

Arte e scienza – Capitolo 6 – Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa

scritto da Pirandelloweb.com

Natura, reale, vero, ideale, ecc. sono termini astratti, quasi vaselli elastici, che ciascuno può riempire del proprio sentimento e del proprio pensiero. Basta che questo sentimento e questo pensiero siano sinceri: sinceri nell'essenza, sinceri nell'espressione.

[Indice Saggi e Discorsi](#)



Luigi Capuana (1839-1915)

[Introduzione](#)

Indice

I. Arte e scienza

II. Un critico fantastico

III. Illustratori, attori e traduttori

IV. Per uno studio sul verso di Dante

V. Poscritta

VI. Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa

VII. Per l'ordinanza d'un sindaco

VIII. I sonetti di Cecco Angiolieri

IX. Appendice: Per le ragioni estetiche della parola.

VI. Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa

Nella prefazione amaramente arguta a un suo recente volume di novelle, Luigi Capuana [12] volle riaffermare una sua antica convinzione: che la novella cioè dovesse unicamente esser creazione di caratteri, di personaggi che vivano nell'opera d'arte come nella realtà, per conto loro, e che la forma dovesse così intimamente esser fusa col contenuto da non doversi distinguere affatto da esso.

[12] *Coscienze*, Catania, Battiato ed., 1906.

Ora tale convinzione racchiude un criterio d'arte, che non si riferisce propriamente alla novella soltanto, bensì ad ogni opera letteraria, che non voglia esser futile giuoco o insulsa esercitazione di stile. Chi concepisce e considera la forma come alcunché d'esteriore, di posticcio, e l'immagine come un tropo o un traslato retorico da appiccicare all'acconciatura stilistica quasi un pennacchio o una gemma o uno svolazzo, stimerà deficienza formale quell'immediatezza trasparente e aridità quella schiettezza semplice dell'espressione genuina. Son questi gli ultimi superstiti della vecchia Retorica, gli ultimi sacerdoti delle così dette *veneri dello stile*, che ancora, in nome della teoria dommatica dell'*ornato* o della lingua letteraria,

scomunicano quella che essi chiamano lingua comune e quanti non rispettano le leggi esterne d'ogni composizione. Grazie a Dio, non vogliamo più sapere adesso che cosa debba essere, in astratto, un romanzo o una novella; non vogliamo più sapere se molte narrazioni o rappresentazioni più o meno brevi, che vanno tuttavia sotto il nome di novella, non rispondano più o rispondano male alla definizione che di queste forme letterarie dava la retorica, agli esemplari famosi che ce ne offre la storia letteraria nostra o di altre nazioni, secondo la lunga evoluzione delle forme stesse. Che importa il nome? che importano il metodo, il criterio, la norma, seguiti da questo o da quello scrittore? Noi vogliamo vedere se la vasta e complessa opera d'arte narrativa, qualificata ancora come romanzo, o la breve e sintetica qualificata ancora come novella, sia un essere vivo: vivo per sé, non in virtù d'una legge esterna o dell'intendimento o del metodo del suo autore; se il germe in cui quest'essere era contenuto si sia sviluppato naturalmente e spontaneamente sia fiorito, secondo cioè la sua propria intima legge vitale. Se poi quest'essere vivo appartenga o debba ascriversi a una nuova specie o sia un individuo che viva per conto suo, è questione di catalogo e di casellario. L'arte non ci ha che vedere.

È ormai tempo veramente che venga bandita una volta per sempre ogni oziosa discussione di metodo nell'esame delle opere d'arte. Non se ne può più!

Di natura s'è fatto naturalismo; di reale, realismo; di vero, verismo; di ideale, idealismo, e via dicendo. Il Capuana ha pur combattuto e non poco contro tutti questi ismi contemporanei; e di uno, anzi, che gli s'era attaccato addosso, o meglio, che avevano voluto appiccicargli a dispetto, ha pur dovuto soffrire durante la lunga carriera letteraria.

Egli, in fondo, ha voluto sempre e solamente la sincerità in arte. Ma, ahimè, il sincero, se dice – poniamo – che l'arte deve ispirarsi alla natura, rischia d'esser chiamato

naturalista; se dice che l'opera d'arte dev'esser concreta e adattata alla realtà delle cose, rischia d'esser chiamato realista; e se vuole il vero, verista; e se finalmente si oppone a certe teoriche aberrate dei cosiddetti idealisti, rischia d'esser sospettato senza ideale, che è il peggior guaio che possa capitare ai dí nostri.

Chi ha il pregiudizio d'una formula, chi si è fatto un genere d'una cosa, la quale si presta ad essere intesa e determinata da ciascuno a proprio modo, non può intendere o non vuole riconoscere come e che altri sia o possa essere senza pregiudizii.

E così avviene spesso che naturalisti e realisti e veristi e idealisti e simbolisti, ecc. ecc., si voltino contro il pover'uomo che si professa spregiudicatamente sincero e che dichiara di trovar negli uni non la natura, ma un genere di natura, e negli altri non il reale, ma un genere di reale; non il vero, ma un genere di vero; non l'ideale, ma un genere d'ideale, e così via.

Ora, poiché il sincero non ha pregiudizii, può accettare ed accogliere tutto – proclamando la massima libertà – tutto, a patto che non venga in alcun modo mortificata la bellezza. Natura, reale, vero, ideale, ecc. sono termini astratti, quasi vaselli elastici, che ciascuno può riempire del proprio sentimento e del proprio pensiero. Basta che questo sentimento e questo pensiero siano sinceri: sinceri nell'essenza, sinceri nell'espressione.

Il fornaciaio che fabbrica questi vaselli è il tempo, il quale di tanto in tanto ne varia più o meno la foggia e ne cresce o ne scema la capacità; e segna con questo variare le date di sua vita. Sopravvengono però al vecchio fornaciaio certi momenti di delirio febbrile, in cui, scontento dei vaselli vecchi, si mette a tentare smaniosamente le più strane fogge da dare ai nuovi, e impasta e rimpasta in gran confusione. Nessuno più ci raccapezza nulla. I vaselli restano vuoti: i pensieri e i sentimenti, che dovrebbero andar dentro, stanno tutt'intorno ad essi come un liquor versato. Tale effetto mi

fanno appunto tutti quegli aggettivi e avverbii e giri di frase attorno ai termini astratti nelle prose e nelle poesie moderne: parole e parole e parole, che dovrebbero star dentro a quell'una astratta e sintetica, e che invece restan fuori, poiché l'intesa non è, né potrebbe essere, comune.

Che vuol dire *natura*? che vuol dire *reale*? che vuol dire il vero? e chi mi sa dire che sia l'*ideale* degli idealisti? Termine astratto è anche sincerità, su cui pure manca una comune intesa. Ciascuno può essere o credersi sincero a suo modo.

Verissimo. Solamente, io dico, se sincerità in arte significa qualche cosa, non saranno certo sinceri tutti coloro che, invece di lasciar che l'opera nasca spontaneamente nel loro spirito, la compongono esteriormente, sostituendo comunque alla natura la riflessione, una riflessione estranea, ambiziosa; tutti coloro che condannano la propria opera ad essere non già come essa si vuole, ma come essi la vogliono, per seguire una moda, una formula, per parere insomma quel che non sono.

Può avvenire certamente, e avviene anzi non di rado, che noi siamo in fondo, sostanzialmente, diversi da quel che in buona fede ci crediamo, per quella illusione attiva e pure incosciente che non ci permette di vederci nella nostra vera e schietta realtà, ma quali vorremmo essere. Crediamo di conoscerci, e ci ignoriamo. Pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia di noi stessi. In tale stato, domina certamente la finzione; ma è una finzione vissuta, sincera.

Che opera d'arte verrà fuori da uno scrittore in tale stato? Verrà fuori necessariamente un'opera *non sincera*: perché, o l'idea dell'opera sarà suggerita da questa che, per quanto incosciente, spontanea, è pur sempre un'ambizione, e allora l'opera non troverà nella realtà profonda e ignorata della coscienza gli elementi adatti, che la costituiscano; o l'opera sorgerà ingenuamente materiata di questi elementi, e allora lo

scrittore, che vive la sua finzione, sarà inconsciamente indotto ad alterar secondo questa l'espressione dell'opera sua.

Nessuna formula, dunque, nessun sistema, nessuna finzione e, sopra tutto, nessun metodo prestabilito nell'arte.

Anche tutte le distinzioni che si sogliono fare nel campo dell'arte narrativa, sono in fondo arbitrarie e retoriche. Si suol distinguere, ad esempio, tra novella, racconto e romanzo. Comunemente, una novella troppo lunga, ma non ancor tanto da poterla chiamar romanzo, si suol chiamare racconto; e così pure un romanzo breve e tenue, che non si vorrebbe definir novella. Racconto, così, verrebbe a essere un che d'intermedio tra novella e romanzo.

Che valore possa avere una simile distinzione fondata su la minore o maggior lunghezza d'una narrazione, mi sembra proprio ozioso indugiarsi a rilevare.

Altri, invece, fa una distinzione, che non si fonda in questa misura esteriore, ma in qualcosa d'intimo, e cioè in un diverso atteggiamento dell'arte narrativa, e su questo vuol fondare una questione, per così dire, storica o di tradizione letteraria.

Dicono questi tali: ogni scrittore, nel trarre comunque dalla vita presente o passata una favola qualsiasi da narrare, sia breve, sia lunga – novella o romanzo – potrà sempre farne un racconto o lungo o breve: questo poco importa; sarà racconto per il modo particolare che adotterà nell' esporlo. Giacché racconto, più che uno speciale componimento d'arte narrativa, è una maniera d'arte, senz'alcuna determinazione di lunghezza o brevità, indipendente insomma dall'estensione o dalla complessità maggiore o minore della favola. Questa, nel racconto, viene esposta o riferita dall'autore stesso o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione. Non che manchi nel racconto la rappresentazione, ma certo la parte per così dire espositiva o descrittiva predomina, e la rappresentazione stessa non è mai diretta, oggettiva, ma atteggiata subiettivamente da chi narra

o describe; e gli altri personaggi, oltre all'autore che parla in prima persona o a quell'altro da cui il racconto si finge narrato, non assumono voce in questa rappresentazione subiettiva, se non quando, per maggior efficacia, il raccontatore lo stimi opportuno. Ove la rappresentazione diretta prendesse, per così dire, la mano al raccontatore, un grave difetto d'arte ne deriverebbe al racconto; si può riferire un breve dialogo; non, per disteso e minutamente, un lungo discorso con la viva voce di chi lo proferí; né tanto meno, oggettivamente, una scena complessa di parecchi interlocutori.

Qui entriamo, veramente, nella retorica: prescriviamo una legge.

Si può ribattere:

– Non una legge, propriamente; ma la coerenza. Potete scegliere questo o quel mezzo; ma se scegliete questo, seguitelo, coerenti.

No, rispondiamo noi: perché la coerenza, a cui qui si fa appello, non è la coerenza estetica, ma quella logica. Riferire un dialogo, nel *racconto* (rappresentazione soggettiva), o tutta una conversazione, non è errore estetico, perché non offende la fantasia, ma solo – se mai – la riflessione. I lunghi dialoghi o la conversazione possono non offenderci affatto, se il raccontatore riesce a dare – in un dato momento – l'illusione d'una rappresentazione: noi dimentichiamo la persona che racconta. Pensar questo, è già un sottrarsi all'impressione fantastica e compiere un fatto di coscienza riflessa, vale a dire fuori del fatto estetico.

Ma lasciamo star questo. In fondo, si vuole stabilire una differenza tra rappresentazione soggettiva (racconto) e rappresentazione oggettiva. E alcuni parlano di questo oggettivismo nell'arte narrativa come d'un progresso che non possa mettersi in dubbio, e dicono che esso ad ogni modo risponde siffattamente alla coscienza artistica moderna, che un narratore, anche volendo e dovendo, non riesce a farne a

meno. Altri, invece, credono e sostengono che esso non sia propriamente un modo nostro, perché noi nel *racconto* possiamo veramente riconoscere la pura tradizione nazionale della letteratura italiana: nel racconto che prosperò in particolar modo nelle valli d'Arno e di Po. I bei discorsi, le favole piacevoli, gli aneddoti ironici, i racconti tragici e sentimentali, furono per lungo tempo la delizia degli Italiani del Duecento e dei secoli dopo. La vecchia narrazione obiettiva, la moralità, il *fabliau* francese arido e secco come uno scheletro vestito di magra pelle, mescolati con istorie tratte dal vivo, acquistarono nel *racconto* italiano anima e vita, polpa opulenta.

E due moderni scrittori nostri d'arte narrativa pubblicarono, or son parecchi anni, due volumi a breve distanza l'uno dall'altro, ispirati a uno stesso criterio d'arte, o meglio, con una stessa intenzione artistica, di mostrar cioè come noi, proseguendo questa tradizione italiana dal Boccaccio giù giù per i novellieri del Cinquecento, avremmo potuto creare la novella e quindi il romanzo propriamente italiani. E vollero darne due prove: l'uno, il Mantovani, con *Passioni celebri*; l'altro, l'Albertazzi, con *Vecchie storie d'amore*.

L'intento era più palese nell'Albertazzi, il quale anzi esplicitamente nella prefazione dichiarava d'aver voluto ritemprare l'arte ai modi degli artisti sani e validi, trattando alcuni motivi della novellistica antica non con la maniera arcaica, ma con la moderna: «Nulla d'arcaico nel racconto, se non, intimamente, quanto bisogna per non offendere la rappresentazione, la verità, la visione dell'antico e la realtà della storia; dunque profittare d'ogni mezzo che noi abbiamo imparato e conserviamo dell'arte vecchia perché nuovo in eterno; colorire modernamente la forma, per quanto è possibile e conviene, e anche improntare il racconto di quell'osservazione e spiegazione psicologica da cui oggi acquista verosimiglianza e allettamento lo sviluppo della passione».

I due tentativi, naturalmente, riuscirono vani. Per quelli che sostenevano la necessità, ormai quasi imprescindibile, di adottare l'obiettivismo nell'arte narrativa, la critica fu facile: Non si riallaccia, per volontà, – dissero – una tradizione spezzata, rimaneggiando antichi motivi. Tanto le *Passioni celebri* del Mantovani, quanto le *Vecchie storie d'amore* dell'Albertazzi, non potevano riuscire ad altro che a due – se vuolsi – eleganti esercitazioni di stile, e basta. La facoltà artistica può non progredire, può anzi decadere; questo però non toglie che non progrediscano intanto i mezzi d'arte, ossia le conquiste dell'esperienza; e l'obiettivismo in arte è appunto una di queste conquiste dell'esperienza; e chi non volesse tenerne conto, incorrerebbe in quella stessa condanna che il Goethe faceva dei preraffaeliti, i quali andavan dietro supinamente a quei pittori, che sono antichi per noi, ma che furono e vollero esser nuovi nel tempo in cui vissero.

Ora il Goethe, propriamente, parlava contro l'imitazione e discuteva di forma. I mezzi d'arte non possono concepirsi come esteriori. L'artificio non è arte. Chi concepisce la tecnica come alcunché d'esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunché di esteriore la forma. La tecnica è il movimento libero spontaneo e immediato della forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico. Sostituisce, a ogni modo, anche qui, la riflessione alla natura, il ragionamento al libero movimento vitale.

E questo appunto fu l'errore del Mantovani e dell'Albertazzi: profittare d'un mezzo imparato, per render l'aria, il sapore, l'impronta, in una parola, lo stile del racconto tradizionale italiano.

Quanti errori e quali danni non cagionò alla nostra letteratura questo pregiudizio della *tradizione*, che imponeva appunto l'imitazione di ciò che non si imita, cioè dello stile, del carattere, della forma! Non si volle capir questo per tanto e tanto tempo, che ogni forma dev'essere né antica

né moderna, ma unica, quella cioè che è propria d'ogni singola opera d'arte e non può esser altra né di altre opere; e che perciò non esiste tradizione, o meglio, non avrebbe dovuto mai esistere. Ma sí! E la retorica?

Riprendiamo il filo del nostro discorso.

Quelli che sempre han difeso, che ancora seguitano a difendere la tradizione, dissero che, a buon conto, fino al Manzoni essa veramente non era stata spezzata e che vollero fingersela spezzata quei nostri scrittori di prosa narrativa contemporanea che vennero dopo di lui.

«Coloro che entrano oggi nel campo dell'arte, – scriveva Luigi Capuana nella prefazione alla ristampa del romanzo *Giacinta*, – ignorano il tormentosissimo stato di chi dovette provarsi il primo, *senza tradizioni*, quasi senza guida. Probabilmente, se lo sapessero, sarebbero piú benigni verso chi non ebbe e non poteva avere i larghi aiuti di studio e di educazione letteraria ora alla mano di tutti. In quel tempo (è già tanto lontano!) certe questioni apparivano così ardue, che lo stesso proporle diventava un atto di vera audacia». E nel volume *Per l'Arte* si fa domandare: «Non furono dunque scritti dei romanzi, delle novelle, delle commedie, delle tragedie, delle liriche assai prima che i vostri romanzi, le vostre novelle, i vostri drammi e le vostre liriche venissero fuori?» E risponde: «Precisamente no, nel modo che intendiamo noi, fatte due sole eccezioni pei *Promessi Sposi* del Manzoni e per le poesie del Leopardi».

Oh dunque, – esclamarono i difensori della tradizione nazionale, – lasciamo stare tutto il resto: l'esempio del Manzoni c'era!

Sí; ma, ragionando di alcuni uffici della letteratura, scriveva anche a quei tempi il Tommaseo nel libro della *Bellezza educatrice*: «Giova che gl'Italiani si dilettono a tradurre buone poesie straniere piuttosto che a scriverne di pessime... e più dirette e frequenti corrispondenze stabilire con que' d'oltremonte, giacché la fraternità delle lettere e

il commercio delle idee possono seco portare col tempo altri vincoli ed altri commerci: e bello sarebbe e necessario che in tanta discrepanza d'opinioni e in sì viva lotta d'interessi, la repubblica delle lettere almeno desse l'esempio d'una federazione generosa e potente». E vent'anni prima il famoso *Conciliatore* di Milano era uscito con questo motto in capo, stampato a lettere maiuscole: «Col raccomandare la lettura di poesie comunque straniere, non intendiamo suggerire ai poeti d'Italia l'imitazione; vogliamo bensì ch'esse servano a dilatare i confini della loro critica». Nel qual *Conciliatore* il Berchet aveva pure scritto: «Quantunque a rischio di lasciare per qualche di nella dimenticanza i volumi dell'antichità e i volumi dei moderni, traetevi ad esaminare da vicino voi stessi la natura e lei imitate, lei sola davvero e niente altro».

Ora, non volendo adesso vedere che altri vincoli o commerci con *que' d'oltremonte* portasse seco la fraternità delle lettere consigliata dal Tommaseo, certo poesie e prose comunque straniere si lessero, si tradussero e, contro il suggerimento, s'imitarono; nella dimenticanza, e non per qualche di soltanto, si lasciarono i volumi dell'antichità e quelli dei moderni (che per il Berchet eran Parini e Alfieri e Monti e Foscolo e Manzoni, ecc.), e tutti si trassero ad esaminar da vicino la *natura*; ma, ahimè, il consiglio d'imitarla si può dire che ebbe per ultimo effetto l'imitazione piuttosto del *naturalismo* francese. Ricordo, a questo proposito, una frase e un'esclamazione in due lettere di F. D. Guerrazzi scritte dalle *Murate* di Firenze: «Tutto facciamo per imitazione, tutto, basta che ci venga la idea di oltre mare e di oltre monte, e chiniamo la testa. O Italiani, scimmie e non uomini! Da grandissimo tempo in poi non facciamo che copiare».

Restringendoci soltanto alla letteratura, se pensiamo che in ogni tempo l'imitazione da noi non solo fu consentita, ma tenuta in pregio e in onore, potremmo aggiungere che forse non

abbiamo mai fatto altro che copiare o copiarci. L'imitazione, effetto – prima – di soverchio e mal'inteso studio, di soverchio e mal'inteso amore delle cose nostre, fu – poi – per smania d'introdurre novità straniere e molto spesso per ignoranza di ciò che si era fatto prima di noi, nel nostro stesso paese.

Spezzata dall'irrompere della scuola romantica la tradizione così detta classica, l'imitazione, insomma, non cessò da noi. Si ebbe soltanto un rinnovamento dei modelli imitabili, oltre a quelli custoditi e venerati nel museo chiuso e polveroso della retorica: modelli tolti alle altre nazioni europee le quali, mentre l'Italia, dopo il suo grande rinascimento, decadeva nell'inerzia e nella schiavitù, eran man mano dietro l'esempio nostro pur risorte e già fiorenti.

Gli occhi, ormai tanto stanchi di rimirar sempre le stesse linee riprodotte invariabilmente dagli stessi modelli e sazi della convenuta bellezza, si volsero tosto, ingranditi dallo stupore, a guardar fuori, attraverso le finestre aperte, anzi spalancate dal romanticismo: e d'allora in poi, si può dire, non si son più distolti dal nuovo spettacolo. I primi però si contentarono solamente di rimirarlo e d'innamorarsene da lontano, rimanendo cioè nell'antica sede degli studii, come alunni distratti nel corso delle pedantesche lezioni da una gagliarda improvvisa scossa di vento, che avesse sforzato le imposte della scuola. Non così quelli venuti dopo. Attratti vieppiù dallo spettacolo, i nuovi alunni presero a marinar più di frequente la scuola e alla fine la abbandonarono del tutto. Addio, tradizione! addio, volumi dell'antichità!

Il guaio fu però, che, fuori delle pareti della vecchia scuola, questi ribelli non rimasero liberi; si sentirono sperduti, senza guida, e si misero in cerca di un'altra scuola, in cerca d'altri volumi, d'altri libri di testo. E così, ad una retorica se ne sostituì un'altra: si ripresero tutte le vecchie questioni su le forme e su la forma, come dovessero ora esser trattate col nuovo metodo di recente appreso nella nuova scuola.

E una delle questioni più dibattute, come si sa, fu quella della lingua. I seguaci della vecchia tradizione videro minacciati i sacri, inviolabili domini della loro fiorita *lingua letteraria* dalla torbida alluvione del così detto *gergo plebeo*.

Discorrendo del Monti nel *Dizionario estetico* lo stesso Tommaseo dice appunto che troppo poté su l'autore della famosa *Proposta* il timore di veder trasfusa nella lingua letteraria la feccia del gergo plebeo: pericolo lontano, impossibile ad avverarsi e tanto men da temere, in quanto che il male della letteratura era appunto nell'estremo contrario.

Ahi ahì: videro presto, invece, gli ultimi puristi, gli ultimi seguaci dell'antica tradizione quanta ragione avesse il Monti nel suo timore e come si ingannasse il Tommaseo nel creder lontano il pericolo e impossibile ad avverarsi: non solo la feccia del gergo plebeo videro trasfusa nella *lingua letteraria*; ma non mai questa, neanche tra le smancerie del Cinquecento e le goffaggini del Seicento, precipitata in più misero stato: plebeizzata e imbarbarita!

Le condizioni, poco liete, in cui cadde veramente la letteratura e quelle anche peggiori della lingua per effetto dell'imitazione straniera, cioè dei nuovi metodi della nuova retorica, dopo l'irruzione del romanticismo, non eran forse da imputare in tutto a questo; ma pur ad esso si volle in gran parte attribuire il danno, e non solo per la letteratura, ma anche per la coltura in genere e per la vita civile e politica della nazione.

Come perder di vista, in fatti, il carattere particolare che assunse da noi il movimento romantico, onde in Lombardia, che fu il vero suo campo, romantico e liberale eran diventati sinonimi? «Quivi – scriveva il Pellico al Pozzo – si manifestò non tanto con l'imitar gli stranieri, quanto col voler condurre la letteratura a rigenerar la nazione».

Eh sì, certamente, con l'aprir gli animi, cui la scolastica imitazione delle forme classiche immiseriva, alle nuove idee,

alle nuove dottrine che si agitavano nelle altre nazioni, il romanticismo concorse in gran parte a rigenerar la nazione. Ma come dimenticar parimenti, che anche opera di restaurazione, e con fine in sostanza ugualmente civile, aveva iniziato molto tempo prima quel che, in contrapposto al nuovo movimento, s'era definito il classicismo? È vero, l'evocazione del glorioso ed eroico passato, se era stata giusta e natural reazione alle insulsaggini arcadiche di allora, di fronte ai tempi nuovi, ai nuovi bisogni, con tutta quella suppellettile più o meno arcaica e mitologica, con tutte quelle figure e immagini della vecchia retorica, dovette a un certo punto apparir vuota forma soltanto, forma priva di spirito. Era pure in questa forma, però, in questi *ricordi di scuola*, il fantasma di un'altra Italia, di quella stessa forse vagheggiata dal Petrarca e suggerita a Cola di Rienzo repubblicana, se non di quell'altra suggerita a Carlo IV, imperiale; d'una Italia che si potrebbe definir classica in opposizione a questa che le necessità storiche, dopo il 1848 e il 1849 (anni procellosi) dovevano man mano effettuar romantica o, per usare un'espressione del Carducci, inforestierata nell'anima e negli ordini, come nello spirito e nelle opere dovevano inforestierarsi la coltura nazionale e la letteratura.

Scappati dalla scuola i discoli alunni, furon da essa scacciati pure i maestri, quei poveri vecchi retori. Al rivolgimento, insomma, nell'indirizzo delle lettere corrispose il rivolgimento della scuola. Per la filosofia e per la coltura in genere, sia filologica, sia storica, c'invase la Germania; per la letteratura, la Francia.

Fu sopra tutto questione di metodo: il metodo parve nuovo, più logico, più intimo, e attrasse.

La vecchia retorica aveva da noi per così dire mummificato le forme tradizionali, fissandone rigorosamente le leggi e le regole, e impedendone la naturale evoluzione: lo stile, per essa, era divenuto un guardaroba dove ogni manichino (che si chiamava commedia, o tragedia, o idillio, o dialogo, o

novella, o poema, ecc.) trovava da vestirsi acconciamente, a modo degli antichi, di stoffa umile o mezzana o magnifica, secondo il grado del manichino e la dignità: e il manichino idillio, per esempio, trovava in quel guardaroba un abituccio così lindo e ben aggiustato e grazioso di pastorello, che non doveva punto invidiare il maestoso paludamento del manichino-tragedia. Dentro d'ogni manichino poi, un pappagallo ammaestrato che sapeva ripeter come niente da Omero e da Virgilio e da Orazio e da Plauto e da Terenzio e da Cicerone e insomma da tutti gli antichi, squarci e sentenze debitamente tradotti, ch'era un piacere.

Fuori – oh miracolo! – uomini, esseri vivi, che non parlavano dipinti, che si movevano liberamente, che non sentivano di scuola...

E di questi liberi movimenti, di queste vive voci, di questi spontanei atteggiamenti rimasero sopra tutto ammirati i nostri primi scrittori d'arte narrativa contemporanea.

Come dietro la rivolta del romanticismo ben pochi avvertirono da noi tutto il movimento filosofico inteso a dar risalto alle facoltà soggettive della coscienza, cioè al sentimento e alla volontà, troppo soffocate dall'intellettualismo prepotente; così dietro il naturalismo nessuno volle vedere propriamente la rinascita delle dottrine intellettualistiche impregnate di materialismo dopo le scoperte fatte nel dominio delle scienze fisiche, chimiche, biologiche e la pubblicazione dei libri del Büchner, del Mayer, del Wagner, del Moleschott, del Vogt, del Ioule, del Colding, del Helmholtz, del Ludwig, di Claudio Bernard.

Lo dice chiaramente Luigi Capuana in quella graziosa confessione a Neera intitolata *Com'io divenni novelliere*: «Naturalista? verista? Il nome mi preoccupava poco. Dicendo *naturalista, verista*, tanto per farmi intendere dagli altri, volevo significare che, secondo me, nel mettersi a scrivere novelle o romanzi, bisognava badare a foggjar quest'opera d'arte giusta la sua ultima forma; provvisoria anch'essa, ne convenivo; tanto che cercavo anch'io nella misura delle mie

deboli forze di svolgerla, d'ampliarla, o, per lo meno, di ripulirla, togliendone via quanto ancora rimaneva in essa di fronde inutili, di rami morti».

È vero che, pur volendo imitar soltanto quel libero movimento, quelle voci vive, quegli spontanei atteggiamenti, si cascò inevitabilmente ad imitare anche altro. Ma questo è un corollario della legge in virtù della quale ogni immagine tende ad effettuarsi: imitando i segni espressivi d'un sentimento, non provochiamo forse in noi l'immagine di questo sentimento e per questo soltanto, più o meno, non lo proviamo? Aggrottiamo le ciglia, contraiamo le labbra in giù, e una vaga angoscia s'impadronirà di noi. In gran parte non si spiega forse così l'arte dei grandi attori? Lo abbiamo già detto: i mezzi d'arte non possono concepirsi come esteriori. La tecnica è il movimento spontaneo e immediato della forma, e chi imita una tecnica, imita inevitabilmente una forma.

Ora, imitare per imitare, – dissero gli ultimi difensori della tradizione o della nazionalità della letteratura, – perché non rivolgersi all'esempio del Manzoni? Anche il Manzoni s'era illuminato della luce che veniva d'oltremonte e d'oltremare; ma egli non aveva tuttavia lasciato nella dimenticanza i volumi dell'antichità; e sommo suo merito fu l'aver compiuto da solo in sé e attuato nella sua opera immortale quella tale evoluzione della forma e delle forme che per tanti secoli la retorica aveva impedito, dando nuovo e vivo movimento alla lingua, intimità allo stile. Mercé sua, eravamo riusciti a serbare intatte e resistenti contro il violento irrompere delle correnti straniere le nostre virtù native. Che cosa andavano a cercar lontano i nostri scrittori, che non potessero trovare nel Manzoni? Non s'era fatta questi della verità una vera e propria fissazione, fino a negare teoreticamente il suo stesso capolavoro? «Il vero solo è bello; giacché il verisimile manifestato e appreso come verisimile, è un vero, diverso bensì, anzi diversissimo del reale, ma un vero veduto dalla mente per sempre o, per parlar

con piú precisione, irrevocabile». Non è qui tutta la poetica aberrata del naturalismo? Egli condannò la verità dell'arte, il vero della fantasia (o verisimile, come si diceva allora) perché non era e non poteva essere la verità o la realtà comune, e cadde appunto – solo teoreticamente per fortuna – nello stesso errore della poetica naturalistica. Tanto piú, dunque, avevano il dovere d'agganciarsi a lui gli scrittori nostri d'arte narrativa contemporanea.

Ecco l'errore: i nostri scrittori d'arte narrativa contemporanea non dovevano nient'affatto agganciarsi al Manzoni; facendolo, avrebbero commesso lo stesso errore che commisero agganciandosi alle forme del romanzo e della novella francese. Perché la forma non va pensata prima né riportata a uno o a un altro modello; ma ciascuna forma deve nascere senza addentellati, unica, originale.

I nostri scrittori d'arte narrativa contemporanea vollero la forma addentellata: s'accorsero che, dopo il Manzoni c'era ancora qualche novità da tentare: che si poteva fare cioè un passo piú là, nell'obiettivismo. Giacché il Manzoni – per quanto il suo romanzo sia profondamente realistico e la rappresentazione sia continua, minuta, spiccata, evidente – il Manzoni da un canto subordina l'arte a un principio d'utilità morale, la verità al sentimento cristiano, e dall'altro *racconta* ancora, fa ancora capolino di tratto in tratto con l'arguto e bonario sorriso umoristico.

E per tentare questa novità, s'agganciarono all'arte francese, cioè alla poetica del naturalismo francese, senza pensare che l'unica novità da tentare dopo il Manzoni era di trovare soltanto una forma bella e originale quanto la sua, e che il pregiudizio dell'obiettivismo non doveva entrarci per nulla, perché si può nascere con una fantasia subiettiva, come il Manzoni, anche di qui a un secolo, e con una fantasia obiettiva, come Petronio, anche diciotto secoli a dietro, dipendendo questo fatto dalla personalità, e non essendo né una qualità né un vizio della forma. Che l'autore *crei* e ne

mostrare coscienza, o *crei* senza mostrarla, è solo un atteggiamento dello spirito, indifferente per la bellezza dell'espressione, purché coerente con quella. Si tratta, a ogni modo, e unicamente, di *creare*.

Ed eccoci ormai in grado di chiarir la questione.

L'errore della rappresentazione oggettiva, cioè della poetica del naturalismo, fu appunto quello stesso che abbiamo rilevato parlando nel saggio *Arte e scienza* delle teorie estetiche del Croce; errore psicologico ed estetico: l'aver confuso cioè il fatto fisico, il fatto psichico e il fatto estetico in tal maniera che al fatto estetico si venne a dare teoreticamente (ché in pratica non era possibile) quel carattere di necessità meccanica e quella fissità che son proprie del fatto fisico.

La poetica del naturalismo voleva fondarsi infatti precisamente sul principio che non vi ha alcuna differenza tra il fatto fisico e il morale, che i fenomeni morali sono anch'essi soggetti al determinismo, proprio come i fenomeni fisici, e che perciò la storia umana rientra nella storia naturale e deve praticarne il metodo. «Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe, ils ont toujours des causes. Il y en a pour l'ambition, pour le courage, pour la véracité, comme pour la digestion, pour le mouvement musculaire, pour la chaleur animale. Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et comme le sucre...» Queste parole del Taine, com'è noto, furono inalberate dallo Zola, segnacolo in vessillo, applicando all'arte il naturalismo.

Ora, osserva giustamente il Pellissier [13]: «on peut sans doute croire que, parmi les caractères de l'individu humain, comme parmi ceux de l'animal ou du végétal, les uns sont subordonnés et accessoires, les autres dominateurs, et qu'il y a en lui une faculté maîtresse.

[13] *Le mouvement littéraire contemporain*, Paris, Hachette, 1901: *La critique*, pag. 229 e sgg.

Mais, même si cette faculté se laisse reconnaître, nous le

représenterons-nous tel qu'un mécanisme de pièces commandées par un moteur unique? A la faculté maîtresse, Taine substitue je ne sais quelle faculté proprement génératrice, d'où procéderaient toutes les autres. Voilà une psychologie un peu bien simple, la psychologie, non d'un moraliste, mais d'un logicien et d'un géomètre. Or, sur cette matière si complexe qu'est l'âme humaine, la logique et l'esprit de géométrie n'ont pas de prise: il y faudrait l'esprit de finesse, qui manque totalement à Taine. De même pour les influences primordiales. Si l'on ne peut contester que ces influences existent, n'échappent-elles pas à l'analyse? Et, si même l'analyse en saisit quelque chose, est-ce assez pour que nous prétendions établir là-dessus des règles fixes? Étudions telle race, tel milieu, tel moment, avec toute l'application possible et dans tout le détail dont notre science est capable: cette étude nous mettra-t-elle en état de déterminer d'avance quelle sera la nature intellectuelle et morale des individus qui s'y produiront? Non certes; et combien d'individus qui, loin de s'expliquer par les influences primordiales, nous semblent au contraire les démentir! La race, d'abord, n'a rien de précis, rien de fixe, et ne nous permet que de conjectures plus ou moins vraisemblables. Pierre Corneille est l'auteur du *Cid*, et son frère Thomas, l'auteur de *Stilicon*. L'influence du milieu se marque davantage; mais niera-t-on que nous ne puissions le modifier en l'accommodant à notre personnalité propre? Voici deux poètes – et pourquoi changer d'exemple? – voici Pierre et Thomas Corneille, qui ne se ressemblent guère. Il faut bien admettre que l'un ou l'autre, sinon tous les deux, n'a point subi cette influence. Dira-t-on que le milieu de l'un ne fut pas celui de l'autre? On en viendrait bientôt à reconnaître autant de milieux que d'individus».

Certo! perché ognuno cresce assimilandosi gli elementi che gli convengono e rifiutando quelli che non saprebbe appropriarsi: il che vuol dire che gli elementi che raccogliamo del mondo non sono esteriori, indifferenti. Ha ben ragione dunque il

Pellissier di concludere: «On doit reconnaître tout au moins que les trois influences (*razza, ambiente, momento*) se croisent, s'emmêlent, se contrarient, qu'il est impossible de les distinguer, de noter chacune d'elles avec précision. Elles échappent, encore un coup, à notre prise, ou, du moins, elles ne peuvent pas se réduire en formules. Affaire d'art et de tact, non de procédés mécaniques».

Tutto il cammino percorso in pochi anni dalla psicologia contemporanea ha dimostrato le ragioni per cui ai processi in genere della coscienza si davano i caratteri di necessità meccanica e di fissità quasi materiale, mettendo in chiaro che il mondo è rappresentazione solo in quanto lo consideriamo facendo astrazione dal soggetto, da noi; è rappresentazione e volontà in quanto lo consideriamo come ci si presenta direttamente alla coscienza, nella quale troviamo appunto in intimo e inscindibile legame e in continua azione reciproca quei due elementi che la vecchia psicologia teneva disuniti: i sentimenti e le rappresentazioni; donde la variabilità di queste considerate direttamente.

Si possono le rappresentazioni considerare in sé sole, cioè facendo astrazione non solo dai sentimenti e dagli impulsi che le accompagnano, ma anche dalle rappresentazioni della memoria che possono mescolarsi ad esse? considerare come oggetti relativamente fissi? Sì. Così le considerano appunto e le studiano le scienze naturali. Ma è possibile applicare all'arte questo metodo? Lo stesso Zola, fondando la sua dottrina, lasciò posto alle modificazioni che la realtà subisce per divenire opera d'arte. In fin dei conti, tutto ciò ch'egli assommava sotto il nome improprio di *esperienza*, è *l'homo additus naturae*: la natura veduta attraverso un temperamento. Ed ecco dunque tolta di mezzo quell'astrazione dagli elementi soggettivi della coscienza per cui solo è possibile il metodo scientifico, e dimostrata l'inapplicabilità di questo metodo all'arte. La differenza tra rappresentazione obiettiva e rappresentazione subiettiva deriva, in fondo, semplicemente

dal diverso valore che noi attribuiamo all'atto dello spirito nella rappresentazione della realtà esteriore: valore obiettivo se ci sforziamo di cogliere e di rappresentare il mondo esteriore nella sua composizione reale; valore subiettivo se impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo. Ma bisogna tener ben fermo questo: che non si tratta di vedere come e quanto possa essere obiettivo, cioè reale in sé e non in relazione col nostro sentimento tutto ciò che nella cognizione di una cosa ci viene dall'essenza reale di essa; non si tratta insomma della separazione impossibile tra soggetto e oggetto; ma soltanto del valore intenzionale che attribuiamo all'atto della rappresentazione, con tutte quelle circospezioni e inibizioni che ne risultano per un verso, e tutta quella attività cosciente che ne risulta per l'altro.

Se non che, questo valore intenzionale non è possibile imporlo all'arte, meditatamente; imporlo cioè allo spirito nell'atto della creazione artistica. L'atto dello spirito nel momento della creazione non è che creazione: che poi, ripetiamo, l'artista crei e ne mostri coscienza o crei senza mostrarla, è un atteggiamento indifferente per la bellezza dell'espressione.

Ora la poetica del naturalismo voleva imporre all'arte questo valore obiettivo intenzionale, circospezioni e inibizioni; e conseguentemente, una tecnica meccanica, razionale, fondata sul metodo scientifico; una tecnica cioè che non fosse più il libero, spontaneo e immediato movimento della forma. Come questa era considerata dall'antica retorica, così la tecnica fu considerata dalla poetica del naturalismo: esteriore.

E si ebbero così gli eccessi e le aberrazioni dell'oggettivismo, dopo il soggettivismo sfrenato del periodo romantico. Si vollero scontare tutte le esaltazioni troppo libere, scomposte e disordinate dei sentimenti e della volontà, con una schiavitù brutta agli oggetti della piatta realtà esteriore; tutte le trasformazioni e modificazioni arbitrarie della natura, con una rigorosa, compassata, arida e

nuda imitazione di essa. Dopo il trionfo delirante della personalità, la negazione di essa. Ma furono eccessi ed aberrazioni più che altro teorici, ché nella pratica poi risultarono inattuabili, non potendo l'arte assolutamente fare a meno di quelle facoltà soggettive dello spirito, da cui traggono natura e carattere i suoi processi.

E tal contrasto fra teoria e pratica spiccò, com'è noto, evidentissimo nello Zola, il quale, se da un canto casca nell'astrattezza dei tipi e nella insignificanza della realtà empirica, dall'altro violenta di continuo con la gigantesca immaginazione romantica tutto il formulario della sua tecnica esteriore; si avvertì meno nel Maupassant, ma solo perché questi, dato il suo temperamento, con minore sforzo, men volontariamente, riuscì ad applicare quella teorica in brevi narrazioni, moltissime delle quali tuttavia – si noti – atteggiata soggettivamente in forma di racconto, diventano poi a un tratto rappresentazione oggettiva, poiché le persone del racconto non si contentano del riferimento compendioso della loro azione e dei loro discorsi, come secondo la coerenza logica dovrebbe fare il raccontatore, e vengono innanzi, rappresentano da sé la loro azione, parlano con la loro viva voce, e fanno benissimo.

Intanto, la poetica del naturalismo co' suoi eccessi è le sue aberrazioni, trasportata dalla Francia in Italia, doveva per forza urtare da noi contro lo scoglio della lingua, la quale, cercata fuori, come un oggetto, naturalmente nessuno riusciva a trovare.

Lo avvertì dapprima il Tommaseo stesso nel *Dizionario estetico*, il Tommaseo che, come rilevò accortamente Adolfo Albertazzi in un suo saggio pubblicato parecchi anni or sono su la *Rivista d'Italia*, può sotto alcuni aspetti considerarsi come un vero precursore del naturalismo: «Manca, – egli dice nel *Dizionario estetico*, – la grazia del dialogo; e manca perché non se ne hanno vivi modelli. Il mettere a fronte una dell'altra due persone, e far loro dire tutto quel che direbbero in un dialogo vero, è sforzo molto spesso

impossibile a ben riuscire». Perché anch'egli pensava che manca «un linguaggio comune a tutta la nazione, determinato, vivente, che faccia con l'affetto e con l'idea, come corpo con spirito, un ente solo!»

Gli si rivoltò contro, com'è noto, il Cattaneo, ricordando con una certa enfasi «la lingua che, cinquecento anni sono, fra i trabocchetti e le gabbie di ferro, sapeva cantare: *Solo e pensoso i più deserti campi...*, la lingua schietta e limpida come cristallo, che narrava di Fiordiligi e di Armida; che, vezzeggiata nelle marine di Sorrento e tra le fonti di Valchiusa, veniva con eco voluttuosa ripetuta nelle gondole della laguna; che, temprata ad affetti più austeri, aveva cantato: *La bocca sollevò dal fiero pasto...*». Per il Cattaneo la lingua viva italiana c'era. «Ciò che manca – diceva – non è per fermo la copia dei vocaboli, che ne abbiamo per mala ventura da farne tre lingue di popolo savio, che adoperi parole per capire e farsi capire, per far piangere e far ridere, e sopra tutto per arme della ragione e stimolo della volontà. Ciò che manca all'Italia, e per colpa di chi troppo sa, non di chi sa poco, è il modo sicuro e fermo e concorde ed uno di valersi della lingua». E si scagliava contro chi «come se la lingua non vi fosse ancora, prende il bordone da peregrino, e va ramingo per Toscana a far abbaiare i cani delle cascine, per raggranellare atomi novelli da far lingua».

Ma figurarsi se le ragioni del Cattaneo e l'esempio dei quattro evangelisti della nostra letteratura, voglio dire Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, potevano bastare a quei nostri primi scrittori d'arte narrativa contemporanea, che non avevano voluto accontentarsi neanche dell'esempio del Manzoni, il quale, se non era andato a tirar sassi alle cascine di Toscana per farne abbaiare i cani, era pure andato a risciacquare in Arno, e ad ogni modo alla lingua aveva saputo dare una tale arrendevolezza alla verità oggettiva, da far sentire le varie voci dei suoi personaggi secondo il loro grado e la lor natura.

Data la teorica naturalistica, questa incontentabilità era del resto perfettamente logica. Certo l'uso vivo e costante della lingua italiana non esiste nelle varie regioni della penisola; se esiste – come dicono – a Firenze, è una lingua viva che ha per confini le mura d'una città; il popolo e anche le classi colte, così a Torino come a Milano, così a Venezia come a Genova, così a Bologna come a Napoli, a Palermo, ecc., parlano in dialetto. Ma è certo altresì che, se ciascun dialetto ha un tipo fonetico e morfologico e uno stampo sintattico particolare, tutti i dialetti italiani hanno poi un fondo comune che dà anima e corpo alla lingua della nazione. Basta sfuggire quei modi e quei nessi troppo idiotici e arrotondare un po' le desinenze, perché un dialetto divenga subito intelligibile all'altro. E non era questa in fondo la teorica dantesca del volgare che «in qualibet redolet civitate, nec cubat in ulla»? Non piacerà ai così detti fiorentinisti, non piacerà ai così detti puristi, a tutti coloro che non vogliono conoscere altra lingua che quella dei libri, e di pochi libri quasi sacri alla loro venerazione e al loro culto, lingua mummificata come le forme della retorica, lingua così detta letteraria; lingua dipinta e pettinata; non piacerà a coloro che vogliono scriver *bello* perché non sanno scriver *bene*; ma è pur questa la lingua che vive, nella quale – per dirla con l'Ascoli – la proposta individuale, la creazione, la disumazione, il rifiuto, la riforma, la diffusione, l'uso, sono avvenimenti ed effetti incessanti, pei quali si continua e si riproduce, in nobilissima sfera, il medesimo processo di consenso creativo onde pur surge e si assoda e si trasforma un vernacolo qualunque.

Se non che, a rigore, neanche di questa lingua si potevano contentare gli scrittori naturalisti quando ponevano in iscena contadini o altra gente volgare. Il color vernacolo lasciato a quella loro forma arrotondata, era un ripiego, una mezza accomodatura: la teorica avrebbe imposto il dialetto. Beato il Fucini che poteva usarlo, nelle sue Veglie di Neri, e farsi intendere! Ma un contadino siciliano? un pastore sardo? un alpigiano piemontese?

E nessuno intendeva che questo così detto tormento della lingua era un tormento accattato di martiri volontari d'un sistema assurdo, contrario alla vera natura e al vero ufficio dell'arte. La quale non consiste, né può consistere nell'imitar senz'altro, tal quale, la natura, nel riprodurre la realtà materiale, dei suoni, dei gesti, come farebbe un fonografo o un cinematografo; ma ha una verità, una realtà superiore a tutte queste particolarità volgari, ovvie, comuni, a tutti questi segni esteriori.

L'eccesso dell'oggettivismo si mostrò poi per un altro verso nello sviluppo fuor di misura che andò a mano a mano prendendo la parte dialogica, la quale tende sempre più a sopraffare la narrazione e anche ad emanciparsi da essa. Già il Rovetta nel romanzo *L'Idolo* introdusse direttamente i personaggi a comporre la scena, come in un dramma o in una commedia, staccandoli dalla narrazione.

L'ultima conseguenza di questo eccesso è la così detta novella dialogata. Ricorderò qui ancora una volta il Tommaseo, per un certo raffronto ch'egli, discorrendo nel *Dizionario estetico* della novella, voleva istituire tra questo componimento e la tragedia classica. «La novella sta al romanzo, – diceva, – a un dipresso come la tragedia osservatrice delle unità al dramma storico. E la novella e la tragedia classica condensano in piccolo spazio i fatti, i sentimenti che la natura presenta o dilatati o dispersi. L'una e l'altra pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano; intese a dipingerci non le origini, non i gradi della passione, non le relazioni di quella con i molti oggetti che circondano l'uomo e servono a sospingerla, a ripercuoterla, ad informarla in mille modi diversi, ma solo gli ultimi passi, l'eccesso insomma».

Ora la novella dialogata, quantunque più vicina esteriormente alla forma drammatica, è però la più lontana che si possa immaginare dal rigor sintetico della tragedia unitaria. Sì, essa vorrebbe condensare, anche troppo: tutta una novella

in una sola scena. Ma riesce spesso una scena staccata e quasi inorganica. Non sorretta più dal congegno narrativo, va su i lievi trampoli descrittivi delle didascalie, pestando un po' troppo in vero quel volgare tappeto che è lo stile conversativo alla francese. E per voler troppo condensare da una parte è costretta a diluirsi soverchiamente dall'altra. Non si contenta di prendere il fatto per la coda, come dice il Tommaseo; ma lascia il fatto, riducendolo a un disegno schematico in principio, e allunga la coda, dove – come si sa si trova spesso il veleno.

La novella dialogata, insomma, mi fa un po' l'effetto del topo, che ha la coda più lunga del corpo. Questa coda di topo talvolta, che è che non è, s'arricciola, e allora pare quella d'un altro animale.

Questa metamorfosi (graziosa, non dico di no, piacevolissima) avviene nelle novelle dialogate – stavo per dir *diavolate* – di Giannino Antona-Traversi *Oh!... le dame e i gentiluomini*. Lo cito perché nella prefazione al volume egli si presenta come un teorico della novella dialogata. Della metamorfosi, a cui ho accennato più su, s'avvede egli stesso, e scatta: «Oh, infine, signori miei belli, io soffoco di sincerità! Mi negherete voi forse che non vivano, e in buon numero nel mondo, quelle persone che io illumino di scorcio nelle mie novelle? Affermereste voi che io le ho sognate e le ho evocate con la mia fantasia? Le une e gli altri esistono, voi lo sapete meglio di me; e io non mi sono mostrato certo troppo austero contro le loro grandi leggerezze e le loro piccole viltà».

Ma esistono sicuro! – gli rispondiamo noi. – Chi lo nega? Soltanto, non avendo egli voluto riscattare la licenziosità con qualche intento ideale superiore, si può forse rimproverare a Giannino Antona-Traversi d'aver fatto quella licenziosità troppo spesso fine a se stessa.

«Io sono un semplice osservatore, – egli dice, – che nota quanto gli par notevole». – Ebbene, per conto mio, vorrei

ch'egli non fosse un *semplice* osservatore di cose che, presentate come sono, paiono non molto degne di nota, e che avrebbero potuto essere invece notevolissime, se dal pensiero e dal sentimento dell'artista avessero acquistato un più alto valore, non già morale, che poco importa per l'arte, ma espressivo.

«La vita, – egli seguita, – e primieramente la vita del mondo elegante, è una commedia, ma non sempre così ampia e complessa nelle sue varie manifestazioni da poter riempire l'arco scenico. Ciò che risulta da minuta osservazione, ciò che si vela di sottile ironia, ciò che si colora di una saporosa ma non troppo evidente comicità, si sperde sulla scena, svanisce. Il teatro vuole una sintesi, che si svolga da un carattere sotto l'impero dei fatti: alla novella dialogata conviene l'analisi di un momento, di un atteggiamento, di uno stato d'animo passeggero. Il carattere non vi si dipinge fermo e preciso: guizza e scompare, accompagnato da un fine sorriso, più che da uno scoppio di risa».

Tutto questo ha del precetto e, per conseguenza, è arbitrario. Rispecchia un particolar modo d'intendere la novella dialogata. La quale non vuol esser più l'antico dialogo di parecchi collocutori della vecchia retorica, dialogo che si piaceva di argomenti gravi e sennati. Commediola *dimidiata*, insomma, secondo Giannino Antona-Traversi, la novella dialogata: tenue commediola, in cui il lettore sopporta facilmente ciò che offende oggi lo spettatore: il cambiamento di scena. Che se poi le scene riescano a seguirsi nel tempo e nel luogo, non si sa più vedere in che consista la differenza tra una novella dialogata e una commediola vera e propria, da salotto, se non da teatro.

Penso, intanto, che anche questa forma della novella dialogata ci è venuta dalla Francia; che dalla Francia volemmo imitare, con tutti gli eccessi e le aberrazioni teoriche, l'evoluzione delle forme d'arte narrativa; penso a tante altre importazioni dalla Francia, del così detto romanzo psicologico prima, del simbolista poi; e mi ritorna a mente, insieme con

l'esclamazione di Francesco Domenico Guerrazzi dalle *Murate* di Firenze, una favoletta del Lessing, che non posso tenermi dal tradurre.

È intitolata *La scimmia e la volpe*. E dice così:

«Vantavasi una scimmia di fronte alla volpe: – Citami, se sai, una bestia così abile e scaltra, cui io, volendo, non sappia imitare.

«E la volpe, di rimando:

«– E tu citami una bestia così sciocca e melensa, a cui possa cadere in mente d'imitar te».

Seguiva alla favola questa breve morale:

«O autori della mia nazione, ho io bisogno d'esprimermi più chiaramente?»

Nota bene. – La favoletta era contro quei poeti della famosa scuola slesiana capitanata da Martino Opitz, i quali allora – oh gloria nostra! – imitavano fra gli altri gli arcadi italiani, i quali così poco si conoscevano, che pregavano il buon Dio che li mutasse nei cagnolini delle loro dame.

[Introduzione](#)

Indice

[I. Arte e scienza](#)

[II. Un critico fantastico](#)

[III. Illustratori, attori e traduttori](#)

[IV. Per uno studio sul verso di Dante](#)

[V. Poscritta](#)

[VI. Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa](#)

[VII. Per l'ordinanza d'un sindaco](#)

[VIII. I sonetti di Cecco Angiolieri](#)

[IX. Appendice: Per le ragioni estetiche della parola.](#)

[Indice Saggi e Discorsi](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

