

VARIETÀ DI STORIA LETTERARIA

I

A PROPOSITO DI UN VECCHIO SONETTO FAMOSO.

CONSIDERAZIONI SULLA QUESTIONE DELLA RELATIVITÀ DEL GUSTO.

Un sonetto di Onofrio Minzoni piacque immensamente in Italia tra la fine del '700 e la prima metà dell'800, e credo che si trovi anche in antologie. Io lo ricordo a mente fin da ragazzo, e rivedo i gesti e risento l'intonazione della voce dei vecchi che me lo recitavano ammirando.

Il sonetto, che s'intitola *Sulla morte di Cristo*, è questo:

Quando Gesù con l'ultimo lamento
schiese le tombe, e la montagna scosse,
Adamo rabbuffato e sonnolento
levò la testa e sovra i piè rizzosse.

Le torbide pupille intorno mosse,
piene di meraviglia e di spavento,
e palpitando addimandò chi fosse
lui, che pendeva insanguinato e spento.

Come lo seppe, alla rugosa fronte,
al crin canuto, ed alle guance smorte,
colla pentita man fè danno ed onte.

Si volse lagrimando alla consorte,
e gridò sì, che rimbombonne il monte:

— Io per te diedi al mio Signor la morte! (1)

Unico, io credo, Ugo Foscolo protestò, in uno scritto che deve essere d'intorno il 1816, ma che fu pubblicato nel 1842 (2). Non che egli neghi che si presenti grandioso come se fosse « concepito da Michelangelo », e che lo stile sia « franco ed ardito »; ma alla seconda riflessione si dimostra

(1) In *Rime e prose* del canonico ONOFRIO MINZONI, ferrarese (Ferrara, tipografia Taddei, 1843), p. 33.

(2) Riprodotto in *Saggi di critica e storia letteraria*, ed. Orlandini-Mayer, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1859, pp. 361-69; cfr. pp. 432-33.

nella sua nullità. I versi sono pieni di frasi convenzionali e tradizionali, infelicemente adattate, come quei « danni ed onte » che Adamo fa, a guisa di donnicciuola che si disperi, alla « rugosa fronte », al « crin canuto » e alle « guance smorte ». La « mano pentita » non si capisce che cosa ci stia a fare. Anche il passaggio dal descrittivo al narrativo del breve componimento è una stonatura; ma soprattutto la sua nullità è mostrata nell'idea che l'informa e a cui mette capo. Adamo, risvegliandosi com'ebbro, rabuffato e sonnolento, e con gli occhi torbidi, dopo avere somministrato il castigo che si è detto, alla fronte, ai capelli e alle guance, non ha altro pensiero che di far « rimbombare » il monte di una accusa a sua moglie, di un « La colpa fu tua », che è quanto di più vile si possa immaginare del nostro primo parente.

Ma in Italia il Minzoni destava tale ammirazione da far dichiarare nientemeno che egli aveva « perfezionato » ciò che Dante aveva « incominciato », e, tra l'altro, proprio per questo sonetto, il quale (si soggiungeva) « farà altrettanto onore all'Italia quanto il più gran quadro di Raffaello e di Tiziano ». Questo giudizio era di Francesco Torti, che non mancava certamente d'ingegno e d'acume nel giudicare i poeti, ma che per il Minzoni pare che avesse perso la testa⁽¹⁾.

Era un caso spiccato o almeno pareva di quel conflitto di gusti che si credeva inconciliabile e da accettare con rassegnazione, e che in realtà, se fosse stato insuperabile avrebbe reso inconsistente qualsiasi giudizio sulla poesia e sull'arte. Ma il vero è che, in un'opera da alcuni esaltata e da altri condannata come poesia, conviene ricercare anzitutto se una delle due non sia cosa, dal più al meno, diversa dalla poesia. Il Minzoni era un canonico e predicatore ferrarese, non certo privo di meriti letterari e soprattutto di una certa tendenza allo scrivere sobrio e vigoroso (lo stimò e lo imitò da giovane Vincenzo Monti); ma non avendo nulla da dire, costretto alle svenevolezze, piccinerie e volgarità della devozione religiosa, e a ispirarsi alle monacazioni e ai sacerdozi e alla sacra oratoria, poteva con le sue attitudini stilistiche imporre i suoi componimenti come poesie, e dare ad altrui soddisfazioni che si credevano poetiche perchè in versi, ma avevano la loro realtà unicamente nelle disposizioni, condizioni e relazioni sociali. Il mondo era abbastanza largo da contenere, insieme alla poesia, questi ben diversi interessamenti.

Nel secolo decimottavo venne in primo piano la discussione sul gusto; ma, non essendosi scorta la differenza da noi additata, riusciva impossibile differenziare il piacere della poesia dal piacere in genere e garantirsi contro la conclusione scettica che si è detta. Nei secoli precedenti, quasi per

(1) Nel suo *Prospetto del Parnaso italiano*, Perugia, 1812, pagina finale del suo libro, III, 249-253. Il giudizio resta immutato anche nella seconda edizione di Firenze, Pagni, 1828.

sottinteso, non si mise mai in discussione che la poesia avesse il suo particolare valore, e la prova di ciò si ha dall'averne i critici costituito i quadri di una storia della poesia, nella quale a un dipresso solo i poeti vennero accolti. Ma nel settecento, mosso il dubbio se il giudizio della poesia fosse assoluto o relativo, e si confondesse o no con altro diletto qualsiasi, conveniva risolverlo, per le gravi conseguenze che la conclusione scettica portava con sé. E nelle innumeri dissertazioni sul gusto che in quel tempo videro la luce in ogni paese d'Europa, affiorarono talvolta pensieri che potevano preparare la soluzione necessaria, se fossero stati messi a posto e unificati nella mente di un uomo di genio.

E quest'uomo fu Emmanuele Kant con la dimostrazione che dette nella *Critica del giudizio* che nello spirito umano c'è un giudizio di bellezza che si riferisce a un piacere « senza interesse », cioè senza utilità, « senza concetto », cioè di carattere non intellettuale, con una « finalità senza rappresentazioni di fine » cioè senza carattere pratico: un piacere che ha carattere « universale », in quanto approvazione (*Gefallen*), che asserisce la propria verità, diversamente dal piacere sensuale (*Vergnügen*), del quale non si disputa.

Dopo il Kant, la questione fu chiusa e le dissertazioni sul gusto si tacquero; solo filosofi sensisti e associazionisti tornavano a ragionare come si faceva prima del Kant, e solo critici francesi, i Lemaître, i France e simili, danno questo curioso spettacolo di negare la possibilità della critica perchè il bello e il brutto dipendono dalla disposizione nervosa dell'individuo e variano secondo le giornate e le ore e le digestioni, ma, nel tempo stesso offrire giudizi i quali sono spesso ammirabili per finezza e delicatezza.

E ora si leva un nuovo nemico al Kant in Carlo Marx, al quale si fa merito di aver dimostrato la contingenza del bello e del brutto e il ridicolo di credere all'eternità e all'assolutezza dell'arte. Veramente il Marx, sottomettendo la poesia e l'arte come la filosofia, la scienza e ogni altra attività dell'uomo, alla lotta di classe e facendola variabile con essa e con essa transeunte, doveva giungere a siffatta conseguenza, per la quale si nega agli uomini di diversi e contrastanti interessi di poter fare vibrare le loro anime all'unisono innanzi alla bellezza, di sentire innanzi a lei la comune profonda umanità. Ma la conclusione qui non è che il Kant abbia avuto torto, si invece che il torto è di chi ha inventato la teoria della lotta di classe e della sovrastruttura come universale teoria dello spirito.

La dimostrazione da noi data che i conflitti del gusto mettono origine sempre in un falso concetto dell'arte, e cioè in una *ignoratio elenchi* sulla sua natura, ha conseguenze anche fuori dell'Estetica per spiegare analogamente i giudizi dettati da interessi pratici nelle questioni filosofiche e scientifiche. Quegli interessi possono essere perfettamente legittimi, ma illegittima è l'efficacia che si attribuiscono nel campo teorico.

B. C.

II

LA «FRASE INDIMENTICABILE» DELLO CHATEAUBRIAND
E IL COMENTO DI P. LOUYS.

Una sera, avevo aperto *Les Martyrs*, a caso, e questa pagina stava sotto i miei occhi:

« L'aiglon mugissait au loin et arrachait du tronc des arbres des touffes de lierre et de mousse. Velleda parut tout à coup.

« Tu me fais, me dit-elle... mais c'est en vain: l'orage l'apporte Velleda, comme cette mousse flétrie qui tombe à tes pieds ».

Mirabile linguaggio! Quel muggito della raffica che mette capo alla parola straziante « arrachait »; poi quelle dolci sillabe che cadono le une sulle altre: « touffes de lierre et de mousse »; e l'apparizione folgorante di Velleda; e infine, questa immagine immensa dell'ultimo rigo, che parte dalla profondità del cielo con la tempesta, attraversa tutto l'orizzonte, fa sorgere Velleda, la paragona al musco appassito, e la getta ai piedi dell'eroe... Tanta potenza di stile, scelta verbale così giusta, è forse senz'altro esempio nella nostra letteratura.

Per comprendere meglio la visione e collocarla nel suo quadro, mi misi a leggere la pagina precedente e presto mi arrestai dinanzi a un'altra frase di carattere tutto diverso, una frase senz'arte e senza stile e che tuttavia mi diè un altro brivido.

Parlava altresì Velleda:

« Pourquoi m'as-tu traitée avec tant de douceur? Je suis vierge, vierge de l'île de Sayne. Que je garde ou viole mes vœux, j'en mourrai. Tu en seras la cause. Voilà ce que je voulais te dire. Adieu ».

Rileggevo lentamente, cercando di analizzare ciò che provavo: l'impressione di una dissonanza. « *Voilà ce que je voulais te dire* ». Come questa piccola trivialità s'introduceva nel racconto?... C'era là una frattura... Un sentimento, dapprima vago nel mio spirito, si disegnò a poco a poco, esitò, s'offrì, s'impose a un tratto: la frase non era di Chateaubriand.

No, non era sua. Egli aveva disposto il cominciamento e, per meglio colorirlo, aggiunto: « l'île de Sayne »; ma ora io vedevo con chiarezza quel che non apparteneva al suo stile e lo distaccavo dal resto: « *Que je garde ou que je viole mes vœux, j'en mourrai. Tu en seras la cause. Voilà ce que je voulais te dire. Adieu* ».

Ma, se non era sua, di chi era questa frase terribile?

Di un altro scrittore? Ipotesi assurda, che non meritava di essere considerata. — No.

Era una frase che Chateaubriand aveva « udita »; una frase indimenticabile che era stata detta a lui proprio. Lo sentivo. Ne ero sicuro.

A certi stadii del ragionamento il pensiero diventa rapidissimo. Il lettore ha già indovinato la soluzione evidente: — quella è la frase che manca nel frammento di *René*.

Convincimento senza prove? In simile materia dare la prova è difficile, ma noi possiamo provare la tesi col vedere il rovescio, cioè collocando la frase di Velleda nella parte di Amelia e giudicando che cosa diventa la storia di Renato.

Si adatta così bene al racconto del poeta questa frase più angosciosa ancora che crudele e in mezzo a un romanzo oscuro apporta tanta chiarezza che non si può toglierla via quando vi è iscritta.

La maggior parte dei lettori (e Sainte-Beuve tra essi) aveva sospettato Lucilia-Amelia di fralezza e di pentimento. Il meno che si possa dire di questa congettura è che non spiega né il carattere del giovane né quello della giovinetta, quali vi sono descritti. Non dico che l'ipotesi sia in sé inverisimile, né che essa stupirebbe un confessore; ma la stimo in contraddizione con lo spirito del libro e mi sembra che, invece di schiarire il mistero, ne accrescerebbe la complessità.

Solo il pentimento spiega il dramma. Per imprudenza, per giovinezza, per inesperienza del cuore umano, Renato rende Lucilia amorosa di lui: non per disegno. Ella se ne accorge per la prima, e quando è già troppo tardi per lottare. Se resta presso suo fratello, lo sedurrà fatalmente. Ella, che è di lui maggiore. Ciò è mostruoso. Dunque, lo abbandonerà. Spezzerà la sua giovane vita. Ma almeno questo non sarà senza avergli detto: « *Pourquoi m'as-tu traitée avec tant de douceur?* ». E nell'istante in cui se ne fugge, finirà per gridargli la frase atroce, la frase che egli non dimenticherà più e che basta, mi sembra, a spiegare lo stato d'animo di Renato: « *J'en mourrai. TU EN SERAS LA CAUSE. Voilà ce que je voulais te dire. Adieu.* ».

Chateaubriand aggiunge qui (sempre nel testo dei *Martyrs*): « *Elle se leva, prit sa lampe et disparut.* »

« *Jamais, seigneurs, je n'ai éprouvé une douleur pareille. Rien n'est affreux comme le malheur de troubler l'innocence. Je m'étais endormi au milieu des dangers, content de trouver en moi la résolution du bien... Cette tiédeur devoit être punie: j'avais bercé dans mon cœur les passions avec complaisance, il étoit juste que je subisse le châtement des passions.* ».

Questo è esattamente un commentario di *René*. D'altronde, come supporre che, così pochi anni dopo avere pubblicato questi « frammenti » della sua storia, abbia messo in scena un secondo episodio che è così simile al primo, senza attingere agli stessi ricordi di un doloroso passato?

« *Tu en seras la cause* »: questa è la parola che gettò l'ombra su tutta la sua giovinezza. Renato accettò le responsabilità senza andare fino al rimorso. Questa tragedia lo spaventò. « *Jamais je n'ai éprouvé une douleur pareille* ». Ma se egli ne era cagione, non ne era colpevole, e noi comprendiamo ormai le singolari antinomie che renderanno così misteriosa la malinconia di Renato.

Egli lasciò l'Europa. Partì per la Luisiana, vi viaggiò, tornò in Inghilterra, senza sperare l'oblio. Al suo ritorno scrisse la tragica storia di sua sorella e diè il quadro dei suoi propri pensieri e, senza dubbio, la scena finale, testualmente, fino alle ultime parole, fino a: « *Voilà ce que je voulais te dire* », che aveva preceduto l'« *Adieu* ».

Ma un simile racconto non si poteva pubblicarlo nel 1802. Lucilia viveva ancora. Egli tagliò via dal dramma la scena principale che sola spiegava tutto il resto. Quando comparvero i *Martyrs*, Lucilia era morta: nessuno poteva più riconoscervi le parole di Velleda.

Questo breve scritto ho letto in un volumetto tirato in poche copie, e forse fuori commercio, di Pierre Louys, *Études sur les livres anciens* (Paris, Bocard, s. a., ma poco dopo il 1925, di pp. 92): raccolta di

dodici brevi saggi, nei quali, in mezzo alla sicura erudizione storica e bibliografica dell'autore, affiorano un fine gusto letterario e una sagace conoscenza del cuore umano. Da un annunzio nella copertina vedevo che lo stesso autore aveva pubblicato, insieme con Louis Loviot, due volumi di una *Revue des livres anciens*. Da un accenno della prefazione, alle *Études*, scritta da Paul Chaponnière, apprendevo che l'autore aveva lavorato per lunghi anni a un romanzo senza riuscire a compierlo e al quale parrebbe che avesse fatto rinuncia: sicchè finii per domandare all'amico che mi aveva dato a leggere il volumetto, se sapesse niente circa l'autore. — Come? — egli esclamò — non hai letto la sua *Aphrodite*? — Cascai dalle nuvole, e il suo « come? » interrogativo ricambiai immediatamente con un meravigliato « come », piuttosto esclamativo che interrogativo. — Come mai? Il Pierre Louys, autore della *Aphrodite*, della *Femme et le pantin*, di altri romanzi e novelle, e delle *Chansons de Bilitis*, che ho letti cinquanta e sessant'anni fa, era tutt'uno con questo dotto e appassionato bibliofilo ed erudito!

Soggiungo che avevo bensì letto la sua opera artistica, ma, in verità, non mi era piaciuta, perchè non aveva veramente parlato alla mia anima. L'autore vi appariva tutto immerso in immagini libidinose di nudità femminili, accompagnate da una continua, se anche di solito sottintesa apologia ed esaltazione di quella che egli immaginava che fosse la concezione greca dell'amore, come lo chiamava, « fisico », cioè di una sorta di religione, che la severità ebraica e cristiana verso le attrazioni sessuali aveva aborrita e sradicata, sostituendole il suo giudizio e il suo sentimento, contro il quale bisognava rivendicare e restituire la concezione e il costume greco. Non già che io tenessi il Louys per compositore di libri osceni, perchè quantunque, materialmente guardando, le oscenità fossero innegabili e molte e non redente da poesia, tuttavia si sentiva che lo spirito dell'autore non si perdeva in esse, ma in qualche modo vi si teneva di sopra, investendole di una teoria che svolgeva a liberazione ed elevazione morale dell'umanità: teoria, a dir vero, inaccettabile, per la quale sopprimeva e anzi spregiava la matrona romana e la sposa cristiana e su queste ergeva trionfante la radiosa figura della cortigiana greca, colorita dalla sua accesa immaginazione. Sembra, per altro, che da questa idoleggiata figura femminile egli si distaccasse in quel tale romanzo che trascinò per un ventennio o più, e non condusse a fine, e che poi è stato pubblicato, condotto a termine alla meglio, da un suo giovane amico: *Psyché*, suivi de la fin de *Psyché* par Claude Farrère (Paris, Michel, 1927), nel quale protagonisti sono un uomo e una donna presi di umano e pieno amore; se nonchè neanche in quest'ultimo romanzo egli ottenne la pura catarsi morale né la catarsi artistica. Il motivo artistico ne era stato già segnato da lui in una sua lirica: l'ansiosa ricerca dell'intimo consenso, della piena definitiva passione dei due cuori, che si svela l'illusione di un istante fugace;

Psyché, ma sœur, écoute immobile et frissonne.
Le bonheur vient, nous touche et nous parle à genoux.
Pressons nos mains. Sois grave. Écoute encor. Personné
N'est plus heureux ce soir, n'est plus divin que nous...

Ma quel che si consegue così, — tale è la verità che vi s'insegna — è nient'altro che un ricordo guadagnato per l'avvenire:

Rappelez-vous qu'un soir nous vécûmes ensemble
L'heure unique où les Dieux accordent un instant
À la tête qui penche, à l'épaule qui tremble
L'espoir pur de la vie s'enfuit avec le temps...
Nous avons échangé de la bouche à la bouche
La perle impérissable où dort le souvenir...

Si direbbe dunque che la pace dell'anima il Louys la possedesse unicamente nel culto della bibliografia e dell'erudizione, le quali, come egli le tratta, non lasciano scorgere nè sospettare l'esistenza dell'altro Louys. E il piccolo saggio che ho offerto tradotto ai lettori italiani, è una prova del suo acume, che da una dissonanza artistica è pervenuto a stabilire un rapporto reale e un conflitto interiore: congetture, senza dubbio, ma di quelle che son quasi certezze. Nè qui dico altro in questo proposito, perchè non mi pare che sia da tornare ancora una volta sulle relazioni dello Chateaubriand con la sorella, le quali passarono attraverso la sua fantasia di poeta, e a noi non importa conoscere quali fossero nella realtà, e, in ogni caso, ci guarderemo bene dall'assimilarle alla poesia a cui dettero occasione o di cui fecero nascere l'idea. Troppo intorno a questo caso si è fatto sciupio e strapazzo di tempo, di discrezione e di buon senso, e non giova riparlare ancora. Piuttosto noterò che la fine percezione che il Louys possedeva del carattere e della provenienza che hanno le parole e le frasi nelle opere poetiche e letterarie, lo condusse a un grande lavoro che egli veniva preparando sul Molière, strettamente legato al Corneille e imitatore. Un suo segretario, che ha testè pubblicato un volume di particolari e di documenti sulla vita letteraria e privata di lui (R. CARDINNET-PETIT, *P. L. inconnu*, Paris, ed. dell'Elan, 1948), informa largamente su questi concetti del Louys e sul lavoro che preparava (pp. 187-210); circa il quale egli fece osservazioni molto giuste, ma forse non si rese conto che quella trasfusione estetica non fu un rapporto particolare a quei due autori o ad alcuni altri, ma è generale tra l'arte precedente e susseguente, che sempre conserva l'eco di quella e tacitamente vi allude.

B. C.

III

DUE VERSI DEL TASSO.

Altra volta ho difeso due luoghi dell'episodio di Sofronia che al De Sanctis spiacevano, e mi pare che la difesa fosse ragionevole. Vorrei tentare ora la difesa di due versi che appaiono nella storia di Armida, in quel punto in cui Armida è sorpresa da Rinaldo quando sta per togliersi la vita, e al vederlo essa dà un grido e torce lo sguardo con disdegno e sviene. E Rinaldo la sostiene e le impedisce di cadere:

Le fè d'un braccio al bel fianco colonna,
e in tanto al sen le rallentò la gonna.

«Versi di una volgarità insopportabile — scrive il Donadoni (*Tasso*, I, 250) — e che suggeriscono tutt'altra figurazione da quella di un giovane che si appresta a strappare alla morte la donna già amata». Ma il Donadoni, nella sua eccellente analisi e critica dell'opera tassessa e nelle acutissime osservazioni che fa sul carattere di Armida, non lascia di notare quel tanto di commedia che si mescola alla tragedia del cuore di Armida. Gli è che Armida non si può prendere del tutto sul serio, mancando di ogni serietà morale. S'innamora sconfinatamente di Rinaldo, perchè anche a una ingannatrice e a una mentitrice di professione si può attaccare la passione d'amore, dell'amore dei sensi, congiunto come è in lei con cattivi sentimenti e, all'occorrenza, con delitti. Ma il giovane eroe che è stato suo amante, quando si è ravveduto e si è staccato da lei, serba la gratitudine per le ore di inebriamento che ebbe con lei comuni, e insieme il desiderio di giovarle e non solo in quel che le piace, ma, se è possibile, nelle regioni più alte e nobili dell'anima. Riuscirà mai in ciò con Armida? Da mia parte, direi di no, per tutto il suo passato, che non permette speranze; e il suo poeta, che fa che essa si plachi e smetta l'ira, avverte che resta (si badi) con tutti «gli altri desiri»; cosicchè la parola di formula cristiana: «Ecco l'ancilla tua», con la quale si arrende a Rinaldo e pare accettarne una nuova regola di vita, si direbbe gaiamente sottolineata dal tacito proposito di ripigliare tutto o parte o qualche brandello dell'interrotto e in apparenza sorpassato amore. E, per tornare ai due versi che il Donadoni condanna, dove si trovano essi se non nella rappresentazione dei due antichi amanti tornati per alcuni momenti alla intimità e alla familiarità di una volta, sicchè egli affettuosamente sostiene lei perchè non caschi, e le allenta la gonna perchè possa meglio respirare, ed ella guarda, lo guarda per tre volte e per tre torce lo sguardo, tra desio d'amore e volontà d'odio, e tenta di uscire dalle sue braccia, ed egli ve la stringe più saldamente

e lei non più resiste ed accetta quel dolce carcere. In questa scena trova il suo posto la « gonna » (dove, se mai, offende la caduta stilistica dal nobile e fiorito del « bel fianco colonna » alla soccorrevole sollecitudine del rimedio igienico); ma protestare contro il quadro che ne sorge mi parrebbe somigliare a quel pubblico di teatro francese settecentesco che subissò di gridi e di fischi e fece smettere il dramma shakespeariano, quando udì Otello chiedere a gran voce, furente, *le mouchoir*, che non si trovava, di Desdemona.

B. C.

IV

CIÒ CHE IL MACHIAVELLI FECE E CIÒ CHE LASCIÒ DA FARE.

Nel Machiavelli è ammirevole la chiarezza, la fermezza e il vigore con cui sono espressi i principii fondamentali della vita etico-politica. Questi sono tre: 1) che la libertà è la sola forma di stato degna dell'uomo; 2) che la religione è la forza dello stato; 3) che la politica è la legge dell'azione che vuole raggiungere il suo fine.

Nei *Discorsi*, il suo infinito amore per la libertà si manifesta come dichiarato odio per Cesare, per colui che osò e seppe spegnere la libertà di Roma e che diè principio alla sua rovina. In questo stesso libro si legge quanto il timor di Dio potesse negli stati dell'antichità. Nel *Principe*, è celebrata la necessità della politica senza scrupoli.

Tutti questi suoi concetti sono enunciati e ragionati con somma sicurezza, degna di un filosofo, nome che al Machiavelli è stato meritamente dato. Ma c'è un'altra virtù filosofica che si spende nel togliere le contraddizioni tra gli enunciati dei supremi concetti, e qui il Machiavelli non procedette innanzi abbastanza, e questa intima perplessità conferisce un che di tragico alla sua vita mentale e morale.

Se la libertà è quel sommo bene, che il Machiavelli dice e sente, essa è una religione col suo Dio e con le sue cose sacre, e non può nascere da furberie di sacerdoti e di legislatori. Nè le religioni possono vivere nel sentimento della abiezione delle cose umane e fondano sopra di esso, come a lui pare che avvenisse al cristianesimo in ciò inferiore al gentilesimo. Nè, infine, la politica si giustifica con la necessità di rispondere col male al male e con l'egoismo all'egoismo, ma col dovere di servire la patria, che si serve col sacrificio di sè stessi e non mai coi delitti contro l'umanità, com'è proprio dei fanatici. In questa elaborazione dei problemi lasciati aperti dal Machiavelli poteva muoversi, e si è mossa la critica a lui posteriore; ma non già quell'assurda critica da retrogradi che volle, e ancora ai giorni nostri ritenta, confutare l'uno o l'altro dei tre grandi principii da lui stabiliti.

V

SUL CELLINI SCRITTORE.

Forse giova spendere qualche parola sul giudizio che si suol dare nelle nostre storie letterarie, e in generale dai nostri critici, sull'Autobiografia del Cellini: giudizio che risente ancora della meraviglia che suscitò questo libro quando, dopo due secoli, fu messo a stampa. Testè mi è accaduto di leggere una nota sul Cellini, dovuta a uno scrittore italiano⁽¹⁾, il quale era stato dapprima, come egli stesso confessa, tra gli appassionati di lui, ma in ultimo ha ristretto grandemente il suo pregio, giungendo a una severa requisitoria contro lo scrittore e l'uomo. Non so se su questo punto si sia acceso un dibattito; ma a me è sembrato che la nota detta di sopra, sebbene sia non poco aspra (come accade sovente nelle palinodie per delusione d'amore) può giovare a temperare alcune esagerazioni dei giudizi correnti.

Veramente, il primo che, nel settecento, aprì la serie dei plaudenti al Cellini, Giuseppe Baretti⁽²⁾, che giustamente si adoperava a indurre i prosatori italiani a una maggiore scioltezza e perciò a lasciar cadere i pesanti abiti accademici, lodò e additò a modello il Cellini per avere usato le parole che pronte si offrono al discorsitore o scrittore, impedendo alla riflessione di introdurre i suoi cattivi effetti, e gli parve con ciò che egli meritasse di esser considerato maestro di stile italiano. Troppo semplicistica psicologia, che confonde la parola propria con le voci e i giri di frasi che prime vengono alle labbra, e troppo ingenua illusione che il Cellini, e gli altri scrittori che si trovano nel suo caso, in quel loro metterè in iscritto o dettare non abbiano già nella loro mente e corretta e ricorretta e affinata e carezzata la loro locuzione, e appreso dalle impressioni degli ascoltatori e dai loro visi stessi dove convenga rinforzarla e dove attenuarla e velarla; sicchè, invece delle credute pagine improvvisate, danno di queste edizioni rivedute e corrette. Senza dirè che è notissimo che la prosa semplice e ingenua suol essere la più a lungo travagliata. Nè il Cellini è il solo poco letterato che scriva pagine che si fanno talora ammirare e invidiare dai letterati, nel parlare delle quali non bisogna dimenticare per quelle vive e belle le altre (e ve ne sono nello stesso Cellini) in cui la mancanza di scuola e di disciplina producono i cattivi effetti che sono da aspettare. È curioso che il Baretti invocasse l'insegnamento del Cellini a proposito di scrittori napoletani della scuola del filosofo Genovesi, che proprio da lui non potevano nulla

(1) G. COMISSO, nel *Giornale* di Napoli, 4 giugno 1950.

(2) Nella *Frusca letteraria*, 15 novembre 1763.

imparare, e che peccavano, se mai, di quella mancanza di rilievo e di finezza che fu in genere dei prosatori italiani di quel secolo, il quale assai doveva attendere prima che comparissero Alfieri e Foscolo e Leopardi e Manzoni e Carducci, autori di prose.

Ma se questa esagerazione nell'ammirare gli scrittori non letterari fu il primo motivo delle buone accoglienze fatte al libro del Cellini, non tardò a sopravvenire l'interessamento pel suo contenuto e per la personalità dello scrittore. Si può dire che ciò risalga particolarmente alla traduzione e all'illustrazione che dell'autobiografia fece il Goethe, il quale, per sua parte, poco disposto a prender piacere dello stile antiletterario, aveva un ideale diverso della prosa che seguì anche nel tradurre il Cellini, sicchè un filologo che ha curato un'edizione del suo lavoro ha sentito un che di parodistico, nascente dall'opposizione dei temperamenti dell'autore e del traduttore⁽¹⁾.

Così nel Cellini si è veduto il simbolo dell'uomo in universale, dell'uomo artista e dell'uomo del Rinascimento, e molte argutezze e sottigliezze si sono scritte, delle quali non si sa che cosa pensare; perchè Benvenuto, secondo il ritratto che ci ha lasciato di sè stesso, fu un violento, vantatore della sua forza e della sua capacità, pronto a ferire e a uccidere, e insomma un uomo col quale non era comodo aver da fare, ma che ebbe il merito di dipingersi qual era o gli piaceva di credersi. Vero è che il proposito gli era agevolato dalla persuasione che così come egli era, era fatto bene: persuasione che gli cresceva simpatia, attestata verso di lui dalla benevolenza del sorriso.

Piace questo suo ritratto anche ai critici e storici dell'arte, tantochè non potendò contentare Benvenuto Cellini nella sua aspettazione di essere riconosciuto un grande scultore, trovano la chiusa che corona il loro esame col dire che egli vinse il suo punto non nell'arte, ma nell'autobiografia⁽²⁾.

VI

LA POESIA FRANCESE IN UNA ANTOLOGIA DEL GIDE.

Che il Gide sappia essere fine giudice di poesia si vede anche dalla introduzione alla sua recente *Antologia della poesia francese* ⁽³⁾, per es., in quel che dice del Villon, o nelle sagge riserve circa l'opera di Gerard

(1) Si veda l'introduzione del Vossler ai 27 e 28 voll. delle opere del Goethe, nell'edizione dell'Istituto bibliografico di Lipsia.

(2) Così nella storia della *Scultura italiana del cinquecento* di ADOLFO VENTURI, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, parte II, 1936, p. 489.

(3) ANDRÈ GIDE, *Anthologie de la poésie française* (Paris, La Pleiade, 1949).

de Nerval, o nella misurata opposizione che fa alle esageratissime accuse del Valéry contro la forma dei versi del Baudelaire. Ma come mai egli ha potuto introdurre e collocare nella sua antologia, che ha un titolo così impegnativo, i tanti frigidissimi sedicenti poeti che sono fioriti in Francia negli ultimi sessanta o settant'anni, nei quali solo in alcuni e solo poche volte è dato trovare faville di poesia? Come mai egli, che a giusta ragione tanto ama il Villon, non ha sentito che, se poesia è quella del Villon, non può essere l'altra delle scuole e scolette ultime francesi? Scrive del Villon che in lui, a mezzo del secolo decimoquinto, tra la folla dei verseggiatori, s'incontra « un homme ». « Autant les autres étaient attifés et parés, il est nu, pauvre; autant que les autres empétrés dans leurs fausses richesses, naturel; et après de lui tous les autres paraissent guindés. Il n'est plus question avec lui de langueurs amoureuses, de soupirs, d'yeux aimantés et de ruisseaux de pleurs, mais bien de chair vive et dolente » (p. XV). Il Villon era anzitutto un uomo, e la sua poesia sorge dapprima come la confessione che quest'uomo fa della sua vita di peccati e di partecipazione ad azioni delittuose che lo portano alle prigioni e a scansare solo per una linea una condanna di morte. Una confessione che, come ogni schietta confessione, è insieme un elevamento sopra le proprie azioni, un superamento di queste, un guardarle nella luce della coscienza morale e vederle spregevoli, folli, ridicole, e parlarne nel modo che meritano; ma da questa confessione, in cui dappertutto si affaccia, nel fraseggio e nelle immagini, la presenza del poeta, egli sale alla poesia universalmente umana nelle cosiddette « ballate ». Ora, dopo avere riletto e rivissuto la parola commossa e semplice del Villon, come si può avere l'animo di ravvicinarlo al Verlaine, nel quale manca ogni catarsi morale o, peggio ancora, in costui è sostituita da una menzognera retorica di religiosa conversione, e abbondano le sudicerie e c'è una vanitosa compiacenza dei propri vizi e un carezzarsi e idoleggiarsi come « poète maudit » o come il « pauvre Lélian »?

Per questa accettazione dei giudizi convenzionali e della moda, l'antologia del Gide non giova, come potrebbe, a togliere allo spirito francese la taccia che gli fu data di essere poco poetico. Simile taccia si udì nei primi del settecento, nelle polemiche tra il gusto italiano e il gusto francese, e tra i diversi principii che s'opponavano: nei francesi, la « ragione », negli italiani la « fantasia ». Uno di coloro che vi presero parte fu, ai primi del secolo decimottavo, il bolognese Pier Jacopo Martelli, che aveva imitato la tragedia francese e procurato di far adottare dagli italiani il verso alessandrino o martelliano, come fu chiamato. Il Martelli, riconoscendo la superiorità francese nella tragedia, giudicava che nel poema epico e cavalleresco gli italiani potevano gloriarsi di capolavori, laddove i francesi ne mancavano affatto; e che nella lirica questi davano « riflessioni versificate » con poche « spiritose figure », unico vestigio evanescente di poesia, e che avevano avuto il torto di non accogliere la vigorosa e benefica azione del

Ronsard⁽¹⁾. Vennero poi le analoghe polemiche del Goethe e di altri scrittori tedeschi. Nella Francia stessa, ben più radicale si mostrò in questa parte Teofilo Gautier, che giudicò i francesi « non poetici nè plastici », e che perciò tenevano grandi poeti il Voltaire e Jean Baptiste Rousseau; e « tout ce qui est sur un ton un peu plus élevé, tout ce qui palpité et bat des ailes est par cela même suspect », e a loro bisogna una poesia che abbia la chiarezza di un vetro, la limpidezza dell'acqua filtrata, l'esecuzione geometrica, e grande sobrietà negli ornati, perchè i particolari distraggono dalla sostanza⁽²⁾.

Ma queste caratteristiche assolute, in bene e in male, che si sogliono dare dei popoli sono dal più al meno arbitrarie, e la questione anzidetta, per intenderla e per risolverla, bisogna tenerla nei limiti in cui fu mossa e dibattuta nei primi del secolo decimottavo: cioè in riferimento alla Francia dominata dal pensiero di Cartesio e dal legislatore della poetica Boileau, la cui autorità durò fino al romanticismo dell'ottocento: chè se soltanto si fosse guardato alla Francia dei secoli anteriori, del cinquecento e del rinascimento, e più ancora del medioevo, quella caratteristica o quella lacuna non avrebbe potuto mantenersi.

A rispondere convenientemente al titolo dell'opera, l'*Antologia* del Gide ha avuto l'altro ostacolo che è quello dei « generi letterarii », perchè egli ha voluto, in osservanza della teoria dei generi, circoscrivere il campo della sua ricerca alla sola cosiddetta lirica: laddove ogni poesia, come opera d'arte, si genera dalla liricità, e quelle che empiricamente sono chiamate con quel nome sono una parte dell'opera della « liricità », sinonimo della « poeticità ». E, costretta solo a una parte della poesia, e cronologicamente all'età che s'inizia col secolo decimoquinto, non è meraviglia che il Gide sia costretto a riempire la sua antologia di molta roba di scarso valore, cioè così di quella intellettualistica e oratoria, come dell'altra pura ed ermetica, che è legata alla prima perchè o nasce a gara o in opposizione a quella, e, per fare il diverso, invece di creare vigorose e originali opere di poesia, produce cose non solo prive di pensiero ma di sentimento e di fantasia. Una antologia della poesia francese, che non escludesse nè le *Chansons de geste*, nè la drammatica sacra, nè i *fabliaux*, nè l'antica lirica francese, e neppure la poesia dei provenzali, che furono anch'essi francesi, e con Villon e con Ronsard ammettesse Corneille e Racine; e per venire ai più moderni, un Beaumarchais e uno Chateaubriand, uno Stendhal e poi Flaubert, Maupassant, Becque e insomma tutti gli scrittori dotati di genio poetico, proverebbe che la Francia, al pari degli altri paesi, ha creato poesia quando ce ne è stata l'ispirazione.

Ecco alcune considerazioni che mi ha suggerito l'antologia dataci dal Gide.

B. C.

(1) V. *Letteratura italiana del settecento*, pp. 76-92.

(2) V. *Les grotesques*, nouv. édit., Paris, Michel Lévy, 1873 pp. 261-62.

VII

CRITICA E POESIA.

Nella seria e bella prolusione che il Fubini ha fatto al suo corso di letteratura italiana nella università di Milano⁽¹⁾, si nota una certa «perplexità» sul valore delle mie formule critiche che mirano a definire la poesia di Ariosto e di Dante, perplexità che potrebbe essere intesa o formularsi come scetticismo sull'ufficio che la critica esercita.

Ma di questa perplexità non era in me nulla nei riguardi del mio giudizio su Ariosto e su Dante; e neppure io provavo una sorta di malinconia nel considerare che quei giudizi sarebbero in avvenire sembrati insufficienti a coloro che avrebbero ripreso gli studi su quei poeti o a me stesso nel tornarvi sopra più tardi; e meno che mai introducevo e dichiaravo lo scetticismo verso l'opera della critica della poesia. Io volevo ricordare semplicemente ai lettori e a me stesso che, come la poesia non si può tradurre nè in prosa nè in altra poesia e si può solo ricantare nelle parole dei suoi poeti, conforme al detto di Giordano Bruno, così il critico non aspira a quella impresa impossibile e sente dove sia il limite dell'opera sua, un limite che non ha niente di doloroso perchè è riconoscimento della peculiarità del nostro lavoro. Se mai, in quella avvertenza c'era implicita una protesta contro l'ufficio attribuito al critico di porre accanto all'opera d'arte una sua creazione nuova, gareggiante il critico col poeta in una gara assurda, fondata sull'idea di dare, non si saprebbe come e perchè, un duplicato dell'opera di poesia. Ma la protesta stessa sarebbe stata superflua, perchè rivolta contro pretensioni infelici piuttosto che contro un errore meditato.

La critica non ha bisogno di difesa e giustificazione del suo esistere, come non ne ha bisogno la poesia. Quel che giova è rendersi conto del suo procedimento e della sua natura, che io stesso sono venuto man mano pensando meglio. In essa possono intervenire, cioè aggiungersi, eloquenza e persino pagine di nuova poesia, ma la sua sostanza sta nell'offrirne al lettore aiuti per bene intendere, tutti i più varii e i più opportuni aiuti, di grande utilità ed efficacia, ma non certo tali che possano fare di meno di quell'aiutarsi da sè, che è il presupposto di tutto il lavoro

(1) Nel periodico *Belfagor*, anno V, n. 5, 30 settembre 1950, pp. 497-513. Non s'intende come in questa rivista, accanto alle pagine di onesti studiosi, se ne leggano altre (p. es., pp. 587-91), in cui non solo regna la più crassa ignoranza, ma la più disgustevole sconcezza (v. p. 590, ll. 22-26, l. 39 e *passim*). Forse che la rivista crede di giustificare così il suo sottotitolo di «*Rassegna di varia umanità*»?

che si compie. Consistono essi in una lunga serie di affermazioni sul carattere dell'opera che si ha dinanzi, affermazioni che nel loro rovescio sono negazioni di correlativi preconcezioni e di altri errori, e la serie va da quelli che soccorrono ai bisogni della scuola nei loro varii gradi agli altri che si indirizzano ai già esperti e dotti: e qui la capacità del critico deve mostrarsi nel ben segnare i preconcezioni ed errori attuali, pertinenti alla società contemporanea, dai quali le persone colte sono spesso insidiate o si lasciano ingannare. Anche la critica invecchia come tutta la filosofia, come tutta la storiografia; il che non toglie che essa ricordi sempre le epoche delle sue scoperte precedenti e i nomi di coloro ai quali le ha dovute e rilegga con frutto i loro libri, vigorosi di una sempre valida vecchiezza, come noi rileggiamo il capolavoro critico del pseudo Longino, lo sconosciuto autore del *Sublime*.

B. C.