

VARIETÀ

I

LA CRITICA LETTERARIA ITALIANA DAL DE SANCTIS AI GIORNI NOSTRI (1).

La critica della poesia e dell'arte ha avuto una storia molto importante in Italia sin da quando nel Rinascimento essa riprese il filo della Poetica aristotelica e degli altri trattati degli antichi, e ampliò e adattò quelle dottrine alla nuova poesia e letteratura e arte, che allora erano in pieno fiore, e le fece oggetto di feconde dispute. A questa età della critica un dotto americano, che fu mio amico e del quale ancora lamentiamo la perdita immatura, Joel Elias Spingarn, rivolse un suo libro, dimostrando che quella Poetica divenne allora la Poetica di tutti i paesi di cultura, latini e germanici; e uno storico tedesco, il Borinski, riconobbe, da sua parte, che sopr'essa si fondava ancora il Maestro della critica tedesca, Lessing.

Ma anche nell'età seguente, nonostante le depresse condizioni politiche nazionali, la pesante Controriforma cattolica e il dominio del barocco, il vivido ingegno italiano progredì in quel campo, formando nuovi concetti che apersero nuove vie e ancora sono in piena efficienza nel pensiero moderno. Tra essi, quello del gusto o giudizio del senso, che era un vero giudizio, non intellettualistico e non edonistico, ma discernitore del bello e del brutto; l'altro dell'ingegno o genio, potenza inventiva e creativa; l'altro ancora dello stile, in quanto espressione dell'individualità dello scrittore; e, soprattutto, della fantasia, concepita come la facoltà propria della poesia e dell'arte. Alla fine di quell'età, tra il secolo decimosettimo e decimottavo, i trattati del Gravina e del Muratori e le dissertazioni del Ca'epio ebbero grande efficacia anche fuori d'Italia, e operarono più tardi nella cosiddetta scuola svizzera del Bodmer e del Breitinger, a segno che uno storico inglese, il Robertson, ha potuto affermare

(1) Relazione su questo tema al Convegno di critica letteraria tenuto nella John Hopkins University di Baltimora nell'aprile del 1948.

le «origini italiane del romanticismo»; il che è vero se si riferisce a quell'aspetto del romanticismo che fu la scoperta di un più intimo senso e di una nuova dignità della poesia. Contemporaneamente, la *Scienza nuova* del Vico, con filosofica profondità e severità, segnò il posto che spetta alla poesia, e al linguaggio che è originariamente poesia e canto, nella vita dello spirito umano, e celebrò sommi poeti non quelli di delicata cultura che il Rinascimento aveva preferiti, ma gli schietti e possenti; non Virgilio e Petrarca, ma, quantunque a volte rudi, Omero e Dante.

E questa tradizione operò nella critica e storia letteraria italiana dei principii del secolo decimonono, tra gli altri nel Foscolo; e presto si congiunse con le speculazioni estetiche tedesche di Kant e di Schiller e di Schelling e di Solger e di Hegel, e con la critica dei due Schlegel, e degli altri romantici tedeschi e italiani.

Il pensiero di Francesco de Sanctis nacque circa la metà del secolo decimonono tra queste condizioni di cultura, e tra esse lavorò per più anni, scegliendo e respingendo, con fresco intuito e con senso sicuro della verità e della realtà di quel che è la poesia; e per tale opera egli è stato e deve essere riconosciuto fondatore della nuova critica in Italia, e degno che la sua azione si estendesse, come allora non accadde, nella cultura europea. Egli già tra il 1850 e il 1860 segnò il posto della nuova critica di fronte alle due scuole delle quali riconosceva i pregi ma che sostanzialmente non lo soddisfacevano: la scuola tedesca, che nella poesia andava in cerca dei concetti e la riduceva a dialettica filosofica, non avvedendosi che la serietà vera della poesia sta altrove, cioè nella sua ingenua e afilosofica rappresentazione dell'anima umana; e la critica francese, che trascurava e oltrepassava la poesia, facendone il documento della vita affettiva e pratica dello scrittore e togliendole l'idealità. Contro l'una e contro l'altra il De Sanctis fece valere che la poesia non è filosofia e non è storia, e ancor meno cronaca biografica, ma creazione di vita estetica. Parimenti esclude tutte le infinite e varie disquisizioni che da secoli si travagliavano intorno alle teorie e alle intenzioni che erano o s'immaginava che fossero nei poeti, alle loro «Poetiche» e ai loro «fini», e per contrario insistè sul punto essenziale che poesia non è ciò che il poeta si prefigge o crede di fare, ma solo ciò che fa effettivamente nel rapimento poetico che ha mosso il suo canto e del quale talvolta non si rende conto, e che il lettore ed il critico debbono sapere rivivere. E lo rivivono e risentono quando, nel leggere una poesia, si abbandonano al corso di essa e ne colgono la schietta impressione, cioè l'immagine stessa alla quale il processo creativo del poeta ha messo capo. Chi non coglie quella impressione, chi la smarrisce dopo averla colta, e pur continua o si ostina a ragionare d'arte, dà in sottigliezze e si affatica in vuoti pensieri, perchè ha perso di vista la stella che sola poteva guidarlo. In conformità di ciò, di fronte all'estetica del suo tempo, che in Germania soprattutto era vistosamente produttiva di trattati filosofici e che ad estetiche «del contenuto» opponeva este-

tiche «della forma» e non trovava pace, perchè non poteva trovarla negli eclettici tentativi di unificare le due scuole, il De Sanctis pose la sua dottrina che l'arte è bensì esteticamente forma e nient'altro che forma, ma non la morta forma, separabile dal contenuto o aggiunta al contenuto secondo il modo rettorico, ma quella che egli chiamava la forma vivente, la forma che supera il caos che è per essa la materia ossia l'astratto contenuto e lo rende concreto trasfigurandolo nell'immagine estetica.

Il De Sanctis fece scuola quasi soltanto in Napoli, dove aveva insegnato e che è una terra singolarmente disposta al filosofare, come già lo Herder un secolo innanzi aveva osservato, dicendo che «la libertà del pensiero illumina e predilige il golfo di Napoli»; e la parola del De Sanctis fu riecheggiata dapprima, ma il pensiero suo non fu inteso a fondo, perchè ogni pensiero non s'intende se non nella critica che lo continua perfezionandolo. Già, quand'egli deponne la penna, era in piena fioritura l'età positivista e antifilosofica, chiusa alla vita dello spirito, cercante la verità vanamente altrove, dove non poteva trovarla, nelle scienze naturali. E corrispondente al positivismo, che formò un'età europea, fu, nello studio della poesia e dell'arte, il filologismo, che il meglio che poteva produrre era non certo nell'intelligenza della poesia e dell'arte, ma nella conoscenza delle circostanze dell'arte, nella bibliografia e nella storia della fortuna delle opere, nel ricercarne e curarne i testi rendendoli al possibile esatti, nel fornire la biografia degli artisti nella loro vita pratica e nel formarsi e succedersi delle loro opere, estrinsecamente guardate e non esteticamente sentite e comprese, e in altre simili cose. Seguì, da parte dei filologi, il dispregio per il De Sanctis, considerato un dilettante o un fantasioso, nel quale non trovavano un collega nei loro lavori, che tale in effetto non era, e non potevano intendere quel che, in cambio di ciò, in lui si trovava e che troppo usciva dalla sfera delle loro pur utili fatiche e di troppo era ad esse superiore e più complesso. Sorse allora una rivista, che è da ricordare, perchè fu nella sua sfera molto importante e benemerita, intitolata *Giornale storico della letteratura italiana*, antidesanctisiano nello stesso suo programma, salutante, come padri e maestri, ai cui esempi voleva tornare, il Tiraboschi, il Quadrio, il Crescimbeni e altrettali eruditi settecenteschi: una rivista che ancora oggi trascina la vita, dopo essere stata turbata e inquinata perfino nella sua onestà filologica e bibliografica dal fascismo, corruttore e spegnitore di vita, che distorse anche, come potè, quella fucina filologica a faziosa e sciagurata propaganda politica.

La ripresa della tradizione del De Sanctis si manifestò negli ultimi anni del secolo decimonono e crebbe e si svolse gagliarda nella prima metà del secolo nostro, col risorgere delle speculazioni propriamente filosofiche contro quelle ibride, cioè di scienza naturale che si gonfiava a pseudofilosofia positivista. Bisognava, anzitutto, ridurre a rigorosa e coordinata forma filosofica quel che nel De Sanctis era formulato alquanto aforisticamente e non senza lacune e incertezze, e con talune contraddizioni.

E questo si ottenne con l'interpretare il concetto della « forma », da lui collocata regina dell'arte, come una sintesi a priori di tipo kantiano, alla quale il Kant non aveva pensato, una sintesi che, analogamente alla sintesi logica del giudizio, è « vuota senza la materia (che è il sentimento), come il sentimento è cieco senza la categoria (che in questo caso è l'intuizione) », e che perciò; dall'elemento categorico che la configura, può chiamarsi brevemente intuizione, parola che qui designa l'ufficio o il carattere proprio della poesia e dell'arte, e ne dà la definizione che il Kant non riuscì a darne nella *Critica del giudizio*, nella quale l'arte rimane non sintesi ma aggregato d'intelletto e fantasia. Con ciò la forma estetica, che è poesia, arte, linguaggio, prende l'ufficio di primo atto di conoscenza, di conoscenza irreflessa e ingenua, e perciò precedente necessario dell'atto logico, laddove in Kant astratto e arbitrario precedente del giudizio erano le forme (che egli battezzava categorie dell'intuizione), lo spazio e il tempo, le quali appartengono a un diverso momento dello spirito e non si producono senza l'intelletto. Ma nel *De Sanctis*, oltrechè mancava una critica metodica di tutte le altre teorie che erano state proposte dell'arte, sopravvivevano residui delle vecchie partizioni, virtualmente ma non logicamente ed espressamente da lui superate: come la perdurante distinzione di un concetto del bello accanto a quello dell'arte, che conveniva ridurre a uno; la dottrina dei generi letterari da respingere perchè estrinsecamente classificatoria e non suscettibile di servire da criterio nè di produzione artistica nè di giudizio; la dottrina del carattere specifico delle singole arti; il non chiarito rapporto (che è d'identità) dell'intuizione con l'espressione, e via dicendo, che tutti furono ripresi in esame e risolti in conformità del principio dell'intuizione. Anche fu corretta l'idea desanctisiana della storia della poesia, che in lui, per un certo abito hegeliano, mostrava non poche tracce di una dialettica di forme legate l'una all'altra per tesi ed antitesi e sintesi, laddove ogni poesia è un originale processo creativo e richiede perciò una storia monografica, il cui legame è bensì con la storia tutta dello spirito umano ma non già con una o più singole opere d'arte. Così un'estetica, grandemente sviluppata e particolareggiata, prese il luogo dei concetti dal *De Sanctis* enunciati, dai quali essa aveva avuto l'impulso e che tutti furono inclusi in essa, ma collocati in nuove relazioni e meglio rischiarati e ragionati, e arricchiti di molteplici complementi e di conseguenze che portavano in sé ma che non erano state tratte o non erano state tratte bene. Chi voglia agevolmente conoscerne una gran parte, legga il libro dell'insigne pensatore americano Dewey, *Art as experience* (1934), che, contrariamente ai propositi dell'autore, contiene, per spontanea virtù del suo ingegno acuto, una buona filosofia speculativa (od « organica », com'egli la designa con ripugnanza), e sebbene l'estetica italiana non vi compaia se non in qualche raro accenno critico (che io non stimo giustificato), in innumeri punti è affatto conforme all'estetica che già da un mezzo secolo viene coltivata ed è largamente diffusa in Italia, come mostrai in un mio scritto quando il

libro del Dewey venne in luce (1). Dico questo non per muovere una qualsiasi protesta di priorità, ma soltanto per dare risalto alla coincidenza; perchè, se il Dewey fosse pervenuto a quelle conclusioni indipendentemente dai lavori italiani di estetica (e la cosa è tra le possibili), ne sarei assai lieto come di una spontanea conferma da lui apportata alla verità, che è ciò solo che deve importare.

Anche gioverà ricordare che nell'estetica italiana è stata trattata di proposito la distinzione tra il concetto di poesia e quello di letteratura, non già, come si usa sovente, col considerare la letteratura una sorta di inferiore o convenzionale o cattiva poesia, ma per riconoscere il carattere e il valore suo particolare e proprio, e tuttavia distinguerlo nettamente dalla poesia. Nella poesia, contenuto e forma sono tutt'uno; una poesia non si può tradurla senza o annullarla o variarla in altre parole e ritmi; ma nella letteratura la forma estetica veste un contenuto che si può esprimere anche in forma non estetica, con uno o altro sistema di segni fonici o grafici o altri che siano; sicchè per lei valgono i concetti dell'antica rettorica e la distinzione, che a questi dà il fondamento, di forma nuda e forma ornata. L'ufficio positivo della letteratura è nel rispettare e coltivare la disposizione estetica dell'animo umano, e adorarla ai fini didascalici e variamente oratorii; donde la cura del ritmo, delle immagini, e delle altre parti di quel che si chiama il buon gusto e si distingue dal genio (poetico). Come tale, la letteratura, se non meriterà mai l'epiteto di « divina », col quale è stata salutata la poesia, deve essere tenuta in alto pregio come grande strumento d'ingentilimento e di civiltà.

Se si vuole un motto che esprima la figura del critico che vien fuori dal descritto svolgimento ed educazione intellettuale, dirò che non è quella vagheggiata degli estetizzanti i quali, duplicando stranamente l'artista, dissero col D'Annunzio che il critico dev'essere: *Artifex additus artifice*; perchè, se necessario è il momento in cui il critico, identificandosi con l'opera poetica, è esso stesso poeta, e necessaria è la sensibilità poetica e da coltivare ed affinare, altrettanto è necessaria, per la critica, la precisione dei concetti, coi quali si definisce la qualità del sentimento, che si è provato, di piacere o dispiacere, di approvazione o di riprovazione, cioè se esso sia o no di carattere estetico, se poetico o, invece, variamente letterario, se addirittura di natura affettiva e pratica, estranea all'arte: al che si richiede chiarezza nei concetti dell'estetica. E poichè il critico deve anche saper dire in termini riflessi, e nei limiti in cui ciò è possibile, quale propriamente sia lo stato d'animo che una determinata poesia esprime, e a ciò bisogna larga esperienza dell'anima umana e capacità di descriverne gli aspetti, il critico, oltre che filosofo, deve essere fine ed equilibrato « psicologo ». Una poesia, come una pittura, non può essere resa in termini logici: alla domanda che cosa essa ha voluto dire non si può soddi-

(1) Lo si veda ora in *Discorsi di varia filosofia* (Bari, Laterza, 1945), II, 112-19.

ERRATA - CORRIGE - Pag. 112

- l. 26: « quella » — « quello »;
 l. 27: « vagheggiata » — « vagheggiato »;
 l. 28: dopo « *artifici* », aggiungere: « ma piuttosto l'altro: *Philosophus additus artifice*; ».

sfare se non col ricantarla, come una pittura col guardarla. Ma quelle caratterizzazioni psicologiche, quantunque ritengano sempre alcunchè di generico e di astratto, impongono alla critica un aggiunto speciale ufficio, che si può dire pedagogico, simile a quello di chi indica al riguardante il punto giusto da cui bisogna guardare una pittura e con la parola richiama l'attenzione su certe linee e certi piani e certe ombre e colori. Cotesti sono utili *subsidia*, sebbene, in ultima analisi, ciascuno debba guardare e sentire da sè.

La moderna estetica italiana non poteva restringersi, nè si è ristretta alla poesia nel senso usuale di questa parola, e alla sua critica e alla sua storia, ma doveva investire tutte le altre cosiddette arti; e questo è avvenuto nelle arti figurative, nell'architettura, nella musica, con copiose trattazioni teoriche e, quel che val meglio, con rinnovate e acute trattazioni storiche; e in questo campo il lavoro ferve. Nè alla nuova estetica e critica è accaduto quel che immeritamente accadde all'opera del De Sanctis, di rimanere confinata all'Italia, perchè, in parte per il carattere più universale delle sue trattazioni e in parte per favorevoli condizioni della cultura internazionale, specialmente prima delle due grandi guerre, essa penetrò più o meno largamente dappertutto, e in particolare in Inghilterra (dove, tra i molti, l'adottò e la difese l'arguto ingegno del Wackley, critico del *Times*), in Germania (dove operò nella formazione di una nuova *Sprachphilosophie*), e negli Stati Uniti di America (dove trovò un zelante propugnatore nel già ricordato Spingarn, che annunciò, nel 1911. *The new criticism*). L'estetica italiana fu tradotta perfino in giapponese, e anche colà formò discepoli, e nei primi anni della rivoluzione bolscevica, quando ancora non erano stati rassodati in Russia una filosofia e una poesia di stato e di partito, vi fu perfino chi la tradusse in russo.

Ma tutto ciò esorbita dal mio tema, che era d'informarvi delle condizioni della critica in Italia, dove, per chiudere, dovrei dirvi che la scuola formata lungo la prima metà del secolo e ora in piena efficienza, è stata ed è oggi contrastata dalla cosiddetta critica « ermetica » o « stilistica », sorella minore della decadentistica « poesia pura ». Questo contrasto non appresta, in verità, materia d'interesse scientifico, sebbene io mi sia divertito talvolta a commentare in Italia i dettami di quei critici, nel che non so se ho fatto bene. Ciascuno ha il suo temperamento, e io, che approvo e ammiro la severa risoluzione del mio venerando antenato, di colui che battezzò la scienza che coltivo e la chiamò *Estetica*, il Baumgarten, — il quale, dinanzi alle sciocchezze che si stampavano contro la sua teoria, fraintendendo e falsificando la sua distinzione della poesia come « *oratio sensitiva perfecta* » in una « *oratio perfecte* (cioè *omnino sensitiva*) », pregava il Signore di non concedergli mai tempo da *terere, dilapidare, perdere* in siffatti litigi, — non ho avuto da mia parte la flemma di sempre imitarlo. Ma l'imiterò questa volta col non fare, in simili cose, perdere tempo a voi.

B. C.

II

L'ALBO DI MATILDE SERAO.

È un albo che Matilde Serao, nel 1882, pensò di venire riempiendo e che fu inaugurato nel suo inizio, nella prima sua pagina, da uno scritto di Giosue Carducci e nell'ultima accolse alcune affettuose parole di Eleonora Duse, allora ventitreenne, ma già nell'ascesa della sua arte e della sua fama. Ciò che sta tra la prima e l'ultima pagina contiene solo poche firme, alcune del tempo in cui l'albo fu ideato e le altre di quello in cui la Serao venne a Napoli a dirigere con lo Scarfoglio il *Corriere di Napoli*: il più delle pagine rimase bianco. Evidentemente, di quell'albo la proprietaria si dimenticava per lunghi tratti e non mise alcun zelo ad arricchirlo, come pur le sarebbe stato facile.

Ma io, nel percorrerlo per gentile consenso dell'amico Dante Petaccia, che ora lo possiede, mi sono sentito tornare dinanzi i nomi e le figure di coloro che erano sulla scena letteraria in quell'anno 1882, quando io stavo sui miei sedici e già inviavo saggi di critica letteraria all'*Opinione letteraria* di Roma⁽¹⁾. Tornarvi, è superfluo dire, con nostalgia, o meglio, con affetto, ricordando e meglio intendendo quanto in essi era di alto e di gentile, e non curando più le loro debolezze o le loro pecche, ormai inoffensive, laddove le loro virtù sono sempre operose e a noi confortatrici. Ed ecco la bella pagina, con la quale l'albo si apre, di Giosue Carducci:

Matilde

Che volete o come volete che io vi scriva, alle mani di Angelo Sommaruga? Dopo che i vampiri della Minerva mi hanno succhiato il più forte sangue delle vene, viene questo boia meneghino e mi assorbe. Io intendo disperatamente le mani e i pensieri verso le memorie dell'arte, e le dolci figure di belle donne che adornano le pareti, mi sorridono e mi deridono.

Che fai? che pensi? che pur dietro guardi
nel tempo che tornar non puote omai?

Io sono una cicala di settembre. Veramente siamo d'ottobre, e il sole è calato, e il color bigio invade. — Lungi da voi il bigio, o cresciuta nei forti azzurri di Grecia. A voi sia la felice gioventù, e l'amore dell'arte vi salvi dall'amore degli uomini; e ricordate, o poeta, che nell'arte anche il reale è ideale.

Roma, 23 ottobre 1882.

GIOSUE CARDUCCI

(1) Li ho ristampati in *Pagine sparse* (Napoli, 1943), I, 417-38.

È il Carducci di quegli anni, che l'editore Sommaruga aveva tolto ai nobili e severi editori della generazione precedente, i Barbèra e i Vigo, e in parte tolto anche al suo nuovo editore di Bologna che aveva pubblicato le *Odi barbare*, lo Zanichelli, e con lo spirito industriale e commerciale, che egli portava dall'industriale e commerciale Milano, aveva « lanciato », come si suol dire, nel gran pubblico, inducendolo via via, con le sue premure e le sue carezze, a raccogliere per lui i volumi delle *Confessioni e battaglie*, a pubblicare presso di lui lo *Ca ira*, a collaborare alla *Cronaca bizantina*, dove comparve il mirabile frammento della *Canzone di Legnano* (ah, si leverà ancora un giorno la persona e risuonerà agli italiani la voce di Alberto di Giussano?); e lo spronava e ne vigilava il lavoro, e gli fece perfino promettere di scrivere un volume di novelle (il « Trentanovelle »), che poi non scrisse. Per meglio possederlo, gli raccolse intorno gli amici suoi della gioventù, dei quali pubblicò i libri, il Nencioni e il Chiarini, le prose e i versi del primo, che era miglior poeta che critico, e i versi e le prose del secondo, che era assai miglior prosatore che non poeta. Il Sommaruga, nel suo modo, amava il Carducci, e questi, pur tempestando contro la tirannia dell'altro e schivando d'immischiarsi nelle sue imprese non tutte laudabili, gli voleva bene e ne diè prova quando la sciagura si abbattè su quell'uomo. Lo conobbi anch'io di persona, vecchio, nel 1934, in una esposizione che si fece in quell'anno in Bari; ed egli mi disse che io lo avevo trattato severamente nella mia *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*; ma (soggiunse), in fondo non avevo avuto torto, perchè allora egli era (queste le sue parole) « un po' birichino ».

E anche alla Serao il Carducci rivolgeva parole che suonavano riconoscimento della vivida vena poetica che era in quella giovane donna (la quale allora componeva le sue cose più spontanee e più belle), le faceva un augurio con cuore paterno, e le ricordava con gentile pensiero che ella, così meridionale e napoletana, era nata in Grecia (a Patrasso, dove suo padre, giornalista, negli ultimi tempi dei Borboni visse esule).

Ma altre gentili e severe parole si leggono nell'albo di uno scrittore ora dimenticato, e che pure aveva cuore e intelletto e scrisse garbati romanzi e novelle, allora assai letti e pregiati in Italia, e parimente in Germania, dove ebbe molte traduzioni e autorevoli estimatori: il sardo Salvatore Farina:

No, Matilde, non è questo il libro dei *sogni* vostri: qui troverete solo un riflesso scolorito dei sentimenti di chi vi accompagna cogli auguri e col plauso nella via dell'arte. Il gran libro delle vostre memorie è il cuore. Possiate voi in ogni età della vita aprirlo con la sicurezza di non vi leggere un gran dolore. E quando vi trovate una lacrima, fatene un capolavoro.

SALVATORE FARINA

Roma, 26-11-1882.

Altri nomi di giovani letterati s'incontrano nelle pagine di quell'anno 1882: l'abruzzese Giuseppe Mezzanotte, il milanese Luigi Gualdo, il siciliano G. A. Cesareo, il giornalista e romanziere Eduardo Arbib, *Papiliunculus*, ossia il sardo Cesario Testa, una sorta di anarchico⁽¹⁾, il quale, il 22 ottobre, scriveva nell'albo uno dei suoi componimenti strabilianti e stravaganti, destinato come saluto all'Italia per il prossimo capodanno del 1883. Cominciava col prendersela col Re:

Buon capo d'anno, Maestà: vedete
quel pezzo di ruffiano?
Le allegranze vi reca oneste e liete
de' l popolo romano.

E continuava col bistrattare il capo dei governi di allora, colui che il Carducci ricordava, in una sua ode, come l'«irto spettral vinattier di Stradella», il Depretis:

Dal vicolo lassù della Cuccagna
un vecchierel s'affaccia;
della podagra sua più non si lagna,
papa Sisto or minaccia.
E che ti fece, o sette volte tristo,
che mai ti fece Roma,
perchè tu la stuprassi?...

Nei versi che precedevano questo augurio e che erano rivolti alla Serao, la figurava così:

Tu piccoletta maga dai callidi
occhi, da' l riso che dice all'anima
gentile: — Costei non ha pace, —
te vidi, e soli non eravamo.

Non erano soli nella affollata sala di redazione del Sommaruga, ma tra i molti c'era, in mezzo a loro, il «leone», Giosue Carducci:

Ne la raccolta sala volavano
stridule e lievi come imenotteri
a vespro le mezze parole:
ruggiva a pochi passi il leone.
Ruggiva; e i lampi di tua cinerea
pupilla, o maga, metteano brividi:
Edipo, il presso: la Sfinge
di fronte; io solo con mia temenza...

(1) Per notizia di tutti o quasi tutti questi scrittori si possono consultare gli ultimi due volumi (il V e il VI) della mia *Letteratura della nuova Italia*.

Il Carducci era benevolo e domestico col Testa, del quale ricorda in uno dei suoi volumi i servigi che gli rendeva di ottimo correttore di bozze. Ma il Testa, dopo le bestemmie verseggiate nel suo volume *Primi ed ultimi*, si venne calmando e finì col tradurre — nuova sua bizzarria — in versi italiani, accuratamente, i *Carmina* di papa Leone XIII!

Vi si leggono anche alcune parole di un giovinotto abruzzese, venuto allora a Roma, che tentava il giornalismo, e intanto faceva della letteratura, e presso il Sommaruga pubblicò poi un volume di novelle, Eduardo Scarfoglio, del quale, alcuni anni dopo, la Serao divenne moglie e con lui fondatrice di giornali. Il tono familiare e scherzoso di quelle parole preannunzia il legame che poi li strinse:

O Piccoletta! Anche voi avete un album? Non vi mancava che questo. Per farvene pentire, voglio scrivervi una stupidità anch'io: — Voi siete la più grande scrittrice d'Italia. — Contentateviene, se potete: se no, andate al diavolo!

Anche un personaggio di grande spicco nella politica di allora, che non meno era operoso nel teatro e nel versificare, e la cui reputazione letteraria lo Scarfoglio, qualche anno dopo, tolse ad abbattere con furiosa violenza, Felice Cavallotti, segnò il suo nome nell'albo, e vi trascrisse tutto intero il lungo componimento, al quale egli molto teneva (e che fu esaltato dai suoi colleghi in repubblicanismo), ma che, in verità, era molto brutto: *La marcia di Leonida*.

Tra cotesti famosi, ecco ora il nome di un oscuro, a me non oscuro:

Ho vissuto quattro giorni coi vivi! Ed anch'io in questi quattro giorni ho dubitato: solo il dubbio è vero. Eppure, Matilde, credo in qualche cosa: credo nei morti. « I morti camminano presto ».

25 ottobre 1882.

FRANCESCO TERRANOVA.

Dico non oscuro, perchè lo rivedo come con gli occhi; ed era un bravo insegnante di storia e geografia nelle scuole private di Napoli, ed insegnò anche per qualche tempo nel ginnasio del collegio cattolico del quale io ero alunno. E chiedo il permesso di qui raccontare un aneddoto che udi di lui, perchè mi fa sempre ridere quando mi passa per la mente. Egli, non so per quale suo ghiribizzo o a quale consiglio cedendo, volle entrare nella massoneria, e in un punto della cerimonia di iniziazione fu collocato in una stanza buia, dove alcuni personaggi invisibili conversavano tra loro di politica nazionale e internazionale, e, in quel conversare, incorrevano in spropositi di geografia. Al che si risvegliò nel candidato l'insegnante di geografia, e il Terranova intervenne bonariamente per rettificare; ma una voce dalle tenebre gl'impose severa: « Silenzio! ». « E chi sei tu (progruppe l'impetuoso uomo), che mi dici silenzio? » E la voce: « Io sono il

«Compagno Terribile». E l'altro: «Tu sei un imbecille!» (ma la parola fu dialettale e più colorita e più calzante). Qui strepiti di spade brandite e pronta illuminazione della stanza, e discacciamento del Terranova, che, in conclusione, non poté entrare in massoneria.

Una breve ripresa ebbe l'albo nel 1888, quando la Serao e lo Scarfoglio avevano trasportato il loro giornale da Roma a Napoli; e allora vi scrissero il giovanissimo Francesco Saverio Nitti; Vincenzo Morello, che acquistò poi lettori e ammiratori nella *Tribuna* col nome di «Rastignac», e che il Mussolini fece senatore nel 1920 «per grandi meriti verso la patria» e interrogato da una commissione di senatori intorno a questi meriti rispose: «Per avere continuamente screditato il parlamento»; il poeta Mario Giobbe, che ebbe poi fama come abilissimo traduttore dei drammi del Rostand. Ma io chiudo il mio piccolo florilegio di questo albo con alcune strofe, dirette alla Serao da Corrado Ricci, che, capitato a Napoli, rivide quella sua conoscenza romana nel nuovo ufficio di condirettrice del *Corriere di Napoli*:

È troppa la bellezza
del vostro golfo! — Un dolce sentimento
di pace, una tristezza
come d'amor nell'anima mi sento.

Matilde, e voi chiedete
dei versi pel *Corriere*! — Ma che fare?
Napoli non vedete
e Capri ed Ischia e Procida ed il mare?

Ma come dire un canto
che valga quello che mi sento in core?
Ardono i monti, tanto
di queste terre fulgido è l'ardore!

Veggio dal mio balcone
Posillipo che sporge alla marina;
sino a Pizzofalcone,
la riviera di Chiaia e Mergellina.

Il mar lieto risplende
sotto la luna in luminose spire.
Tutta l'anima intende
l'alto ideale e non lo posso dire!

Sol forse il camposanto,
con le sue celle fra i cipressi neri,
ha compreso il mio canto,
ha compreso il mio core e i miei pensieri.

14 ottobre '88.

CORRADO RICCI

È schietto, affettuoso, tra gioia e malinconia, tra ammirazione e meditazione, in quella forma semplice e snella della quale Olindo Guerrini, suo contemporaneo e compagno di lavoro, aveva dato l'esempio e che

molti si studiavano d'imitare, ma pochi con felicità, come qui il Ricci. Ripensando al quale io sento ora una sorta di angoscia e quasi di rimorso, perchè una lunga consuetudine, più che trentenne, di amicizia, e la sincera stima delle sue doti come cultore d'arte e scrittore di storia e critico letterario (i suoi saggi danteschi, freschi ed arguti, valevano molto meglio di grossi volumi dei suoi contemporanei dantisti di professione), non mi trattennero dal rompere le relazioni con lui, per una ribellione del mio sentimento politico, quando vidi lui, che era un onest'uomo ed era stato in Bologna accanto a Giosue Carducci e lo venerava, lasciarsi prendere dal fascismo e prestargli omaggio. Forse fui ingiusto, perchè dovevo far prevalere in me la considerazione che Corrado Ricci era un temperamento affatto apolitico e perciò indifeso in una situazione, nella quale si richiedevano passione politica e indignazione morale. Ma la cosa andò pur così, e in me è rimasto il rimpianto e il dolore di quel ricordo.

B. C.