

qualche verso contraddittoria. Del positivismo, e di Taine, Hennequin condivide il sogno scienziato; la tendenza a considerare il critico come specialista e dotto, e quindi la critica non come libero esercizio del gusto, attività di umanista, ma come indagine che ha intenti e fondamenti scientifici; la tendenza infine a porre al centro della attenzione critica non l'opera in sé, ma piuttosto a chiedere all'opera indicazioni e dati per certezze di tipo sociologico. Propriamente, i risultati più originali della sua riflessione derivano da uno sviluppo, o meglio da un rovesciamento, come afferma l'autore del saggio, delle posizioni di Taine, e in particolare del concetto di *milieu*. Secondo Hennequin, l'influenza del *milieu*, che è sempre qualcosa di non omogeneo e di molto instabile, è scarsamente definibile, specie in artisti di spiccata personalità e in società caratterizzate da pluralismo culturale e da forti spinte individualistiche. Accade semmai il contrario, che sia l'opera a definire, a dare indicazioni sul « suo » ambiente (ossia, il pubblico che l'ha recepita) dato che — e questa è un'altra delle affermazioni fondamentali di Hennequin — un'opera è sempre « segno », correlativo mentale del suo pubblico: l'esistenza e il successo di un'opera sono così la testimonianza certa di una analoga « situazione spirituale » nella società (o porzione di società) che ne fruisce, di una « psicologia sociale » che è significata dall'opera stessa e di cui l'autore è insieme causa e tipo primo. Concretamente, e rovesciando di fatto la logica di Taine, la critica dovrebbe applicarsi non nella direzione che va dall'opera a ciò che sta a monte dell'opera stessa (l'ambiente e la cultura in cui si è formato l'autore), ma nella direzione che va dall'opera (e dall'autore) a ciò che sta a valle (il pubblico che esprime); l'opera andrebbe considerata in funzione di ciò che può dire sul suo pubblico, e la nuova critica, la « critica scientifica », dovrebbe diventare, come si riassume efficacemente nel saggio, un tentativo di « sociologie esthétique [per cui Hennequin conia il nome di *esthopsychologie*] définissant le milieu non par l'action qu'il exerce sur l'artiste mais par celle que l'artiste exerce sur lui; concluant d'une oeuvre à l'état d'âme et d'esprit du groupe qui l'admire et tâchant d'en déduire le comportement intellectuel et l'attitude morale de son public » (p. 17).

Hennequin va, alla lontana, nella direzione che diventerà quella della moderna sociologia della letteratura, anche se il suo atteggiamento resta quello del filosofo e dello psicologo sociale ottocentesco, come mostra l'autore del saggio a più riprese (pp. 18, 30, 55...); Hennequin non mira infatti a indagini storiche angolate sociologicamente, ma alla costruzione, notevolmente astratta, di una *tipologia*, di una serie di paradigmi, di classi spirituali definite dai grandi protagonisti della cultura (uomini d'arte, ma anche uomini d'azione).

Questo il nucleo della teoresi di Hennequin, già riconosciuto nel primo capitolo del saggio. I capitoli successivi hanno, come si è accennato, un andamento piuttosto libero, parte seguendo il filo

della critica « applicata » di Hennequin (i saggi pubblicati tra il 1883 e il 1887 e raccolti nei due volumi *Ecrivains français*, 1889, e *Quelques écrivains français*, 1890), parte dando luogo ad una minuta discussione delle teorie raccolte nella *Critique scientifique*.

Tra i saggi applicati (applicati solo impropriamente, poiché in realtà sono anteriori alle teorizzazioni della *Critique scientifique*), il migliore e più penetrante è giudicato quello dedicato a Flaubert (1885); Hennequin vi rivela pregevoli capacità analitiche, che rendono apprezzabile la sua attività di critico anche a prescindere dalla successive sistemazioni teoriche.

L'illustrazione delle teorie e dei presupposti culturali del critico prende respiro soprattutto nella seconda parte del saggio (dal cap. V in avanti). Il concetto di *esthopsychologie*, il rapporto fra l'artista e la società, fra l'opera e l'ambiente, la natura dell'emozione estetica, il problema del realismo e della soggettività della visione, la « neutralità » della critica sono analizzati con finezza: il risultato è di mettere in luce, spesso, le contraddizioni e le discordanze interne di un corpo critico, quello di Hennequin, che rivela tutti i limiti e i pregi di una civiltà di sincretismi (con tutto quel che ha di non omogeneo, di angoloso, di irrisolto, ma anche di rapide e geniali aperture destinate a grandi sviluppi) quale è quella della cultura francese *fin-de-siècle*.

Per quanto ci consta, ci pare che l'autore sia riuscito a condurre il suo lettore nel vivo della aruffata cultura di fine Ottocento, andando ben oltre l'illustrazione del singolo episodio rappresentato da Hennequin. In particolare, la sua situazione culturale è discussa e messa a fuoco grazie ad una fitta serie di riferimenti e di confronti con le linee maggiori della sociologia, della critica e dell'estetica di fine Ottocento, da Tarde, a Guyau, a Etienne Souriau, a Bergson, all'oggettivismo critico di Brunetière, all'impressionismo di J. Lemaitre e A. France, mettendo in luce a volte rapporti (come nel caso di Sainte-Beuve) mascherati o disconosciuti dallo stesso Hennequin per assunto polemico o insufficiente coscienza. Dalle pagine di questo studio viene insomma fuori un poco alla volta un quadro vivo e organico, depositato in una libera cornice saggistica, della cultura critica francese alla fine del secolo. Complessivamente, si può dire che il libro risponde abbondantemente alle promesse del suo impegnativo titolo.

GIUSEPPE BERNARDELLI

G. PASCOLI, *La bandiera*, Dramma in un atto a cura di A. DE LORENZI, «Quaderni Pascoliani», 6, Gasperetti, Barga 1974. Un volume di pp. 65.

« Sai quale sarà il campo nel quale Giovanni Pascoli sarà considerato veramente al suo posto? È il

teatro... ». Per quanto incredibile, era il Pascoli stesso a porre e a sciogliere l'indovinello a un amico, ben dopo le *Myricae* e alla vigilia dei *Canti di Castelvecchio*. Che conferma, se pur ce ne fosse bisogno, che spesso i peggiori giudici di sé sono appunto gli autori.

Sta il fatto che il teatro rimase una tenace ambizione del Pascoli maturo, spiegabile ci pare come tendenza a obiettivare, e come solidificare, in personaggi e gesti e dialogo, i suoi interiori assilli: né sarebbe difficile indicare strutture teatrali (come narrative) in un'opera lirica che il filtro vocianorometrico e la sua propria dilatazione simbolistica fanno usualmente connotare come quintessenziata e « pura ». Del resto ci fu un teatro simbolista europeo che attirò nella sua orbita anche D'Annunzio. Pascoli offrì, o pensò di offrire, alcune composizioni poetiche — come rammenta opportunamente il De Lorenzi — a Puccini a Mascagni a Zandonai e ad altri minori musicisti (e cfr. M. Saponaro, *Pascoli librettista*, in Autori Vari, *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della nascita*, Milano 1955), persuaso che « il segno della musica comincia dove finisce la realtà pensabile e si apre la misteriosa regione dell'ultra-poesia », progettando un'alleanza che, pur chiamando in causa Wagner e Debussy, è assai diversa da quella teorizzata da D'Annunzio nel *Fuoco* e poi vanamente inseguita nella *Città morta*.

I ripetuti tentativi drammatici e il « pallino » teatrale del Pascoli sono rievocati dal De Lorenzi introducendo l'unica *pièce* che prenda come spunto un fatto del Risorgimento, e per di più inedita, trascurata finora dagli studiosi e ordinatori delle sue carte (la sorella del poeta e il Vicinelli), probabilmente scoraggiati dalla sua mediocrità oltre che dalla frammentarietà e incompiutezza delle tre redazioni, con lacune, pentimenti, contraddizioni, incertezze fin nelle date storiche.

In questi meandrici manoscritti il De Lorenzi si inoltra — come premette modestamente — « senza la velleitaria pretesa di recare un contributo importante nell'ambito della filologia e della critica pascoliana ». Fatto risalire per congettura ai primi anni del secolo l'atto unico, egli passa a recensirne le tre stesure e a ricostruirne la trama, che è molto semplice. Nel *Prologo* una famiglia di contadini cerca scampo dalla battaglia che infuria tra italiani e tedeschi. Il vecchio impreca alla guerra e alle parole nuove d'« Italia » e « libertà ». Quindi la scena è occupata da un terzetto — un tamburino, un tenente e un sergente — scampati alla disfatta dei patrioti e costernati per aver perduto sul campo la bandiera. I due uomini decidono di non sopravvivere al disonore, ma mentre stanno per uccidersi torna il ragazzo con la bandiera ritrovata sotto i cadaveri. La gioia è però di breve durata perché il nemico incalza ormai da tutte le parti: il testo si arena sugli angosciati interrogativi dei tre circa il modo migliore di salvare l'insegna.

Dovrebbe esser questo un « episodio della battaglia di Custoza », per stare al sottotitolo d'una

redazione, però in un prologo si ricorda esplicitamente il 1849, mentre i luoghi accennati trasporterebbero la scena addirittura ai confini di Romagna.

Si aggiunga la quasi totale ignoranza pascoliana delle norme e tradizioni militari e si avrà una prima idea della diligenza e fantasia occorse al De Lorenzi per far luce sulle imbrogiate intenzioni del Pascoli, anche se alla fine si ha un po' l'impressione che gli caschino le braccia.

In ogni modo, alcuni punti fermi emergono: oltre la documentazione delle velleità drammaturgiche, il dimostrato ascolto di *Cuore* (*Il tamburino sardo*, *La piccola vedetta lombarda*), che conferma l'ammirazione pascoliana per De Amicis, in questo caso con indipendente sensibilità, come ha cura di precisare l'editore notando che « in nessuna pagina deamicisiana dedicata all'epopea risorgimentale si riscontra qualcosa di simile » alle invettive del vecchio padre contro la lotta di liberazione e al progettato (quanto immotivato) suicidio dei militari sconfiti.

La lettura della *Bandiera* riesce francamente deludente: nessuna individuazione, né scenica né verbale, personaggi solo abbozzati e schematici, dialoghi — se si eccettua il *Prologo* — insistiti e generici, sortite di un'ingenuità e patetismo a volte infantili, come (per fare un solo esempio, dalla prima redazione), quel tenente che in punto di morire si mette a fare l'erborista: « La radichchiella col suo fiore azzurro, / il letto di menta e nepitella. / Tu dormi e sopra te canta il frusone! », un tenente che doveva aver letto le *Myricae*. Oltre al gruppo iniziale, vagamente virgiliano, segnaliamo alcune battute in prosa della scena quinta, sulla morte imminente: « Mi pare che una grande pace sia entrata in me. La morte mi par già lontana al mio pensiero. Solo ho nell'orecchio come il ronzio, lungo gemito doloroso del rumore tra il quale vissi. Le membra mi si dissolvono in un sogno veggente ». Di più non credo si possa dire, su di un testo ancora così dubbio e informe.

Delle tre redazioni (due in versi e una in prosa), il De Lorenzi pubblica « quella meno lacunosa e meno incoerente delle altre », riportando in nota, a sua discrezione, « le parti corrispondenti delle altre redazioni ». S'è visto come il suo non fosse un intento rigidamente filologico, che in verità avrebbe comportato — in mancanza di un sicuro ordine di successione — la pubblicazione di tutt'e tre le stesure, lasciando al lettore il piacere e l'onere di trascogliere e ricomporre il disegno complessivo. Con questo criterio si sarebbe evitato il piccolo abuso di riprodurre una scena cancellata dall'autore « per colmare un vuoto nello svolgimento dell'episodio ». Ma questo nulla detrae al merito di averci fatto conoscere un testo ignorato e, attraverso quello, di aver approfondito la discussione su di un aspetto singolare dell'opera e della mentalità di quel difficile autore che è il Pascoli.