

NOTERELLE DI ESTETICA

I

IL BENDA E PROPERZIO.

Solo di recente, e per caso, mi è venuto tra mano il libro di Julien Benda su Properzio (*Properce ou les amants de Tibur*, Paris, Grasset, 1928), e mi sono meravigliato che esso sia sfuggito agli studiosi italiani, perché non ne trovo ricordo neppure in speciali monografie sull'elegiaco latino pubblicate di recente in Italia. In questo libro che è di un Benda affatto diverso dal polemista che conosciamo, avversario del Bergson e dell'irrazionalismo e nemico dei *clerics* traditori, si parla deliziosamente di amore e delicatamente di poesia, e vi si enunciano, con penna lieve ma con pensiero sicuro, concetti che, specialmente in Francia, sono tutt'altro che comuni presso i critici di letteratura. Per esempio (pp. 10-11), circa la ricerca delle fonti dei poeti si leggono queste riflessioni in dialogo: « Vous êtes vraiment comiques, vous autres critiques "scientifiques"; vous vous évertuez à nous décrire, dans toute leur "objectivité", les éléments qui ont impressionné un auteur, les modes de sensibilité qu'il a hérités de ses modèles, les moules verbaux que lui a imposés son époque; après quoi, vous êtes forcés à convenir que toutes ces données, pour peu qu'il ait quelque tempérament, il les a complètement transformées. Vous ressemblez à un chimiste qui, ayant à nous parler de l'eau, nous décrirait toutes les propriétés de l'oxygène pour venir nous dire enfin ensuite que, quand ce corps devient de l'eau, il ne présente plus aucune de ces propriétés ».

Al che si oppone una parziale difesa, cioè che, certo, il poeta trasforma i materiali venutigli dal di fuori, per così dire, dei suoi sentimenti, ma non già fino al punto che egli non presenti certe parti che ha conservate e che sono del suo tempo e non del suo essere particolare, e tuttavia hanno operato su lui. Ma ecco come la difesa è immediatamente annullata. Hanno operato, « non pas dans la mode d'un corps qui en transforme un autre, mais selon la mode d'un canal qui impose à une onde la direction de son cours. Agir n'est pas nécessairement agir selon la mode chimique: une action *mécanique* est aussi une action ». E con la parola « *mécanique* » si è ricondotti alla verità. L'azione ha luogo sulla parte non poetica ma

meccanica che è nelle composizioni poetiche: in ciò che si chiamano schemi tradizionali, poeticamente indifferenti.

E, dopo avere offerto una ricca serie di fresche impressioni e di argute osservazioni sugli amori di Properzio e di Cinzia, eccolo ad arrestarsi a un tratto e mutar via con una semplice riflessione, che è nel tempo stesso una critica, che egli non tace, della grande critica letteraria francese, dominata dalla persona del Sainte-Beuve. Discorrendo — dice — fin qui, circa l'opera di Properzio, dei casi del suo amore, « je n'avais négligé qu'une chose: le *fait littéraire*, qui constituait cette œuvre. C'est moi maintenant qui m'insurgeais contre mes procureurs d'âmes, qui leur représentais qu'un phénomène littéraire est tout autre chose qu'un phénomène psychologique, que je ne l'atteins en rien parce que je m'unis à l'âme de son auteur et que, de fait, en lisant leur grand maître et les fameux *Lundis*, trop souvent je ne trouve que l'étude d'une âme quand on m'avait promis celle d'une œuvre. Or, présentement, je voulais saisir le phénomène littéraire qu'est l'œuvre de Properce. Je reprenais donc cette œuvre en la regardant uniquement comme un dispositif verbal, propre ou non à charmer mes sens ou à toucher mon âme, sans me soucier de savoir si, derrière ce dispositif, il y eut un cœur humain et s'il était sincère ».

Ma anche sulla critica dei testi il Benda ha qualche cosa da dire, che sfata molte illusioni e molte pretensioni dei puri filologi: che quel che decide è unicamente il senso poetico; decide, probabilmente anche contro l'autore, e a favore del copista o del tipografo che ha corretto le bozze. Del testo dei carmi di Properzio si dice che è molto guasto, e anche lui, come altri poeti, avrebbero da lamentare, per il trattamento sofferto dai posteri. E qui egli osserva con eleganza di celia pari alla verità dell'osservazione (pp. 169-70):

« Il est vrai, pensai-je, que les auteurs n'ont pas toujours à se plaindre; j'ai idée que Malherbe ne se plaint pas d'imprimer: ' Et, Rose, elle a vécu ce que vivent les roses ', au lieu de la platitude qu'il a écrite; et que Pascal a maugrée le jour où on prouva qu'il n'a jamais parlé de *raccourcis d'abîme*. Je trouvais grave de penser que, pour mes contemporains, avec leur éditions revues et corrigées, la postérité ne pourra jamais leur faire dire autre chose que ce qu'ils ont dit, et que, pour l'éternité, les rimes de Coppée et de Rostand ne seront que ce qu'elles sont ».

La realtà è che lo spirito estetico, che crea l'opera del poeta, continua a volte a lavorare ritoccando e perfezionando quell'opera stessa in altri che la leggono, l'imparano a mente e la trascrivono. E, poichè, in fatto di poesia, non hanno luogo i concetti giuridici della proprietà, quando bisogna risolversi tra due varianti non c'è altro che da attenersi a quella delle due che è bella o più bella dell'altra: nel che si potrà non cogliere la *voluntas* o il *factum* del poeta, ma si coglie certo quella della Poesia. Che se poi la variante brutta o meno bella vien documentata come autentica, bisogna, senza dubbio, rassegnarsi, ma segnare in nota la *felix culpa* dell'amanuense o del tipografo, infedelmente fedele.

II

L'« ASSOLUTO » DELLA PAROLA.

« Accettare la parola come un assoluto per sè stessa, di qua così dal concetto come dalle successioni del cantabile e recitativo »: tale sarebbe la formula della poesia nuova, come mi accade di leggere nell'articolo di un suo amatore. Ora estetica e filosofia del linguaggio hanno da lungo tempo distaccato la parola dal « concetto » o logicità, mettendola invece in relazione con la poesia e la fantasia, e quanto al distacco dal cantabile e dal recitativo fu quella un'operazione risanatrice che agevolmente compì, ai suoi tempi, quando era necessaria, Vittorio Alfieri. Ma il fatto è che la cosiddetta poesia nuova vuol distaccare la parola dalla fantasia che sola le dà il significato e con ciò anche dal sentimento che alla fantasia porge la materia; e così, pretendendo di trattarla come un « assoluto », non può se non trasferirla tra i « mezzi magici », nella cui virtù credono gl'illusi. Al qual proposito trovo in un articolo di E. d'Ors questa osservazione: « Nella sua ambizione teorica, il cubismo si avvicinava alla magia, nei suoi esiti al subconscio. Numerosi sono i pittori che hanno articolato balbettii da medium, là dove pensavano di darsi a definitivi esorcismi d'ipnotizzatori ». Il D'Annunzio cantò: « Divina è la Parola »; ma la parola è divina, ossia poetica, in quanto non è « assoluta », ma anzi « relativa »; relativa cioè all'anima umana che si esprime o si trasfigura in essa nel suo intero.

III

NATURA O ARTE?

Natura o arte?—Questo antico quesito è presto sbrigato da coloro che con astratto monismo (o « attualismo », come fu chiamato in Italia) rispondono che l'arte è anch'essa un atto come ogni altro atto, e perciò il quesito non ha luogo. Ma fatto sta che esso ha ben luogo e si dibatte di continuo e ha avuto anche un'espressione storica nel gran contrasto tra il romanticismo, in quanto era inteso come spontaneità o natura, e il classicismo inteso come regola o arte. E il suo buon fondamento si ritrova nella distinzione delle varie spontaneità o nature che vogliono chiamarsi; e, nel caso di cui parliamo, tra la spontaneità della passione con la sua pseudoespressione, la quale fa tutt'uno col sentimento che grida, esclama, asserisce, e la diversa spontaneità dell'intuizione ed espressione, che, in quanto è estetica, è espressione vera e propria, autonoma. E poichè la premessa sentimentale, la passione agitante, è necessaria

all'arte perchè senza di essa non si avrebbe la materia per la nuova ed estetica forma, e questa è non meno necessaria, perchè senza di essa l'arte non sarebbe bellezza (quale non è in tanta parte della letteratura romantica o romanticheggiante), ecco che quel quesito è il preambolo di questa teoria; e, per povera che ne sia la trattazione, e manchevole di approfondimento, anche la soluzione che si dava del quesito (per es. quella oraziana) è, in fondo, giusta, cioè d'accordo col comune buon senso.

IV

IMMAGINAZIONE E FANTASIA.

In una lettura fatta alla British Academy nel 1946 B. Wikley prende a difendere la distinzione posta dal Coleridge tra immaginazione e fantasia contro il giudizio che essa sia « famosa ma inutile » (« celebrated but useless »). E ha ragione così sulla verità e fecondità di essa come nel metterne in mostra il significato di contributo alla concezione attiva e non ricettiva dello spirito umano. Ma forse sarebbe convenuto ricordare che quella distinzione, con differenze meramente verbali e terminologiche (in cui diversamente che nel Coleridge il senso negativo era dato alla parola « immaginazione » e il positivo a quella di « fantasia ») si trova già nella filosofia idealistica e romantica tedesca (e se ne potrebbe fare la storia), per esempio in Jean Paul, in Schelling, in Solger, e fu poi accettata e di continuo adoperata dal nostro De Sanctis: il che non è per detrarre al merito del Coleridge, il quale la risentì nelle sue proprie esperienze e nei suoi giudizi critici, acutamente esemplificandola. Nella teoria estetica, conveniva meglio dedurla (e questo ho procurato di far da mia parte), riportando l'immaginazione al pratico o voluttuario combinare immagini e la fantasia alla creatrice genialità teoretica e poetica. Il Coleridge simboleggiava la prima, per lui negativa o deteriore, con la parola dell'Otway: « Lutes, laurels, sens of milk and ships of amber », e la seconda con quelle shakespeariane: « What! have his laughter brought him to this pass? »; e noi potremmo col contrasto tra la frase lussureggiante di un D'Annunzio e quella casta di un Carducci, ponendo in questa e non in quella la poetica « fantasia ».

V

LE POETICHE DEI PORTI.

La « Poetica », che come precettistica poetica era stata congedata per riconosciuta inutilità e per la congiunta nocività che è delle cose inutili, e come teoria della poesia era stata a pieno risolta nell'Estetica, si riaffaccia ora non più al singolare ma al plurale, come « le Poetiche », cioè la

poetica propria di ciascun poeta. Affrettiamoci a dire che essa neppur così trova posto nella teoria dell'arte e nella critica: altrimenti c'è rischio che finisca col salire perfino in cattedra. La poetica del singolo poeta è la sua poesia stessa in quanto si attua; e se qualcosa delle anticipazioni enunciate dal poeta non si attua o si attua contro la sua poesia, si chiama (e così la chiamava il De Sanctis) le «intenzioni» del poeta, delle quali non è da tenere alcun conto nella poesia in quanto tale, e soltanto saranno da additare, eventualmente, tra le altre fonti degli errori e delle bruttezze poetiche. Questa mania di ridurre a programma la poesia dei poeti, riconoscendo le loro individuali «Poetiche», è un regalo che ci è stato fatto dai Mallarmé, Valéry e simili ingegni privi del concetto della poesia.

VI

SCOPERTE DI ESTETICA IN FRANCIA.

Il gran problema, che pare sia stato infine scoperto e si dibatta in Francia, e per merito, a quanto sembra, del signor Jean Paulhan, è se nella poesia «la pensée vient de la forme et de la matière» o se «la forme naît de la pensée». Ma ecco — qualcuno nota meravigliato — «au milieu de tant d'arguées byzantines, un phénomène éternellement se manifeste: la poésie à chaque nouvelle naissance se lève simple et nue, — et voici que nous découvrons non sans stupeur une évidence: dans tout classicisme sommeille un romantisme secret, et le romantisme est sollicité à son insu par un classicisme foncier»: parole e poesia sono tra loro «indifférentes», cioè identiche (*Présence*, 22 aprile '45). Sia lodato Dio: quantunque tutto ciò sia stato già molte volte detto, e la conclusione altresì, con qualche maggior avvedutezza e fermezza, cioè determinando quello che si chiama «pensée» e che non è il pensiero logico. Ma il punto è che questa verità sarà come un «masso erratico», fino a quando non sia riportata a un fondamento filosofico, che in Francia manca del tutto nelle trattazioni sull'arte.

VII

LA POESIA MAL CAPITATA PRESSO GLI APOSTOLI E I RIFORMATORI SOCIALI.

Vedo ristampata, col titolo *L'arte appartiene al popolo*, una pagina di Lenin, presa dal libro su di lui di Clara Zetkin, nella quale si dice che l'arte non è quella che «offre biscotti zuccherati e raffinati a un'esigua minoranza di qualche centinaio o migliaio di persone su una popolazione

che, come la russa, conta numerosi milioni d'individui», e che essa deve indirizzarsi al popolo e «spingere le sue radici più profonde nelle grandi masse lavoratrici», degli «operai e contadini», e farsi comprendere ed amare da esse ed elevarle a un grado superiore. Ma la poesia e ogni altra forma d'arte non s'indirizza nè ai capitalisti nè ai proletarii, nè a quelli che trattano la vita come ozio e piacere nè a quelli che la trattano come faticoso lavoro, non ad una od altra classe sociale. La poesia e l'arte unicamente si rivolge alla pura umanità, dovunque essa si trovi, dovunque un cuore batta per essa e una fantasia la configuri, che sia di un ricco o di un povero, di un potente o di un umile, prescindendo e allontanando da sè tutte le altre diverse tendenze e predilezioni dei suoi lettori e contemplatori, le quali essi soddisfaranno e sfogheranno altrove, ma non nella poesia e nell'arte, non in quel tempio ma sulla piazza. Il poeta e l'artista si sentono alla presenza di Dio e dell'Universo, e non dei singoli uomini e dei gruppi di uomini alla cui particolarità d'interessi debbano gradire. Non discende mai verso di essi, ma li innalza a se stessa.

L'assegnare un fine pratico alla poesia è una tentazione alla quale gli uomini politici e i riformatori e apostoli sociali difficilmente resistono, e non vi resistè il Mazzini, così nelle sue proposizioni teoriche come nei suoi giudizi sui poeti, se anche diversamente dal Lenin il fine a cui egli guardava fosse non classistico ma universalmente umano, cioè morale, alto al pari della sua elevatezza morale: il che, per altro, in rapporto all'estetica, non fa differenza sostanziale.

VIII

ILLUSIONI SULLA GENESI DELLE OPERE D'ARTE, DOCUMENTATA DAGLI SCARTAFACCI DEGLI SCRITTORI.

Quando furono pubblicati gli *Sposi promessi*, non solo il Parodi ma anch'io, pur mentre sentivo l'attrattiva della curiosità, m'impensierii di quel che sarebbe accaduto — e che accadde — col dilagare dei confronti e delle disquisizioni sulla diversità tra la prima e l'ultima stesura, pascolo di tutti i professori ed accademici che non sapevano far nè critica nè storia. E mi sdegnavo della «genesi» che costoro, per darsi un tono, dicevano di voler determinare del capolavoro manzoniano, perchè io sapevo che l'opera d'arte ha una genesi affatto ideale, che si trae dalla sua presenza stessa. E quanto all'altra che si voleva rintracciare negli scartafacci e nelle brutte copie era ben poco concludente, anche nel suo ambito, perchè gli scrittori talvolta compiono il loro travaglio senza mettere penna in carta e provando e limando mentalmente, e tal'altra (ciò dipende dagli abiti individuali), quando preferiscono di usare la penna, scrivono cose che

nell'atto stesso dello scriverle sanno di non accettare e si riserbano di convertire nel diverso o nel contrario. Credete che le correzioni che si fanno nel manoscritto siano sempre modificazioni o miglioramenti di una prima forma? Spesso non sono altro che la prima e sola forma della quale con segni convenzionali sulla carta si era posta l'esigenza, invitando sè stessi a soffermarsi dopo che sarebbe stata tracciata la linea generale della pagina o del componimento, la quale non si voleva smarrire o lasciare raffreddare. Ma quel che non potevo pensare allora, perchè i tempi non erano ancora maturi per questo, è che, dopo i predetti accademici (dei quali nominerò, *honoris causa*, il D'Ovidio) quella sorta di genesi non genetica sarebbe stata adottata e protetta dai decadenti, incapaci di cogliere con la meditazione i rapporti della vita dello spirito e che considerano la poesia come qualcosa che si fabbrica raziocinando e calcolando. Io non vieto niente, nè la soddisfazione della curiosità, nè l'intrattenersi delle inezie quando pur premono cose maggiori; ma sgonfio l'una e le altre quando pretendono di essere critica affinata o integrazione della critica seria.

IX

LE STORIE LETTERARIE E I GIUDIZI SUI LIBRI NON LETTI DAI LORO STORICI.

Sulla critica della ordinaria costruzione delle storie della poesia e delle arti non tornerò più dopo quanto ne dissi ancora una volta in appendice al secondo volume dei *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento* (pp. 251-58); ma mi piace dare qui « un corollario ancor per grazia ». Cioè, che abbandonare quello schema e adoperare l'altro della storia monografica e individualizzata preserva quegli storici dal pericolo, in cui cascano, di parlare di scrittori che non hanno mai seriamente studiati e talora neppur visti corporalmente nei loro volumi. E come non cascarci? Come sottrarsi all'assunto di dare giudizio, o « sintetico giudizio », di tutti gli scrittori di qualche rilievo o di qualche nome, che tuttavia non si ha la forza nè il tempo di veramente conoscere o (ch'è lo stesso) non interessano di presente il critico e lo storico e non suscitano in loro osservazioni e riflessioni? Nei libri di storia letteraria, anche nei più seri e scritti da uomini coscienziosi, è dato notare costata imposta (chiamamola così) superficialità. In tutti: perfino — che cosa dire? —, una volta almeno, nella *Storia della letteratura italiana* del De Sanctis, dove, tra l'altro, è una pagina (II, 276-77 della mia ediz.: cfr. nota a p. 443), contenente una rapida rassegna di autori, piena di errori di nomi e di trasferimenti cronologici, della quale io non sapevo rendermi conto, finchè non mi avvidi

che era stata attinta — s'indovini a quale libro? — proprio a uno dal De Sanctis acerbamente e giustamente stroncato, alla *Storia della letteratura italiana* di Cesare Cantù, autore che passava (e non era) per bene informato ed esatto in materia di fatti.

X

CRITICA LETTERARIA IN AMERICA.

Nella introduzione a una raccolta di saggi (Oxford, Univ. Press, 1930), composta da critici americani, edita da Norman Foerster, che è anche autore di un libro *American criticism: A study in Literary Theory from Poe to the Present* (Boston-New York, Mifflin, 1928), trovo un prospetto dei varii indirizzi della critica letteraria colà. Il libro è un po' vecchio, ma è probabile che la situazione sia a un dipresso ancor oggi la stessa. L'autore distingue dunque quella scuola di critica in due gruppi: il primo di coloro che si occupano specialmente del primo strato o della superficie letteraria; il secondo di coloro che si occupano del fondo d'idee che debbono sostenere la letteratura. Curiosa divisione, che, confondendo poesia e letteratura, dà per sicuro che quella come questa abbia una superficie e un fondo, una forma senza idee e idee che la sostengono. Comunque, nel primo gruppo sarebbero compresi gl'impressionisti, che effondono i loro moti simpatici per le opere d'arte o che addirittura sostengono che la critica stessa sia creazione; e, sebbene l'America non abbia avuto un Pater o un France, merita di essere menzionato in questo proposito Lewis E. Gater, dell'Harvard College. Ma vi sarebbero compresi anche gli espressionisti, come qui li si chiama, ponendoli a riscontro dei primi, laddove sono semplicemente quelli che considerano le opere di poesia e letteratura nel loro valore di espressioni belle, e perciò non stanno in nessun rapporto con gl'impressionisti che dicono le impressioni quali che sieno da loro provate più o meno *per accidens* nel leggere quelle opere. I critici dell'espressione credono compiuto il loro ufficio quando hanno ripetuto in sé stessi l'espressione creativa, l'intuizione, e mostrato se essa fu o no un'espressione compiuta. Sono essi i seguaci del Croce, il cui capo in America era allora J. E. Spingarn, già professore nella Columbia University. Anche bipartito è il secondo gruppo, quello dei critici d'idee, di cui una prima schiera è dei nazionalisti, osservatori, diagnostici, servitori delle forze vitali che sono in atto nella vita americana: i loro profeti sono il Whitman e il Melville, e le loro presunte guide Van Wyck Brooks e Lewis Mumford, e il loro sforzo sta nello scorgere dove la vita e la letteratura americana sono inadeguate e nell'incitarle a nuove prove. Ai nazionalisti seguono gli umanisti, che continuano la tradizione dell'Emerson e del Lowell in America e di Matthew Arnold in Inghilterra,

la tradizione greca e cristiana, integrata da quella orientale, e vogliono una cultura che sia completa e non parziale. Agli umanisti appartenevano C. Brownell (1851-1928) e George Woodberry (1855-1930); ma i veri iniziatori del gruppo sono Irving Babbitt, professore di Harvard, e Paul Elmer More.

Come si vede, i critici di questo secondo gruppo saranno apostoli di cultura, ma non propriamente critici di poesia e letteratura, e nello stesso primo gruppo, gli impressionisti sono impressionisti e non critici. Coticchè, se si sta a quanto dice questo prospetto, non resterebbero colà, di critici che intendano il loro mestiere, che quelli di cui fu capo lo Spingarn, del quale nel volume è pubblicato il programmatico saggio: *The New Criticism*, del 1910. Pare, inoltre, che manchi in America una tradizione, che sia discesa dal *Poetic principle* di Edgardo Poe.

XI

IL CONFESSARSI E GLI SCRITTORI.

«È una disgrazia che non si può abbastanza deplorare che tanto pochi abbiano scritto di sè medesimi: ogni confessione non pubblica di un uomo superiore importa, a mio avviso, un danno inflitto al patrimonio dello spirito e dell'anima dell'umanità». Così leggo nelle pagine di un libro postumo del Keyserling (nella rivista *Der Turm* di Vienna, giugno 1946). Il Keyserling si duole che gli scrittori non c'informino abbastanza del loro intimo e che quelli di essi che scrivono autobiografie si tengano nell'estrinseco. Ma lo scrittore, sia filosofo sia poeta, confessa sempre sè stesso nel modo che solo è degno, cioè convertendo i propri casi e le proprie esperienze in filosofia e poesia; e dissolvendoli in queste dopo che hanno adempiuto la loro parte come premesse di quel dissolvimento che è insieme trasfigurazione. Perciò essi saggiamente e decorosamente tacciono di sè fuori dell'opera loro, o, se s'inducono a darne qualche cenno e a parlare e a scrivere delle loro persone, ciò fanno solo per quel tanto per cui stimano che certi ragguagli della loro vita agevolino la comprensione dell'opera loro. Fuori di questo rapporto, essi parlano e scrivono di sè stessi, ed eventualmente in difesa delle cose loro e della loro reputazione, nè più nè meno di ogni altro uomo, grande o piccolo, scrittore o no di professione, che sia costretto a dar conto di sè. Ma rimproverarli di non ragguagliarci delle loro faccende intime e delle loro follie e miserie sentimentali, è approvare e incoraggiare i prosuntuosi e seccatori, che proprio di questo largamente usano, facendo cosa di certo assai più facile che non sia coniare un bel verso o formulare una nuova e rischiarante proposizione filosofica.

B. C.