

# IL BARRETTI

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  
ABONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE  
Anno II — N. 6-7 — Aprile 1925

NOVITÀ:  
A. ARTUFFO  
L'ISOLA  
Tragedia

Si spedisce franco di porto a chi manda  
vaglia di L. 10,50 all'editore Gobetti-Torino

## Numero doppio dedicato alla letteratura francese del Novecento

SOMMARIO: G. DEHSENETTI: Proust. — ORESTE: In morte di Jacques Rivière. — A. ROSSI: Paul Valéry. — \*\*\*: André Gide. — SIBILLA ALERAMO: Comtesse de Noailles — U. MORRA DI LAVRIANO: Giraudoux. — E. MONTALE: V. Larbaud. — A. GRANDE: Morand. — L. FERRARO: Il teatro. — A. CAPUCCI: I Critici. — S. CARAMELLA: Il bergsonismo. — L. ENRY: I ragionamenti di Aliano. — N. FRANK: Poeti cubisti.

## PROUST

I.

Proust ha quasi terminato il suo turno di autore alla moda: dunque, si può parlare di Proust. Il vezzo, adesso, è di stroncarlo, o quasi: quanto meno, di far sentire che la sua causa è, da un pezzo, *res judicata* e che perfino le censure che gli si possono muovere sono risapute da tempo. Dicono, per esempio, così: — quel Proust che, dopo tanti anni e tante centinaia di pagine stipatissime, non ha finito ancora di raccontarci i casi suoi — oppure: — tregua, tregua con codesto Proust che si accinge a smontare i congegni del « bel mondo » parigino e si dà l'aria di fare delle rivelazioni su certa « franc-maçonnerie d'usages » e « héritage de traditions »: segreti di Pulcinella che a Parigi qualunque persona di qualità li conosce tutti. — (Quasi che il romanzo di Proust debba considerarsi come una novissima versione dei *Misteri di Parigi*, rovesciata sullo sfondo del *faubourg St. Germain*). Dicono coteste cose, o altre tali. Vero è che ormai, con Proust, si sono ridotti ad avere cattivo gioco i professionisti della « scoperta » di novità letterarie; che sono poi quelli che amministrano ai poeti, nuovi venuti, la cremina di una prima nominanza. Proust: ormai tutti sanno di che si tratta. E la sua « fortuna » è forse entrata in quella crisi, da cui i discorsi clamorosi del successo immediato usciranno composti e armonizzati nel più probò e scorio giudizio della vera gloria. Frattanto, cessata l'invasione dei turisti frettolosi, pare che, in un'aria rifattasi propizia e consenziente e fedele, tornino a fiorire i soavi biancospini delle siepi, *du côté de Méséglise*. E fiorisce, sulle vetrate della chiesa di Combray, l'apoteosi delle dame e dei signori onde quella terra fu illustre; e fioriscono i santi sulle guglie della cattedrale di Balbec. Swann con la sua galanteria che a noi pare un poco *vieux jeux*, tanto è squisita ed attenta, riaccompagna ogni sera la sua Odette; o s'illude di essere assorto in chi sa che gravi cure se, quando i pensieri gli fanno d'improvviso « scena vuota », si metta a rasciugare, con volto pensieroso, il suo monocolo; o tenta redimersi dall'umiliazione di tante pene d'amore perdute per una poco spirituale donna, volgendo la mente ad uno studio che si propone di compiere, sulla pittura di Ver Meer. Lungo la marina di Balbec passa Albertine, sportiva ed altera, tra la *petite bande* delle amiche sue, *jeunes filles en fleurs*; mentre, di quella medesima marina, Elstir pittore ricrea la gloria e l'incanto sulle sue tele divinatrici.

Si cita a caso. Un indice dei *morceaux choisis* di Proust l'abbiamo tutti in mente; né stenteremo a metterci d'accordo sulle preferenze. Quella che conta, è la grande docilità con cui l'opera di Proust si assoggetta ad essere smembrata in *morceaux choisis*. Pure essa presenta, se altre mai, il carattere della continuità; ed in tal misura, che sembra affatto invisibile a chi ne segua l'ininterrotto, e quasi fatale, fluire. L'episodio non vi nasce come episodio, con qualche suo specifico colore e suono ed aspetto che lo sollevino sul contesto; anzi, il flusso del romanzo si serba indifferente al formarsi degli episodi: né si arresta, per isolarli, in pause di attesa che li precedano od in silenzi raccolti che li seguano. O forse che la continuità del dire proustiano è fittizia ed accessoria? è continuità della trama o di qualche altra macchina destinata a surrogare la continuità dell'ispirazione; continuità della terra calva e sassosa che, nel prato rado, si mostra tra le erbe? o si tratta, sì, di vera continuità, ma indifferente e simile alla voracità di certi mostri favolosi che si nutrono di alberi e pietre e paracarri: un potere di assorbire, senza scelta, qualunque materia e di ridurla tutta a un denominatore comune? ne uscirebbe una sequela veriforme di anelli tutti uguali, inflanti l'uno dopo l'altro; ed allora avrebbe ragione Paul Valéry che, in una conversazione riferita dal Cecchi, proponeva di sottoporre il romanzo di Proust all'esperimento che fanno i ragazzi coi vermi: mutarlo di intere parti per constatare che la fisionomia non ne muta. Senonché l'intenzione con cui ci accade spesso di evocare questo o quel tratto del romanzo proustiano, non tanto mira ad

operare una scelta antologica, quanto ad immetterci direttamente nel cuore dell'opera di Proust, a farci respirare col ritmo di essa. *La Recherche du temps perdu* si lascia ridurre a frammenti perché ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intera. Se ci proviamo a staccare un episodio da qualunque altro romanzo, sempre ritoveremo i segni della frattura: faccie scabre e sparse dei mobili luccicori della pietra grezza, che domandano di venire riconosciute con le faccie complementari da cui furono disgiunte. Ma un episodio di Proust non si isola tra due fratture, né risolve, trepido, in due echi e dolcemente vi si perde: e nell'una, par che palpiti la moltitudine sonora di tutte le figure precedenti; e nell'altra, che siano presentite le persuasioni liriche ed i germi da cui sorgeranno le figure seguenti. Con la debita discrezione, la *Recherche* può paragonarsi a quelle curve di cui i geometri sanno ricostruire l'andamento, quando ne conoscano un solo tratto; perché, come dicono, ciascun tratto vale a denunciare la legge e la ragione del moto onde la curva fu descritta. Qualche volta, scorrendo su sé medesima, essa si annoda in una linea più attraente, su cui piace indugiare alquanto, ma quell'amabile disegno sta a provare, oltre che se stesso, tutto il resto del tracciato.

Un wagneriano, se gli richiamate i nomi, anche soltanto i nomi, di *Incantesimo del fuoco* o di *Preludio e morte di Isotta*, produce in sé un certo equivalente fulmineo di tutte le musiche di Wagner, e di tutte le estasi e di tutti i rapimenti cui essa adduce: tutti quei Walhalla raggianti al sommo di eteri e sonori arcobaleni. Meglio che di un *pot-pourri* istantaneo, si parlerebbe di un vero mito della musicalità wagneriana: mito pregnante, simbolico e perfino leggermente esoterico, quale poteva riuscire, poniamo, per la fantasia pagana, una figurazione di Venere, adorata come patrona del tempo di primavera: la curva di un braccio proteso nell'aria chiudeva, nel suo molle giro, tutte le voci e gli effluvi e i sorrisi e gli amori della nuova stagione. Sentimenti analoghi provò il lettore di Proust quando gli venga ricordato un punto qualunque della *Recherche*: le pagine sullo stile di Bergotte, per caso, o la serata dei Guermantes all'Opéra. Certo, di ogni artista che ci sia famigliare, noi possediamo, in qualche regione conosciuta della nostra cultura, una cifra che, fino a nuovo ordine, ce lo rappresenta. Ma ben spesso è forza — chi non si contenti di sommarie approssimazioni — ritrovare, nel cuore di codeste cifre, le rappresentazioni particolari che esse condensano: così ritrovate, tali rappresentazioni rendono nuova luce, e si mantengono al calore di fusione, pronte a ridiscogliersi e ad orientarsi nel senso complessivo dell'opera che le reca. Con un ritmo siffatto, vedremo volta a volta la cifra di Flaubert concretarsi nella immagine della diligenza che conduce Emma Bovary a Rouen, o nella musica l'idillio tra Frédéric Moreau e Rosanette; o il nostro Verdi risolvere, caso per caso, nel terzo atto di *Aida* o nel preludio della *Traviata*. Invece per Proust, come già per Wagner, quella cifra vuole mantenersi in una complicità insolubile e rifiuta di essere distesa in figure particolari e discorsa per elementi analitici. Non si dipana; ma ha virtù di ricreare per noi, in un *foi*, tutta intera l'opera del maestro.

Per tentare di intenderci rapidamente, diciamo che Proust ammette di essere quintessenziale in una certa musica continua, in un riconoscibile tono, nel quale tutto il suo romanzo è sommerso. Un vero « tono Proust ». Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno. Ed esercita suggestioni così imperiose, che vien fatto di attribuirgli un'esistenza sua propria: staccata, astratta ed oggettiva. Basterebbe, in proposito, ricordare la strana necessità a cui soggiace chiunque rievoca un tratto della *Recherche*. Se volesse rammentare un episodio di Balzac o di Dostojewskij, costui si contenterebbe di fornirci un riassunto; ma, trovandosi alle prese con Proust, cambierà voce e improvviserà certe larghe inflessioni al suo dire e tenterà di smorzare le parole, suggerendole con un timbro velato e spento, simile a quello di persona dolente e alquanto re-

nota. Si adopererà cioè a comunicare almeno la nostalgia di un'intonazione che era nell'originale, e che, nelle parole sue, si è dissipata. Né si tratta dello scrupolo di chi, citando, si trovi avere difetto un bel verso in una prosa informe e sgraziata; che, in questo caso, il canto perduto par che si trovi ancora nelle possibilità di quella prosa, quasi un limite di superiore perfezione ch'essa potrebbe tentare di conseguire ancora. Con Proust, sembra di avere rapito parole e figure da un universo dove vivevano in una delicatissima palpazione e di esiliarle in un mondo povero e duro e sordo.

Nel tono proustiano si entra magicamente, fin dalla prima battuta del romanzo. Quando si legge nella prima riga di *Du côté de chez Swann*: « Longtemps je me suis couché de bonne heure », si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smossa la cellula sonora che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma. Tutta la *Recherche*, col suo meraviglioso pullulare di figure dettagliate, di particolari e notazioni penetranti, è decisa da questo stato di trepidazione musicale che Proust ha comunicato alla sua atmosfera. Subito, per controllare ed addomesticare il miracolo, egli cerca di descriverlo e simboleggiarlo in una materiale vibrazione sonora, procedente da una causa fisica, dilatantesi per una estensione determinata: « ... j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins éloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, leur créavaient l'étendue de la campagne déserte... ». Si pensa un poco alla « brume doucement sonore » che Debussy aveva musicata in alcun suo preludio: ma poi si era fe mato a indicare — con movimenti di melodia appena accennati e trascorrenti come brividi leggeri — qualcosa delle suggestioni che potevano sorgere. Per contro, la « brume doucement sonore » di Proust si concreta e si condensa in aspetti definiti, si modella e diventa successivamente tutte le cose onde il romanzo è pieno; iscrive la sua vibratile sostanza entro linee di chiaro disegno. La magia poetica di Proust consiste tutta, si direbbe, negli uffici e nei riti con cui egli mantiene diffusa e viva e riconoscibile la sua trepida atmosfera; la quale poi da sola, come per sé stessa mossa, sembra consegnarsi a forme precise; con la volubile noncalenza, con la inconsapevolezza delle nuvole quando compongono i loro giochi figurativi, in preda alle plasticatrici fantasie del vento. Indifferente le nuvole, sullo schermo del cielo, avvicendano montagne e poi alberi e poi case e poi volti d'angeli. Così, nel romanzo di Proust, la grazia, poniamo, di un pesce in fiore cede il luogo che essa occupava in pieno « primo piano » ad un tratto della psicologia di Saint-Loup. Ed è questa la ragione del particolare modo di comportarsi dei personaggi di Proust: i quali entrano in scena di sbieco, furtivamente: e solo più tardi, senza che essi si siano dati la pena di compiere alcun *tour de force*, ci accorgiamo che erano personaggi importanti: per la frequenza delle loro venute in scena, o per il peso delle circostanze a cui li abbiamo veduti partecipare. Ma, per esempio, nello *Swann*, la *fille de cuisine*, quando compare per la prima volta, non prende né più né meno di rilievo che lo stesso Swann, o che la ragguardevolissima Françoise.

La vasta sinfonia che fascia tutto il romanzo di Proust, ha un potere ancora più toccante. Perché, intorno alle figure che sono emerse dal suo seno, non si arresta né desiste dal palpitare: né concede che esse si fissino mai. La sua animazione piena e sostanziosa segna, dietro le figure, la presenza di un'anima e perfino il posto che tale anima occupa. Mantiene le realtà che ha evocate in una ansia presaga, le persuade a confessarsi, a trovare voci affini, a scoprire presenze affettuosamente sorelle che rispondano ai loro richiami. E poi corona essa medesima i presagi e le attese, risolvendo la sua sonorità ancora indistinta in tanti piccoli tocchi calzanti e sensuosi: che rivelano, dentro ogni cosa che il romanzo sfiora, quelle qualità, quei particolari squisiti, che credevamo perduti o irripetibili e che ritroviamo con tanta ammirazione. Intorno ad ogni realtà che in essa cada, — si tratti pure della cosa più materiale o grossa o inerte, — la sinfonia proustiana scava degli specchi pieni

di echi donde esce l'anima profonda e segreta di quella realtà: come, nelle favole antiche, si affacciava fuor delle grotte sonore, per chi sapeva destarla, la Ninfa abitatrice. Non un'anima generica, ma proprio un'anima umana; fatta come la nostra, con risentimenti che somigliano ai nostri. Valga un esempio che è dei più vistosi, ma che non costituisce un movimento eccezionale, anzi è regolarissimo, nella scrittura del Nostro. I biancospini sfioriti di Balbec non si contentano di costeggiare decorativamente la strada lungo la quale il giovane Proust passeggiava; ma si mettono a dialogare con lui, ad interrogarlo ed a rispondergli, e lo invitano a ritornare per la fioritura dell'anno prossimo. Infine, all'atmosfera della *Recherche* potrebbero trasferirsi le qualità che Proust osserva nell'aria della piccola città militare di Doncieres (*De côté de Guermantes* I): un'aria che si è abituata talmente ad ospitare suoni guerrieri che ha finito col « contracter une sorte de perpetue vibratilité musicale et guerrière » dove « le bruit le plus grossier de charriot ou de tramway se prolonge en vagues appels de clairons ». Anche nella *Recherche*, « le bruit le plus grossier » si diffonde e si spiega nelle voci di un'anima che inconsapevolmente tale rumore in sé racchiudeva. Di modo che le più sottili e preziose trovate, in Proust, ci commuovono ma non ci colpiscono di stupore, come accadrebbe se le incontrassimo presso altri poeti: perché non giungono quali sorprese o felici accidenti o, come si dice, temi al lotto: e rono già implicite nella sinfonia di cui Proust ci aveva trasmesso il fremito e non ne costituiscono se non il mirabile chiarimento. Ed hanno, per altro, il patetico di una voce umana che artichi un suono presentato, ma ancora vago. Come Wagner, Proust scava, davanti la scena, un suo golfo mistico dove viene tramata la musica che, attimo per attimo, crea e dirige il dramma; e, per l'ideale orchestra proustiana si giustificerebbe altrettanto bene l'osservazione che, alcuna volta, Mallarmé avanzava a proposito di quella wagneriana: « si l'orchestre cessait de déverser son effluence le mime resterait, aussitôt, statue ».

Di cotesta aura musicale l'autore ci aveva rivelato il segreto in quelle *Journées de lecture* che sono, anche cronologicamente, una vera prova avanti lettera della *Recherche*. Ivi è risuscitato l'incanto di quella che è stata l'età dell'oro per la lettura: l'infanzia, che un libro diletto bastava a rapire ed immemorare. Il fanciullo si sentiva, allora, straniero a tutto il mondo d'intorno: lasciava a malincuore il libro per sedere a mensa tra parenti ed ospiti; ed i riti a cui assisteva, della mensa, gli si fermavano negli occhi ma non giungevano al cuore perduto ancora dietro le immagini del libro. Le parole che udiva gli penetravano in un orecchio che non gli pareva suo; le delizie primaverili del parco valevano a pena per offrirci un angolo raccolto dove riprendesse la lettura interrotta. Ma ora ciò che gli era sembrato vanto ronzio del mondo circostante, e pettegoleo cicaleccio dei famigliari ed inutile pompa di colori e di forme delle cose, gli si rivela come la vera e superstita e durabile poesia di quei giorni remoti. L'attenzione del fanciullo lettore era stata come una guaina sensibile che, dentro di sé, imprigionava il suo principale oggetto, cioè la lettura, e su di esso faceva convergere tutti i suoi poteri sensitivi. D'intorno, frattanto, senza saputa del fanciullo, rumori voci e presenze s'insinuavano con cautela in qualche parte dell'anima che, beatamente divagata ed oziosa, resisteva al comando della volontà e perfino all'imperativo del piacere che le avrebbero imposto di concentrarsi tutta sul libro. Agli amabili inviti del mondo reagivano strati inconsapevoli della coscienza; che registravano quegli inviti, senza nemmeno curare di autenticarli con un nome, sublimandoli nel vago fluo di una musica indefinita. E', questa musica, la sinfonia proustiana: il « tono Proust ». Egli la ritrova e la riconosce adesso, accingendosi a ricordare le lontane *journées de lecture*. L'oggetto precipuo dell'attenzione di allora, adesso non lo tocca più: è vuota quella guaina, ma i poteri sensitivi di che era dotata, la attraversano e si diffondono per la sua faccia esterna ad esplorare l'atmosfera che la circonda. E non importa, ora, che quella musica si ritraduca negli identici strumenti che l'avevano prodotta in origine; non importa che trovi i suoi equivalenti plastici e figura-

tivi proprio negli aspetti e nelle forme donde essa era nata primamente. Non ci dobbiamo chiedere — e il precisare la domanda ne rivela già l'assurdo — se le luci, i colori, gli odori che Proust ci descrive siano quelli veri, quelli che veramente brillarono e gli sorrisero al tempo della sua fanciullezza. Autentico romanziere, e non storico né scrittore di memorie, egli ci offre, per un fatto ad una sensazione od un sentimento, particolari e notazioni verosimili e riesce, con l'artificio di giuste intonazioni e di adeguati ambienti, a farci scambiare il suo verosimile col nostro vero.

La Recherche è tutta costruita su movenze identiche a quelle da cui nascono le Journées; sempre l'autore parte in cerca di un'antica attenzione che ha smarrito il suo oggetto primitivo e che non ritrova se non la musica nella quale, senza darsene per intesa, si era allora lasciata calare. Le Journées, del resto, non sono se non una Recherche troncata alle prime pagine, con già tutti i temi che ritroveremo in Du côté de chez Swann: il giardino che sarà poi il giardino di Combray, l'interno della casa di villeggiatura con una grand'tante che somiglia affatto alla grand'mère della Recherche. E, quando vorrà dare principio al romanzo, Proust prenderà le mosse dall'attenzione che, fanciullo, egli voleva a catturare il suono renitente e ritroverà, per questa via errabonda e distratta, l'ambiente serale e notturno della casa di Combray, della propria stanza di Combray. Poi, per seguire, andrà in traccia del gusto di un pezzo di madeleine inzuppato nel tè. E così avanti. Si direbbe ragione a Rivière che riassume Proust nella figura dell'uomo che non pratica tagli nella realtà, che non si preoccupa di sceglierli ciò che lo attrae o lo interessa o lo soddisfa, e di respingere il resto; se nonché tale devozione che non conosce preferenze, questo sentire tutto, percepire tutto, senza eccezione, questa — diceva Rivière — « sérénité presque insupportable du regard » vogliono essere considerati come il rovescio e la respresenza di una passata attenzione che aveva tutto escluso, per prendere di mira un solo oggetto. In seguito a siffatte rovesciamenti, a siffatte respresenze, le temps perau in una lunga serie di interessamenti particolari e limitati, viene rétrouvé.

## II.

Hanno voluto, taluni, fare della memoria la preponderante facoltà di Proust. Impropria formula: massime se sia stata escogitata a spiegare la stupefacente ricchezza di particolari che pululano intorno ad ogni argomento toccato dalla Recherche. Proust non musica affatto un libretto fornitogli dalla memoria. Del resto, segnalando il valore di pura verosimiglianza, e non di verità storica, delle descrizioni proustiane, abbiamo già — per questo lato — messa fuori causa la memoria, che sarebbe la naturale depositaria della verità storica. Ma coloro che hanno fatto, di Proust, principalmente il poeta della memoria, avranno avuto intenzioni più sottili: che vale la pena di discutere.

Tutti i poeti hanno fornito, a modo loro, una riprova ad un esempio del vecchio adagio: *primum vivere, deinde philosophari*, scendendo sul ritmo binario di quell'adagio i momenti successivi secondo cui si è sviluppata, in una cronologia più o meno rigorosa, l'opera loro: prima vivere, e poi rendere lirica testimonianza delle cose vissute. Ma due poli del vivere e dello scrivere pare che Proust li abbia toccati in più spiccia maniera e che, del suo passaggio dal primo al secondo, abbia fatta addirittura la ragione del romanzo suo. Prima la vita, e soltanto la vita; poi l'arte che si piega a rimembrarla; e questa è un poco la morale critica di quella leggenda, di colore leggermente estetizzante, che narra di un Proust chiuso in una stanza a doppia parete, esule dal mondo, e volto solo alla composizione della Recherche. Gli altri romanzi sensibilmente avevano redate le esperienze della loro vita nelle favole dei loro eroi: talché gli eroi non apparivano semplici mandatori dell'autore ambasciatori di ricordi suoi, dei quali non portavano pena: il materiale mnemonico che fosse, per avventura, entrato a plasmare i loro temperamenti o caratteri aveva fatto blocco con essi e smarrite le nate sembianze. Nella compagine narrativa non si potevano più discernere, se non viziamente, — a titolo di indiscrezione o di pettegolezzo — eventuali documenti della vita dell'autore; più o meno belle e buone invenzioni erano, che si giustificavano come aspetti artistici, coerenti ed umani della vita dell'eroe. Proust, all'incontro, non si costituisce — dicono — dei testimoni che vengano a sollevare la sua esperienza personale a trasfigurazioni fantastiche: quella esperienza, egli la consegna immediatamente al suo romanzo come cosa ricordata. E scrive, dunque, il romanzo della memoria. Ma allora va perduto uno dei caratteri, a nostro avviso, fondamentali della Recherche. La quale si presenta come un corteo fantasmagorico, vera e propria *féerie*, di tutte le piccole cose e sensazioni e fatti che, sulle carte di Proust, auspice la persuasiva musica in cui egli li ha sommersi, hanno trovata l'anima loro: il genietto complicato e vario che li riempie, con tutta la vicenda ricca e mutabile dei suoi moti. E vi fu chi giustamente paragonò la Recherche alle Mille e una notte « d'un vizzir moderne, fantasque, ténébreux et charmant ». Quei genietti, quegli infusori nati, commossi e luminosi sono i veri protagonisti del romanzo di Proust: il senso, mettiamo, della « petite phrase » della sonata di Vinteuil, o l'atmosfera della città di Doncières, o l'odore

di una stanza d'albergo. E stanno alla vita pratica di Proust come qualunque protagonista di romanzo sta a quella del suo poeta. Che cosa rappresentino, di fronte a codesti infinitesimali protagonisti, le grandi figure dei personaggi (Swann, Françoise, Odette etc.) che compariscono e indugiano nella Recherche, vedremo qualche altra volta. Qui preme di notare che i protagonisti del romanzo proustiano occupano, non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria. Essa è veramente il paesaggio sul quale Proust situa i suoi eroi. E come i paesaggi di tutti i buoni romanzi interferiscono nella natura dei personaggi, la influenzano e, anche, la spiegano: offrono tutti i loro aspetti e le loro risorse per contrappuntare le fisionomie e gli sviluppi morali dei personaggi e, d'altra parte, pare si risentano in qualche modo dei casi che toccano a quelli — così la memoria è generosa, al romanzo di Proust, dei suoi filtri, delle sue tinte melodiose, delle sue patine sentimentali, delle sue vernici velate, delle sue patetiche brume. E segnatamente alleva e nutre quella attenta affettuosità che è tra i più indimenticabili contrasegni del tocco proustiano: gonfia dolcezza di che si rivestono le cose quando ci confessano senza più amareggiarci: quando cioè possiamo riferire ad un passato che più non arroventa la nostra passione, ed a cui pure vogliamo bene perché è il nostro passato.

Un filosofo spagnolo ha proposto di fregiare Proust col nome di « inventore », anzi che con quello un poco mistico di « creatore » che vien decretato genericamente ai poeti. Proust ha scoperto un nuovo filone di cose da descrivere: di un continente che ne era stato escluso fin qui, ha segnato la longitudine e la latitudine nella letteratura. A nostro avviso, quelle cose si possono radunare sotto il nome di idiosincrasie: Proust, poeta delle idiosincrasie. O meglio, di quelle che, prima di lui, solevamo considerare sterili ed incommunicabili idiosincrasie. Una popolazione fitta, e anche molesta, che viveva nel subcosciente e ogni tanto mandava certi suoi oscuri avvisi e non cessava tuttavia di insidiare la nostra volontà di conoscerci e di discernerci intimamente. Era una posizione un poco tanciala, la nostra: a interrogare quelle idiosincrasie non si ritraeva se non poche parole generiche di un linguaggio troppo viziamente nostro. In segreto, si poteva anche venire a rassegnate transazioni, integrando il vago delle idiosincrasie con la nozione di un certo « non so che » resistente ad ogni indagine: fingendo, insomma, di aver capito tutto, ma se ci fossimo voluti aprire con altri circa quegli oscuri esseri abitanti il nostro spirito in una sorta di simbiosi incallita, sarebbero saltati in mezzo la certezza di non riuscire a farci intendere e, anche, una punta di pudore. Si parlava di sensazioni « caratteristiche »; e noi si pativa delle nostre, gli altri delle loro. Con mano cauta e scrupolosa, Proust è riuscito a sciogliere l'ordito impenetrabile delle idiosincrasie, rispettandone per altro la morbida ed ombrosa natura. Ce ne ha detto il segreto così chiaramente che tutti le abbiamo riconosciute: e nondimeno le ha lasciate libere tra le native aere del subcosciente. Basterebbe pensare a quel capitolo finale dello Swann intitolato: *Noms de pays: les noms*. Dei paesi sconosciuti, quando li vagheggiamo come possibili o desiderabili luoghi per un nostro soggiorno, ci foggiamo rappresentazioni in qualche modo somiglianti agli sfondi architettati dalla scenografia « sintetica »: dove pochi elementi generici: pezzi di muro, colonne, alberi mozzati o rupi, giocati sotto luci confacenti e capziose, si completano di tutti i dettagli trasluciti, che la nostra immaginazione aggiunge scegliendoli tra i più propri ad incorniciare il dramma: e ne esce una scena valida ed espressiva più che qualunque veduta minuziosa e realistica. Ma, per inventare siffatte scenografie, noi diventiamo, alla moda di Rimbaud, degli « opéra fabuleux »: le figure sono illuminazioni saettanti e fugaci; le emozioni, evanescenti vertigini. Proust, di quei paesaggi evasivi e fragilmente fondati in qualche luogo imprecisabile e sognoso, riesce a rilevare la topografia, a dare una fotografia completa con i giusti lumi. Riesce, degli odori vaghi di città ignote, a distillare l'essenza. Del vagheggiamento di una città che non si è mai veduta, riesce a ordinare una figura non meno certa e irrevocabile di quel che sia il ricordo di una terra visitata. E ci offre la guida, il poetico Baedeker di quella Venezia, di quella Firenze che sono ancora allucinazioni fantastiche, fatte di reminiscenze letterarie, pezzi di cartoline illustrate, frammenti di sensazioni altrui e soprattutto del nostro ansioso desiderio di presentirle allorché le pensiamo mentre di viaggio. Ancora: siffatti presentimenti, che ci erano parsi gratuiti, Proust li accetta e li inverte con motivi fermi, quanto delicati: e il suo sogno di Venezia diventerà anche il nostro, quasi che egli ne abbia sfidati gli elementi più indiscutibili. Perché, quasi sempre, per cristallizzare quegli incatenamenti, egli muove da premesse positive e indubitabili: come sarebbe, per esempio, la sonorità dei nomi. E arriva a stabilire la poesia, la verità poetica delle audizioni colorate di cui non ci era stata descritta finora se non l'empirica fisiologia. Né l'audizione rimane solo colorata: più feconda, diviene tattile e gustativa e olfattiva e si associa insomma a tutti e cinque i sensi e perfino a quel sesto senso di cui tutti par-

lano e che, nella fattispecie, si rivela forse come il residuo ultimo di tutte le nostre assimilazioni artistiche e, in largo senso, colturali. Ci accadrà allora, sotto l'influenza proustiana, di trovare la sonorità « mordorée » del nome di Guermantes, o di dover riconoscere, più squisitamente, che il nome di Parma reca in sé qualcosa di « mauve et lisse et doux » dove cirolano « douceur stendhalienne » e « reflet des violettes ».

Era naturale che a risultati come questi, Proust dovesse giungere mediante trasposizioni che rendessero sul registro di qualità più affabili e domestiche quelle essenze oscure e rapide che egli voleva adombrare. Senonché la trasposizione, nella scrittura di lui, non è un paragone, non fa immagine: non ripete l'artificio solito di riversare su cose ignote — per il tramite di un come, più o meno esplicito — la luminosità delle cose conosciute. I punti di riferimento a cui le più riposte realtà si appoggiano, per esprimersi, vengono a far corpo con esse: vengono a verificare, con tutta naturalezza, aspetti meno segreti dell'indole e momenti meno difficili dell'esistenza di quelle. Del resto, come semplice impressione di lettura, Gide osservava già che « l'on en vient à douter lequel prête à l'autre le plus de vie, de lumière et d'amusément, et si le sentiment est secouru par l'image, ou si cette image volante n'attendait pas le sentiment pour s'y poser ». Ma, meglio che un rivelatore di prestigiose associazioni, Proust ci appare un osservatore pacato: tutti gli stimoli che riceve, li affonda in una zona di sensorietà indifferenziata donde si dirameranno, come da una vera stazione centrale, perentori e decifratissimi messaggi per ciascuno dei sensi che li potrà ricevere con precisione.

La frase di Proust disegna, col giro delle sue articolazioni, i modi e le tappe del procedimento con che sono scoperti a volta a volta i risultati che la colmano. Proust si è inventata una frase lenta, volubile e insinuante che si tuffa nell'ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, erra con lui nelle fluttuazioni ancora cieche e un poco penose che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista. E' fatta, anche, a somiglianza delle frasi melodiche di Chopin che sono, per il sentire di Proust: « phrases, au long col sinueux et démesurés... si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindraient leur atouchement, en qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier, — vous frapper au cœur ». Le lente e studiose divagazioni nell'ombra iniziale e generatrice, sono quelle che giustificano la limpida finale, che conferiscono l'adeguato peso all'asserzione e tolgono ogni sospetto di gratuità, mettiamo, a quel « mauve et lisse et doux » detto del nome di Parma: così come un antefatto lasciato sopporre, con tutti i suoi sviluppi passionati e dolenti, rialza a valori di piena umanità le parole pronunziate davanti a noi dagli eroi dei grandi drammi. E la tortuosità sintattica di cui Proust fu accusato, deriva dai lunghi indugi nel prenatale limbo delle idee, dove non sono che presentimenti ravvolgenti in nubi e reagenti tra loro in torbida confusione molecolare: Proust che, per l'indole stessa del suo stile, non può, né deve, trascurare alcuna di quelle molecole e delle loro traiettorie, aveva l'obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, e agli incisi negli incisi ed alle parentesi nelle parentesi. Ma sempre la frase si appunta verso una linearità finale, trova cadenze semplicissime e perspicue, sviluppa in una fioritura luminosa e glorificante in pieno sole, il faticoso groviglio delle sue radici. Si sorprende quasi sempre, nella cadenza, lo scatto del polso che, rovesciando la mano, porta la preda, oramai rassegnata alla sua dolce cattività, dall'ombra alla luce. E la trasparenza raggiunta sul finire della frase, la risale poi tutta intera: ristabilisce gli ordini, le conseguenze e le linee direttrici che erano state, in apparenza, smarrite: ogni sillaba della cadenza sembra chiudere il bandolo di uno dei fili ragnavativi e musicali che s'erano confusi nella trama avviluppata del periodo.

Di più d'uno e, forse, di quasi tutti i maggiori poeti contemporanei — e massime dei francesi — si è inteso dire che possiedono il dono di rendere concreto, l'astratto. Proust invece non passa dal registro astratto a quello concreto; ma dalla concretezza di un mondo, per sua natura sensuale, tutto riluttante stupore, a quella di un mondo intelligibile. Anzi egli non assume, in generale, un dato astratto, quale che sia, per tradurlo, in veste sensibile, sulla pagina: ma prima lo sottopone ad una preparazione, ad un tirocinio, dandogli un'esistenza di idiosincrasia. Il pudore con cui tasta e sottomuove una materia, che avanti di salutare le albe della luce poetica, è divenuta così carnalmente sua, non è tra le ultime ragioni del fascino di Proust.

G. GIACOMO DEBENEDETTI

PIERO GOBETTI — Editore  
TORINO — Via XX Settembre, 69

Poesie:  
ADOLFO BALLIANO  
Vele di fortuna  
L. 5  
UBALDO RIVA  
Passatimi  
L. 10

## Lettera in morte di Jacques Rivière

Les affections me viennent  
beaucoup de l'esprit.

BAUDELAIRE.

Caro Pilade,  
incomincio col ringraziarti della tua lettera. Ma non sperare (o temere) che ti risponda. Non c'inganniamo né l'uno né l'altro circa il valore di questa corrispondenza. La tua, la mia esperienza è più larga di quel che a un disattento non paia. E la forma individuale del discorso non è che il pratico mezzo per tradurre nei termini più intelligibili che ci son consentiti, idee parecchio generali. Se hai stimato di poter rompere il silenzio, appunto è perché prender corpo non significa per te scendere a discussione polemica; ma solamente occupare una pausa con variazioni tue su di un tema così obbligato da essere irrecusabile come tutto quel che ci condiziona. Grazie dunque. E a me!

La lettera d'oggi ho indugiato un pezzo a scriverla. Perché è una gran tentazione sempre quella che ci vorrebbe persuadere della inutilità della scrittura. Mentre d'altro canto come tornare a capo di quel segreto impiego con sé stessi di vedere un po' più chiaro in certe questioni che del resto poi hai un bel svoltare e volerle chiudere, non cessano di riproporsi a ogni canto di via. Vengo al fatto.

La morte di Jacques Rivière ha occupato i miei pensieri più di quel che non avrei immaginato. Questa morte (a trentott'anni) contro la quale i suoi amici narrano ch'egli accanitamente ha combattuto durante i pochi giorni della malattia. Lui che, or sono due anni circa, dichiarava: « c'è un'espèce de rage avec laquelle je réagis toujours dans le sens de la vie. Dans ma lutte pour vivre, je ne m'avouerais vaincu qu'en perdant le souffle même » (1).

Un certo disagio m'aveva sempre pervaso al contatto dell'opera di Rivière, una insoddisfazione per i limiti entro i quali lo vedevo sforzarsi a costringere le emozioni. E mi spazientiva quella sua instancabile mania di ragionare, teorizzare, mania veramente che nell'altro mi pareva guidare se non una vacua preoccupazione di nulla lasciar sfuggire all'analisi dei sentimenti umani o più precisamente del mio. Uno dei suoi convincimenti era appunto, come dice nel concludere una nota su « Dostoevsky et l'insondable »: « En psychologie, la véritable profondeur c'est celle qu'on explore » (2).

Fin dalle Etudes, via via per i vari saggi pubblicati sulla Nouvelle Revue Française, fino ad Aimée e più in qua, questa volontà la ritrovavo così insistente nel suo tra via da sé soltanto senza giungere mai a metter frutto da poter staccare dal ramo (la grazia della fioritura di Aimée vedi come riuicita artificiosa, quasi astratta, e priva di virtù simpatica) che avevo finito per scostarmi alcun po' infastidito da Rivière, come da uno sterile allievo parlante, intento solo a indagare, cogliere e pago, pareva, di raccontare, le vie segrete della sua germinazione solitaria. Veniva così a non riuscire di considerare costui all'incanto di un ingenuo Narciso, chissà sulla sua immagine riflessa dal frutto interiore. Mi sfuggiva a che grado gli era negato di amarsi. Questo è il punto. Per poco non gli indirizzavo certi antichi versi di Cecchi:

Tu che ti accetti calmo come un albero!  
E sullo strame  
delle tue combinate insufficenze  
tenace così il tubero spugnoso  
della tua arte!

E invece bisogna proprio arrendersi a constatare quanto scorra da ogni elemento non strettamente intellettuale sia la compiacenza d'una tale indagine. C'è qualche ingenuità dopo aver dichiarato: « C'est la passion de la connaissance que m'anime » ad aggiunger subito: « la seule qui soit vraiment impie » (3). Ma il peculiare scrupolo di sincerità di Rivière ci rivela in queste parole il centro animatore della sua vita. Dove leggi impie intendi un aggettivo inteso a qualificare questo sentimento di curiosità appassionata, che gli fa preferire (stimandolo egli possibile) una perfetta, positiva conoscenza di sé stesso a qualsiasi refrigerazione di sé in uno di quelli che egli chiamerà « de vastes mythes satisfaisants ». (4). Preferenza incontrastabile, perché irriducibile questo sentimento. Ridurlo, Rivière sentiva che per lui sarebbe equivale ad annullarsi. Ma questa necessità incombente su di sé non è senza lacerazioni e contrasti che la prova: egli la sopporta più di quel che non l'ami. Piuttosto è come una frenesia, che lo pervade talora di gaiezza, ma di una gaiezza asciutta, solitaria. La sua particolare ammirazione per Stendhal si esprime in questa lode: « Jamais il n'esquive rien de lui-même. Pourtant, corrigez subito, je ne puis l'aimer sans gêne... il m'apparaît déformé par l'exercice de cette sincérité que j'admire en lui. Je le vois peu à peu saisi par l'isolement; peu à peu il perd communication avec les événements... il ne prend d'eux que le psychologique... il ne leur demande que de déclancher son âme » (5). E finalmente rivolgendosi a Stendhal — non solo, ma quasi anche a quella parte di sé stesso per la quale Stendhal è appunto giunto a toccarlo così profondamente, rompe in questa esclamazione: « Pauvre grande âme maladroite! Elle est exclue de partout. On s'est passé d'elle. Plus rien ne lui est demandé. Elle est frappée du grand malheur d'être inutile. Elle était trop attentive, elle hésitait au moindre sacrifice. Stendhal s'est attaché comme un confident à sa propre personne; il ne peut plus entrer nulle part avec celui-là qui le suit » (6).

Quanto a sé stesso, Rivière, in una sola frase riassume tutte le sue necessità, i suoi limiti, le sue contraddizioni: « Il est plus difficile, et plus gai d'être sincère que d'être juste » (7). Più difficile.

## PAUL VALÉRY

Rinuncia alla facilità. Ma rinuncia necessaria in quanto sola gli permette un conveniente e genuino impiego delle sue facoltà, il più completo rendimento di sé. Rinuncia quindi all'arte come lusinga premeditata, alla flatteria, alla seduzione del lettore. Non si darà che a questa paziente indagine del cuore umano e dei suoi moti. Perché soltanto nel perseguire questa indagine una gaia lena lo anima, riprova, indubitabile segno della sua più particolare attitudine, quella in cui si può spendere tutto nell'integrità più completa, disinteressatamente.

Il modo originale (vorrei dire drammatico) della vita di Rivière è in questa istintiva prepotente necessità di vederci chiaro. Come dice dei suoi maestri Descartes, Racine, Marivaux, Ingres, egli è uno di quelli che rifiutano l'ombra. (Ma la chiarezza di Racine non è spesso ingannevole, per vero? « une plus spacieuse ceinture » come dice Gide?) Rivière inclina violentemente a negare « l'infinito psychologique » (8). Egli ricusa il mistero. Il buio groviglio di radici sotterranee che ciascuno di noi è per sé stesso, e dall'approfondimento del quale, mediante una interpretazione inavvitabile, il moralista si adopra soltanto a scoprire, a inventare, le condizioni di esistenza e di sviluppo della pianta « uomo » (come diceva Nietzsche) - Rivière non vuole, ma non può, che il luminario, palparlo, studiarlo. E un souffle sans amour, un conseil brûlant che lui urge: « Apprend de toi ce qu'on peut en savoir! » (9).

Questa ricerca gli diventa una fine in sé. Del demonio interiore non si libera mediante la purgazione artistica. Gli è negato di potersi considerare come allucinato da render gradevole a chiacchiera: « Je suis une chose pour moi, dont il faut que je m'empare par l'esprit. Je suis un objet d'expérience... Je n'ai pas assez pour moi de cet amour que Dieu a pour sa créature. Je manque pour moi-même de charité. Je ne suis pas pour moi cet être baptisé, cette chère âme en épreuve ici-bas et qui d'abord doit être sauvée. Ah! je prie Dieu chaque jour qu'il me donne la vie éternelle, mais je ne sais m'aimer comme un être promis à cette formidable dignité » (10). Egli è dinanzi alla sua anima nel medesimo rapporto di François dinanzi a Aimée. E nell'opera di Rivière, che è tutta un rifiuto di ogni alchimia, la vicenda di François sta appunto a provare che nulla per lui poteva comportare in alcun modo di magico « l'étude - du bonheur que nul n'étude ». « Dans tout le personnage d'Aimée il y avait quelque chose qui ressemblait à la vérité. Et mon enthousiasme en le peignant, c'est bien celui qu'on éprouve lorsqu'on poursuit la vérité; une grande contention, une admiration pleine de cris empêchés, un transport sans cesse brisé par la crainte de mal voir, quelque chose d'effréné et d'esoufflé à la fois. Les traits que j'aperçois ne prêtent pas sous l'effort de mon esprit, ils sont rebelles au foisonnement. Mais de les inscrire seulement, de relever chacun dans sa dure élégance, c'en est assez pour me remplir le cœur » (11).

Pilade, è dinanzi a questa modestia ostinata che m'inchino. Il giudizio sull'opera m'accorgo che troppo spesso rischia di trascinarne un sull'autore: e proprio perché dell'autore molto d'importa. Avviene così che quando la nostra sete di ammirazione è delusa il risentimento ci accieca. Sappiamo invece essere unili! Vedi l'esempio di Rivière: come coraggiosa e valida la sua accettazione. L'8 giugno 1912 scriveva a André Gide: « Mais je suis, je vois de mieux en mieux le domaine qui m'est réservé, c'est à dire celui où mes conceptions se présentent avec le caractère de la nécessité. C'est le domaine de la psychologie pure. Je suis irrémédiablement condamné aux genres barbares, à faire de ces livres qu'on ne peut pas lire, parce qu'ils ne représentent rien aux yeux. Tant pis! Il faut faire son métier, et pas celui du voisin... Croyez encore en moi, mais comme à un écrivain rasant. C'est ma seule valeur » (12).

Il valore di Rivière è in questa semplice subordinazione di sé non già ad alcuno che lo trascenda, ma, nella terrena gerarchia, alla parte che il senso d'una predestinazione interiore lo convince essergli assegnata. E il mio risentimento scopro che si alimentava proprio di quel che ora m'è ragione di ammirato rispetto. « Il y a beaucoup de grandeur dans un peu de vérité » (13). Il dono di quest'uomo a quelli del suo tempo si assume nella sistematica confessione delle sue rigorose esperienze. Tutto il nostro tempo ve lo troviamo riflesso. Rivière non si è speso che a questa opera di rivivere altrui: e ricavarne le più precise mises au point nei riguardi del tempo e dello spazio. Siamo noi così impazienti da non saperci soddisfare di un tal dono? O forse che non amiamo abbastanza la verità?

Quel che più mi tocca l'amino nella vita di Jacques Rivière è quel suo sereno e doloroso rifiuto della parte di Dieu. Sul letto di morte, dove disperatamente ha lottato gemendo, gli si sarà rivoltato all'estremo, infuocato consolatore e vivificante, quell'angelo percettibile anche alla fede che un giorno s'era pur dovuto riconoscere in cuore? - « O frère et étrange désir qui en moi n'es pas de moi! ». E del quale, al termine della più disagiata delle sue confessioni, si chiedeva: « Est-ce la grâce! » (14).

ORESTE.

- (1) Une correspondance. N. R. F., 1 settembre 1924, pag. 309.  
 (2) De Dostojewsky et de l'insondable. N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 178.  
 (3) De la foi. N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 993.  
 (4) Marcel Proust et l'esprit positif. N. R. F., 1 gennaio 1923, pag. 182.  
 (5) De la sincérité envers soi-même. N. R. F., 1 gennaio 1912, pag. 16.  
 (6) Id. id., pag. 17.  
 (7) Id. id., pag. 9.  
 (8) De Dostojewsky et de l'insondable. N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 178.  
 (9) De la foi. N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 993.  
 (10) Id. id., pag. 994.  
 (11) Aimée, pag. 82.  
 (12) Hommage à Jacques Rivière. N. R. F., 1 aprile 1925, pag. 71.  
 (13) La crise du concept de littérature. N. R. F., 1 febbraio 1924, pag. 170.  
 (14) De la foi. N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 997.

Una triade di scrittori occupa oggi, nella letteratura di Francia, un luogo, preminente. Coetanei, nati intorno all'anno della « débacle » per provare, si direbbe, la perdurante vitalità dello spirito francese, Gide, Proust, Valéry, nonostante la fondamentale diversità di temperamenti e delle preoccupazioni, s'incontrano tuttavia sopra un certo piano di incidenza: che sarebbe determinato da quella risoluzione degli oggetti in fenomeni di coscienza, in quella importanza e attenzione accordata alla propria vita interiore, accompagnata da un atteggiamento rigorosamente critico di fronte ai dati della personalità immediata, superficiale, sociale insomma. Se Gide porta cotesto spirito di libero esame nel suo modo di vedere e suscitare i problemi dell'azione, della vita morale, se Proust per sua parte lo applica a una lucida osservazione e ricreazione degli aspetti della vita affettiva, della personalità sorpresa nel suo momentaneo manifestarsi, nei suoi vari e simultanei piani, Valéry per converso si volge a una visione delle cose, interne ed esterne, da un punto di vista di rigida universalità intellettuale. La ricerca un poco più precisa di coteste affinità porterebbe a lunghi sviluppi; restringendoli a Paul Valéry, occorre vedere come questa posizione intellettuale, determinata che sia, permetta di penetrare in quel sistema spirituale che la sua opera presuppone.

Sistema spirituale: a pochi uomini, a pochi autori queste parole convergono, quanto strettamente si applicano alla personalità di Valéry. Una sorta di punto d'onore, infatti, lo porta a costituire il proprio mondo spirituale in un « sistema chiuso da se medesimo, o quanto meno che necessariamente si fa tale ».

La sua sfiducia verso la filosofia, le ironie colle quali la punzecchia, vengono dal fatto che, a suo parere, le sistemazioni filosofiche sono soltanto delle costruzioni artificiali, basate più che altro sulle manifestazioni verbali del pensiero. Egli si è dunque votato per conto suo alla ricerca di una conoscenza meno illusoria di quella filosofica: e movendo attorno ai punti fermi di codesta ricerca, s'è venuto richiudendo in una rete di rispondenze sottilissime, ma più tenace ancora e infrangibile di quanto non siano, all'apparenza, tenui, impalpabili le sue fila smaglianti. Se ne ha un senso sempre più netto, via via che ci si accosti con un poco di familiarità alle sue opere: specie alle poetiche. Ivi, le cose appaiono sollevate in uno spazio rigoroso e astratto, spoglie di tutta la loro concreta gravità, utilizzate soltanto in quanto simboli, concetti; ma senza nel medesimo tempo, dar nel generico, nell'evanescente: bensì con una impreveduta estensione, intensificazione, in un senso definito, dei loro significati, condotti a una solidità, fermezza di irradiazione, che testimonia di una precisa intenzione: le parole, piegate a usi singolari, coniugate in aspetti che riescono talvolta, a prima vista (alcuni anche alla seconda), alquanto barocchi, ma nei quali s'è condotti a riconoscere d'improvviso un recondito, voluto confluire di necessità lontane. Un mondo insomma, per impiegare le parole medesime del suo creatore, « di forze esatte e di studiate illusioni ». Si sente la presenza, dietro all'opera, di una singolarissima attività: s'è indotti a figurarsi, in qualche modo « l'individuo che tutto ciò ha fatto, la visione centrale dove tutto ha dovuto avvenire, il cervello mostruoso o il bizzarro animale che migliaia di pari legami tra tante forme ha tessuti... » siccome Valéry immaginosamente scrive di un suo tipo ideale di creatore. Tentiamo di riconoscere questa figura. Non dovrebbe essere troppo difficile, parrebbe, poiché, in prosa e in poesia, la sua opera consiste anzitutto in proiezioni simboliche, sui vari piani, di cotesta figura appunto: senonché, in cotesto ufficio interpretativo,

« Aux meilleurs esprits  
 Que d'erreurs promises! »

annuncia il poeta geloso della propria « unicità ». Senza parlare poi della inevitabile idealizzazione, cui il critico è condotto in siffatta analisi astrattiva. Su di ciò sarebbe bene che tutti ci si mettesse una volta d'accordo, per non parlarne più.

La sola forte influenza (non parliamo di acquisizioni stilistiche) intracciabile nell'opera di Valéry, è quella di Mallarmé. Ancora è necessario intendere: all'epoca del primo rapidissimo espandersi dell'anima che si cerca, la figura di Mallarmé ha rappresentato per Valéry la rivelazione di un ideale nobilissimo, l'ha aiutata a prender coscienza degli scopi precisi che il proprio orgoglio poteva proporsi. Un esempio vivente: e quanto alla poesia, una miniera unica di esperienze, di meditazioni, di vedute originali, audacissime nelle forme e nell'altezza delle mire. Come non accendersi a questa visione di poesia assoluta, sintesi di tutte le arti, anzi suprema espressione dell'universo? Qui Valéry va rappresentato sotto la specie di quel Tridone Sidonio, navigante, dal dialogo « Eupalinos ou l'Architecte »: formidabile assimilatore di cervelli altrui, il quale a modo del polipo « vertiginosamente s'impadronisce di ciò che gli conviene ». Sono perciò assai significanti, anche riguardo a Valéry, queste sue frasi di un « Ommaggio a Mallarmé ». « L'amour, la haine, l'enivie sont des lumières de l'esprit; mais l'orgueil est la plus pure. Il a illuminé aux hommes tout ce qu'ils avaient à faire de plus difficile et de plus beau... Plus l'orgueil est pur, plus il est fort et

seul dans l'âme, et plus les oeuvres sont méditées, sont refusées et remises sans cesse dans le feu d'un désir qui ne meurt point. L'objet de l'art, attaqué par la grande âme, se parfume... Mallarmé se justifie devant ses pensées en osant jouer tout son être sur la plus haute et la plus hardie d'elles toutes. Le passage du songe à la parole occupa cette vie infiniment simple de toutes les combinaisons d'une intelligence étrangement déliée. Il vécut pour effectuer en soi des transformations admirables... Ce sont des corps glorieux que ses pensées: ils sont subtils et incorruptibles. On voit dans ses ouvrages... la tentative la plus audacieuse et la plus suivie pour surmonter ce que je nommerai « l'intuition naïve » en littérature. Et enfin « un homme qui renonce au monde se met en condition de le comprendre ».

Che cosa l'orgoglio, questa « purissima luce dello spirito » insinua a sua volta a Valéry? Quale « il più alto e arido » dei suoi pensieri, che giustifichi la sua facoltà pensante, e sul quale giocare « tutto il suo essere »? Una comprensione, un possesso intellettuale integrale, di sé stesso e del mondo, ecco la promessa che gli appare, l'esigenza ch'egli si pone. Di fronte alla universale facilità, indeterminata del pensiero, alla poca coscienza che esso mostra di avere delle proprie operazioni, al suo incessante istituire in realtà le proprie sentimentali tendenze; al suo flusso incoerente, che si illude colle apparenze di una continuità logica, Valéry si sente preso da un'ansia di solidità non fallace, di obiettività, di chiarezza, di rigore. Considerare tutte le cose (e se stesso come una cosa) dal punto di vista del puro intelletto, e sotto un rapporto di rigorosa universalità: ecco l'atteggiamento ch'egli si impone, e che solo lo soddisfa, in quanto gli appare il più nobile, difficile. (« La vera bellezza è tanto rara, precisamente, quanto tra gli uomini, l'uomo capace di sudare contro se stesso, vale a dire di scegliersi un certo sé stesso, e di imporselo »). Cotesto atteggiamento conoscitivo, nel suo rigore, esclude ogni criterio umano, psicologico, patetico, e tutto considera sotto l'aspetto di forme, di forze, di movimenti. Esso si applica a seguire il più esattamente il meccanismo, il funzionamento degli esseri, delle cose; del mondo esterno e interno. Una sorta di stoicismo implicito, senza rumore, è così instaurato. Dice ancora Fedro di quel Tridone Sidonio: « Quel brave homme c'était!... Jamais un regret, jamais un reproche, jamais un remords, jamais un souhait... ». Comprendere il mondo, è anzitutto comprendere lo spirito dell'uomo, attraverso il quale soltanto la sua esistenza appare: e appare diversa in ogni momento. Della poca coscienza che esso mostra di avere delle proprie operazioni, magari ammirabili, Valéry si stupisce e accora. Rendere patenti, logicamente distinguibili le oscure maturazioni dello spirito, scomporre in elementi successivi e definitivi quei moti per cui esso procede, senza pensarli ma come per atti istintivi e indivisibili: ecco il suo sogno e il suo fermo proposito. Un intero possesso di sé, delle proprie facoltà, una visione della propria essenza, ottenuta attraverso a una incessante attenzione al proprio spirito nel suo svolgersi.

Qual'è il segreto degli uomini creativi, artisti, scienziati, politici, guerrieri? Valéry assai per tempo si persuade che una facoltà unica, centrale, deve presiedere a estrinsecazioni tanto diverse: egli la vuol ritrovare, analizzare. Questa persuasione lo disgiusta di ogni risultato approssimativo, di ogni creazione ottenuta senza una chiara coscienza dei suoi mezzi: « I romanzi, i poemi, non mi parevano altro che applicazioni particolari, impure e mezzo inconscie, di alcune proprietà inerenti a quei famosi segreti che confidavo di trovare un giorno... ». E in quegli anni che Mallarmé andava perseguendo certi suoi fantasmi di una suprema espressione poetica, Valéry per sua parte intermetteva ogni produzione (i suoi versi di quel tempo sono stati raccolti soltanto nel 1920, in un « Album de Vers Anciens ») e si dava a pertinaci studi, ricerche, meditazioni. In particolare, il dominio delle scienze, delle matematiche, coi loro tipi generali di costruzione astratta, i loro modelli di raffinatezza analitica, lo attraggono. Non per trovarci una diretta risoluzione dei propri problemi, ma per sorprendere su se stesso in tutte le loro forme « mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, les opérations de l'esprit... avant qu'elles s'éloignent de leur ressemblance », per trovare dunque la certezza e le modalità di un « Jeu général de la pensée ». Per impadronirsi, nel medesimo tempo, del maggior numero di quei linguaggi, nei quali lo spirito fissa le proprie concezioni. Poiché « nove volte su dieci, ogni grande novità in un ordine è ottenuta grazie all'intrusione di mezzi e nozioni che non v'erano previsti » e di conseguenza « la quantità di costei linguaggi posseduti da un uomo, influisce singolarmente sul novero delle sue possibilità di trovarne di nuovi ». Questo è uno dei segreti degli spiriti universali.

Cotesta posizione conoscitiva pura, non conosce arresto nell'esercizio di se stessa; teso verso una soddisfazione tutta interiore, verso il limite irraggiungibile della propria perfezione, il pensiero senza tregua su se medesimo si rivolge, s'accresce, si trasforma, s'annulla. Esclusa ogni mira di azione, di affermazioni esteriori, è tolta anche qualsiasi necessità, per cotesto pensiero, di fissarsi, di

irrigidirsi in una forma comunicabile. Di qui viene quel carattere di occasionalità, che Valéry tanto insiste ad attribuire ai propri scritti. E' soltanto in virtù di una suggestione venuta dall'esterno, che questa meditazione consente a concretare in parole alcuni dei suoi problemi, o, ch'è lo stesso, dei suoi risultati. In tal modo, come si sa, è nata quella « Introduzione al metodo di Leonardo »; dove sotto il simbolo, ora ideale, ora storico, di Leonardo, Valéry espone il suo modo di concepire quel « jeu général de la pensée » che lo occupa, trovandone l'origine in una sorta di elementare attività ornamentale dello spirito.

In questa operetta è mostrato per disteso il funzionamento intellettuale dell'« uomo universale » come lo intende Valéry e come esso giunga, attraverso a uno sdoppiamento di sé, al controllo, alla direzione della propria attività pensante: si da poterla utilizzare, piegare a creazioni definitive.

Senonché, giunge a pensare Valéry, il fatto medesimo della estrinsecazione, dello spendersi in azioni, non è per lo spirito uno scaldamento? Il tempo speso a comunicare cogli altri, non è forse tolto alla contemplazione, al perfezionamento della propria « unicità »? Il consentire a mostrarsi, a dar prova di sé, non è nel genio un segno di parziale debolezza? Ed ecco Valéry immaginare una nuova personificazione simbolica di queste sue tendenze, in un Monsieur Teste, impensata trasposizione del mito di Narciso: un essere « dont l'éprit transformait pour soi seul tout ce qui est » vale a dire che digeriva il mondo in elementi di una particolare conoscenza, che in ogni cosa soltanto apprezzava il grado di facilità o di difficoltà nel compierla, ma soprattutto badava « a ne pas s'attacher... ». Teste, l'uomo che ha « ucciso dentro di sé la marionetta » che ha ottenuto il controllo assoluto della propria personalità, della quale egli persegue indefinidamente la costruzione secondo leggi sempre più rigorose e complesse. La conoscenza con cotesto signore ha influito assai sulla formazione mentale di molti giovani scrittori francesi. Ed eccolo ora, a trent'anni di distanza, tornare in scena, in una curiosa lettera di Emilia Teste, sua supposta consorte. Dopo quelle due opelette, testimoni per non dire d'altro, di un pensiero singolarmente inoltratosi in un regno di « clarté toutes personnelles », e dopo alcune pagine date al Mercure de France, il silenzio di Valéry s'è andato protrando per una ventina d'anni. Al modo di quel signor Teste, egli si chiudeva nella solitudine del suo spirito, avido soltanto della propria conoscenza.

Quale il modo in cui essa si attua? La maledizione dello spirito è di esser trascinato in una continua rapina, coll'illusione di una logica continuità, mentre per vero esso si possiede poco meglio che nei sogni. Pure, in certi istanti privilegiati, gli è dato di fare improvvisamente ritorno su se stesso, di contemplarsi nel suo fluire, di strappare a se stesso una scintilla della propria verità. L'ambizione, lo sforzo dell'uomo tenderà dunque a rendere sempre più lucidi e frequenti siffatti istanti, a sorprenderne i risultati, fermarli, organizzarli nell'animo, perché possano crescere su se stessi. I « Pensieri » di Pascal, gli scritti di Leonardo sono dei frammenti strappati o cotesto « dramma interiore ». In un caffè di Milano, entro una sorta di nicchia formata da una scalletta che sopra le nostre teste conduceva alle sale superiori, tra il continuo trillare di un telefono e le ordinazioni gettate in corsa dai camerieri, Valéry parlava un giorno abbandonatamente, come in certe ore di stanchezza accade, di una siffatta attività incessante: narrava della quantità di note che da venticinque anni veniva prendendo in certi quaderni dove esse giacevano ora tutte commiste, difficile a decifrare, peggio a rintracciare: si lamentava degli ostacoli materiali, che gli rendevano impossibile di giunger mai a chiarirle, riordinarle, render sensibili agli scopi di certo suo lavoro... E intanto la mia fantasia correva a rappresentarmi, nel futuro, una figura di Valéry diversamente impostata da quella che ci è familiare, e per la quale un corpo singolarissimo di « Pensieri » più ancora che le opere compiute, dialoghi, trattati, poesie, costituissero motivo di gloria...

Il lettore ha di già compreso che tale forma di conoscenza è, nei suoi modi e nei risultati, lirica. Vale a dire che essa si determinava nella emissione di immagini, riassuntive di un lungo lavoro analitico, e creatrici di un nuovo aspetto sensibile del loro oggetto. (Qui si palesa quella identità perseguita da Valéry tra l'attività scientifica e artistica. Nell'una come nell'altra, avviene che lo spirito « universale » concreti le risultanti del proprio travagliarsi tra le cose, in immagini che impongono una nuova rappresentazione del mondo).

Di questi ultimi anni, Valéry ha ripreso una attività poetica, letteraria, seguita. Per un ritorno analogo, si può pensare, a quello adombrato dal suo Socrate, nelle ultime pagine del dialogo: « Eupalinos ou l'Architecte », egli s'è lasciato sedurre dalla tentazione del costruire. In quella « partita a scacchi che la conoscenza gioca coll'essere » il pensiero s'accorge, su se stesso rivolgendosi, di non penetrare che in una « foresta di trasposizioni ». Si comprende come esso sia tentato di rallentare il proprio rigore, a momenti, e concedersi a un esercizio più giocando delle proprie facoltà, ad arrestarsi in maturazioni che non periscano dentro di se medesimo. Ritorno iniziato

## ANDRÉ GIDE

«olla «Jeune Parque», esercizio poetico, dice Valéry, affatto occasionale (ma la scintilla che appicca il fuoco, non è essa quasi sempre occasionale?); continuato per una serie di poemi costituiti poi in volume, per articoli e prefazioni, e due dialoghi di tipo platonico. Quivi ritroviamo altre parziali incarnazioni dell'ideale valeriano: e Socrate, Eupalino, e Tridone Sidonio, sono altrettanti Valéry possibili. (La medesima via egli segue il più delle volte nei suoi poemi, usando consciamente di quella *facoltà d'identificazione*, della quale, egli dice, nulla è più efficace per eccitare la vita immaginativa, per trasformare una energia potenziale in attuale. «L'oggetto scelto diventa come il centro di questa vita, un centro di coscienze sempre più numerose...»). A questo modo Valéry si fa Platano, e Pitia, e Palma, e Nerisio).

Occorre notare che, soprattutto nei poemi, ma anche nei dialoghi, le «idee» per importanti e nuove che siano, non sono che *materiali*, usati alla produzione della Bellezza. Il Bello è al di sopra di verità e menzogna, è ciò che si impadronisce dell'uomo e «lo porta senza sforzo al di sopra di se medesimo». L'opera d'arte musicale, poetica, è così congegnata per impadronirsi di tutto l'essere, e rapirlo nel suo movimento, in una momentanea, ma suprema illusione di contatto con una superiore verità che lo possiede. Da ciò l'importanza fondamentale del ritorno. Come si sa, Valéry è adepto di una schiettissima conformità colle forme metriche elaborate dalla tradizione, come quelle che offrono più immediato agio di liberarsi dalla materialità del discorso. Quanto alle forme stilistiche da lui adottate, sono liberamente scelte nel tesoro della tradizione: e la dolcezza raciniana, come le singolari modulazioni sintattiche che le parole subiscono nella strofa di Malherbe, come il *metriè* parnassiano, o quale altro elemento si voglia, baudelairiano, mallarmiano, sono volta a volta adottati, piegati a usi personali. L'ispirazione medesima, seppur indispensabile, non è che materia, punto di partenza, e solo una intensa elaborazione critica dei suoi dati (anche se inconscia) può assicurare «quelque durée à l'assemblage voulu». In tal modo l'opera d'arte diventa un «problema di rendimento».

(Nonostante la diversità dei linguaggi, sarebbe possibile trovare affinità tra alcune idee estetiche di Valéry, e di Leopardi: come tra certi postulati del pensiero leopardiano, l'ammirazione per l'armonia antica, il famoso contrasto, nell'uomo, tra ragione e natura, l'impossibilità di trovar soddisfazione spirituale, ed altri, con altrettante idee di Valéry.)

Terminiamo questa serie di accenni. Per parlare adeguatamente della poesia di Valéry, occorrerebbe esporre per disteso la sua estetica; mostrare come una concezione matematizzante vi si spieghi con continuo procedere per accostamenti di termini apparentemente lontani, e condotti a significare tutta una serie indefinita di fenomeni di una specie, si da creare l'impressione di una realtà più intensa, più pungente (in che consiste appunto la sorpresa poetica); indicarci l'importanza del concetto di «accelerazione»; e l'audace parallelismo insinuato, fra la complessità della rappresentazione scientifica del mondo, succedente al semplicismo antico, e una rispondente complessità del tessuto poetico, della interazione degli elementi verbali e ritmici... Limitiamoci a dir due parole sul problema delle scaturigini di questa poesia.

Idee più singolari, che vere, o ingegnose ma unilaterali sono state emesse, a questo proposito. In realtà pare naturale vederli una trasposizione in simboli poetici di quella «vita intellettuale» e di quel possesso di se, dello spirito, che abbiamo tentato di definire: più precisamente, delle avventure, delle incertezze, delle impazienze, delle esaltazioni che essa vita a se medesima procura. L'anima condotta dal suo senso di unicità, al disopra di tutti gli «accidenti dell'essere» e degli «azzardi del reale» si ritrova solitaria «sur le pôle de ses trésors»; si affissa in se stessa, e si canta.

Une voix impérissable  
A soi-même sert d'oracle.

Palme.

J'approche la transparence  
De l'invisible bassin  
Où nage mon Espérance  
Que l'eau porte par le Sein

Aurore.

O quel Taureau, quel Chien, quelle Ourse  
Quel objet de victoire énorme  
Quand elle entre au temps sans ressource  
L'Amé extraordinaire forme?

Ode Secrète.

Leggerezza alata, ordine, esaltazione, ardore: ivi direttamente si traspare questa danza spirituale. Ma ecco, mito supremo, primo e ultimo nella produzione poetica di Valéry, quello di Narciso, che sfuggito a ogni più precario amore, si strugge di non potersi con se stesso finalmente confondere.

ALBERTO ROSSI.

PIERO GOBETTI — Editore

TORINO - via XX Settembre, 60  
GIOVANNI VACCARELLA

POLIZIANO

L. 7

Saggio di nuova critica

Chi ha letto i libri di André Gide, se con amore e sagacia ne ha approfondito il segreto animo, non è senza riluttanza che s'induce a parlarne. Vorrebbe soddisfarsi di segnalare la perfezione formale di ogni opera, così veramente compiuta, se non conclusa, quale ogni libro, secondo che si legge in *Paludes*, dev'essere: «pieno, liscio, come un uovo — e le uova non si riempiono: nascono piene». Ma vorrebbe subito soggiungere che il valore dell'artefice non può andar qui considerato disgiunto dalla misteriosa collaborazione inerente alla sua genesi. A chi sappia penetrarne l'incanto l'uovo rivela un Dioscufo latente. Ma, si dirà, la grazia del dio è proprio del poeta in genere di sollecitarla: l'opera perfetta n'è l'abitacolo...

Sono le vie di questa amorosa impetrazione che fan così prezioso Gide; difficili, inconsuete vie, perché la virtù ch'egli esige da sé è di donarsi nella sua più ricca, completa integrità — e per giungervi, ecco il desiderio che l'anima, struggente qual'è, farsi trepido, sommosso, agile, delicato. Tutto dona di sé: «le meilleur et le pire». Perché trabocca di riconoscenza per il Creatore: il quale ha fatto «il lupo e l'agnello»; poi ha sorriso vedendo che «andava assai bene».

Ahi! ma questo dono di amore, come renderlo accetto altrui? Come arricchire altrui di questo fervore, come trasferirlo, suscitarlo?

«Chi dirà di quanti arresti, e reticenze, e vie traverse non è responsabile la simpatia, la tenerezza?».

Basta leggere il *Prometeo male incatenato* per scoprire in Gide, dolorosa e ironica a un tempo, la coscienza non solo della difficoltà di convincere, dei pericoli che minacciano ogni divulgazione e chi s'accanisce a provare, ma più ancora di quanto sia «pericoloso ogni spirito che si assicura che una soluzione possa trovarsi fin da questo mondo; che s'assicura ch'è la sua, e s'adopra a imporla». Prometeo ha un bel nudarsi il fianco e dare il fegato in pasto all'aquila coram populo, ha un bell'alternare alla disperata perorazione della sua conferenza i giochi dei razzi e la distribuzione delle cartoline oscene; il pubblico sbadiglia, poi tumultua. Ma Damocle l'ha ascoltato, e miserevolmente ammalia. La parola di Prometeo l'ha morso, e insanabilmente lo corrode. Delira: «Signore, Signore, a chi debbo? Il dovere, Signore, è una cosa orribile; io ho deciso di morire...» («Che hai tu dunque che tu non abbia ricevuto?» dice la Scrittura... ricevuto da chi, da chi?? da chi?? — La mia angoscia è intollerabile». Tanto, che ne muore.

«Oh — dice allora Prometeo, uscendo dalla camera mortuaria — tutto ciò è orribile! La fine di Damocle mi sconvolge. E' vero che la mia conferenza fu la causa della sua malattia?»

— Non posso affermarlo, risponde il cameriere — ma so almeno che fu molto scosso da ciò che diceste intorno alla vostra aquila.

— Ero così convinto! — dice Prometeo.

— Per questo lo convinceste... la vostra parola era così viva...

— Io supponevo che non mi ascoltasse... insistevo... se avessi saputo che mi ascoltava...

— Che avreste detto allora?

— La stessa cosa, — ballotta Prometeo.

Gide non ha mai tanto cercato lettori, quanto il lettore. Quello stesso al quale si rivolgeva Baudelaire:

*Hypocrite lecteur, mon scabiable, mon frère...* Il lettore suscettibile, sì, di sgomento (di *tremblement*: *das Schaudern*, il meglio dell'uomo, dice Goethe) ma che non trarrà mai motivo di scandalo da alcuna delle sue parole — né d'alcuno dei suoi improvvisi silenzi. Ma chi talora al sentirlo così misteriosamente eludere ogni presa, non ha provato l'impazienza dell'adolescente di Dostoevsky dinanzi a quello stupefacente, sconcertante personaggio che è Versilov?

«— Tacere! ne venite sempre a questo. — Amico mio, tacere è innocente e bello. — Bello!

— Certo, il silenzio è sempre bello, e il silenzioso è sempre più bello di colui che parla».

L'opera di Gide così squisitamente letteraria è tutta sbocchi fuori d'ogni letteratura: in quel silenzio che è a un tempo agio, libertà, disinteresse, dove lo spirito si muove agilmente, riconosce le sue necessità, si addestra, si allena — dove ogni anima trova la sua via.

«Leggo come vorrei che mi si leggesse» dice. E più oltre, di un autore: «non afferma, ma insinua; senza mai discutere persuade; entra di sghembo nello spirito del lettore; non so come vi giunga, fa suo il

nostro pensiero. Ogni capitolo non ha che poche pagine; mi piace che non esaurisca mai il suo soggetto. Mi piace che dopo averci camminato al fianco alcun tempo ci lasci, che non ci accompagni troppo innanzi. Non si è riconoscenti ai libri che della impulione che ci danno. Se ne vuole a chi veglia sui nostri passi fino all'ultimo».

Ogni opera di Gide si racchiude in un breve volume. Le prime edizioni, di tiratura limitata, sono introvabili. Ora, man mano che si ristampano è in libreria di tale formato che paion fatti per stare in tasca, inavvertiti. La somma dei *Morceaux choisis* non soltanto l'aspetto ha di un breviario. Pure («Non portarti dietro il mio libro!») era l'urgente consiglio con cui l'autore delle *Norritures terrestres* si raccomandava all'ignoto, al sospirato Nathanael...

Nathanael, discepolo ideale, vagheggiato, accarezzato. Troppo amato perché il poeta subito non lo sfugga, non lo discosti, distacchi da sé. «Butta il mio libro, gli di... non soddisfartici. Non credere che da alcun altro possa esser trovata la tua verità; più di ogni altra cosa, abbi vergogna di ciò. Se ti cercassi gli alimenti, non avresti fame per mangiarli; se ti preparassi il letto, non avresti sonno per dormirvi».

Ma Nathanael è ancor tutto inerente all'animo del poeta; né l'espedito che quasi involontariamente si cela nella effusione lirica sfugge al suo chiaro sguardo: «Sono stanco di fingere di educare qualcuno. Quando ho mai detto che ti volevo simile a me? — E' perché differisci da me che ti amo; non amo in te che quel che da me differisce. Educare! — Chi educerei dunque se non me stesso? Nathanael, te lo dirò? io mi sono interminabilmente educato. Continuo. Io non mi stimo mai se non in quel che potrei fare».

## Comtesse de Noailles

Eblouie...

A centinaia si potrebbero sgranare epiteti per definire Anna de Noailles: ardente, fervente, orgogliosa, voluttuosa, autodolatra, appassionata, grandiloquente... Ma fra tutti, più la caratterizza la breve paroletta intraducibile: *eblouie*...

Anche chi non l'ha mai veduta la immagina con lunghe ciglia che sbattono come ali stupite dinanzi al lucente incanto del mondo.

Tutto le è cagione di meraviglia e insieme di vertigine: e tutto il suo lungo cantare esprime sopra ogni altra cosa questo stato di creatura turbante stupefatta nel radioso mistero.

L'hanno apparenata a Victor Hugo, per l'impeto e la ricchezza inesauribile della vena: sarebbe forse più esatto farla discendere da Walt Whitman. Non si danno forse la mano, attraverso l'immenso spazio, questa piccola donna di razza orientale e sangue principesco, e il buon gigante dell'ovest, il buon viandante figlio di popolo, quando enumerano, l'uno e l'altra, i motivi d'amore verso la vita?

Ma che un Whitman gli guardo e randagio abbia la vocazione imperiosa della laude, è meno singolare di quel che non sia per una Comtesse di Noailles. Meno raramente, nasce la poesia, dirò con imagine retorica, nelle capanne che non nei palazzi. L'autrice degli *Eblouissements*, del *Coeur innombrable*, del *Visage emerveillé*, avvalorata in modo irresistibile la propria testimonianza lirica, per il fatto d'esser gran dama, bella, irretita da mille privilegi... Costei, si pensa, ha saputo ascoltare la voce del vento, la voce dello spirito, ha saputo chinarsi al gioco delle cose eterne, ai miti purpurei, anzi incandescenti, dell'amore, della gloria, della morte (anche la morte è un mito, Anna de Noailles!) quando fin dalla nascita tutto sembrava indicarle reami facili e leggiadri, aiuole e sentieri in bell'ordine, senza sospiri né guida né ostacoli. La potenza d'Orfeo è dunque veramente illimitata...

«C'è una femme de génie» proclamò Maurice Barrès pubblicamente, circa vent'anni sono. «C'è un grand poète» confermò egli a me «un mattino di vento e di grazia» del marzo 1923 nel suo studio di Neuilly.

Le prime composizioni che di balzo la consacrarono erano in verità miracolose: classiche, purissime di forma e selvatiche di spirito, audaci e nobili, fragranti, roride, intense, d'una trasparenza e d'una iridescenza adorabili...

*La forêt, les étangs et les plaines fécondes ont plus touché mes yeux que les regards humains je me suis appuyée à beauté du monde et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains*

Vita vegetale e vita cosmica, aromi e brividi, ricordi ancestrali e presentimenti sommessi, fascino dei viaggi e d'ogni esotismo (non amaro e tragico alla guida bodleriana, ma venato di sottile e talora morbosa malinconia), tripudio superbo dei sensi, e quelle che Proust chiama «intermittenze» del cuore, sorrisi di baccante, intuizioni folgoranti, imagini, imagini felici, delizie.

Fin dagli inizi dell'opera di Gide questa figura si vede che gli si propone di continuo, ma che non gli riesce, che non può ancora liberare da sé. Timida dapprima, ma pur tenziosa, la riconosciamo in Davide, cui tragicamente, doloroso e miserevole a un tempo, si contrappone Saul inferocito; poi in Neolotoleno preso a mezzo tra Ulisse e Filottete; più oltre sono Charles Bocage e Moktir volta a volta che vi-alludono; il Figliuolo prodigo li assomma tutti nella sua confessione — quand'ecco alfine balzar vivo Lafcadio e uscir pel mondo, dove già e come ognuno per la sua via van Fabrizio del Dongo, James Steerforth, Lord Jim o Arcadio Macarovich.

Svelta creatura umana, tutta giovanile grazia in cui le più varie possibilità si equilibrano in una felice armonia... Ah! Lafcadio, sono a chiedermi se alcunché non ti manchi: s'io debba rimpiangere che così grande sia la tua libertà da vietarti attaccamento alcuno, alcuna amicizia... O che sia mestieri persuadersi che «*le pas du parfait copain se danse seul*»?

Son queste, poche note che un lettore di Gide si lascia capire. E' suo malgrado, ripete, che ha ceduto. Non si scusa tuttavia della loro insufficienza, perché ha la pretesa di estimarla inevitabile.

«Un grande scrittore soddisfa a più di una esigenza risponde a più d'un dubbio, nutre i più diversi appetiti». Queste parole di Gide meglio di qualsivoglia altra valgono per lui stesso. Esigenze, dubbi, appetiti — a un solo che n'abbia, mi stimerò sommarmente felice se queste righe saranno valse a indicargli tanta copia e varietà d'alimenti.

Poiché si deve pur ripetere per Gide l'elogio ch'egli rivolgeva a Charles-Louis Philippe: «Egli porta in sé di che disorientare e sorprendere, cioè di che durare».

\*\*\*

*Visage éblouissant du monde, battement du temps et de la vie...*

Il grande successo, la gran fama, e il venir sollecitata quale musa ufficiale, nocquero un poco, naturalmente, alla produzione ulteriore della poesia; che forzò un poco la voce, lasciò che l'impulso romantico prendesse il sopravvento e desse addito persino ad un pensoso sospetto d'insincerità. Specie nelle liriche dettate per la guerra, nel volume *Les forces éternelles*, il verbalismo dilagò fastidiosamente. Gli spiriti più delicati temettero ch'ella fosse per perdersi, ella ch'era stata designata per divenire il maggior poeta del suo tempo... Ma ecco, da due, tre anni, con il volume di *novelle Les innocentes*, e con qualche gruppo di brevi liriche donate a riviste d'avanguardia, Anna de Noailles è riapparsa rinnovata, con tutte le virtù e tutte le magie d'una giovinezza irriducibile, è riapparsa con doni anche più limpidi, con una musicalità d'anima dalle risonanze più dolci e più segrete... «Donde è venuto a questa straordinaria donna un tal potere di ricominciamento?» chiede un critico di finissima sensibilità, André Germain, nella raccolta di saggi *De Proust à Dada*, che ieri leggevo; e risponde: «de l'imperialisme de son cœur qui voulait rappeler et vaincre les jeunes gens distraits, occupés à jouer dans les coins tandis que son char passait...».

«Si. Donna, la Comtesse di Noailles porta nell'arte un fiero volontà di conquista e di dominio, e tanto più l'attua quanto più è fedele a se stessa, al ritmo de' suoi travolgenti occhi verdeoro e della sua piccola persona dalla strana affascinante grazia; al ritmo del suo vergine spirito. Al pari delle altre due contemporanee di genio, Colette la faunessa ed Aurel la penserosa, per le quali mi duole non aver qui spazio a parlare (1), ella si salva quando non rinnega la propria essenza, quando attinge alle immense zone inespresse della femminilità e ne rivela, sorridente o dolorosa non importa, casta od impudica non importa, qualche lembo, con moti e modi di novità e freschezza autentiche. Creatura feminea, della specie ape-regina. Il suo bottino di miele è prezioso. Sono certa che Barrès a lei pensava alluminando il personaggio di Oriante nel suo ultimo romanzo bello come un rubino. Preziosa ha l'anima, s'anche un poco crudele. Ha intrecciato profumate ghirlande a Jean Jacques e a tutti gli eroi; ma ben più profondamente e magnificamente poeta è nell'esaltazione della propria forza rutilante, o in qualche tenue sospiro melodioso in sfida alla morte...».

*«Que suis-je? Un humble atome errant, dont l'ardeur fut grave et pieuse, qui vit le réel d'un oeil franc oeil de stumeur amoureuse, et j'ai rendu, en l'adorant, l'évidence mystérieuse...»*

SIBILLA ALERAMO.

(1) Rimando il lettore di buona volontà al mio volume *Andando e Stando*.

## GIRAUDOUX

Forse l'opera di Jean Giraudoux è ora, nella stima dei suoi conterranei, un poco in ribasso. Apparsa sotto una buona stella, cara fin dal principio a Gide, ma certo nemmeno allora ostile alla comprensione dei critici più ufficiali, ha meritato una non disprezzabile risonanza. Negli anni della guerra s'è potuta valere di qualche pausa che ha saputo riempire di accenti così pacati e quasi leggiadri, da far concorrenza a quella di Paul Gaudry nel consolare il facile sentimentalismo di una nazione ferita. Ma dopo, col ritorno della Nouvelle Revue Française, e il passaggio alla notorietà di Gide, Proust, Valéry, è rimasta nell'ombra; donde non la potevano trarre, sia detto subito, i suoi ultimi libri.

Ma quella prima diffusione, senza che potesse aver caratteri di rapidità e di violenza, era stata assai efficace. Non che Giraudoux si possa chiamare maestro; non, crediamo, che altri autori abbiano avuto col suo esempio un aiuto profondo. Ma il suo modo, che non ha nulla di segreto né di repulisti alla vista, s'è facilmente inserito nella mente dei lettori anche più trascurati e sbucca fuori, in tutti i climi e a qualunque stagione, nel discorso comune con un'implicita grazia che riesce perfino a parer spionata. La breve fantasia che serve per far quattro chiacchiere, ci vuol proprio poco a piegarla in maniera « giraudoulienne » — anche meno di quella tensione che ci voleva per intonarsi, parecchi anni or sono, a una « mièvrerie » rostandiana; basta pigliare gusto a un gioco di trasposizioni tra oggetti familiari e vicini, saltando gli aggettivi che lui unirebbero, e sorprendere gli ascoltatori con la sostituzione dei nomi invece che con la coloritura delle immagini. C'è il caso che essi credano a una mutazione repentina di cose, a un vero gioco di bussolotti: ma i nomi, nella mente del prestigiatore eran fra loro tutti legati.

Sé, quando Susanna dice di Claudel « toutes ces apparences... Claudel, après les avoir meurtries en un point attachait là du moins une comparaison, qui se remplissait aussitôt, par je ne sais quelle loi des vases communicants, de sang, ou de séve, de résine, de liquides premiers », Giraudoux vuol segnare una sua propria « ars poetica », questa rimane nel paradiso delle intenzioni. Nella materia in cui egli lavora non ci sono ammacature, perché non c'è corpo: è una fragilità che si rompe fra le dita. In una visuale senza spessore, senza piani, senza urti non è da pensare un'esigenza di continuità, e nemmeno di durata. Non gli appaiono, non lo dominano le cose, ma i loro segni, le parole, adatti al commercio e alla misura; e si sa che questi sono fungibili. Perciò l'unità del suo, come si vuol dire, mondo è prodotta e legittimata dal suo linguaggio; è dunque compresa fra termini assai ampi, dove, senza un po' di rigore e di povertà volontaria, ci si può perdere ch'è un piacere. Un puro letterato non ha mai, d'altronde, né altra mira né altri strumenti; chi s'è educato sulle parole, le prediligerà sempre, e per ogni contatto se ne farà uno schermo. La novità di Giraudoux sarebbe quindi d'essere il letterato dei tempi moderni.

Moderni, non so preciso quello che voglia dire. E', per forza, il letterato della sua vita, la quale però non s'identifica con la nostra: poiché noi non siamo funzionari diplomatici, né studenti in un « Lycée » parigino, né professori ventenni a giro per il mondo; poiché sopra tutto non siamo francesi. In lui s'è impresso uno stampo là, nell'« école du sublime » (come facile) che fiorito cammino, che placida temperatura. Sull'Olimpo ci si va in carrozza), gli s'è stilata traverso l'adolescenza studiosa una pace, che gli indora il ricordo infantile e il luminoso centro della sua terra, dove nacque. Non lui si lamenterà che la carne è triste quando si son letti i libri, né parlerà del « bagaglio » degli studi. Agile è la memoria; pronta e precisa quanto i muscoli nelle gare sportive. Il primo della scolaresca, non cade dubbio: è lui; non se ne vorrà più scordare, come d'un diritto acquisto. La scuola è il tirocinio della vita: ma per lo scolaro modello, e nostalgico, la vita è un'appendice, un ampliamento, un sfruttamento della scuola. La storia letteraria, ma anche le nozioni degli altri manuali, gli son sempre presenti; le sue variopinte scienze naturali gli fioriscono un'isola giù nel Pacifico, la sua controllata geografia lo crea quasi improvvisamente psicologo dei popoli. Davvero, io non so di uno scrittore più « classico ».

E' noto che, presso i francesi, classico è una specie di sinonimo di francese. Per una strana fobia della modernità, per un disagio assai romantico della vita corrente, essi sono tratti per a esiliare il significato di quella parola a tempi antichi, a un ideale fisso che è per loro come una aurea fermata della storia. Sarebbe assurdo che noi stranieri si accettasse questa misura; liberi da esigenze pratiche, e vogliosi soltanto di conoscenza, noi si ha bisogno di vedere un volto vicino, e mobile; non ci è apparso mai tanto gentile, quanto nell'accurata truccatura di questo autore.

Sarebbe però falso credere che egli metta il suo impegno a essere rappresentativo; mediante le diverse figure fissando la stessa mira e segnando una medesima linea, si dica debole o pigro, poetico o indifferente, Giacomo è pur sempre egoista; tanto candidamente che non ha da imporre la propria volontà sugli altri e sulle cose, poiché non si accorge nemmeno che si possa essere intratti a toccarle o a capirle con delicatezza. Sono intorno a lui, come le liquide fantasie del suo mattino. Gli sfondi hanno sempre un che di aurgale, le persone sembrano, nei gesti, propiziatori: come se l'intelligenza a tutti che li si accostano facesse l'obbligo d'un dono. La chiarezza, per tutto diffuso, è senza presentimento; i ricordi, che sono i motivi e l'unico patrimonio d'ogni creatura, le si librano intorno esigui, con una loro trama sottile, per cui non l'interessano il sole né il calore. La somiglianza delle persone con il paesaggio, il loro gusto elementare e parco,

la leggerezza delle mosse, è la continua riprova d'una premeditata armonia, che non sarà certo nella terra e nei costumi di Francia, ma nell'estremo artificio della sua civiltà.

L'universalità anodina e vacua che dovrebbe contrassegnare uno scrittore come lui avvitato sulle parole e sulle loro relazioni, logiche e armoniche, (« l'université était couverte pour lui plus que pour tout autre d'une croûte verbale qui lui cachait les gouffres du chaos... ») gli è vinta da una predilezione assai attenta per certi stati mentali, che son come gli ultimi frutti d'un clima sapiente. C'è al punto culminante e indiscutibile d'ogni tradizione, per chi vi è immerso, quasi una nuova nascita; un istintivo appropriarsi di beni ormai levigati, che hanno in sé riassorbito e annullato per fino la memoria delle fatiche durate per loro. Dell'innocenza, intesa in un senso vicino alla caricatura, ma che non ha bisogno di maschere né di scuse perché la circonda nel costume di tutti tanta gente aspettativa, Giraudoux è il poeta, ironico a mezzo, per metà preso nella dolcezza del suo giuoco. Se « Simon le Pathétique » ancora la pone, come un bene quotidiano e passeggero, nel centro di Parigi, e pronta a piegarci nel finale incerto, melanconico; la isola invece Susanna che, piena di civetteria, sa predisporre un così onorato e tempestivo naufragio; e la vorrà espandere in quel mondo sconosciuto, al cospetto delle cose elementari e divine, a gara con l'assurdo. Ma per quanto immagini, anche là nell'oceano tropicale, e anzi con imprevisto vigore, appena un po' meglio fissata sotto la luce, gli si apre la Francia.

« Car heureux qui devine le mot esquimau qui veut dire Glace, le mot anglais qui veut dire Marmelade, le mot français qui veut dire Honneur ». Noi scopriamo in questa esaltazione una sfida, e magari una volontà di strafare che denota un'insicurezza; gli si volge poi in sapore troppo involontariamente amaro quando si metta a trattare le cose degli altri (per quanto può entrare nel suo tono, un vero e proprio odio verso l'America, che ha voluto per di più canzonare col titolo di « Amica »; e i complimenti speciali a noi, bisogna segnarsi: « tu me défendras des ruffians à Venise, des faquins à Vérone; tu me protégeras des tranviéris dans les tramways, des contrôleurs dans le train. Voici que je

ne serai plus seule désormais dans la vie, à Naples en face des camorristi, à Rome en face des teppisti... »). Una cieca tendenza del suo gusto lo ha indotto a situare all'estero parecchie scene che, nella sua opera, pesano maledettamente, dove si direbbe che abbia voluto imitare il suo tanto diverso compagno Morand; i moti convulsi, le morti vere e una stupida morte finta, vedi « Siegfried et le Limousin » e l'appendice: « Visite chez le Prince ». Il bell'ordine della sua terra non sopporterebbe tali brutture.

In essa i risvegli: « le soleil rayonnait sur les pays à idées claires » e le acque; i lucidi canali, le strade meravigliose dagli alti oppi simmetrici. In essa il lungo costume di vita civile che ha fissato per ogni funzione una figura d'uomo e una diversa dignità. Si dimentichi il peso della vita catalogata e ufficiale e l'ombra meschina in cui tanti esseri faticano a vivere, cercando d'adoperare le passioni, orgoglio, invidia, ira, amore, in un cerchio piccino dove uno sguardo appena intinto di scetticismo creerebbe la libertà. Per un credulo dilettante qual è Giraudoux non sussistono aspirazioni: di quel mondo si fida, gli sembra un organismo perfetto. Siccome le sue intenzioni sono artisticamente pure, non si può negargli ascolto; né si può dissimulare la simpatia a che la persuasiva bontà del suo mestiere s'induce.

Privo di potenza lirica e, diciamo pure, di libertà nelle sue creazioni, egli rivela in ogni sua pagina l'assidua e diligente sua natura; così placato e così uguale, evoca una lunga storia nel suo momento più denso; quando la facoltà d'astrarre e di distinguere s'è fatta impulso spontaneo. Chi volesse un esempio della sua regola, bisognerebbe per forza rimandarci al racconto di Susanna che, è ridotta ad un punto sperduto e a una abbandonata persona, come un modello di città e di società espressa dalla natura. La fanciulla, segregata dalle prove umane e da ogni confronto, è veramente un placido Iddio che, col suo sguardo appena, dimostra l'impossibilità del disordine e dell'istinto bruto. E i ricorrenti rumori, le fastose ma benigne arboreescenti, i serri smaglianti delle piume, che cosa sono se non un commento, una decorazione sagace? Come in un minuto smalto limosino, ivi è l'eco, e la lode, del suo cuore.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

## Valery Larbaud

Non sono molto lontani i giorni in cui leggendo Larbaud non potevamo esimerci dal rivolgergli in tono di dubbio consenso verso di A. O. Barnabooth al proprio padre: « *Tout ça mon vieux Valerio c'est très joli...* ». Très joli, certo, ma... non ci era facile, sulle prime, liberare la nostra ammirazione da un inamabile peso di riserve. Dal fondo di un suo bel ritratto di Paul-Enile Bécot, Valerio ci ammoniva tuttavia di non fermarci alle sue più floride apparenze e di cercare la sua giustificazione più in là. Questo secondo piano doveva esistere di certo. L'uomo che nel diario di Barnabooth aveva posta in bocca di Stefano talune semplici parole (« Adieu, je vais recevoir à genoux l'Empereur d'Orient ») e che aveva saputo darci mirabili pagine introduttive al mistico poeta Conventry Patmore, credeva opportuno, nel resto dell'opera sua, non parlarci più di Dio. Lo scrittore che più doveva a Philippe, e non solo in certe mosse esteriori, era poi il più lontano da Philippe; il suo mondo pareva il treno di lusso, la sua psicologia confondeva ormai quella delle famigerate anime con cinquantamila franchi di rendita, e le relegava in un mondo miserabile e anaerostico.

Contraddizioni più o meno apparenti che non ci toglievano il gusto della sua arte irrequieta. Non sarebbe breve, e tornerrebbe inutile, un conto degli influssi che hanno toccato Larbaud. Fu assicurato che nella lista andrebbero compresi, messi d'accanto e tutti sorpresi d'esserci, Montaigne e Walt Whitman, Choderlos de Laclos e Walter Savage Landor, fino a James Joyce, dal Larbaud riconosciuto pubblicamente quale « the only begger » della forma (il monologo interiore) da lui accettata nel suo racconto: « Amants, heureux amants ». Altri si rifece al Ginevrino ed ai grandi viaggiatori, da Gobineau ai recentissimi: si videro comparire elenchi e genealogie.

Per ciò che riguarda Joyce noi confessiamo di non esser, per ora, fra i quattro o cinque italiani che hanno affrontata la mole imponente e favolosa di *Ulysses*; e ci sarebbe impossibile stabilire quanto il Larbaud debba in realtà allo scrittore irlandese. Ma diremmo, confortati dai buoni indizi, che la parentela sia ancora estrinseca, e che attraverso la selva delle annotazioni che salgono dalle zone sotterranee del suo essere (come dire più « anima », ormai?) in Larbaud si faccia strada una sostanza ben francese e definita, il mondo ringiovanito di Boucher e di Fragonard più quello dei perigliosi poeti dell'introspezione.

Sulla formula di « scrittore libertino » parrebbe adunque possibile un primo accordo circa il mondo del nostro autore; né la definizione mancherebbe di verità qualora fosse rafforzata con la dichiarazione più opportuna dei suoi vari e personali meriti di artista. Al disopra dell'influsso che ha sentito Valery Larbaud esiste davvero, come pochi. Diremmo anzi che è uno dei segreti più suoi, questo di saper trarre partito, organizzandolo, da una molteplicità di esperienze culturali che svierrebbero artisti meno provetti. Larbaud accetta pretesti e avventure, sa risolvere in sé gli urti più scabrosi. Sotto il suo polo l'aria più burrascosa si fa elementare e neutrale. Artisti portati a seguire la via, ma di lui meno ispirati, non poterono, anche da noi, salvarsi da pericolosi inconvenienti.

Ancora una volta il fondo di un artista si dimostra irriducibile alla sua maniera: « les dieux s'en vont », e le figure di Rose Lourdin, di Dolly, di Rachel Frutiger, di Eliana, restano; restano Queniel e il suo stupefacente fidanzato; ri-

caractère, et qu'il a réussi ».

Per questo, per ora, il punto d'arrivo di quella sua appassionata dedizione alle cose cui già s'è accennato, e della quale ognuno rammenterà, in Barnabooth, uno dei più chiari accenti: —

« Mais vient l'hiver de l'Europe Centrale! le froid immense et pleni de dignité. C'est alors que je retrouve mon Allemagne, comme une épouse aimable et comme un foyer chaud. La vie devient décente et propre, avec des occupations sérieuses; c'est le temps des études philologiques, avec des cigarettes et des baisers. Et le soir, sur la glace bleue des étangs, on patine jusque à la nuit dans les jardins royaux, tandis qu'au loin les lumières de la ville mouillent le ciel entre les branchages couverts de neige. A travers les hautes glaces de mon wagon-salon, j'ai vu venir et s'éloigner toutes les petites villes. Et j'aurais voulu passer ma vie dans chacune d'elles, humblement; allant tous les dimanches à la chapelle; prenant part aux fêtes locales; fréquentant la noblesse du pays. Au loin les grandes destinées feraient leur tapage inutile ».

Messo in chiaro questo sfondo della figura di Larbaud, un utile discorso sarebbe da cominciare per definire l'arte di lui nei risultati sicuri e nei punti più deboli. Lo spazio esiguo di cui disponiamo ci permette soltanto un fugace rilievo; ed è questo che il Larbaud, ben certo di possederli, trascura talvolta nelle sue composizioni, non pure l'ordinaria *facile*, ma anche quel tanto di coerenza tecnica che gioverebbe a dare un risalto più solido ai suoi scritti. Dalla prima alla seconda parte del Diario di Barnabooth e di « Beauté mon beau souso... » il salto è forse troppo forte; e l'aver trascurato trapassi e giustificazioni minaccia gravemente l'unità dell'insieme. Ma non oseremo davvero affermare che da questi pericoli il centro più vitale dello scrittore esca compromesso: abbiamo dimanzi, e non è a dire quanto decisivi, i risultati di « *Enfantines* » e del racconto di mezzo di « *Amants, heureux amants* ».

Ci è possibile ancor meno di intrattenersi sul Larbaud *anglican*: traduttore del Coleridge, di W. Savage Landor, ed ora di Samuel Butler. Sempre più chiara emergerebbe da quest'esame la figura che di lui abbiamo voluto disegnare in pochi tocchi.

Sarà palese che sotto gli *agréments* del clavicembalista ci è parso di sentir vibrare una eco ben altrimenti profonda; ma forse molti suoi lettori continueranno a vederne soltanto il volto che sorride. A costei, anziché contraddirli, noi vorremmo venire in aiuto; e propor loro, per finire, qualche altra parola sul padre di Barnabooth. E' ancora di Morand:

« Ce que j'admire le plus, c'est cette somme prodigieuse de travail, de passion, et de violence pour arriver à ce joyau reconstitué: un homme simple, qui sourit ».

EUGENIO MONTALE.

## PAUL MORAND

Non conosco i suoi versi ma da qualche campione che me ne venne tra mano oso indurre che essi non aggiungano nulla d'essenziale alla conoscenza della sua opera. La sechezza della notazione, la scarnificante facoltà osservativa e il genere di pathos che li animano sono qualità che ritroviamo, meglio adoperate e finalizzate, nel movimento veloce della sua prosa narrativa in cui la sua arte ci si mostra d'accanto come provocata da un lirismo che non raggiunge il canto per un congenito bisogno di documentazioni; mentre possiede nella sprezzatura sintattica e nella eterogeneità delle immagini uno strumento espressivo molto aderente alle spicose avventure che egli ci narra. Più che ad altre sue opere mi riferisco a *Ferné la Nuit* ed a *Ouvrit la Nuit* che son raccolte di novelle — o saggi di vita vissuta — nelle quali il Morand, col tono di uno che è alquanto parte in causa, ci descrive un'umanità di lusso ed amorale senza farci per nulla l'impressione del *dandy* da caffè concerto come qualche nostro autore alla moda che bazzica personaggi della stessa specie. Questo, oltre le differenze di mentalità ed educazione che intercorrono tra il Morand e quei che non nominiamo, dimostra quanto il senso psicologico del Nostro sia acuto. I tipi ch'egli studia hanno in sé tali elementi di particolarissima profondità che vien voglia di pensarli colti nel vero. Uomini e donne — non esclusi Lewis e Irène che danno il titolo al suo ultimo romanzo — essi appaiono quasi tutti degli stradicati sottoposti a una bizzarra e nevrotica fatalità; degli *nobs* vittime della loro cosciente od inconscia eccentricità e dei malati di una raffinatezza che non ha più nulla da imparare circa il vivere edonistico.

Petronio, componendo oggi, più d'uno ne eleggerebbe per il film di un modernissimo *Satyricon*. Piace a noi, generalizzando, considerarli come i frutti di quella cultura mondana francese, o viennese o berlinese, che è la sola, nella vita comune, positivamente internazionale. Qualcuno, sedotto a ciò da somiglianze puramente esteriori, avvicina la maniera morandiana a quella di Jean Giraudoux a cui il Nostro non è veramente affine che nel suo lato ironico e nella modernità del vocabolario. Osserva giustamente il Thibaudet a questo proposito « che mentre il Giraudoux è piuttosto un collezionista che si compiace di raccogliere immagini, Paul Morand, più sanguinario e cacciatore nato, si parte invece proprio per selvaggina; ed ha minore importanza se il carniere strada facendo gli si ricolmi di merletti come a quello. Tale definizione concorda nella sua parte venatoria con quanto noi diciamo circa i personaggi delle « *Nuits* », ma la troviamo, nel punto che riguarda lo stile, ancora fuori di mira. Più che nei metodi di uno stilista paziente — il che può essere suggerito dalla parola *merletti* — pare a noi che, tanto la sua posizione di osservatore partecipe ma disincantato dalla fretta del viaggiare, quanto la materia disambiantata che egli adopera, conducano il Morand a lavorare la

ha detto: « A toi tout ce qu'a raté Stendhal avec son sale

propria espressione in una guisa pressoché giornalistica e che la sua arte — non si stabilisce con ciò nessun demerito — ci giunga per molti aspetti compagna a quel *reportage* di grande lena, fatto d'intelligenti notazioni e riferimenti di cui, anche in Italia, ci stan venendo da un certo tempo ottimi saggi. Ma in «Lewis et Irène» Paul Morand si è voluto inoltrare a battere una tenuta più tradizionalmente solita e ordinata: e ci ha portato un romanzo imperfettamente maturo in cui risaltano le medesime qualità delle Nuits, talvolta usate fuori posto, accanto a gravi difetti di costruzione. Sorella in certi lati del suo carattere a Remedios, ad Aino e ad altre morandiane creature, Irène pretende di legarsi per tutti gli altri alle più perspicue qualità della propria razza che è l'ebraica: e il romanzo è forse imperniato sul contrasto che nasce tra questa sua peculiarità e quella di Lewis che, non ben determinato, sta tra il *déraciné* piuttosto scialbo, l'egoista e il sensuale. Reagendo entrambi incerti o gratuitamente alle situazioni combinate, spesso dal di fuori, e senza una palese necessità, e non essendo lo svolgersi dei loro stati d'animo armonizzato con sufficiente evidenza, ci sembra insomma che in questo suo tentativo il Morand non sia completamente riuscito al proprio intento; intento che d'altronde egli non si pose ben chiaramente, ove non sia proprio quello di inaugurare il genere «romanzo finanziario». Ciò non

crediamo, anche se al suo apparire questo romanzo venne salutato in Francia in questo modo e benché il suo sfondo e il suo Deix ex machina voglia essere il commercio di danaro, limitato ad amor dell'affare per l'affare in Lewis ed assunto quasi ad eticità in Irène. Per creare, qualunque materiale è buono e, criticamente, se codeste catalogazioni servissero a qualche cosa, osserveremmo semmai e chechché si opponga che il romanzo finanziario esisteva di già. Ma il considerare l'opera d'arte da punti di vista troppo estrinseci a noi non giova né convince e ci contenziamo perciò di salutare in «Lewis et Irène» un'intenzione del Morand di sacrificare la parte più aggressiva della sua arte a un desiderio di maggior contenuto psicologico e ad una narrazione più ripostata. Conati che cominciano ad intronare la propria realizzazione in una novella (*Les amis nouveaux*, *Nouvelle Revue Française* N. 130 in cui il Morand, riprendendo a narrarci le sue «Nuits» con un tono più pacato, ci si rivela sempre più barometrico e sottile. Vastità d'attenzione e rarefazione d'appunti lo legano per importanza, nella moderna letteratura narrativa francese ed europea al suo collega in meteorologia intima Drieux Rochelle che ci presenta, oltre molte differenze di forma, un contenuto più freudiano e relativista.

ADRIANO GRANDE.

## IL TEATRO

Fra gli scrittori di teatro, c'è chi risolve il dialogo imprimendo a tutte le battute il proprio stile, e chi invece si adatta allo stile del suo personaggio. Nel primo caso lo spettatore sarà fin da principio riempito di questa unita stilistica e si avvezerà a poco a poco, fino a non badarci più affatto, all'armonioso artificio di un mondo, visto attraverso un vetro colorato; nel secondo, la battuta stessa per esser sorpresa in bocca al personaggio un po' a tradimento, acquista grazie alla sua veracità una importanza di osservazione psicologica, che stupisce e sveglia continuamente lo spettatore, e direi quasi, un valore di segreta satira. Nel primo caso l'autore domina la battuta; nel secondo la battuta, così come è, si impone all'autore.

Fra queste due forme di scrittura drammatica, ce n'è una mediana, che chiamerei quella della stilizzazione sotterranea; in cui a prima vista il dialogo ha l'aria di essere impersonale, borghese e facile, e ogni battuta, presa in sé, non svela nessuna riposta volontà stilistica; ma alla fine, ciò nonostante, lo spettatore non potrà liberarsi da una generica e fluida impressione di unità. Ci sono certi musicisti, come Pizzetti, in cui lo stile è di questo genere.

Queste tre maniere di risolvere il dialogo sono poi le tre maniere di concepire, più largamente, il dramma. Perché infatti troviamo il dramma lirico, in cui il drammaturgo, è, senza dirlo il misterioso e solo macchinista di tutto l'intrigo, l'unico cantore e ispiratore, che riempie di sé le altre figure, fino a dar loro una vita di seconda mano. Questo autore può rivelarsi addirittura in un personaggio che lo rappresenta e raccoglie, o mantenersi ipocritamente nascosto, spandendosi sui suoi personaggi e facendoli brillare, come il sole dà alle cose la veste illusoria dei colori.

Troviamo poi il dramma di osservazione, in cui l'autore naufraga dentro la fredda inconciliabilità dei suoi personaggi, e non crede che nemmeno sul teatro, sia il caso di placarle nella sua espressione verbale, con la libertà che gli concede la convenzione dell'arte.

Troviamo finalmente i lirici trattenuti, che sono come quei disegnatrici sensibili e casti, che non osando e non volendo confidarsi troppo languidamente al calore di un carboncino arruffato in piccoli e sfumati triangoli d'ombra, ove la pagina segnata di linee povere trova calore e illuminazione.

E queste mi paiono le tre divisioni insieme stilistiche e sostanziali, che si possono stabilire, per mettere un po' d'ordine nella grande produzione drammatica della Francia moderna. Ai lirici confessi appartengono Claudel, Raynal, Gheon. Agli osservatori Gèraldy, Vildrac, Amiel. Ai lirici trattenuti Sarment, Bernard, Bouhélier, Lenormand, Romain.

Il primo che abbia trovato la strada del dramma moderno a espressione convenzionale, è Paul Claudel. Claudel può dirsi, in un certo senso, il padre dei lirici confessi, e per questo, anche se non se ne sono accorti e se hanno risolto il dialogo altrimenti, Raynal e Gheon (specialmente il Gheon di «Le Pain») da lui discendono. Ma Claudel è una mescolanza ruvida di terra e di cielo, di grasso e di misticismo, di divino e di umano, di rozzo e di sublime. E nelle persone stesse, la parte religiosa e sublime si rafforza per quella sensuale e terrestre, giacché, se spesso manca l'urto fra i personaggi del dramma, che grazie alla lirica finiscono per salvarsi ognuno sul suo binario e non incontrarsi, ci appare, formidabile e sempre spalancata, la tragedia interna di questa doppia e inconciliabile umanità. Ma l'una e l'altra, cercando di sopraffarsi, si mettono in valore, come due lottatori tendono i muscoli. A questo s'aggiunge il senso veramente tragico che è nello stile — crogiuolo duro, grosso e sovrano, in cui la materia deve essere sciolta e ricostruita continuamente — tanto che alle volte, si ha come l'impressione che, sentendosi violare e struggero, essa si divincoli; mentre con stupefazione vediamo diventare enormi e immobili, certe nuances fuggevoli di sentimenti che bisognerebbe appena suggerire. Lo stile a poco a poco s'addensa, s'ingrandisce, fino a prender la mano allo scrittore, e a ridurlo, come se fosse materia, suo schiavo. Da questa battaglia, certe pagine escono, trafelate e sciupate, altre morte; ma l'insieme conserva quel senso di robusta piezzatura che non ha niente a che fare con la Bibbia

vera e propria, ma che riesce a chi sa sfruttare la Bibbia, da un punto di vista moderno e per questo molto più chiaro e vivente.

In Gheon tutto Claudel è più semplificato. In Raynal poi è addirittura disciolto. Nel «Tombeau sous l'Arc de Triomphe», il ritmo si barcamena tra la poesia e la conversazione, e, per regolare e comprimere questa prosa che sgonda da tutte le parti, manca una forma. Le persone poi, avendo ormai preso quello zoccolo di terra e di umanità, su cui, in Claudel, il mistic simbolismo si piantava a formella, barcollano languidamente nella nebbia dei simboli puri, e si scolorano. Tolta loro la psicologia corrente, che salva i personaggi di Claudel da una retorica troppo palese, i caratteri, in Raynal, si vanno riempiendo a poco a poco del loro simbolo fino a essere stilizzati in una maniera quasi goldoniana, ma a rovescio. Perché come Raynal stilizza un carattere, riempiendolo del suo simbolo, Goldoni stilizzava un carattere, allargando sino all'inverosimile una sua quantità parziale.

Bisogna osservare, d'altronde, come, per questi scrittori, la lirica qualche volta serva da scappatoia, rispetto a certi problemi psicologici troppo urgenti. Claudel stesso, costruttore di personaggi robusti, se la cava come un disegnatore che complica le sue figure tra un arruffio di grossi segni, senza cercare direttamente la linea giusta, ma girandole intorno ampollosamente e cogliendole, in mezzo a tanto lusso di anelli e di fregoni, un po' a caso. Perché questi scrittori, quando imboccano certi canali, da cui non si saprebbe come uscire, cominciano a spargere inchiostrato come le seppie, cercando di svignarsela sotto sotto. A quelle situazioni in cui la chiara musica di una battuta diventa eccessivamente pericolosa, essi contrappongono una pagina di lirica, ove quell'incertezza è nascosta da un sapiente disordine.

Il gruppo degli osservatori invece si è proibito questo trucco definitivamente.

Un Gèraldy, un Vildrac o un Amiel, si trovano nudi in una stanza vuota, sì che i loro gesti, offerti allo spettacolo del pubblico come i guizzi dei pesci in acquario, devono essere definitivi e controllabili continuamente con la misura della vita comune. Questa misura è a disposizione di tutti, e non c'è nessuno che non sia sempre disposto a servirsene.

Ma questi drammaturghi, Vildrac in particolare, hanno saputo sfruttare la diamantina e impacciata chiarezza del loro teatro per un nuovo e più segreto effetto di stile.

La bellezza di un dramma come il «Paquebot Ténacity», il quale, da principio, lascia scontenti e pur pensierosi, è paragonabile a quella dell'aratro. La maggior parte della gente che va in campagna, non s'è mai accorta che l'aratro, per quell'equilibrio armonioso delle sole forze necessarie ad arare la terra, può essere un modello di grandiosa e scarsa bellezza. Ma quello che, agli occhi illuminati, appare come il segreto di questa bellezza non è il vomere, il dentale, o la manecchia, considerati in sé, ma la composizione di questi strumenti rozzi in un insieme che è musicale, perché non ci si trova né sforzo né parte superfina.

E' necessario, ad ogni modo, fare una distinzione tra due drammaturghi come Gèraldy e Amiel e un drammaturgo come Vildrac. Perché Gèraldy e Amiel, più disinvolti forse, sul palcoscenico, sanno nascondere questa nudità sotto un'amabile negligenza, per cui dapprippo sembra che si gingillino tra gustosi particolari d'ambiente, come per una soddisfazione di buoni fiorrentori; ma ci si accorge poi che sotto quei falsi indugi il dramma si sviluppa senza sciupare una battuta.

Mentre Vildrac ostenta questa sua essenzialità con tanta compiacenza che ha l'aria di volerla sfruttare come per un nuovo effetto oratorio.

All'effetto oratorio della semplicità, s'accompagna una tecnica, contrapposta, al mestiere del vecchio teatro, così simmetricamente, da diventare un nuovo mestiere. Il mestiere dell'antiteatro, e cioè la semplificazione piuttosto volontaria, che spontanea, della architettura. E qui si corre di nuovo un pericolo, perché la tecnica, di cui noi tutti siamo abituati a dire un gran male, come di qualcosa che si contrapponga alla poesia, non è poi che l'arte della composizione, e cioè l'arte di ordinare le scene in modo che l'insieme, anche quando è lungo, dia l'impressione d'esser breve.

E' quindi uno degli elementi necessari a fare delle costruzioni drammatiche, che si reggano.

Ma Vildrac, in un ardore cristiano di rinunzia, ha voluto spogliare il suo dramma di tutto quello che avesse l'aria di interessare per il congegno, invece che per la sostanza.

Così, dato il soggetto popolare del suo dramma, che si svolge in una taverna di porto, notevole è l'assenza del colore. Pensiamo alla funzione che il pittore aveva nell'Artésienne, per scegliere, tra il repertorio dell'Ottocento, un dramma a sfondo colorato. Qui si può dire anzi, che l'Artésienne è del pittore coagulato nei suoi personaggi, i quali ne sono come l'essenza, o la traduzione umana. Vildrac lascia correre, direi forse che cerca di mettere in ombra quello sfondo, che gli offrirebbe delle risorse troppo facili. E questa non va messa soltanto tra le rinunzie formali, ma anche tra quelle sostanziali; perché l'atmosfera e il paesaggio, come la lirica, possono servire a amegare certe situazioni psicologiche divenute insormontabili. Avrete notato, che le battute di paese arrivano di solito quando bisogna trovare una via di scampo o una diversione, e riuniscono due zone drammatiche, su per giù come, nei quadri, i gruppi staccati sono ricomposti grazie alle architetture.

Se, per esempio, un Lenormand, si fosse privato del paesaggio Africano, per non parlare di tutti gli altri sfondi che colano dolcemente nei suoi paesaggi fino ad impregnarli, mi domando come se la sarebbe cavata. Lenormand, che per lo stile, appartiene ai lirici trattenuti, è l'unico di questi, in cui il colore abbia un'importanza drammatica. Ma qui non è più, come nell'Artésienne, il pittore che trova la sua espressione in certi personaggi, ma sono i personaggi stessi, che a poco a poco scompaiono in seno all'atmosfera, la quale acquista la serietà di un protagonista. Trasportate il Simoun fuori dell'Africa e il dramma non avrà più scheletro, perché quello sboccio di desideri carnali, maturato adagio, tra le ombre torpide di un patio, in tutti quegli esigliati consunti, è reso con effetti pittorici di sole, di calura, di deserto, di paese, insomma, che l'autore sfrutta per spiegare al pubblico i sentimenti dei personaggi quasi attraverso un simbolismo decorativo. Il sole, il deserto, il caldo, sono come tanti cartellini che vogliono dire: concupiscenze segrete. Il Deix ex Machina è poi l'Africa.

Ma la via di Lenormand, che può dirsi il re del morboso, non ha niente a che fare con quella degli altri lirici segreti, a cui l'ho riunito solo per ragioni stilistiche. E qui occorre, grosso modo, semplificare la materia mettendo da una parte Bernard e Saint Georges de Bouhélier e dall'altra, ognuno per conto suo. Sarment e Jules Romain non parlerò di Crommelynck, il quale, col giovane scrittore del Nouveau Messie, rappresenta francamente la nuova letteratura fiamminga, che a quella francese è riunita per la lingua, ma non per lo spirito.

I due primi scrittori si sono curvati a spiare drammi, i cui protagonisti sono sempre persone discrete. Se un Saint Georges de Bouhélier (parlo di lui specialmente come autore del *Carnaval des Enfants*) o un Bernard si trovasse di fronte a un protagonista brutale, perfido o maleducato, dovrebbero rimanere impacciati, giacché la loro arte, più che limitarsi ai piccoli soggetti, come osserva Tilgher, e questo io non credo, si limita alle persone bene educate, a quelle cioè che sanno ciò che si deve e non si deve dire, e in cui questa educazione è diventata così invadente, che, aggiungendosi a un pudore istintivo, tappa la voce dei personaggi, proprio quando sarebbe loro permessa una più indulgente espansione. Ma ciò non toglie che in questa forma di pudica rivelazione, in cui gli uomini non dicono mai più di quel che si costuma nella vita e talvolta anche meno, siano stati scritti dei drammi molto vasti. Basta pensare al *Printemps des autres* di Bernard. Bouhélier si compiace piuttosto di prendere un piccolo dramma familiare, che avvolge subito nelle brume di una languida e quasi materlinkiana poesia, fatta con delle ripetizioni un poco estatiche, e di immergerlo e inquadralo nella indifferenza della vita che continua a fluire. Invece di isolarlo, come fanno i drammaturghi, nel suo scenario, condensando in lui l'universo e quasi fermando, per quel tempo, la vita degli altri, Saint Georges de Bouhélier, che ha sempre presente la proporzione giusta del suo dramma, non dimentica di riempirlo di questa vita universale, per aggiungere, all'angoscia della vicenda, quella della sua piccolezza e inutilità. Qui l'atmosfera non ha più un ufficio di comodo pittoresco, ma è parte essenziale del dramma.

Sarment invece ci presenta dei personaggi che sentono l'importanza di sé e della loro tragedia, e si guardano con una certa voluttà soffrire, pensare e morire.

Questi personaggi, non si sa bene se si rendono conto di essere a teatro o se ricercano degli atteggiamenti decorativi per piacere disinteressato. Ma in essi c'è sempre una vena segreta di laforquismo, che ci è stata rivelata dal *Mariage d'Hamlet*, in cui un Amleto, che ha letto Shakespeare, e Laforge e si conserva con studiatà disinvoltura sopra una linea assolutamente letteraria, è la chiave del mistero di Jean e di Tiburce. Per questo io credo che le *Mariage d'Hamlet*, abbia una grande importanza, dal punto di vista critico. Anche Jean e Tiburce hanno una linea da seguire e cercano di risolvere il loro dramma nel modo più armonioso e sorprendente, come se conoscessero già l'ultimo atto, e volessero morire *en beauté*. Dicono le battute d'effetto con eccessiva chiarezza e le calcano un poco, per timore che passino inosservate e per far capire che si rendono conto del loro peso. E come troviamo un pazzo che sa di essere pazzo e si diverte a dirlo, con la ingenua gioia di far colpo sugli uomini sani; così troviamo dei personaggi che si ricordano di avere una missione scenica, psicologica e sentimentale, e, d'un tratto, svelano attraverso le loro espansioni sorgive un lungo studio e il dramma si svolge delicatamente come un arabesco.

Isolato e un po' sibillino ci appare Jules Romain. Dall'*Armée dans la ville* fino al *Mariage de M. Le Troubadec*, troviamo la solita preoccupazione unanimità, che riempie anche i romanzi e le novelle di questo grande scrittore. Ma nell'ultima commedia, la comicità nutrita di grasse e rabelaisiane oscenità, che non appaiono in commedie come *Knock* e *Amédée*, va diventando un problema letterario di curiosa importanza. Perché non si tratta di quella comicità istintiva, che illumina i romanzi e le novelle di Jules Romain, o di oscenità allegre, che si collocano armoniosamente in una burlesca tempesta di passioni rudimentali, ma di comicità, che ha l'aria di sottintendere qualche cosa e di oscenità studiate, incastonate dopo gravi calcoli in mezzo a un intrigo in parte unanimità e in parte politico. Questo mi fa pensare a una specie di neo-molierismo e cioè di avveduto rifacimento della vecchia commedia, che corrisponde, nella tragedia, al neobiblisimo di Paul Claudel.

Tirando le somme noi possiamo constatare in tutto il teatro moderno francese, come primo dato di fatto, la semplificazione della tecnica. Il dramma si regge sull'intrigo sentimentale, e tutti gli altri congegni che servivano a costruire lo scheletro di un'opera di teatro, spariscono.

Dal punto di vista sostanziale, mi pare che il secondo dato di fatto sia l'approfondimento del carattere. «Lo scopo a cui tende il teatro, scrive, nella prefazione al suo *Tristan et Isolt*, Saint Georges de Bouhélier, è la verità, in ciò che essa ha di più intimo, e per conseguenza, di meno dipendente dalle circostanze esterne. Noi dobbiamo dunque darci allo studio del cuore umano, e non cercheri di scrivere per il teatro se l'uomo, con tutte le sue passioni, non dovesse esserne il centro».

Goldoni cercava un effetto direi quasi decorativo nella stilizzazione dei caratteri, che si rispondevano in una stessa commedia come gli strumenti di un'orchestra; il teatro francese contemporaneo, più che del verismo, cerca un altro effetto decorativo, nella scomposizione dei caratteri e quindi nell'approfondimento della loro natura.

Quello che scrive Tilgher, parlando della scomparsa del tipo, considerato come «ciò che in ciascuno di noi c'è di identico e di permanente» è dunque giusto, se inteso, non come la condanna della psicologia, ma come la sua rivalutazione.

Su questa terra comune ogni drammaturgo ha edificato il suo teatro, ed è veramente cosa rallegrante guardare questa folla di buoni scrittori, che poche generazioni hanno saputo darci, e che lo spirito ordinato della Francia ha diviso e raggruppato in teatri, come il Vieux Colombier e la Chimère, in case editrici e riviste dandoci un esempio di coordinata e musicale civiltà letteraria.

LEO FERRERO.

## I CRITICI

Se mi chiedessero quale è oggi il critico francese che gode di più larga risonanza, risponderei, naturalmente, Albert Thibaudet, sebbene un epigramma recente ricompaia alla memoria quando, uscendo dall'affermazione generica, se ne valuti e soppesi la consistenza. L'Europa intellettuale — si dice — glorifica Thibaudet stimando di andar incontro al giudizio parigino; i francesi lo apprezzano sulla fede degli stranieri. In verità, il maligno rilievo è più che giusto: troppe cose fanno difetto all'annotatore letterario della *Nouvelle Revue Française* perché sia lecito ed equo esaltarlo sopra ogni altro. Egli è privo di presa sul gran pubblico, manca di nerbo, di chiarezza, di efficacia e, ciò che più conta, di gusto. La vastità delle sue conoscenze non supplisce alla precisa e tradizionale dottrina, e se gli ultimi saggi raccolti in *Intérieurs* rivelano un progresso non indifferente, i volumi su Maurras, Barrès, Bergson, Flaubert non hanno nulla di definitivo: quanto allo studio su Mallarmé, ben può dirsi degno del tema. Chi abbia un ideale di neo-classicismo critico, in cui entrino, come elementi principali, storia e psicologia, non può non trovare nei faticosi libri di Thibaudet che delle astrazioni pericolose e delle disquisizioni inutili, una concezione della critica nettamente filosofica, antiletteraria, che persino Charles Du Bos, epigono intelligente, bada a correggere. Resta, a conforto del disperso, svagato e filamentoso Thibaudet, la moda di protestantesimo culturale che la *Nouvelle Revue Française* ha propagato.

I membri filosofici e la procella idealista, costringono a ricercare i continuatori della grande tradizione fra gli universitari e i giornalisti. Bergson, astro raggiante, ha messo in rotta il metodo storico-psicologico-letterario del Sainte-Beuve, il talento oratorio e retorico del Taine, la dialettica di Brunetière, l'argomentazione vivace ed eccessiva di Faguet, la squisita ed accurata ironia di Lemaître. Nessuno vorrà negare al Bédier, al Lanson, all'Hazard, allo Strowski, seguito e fama; né in campi più ristretti, importanza all'Hauvette, al Chevrillon, al Légouis, al Morel-Fatig, al Cazamian, al Gilson, al Baldensperger. La «Société des Conférences» ha tratto alla luce l'onesto, eloquente e sereno Bellessort; eppure la autorità degli universitari è limitata, e manca loro il prestigio che potevano avere un giorno il Brunetière o magari il Faguet. D'altra parte, la caratteristica dominante nella critica francese contemporanea è la mancanza di un capo riconosciuto, di linee direttive, di omogeneità. I temperamenti più diversi, a contatto con l'ambiente editoriale giornalistico, danno origine alle combinazioni più singolari.

Così, vedete critici letterari, nelle tre grandi riviste di portata internazionale, André Beauvier, Henri Bidou, Fernand Vandérem; e quando al primo avrete riconosciuto una certa diligenza e all'ultimo una stravagante presunzione ed incertezza di giudizio, dovrete concentrare la vostra attenzione sull'intelligentissimo Bidou, che

tiene, con scrupolo e decoro, la critica drammatica dei *Débats* e la politica estera del *Figaro*. Egli ha risolto il problema di esprimere sinceramente, senza crudeltà soverchia, la propria opinione, mediante lo sviluppo dell'analisi del libro o dell'opera di teatro, analisi che viene a sostituire il giudizio, poiché la conclusione è in essa implicita. L'estrema intelligenza di Bidou è pari solo alla misura, al garbo con cui egli si muove nei temi più disparati: un fondo di ottima cultura, e uno stile secco e luminoso, spoglio e conciso, gli assicurano la palma della genialità.

Le riviste minori, stanno, per quanto concerne la critica, ancor peggio che la *Revue de France* o la *Revue des Deux-Mondes* (che vede Louis Gillet in compagnia con il molle Doumic e gli inesistenti Le Breton e Giraud; ma si rivaluta con le contribuzioni del Lanson e di altri fra i più seri universitari); i sommari del *Mercur* sono vuoti; al *Correspondant* c'è il *Théâtre*, che è un romanziere attraente, ma un critico noioso e pedantesco; all'*Opinion*, il Boulenger, serio, ponderato, talora eccellente, a cui è mancata la vivacità e la forza d'imporsi in modo decisivo; alla *Revue Hebdomadaire*, con gli aridi e vuoti Barbey e Le Gris, hanno fatto la loro comparsa Georges Grappe e Ch.-G. Amiot, due nomi da ritenere (il primo non nuovo, ma non abbastanza splendente). Nei *Marges*, Montfort e Viollis non hanno il distacco necessario per giudicare; meglio assai Pierre Lière, pieno di possibilità, ma un po' frivolo. Tra gli autori che fanno professione di critica, l'opaco De Rénier, il nervoso e ingiusto Mauriac (che ora sembra abbia smesso lasciando per sempre la sua polemica di cronista drammatico a Martial-Pichaud) il generoso Edmond Jaloux, divulgatore di letteratura straniera, e ricco di buona volontà, se non proprio di freddo acume. Se ciassi Pawlowski, o Rivore (continuo a tener unite la critica teatrale e la letteraria), proverei qualche rimorso: meglio, caso mai, ricordare un divertentissimo polemista, Henri Béraud erede della tradizione di Mirbeau; e, accanto al prode Antoine, Colette, che scrive di teatro come di politica: adorabilmente.

Ho tenuto indietro due nomi: Paul Souday, Lucien Dubech, cioè il *Temps* e l'*Action française*, gli antipodi. Si potrà dire tutto il male possibile di Souday, rimproverargli la sua costante difesa del pensiero libero (democratico-repubblicano) e i suoi partiti presi troppo netti, ma bisogna riconoscere ch'egli è oggi il solo a praticare il mestiere del *feuilletoniste* con la probità dei tempi andati. Scrittore pesante, prosatore sgraziato, è un buon professore di letteratura, informato, al corrente: difende la tradizione liberale con serietà, con lo stesso impegno che Dubech pone a sostenere la tradizione realista e reazionaria. C'è maggior finezza nel forco che nel democratico, ma entrambi trovano chi in un certo senso li riassume e li supera: Jean De Pierrefeu. Il critico dei *Débats* è forse il solo oggi ad unire il senso della modernità con il rispetto della tradizione, e a possedere spigliatezza di stile e chiarezza di pensiero capaci di conciliargli il favore degli uomini di gusto. La sua personalità è ancora in corso di sviluppo, ma si può attendere a maggiori prove con fiducia.

Fra gli isolati, un posto speciale spetta all'abate Brémont, erudito e sagace, che però, quando ha voluto lasciare i classici per i contemporanei si è infatuato di Barrès oltre misura, dimostrando di esser meglio al suo posto nello studio del cattolicesimo e del romanticismo. E uguale menzione devesi a Benjamin Crémieux, l'unico francese, credo, che abbia subito l'influenza delle teorie di Benedetto Croce. Egli nondimeno non ha perduto la naturale qualità didattiche e la curiosità istintiva della sua razza, e ciò ha servito a correggere e valso a controllarne la mania dello schematico a oltranza comunicatogli dal filosofo napoletano.

Un rapido cronista come lo scrivente, se può saltare a piè pari il marchese De Flers, critico teatrale, deve soffermarsi sul più nuovo, forte e preparato critico drammatico contemporaneo, che dai *Marges* è passato alle *Novelles Littéraires* (appropinquante per segnare qui il capriccioso Maurice Martin Du Gard, e l'intervistatore Frédéric Lefèvre, che prende troppo sul serio la sua missione): Claude Berton. Egli ha saputo rinnovare il *feuilleton* sostituendo all'esposizione del soggetto teatrale, ritratti di autori, pieni di vigoria e di bravura, sebbene disegnati ancora un po' confusamente: le sue sei colonne hanno un contenuto, sono ricche di ricordi, di immagini, di aneddoti, di teorie: un'abbondanza tormentosa e tumultuosa notevolissima.

Abbiamo riservato per ultimi due sostanziosi dottrinali: Maurras e Massis. Abbastanza diffuse, le loro teorie non richiedono delucidazioni e commenti; inoltre, ciò che desta il nostro interesse è la personalità di Maurras e di Massis, e non il loro pensiero, che, su per giù, vale qualunque altro. Ostinato giornalista, il primo è — quando s'incapacita a teorizzare — uno scrittore difficile e intricato: ha la dialettica affannosa e stravagante dei meridionali; la passione intorbidata l'espressione, rende astratto il discorso. Talora, il partigiano maniaco cede il posto a un curioso e vigoroso ritrattista a un prosatore superbo che caratterizza un uomo, un metodo, una concezione con maestria pari alla forza scultorea: solo che per scovar tali frammenti un lavoro lungo e paziente è indispensabile. Dotato di più continuo e pacato rilievo Henry Massis, dottrinario altrettanto implacabile ad agli avversari la soddisfazione di veder applicata integralmente la teoria predicata: vittime dell'autore di *Jugements* sono tutti coloro che, pur vivendo e operando sull'equivoco, hanno mirato a crearsi una maschera irreprensibile, e ci sono riusciti: un Barrès, un Claudel, e loro imitatori di buona famiglia, nelle mani di costesti feroci inquisitori si afflosciano e si piegano in tutta la loro inverecconda ipocrisia, scoprendo la falsità del bandito e preteso classicismo. Neo-romantici alla loro volta, Maurras e Massis, vanno a raggiungere Veillot e Barbey d'Aurevilly.

Faguet ebbe un giorno ad osservare che, mentre gli autori contemporanei erano neo-romantici, i critici erano neo-classici, e la discordanza gli sembrò strana. Evidentemente, il buon Faguet era di corta vista: quelli ch'egli giudicava neo-classici non erano che dei romantici in maschera,

e la riprova è facile: un critico neo-classico (o meglio rettamente tradizionalista) sarebbe oggi nella scia del Sainte-Beuve. E invece? — Guardateli, attaccati alla sottana di Veillot.

ARRIGO CAJUMI.

## IL BERGSONISMO

La fortuna del bergsonismo è stata, ed è, diversa dalle forme consuete di vitalità e di diffusione delle dottrine filosofiche. Non gli è accaduto di trionfare clamorosamente e di dominare un'epoca, per cadere poi nell'oblio ad aspettare una lontana restaurazione; non di essere combattuto e deriso in sul nascere, e conquistare in seguito faticosamente la sua posizione culturale: ma accolto con largo interesse e moderato entusiasmo dai cultori della filosofia, si è appoggiato per lungo tempo sui plausi letterari e saltolieri, mentre veniva compiendo una penetrazione di cui ora soltanto si possono apprezzare le conseguenze e i risultati. Come un perfetto signore, che si avanza tra gli invitati senza disturbarsi troppo, raccogliendo e ricambiando saluti e inchini: ma poi a un certo punto la conversazione prende un certo giro per cui tutti s'accorgono che il padrone è lui.

Tale similitudine non parrebbe attagliarsi troppo al carattere romantico e mistico della dottrina bergsoniana: ma culturalmente e storicamente essa ha proceduto con scarsa romanticità, rivestendo le sue movenze di equilibrio e di misura. Perciò soltanto oggi essa rende positivamente i suoi frutti, e appare consustanziata con una corrente generatrice di opere. Il che non si poteva certo affermare della « scuola » bergsoniana, quella che si formò subito intorno al maestro. Uomini intelligenti e fini come Le Roy, o appassionati come Gilouin e Grandjean, poterono sviluppare conseguenze particolari, impostare difese apologetiche, ma non pervennero ad attuare la vitalità del sistema. Anche quando, come nella critica religiosa di Le Roy e di Remache, abbiamo per opera loro un certo ampliamento degli orizzonti bergsoniani, ciò avviene solo per la riconosciuta identità di taluni aspetti del bergsonismo con aspetti di talune correnti sincrone (pragmatismo, modernismo, Blondel) e per la conseguente e reciproca commistione di queste con quello. L'unica personalità originale della « scuola », in cui il maestro abbia trovato un libero continuatore, è a mio parere vedere J. Segond: che si è da una parte appiattito al valore mistico della *intuition* e della *durée réelle* e in tal senso ne ha svolto tutto il significato, dall'altra ha rifiutato, nel libro sull'*Imagination*, la gnosologia bergsoniana accentuandone le affermazioni libertarie e saldandone accuratamente le incrinature. Ma le conclusioni degli studi di Segond, e anche degli ultimi, paleano una così vaga vaporosità e indeterminatezza che non si può mai precisare quale vantaggio sia da esse acquistato sul punto di partenza. Di tutti i bergsoniani della prima ora, fece del resto giustizia, a suo tempo, la caustica ironia del Benda.

Vantaggio positivo è stato invece, per il bergsonismo, questo: che nell'ultimo decennio si sono andati man mano sfaldando e disperdendo tutti gli indirizzi e i sistemi con cui si era imparentato in sul nascere e che aveva assorbiti nella sua potente costruzione; intuizionismo, neokantismo, pragmatismo, empirismo radicale, empirio criticismo, contingentismo, la reazione contro la scienza, hanno perduto cioè la loro fisionomia di posizioni sistematiche e sono diventati categorie di pensiero in quanto avevano in sé di positivo, come caduti nel passato in quanto negavano o cristallizzavano. Svaniti gli questi nebbia d'intorno, il bergsonismo è apparso nella sua intima verità, come il più vasto e profondo tentativo contemporaneo di interpretare la « qualità » del divenire: che tale fu il suo problema originario e tale rimane la sua esigenza centrale. Un'esigenza che noi, rimasti fissi alla mira dell'opposto problema dell'unità, siamo in grado, o almeno dovremmo essere, di apprezzare come il necessario complemento del nostro idealismo.

E secondo questa esigenza Bergson è stato progressivamente inteso e assimilato nella cultura francese dell'ultimo decennio. Egli le offriva del resto non solo il nuovo punto di vista, ma la nuova sistemazione su cui riformare i vecchi schemi filosofici, psicologici, fisiologici sui quali essa ha sempre amato appoggiarsi dal giorno che uno stesso spirito razionalistico si manifestò in Cornelle e in Descartes. Il romanzo, la critica e la stessa poesia francese hanno sempre avuto sete di idee, di dottrine e di scienza: e la storia del pensiero ha tagliato nel loro svolgimento delle sezioni non inferiori per importanza, anche se non sempre identiche, ai momenti di autonomo sviluppo. Così oggi possiamo distinguere le generazioni a seconda che hanno o non hanno sentito Bergson: la generazione di Bourget, per esempio, che continua a insistere sopra le « tesi » fisiopsichiche di cinquant'anni fa e ci ha rifrutto recentemente la teoria del suicidio ereditario, e la generazione di Proust, che affonda in *Matière et Mémoire* le radici della sua psicologia. E poi Bergson, trascendendo lo stesso simbolismo, ha posto le basi della reazione novecentesca all'antico e angusto idolo cartesiano della *raison*, dell'*ordre*, della *clarté*: ha dato una visione della vita in cui lampeggia, come tra nubi arrossate dal sole, una nuova coscienza umana. Il suo stesso stile di scrittore, immaginoso e fervido, non mai dimentico della necessità di intuire originariamente prima di modellare i contorni dell'espressione, lo ha reso immediatamente signore di un vasto campo della letteratura francese contemporanea.

Ho nominato Marcel Proust: la cui psicologia basterebbe a farne un grande scrittore, ed è certo tra i suoi massimi pregi. Proust si è assimilato l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, *Matière et Mémoire*, *Le Rire*, in succo e sangue, ne ha elaborato le esperienze spirituali,

le ha sublimato in un suo piano di vita e d'arte dove il bergsonismo è una cosa sola con l'atteggiamento creativo del poeta. Le inflessioni della realtà fenomenica vi si dissolvono in una liquida, fluida corrente di soggettività, ora aurorale ora crepuscolare; e se il valore del bergsonismo sta nello sforzo di conservare la conseguita intuizione del puro divenire, niente di più bergsoniano che il ciclo immenso per cui si smuove *A la recherche du temps perdu*. C'è anzi un crescendo del bergsonismo stesso, nella vasta tela, che si accompagna con la progrediente sua depurazione. In *Du côté de chez Swann* abbiamo ancora la pragmatica impostazione del *souvenir*, le estasi solitarie innanzi a un tono, a una sfumatura; le tormentose dissezioni di stati di coscienza per strapparne il cuore vibrante per trovarlo poi tra mano immobile e quasi morto: la ricerca dell'espressione qualitativa dell'infinito e dell'inespresso imprime a quelle pagine una oscillazione continua di assopita tragedia dell'arte, quasi a creare un'adeguazione spesso sconcertante tra la nevropatia del protagonista e le nevrosi dello stile. La seconda parte (*Un amour de Mr Swann*) mostra però l'artista già intento alla percezione dei limiti e alle individuazioni: la sua visione si concentra in un punto, si irrota delle tonalità nitide e taglienti di un sentimento solo (la gelosia), intorno a cui lascia tremolare, iridescenti e cupe, tutte le altre. *L'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Du côté des Guermantes* pervengono per questa via a riconcentrare nel mondo attuale e positivo dell'esperienza le realtà mistiche cercate nell'atmosfera evanescente del sogno: è il mondo del *souvenir* si compenetra col modo dell'*action*, anzi sono, per reciproca identificazione, lo stesso mondo. (Mentre poi *Sodome et Gomorrah* rovescia, ma vanamente, il problema, e tenta di ricostruire il sogno attraverso la lucidità della veglia, tenta di riaffermare lo spirito attraverso la sensualità bruta e perversa). Chè se inoltre volessimo semplificare, tutta l'opera dell'infedele discepolo di Anatole France ci offre bene una collana di singoli delicati commenti a temi bergsoniani: così il bozzetto sulla « tante Léonie », il ritratto « Bergotte », *Noms de pays*, etc.

Albert Thibaudet, d'altra parte, ci dà la coscienza critica di questo *Bergsonisme* diffuso: e ne ha curato in due bei volumi la manifestazione sistematica. « *Ayant essayé de saisir le sens intérieur de cette philosophie, n'étant habitué à prolonger en elle et par elle l'élan vital de la philosophie humaine, je me suis placé non au point de vue du bergsonisme, mais au point de vue de l'élan vital du bergsonisme* ». E ha cercato di muoversi dialogando interiormente col suo Bergson, poiché sempre filosofare è dialogare. « *Philosophie c'est s'approcher de ce dialogue perpétuel, écouter, réfléchir, parler, noter, savoir qu'après nous il se continuera sur un registre plus haut encore, mais qu'aucun des moments l'emporte en dignité sur ce tout unique qu'est sa courbe indivisible, et souple, et lente, — c'est-à-dire sur sa durée* ». Così degna epigrafe non trova forse altrettanto degno svolgimento: poiché il Thibaudet, abile interprete e sottile scopritore di rapporti storici, non è poi troppo *à son aise* quando vuol ricostruire « le monde qui dure », e quando non nasconde la sua buona volontà di « superare » il maestro proprio sul suo stesso terreno speculativo. Allora si rivela una certa incomprensione dei valori metafisici a cui Bergson ha sempre mirato, e una parallela propensione a restare sul terreno della quotidiana esperienza. Non a torto quindi i giovani bergsoniani « pamphlétaires » lo hanno attaccato con ferocia: non a torto quando si tenga presente questo difetto che i più seri tra di essi hanno saputo anche precisare in modo positivo. È accaduto al Thibaudet di incorrere nell'errore opposto a quello di cui possono tacciarsi molti critici nostrani: come questi hanno letto *Matière et Mémoire* e *L'Evolution créatrice* dimenticando rispettivamente che uscivano dalla stessa penna che aveva vergato il soggettivistico *Essai* e l'introduttore alla *Metafisica*, così egli ha ripensato l'*Essai* e *Matière et Mémoire* senza ricordarsi, nei momenti difficili, che in fondo alla strada c'era una metafisica e questa metafisica ha reinvolto nella psicologia da cui nacque. Ma non si può negare al Thibaudet che egli abbia trasfuso nelle arterie nutritive della sua splendida attività di critico letterario la migliore essenza del bergsonismo.

I « giovani » testé citati si vanno facendo, intanto, assai numerosi: molto più numerosi che non siano stati in addietro. Essi documentano in larga misura la vitalità del pensiero di Bergson nelle nuove generazioni. Hanno un loro organo *Philosophie*, in cui tendono la mano al « surrealismo » da un lato, al neosimbolismo dall'altro. Alcuni di essi, come Jean Weber, si atteggiavano a più bergsoniani di Bergson: e affermano che la forza della dottrina bergsoniana si trova tutta nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, dopo il quale essa si sarebbe attenuata man mano per eccesso di « subtilité ». Altri, più lucidamente, come Edgard Forti, chiariscono che bisognerebbe mantenersi in seno alla *durée* conquistata dall'intuizione, e operare così la sintesi di psicologia e metafisica a cui tende tutto il pensiero francese da Jules Lachelier in poi. Abbondano tra loro i poeti, molto affaticati a sondare nuove immagini nelle sfruttate profondità dello spirito: anticlassici, anti « Nouvelle Revue française ». Disprezzano Thibaudet, lo detto, e un po'

anche Paul Valéry. Proust è un po' il loro dio; includono, e con qualche diritto, nel loro movimento il povero Radiguet. Ma sarà il caso di riparlare di questo movimento giovanile, molto più diffuso e fervente che ancora pubblicamente non si dimostri, quando sarà meglio sbocciato: per ora è bene notare che Paul Morand e Max Jacob l'hanno in qualche modo tenuto a battesimo, e che Marcel Schwob esso si volge con entusiasmo, e che in generale tende a passare in testa alla stessa avanguardia. Tanto per avviso al canocchiale aristotelico dei cronisti letterari.

Una breve appendice su Paul Valéry: o meglio su « *Eupalinos ou l'Architecte*, précédé (o « suivi », a seconda delle edizioni) de « *L'Amé et la danse* ». Oserei indicarvi un riflesso costante di onde bergsoniane, che vengono a far vibrare un vitreo diapason neoclassico. Si danza, filosoficamente parlando, molto e molto: il turbinio delle idee, dentro la levigata poltiglia del dialogo ellenicizzante, trascina di balza in balza dietro i naufraghi soluzioni con una mobilità che trova l'uguale soltanto nella irrequietudine mal repressa dell'espressione. Ma là dove è possibile individuare dei punti d'arresto si scoprono sottili legami con la filosofia della *durée*; dica il Valéry che l'anima vive nel ricordo e il corpo invece nell'azione, quella chiusa intellettualmente nel passato e nell'« agito », questo proteso nell'attimo fuggente del movimento, — o « c'ingegni per la divina bocca di Soerete e per le efèbiche labbra di Fedro che l'ordine umano si oppone all'ordine della natura come lo spirito alla materia e l'*élan vital* alla sua inversione, si che l'uno può esser per l'altro il disordine, e viceversa, — o insista sull'unione del corpo-strumento con l'opera prodotta: senza esitare apriamo *Matière et Mémoire* e *L'Evolution créatrice*, e troviamo i paragrafi corrispondenti e perfino i diagrammi. Il che non significa soltanto determinazione di fonti, ma scoperta non equivoca di un ingegnoso contrabbando.

SANTINO CARAMELLA.

## I Ragionamenti di Alain.

Alain è uno scrittore che non fa chiasso, e la sua fama non sarà mai clamorosa; nelle sue pagine trovi soprattutto la compagnia d'un uomo: psicologo e moralista senza precechi da offrire, scienziato senza teoremi da spacciare, poeta senza enfasi: uno spirito socraticamente curioso dello spettacolo del mondo di dentro e di fuori, che ogni giorno cerca di rendersi conto di ciò che egli vede o intravede, di ciò che l'uomo vuole, teme o spera. La forma assunta dalla maggior parte della sua produzione è caratteristica: sono i *Propos d'Alain*, i ragionamenti d'Alain: paginette staccate, che egli per parecchi anni di seguito dettò quotidianamente per un giornale di provincia: con riferimento talvolta ad argomenti di attualità, ma più spesso senza relazione immediata con un fatto d'interesse pubblico; passeggiate e solloqui intorno ad un tema qualsiasi, dominati per lo più da una preoccupazione di chiarezza e d'annuastramento morale, ma di moralità profonda, insita nelle cose, nel bisogno di veder chiaro nelle cose, tutt'altro che precettistica o moraleggiante come una predica. È difficile che ad un lettore italiano non si presenti spontaneo un confronto con le *Opinioni* di Missiroli, ed il confronto giova a metter in evidenza la diversissima indole dei due scrittori. Nulla, in Alain, che sembri procedere da quella gelida e immota lontananza dei sommi principi d'una sconosciuta sapienza: Alain è un intellettuale ottimista: ostile alle religioni, crede nel progresso; radicale in politica, è stato dreyfusardo, anticlericale e combista, e persino ingenuamente interventista alla sua ora. La sua pacata ironia è piena di bonarietà e di calda simpatia per l'umanità, cui egli non guarda mai sogghignando al confronto delle miserie di essa con la sublime perfezione dell'idea. « *J'aime à voir les yeux humains, toujours tirés hors d'eux-mêmes par quelque spectacle. J'aime à voir l'animal humain tendant le cou, dès qu'on explique la moindre chose* ».

Un esempio: Alain considera la facilità con la quale i giurati assolvono i rei di delitti passionali (*Propos*, vol. II, pp. 133-4).

« *Remarquons d'abord qu'entre personnes il n'y a ni échange ni contrat possible; la personne ne se vend point; il n'y a point de droit d'une personne sur une autre; le droit est toujours sur une chose; le droit à l'amour ou à l'amitié, cela fait rire; le droit au respect fera bientôt rire; la dépendance d'une personne à l'égard d'une autre devant toujours être libre, une personne comme telle ne peut rien revendiquer d'une personne comme telle. On n'oblige pas à l'estime par huis-sier. Ce principe, bien compris, fera sans doute les personnes inviolables; mais c'est ce même principe qui explique que l'on puisse tuer impunément. Les rapports entre personnes, justement parce qu'ils sont tous au-dessus du droit, sont encore du domaine de la force; justement pour cela. Comment n'être pas méprisé? Voilà sur quoi les juges sont muets, ne pouvant mesurer ni l'injure ni la réparation. De là cette justice libre et royale de chacun, et qu'on laisse passer...* »

« *Tous les crimes passionnels, pensez-y bien, sont pour se venger d'une offense... Chose digne de remarque, c'est quand le matériel, le pondérable, le mesurable n'est pas en cause, que les sanctions sont brutales; disons mieux, non pas brutales, mais sans aucune mesure, comme l'offense elle-même.* »

« *Les gendarmes ni la prison ne me rendront l'amour d'une femme, ni l'estime d'un homme, ni l'amitié, ni cette valeur enfin que j'ai par le libre consentement d'autrui. Au temps où la mort d'un homme se payait de quelques écus, l'offense volait du sang. Un homme offensé par l'infidélité de sa femme, qu'y peut le juge? Et c'est peut-être parce qu'il n'y peut rien qu'on le trouve ensuite* »

## POETI CUBISTI

assez indulgent pour celui qui, dans une affaire où les lois ne le protègent point du tout, se met au-dessus des lois.

A quoi on veut objecter: « Mais alors battez-vous, risquez-vous, au lieu de tuer lâchement. Mais, devant les jurés, un crime passionnel ne se présente pas ainsi. L'accusé, communément, ne demande pas grâce; encore bien moins revendiquera-t-il son droit. « Vous pouvez m'arrêter, c'est moi qui l'ai tué, Carmen, ma Carmen adorée », comme dit don José. Presque toujours l'accusé et les jurés savent l'assassin malgré l'assassin. En l'acquittant, on n'entend pas du tout proclamer que l'offensé a le droit de tuer; bien plutôt on décide que le droit n'a rien du tout à dire, parce qu'il ne pouvait rien empêcher. Un tribunal ne pouvait pas sauver l'honneur du mari. Qui méprise risque tout ».

La conclusione, il giudizio supremo, dopo tutto questo lavoro di spiegazione? Alain non proclama alcun principio: pago d'aver svolta la sua analisi, si limita a chiudere tutto ciò tra parentesi, con due parole di rinvio ad altra istanza: « Ainsi — soggiunge — parle notre morale provisoire ».

Non si possono fare citazioni brevi di Alain, e dobbiamo perciò rinunciare a riferire certe sue descrizioni-riflessioni, piene d'una contenuta emozione poetica, che hanno per oggetto una pianta, un paesaggio, un fanciullo o un uomo al lavoro, e che sono d'un pregio letterario di prim'ordine. Ma il pregio essenziale dei ragionamenti di Alain è sempre che trovi in essi uno spirito il quale si applica infaticabilmente a pensare, con tutte le forze, con impegno sempre rinnovato, senza mai appararsi del già fatto: la ricerca discorsiva che va, viene, ritorna lungo il sole del giudizio, si stringe intorno al nodo del problema, fin che lo isola, lo mette a nudo, ne delinea o ne fa presentire la soluzione. Parlando degli autori prediletti, come Tacito e Montaigne, sostanziosi e foli, in contrapposito alla prefazione di altri, scarni, composti e lindi, egli dice: « me voilà, quand je les lis, affairé comme une poule qui suit la charnue ». Alain diffida degli uomini troppo libreschi, detesta « ceux qui ont trop lu ». Egli è incline a giudicare perdigioro gli uomini di cultura raffinata, quelli che vanno a studiare la storia remotissima, l'arte antica, e così via: le cose d'ogni giorno sono l'oggetto e lo stimolo del suo filosofare. Il camminare è l'importante, non l'arrivare, in queste sue passeggiate igieniche della mente: se si tratta, p. es., di astronomia o di meccanica (scienze predilette di Alain, il quale proclama che tutte le idee chiare vengono dallo studio delle macchine, e nutre la più cordiale antipatia contro i mistici e altri simili pazzi), rifare la strada è per lui l'importante, rifare le scoperte di Talete, di Pitagora, d'Archimede e di Copernico: insegnare scolasticamente l'ultima parola formulata dalla scienza, questo non è importante. Da un trattato di geometria, nitido, concluso, in sé perfetto, non si impara veramente nulla. A questo modo, nella gnosologia, è idealista Alain, sotto una superficie di positivismo venato tuttavia di cartesianismo, di sensismo e di volutarismo. Alain infatti (di cui la condizione professore di filosofia, ma senza nulla di professorale nel suo scrivere) è nutrito di cultura schiettamente francese. Dai moralisti francesi deriva quel suo stile chiaro e analitico, nudo, riposato, senza nulla d'oratorio. È il tena favorito, o meglio la preoccupazione dalla quale procedono o cui tendono di lontano molte delle sue riflessioni: è quella delle passioni, della medicina delle passioni, nel senso tradizionale della psicologia classica. Contro certa psicologia moderna, complicata, compiacente, molle e decadente, egli è pieno di sarcasmo: la chiama sprezzantemente « una letteratura di seconda mano ». Ma, nel suo razionalismo, egli invece è felice quando può dimostrarsi, a scopo di stacco annuastramento, il meccanismo animale — fondato sulle agitazioni dei « mostri marini incatenati » che compongono l'organismo umano — il quale sta alla base delle nostre più patetiche agitazioni sentimentali. In queste spiegazioni fisiologiche si esaurisce quel tanto d'egli ha di ironia: un'ironia che è fatta di viva simpatia umana, e che all'uomo che soffre, perché più o meno indulge alla propria sofferenza, questo insegnamento offre come scientifica, virile consolazione: « on supporte mieux un mal d'estomac qu'une trahison ».

A voler ridurre a sistema le idee di Alain, sarebbe facile denunciarne molte contraddizioni, ed egli vi apparirebbe insomma alquanto deboluccio; ma non se ne ricaverrebbe alcuna giusta idea di quello ch'egli sia. Il sapore, la ricchezza, la vitalità di Alain sta nel calore, nel respiro e anche nell'affanno del suo pensiero che non sta mai fermo, ch'è sempre in cerca, sempre in via d'elaborazione: vi senti l'uomo per il quale scrutare, capire, è l'interesse più alto; pensare laboriosamente e, com'egli dice, con tutto il cuore. La scienza dev'essere un « massaggio dell'intelligenza ». « Apprendre vraiment c'est tâtonner dans ses propres idées... Un bon esprit doit ressembler à une broussaillière plutôt qu'à un herbier ». Perciò i Ragionamenti d'Alain si leggono come una specie di breviario laico, che rispecchia l'attività di una intelligenza e d'una coscienza morale piena dello spirito del nostro mondo moderno; un breviario ispirato ad un'ateismo non irreligioso, anzi sorretto da una virile fede nell'uomo e nella ragione.

LUIGI EMERY.

Così che Max Jacob, Apollinaire non sono cubisti, ma poeti, — come Picasso, Braque non pittori, ma pittori cubisti. Ma bisogna pur giustificare l'esistenza dell'etichetta: perciò ora andremo in cerca del cubismo nell'opera dei poeti cubisti.

Quando l'esistenza d'una poesia d'avanguardia è scrupolosamente constatata, il pubblico e i « ben informati » creano un'etichetta: e quando han creato l'etichetta l'attaccano un po' dappertutto, su ogni brava casacca di poeta nuovo; così avviene che i pittori francesi un po' iconoclasti, intorno al 1880, fossero detti impressionisti tutti; e che i musicisti bizzarri della Germania — o d'altrove, — su lo scorcio del secolo scorso, passassero tutti per wagneriani; e i poeti nostri venuti a galla dopo il 1912, se muoventi braccia e gambe con troppa disinvolture, non eran dichiarati futuristi dallo Stato Civile?

Tutto questo preambolo serve a mettere in guardia i lettori contro la gente miope e i ben informati così male informati che decretarono esser « cubisti » tutti i poeti francesi d'avanguardia sorti dal 1908 fino al 1920: ché poi giunsero i bravi dadaisti — divenuti oggi surrealisti, — e « dadaista » fu il titolo appioppato ad ogni poeta che usasse forme e colori eccentrici.

L'opinione pubblica dice, ma la critica disdice: così che — tirate le somme — s'è finito per classificare cubisti i tre compagni di miseria Max Jacob, André Salmon, Guillaume Apollinaire, due coetanei i quali ebbero domestichezza con loro, P. A. Birot e Pierre Reverdy (ch'è sempre, fino a nuovo ordine, imperatore onorario dei surrealisti), poi alcuni giovani zampillanti più tardi, Jean Cocteau, Blaise Cendrars, Paul Morand, P. Drieu La Rochelle, Paul Dermée, Jean Goll.

L'argomento di cui tratto è tale che meriterebbe un saggio critico di duecento pagine ben pontate: uno scherzo, come si vede, — uno scherzo di cattivo genere, se avessi il vago desiderio di farlo. Ma sarebbe pur necessario dir qualcosa sulla pittura cubistica e su la vita e la sua estetica parallela alla vita e all'estetica della poesia cubista.

L'anno domini 1907, e al numero 13 della Rue Ravignau, in cima a Montmartre, la nascita — pompa — dei primi quadri di Picasso, e i primi quadri della nuova maniera, veniente dopo « l'epoca rosa » e « l'epoca turchina »: è lì, padri e testimoni, Max Jacob, Apollinaire Salmon, Mac Orlan; poi la famigerata esposizione di Braque, — divenuto subito adepto della pittura nuova, — ove Matisse, scorgendo tante casette dipinte a forma di cubi geometrici, esclama: « Quel cubisme! » e l'indomani parlan tutti di cubismo; e poi...

Ma questa è cronaca spicciola di poca importanza: Soffici e Papini, che sono italiani vivi e furon testimoni, la conoscon meglio di me.

Il cubismo insegnava: bisogna tornare alle forme primitive, che sono le forme geometriche; il colore sia in funzione della forma; il quadro abbia una sua vita interiore, sia ermetico, non legato all'anima dell'artista da prolungamenti inutili; sia uno spettacolo per lo spirito, e una solida e meditata costruzione dello spirito; digerite la realtà, poi mostratela come la vedete dentro a noi, — e se per questo è necessario scomporre i piani, distrugger quello che non si riflette in noi, modificare la realtà, scomponete, distruggete, modificate; e poi, siccome bisogna dipingere oggetti — e paesaggi e cose e persone — fatti su tre e non su due dimensioni, guardate e rivelate ogni lato dell'oggetto, così che sia resa la visione plastica d'esso; e non v'affidate ai suoni che ingannano, toccate con le vostre mani, palpate, finché sia stimolato e cominci a costruire lo spirito.

Queste le leggi principali, i dogmi: nella sua cella del monastero di St. Benoît-sur-Loire, Max Jacob — il primissimo amico di Picasso, dal 1901 fino ad oggi — mi presentò alcune sue poesie in prosa, scritte nel 1899 e nel 1903, o'eran già usati i metodi estetici; e le sue *Oeuvres mystiques et burlesques de Frère Matoré* — poesie in prosa e in verso perfettamente cubiste — furon scritte prima del 1907. Si dimostrerebbe così che la poesia cubista è nata prima della pittura cubista, e che Picasso è stato influenzato da Max Jacob; e questo cominciano a pensarlo parecchi in Francia, che assistono — senza meravigliarsi — all'ascesa sicura di Max Jacob e alla decadenza improvvisa di Picasso. Ma son quisquiglie fuor di stagione: importa definir la poesia cubista.

Reazione contro i languidumi, gli isterismi, i sentimentalismi dell'ultimo simbolismo; gioco dello spirito, cui la sensibilità è assoggettata e da cui è imbagliata; l'opera, la poesia è di tutto omogeneo, vivo, collocato solidamente nello spazio e completamente legato da ancoraggi terrestri, un tutto di cui sarebbe impossibile considerare le parti che appaion prive di senso e di colore; costruzione meditata dell'opera e laboriosa digestione della realtà, — quest'ultima, nello spirito dell'artista, dovendo esser disorganizzata e poi ricostruita secondo le leggi estetiche individuali; e — derivazione da Mallarmé — l'ermetismo o anche il bizzarro per infonder vita più intensa e sua all'opera.

Come quelli che ho citato, per la pittura, questi dogmi per i poeti furono i dogmi dell'estremismo, del cubismo integrale, che ha dato frutti curiosi e interpenetranti, ma nulla di grande. L'eccellenza è nata poi, quando si venne ad attenuamenti e a contaminazioni, voluti da un senso di armonia superiore alle sciolette e alle teorie, armonia che — presto o tardi — finisce per scaturire in ogni artista di buona tempera.

Così che Max Jacob, Apollinaire non sono cubisti, ma poeti, — come Picasso, Braque non pittori, ma pittori cubisti. Ma bisogna pur giustificare l'esistenza dell'etichetta: perciò ora andremo in cerca del cubismo nell'opera dei poeti cubisti.

Cominciamo dai capi, cominciamo da un morto: Apollinaire.

G. A. de Kostrowsky, nato a Roma da madre polacca e da padre ignoto, educato in un collegio del Principato di Monaco, prima dei 25 anni viaggiò per tutta l'Europa, e prima e dopo i 25

anni viaggiò in tutte le biblioteche, in tutti i libri;

« La chair est triste, hélas; et j'ai lu tous les livres... »

Non fu triste, per Apollinaire, la carne, ma questo verso ci fa ricordar le sue prime poesie, influenzate dal simbolismo e più ancora da Mallarmé, poesie che volevan racchiudere nel verso immensamente polito e miniato — fino a diventare tutti echi, tutto suoni — il narcisismo di moda intorno al 1890. E ancora nell'orfeismo, metodo poetico ch'egli volle lanciare e ch'è — per la poesia — quello che son per la pittura certi quadri di Boccioni, ritroviamo il simbolismo, menato all'esasperazione. Perciò il *Cortège d'Orphée* e *Vitam Infundere Amori*, che pur son la parte più lieve del bagaglio poetico di Apollinaire, sono opere preziose: rivelano — ancora incompleto — il volto più interno di quello che è uno dei migliori poeti francesi dei nostri tempi. Volto che — limpido e naturale — scorgiamo negli *Alcools*, dalla purissima *Chanson du mal aimé* alle piccole *suites renane* o a *Zône*: poesie ove — pur avendo raggiunto la concretezza poetica ambita — ritornan gli echi di Verlaine; e son come foglie di tenue spessore, sensibilissime ad ogni dolcezza, a ogni malinconia; Apollinaire, maestro nel gioco dei suoni e dei colori, vi appare come epigono del simbolismo. Quando volle straniarsi e dare al cubismo il proprio contributo, scrisse i *Calligrammes*: schemi poetici rinnovati dal *Coup de Dés* di Mallarmé, tendenza all'impressionalità, ricerca dell'espressione più plastica; ma i *Calligrammes* — migliori son quelli miniati dal creatore dell'orfeismo, profumati ed ebbri di musiche, trascorrenti a gozze sottili e lente, lunghe e gaie, come la pioggia di primavera. Che poi egli abbia fatto opera di cubista nella commedia « surrealista » delle *Manelles de Tirésias* o nei suoi studi su *Les Peintres cubistes*, che i suoi libri narrativi su *l'ère esotico* od autobiografico *L'Hérésiarque*, *Le Poète assassiné*, *La femme assise* obbediscan più all'estetica cubista che ad altre, non c'importa: quello che volevamo far notare era il valore non cubista ma simbolista di questo poeta essenzialmente romantico.

Il suo amico delle prime battaglie, Max Jacob, s'oppose con tutta la sua rudezza di bretone e la sua ingegnosità di ebreo al sentimento di Apollinaire: chi ha osservato che il carattere predominante di tutta l'arte moderna francese è l'ebraismo, non ha avuto torto, — perciò senza scrupoli possiamo definire Max Jacob vero poeta cubista e vera anima della reazione anti-simbolista. E' lui che nella prefazione al *Cornet à dés* — poesie in prosa scritte dal 1906 al 1914 — spiega per primo l'estetica nuova, e da questa prefazione deriveranno poi tutte le varie espressioni della poesia moderna: in quelle poesie in prosa, e poi in quelle — tutte intese a rappresentare intellettualmente l'inferno — delle *Visions Infernales*, nei *Versi del Laboratoire Central* e dei *Pénitents en maillot rose*, troviamo, dense come frutti e dure sostanziose palpabili, liriche in cui — senza espressione di sentimenti — si cerca, per mezzo d'un'attenta costruzione delle frasi, di piazzar nello spazio la poesia e dare ad essa una realtà intrinseca completamente priva di legami con l'autore. Un'arte tutta intellettuale dunque, cerchiale — e attraverso la sua legge di concretezza — gettata sur un piano d'astrazione pericoloso: arte verso cui occorre volgersi con lo spirito, senza permetter che l'istinto si ribelli dinanzi ad un ermetismo logico e coerente alle nuove leggi estetiche.

Ora potrebbe sembrar che — passando dalla poesia alla prosa — Max Jacob abbia imitato il tono, abbia scelto come argomento la realtà nuda, fuor da ogni astrazione: ma sarebbe errato, poiché sia nel *Phanérogame*, romanzetto buffonesco che ricorda Jarry, in cui la caricatura alla Swift, rinnovata e meglio polita, era costruita secondo i metodi cubisti, — sia nei personaggi pieni di vita del *Cinématoma*, di *Filibulle*, di *L'homme de Chair*, scorgiamo i particolari estetici che mostra la sostanza intellettuale di questo scrittore: sostanza cui è inutile opporre le spietate confessioni della *Défense de Tartuffe* o le parodie di *La Côte*; che anch'esse concorrono a individuar meglio il volto del « poeta-clown » del « poeta cinematografico », — com'è stato chiamato, — che ha saputo crear nuovi schemi poetici e narrativi, derivati dal cubismo, arte della concretezza e dell'intelligenza.

Cubista è stato detto anche A. Salmon, forse perché nei suoi libri di critica su *La Jeune Peinture française* e su *L'art vivant* ha difeso i pittori cubisti, e perché in alcune interviste ha dichiarato esser litori cubisti i suoi romanzi *Le Manuscrit trouvé dans une bouteille* e *Les Archives du club des Onze*. E invece dalle sue immaginose poesie delle *Féeries* e di *Le Calumet* esce l'immagine d'un poeta sedotto dall'abilità parnasiana e dai narcisismi simbolisti, ma che più esattamente si ricollega a certi romantici del 1830, *dandies* e spregiudicati; per questo romanticismo egli s'è volto poi verso le *Tendres Canailles* e i *Monstres Choisis*, verso l'epopea provinciale dell'*Entrepreneur d'illuminations*. Che egli dopo — nell'affresco sanguinoso della Rivoluzione Russa *manité*, in *Pendre*, nel *Saint André*, altri poemi nati da un'equilibrata rivalutazione delle essenze vitali — abbia adottato espressioni e immagini di nuovo stampo non vale a farlo partecipare a un gruppo poetico con cui poco o nulla egli ha in comune.

Meglio si può giustificare la qualifica di cubista appioppata a Reverdy; come quella di surrealista, cascatagli addosso ultimamente; e si potrebbe — con eguale esattezza scoprir ch'egli è simbolista, romantico, futurista o totemista. Un poeta sul serio è in qualche modo un vocabolario di «ismi», — Reverdy è poeta sul serio. Si ritrova in lui l'influenza di Max Jacob, — specie nelle poesie

in prosa, — di Apollinaire, per certi tentativi ritmici e musicali, ma meglio ancora come un'eco di Maeterlinck e dei poeti del Belgio, « crepuscolari » ma privi di vaghe ironie, di Van Cerebergh per esempio. Le poesie riunite nelle *Epaves du ciel* sono, assai spesso, intensi sguardi dell'anima su sé stessa o negli abissi, modulazioni d'una voce sicura e quasi stupita di cose che ha visto e non vuol ripetere; però manca loro la plasticità, la pienezza, quell'ermetismo di vita che sono in ogni pagina di Max Jacob e in tutte le opere veramente cubiste.

Accanto a questi poeti e accanto a P. A. Birot, loro coetaneo, delicato e bislacco in *Triloterie*, poi destramente misterioso in *Cinéma*, discepolo preciso dei maestri cubisti attratto però dallo spettacolo dell'universo e quindi tendente verso il futurismo e la poesia sociale e scientifica di N. Beauduin, l'epigono di René Bihl, — accanto a questi vennero su i giovani, guidati da Jean Cocteau. S'è detto ch'egli fosse un altro camaleonte, che tutte le teorie nuove lo seducesse e gli facesse mutar casacca: è falso, poiché una sola ambizione l'ha scosso e convertito, l'ambizione d'essere poeta vivo e nuovo. Sottilissimo indagatore egli ha mostrato in *Carle Blanche*, nel *Servet Professionnel*, tutti gli aspetti della verità sua, ch'è la verità di Max Jacob e di Picasso: fine e non solido, sostanzioso come il primo, delicato e non rude, sicuro come il secondo, inoltre ancora lontano dalla maturità artistica, non poté offrire — nel *Vocabulaire*, in *Poésies*, nel *Cap de Bonne Espérance* — una poesia tagliata a linee nette, ma solo alcuni risultati che mostran buon sangue. Eppure non è errato ascriverlo fra i cubisti, ché tale lo mostran non già *Le grand écart* e *Thomas l'imposteur*, romanzi appassionati ma non ancor puri, ma i suoi tentativi teatrali, da *Le Boeuf sur le Toit* e da *Les Mariés de la Tour Eiffel* altre traduzioni in un atto dell'*Antigone* di Sofocle e del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, tentativi che derivano — in un certo senso — dalla prefazione preposta da Apollinaire a *Les Manelles de Tirésias* e mirano a instaurare un teatro poetico, in cui la poesia nasca dal gioco teatrale e sia riposta sostanzialmente in esso, e non sia più componimento lirico o epico declamato sur un palcoscenico, mentre potrebbe esser declamato, altrettanto bene, altrove: poesia di teatro, non più poesia a teatro.

Assieme a lui altri giovani hanno adottato la tecnica e gli ideali cubisti, volgendosi però verso la descrizione lirica del nuovo universo e delle nuove reazioni che animan l'universo, e per quanto ancora — per così dire — lontani dalla maturità, già celebrati: e tutti sentono l'influenza lirica di Max Jacob, in particolar modo quelli che l'orfeismo attrae, come *Cendrars* e *Morand*: il primo attento allo spettacolo di *Le Monde Entier* di cui mostra a suo modo, gli aspetti primitivi in *Kodak*; il secondo, nelle *Camps à arc* e in *Feuilles de température*, interessandosi specialmente a quei fatti politici e umani che sono anche argomento delle sue novelle di *Ouvert la Nuit* e di *Fermé la Nuit*: mentre gli altri, — *Drieu La Rochelle* che s'appassiona pe' problemi morali e sociali della Francia, nel dopoguerra, e li pesa in *Fond de Cantine*, in *Mesure de la France*; *Paul Derrière*, spettatore mai attonito e mai sazio, le cui *Films* e le cui *Spirales* riescon spesso nel loro intento di far sentire pienamente la disorganizzazione del mondo di oggi; *Ivan Goll*, introduttore — in Francia — dell'espressionismo e poeta fantasmagorico dell'epopea umana di *Charlot*, — più racchiusi in loro stessi e nel loro sentire, sfuggon meglio alle imitazioni.

Siamo alla fine, ma il quadro non è completo: non perché ci sian da rimpiangere le opinioni dei poetucoli, ma perché non abbiamo accennato a un cubista di ottima tempra, a *Mac Orlan*, l'avventuroso romanziere del *Chant de l'Équipage* e della *Vénus Internationale*: le sue poesie de *L'inflation Sentimentale* e di *Simone de Monmartre* han rivelato che questo compagno di scapigliatura dei cubisti, scrisse sempre, fin dai primi libri, secondo l'estetica di Max Jacob e di Picasso. Ecco un buon soggetto per un articolo: il cubismo di Mac Orlan.

Affermano che il cubismo è ritorno al classicismo, reazione contro il romanticismo, perché impone le briglie al sentimento: cubismo e classicismo sembrano due cose che cozzan fra di loro, e si protesta. Ma Einstein non sarà venuto al mondo inutilmente: il cubismo è un classicismo a quattro dimensioni, conte i primitivi eran classici a due dimensioni.

NINO FRANK.

## G. B. PARAVIA &amp; C.

EDITORI — LIBRAI — TIPOGRAFICI

TORINO — MILANO  
FIRENZE — ROMA — NAPOLI — PALERMO

Biblioteca di Classici Italiani:

GIACOMO LEOPARDI

## Operette morali e altre poesie

introduzione e note di  
VALENTINO PICCOLI

Una serie di poesie del Recanatese fatta da Valentino Piccoli s'annuncia di per sé degna dell'Autore. Il caldo illuminato amore dell'opera del Leopardi è in Valentino Piccoli germe fecondo di opere nobili. La scelta delle prose appare in tutto degna di chi in questa stessa collana aveva pubblicato, prefazionandoli e annotandoli, i *Canfi*.

PIERO GOBETTI Direttore responsabile.

Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo.