

IL BARBARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

ABBOONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 12 — 1 Agosto 1925

Gli abbonati ritardatari ci rimettano entro il 15 settembre l'importo dell'abbonamento.

SOMMARIO: P. BURRESI: Lo stile di Spengler. — P. MIGNOSI: Ritorno di Leopardi. — O. RAIMONDI: Riccardo Bacchelli. — L. FERRERO: Elogio delle formule: Studio su A. TILOHER e F. M. MARTINI. — E. PERSICO: Scenografia tedesca: FUCHS - ERLER.

NOVITÀ:

P. MIGNOSI

L'eredità dell'Ottocento

Saggio storico.
Si spedisce franco di porto a chi manda
vaglia di 6 L. all'editore Gobetti - Torino

LO STILE DI SPENGLER

«Der Streit um Spengler» si è alquanto calmato. Non si discutono i presupposti gnoseologici e metafisici delle sue teorie, che ognuno sa essere contraddittori ed incerti, né la sua erudizione che ad ogni critico appena esperto appare a prima vista tanto meno scendere in profondità quanto più si estende in superficie.

Ma appunto perché fu impresa relativamente agevole lo smontare il meccanismo delle sue dottrine e fu piacevole gioco per gli specialisti il coglierlo in flagrante dilettantismo su questo o su quel punto, vien fatto di domandarsi quali furono le ragioni del suo successo e perché tanta risonanza l'opera sua ebbe in Europa.

La Germania ci ha abituato all'apparizione frequente di teorie scientifiche, filosofiche, storiche, che crescono su come le architetture «Secession» od espressioniste nel West Berlinese, colla stessa fantastica mescolanza di reminiscenze erudite e di decadentismo modernissimo, e lo spirito profetico non si è spento tra il Reno e l'Elba, sebbene faccia bella mostra di sé ormai nella letteratura spicciola, nelle riviste e negli articoli di fondo, pseudo letterari o pseudo filosofici, di propaganda pangermanistica o socialista, antisemita o buddista. Ma né le idee dello Spengler interessano soltanto, come per lo più accade di quelle ben costrutte teorie, un ristretto cerchio di eruditi accademici, né l'opera sua finì tra la pacottiglia letteraria dei bazar intellettuali di Monaco o di Berlino.

Ché anzi gli studiosi stessi che intervennero nella discussione dovettero, volenti o nolenti, portarvi una passione insolita, e la sua concezione non si sminuiva, ma serbò la sua interezza, che la rese riconoscibile fra tante.

Ed egli può così vantarsi come di trionfo indiscutibile dell'esser riuscito ad imporre la sua passione agli studiosi e ai dilettanti il rispetto per l'integrità del suo pensiero.

Questo non piccolo successo egli lo deve principalmente, stavo per dire unicamente, alle sue qualità di scrittore.

Vediamo un po' da vicino questo stile. I suoi primi effetti, i più immediati, li raggiunge attraverso la purezza del suo tedesco.

Da un pezzo i filosofi e gli storici nei loro libri cercano di assuefare il nostro gusto ad una prosa che è tedesca per metà, o forse anche meno, ad una specie di cucina internazionale eterogenea ed insipida.

«Herr Kollege, wann werden Sie Ihre Bücher in Deutsche übersetzen lassen?» chiedeva un giorno Ludo Moritz Hartmann a Max Weber.

Così il risorgere della lingua di Goethe e di Nietzsche in una esposizione concettuale stupida giocando come il riapparire di una fresca vena che si credeva perduta nell'aridità di una steppa.

E ciò è tanto più mirabile in quanto che, come lo stesso Spengler osserva, la prosa tedesca, meno che nei grandissimi scrittori sopracorricati e in pochi altri, fra cui lo Schopenhauer, che le impressero la propria fortissima personalità, manca di una salda struttura e «ondeggia fra costruzione francese e costruzione latina, antica ed erudita, secondo che voglia esprimersi con eleganza o con precisione».

Nello Spengler la doppia natura della prosa tedesca è giunta ad un armonioso equilibrio, ché se, per l'indole culturale ed espositiva dei suoi scritti, la rotonda costruzione latina le impone talora le sue sonore cadenze, il vivace spirito polemico, condito d'ironie sottili e di meditati sarcasmi, le dà una leggerezza che si cercherebbe invano in molti altri scrittori alemanni.

E tali elementi si fondono perfettamente in uno stile che non è più né latino né francese, ma personale, creando intorno al pensiero una atmosfera suggestiva — che è anch'essa nelle migliori tradizioni dello stile e della lingua tedeschi, che conoscono, sebbene di rado la raggiungano, la in traducibile «Stimmung», — si dà a vincere le riluttanze concettuali, da appianare le differenze, da incantare chi vi si affida.

Le obiezioni risorgono solo più tardi, a mente fredda, quando non si è più sotto l'intonazione delle frasi armoniosamente scandite, delle parole suggestive, delle sentenze recise, sicure, come in un'orazione ciceroniana.

Si può essere ostili allo Spengler finché si vuole, quando si rifletta sui suoi limiti di pensatore, sulle sue lacune di erudito, si può ribellarsi alla sua sicumera di profeta, ma solo quando si sia chiuso il libro, poiché fino a tanto che si è rinchiusi nel cerchio magico del suo stile si è costretti a seguirlo per le vie che a lui piacciono, per strane ed aberranti che siano.

Anche questo rientra nella tradizione tedesca; vien fatto di pensare al molto odiato, al molto amato Wagner, cui nessuno resiste e meno degli altri i suoi nemici.

Ricorda infatti i procedimenti Wagneriani, quel suo insistente ricorrere a una frase armoniosa, una definizione sonora, un accoppiamento suggestivo di parole e lo sposarli poi, con legame quasi costante con variazioni leggere, ad un determinato concetto.

«Die harten und kalten Tatsachen eines späten Lebens...», «das geistige Greisentum und die steinerne, verselnernde Welt» ci dicono, con lieve tocco, l'inaridirsi della vita nella tarda civiltà, nella cultura morente. «Das schicksalhafte Dasein, das naturhafte Friebleben» svegliano con un accenno, un senso di vita spontanea, di forze naturali cui obbedisce, inconscia, l'umanità ancor giovane.

Come in Wagner è in lui vivo il contrasto, che drammatizza tutta la sua opera, tra il mondo primitivo cui il destino imprime il suo ritorno eroico:

«Sento cosmico è tutto ciò che si esprime anche colle parole, direzione, tempo, ritmo, destino, ansia, dal calpestio di una pariglia di cavalli di razza, e dal passo sonoro di eserciti in fiammati dall'entusiasmo...».

e la tristezza della decadenza, il nihilismo della razza che si spenge:

«Insomma delle forme dello stato si è posata per sempre anche la grande storia. L'uomo diventa di nuovo pianta, attaccato alla zolla, ottuso e perenne. Ricompare il villaggio che è fuori del tempo, l'agricoltore eterno, che procrea figli e getta la semente nella madre terra, una turba laboriosa, sobria, sopra alla quale tuona l'imperatore della soldatesca. In mezzo alla campagna giacciono le antiche città, già capitali del mondo, vuote dimore di un'anima spenta, in cui un'umanità senza storia va facendo a poco a poco il suo nido. Si vive alla giornata, con una felicità meschina ed avvara, e si soffre. Le moltitudini vengono calpestate nelle lotte dei conquistatori per la potenza e per la preda; ma i sopravvissuti riempiono i vuoti con fecondità primitiva e continuano a soffrire».

«E mentre in alto si vince e si perde con alterna vicenda, in basso si prega, si prega con quella fede potente della tarda religiosità, che ha vinto per sempre ogni dubbio. Qui, nelle anime, e in esse soltanto, si è fatta realtà la pace universale, la pace di Dio, la beatitudine dei vecchi monaci ed eremiti. Essa ha suscitato quella forza nella sopportazione del male, che l'uomo storico nel millennio del suo svolgimento non conosce».

«Solo colla fine della grande storia riappare la sacra, tranquilla coscienza. E' uno spettacolo sublime nella sua intimità, inutile e sublime come il corso degli astri, come la rivoluzione terrestre, come l'alternarsi dei continenti e dei mari, dei ghiacciai e delle foreste vergini sulla terra».

Qui veramente la prosa, nel suo ritmo originario, da cui la mia traduzione è costretta purtroppo a dissociarsi, ci culla come melodia infinita, e chiude gli occhi nostri alla realtà quotidiana, per aprirli su di un orizzonte di attonito e limpido sogno; lo spassimo della tristezza è quasi voluttuoso, come suono monotono di cornamusa che si diffonde entro un paesaggio autunnale, scolorante a poco a poco al nostro sguardo languente di moribondi, e annuncia un destino che non sapremo né vorremmo evitare.

Nello stesso svaporare della prosa dello Spengler, quando la si traduce, poiché essa perde più di quanto generalmente non avvenga, si palesano le affinità profonde dello scrittore, col genio del proprio paese come ognuno sa, metafisico e musicale; che sono le qualità più delicate di un'arte, più immediatamente inerenti alle parole native, e perciò pressoché intraducibili.

Una cosa però trasparirebbe da una traduzione integrale della sua opera; lo stile del suo pensiero stesso, il disegno delle sue dottrine.

Non che in essi si rivelino la classica severità della concezione, la rigorosa rispondenza di ogni parte che ci riempie di stupore nelle opere dei grandi logici da Aristotele a Kant; i suoi difetti di filosofo, di cui egli d'altronde mena vanto, ostentando un certo disprezzo per i sistematici, qui si fanno più fortemente sentire.

Invece che di disegno architettonico, per ripetere la vecchia immagine figurativa che si usa togliere a prestito discorrendo dei grandi sistemi, si potrebbe parlare di disegno fantastico, simbolico. Ed anche questo non richiama la incapacità plastica dei tedeschi, e la loro romantica potenza nel disegno, nella deformazione paziente? E lo sforzo grandioso di dominare la materia culturale e di ridurla entro i noti schemi, che talora è abiliante dissimulato, ove invece appaia manifesto, per lo più non turba, sempre sotto l'aspetto dello stile, meno che in certe ingenuità manifestazioni sinottiche di tavole e di cronologie, ma in compenso anima tutto il pensiero di un

pathos potente che ricorda anch'esso la passione teorica di Wagner, o il Nietzsche, lirico deformatore della filologia, de «La Nascita della Tragedia».

Questo sforzo culmina, raggiungendo la massima efficacia, nella rappresentazione degli spiriti delle diverse culture, delle Kulturselen, sia che l'autore ci rappresenti il senso plastico della antichità classica, nel numero geometrico di Pitagora, o nella statua di Polignoto, nuda sotto la luce, nitida del sole ellenico, sotto la volta turchina del cielo, che per l'uomo antico ha una realtà corporea, e chiude con termine fisso il suo limitato orizzonte...

«L'universo antico, il Kosmos, la quantità bene ordinata di tutti gli oggetti immediati e complessivamente visibili è racchiusa materialmente dalla volta celeste. Non c'è altro. Il nostro bisogno di pensare ancora «spazio» al di là di questo invincibile era completamente sconosciuto al senso antico del mondo».

O sia che egli ci dica lo spirito di avventura, l'ansia e il bisogno di solitudine dell'eroe faustiano, cui Goethe dette espressione eterna nei versi famosi:

«Un'inafferrabile, soave nostalgia
mi spinse attraverso boschi e prati
e tra mille lacrime roventi
sentii nascere per me un nuovo mondo».

«Si legga nel Parsifal di Wolfram — egli scrive — il meraviglioso racconto del risveglio della vita interiore. La nostalgia della foresta, la pietà misteriosa, gli abbandoni ineffabili, tutto ciò è faustiano, e faustiano soltanto».

RITORNO DI LEOPARDI

Tre o quattro anni fa non pareva davvero che la liquidazione della letteratura cosiddetta d'avanguardia dovesse iniziarsi così rapidamente.

Parve che l'avanguardia cercasse sbocchi stilistici; si poneva allora con frequenza, prima insuita, il problema di uno stile come modo espressivo puramente lirico.

La critica, nata ai margini di ogni tentativo d'arte, cercava più che un orientamento storico, un affinamento di gusto, perché avesse potuto, sia pure approssimativamente, sentire il Poeta. Questa posizione dilettantistica della critica, affinata gli organi di senso: la cerebralità parve allora ottusità.

Il critico era un poeta possibile: anch'egli, tutto preso da un bisogno di costruire liricamente la propria oscura coscienza d'arte, si faceva del poeta lo stimolo di una sua esperienza e di un suo dio. L'estetica del Croce aveva insegnato la possibilità dell'arte pura: la critica dei giovani crociani voleva costruire una critica d'arte pura. Tutto ciò si chiamava metodo estetico. La posizione umanistica di questo tentativo di critica oggi non sfugge a nessuno: l'umanesimo è il tentativo di evasione dalle preoccupazioni del razionale: c'è una bellezza che bisogna assaporare in estasi, un'alcunche spoglio d'universale, del quale bisogna gioire ad occhi socchiusi.

La critica pura, corollario dell'estetica crociana, non è in fondo che l'edonè, l'appagamento di una sensibilità puramente passiva: l'opera d'arte esce frantumata in sistemi di risoluzione fantastica immediata e la pura voce, il puro verso e la pura immagine è l'opera del critico, il quale pensa solo per quel tanto che basti a dissodare l'opera d'arte da uno schema unitario, il quale nella sua irresistibile pretesa d'universalità e di concettualità minaccia di soffocare e di ottundere la individualità tipicamente lirica dei vari momenti d'arte pura.

Guardate al Serra, il più crociano e il più umanistico dei giovani critici di avanguardia. Di che cosa è fatta la sua critica? Perché, poniamo il caso, Pascoli non lo convince, o, potremmo anche dire, non gli piace? E' semplice: «Pascoli non ci ha dato mai uno di quei versi perfetti, rilevati e scolpiti e compiuti, che si impongono allo spirito come una cosa definitiva, e che sono la propria ricchezza dei classici».

Questo gusto di ricerca ebbe il Serra: ed in ciò fu più crociano di Croce. Ché il Croce critico non seppe mai liberarsi da una sua particolare e massiccia partecipazione di pensatore e di uomo di parte filosofica dinanzi all'opera d'arte, mentre i più giovani e più inesperti oscillavano tra l'estetismo e il formalismo tutti chiusi in un pregiudizio critico che negava la critica nell'atto stesso in cui la poneva.

Critica ed arte si rincorrevano disperatamente e si distinguevano solo in sede tecnica: il genere letterario parve allora un problema gravissimo mentre non era, e non poteva essere, che un aspetto puramente pratico della questione.

E quando ci rappresenta al vivo il senso eroico del destino che è pressoché inespresso, in fondo all'anima egiziana, così egli si esprime:

«Lo stile egiziano è l'espressione di un'anima «valorosa. La sua severità e la sua forza non sono mai state sentite e messe in rilievo dagli egiziani stessi. Si osava tutto, ma non si parlava delle proprie audace».

Tutta questa poesia estratta, e mi si passi l'espressione, quasi quintessenziale da concetti culturali non stupisce chi appena conosca dai libri o ancor più di persona un erudito tedesco magari il più pedante ed accademico, e la sua smania ingenua e spesso ridicola di superare la pura erudizione, di essere, a suo modo, artista e poeta. Solo che nella maggior parte degli Herren Professoren ciò porta a dei curiosi risultati, poiché si traduce in un pathos retorico che accentua, con un tratto di ben riuscita, se pur involontaria, caricatura, il loro provinciale desiderio di non apparir pedanti, così come la loro goffaggine viene sottolineata dalle spiritosaggini di Bierstabe, dagli inchini a molla, dalle frasi cerimoniose, da tutto ciò insomma che costituisce la buona educazione e le belle maniere in certi ambienti universitari sul Neckar, sull'Isar o sul Meno.

Ma allo Spengler, come a vero artista, è toccato in sorte di realizzare ciò che i piccoli borghesi falliti, o, il che fa lo stesso, ben riusciti nella carriera accademica intravedono confusamente e cercano invano di attuare, a modo loro; la poesia della cultura, l'espressione sintetica di lunghe indagini, e soprattutto il senso del relativo, del passeggero, l'eterna tristezza delle cose mortali che è in fondo ad ogni vera cultura, ad ogni meditazione sulla storia.

PIERO BURRESI.

Tutto ciò non era davvero, come parve a taluno, un riflesso di natura schiettamente letteraria, e la letteratura francese di rivolta a Victor Hugo, quella letteratura parnassiana e decadente che allora cominciava a baluginare nei nostri cenacoli, non c'entrava proprio per nulla.

O, se c'entrava, era per ben altro: per dimostrarsi, poniamo, come l'antimontecismo francese si fosse sterilizzato nel culto della pura forma, a simiglianza dell'antimontecismo italiano.

La reazione all'ottocento era in Italia la reazione di Leopardi. Poco male per noi se l'ottocento francese si assommasse in Hugo; la reazione italiana doveva essere più fervida; non per nulla d'Annunzio e Croce erano qualcosa di più che Heredia e Kahn.

Or l'estetica del Croce era l'estetica del dannunzianesimo: ma il dannunzianesimo era un antimontecismo schiettamente italiano. Veniva cioè temprato e rafforzato da una tradizione letteraria tutta romana. La tradizione dell'eloquenza.

L'eloquenza del Pascoli, ad esempio, se fu meno travolgente di quella del D'Annunzio fu più italiana. Apparteneva al tipo di eloquenza immediata, a quella del Petrarca. La letteratura pascoliana, che cerca di soverchiare la maschia retorica del Carducci (una torbida umanità che disperatamente si cerca) per erigersi contro Leopardi ci ricorda la fortuna del Petrarca di fronte alla solitudine di Dante.

La letteratura post-leopardiana, non poteva che culminare in Pascoli, e d'Annunzio doveva esserne l'apostolo e il vate così come il Carducci ne era stato il tribuno.

L'estetica di Croce è la giustificazione della letteratura di questo mezzo secolo: il secolo più ricco dell'eloquenza italiana. Or l'avanguardia che venne dietro all'estetica crociana come l'insorgere di uno zelo eccessivo e puntiglioso che presumesse di salvare la lirica pura, fu la vittima meno illustre, ma, non per questo, meno degna di compianto dell'eloquenza teorica di cui il Croce si fece divulgatore colla sua estetica. L'eloquenza di D'Annunzio era proprio nella struttura della sua immagine: l'immagine dannunziana convenceva apoditticamente, risolveva la propria comunicatività nell'irrazionale di un contatto fisico. Di questo era fatta la seduzione del D'Annunzio e di questo la sua conquista epidemica ed epidemica delle folle.

Le folle hanno sempre amato la persuasione inesperta: hanno sempre preferito Gorgia a Socrate, Petrarca a Dante, Mazzini a Cattaneo. Hanno amato l'eloquenza.

L'immagine pura è la strumentalità dell'eloquenza; la grande fortuna del D'Annunzio dannunziano sta nella sua ricchezza di eloquenza.

La nostra avanguardia volle riuscire a questo grande sistema di comunicazione, a questo immediato espressivo e si mise nell'orbita del pregiudizio dannunziano proprio quando credeva di concretizzare stilisticamente l'antidannunzianesimo.

mo di certi tribuni. Il dannunzianesimo dell'avanguardia (e non il crocianesimo, che Croce è più dannunziano di quel che non si creda) non cavò dalla nulla: utilizzò rigidamente il sistema dell'immagine, cercò un'eloquenza ed in mancanza di meglio riuscì nell'oratoria.

L'oratoria ha qualche privilegio sull'eloquenza: pare più immediata e più intima laddove non è che un'eloquenza senza controllo.

Questa mancanza di controllo fece sovrabbondare sul mercato librario moltissimi libri: dieci, cioè, l'illusione di una letteratura o, quanto meno, di una fecondità espressiva. Oggi non ci si lascia più illudere da questi libri che non riescono ad essere individuati neppure entro sinossi a grandi linee.

La contraddizione dell'avanguardia si irretì, dunque, nella sua pretesa aristocrazia stilistica, mentre realizzava un modo linguistico tutto popolare: l'antisintassi, il cosmopolitismo, furono i primi punti di arrivo. Ciò nasceva da un'ingenua confusione tra la lingua e lo stile; Manzoni e Verga furono intesi retoricamente e non stilisticamente.

Lo stile come modo concreto di una sensibilità fu capito come un sistema tecnico di lingua. Certe finzioni di distinzione tra lingua e linguaggio, che pure il Croce aveva capito sfuggirono alla pleiade.

Indubbiamente l'immagine è uno dei punti di risoluzione della lirica; ma perché questi libri che si risolvono in un sistema di immagine appaiono così refrattari alla comunicazione lirica e si risolvono in un movimento di adesione sentimentale?

Qui è che bisogna colpire nel segno: vedere dove l'immagine è una necessità lirica e dove è una determinazione sentimentale. Qui c'è tutto il problema del gongorismo, del barocco e del marinismo, e del dannunzianesimo: il problema delle immagini che non è riuscito a superare il suo modo decorativo. Una immagine che si risolve in quella forma di tautologia dello spirito che è il gusto; è *aisthesis* pura, *piacere*, e quindi sentimento: si sovrappone ad un sistema dialettico dello spirito (lo sogliono chiamare il fondo razionale dell'arte, il cerebralismo, il *modus logicus*, il discorso etc.). Ad un atto di coscienza, insomma, e cerca di farlo scomparire, che l'artista non deve *aver coscienza*, deve essere come il selvaggio e il fanciullino. L'immagine è l'atto di pudore dell'artista che in quanto si sente artista deve stare di qua dall'universale e, non riuscendovi, deve ricorrere a questa metafisica foglia di fico.

La realtà dello spirito nell'atto in cui si determina come lirica non ci appare se non sotto il travestimento di un sistema sequenziale di immagini. Infatti gratta l'immagine e c'è sotto un fondo concettuale. Posizione dualistica questa, schema concettuale.

Apparenza, dunque, di analogie fantastiche, tanto più perfidamente dualistica quanto più pretende di essere un momento della storia dell'idealismo.

Ecco perché l'immagine degli avanguardisti è tutta materata di un ironismo mal dissimulato. L'ironia è il più tipico dei fatti cerebrali: quando il conato lirico si scontra in una realtà logica ne vien fuori una scintilla di ironia.

Ineluttabile riparazione questa.

Ma quando l'immagine è lo sbocco legittimo di un processo stilistico e lirico?

L'immagine è lirica quando risolve totalmente in sé il fatto espressivo: non è quindi né decorazione né legame. Non è un puro immediato dell'intuizione, cioè uno schema meramente percettivo che vuole esprimere una analogia: se fosse così ricadrebbe nel dualismo enunciato, diverrebbe, nella più felice delle ipotesi, un simbolo. Guardate, infatti, ai precedenti storici dell'avanguardia; vi imbatteste nel simbolismo e nell'allegorismo, uno dei momenti più caratteristici del dannunzianesimo.

L'immagine come totalità espressiva è un centro di consapevolezza e, quindi, di limite nel farsi della fantasia: la fantasia abbandonata ai suoi voli gravita verso il caos della fantastiche-ria, solo l'immagine può incanalarla ed innuclearla in un completo atto di coscienza.

Guardate all'essenzialità fantastica ed immaginifica del Leopardi: essa ha già infranto l'indeterminatezza del puro conato percettivo e lo ha risolto in un sistema più alto di coscienza, dove non è possibile più distinguere un *modus logicus* da un *modus aestheticus*.

La reazione all'avanguardia mira ad un superamento dell'immagine pura: qualche esperienza di poesia potrebbe suffragare la nostra affermazione. Ma la liquidazione dell'avanguardia procede, oggi, lentissima: mille difficoltà vietano la spartizione di una eredità così nefasta e così suggestiva. L'ultimo D'Annunzio ha tentato eroicamente il suo ritorno al romanticismo puro; ma la sua pretesa di risolvere la sua arte nella sua umanità è ostacolata dalle mille seduzioni del suo abito di eloquenza.

Notturmo è il documento di questo viaggio d'anabasi. Anabasi al secolo di Leopardi.

Certe coincidenze non possono essere semplicemente fortuite. Al triste declinare dell'influenza di Croce nella nostra critica sta presso un vasto movimento di ritorno a Leopardi.

Non è il caso di vedere qui di quanta opacità sia fatto il tentativo crociano di intendere la poesia del Leopardi; e potrebbe essere legittimo in quanto l'opera del Leopardi negli, nella sua struttura intellettuale, il presupposto di un momento puramente lirico dello spirito.

Leopardi non è un poeta che possa servire al Croce: il fatto stesso che egli viva come poeta è una minaccia per il postulato intuizionistico dell'arte.

E la giustificazione del Croce può servire ad una osservazione di carattere storico: l'estetica dell'antioromanticismo si conclude là dove il romanticismo piglia di nuovo coscienza di sé. Ma

bisogna intendersi sul romanticismo leopardiano e quindi sull'antioromanticismo esauritosi nel Croce.

Il romanticismo leopardiano consiste nel superamento del puro oggettivismo naturalistico verso cui è orientato il nostro ottocento da Foscolo a Manzoni. Se dovessimo tenere al valore di orientamento di certi termini potremmo essere indotti a dichiarare che il classicismo, la contemplazione di una natura-legge, intesa o come *providenza*, o come *forza operosa*, designi il modo di realizzarsi del Foscolo e del Manzoni.

La struttura concettuale de «I Sepolcri» e dei «Promessi Sposi» è molto più vicina di quel che non sembri: il reale si presenta come termine di risoluzione della vita in una legge di cui gli uomini non sono che frammenti meccanici ed esemplificatori. Il classicismo del Manzoni si accentua là dove più traluce lo scheletro giansenista dell'opera, ma il bene inconscio delle cose che sono mosse da questo ineluttabile principio immanente del bene e del male. La stessa irrazionalità è al centro di tutte le creature manzoniane ed è opera vana tentarne un centro di luce come giustificazione, sia pure psicologica, del loro sviluppo.

La ragione per cui l'Innominato si converte è la stessa di quella per cui Don Rodrigo si dannava. Il determinismo giansenista gravita verso un determinismo naturalista; forse non per nulla il Manzoni visse, come visse, a Parigi.

La stessa legge di ferro segna il ritmo della creazione foscoliana; ma il Foscolo sa liberarsi, anche per un solo attimo, dalla necessità che egli postula per sentire nella creazione dell'arte se non la negazione almeno la mortificazione delle leggi della natura.

Il Foscolo è meno classicista del Manzoni. Il Manzoni ha fatto coincidere la realtà dell'arte nella realtà di natura: il suo preteso *storicismo* non vuole essere che la adeguazione estrinseca dell'immagine con la cosa; il Foscolo sente che oltre alle leggi delle cose, oltre a questa forza travestita d'oblio, c'è una *illusione* d'eternità antichistica; il Leopardi, invece, nega la natura come male e supera questa illusione (l'arte come arte) in una realtà assoluta: la morte.

Ed è qui tutto il carattere costruttivo dell'arte leopardiana, nell'aver superato il momento del processo in cui l'arte si pone come arte, come *finzione* come *illusione*.

L'arte così intesa è già una negazione del suo essere reale; è illusione ed è soprattutto caduta.

Guardate al processo dantesco: la realtà di natura come realtà di male e di peso, una realtà che non può essere neppure trasfigurata dal divino soffio delle muse (l'inferno). Ma una realtà che sia di pura arte (canto, suono, scultura etc.) una realtà che ad essere creata ci vuole il soffio delle muse, ahimè! non è eterna (il *purgatorio*).

La vita è l'*antimateria* il regno che si muove antieconomicamente, dove non c'è legge di gravitazione e di impenetrabilità, ma dove c'è solo realizzazione *total simul* dell'essere (il paradiso).

La negazione dantesca dell'arte pura ubbidisce alla stessa esigenza cui obbedisce la negazione leopardiana.

La natura è il male, l'arte è una illusione, bisogna superare l'una e l'altra per vivere.

E la dialettica leopardiana sta proprio qui, dove è il centro della dialettica platonica e di quella dantesca; la vita nasce dalla morte. La morte è la realtà del vivere, l'*apparir del vero*.

Ma come tutte le dialettiche presuppongono un processo, anche quella leopardiana. La storia di Leopardi è la storia di questa conquista, la storia in cui egli va superando la natura come principio assoluto, per una assolutezza totale, vale a dire per un bene totale che è soprattutto la consapevolezza dell'eterno.

Il Leopardi che si è costruito fin oggi appartiene ai due momenti inferiori del processo; il Leopardi *idillico*, e il Leopardi *pessimista*.

Il Leopardi idillico dovrebbe realizzare un lirismo puro, un puro ma cieco amore per la natura; non è il Leopardi totale. (*Le opere morali* diventano così margini ed aspetti secondari della sua opera) è il Leopardi che sbocca di tanto in tanto in momenti di gioia estetica e fisica. Il Leopardi limitato e frammentario di certi quadretti e di certi tocchi, fatto, per lo più, di emistichi e di aggettivi; un Leopardi tranquillo e piacevole. Il Leopardi del gusto e della freschezza.

Indubbiamente a voler isolare questi momenti leopardiani, un Leopardi cosiffattamente classicista è costruibile; ma è allo stesso tempo, facilmente soffocabile, che l'opera sua, per un vigore interno di vita, non si lascia né dimenticare né distruggere.

Il Leopardi pessimista è quello che resta minacciato sulle soglie del Leopardi idillico: ombra negatrice e disperata offusca gli sbocchi naturalistici del primo e li vela e li inghiotte nella sua esasperata e morbosa negazione.

Questi due momenti, entrambi astratti, dell'opera leopardiana cercano di neutralizzarsi a vicenda; il sensoriale idillico nega in sé ogni atto di consapevolezza, nel divino inconscio di una sensibilità peccata ed irreflessa; il pessimista puramente volitivo e riflesso interceda ed assolve nella sua razionalità il primo. Poeta ed antipoeta si dibattono angosciosamente in un bisogno di farsi senza mai riuscire ad un momento di superiore concretezza. Entrambi monchi ed irrelativi sono facile appiglio a tutte le dubbie teorie estetiche.

Il lirico puro, concluso nella brevità delle sue soste, evapora lasciando debolissima traccia di sé, piccola poeta sbagliato; il negatore loico si ferma alle soglie di un sistema impotente a crearlo.

I due Leopardi astratti si risolvono in due fallimenti: il primo frammentario ed esiguo rimane poeta in potenza che non si realizza mai; il secondo è il tentatore di una filosofia che non ha, per altro, né il pregio della sistematicità, né, tanto meno, quello dell'originalità.

Il primo raccoglie le briciole del banchetto foscoliano, il secondo è un lettore convinto ma non intelligente di Schopenhauer.

Ma se volessimo costruire entro schemi categorici tutta la poesia ed il pensiero della nostra storia noi non faremmo se non la elencazione dell'impossibilità immanente a far della poesia pura, della filosofia pura etc.

Il metodo storico di contro al metodo estetico oggi può e deve avere ben altro significato. La critica estetica limitando fino alla negazione Leopardi non autorizza per nulla il tentativo concettualistico anzi intellettualistico di quelli che costruiscono un Leopardi puro pensatore.

Il valore storico di Leopardi, l'autorizzazione ad una critica storica, sta nella necessità di sentire processualmente il farsi dell'opera Leopardiana non solo nella sua totalità ma nell'utilizzazione dialettica dei suoi momenti, che, a sé, sarebbero come, abbiamo visto, negatori ed astratti. Il Leopardi idillico e quello pessimistico sono nient'altro che due designazioni di processo; il Leopardi reale nasce dal superamento (che non è negazione) di questi estremi.

C'è il caso però che il Leopardi dialettico sia inteso come un puro ideologo che tenti un problema e lo risolva in sede logica, non riuscendo così in un suo particolare stile, cioè in una sua tipica sensibilità lirica.

Ciò sarebbe possibile, ed importerebbe una radicale negazione del Leopardi, ove il suo aspetto idillico e pessimistico si presentassero come momenti fondamentali avvisi del suo realizzarsi.

Ma natura ed arte non sono in Leopardi due risoluzioni autonome dell'essere. L'ultima scaturisce dalla prima, senza, però, esaurirsi in questo suo particolare essere arte.

L'aspetto naturalistico dell'arte leopardiana è realizzato nei *Canti* come sussidio astrattamente lirico di un'opera più vasta e più complessa e stilisticamente più espressiva cioè delle *Opere morali*.

Il Leopardi minore dei *Canti* non è che un momento necessario del Leopardi maggiore delle *Opere morali*. Il primo prepara emotivamente il contenuto stilistico dell'altro.

Il legame intrinseco tra i *Canti* e le *Opere morali* è stato notato! ma non si è visto con sufficiente chiarezza la perentorietà stilistica di quest'ultima opera come momento risolutivo della liricità assoluta del Leopardi.

Ma tra il Leopardi prevalentemente idillico dei *Canti* e il Leopardi concreto delle *Opere morali*, c'è tutto un processo di chiarificazioni, e di antitesi che va via via autorizzando la risoluzione stilistica delle *Opere morali*. Questo processo è segnato, come ritmicamente, dallo *Zibaldone*.

Cavare il Leopardi concreto dallo *Zibaldone* (ed anche ciò si è tentato) è un negarlo nella dialettica dei suoi estremi: è un costruirlo astrattamente e non un coglierlo laddove *volontariamente* si è fatto.

Il momento risolutivo della dialettica leopardiana è forse più nella immediatezza dei *Canti* che non nel sagace e diuturno pigliar coscienza dello *Zibaldone*.

Ma i *Canti* portano il peso di un lirismo che tende alla lirica senza però attingerla. Il sentimento non si è fatto ancora pensiero. Il particolare, malgrado graviti eroicamente verso l'universale, non sa attingerlo. L'*infinito* stesso in cui si pone il problema del superamento della natura in una realtà d'arte, cioè in una realtà puramente metafisica non raggiunge se non il sentimento dell'*infinito*, un *dolce naufragare*, ma non ha attinto una consapevolezza lirica e dialettica dell'*infinito*, come risoluzione di vita. Talché quello che egli chiama il *pensiero dominante* non è che un *sentimento dominante*. E del sentimento ha gli aspetti particolaristici e sensibili.

Il senso della morte è ancora senso; si risolve in una approssimazione sentimentale, tutta individualistica e fisica. Egli non intende la morte se non in questo non averne il terrore che gli altri uomini hanno.

E se periglio appar, con un sorriso
le sue minacce a contemplar m'affiso.

La morte è semplicemente *dolce*, semplicemente *lenitrice*. Essa può essere, tutt'al più una liberazione, una negazione del sentimento. E una negazione non è ancora una affermazione. Si presenta come cessazione del dolore, come liberazione della natura, sempre come un male che è da preferirsi ad un male peggiore.

In questo campo puramente sentimentale dei *Canti* pure affiorano qua e là i motivi della risoluzione dialettica della morte.

La liberazione della morte letteraria: il *passo lacrimoso e duro*, lo *scurio Tartaro*, che pure si presenta quasi gioiosamente nella gioia di una pugna, avviene con rapidità inusitata, che in quasi tutti i poeti il travaglio di individuarsi entro l'opprimente materia grezza delle forme letterarie precedenti, è sempre meno rapido di quel che non sia avvenuto al Leopardi.

Ma il Leopardi della *Canzone all'Italia*, contemporaneamente o quasi, allorché preme entro schemi letterari la sua miracolosa affinità al tormento dantesco, si pone già l'oscuro problema della risoluzione:

perché nascer ne desti o perché prima
non ne desti morire
acerbo fatto?

Evidentemente dalla morte letteraria, alla morte sentimentale a questo principio difettivo, se pur necessario di un puro stato sentimentale, il passo non è così breve come sembra.

La morte-liberazione è un problema non risolto, ma posto. Porlo è già in certo senso risolverlo.

Ma i *Canti* non risolveranno il problema della morte come problema di una conquista definitiva, non più principio difettivo ma principio effettivo.

Anche quando egli senta di storicizzarsi in un'altra affinità spirituale e quindi in certo senso antilettaria, laddove ritrovi nella tragedia del Tasso un principio di *cattarsi* che sente di poter far suo:

morte domanda
chi nostro mal conobbe, e non giurlanda.

L'arte non risolve neppure effimera il problema della felicità: in quanto si neghi la felicità possibile, la morte sarà solo principio di dimostrazione per assurdo dell'eternità inconscia del dolore.

Come si vede siamo ben lontani dalla risoluzione della morte in un principio effettivo di vita: il processo di razionalizzazione della morte e quindi la conquista di una originalità spirituale che si fa stile e quindi comunicativa totale avviene nelle *Opere morali*.

Il problema delle *Opere morali* è un problema essenzialmente trascendente: la natura irrazionale non si nega, si subordina ad un superiore ordine di ragione.

La tremenda domanda che Gutierrez fa a Colombo non può risolversi che in una affermazione recisa: «Tu, in sostanza, hai posto la tua vita, e quella dei tuoi compagni, in sul fondamento di una semplice opinione speculativa».

PIETRO MIGNOSI.

RICCARDO BACCHELLI

"J' ai été homme d'esprit depuis l'hiver de 1826,
auparavant je me faisais pauvre homme..."
Stenhal: Vie de H. Brulard.

I.

Se, come usava nei vecchi lunari, per ogni poeta d'un certo rispetto si dovesse scegliere il mese dell'anno che gli si adatta, credo che per Baccelli si pensasse al giugno, mese dei caldi fieni e delle rose già cadute. In giugno pare il verde della vigna, ancora d'acerba età, farsi quasi grigio al sole, le strade provinciali cominciano a imbiancarsi per la polvere; sotto qualche viale, o all'attesa di un tram nell'angolo più consueto della città il profumo notturno dei tigli giunge recando col vento una lucciolata incerta; onde vien fatto di pensare che la giovinezza non abbia, fra tanti, giorni più opportuni di coltarsi per sentirsi in tempo a vivere. C'è nella poesia di Baccelli ricordo e senso della trasognanza e torbida natura del principio d'estate, e il presagio di averla ben presto abbandonata che gli farebbe dire, con Baudelaire: «Adieu, vive clarté de nos fêtes trop courts». E le metaforiche stanchezze di cui si fa cenno nei suoi *Poemi Lirici* dubito che sian un poco quelle dei primi caldi, che illanguidiscono il corpo. Era fin d'allora, né adollescente né adulto, il suo vorace istinto di definire il mondo, il suo fisico e materiale modo di penetrare nelle cose, la sua salute espansiva che gli dava il senso del possesso, e lo metteva, per tanta naturale prosperità, in uno stato di attesa contemplativa. Le persone e le ore di tale contemplazione non potevano che realizzarsi letterariamente nel tema e nelle forme di un lento, patetico se pure contrastato e ragionativo idillio. Perché non sarebbe idillico e sovranaturalista il tono dei dialoghi platonici? Applicata a temi narrativi, come nel «*Lodovico Clò*», o a temi moralistici e di riflessione storica come nelle «*Memorie*» o altrove, la sua natura vena di scrittore si placa e riposa volentieri nel rotto e filato andamento dell'idillio che è sempre un poco favoleggiante e meraviglioso. Esiodo ed Aminta sarebbero i benigni patroni di codesta poesia. Dove la sua grazia figurativa tende a concludersi più patetica con l'ornata sentenza di un proverbio, pur ritrovare l'incanto modesto e familiare, e per questo più affettuoso, di

quelle vecchie allegorie delle stagioni in cui anonimi pittori mettevano il fiore della loro paesana sensibilità. In Baccelli è riconoscibile l'Emilia, questa antica e fertile regione italiana dove nascita, memorie troppe e affetti ci tengono legati. Non diversamente l'esperto agricoltore ritrova nel colore del grano o nella limpidezza del vino, le qualità native che li fanno propri delle nostre parti. Uscito per «le strade rettilinee del Bolognese» gli occhi e la fantasia gli son restati a quel sole, a quella bianca polvere, a quel verde scuro delle collinette verso la Romagna, alla freschezza immemore delle acque del Reno. E' la civile ed operosa Emilia, che nei giorni di mercato sulle piazze acciottolate affluisce intorno ai portici e alle basi delle rozze torri, e fa sentire la voce della sua tranquilla ricchezza agreste. Indugi e raffinatezze che chiamerei dialettali, se mi s'intende, sono per l'appunto nella sua studiata lingua il segno delle radici ch'egli ha in questa terra. Il Pascoli più avveduto, quello di disegno più sobrio, in taluni quadretti e paesaggi dell'«*Ultima passeggiata*» vuol partecipare, pure con mezzi confusi e naturalmente enfatici, a questa eredità emiliana e tradizionale, dalla quale Baccelli, per conto suo, ha già cavato il miglior frutto che era lecito cavarne. Dove passa, il suo temperamento gli suggerisce di portar via con sé qualcosa che io chiamerei l'anima del paesaggio, insieme con i più impercettibili dettagli realistici che si capisce come li tenga in serbo, non usandoli. Quello che fa la sua maniera, è la decisione che mette in quest'atto. Sapessi ripresentarmi alla memoria certe passeggiate domenicali per i dintorni di Bologna e altre per le strade più vecchie della città, e cercar di immaginarmi la sua vista in apparenza svagata e distratta sfiorare quella realtà che sapeva, in cuor suo, di poter maggiormente definire!

II.

Per alcuni anni, e precisamente negli ultimi della guerra e dopo, fin verso il 1920, lo stile di Baccelli tende a rinchiudersi in sé, come fa il

rammarico. E si capisce: egli si è proposto un fine preciso e, in certo senso, risolvibile perfettamente. Di fronte a un dramma egli si trova come di fronte a un'ostacolo; e quando ne ha cavata la polpa, può contemplare con soddisfazione di buon gusto una conchiglia pulita.

Mentre Martini, che dalla sua formula è portato a esaminare molto più la realizzazione, che il tema, si trova sempre in uno stato d'animo di angosciosa insoddisfazione. Per quanto si consumi a ridarci quel nebbioso e soavissimo senso di gioia che ci riempie dinanzi a un dramma poetico, egli non può naturalmente appagarsi mai; perché la poesia è appunto nella realizzazione di un'opera quella parte misteriosa e intangibile, che si difende soltanto a essere esaminata e riprodotta in altre parole. Gli stessi pezzi, staccati dall'opera, si impoveriscono, si alterano; e il lavoro del critico è come quello di un uomo, che volesse trasportare con un secchio il colore azzurro del mare.

Ormai il pubblico conosce gli ideali drammatici di Tilgher e di Martini; e, a lume di naso, può immaginarsi che cosa piacerà all'uno e all'altro. Se tutti i critici avessero la loro formula, le stroncature e le lodi troverebbero, in quella sistemazione, un peso doppio. E per quanto oggi non si possa più rinunciare a un certo benevolente eclettismo, non stupirà che un Molnar piaccia più profondamente a Martini che a Tilgher, e un Pirandello a Tilgher che a Martini; per quanto le stesse opere possano piacere ai due critici per ragioni diverse — il che dimostra, che per essere regolata da qualche legge, la critica non diverrebbe né insensibile, né settaria.

LEO FERRERO.

FUCHS

I.

Riteatralizzare il teatro: è il motto di Georg Fuchs, che ha scritto su questo tema un libro in cui è questione del pubblico, del dramma, dell'attore e della messinscena.

L'autore assumendo che le scene moderne sono le stesse che convenivano alla cultura del XVI, XVII e XVIII secolo, confida nei tempi nuovi per una grande rivoluzione del teatro.

L'abbandono dei modi antichi, volti alla imitazione delle feste di corte e alla gara con la natura, è ormai imposto dalla creazione di una scenografia semplice.

Wagner stesso, il quale per le sue opere pensò a Böcklin, meritò il giudizio che questi espresse di lui: non intendere nulla di pittura.

Böcklin, infatti, come tutti i pittori veramente artisti, stimava insensato pretendere una impressione giusta con una illuminazione falsa, e false prospettive. In uno scenario simile, l'attore paragonato alle montagne, agli alberi, alle cose che lo circondano, dovrebbe figurare come un punto. La ribalta, poi, rischiara ogni cosa d'un tono crudo e uniforme, e i dettagli che sulla tela dovrebbero apparire a trenta o a cinquanta metri sono percorsi dalla luce come se lo spettatore li vedesse ad un metro. E' tutto qui il naturalismo e la cura della verità « reale »?

Questo naturalismo che ha reso il pubblico più esigente in quanto al « naturale » è riuscito solo a complicare le combinazioni sceniche, senza pervenire mai all'effetto desiderato; pur indicandosi, involontariamente, la necessità di una riforma sostanziale della scena « stereoscopica ».

Il carattere maggiore della nostra epoca è un realismo smaccato confuso alle gale dei tempi cortigianeschi.

La scuola di Meiningen aveva esposto un metodo che concedeva alla borghesia regnante di considerare il dramma come la copia della realtà, storica o attuale. Vi sono ragioni per chiamare naturalista la realtà moderna e altrettanto per la verità storica; è lo stesso copiare una chiesa romana o un salone moderno, un ornamento regale o un camiciotto da meccanico. Il naturalismo moderno tuttavia si tiene alla realtà moderna.

II.

Impossibilità di vivere l'opera d'arte della scena moderna: donde, il bisogno di una nuova concezione del teatro.

L'unità, cui tendono le ricerche attuali, esisteva al tempo di Shakespeare e nei vecchi teatri italiani e francesi, dove un pubblico scelto era ammesso accanto ai comici; e anche oggi gli attori giapponesi, talvolta, passano direttamente dalla sala alla scena.

Perché dramma esista possono abolirsi le parole e gli scenari, bastando il moto ritmico del corpo; però il dramma dal concorso delle altre arti è fatto più dovizioso.

Presso i greci si dava un'importanza particolare all'arte della ginnastica ch'era un tramite fra le arti plastiche e la poesia.

« Non è concesso immaginare l'arte greca senza la ginnastica greca, dice Furterangler. L'arte plastica e il dramma, senza la ginnastica e la danza, erano cose imperfette e limitate ». Converrebbe fornire egualmente il popolo di una conoscenza della musica e della ginnastica.

Platone, infatti, stimava essere, questa, sorella della musica e i greci ammiravano compiutamente solo il pentaeta, l'uomo delle cinque gare.

L'arte greca disvela a qual grado di perfezione possa pervenire un popolo con lo studio di queste arti. E', dunque, per noi questione di far germinare dal connubio del dramma e delle arti un'arte nuova: quella della scena, in cui gli elementi restino fedeli alle proprie leggi organiche senza ostacolarsi a vicenda.

Il teatro prossimo sarà dunque, posto sotto la guardia della cultura moderna, rinnovando le vecchie concezioni per cui gli antichi eran tratti a risolvere i problemi della scena secondo le norme proprie della loro civiltà.

Noi terremo, com'è giusto, altro modo.

La nostra generazione si desta da lungo sopore; lo slancio brusco della civiltà del macchismo ha demolito le antiche, solidamente costruite. Il vigore delle razze si è disperso nei grandi concorsi d'uomini divelti dal suolo della patria: gli antichi vincoli si sono infranti senza che nuovi se ne siano stabiliti. Diventa intollerabile la specie di questa vita senza forme, si è data presto una maschera a siffatta bruttezza, stando, com'è usanza dei villani rimpannucati all'imitazione di quegli aspetti del passato fra i quali era tramontata la miglior parte delle vecchie civiltà. Ma accanto a questa epoca di principesco è per affermarsi una società nuova, di uomini della nuova generazione troppo saldi per lasciarsi travolgere e sminuzzare dai congegni livellatori del secolo delle macchine. Tutti quelli che partecipano a questo movimento costituiscono la società nuova che si sente in dissidio sostanziale con il « gran pubblico » e la sua pseudo civiltà di pidocchi riuniti.

A questa società è commessa la fondazione del teatro nuovo, cui converrà l'architettura dell'anfiteatro unanime.

III.

Secondo Georg Fuchs, la scena in rilievo sarà quella dell'avvenire.

E' un fatto: che gli attori, quasi per comunicare al pubblico la forza drammatica di che sono invasi, hanno tendenza di farsi alla ribalta; per cui si direbbe che cerchino di porsi (« in rilievo ») secondo esprime la lettera. Contengono questo slancio, è recisa la comunione dell'attore con il pubblico.

Sulla scena in profondità, i comici, tenuti in una luce troppo viva e con le maschere contratte, non segnano per alcuna bellezza il fulgore che li trae alla ribalta, la quale nella scena in rilievo è, invece, il limite dove si celebra la transustanziazione del movimento corporeo dell'attore in movimento spirituale degli ascoltatori.

Si potrebbe osservare che occorrono scene profonde per i lavori nei quali intervengono le folle. Ma che cosa è una folla? Forse dieci, venti, cinquanta persone? Una folla è necessaria ad una scena profonda perché gli spettatori, dai palchi fino agli ultimi, potrebbero scorgere i volti con effetto ridicolo. Ma in un anfiteatro, basta un'impressione di folla, disponendo allo scopo esigue file di comparse: non si riesce in pittura a rappresentare con dodici figure un esercito in rotta? In tutto sarà questione di raggiungere il fine con i mezzi più semplici.

I pittori faranno il loro mestiere, senza voler creare l'illusione della profondità e rendere le tre dimensioni: se ne staranno al problema delle linee e dei piani.

Nel teatro nuovo non saranno consentite le apparenze dei trapassati e degli iddi, ch'è pure gran stoltezza voler stupire i moderni con invenzioni grossolane. Come l'ombra di Cesare, in Skakespeare, è il simbolo del più nobile e grande uomo: basterà far comparire un personaggio che trascenda per nobili e maestosi segni la realtà.

Veramente non si potrebbero meglio indicare gli spiriti che, per essere perfetti e nudi d'attributi terreni, non è concesso rappresentare, nella vera essenza, con processi alla carlona e con figure umane.

Dal teatro nuovo saranno, pure, bandite le mistificazioni dell'arte che, copiando la realtà, pretende al naturalismo. Non si tratta, piuttosto, di una nuova e diversa realtà? per così dire: di una seconda realtà? Forse il pubblico scorda, per questo, di assistere ad una rappresentazione? E, poi, rappresentazione non vale trasposizione?

Il teatro d'oggi tempo fu diletto fastoso o imitazione della vita quotidiana; tutto induce a credere che i teatri delle grandi città esauriranno la barbarie del teatro convenzionale e che un teatro borghese rappresenterà con questo opere buone. Non escludiamo il dramma intimamente legato al teatro e fuori di questo ambito inconcepibile. Esso deve evolvere, esprimersi come la statua dal blocco di marmo; e in questo intendimento che noi affermiamo dover il dramma essere « teatrale ». Non lo è stato fin'ora, per il

livello poco elevato della nostra cultura; ma possiamo confidare che, stando alla pari della cultura artistica moderna, essa sarà, nuovamente, « teatrale ».

ERLER

I.

Georg Fuchs e Fritz Erler.

Di questi conviene, soprattutto, notare la realizzazione di qualche idea nuova, al Künstler Theater.

Il punto di partenza dei miei sforzi fu prima d'ogni altro far balzar nitida e distinta la figura del personaggio. Tutto l'interesse dello spettacolo deve concentrarsi nell'attore, non in quel deserto di tela dipinta che lo circonda.

Perciò è necessario intendere il personaggio creato dal poeta e segnarne la maschera con la forma, il colore, l'aspetto, gli atteggiamenti più acconci all'espressione del carattere. Il compito maggiore dello scenografo è, quasi, l'imitazione, nel senso spirituale del cogliere ed interpretare la personalità dello scrittore. In verità, l'autore dell'opera non presiede soltanto al ritmo delle parole; ma crea, anche senza notarli, i colori e le forme della scena, i volti e i gesti dei comici.

Discende da questo: che ogni dramma cerca la sua espressione particolare e che tanti sistemi ci sono quante opere esistono.

Fritz Erler, escludendo le ricerche del realismo, limita la messinscena a indicazioni essenziali, le più proprie a esercitare la fantasia degli spettatori, i quali sono sempre indotti a collaborare con lo scenografo e, talvolta, ne determinano perfino l'opera.

Infatti, noi immaginiamo più che vediamo e la natura stessa è inferiore ai nostri sogni poi che li limita nel modo che li precisa. A teatro importa principalmente suggerire qualche immagine, che ognuno completi secondo il proprio intelletto.

Lo scenografo, quindi, conterrà le sue realizzazioni nei limiti di un'atmosfera che abbia virtù di esprimere un ambiente il quale si sviluppi compiutamente solo nella fantasia del pubblico.

Il compito della scenografia potrebbe, forse, concludersi in tre mansioni:

Creare le maschere proprie dei personaggi. Indicare l'atmosfera psicologica in cui è riflessa l'azione.

Stabilire l'unità del dramma con la folla.

A migliore intendimento gioverà un saggio di messinscena del « Faust ».

II.

Per tutto il « Faust » sono occorsi soltanto due fondali dipinti, molto semplici. Il resto è stato fornito dall'illuminazione, con un fondale bianco e l'altro nero.

La scena intermedia era composta dalle due quinte del teatro corpose e mobili, che avevano l'aspetto di due pareti di pietra grigia e che potevano servire a tutte le scene dell'opera, figurando volta a volta la prigione, la cantina, la casa, la chiesa: il colore uniforme dava unità d'impressione. Questo legame armonioso e la rapidità dei mutamenti non frammentavano l'azione; anzi: quasi come in un sogno le scene si succedevano in guisa da sembrare che variasse il luogo, restando sempre vicino al precedente. Il palco costituiva una zona neutra. L'architettura era di un'epoca imprecisata e il prosaico identico per la chiesa, la camera e il passaggio.

Furono scelti i costumi del XX secolo, perché questa foggia dalle lunghe pieghe contribuiva all'effetto distante ed esclude la maglia ardente che procura all'attore un aspetto di strano ballerino.

Per il costume e gli accessori, conviene la ricerca dell'effetto a distanza. Troppo spesso si adoperano stoffe minutamente piegate, meravigliose di dettagli, le quali da lungi paion soltanto saggi inesperti d'opposti colori troppo sfumati e che si risolvono in un grigio scialbo; accessori che sembrano giocattoli; acconciature che si distinguono a pena con l'occhialino. Così, l'arcolato di Margherita era grande, non perché a questa buona borghese convenisse per l'aspetto una macellina orgogliosa, ma per un'altra ragione. Margherita deve comparire sola in questa scena. E' necessario soltanto mostrarla all'arcolato e le miniature d'ammobigliamento della stanza non convergono alla situazione, tenuta nei limiti di un'effusione lirica, di un'apparizione appena reale. Questo tipo di grande arcolato permette all'attrice pochi gesti e zistosi, offrendole, in quanto all'ottica, un appoggio più considerevole sulla scena vuota e, limitando lo spazio, proietta l'ombra sui piani più distanti. L'arcolato, che concorre direttamente all'azione, non poteva essere un giocattolo, sibbene uno strumento facile a riconoscersi subito nella luce incerta.

EDUARDO PERSICO.

IL BARETTI

In meno di un anno di vita ha conquistato il suo stile e il suo posto nella cultura italiana contemporanea. Senza annunci e programmi strepitosi ha dimostrato che i giovani italiani del dopoguerra sono capaci di creare una rivista di pensiero e di letteratura europea senza provincialismi e senza retorica.

I lettori hanno il dovere di aiutarci, di darci i mezzi per fare del Baretti una grande rivista.

Ogni abbonato deve trovarci un nuovo abbonato. Alcune centinaia di amici che si sono dimenticati di pagare l'abbonamento devono affrettarsi a mandarcelo altrimenti non riceveranno più il prossimo numero. Chi vuol fare propaganda ci richieda copie di saggio.

Il prossimo numero:

sarà dedicato alla

Linea tedesca contemporanea

con saggi inediti di traduzioni.

Intanto abbiamo proposto ai più originali pensatori italiani la seguente

INCHIESTA SULL'IDEALISMO

1 — Quale posto ha l'idealismo italiano nella filosofia europea contemporanea? Si può parlare di un idealismo italiano o conviene applicare un diverso discorso ai diversi idealisti?

2 — Quale influenza ha dimostrato l'idealismo nella cultura filosofica, storica, religiosa, scientifica, letteraria e politica in Italia dopo il 1900?

3 — L'idealismo è in crisi? Quali orientamenti si annunciano alla nuova filosofia?

Nei prossimi numeri pubblicheremo le risposte.

PIERO GOBETTI - Editore

TORINO - Via XX Settembre, 60

NOVITA'

ADRIANO TILGHER

Lo spaccio del bestione trionfante

Stroncatura di G. Gentile

Lire 5

Un libro per filosofi e non filosofi

GIUDIZI:

« La stroncatura è rinfusa: essa ricorda un po' come tipo, le demolizioni diaboliche degli umanisti: c'è la verve e la cultura, c'è la satira e la logica, c'è il dilettevole e l'utile; una caustica presa in giro, che logora con le armi stesse della filosofia ».

« Il Popolo », Roma, 16 luglio.

« Arrivati di rado di leggere opere di questo genere che non contengono basse contumelie e non siano il frutto di personali rancori ».

A. Balliano, in « Monviso », 2 luglio.

« E' un libro non di pettegolezzi accademici, ma di fede nella perennità e nella purezza del pensiero ».

M. Vinciguerra, « Il Mondo », 7 luglio.

« Uno splendido pamphlet ».

« Parte guelfa », luglio 1925.

G. B. PARAVIA & C.

EDITORI - LIBRAI - TIPOGRAFI
Torino - Milano - Firenze - Roma - Napoli - Palermo

La regola di S. Benedetto

a cura di A. HERMET

Un vol. L. 6

E' la vita monastica medioevale, con tutto il fascino del poco noto e del lontano, che si palesa in questi precetti « del Santissimo Padre Benedetto alla Sua Regola ». Augusto Hermet ne ha fatta una nuova traduzione di sul testo latino per i « Libretti di vita » della Casa Editrice Paravia. Questa traduzione è stata giudicata dalla Rivista Storica Benedettina: chiara, fedele, facile, più scorrevole e più intelligibile di qualsiasi traduzione antecedente.

PIERO GOBETTI, direttore responsabile.

Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo