), quanto nella seconda e sua caratteristica delle *Soledades*, in cui si compiacque bensì in volute oscurità e indovinelli, ma, come stilista e cultore dell'arte per l'arte, affinò e sottillizzò la tradizionale fraseologia poetica e umanistica, e insieme la rattivò con stupende e calde visioni di aspetti della natura. In altri di questi amatori della forma per la forma talvolta il processo si fa in certo modo intimo, svolgendo un particolare sentimento (« un desiderio vano della bellezza antica », direbbe il Carducci), col quale la loro arte prende qualche calore in una sorta di « poesia della poesia ». È chiaro che, nell'arte per l'arte come nelle altre forme qui indagate, si viene da noi stabilendo il carattere di ciascuna forma nel suo principio e metodo, e non si dà intero giudizio degli scrittori che la rappresentano, i quali sono sempre qualcosa di più o di meno del concetto per cui sono chiamati a servir da esempio.

E la categoria stessa dell'arte per l'arte ha il suo pregio, che non è precisamente pregio di poesia, e neppure di letteratura, ma non per questo non sussiste: tanto è vero che si discernono tra i suoi cultori gli abili e gli inabili, i corretti e gli scorretti, i seri e i non seri. L'arte per l'arte può diventare faticoso artificio, come ne dettero saggio i provenzali del « trobar clus », « escur », « sutil »; o funambolesco esercizio, come nei barocchisti italiani e non italiani; o perditempo insulso come nei giocherelli di « echi », di « acro-

stici » e di « rime equivoche » e di « rime identiche », e di armonie « imitative » e di versi « correlativi » e di « leporiambi », e persino di versi che nella scrittura prendono figure di utensili e di animali; e può essere fredda imitazione e centone di forme poetiche, e può essere maldestro sforzo icastico. In tutti questi casi difetta l'amore e, con l'amore, la capacità di dare alle proprie opere quella verità e quella bellezza che pure sono in grado di conseguire nei limiti segnati di sopra; cioè come ghirlande e collane d'immagini che un filo sempre alquanto estrinseco sostiene e annoda. Chi non si compiace talora nel ripetere a sè stesso parole staccate e versi ed emistichii, con compiacimento quasi sensuale, o nel cantarellare inezie, *nugas canoras*, che tuttavia sono *canorae*? Sant'Agostino ricordava il suo grande diletto nell'ascoltare un oratore alle cui parole, « *verbis eius* » (dice) « *suspendebar intentus, rerum autem incuriosus et contemptor astabam, et delectabar suavitate sermonis* ». L'arte per l'arte adempie, dunque, anch'essa a un particolare ufficio, soddisfacendo a un particolare bisogno. È un innamoramento tra gli altri innamoramenti, una servitù d'amore tra le altre servitù d'amore.

## IX.

## LA « POESIA PURA ».

La cosiddetta poesia pura si presenta preceduta da un gran prologo teorico, che sol esso, a dir vero, ha relazione con le nostre indagini, perchè l'effettuazione pratica che lo segue, in quel che ha di proprio e d'originale, esce fuori del tutto dalla cerchia contemplativa e teoretica.

Nel sopradetto prologo teorico vien rigettata ogni concezione della poesia in quanto espressione di un contenuto sentimentale, concettuale, oratorio o commovente: cioè si leva protesta contro la confusione della poesia con la letteratura. L'opportunità e l'enfasi della protesta s'intendono e si giustificano quando si consideri che essa ha luogo in un paese come la Francia, che, più di ogni altro, e assai più dell'Italia, è stato il gran paese della letteratura, la quale ancor oggi, come ai tempi di ser Brunetto, si porge « *plus délicate* » nella sua lingua.

E se quella protesta sviluppasse i concetti impliciti nella sua negazione con logica correttezza, con filosofica profondità e con conoscenza della storia delle dottrine (dalle quali cose sono assai

lontani i suoi autori), si otterrebbe una critica di tutte le false estetiche, che tutte provengono dalla confusione della poesia con la letteratura, ossia della vera espressione, che è la poetica, con le altre che si chiamano « espressioni » e tali non sono, come si è visto. Giacchè esistono bensì false estetiche materialistiche, positivistiche, psicologiche, utilitaristiche e simili, ma rientrano nelle errate filosofie o gnoseologie che portano quei nomi e si confutano con la confutazione generale del materialismo, dello psicologismo, dell'utilitarismo, e via di séguito. In senso specifico, le false estetiche sono la intellettualistica o concettualistica, che scambia la poesia con la prosa letteraria; la sentimentalistica, che la scambia col sentimento o con l'espressione letteraria del sentimento; la praticistica, che la scambia con l'espressione letteraria dell'oratoria; l'edonistica, che la scambia con la letteratura amena; e, in ultimo, quella formalistica, che la scambia con le dilettezioni dell'arte per l'arte: false estetiche, che talora si combinano a due o tre, come nel « miscere utile dolci, delectando pariterque monendo », e tal'altra si addizionano tra loro e considerano la somma così formata come la vera e compiuta idea della poesia. La determinazione del carattere proprio della poesia ha una lunga e faticosa storia, e rari sono stati i filosofi che lo abbiano saputo cogliere. La Poetica si sviluppò più tardi della Retorica e rimase a lungo alla sua dipendenza.

Ma il male non è tanto che l'anzidetta critica non sia, in quel prologo teorico, inquadrata nella filosofia e nella storia, quanto che vi si persista a interpretare la genuina poesia — diciamo, quella che è apparsa al mondo da Omero al Goethe o all'Ibsen e al Tolstoj, tutta la poesia storicamente esistente, — come una forma letteraria che rivesta un contenuto pratico, affettivo o concettuale. In ciò quei ribelli alla tradizione letteraria francese riaffermano invece, proprio nello sforzo delle loro negazioni, la tradizione stessa, razionalistica e intellettualistica, che già nei Descartes e nei Malebranche si dimostrò poco amica e poco intelligente della poesia e della fantasia.

Così la poesia, della quale essi parlano, e che sarebbe poi quella che s'inizia con loro, non vuol essere letteratura, ma non è neppure la poesia, identità di contenuto e forma, espressione della piena umanità, visione del particolare nell'universale, che è lumeggiata a capo della presente ricerca, alla quale ha fornito il principio direttivo. È, anzi, la negazione della poesia come espressione e la sostituzione di questo concetto con l'altro e diverso della « suggestione »: la suggestione che si esercita per mezzo di suoni articolati che non significano nulla o (che è lo stesso) nulla di determinato, ma stimolano



il lettore a intenderli come meglio a lui piace e lo invitano a formarsi, da sè e per suo conto, le immagini che gli gradiscano e rispondano al suo sentire.

Ora, poichè tutte le cose che ci attorniano in ogni istante sono occasioni e stimoli a noi di immagini e pensieri, e anche di desideri e di azioni, e perciò tutte « suggeriscono », si ha in ciò l'evidenza della perfetta vacuità di quel concetto di suggestione, che dovrebbe assegnare il fine all'opera della poesia pura. Come sforzo spasmodico o industrioso che si voglia, ma inespressivo, quest'opera non appartiene nè all'ispirazione nè ad alcun processo contemplativo e conoscitivo, sibbene unicamente alla volontà, che, usando riflessione e calcolo, foggia suoni e ritmi e costruisce l'oggetto nel quale il suo autore si compiace e che ai lettori non offre altro, come s'è veduto, se non un cieco stimolo e accidentale negli effetti. C'è, in questo fare, del divertimento, per proprio conto esclusivo o per propagarlo intorno a sè; e questa parola che l'arte sia nient'altro che « divertimento » è stata infatti pronunziata da taluno di quei teorici, e così si è dato incoraggiamento a più strane pratiche o programmi di poesia pura, i cui titoli o motti di battaglia corrono oggi per le brigate e pei giornali letterarii, ma che qui si possono tralasciare perchè è da sperare che saranno presto dimenticati.

Ma altri tra essi non si soddisfano in siffatto trastullarsi e trastullare, e vogliono, col profundarsi in sè stessi, attingere l'Anima universale e perdersi in quella, a mo' di mistici piuttosto orientali che europei, rinunziando a ogni effettivo operare e fare, il quale, rompendo l'inerte unità nella distinzione, sembra a loro dualistico. E, partecipando a questo soprarealismo e misticismo e orientalismo e occultismo e magia, il poeta puro si fa serio e grave, e tale si porge ai riguardanti, sicchè la sua persona appare avvolta di mistero, la sua testa si corona di un nimbo, la sua parola suona come di chi prometta, in oscuri accenni o col silenzio distribuito accortamente, mirabili innovamenti nel mondo, e, in ogni caso, una nuova guisa di sentire il mondo e di comportarsi di fronte ad esso. Quasi sacerdote di una divinità inaccessibile fu tenuto dai suoi fedeli il Mallarmé; e di Stephan George, se si legge quel che ne scrissero i discepoli, si finisce col non saper più bene se vi si discorra di un poeta o di un fondatore di religione, giacchè a lui si attribuisce di avere annunziato l'idea dell'uomo « complessivo », dell'uomo che resiste e si afferma contro il progresso, chiudendosi in sè e trovando in sè stesso il proprio appagamento; e di avere, con questo gesto, iniziato la nuova èra storica col simbolo che le conviene: non più

quello dell'antichità, che visse in un « disco », del medio evo, che riparò sotto una « cupola », dell'età progressistica, che si mosse in una « linea retta », ma il simbolo della « radiante sfera delle forze ». Anche Arturo Rimbaud sarebbe stato a suo modo un veggente, avendo procurato di conseguire la nuova visione e la nuova etica del mondo, col rinnegare logica e morale, abbandonarsi alla selvaggia e disordinata foga di tutti i sensi e attuare il perfetto monello (« voyou ») o il perfetto malvivente, per toccare, attraverso un'esperienza di tal sorta, il fondo ultimo della realtà. Vero è che dai superstiti fedeli delle chiese raccolti intorno ai nuovi santi, si ricevono curiose informazioni o si odono curiosi giudizi; e, per esempio, del venerato Mallarmé, che essi circondavano di grandi aspettative e di cui bevevano avidamente ogni parola che si degnasse di pronunziare, dicono che il segreto del suo comportamento era nella dolorosa sua condizione di creatore impotente e di « raté » o fallito, la qual cosa, del resto, in certo modo si sospettava leggendo spregiudicatamente le sue pagine.

E per questo, come si è detto, quel che v'ha di proprio e originale nelle effettuazioni della poesia pura è fuori della cerchia teoretica e contemplativa e non aggiunge alcuna nuova categoria espressiva a quelle che abbiamo distinte e schiarite, se anche si allarghi nelle altre, da noi remote, della magia e della taumaturgia.

Ciò che invece non le è proprio nè originale sono singoli versi, singole strofe, taluni piccoli componimenti, che nei Mallarmé, nei George, nei Valéry, s'intendono, si sentono, si ammirano e piacciono e si mandano a mente. Quelli appartengono non a lei nè alle sue teorie, ma alla tacita opera della vecchia poesia espressiva ed « impura », o, meglio, della perpetua poesia senza aggettivi, che nel finito raccoglie l'infinito.

## X.

### LA POESIA, LA NON-POESIA E L'ANTIPOESIA.

Le forme di letteratura descritte di sopra, e anche il virtuosismo dell'arte per l'arte, non sono forme di antipoesia, di bruttezza, di disvalore; non sono negative, ma positive, sicchè ciascuna di esse, come s'è avuto sempre cura di rammentare, si dialettizza in un positivo e in un negativo, in un bello e in un brutto a lei particolari. Su questo punto, a ogni modo, importa insistere, accadendo non di rado che il riconoscimento della verità che la letteratura

non è poesia, per irriflessione si atteggi a giudizio di disvalore e trovi animi disposti, i quali, o per smodato affetto alla poesia o per affettazione di questo affetto, manifestano, come si è già notato, disprezzo per così grande e nobile parte dell'umana cultura e civiltà, quale è la letteratura. E per questa sorta di preconconcetto accade altresì che, quando la critica dimostra che una data opera è, nel suo motivo, oratoria o didascalica e insomma non fundamentalmente poetica, si creda che quell'opera sia condannata o, certamente, sminuita. Ma che cosa mai si sminuisce (per riprendere un esempio già citato) nel romanzo dei *Promessi sposi* col dare rilievo alla sollecitudine morale che lo ha generato e che lo anima in ogni parte? Esso resta quale tutti e sempre lo hanno sentito e amato, e soltanto viene inteso meglio che prima non si facesse, e, se mai qualcosa ne esce sminuito, riguarderà i giudizi emessi dai critici e interpreti e non mai l'opera del Manzoni. Bisogna, dunque, serbare intatta l'ammirazione per le belle opere letterarie, quantunque non poetiche o solo a lor modo poetiche, di poesia temperata con altro: quelle opere, che non sono solamente le orazioni di Demostene, le storie di Tacito e del Machiavelli, i saggi del Montaigne, il Discorso sul metodo del Descartes, le Provinciali del Pascal, ma anche le epistole, i sermoni e le odi di Orazio, le commedie celianti e satiriche e ammonitrici di Aristofane, l'epopea dell' « Homère bouffon » che fu il Rabelais, le commedie del grande Molière e quelle del minore Goldoni, i romanzi del Fielding e quelli di Walter Scott, talune parti della gnomica del Goethe, le satire alfieriane, e via discorrendo: tutte cose assai belle, ma che pure non si potrebbero chiamare propriamente poesie se (come il De Sanctis, che assai amava e pregiava il Goldoni, finì col confessare delle commedie goldoniane) in esse non regna la « divina malinconia ». Da mia parte, non provo il rossore di cui altri sentirebbe inondato il volto nel dire che mi piacciono e giudico condotti con grande brio e spigliatezza i *Trois mousquetaires* di Alessandro Dumas padre. Ancora molti li leggono e li godono senza nessun'offesa della poesia, ma nascondono in seno il loro compiacimento come si fa per gli illeciti dilette; ed è bene incoraggiarli a deporre la falsa vergogna e il congiunto imbarazzo.

L'antipoesia ed il brutto è tutt'altro e consiste nell'interferenza della volontà che prosegue i suoi pratici fini entro il processo della creazione artistica, come la simile interferenza nel processo del pensiero è l'errore o il falso. È un momento dialettico, che non può essere qui particolarmente illustrato, convenendo per ciò risalire

alla considerazione della contrarietà e alla teoria generale del male, e della realtà e irrealtà insieme del negativo, della realtà e irrealtà della morte nella vita. Così il brutto, per un lato, è quel che l'opera poetica nel suo farsi di continuo fuga e dissolve e che perciò non si attua; e, per l'altro, si attua nelle opere che negativamente si dicono brutte ma che in effetto non sono negative ma positive, pratiche e sempre utili a qualche fine personale del loro autore. Nel processo poetico l'interferenza della volontà, che trapassa in arbitrio, non si concreta se non col mezzo delle espressioni non poetiche, e altresì delle letterarie messe al luogo della non trovata espressione poetica; come, per quel che riguarda l'opera letteraria, con l'introdurre in essa espressioni poetiche non mediate e risolte, o col trasportare le espressioni didascaliche o patetiche al luogo delle oratorie, e quelle oratorie al luogo delle patetiche o delle didascaliche (i « nervos et aculeos », ammoniva Cicerone, quando invece è da scrivere « docendi causa, non capiendi »); e così via. Tutto ciò non pronunzia l'antipoeticità per sè nè delle espressioni non poetiche nè delle letterarie: non vi sono (si dice e si dice bene) parole per sè belle o brutte, ma tutte sono belle o brutte secondo che stiano o no al posto loro. La non-poesia non è l'antipoesia ossia il brutto poetico, allo stesso modo che la poesia è bensì il non-letterario, ma non l'antiletterario, avendo la letteratura, come la sua propria bellezza, così la sua propria bruttezza o « antiletteratura ».

Con maggiore opportunità sarebbe da portare la considerazione del rapporto di poesia e letteratura sopra un altro aspetto: sulla relativa rarità della poesia genuina, che nasce da uno « stato di grazia », come si suol dire, e sulla relativa abbondanza della letteratura, a cui soccorrono più comuni attitudini e che è di uso più comune. E non è forse il caso di riconoscere, nei riguardi dei popoli e delle epoche storiche (e raffrenando gli impeti cosmopolitici e correggendo la esagerata esaltazione delle cose orientali, dovuta alla stessa novità e difficoltà scoperta che se ne faceva), che la grande poesia, come la grande filosofia, è quasi unicamente europea? In corrispondenza della rarità della poesia, anche gl'intenditori della poesia debbono essere e sono assai più rari che non gli intenditori di letteratura; e come nessuno si lascia indurre dal gran numero dei cattivi poeti alla conclusione che la poesia sia facile, e anzi ne trae la conferma del contrario, così non bisogna lasciarsi ingannare dal gran numero di coloro che spasimano per la poesia e che sono della stessa stoffa dei cattivi poeti e mossi dalle stesse ambizioni, e neppure dai tanti altri che le stanno attorno per osser-

varla e studiarla. I più di questi ultimi non studiano la poesia, ma le allusioni storiche e i riferimenti biografici, e i concetti e le tendenze, inclusi nella sua materia; e non già la sua forma, ma i suoi vocaboli, le metafore e gli schemi, che grammatici, retori e vocabolaristi ne vengono traendo ed astraendo. E se si osserva la folla che corre o è fatta correre verso le opere della poesia, si vede che poi, per intrattenervela, conviene pascerla o di aneddoti su quelle opere e sui loro autori o di stravaganti collegamenti di esse con le passioni e gli interessi del giorno. Anche quando pare che alla sola poesia sia rivolta l'attenzione e il godimento, molto spesso il fatto è che quella poesia non è letta nel suo semplice e pur difficile senso di poesia, ma è interpretata come oratoria, didascalica, lirismo, autobiografia, e così avvicinata allo spirito dei non poetici lettori; e se a ciò essa mal si presta o niente si presta, e se è pura e semplice poesia, si ode osservare che in essa « non c'è sostanza ». Parrebbe un'ironia il parlare che si fa del « giudizio popolare » e del « consenso generale », che discerne e leva in alto e segnala le opere veramente poetiche, se per quel « giudizio popolare », per quel « consenso generale » non s'intendesse, in realtà, il giudizio ideale e il consenso che si forma negli spiriti eletti che lo trasmettono ai loro simili, soli degni, soli in grado di riceverlo, i quali tutti l'impongono alla « communis opinio », cioè alle favelle della gente: alle favelle e non agli animi, perchè (per parlare sennatamente) come poi la gente attenderebbe con tanta dedizione di sè stessa agli affari, come condurrebbe con tanta perfezione di abilità l'industria e la bottega, indispensabili al pratico vivere, se fosse perseguitata e agitata dagli spiriti di Dante e di Shakespeare? È provvidenziale, dunque, che la poesia, al pari della filosofia nella sua forma specifica ossia intensa, sia opera e culto di pochi.

Anche nella vita dell'individuo si osserva questa vicenda, perchè, se i fanciulli hanno piuttosto immaginazione che fantasia, e i giovani passioni e curiosità, e perciò amano di preferenza le opere passionali, commoventi, eccitanti o anche concettose e paradossali, e tali cose scambiano sovente per poesia, solo con l'esperienza e col maturarsi del gusto si acquista il senso delicato e severo di questa. Il progresso potrebbe essere simbolicamente figurato nel trapasso dal dantesco Inferno, dove nelle tenebre e tra le fiamme ardono le passioni, al « dolce color d'oriental zaffiro » del Purgatorio.

BENEDETTO CROCE.