

IL BARRETTI

LARIVOLUZIONE LIBERALE QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60 NOVITÀ DELLA QUINDICINA

Settimanale
Editore PIERO GOBETTI

Abbonamento annuo L. 20 Estero L. 30
Un numero L. 0,50

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

GIUSEPPE PREZZOLINI
PAPINI

Si spedisce franco di porto a chi manda
tagli di L. 6 all'Editore Gobetti - Torino

Pregliamo vivamente tutti quelli che riceveranno questo numero
di mandarci subito l'importo dell'abbonamento o di respingerlo

Anno I — N. 1 — 23 Dicembre 1924

SOMMARIO: p. g.: Illuminismo. — N. SAPRONO: Resoconto di una sconfitta. — U. MORRA DI LAVRANO: La scuola della "Voce". — G. PREZZOLINI: Jack London. — S. GEORGE: Der Siebente Ring (tr. da G. A. e da A. E.). — E. BERTH: Ari et Industrie. — R. FRANCHI: La pittura italiana del primo oicento.

ILLUMINISMO

Il sapore arcaico e polemico di questo nome di esule e di pellegrino preromantico, annunciato quattro anni sono per titolo di una rivista di scrittori giovani che ora si pubblica, sottintendeva una volontà di coerenza con le tradizioni e di battaglia contro culture e letterature costrette nei limiti della provincia, chiuse dalle frontiere di dogmi angusti e di piccole patrie. Quegli intenti, in nuovo clima, non ci sembrano inattuati.

Di scoperte metafisiche, di relativismo, di arte applicata ai grandi problemi è rimasto, dopo quattro anni, appena il ricordo. La generazione che si precedette combatté allora l'ultima battaglia della sua passione romantica. Cercò la salvezza nelle conversioni, nei programmi neoclassici, negli appelli spirituali; con giovanile innocenza, come l'aveva cercata prima nel futurismo, nell'idealismo attuale, nelle cento religioni che venivano dai profeti d'oltralpi, nella guerra. Tutte quelle formule erano espedienti, fatti personali; classicismo senza classici, misticismo senza rinunce, conversioni crepuscolari. Era naturale che gli uomini che nel relativismo avevano cercata l'epica del provvisorio venissero così a perdere nelle crisi individuali il senso dei valori più semplici di civiltà e di illuminismo e rinunciassero anche alla difesa della letteratura insidiata e minacciata dalla politica.

Le confuse aspettative e i messianismi di questa generazione dei programmi, che per aver messo tutto in forse si trovava a dar valore di scoperte anche alle più umili faccende quotidiane, preparavano dunque l'atmosfera di una nuova invasione di barbari, a consacrare la decadenza. Anzi i letterati stessi, usi agli estri del futurismo e del medioevalismo dannunziano, trasportarono la letteratura agli uffici di reggitrice di Stati e per vendicare le proprie avventurose inquietudini ci diedero una barbarie priva anche di innocenza. Con la stessa audacia spavaldi con cui erano stati guerrieri in tempo di pace, vestirono abiti di corte felici di plaudire al successo e di cantare le arti di chi regna.

E' ovvio che con questi cenni non si fa un processo a persone ma si descrive una atmosfera spirituale da cui son pure restati immuni spiriti rari e individui originali coi quali noi abbiamo un certo obbligo di mettere in comune il lavoro. Insomma sotto il nostro linguaggio di condanna c'è una volontà di conservare, di riabilitare, di trovare degli alleati.

Non vorremmo ripetere in nessun modo certi atteggiamenti incendiari, avveniristi e ribelli che indicarono per l'appunto coscienze deboli, destinate a servire. Avendo assistito alla triste sorte delle speranze sprofondate, delle fiduciose baldanze, delle febbri di attivismo il nostro proposito è di conservarci molto parchi in fatto di crisi di coscienza e di formule di salvezza; né di lasciarci sorprendere ad escogitare nuove teorie dove basterà la sapienza quotidiana. Abbiamo deciso di mettere tutte le nostre forze per salvare la dignità prima che la genialità, per ristabilire un tono decoroso e consolidare una sicurezza di valori e di convinzioni; fissare degli ostacoli agli improvvisatori, costruire delle difese per la nostra letteratura rimasta troppo tempo preda apparecchiata ai più immodesti e agili conquistatori.

Non era difficile imparare queste arti di stupire il villaggio se il segreto non ci fosse apparso subito troppo meschino, come se a raggiungere la perfezione in certo genere di esperienze bastassero proprio i congegni del giocoliere. La nostra vita cominciò qui, con la scontenza di ciò che sembrava materia di entusiasmo. Perciò invece di levare grida di allarmi o voci di raccolta incominciammo a lavorare con semplicità per trovare anche per noi uno stile europeo.

RESOCONTO DI UNA SCONFITTA

Io credo che noi siamo nati perchè qualcuno dicesse poi che i predicatori hanno anche qui chi li ascolta. Per la soddisfazione e il conforto insomma dei pedagoghi d'Italia: ai quali dagli italiani si suol offrire, quando non pure odio e persecuzioni, certo non più che un'ammirazione sospettosa e lontana. Vero è che, a differenza di quelli d'oggi così precocemente orgogliosi della loro originalità ed indipendenza, noi — da giovani — abbiamo avuto dei maestri nostri, a quali portavamo, meglio che venerazione, affetto, e da' quali non sapremmo staccarci senza profondo rammarico. Chè se pur oggi ci vien fatto d'incontrare sotto la nostra penna uno di quei nomi, difficile è poter vincere la commozione che ci prende improvvisa. Per esempio, Croce. Se ripensiamo all'ora in cui, per la prima volta, scoprimmo nel varipinto disordine d'una vetrina di libraio, i rossi volumi di Laterza, sempre ci pare di rinnovare ne' nostri cuori il risveglio, che sperimentammo: quando il mondo ci parve d'un tratto più vasto e più chiaro e più facilmente abitabile, e le cose che noi amavamo illuminate di maggior luce.

Croce maestro nostro! Ma non siamo qui per parlare di noi, né di ciò che Croce è stato per noi: bensì vorremmo descrivere quello che egli è stato per l'Italia, quello che ha dato al pubblico italiano, pur nel ristretto campo delle lettere e della critica letteraria. Tutti ormai sanno, o sentono come per istinto, che, al di là delle apparenze, l'influsso di lui in questi confini si rivela sempre più scarso lieve e superficiale. Non per deficienza del piano ch'egli costruì, solido e grandioso, sui fondamenti d'una tradizione nazionale, e nel quadro della vita europea: ma perchè il pubblico al quale doveva per necessità rivolgere i suoi consigli si è dimostrato incapace di comprenderlo e di seguirlo, e l'ha trasformato, contro sua voglia, in un apostolo predicante al deserto. Non sarà inutile indugiarsi a raccontare ancora una volta la storia vera di questo fallimento: che è stato la più grave e profonda sconfitta della nostra adolescenza, ed è pure il punto da cui dobbiamo muovere, se sarà possibile, e progredire.

Pensiamo a quello che Croce ci avrebbe potuto dare. Perchè insomma oggi pare a noi che egli abbia raggiunto d'un balzo la vetta, verso la quale tutti, forse inconsapevoli, ci affaticiamo: ritrovando fin da principio per il suo spirito europeo, critico (in una parola, moderno), quei solidi e risonanti legami con la tradizione classica e paesana, che ognuno può vedere facilmente nel suo pensiero come nel suo stile. In realtà, anche da lui, questo risultato doveva esser stato conseguito con uno studio e un travaglio così lunghi e difficili, che subito i primi seguaci della Voce si dimostrarono incapaci di ripercorrer per proprio conto. Croce offriva un metodo e un sistema: da lui non si tolse altro che dei termini e delle formule. E tra le formule anche, soltanto quelle che più si potevano conformare alla irrequietudine e alla debolezza de' tempi e degli uomini. Ci furono dei crociani e degli anticrociani, ma nessuno capì Croce: oggi tutti se n'accorgono. Basta indugiarsi ad ascoltare quelli che parlano (o scrivono) delle sue dottrine (amici o nemici), fermarsi a considerare la limitazione e la pedanteria de' loro schemi, o la sufficienza boriosa e annoiata onde accolgono quelle che a loro paiono inutili ripetizioni, e sono svolgimenti nuovi di pensiero, frutto di nuova meditazione insistente. Non per nulla egli bandisce i discepoli e risponde con un sorriso agli oppositori.

Ciò che si dice dell'opera di Croce in generale, è vero anche per la sua particolare attività nel campo delle lettere. Nel quale poi il contributo essenziale del suo pensiero è sempre parso a noi doversi ridurre ad alcuni principi solidi e fondamentali, che, mentre già eran nella mente di tutti i migliori, venivan per la prima volta espressi con chiarezza e precisione filosofica.

Definire il concetto della poesia, distinguendolo accuratamente dalle altre attività umane, con le quali spesso lo si confonde intorbidandolo: dissipare pertanto e bandire le facili confusioni e le mescolanze arbitrarie e gli illeciti matrimoni dell'arte con la filosofia, che la generale crisi dell'estremo romanticismo rendeva più frequenti e più pericolosi. Item, determinare i limiti che l'ispirazione poetica incontra nella tradizione letteraria e linguistica: e perciò combattere, secondo un saggio ideale conservatore, gli ardori

liberari, là dove più parevan perniciosi e falsi: con che si demolivano nel nascer futurismo e fra mentarismo, estreme e ancor vive risonanze del moto romantico nella nostra letteratura di provincia. Item, con il fissare i rapporti fra la critica e le lettere o le arti, richiamare i critici all'osservazione e allo studio degli elementi più propriamente poetici nell'opera di poesia, al di sopra o all'infuori delle suggestioni pratiche o di pensiero, o comunque estranee.

Queste a noi parvero le idee buone e nuove di Croce, nel campo delle lettere. Buone e nuove in quanto ripetevano per un nuovo mondo un insegnamento antico. E allora noi — modesto pubblico, spettatori disinteressati — credemmo che niente di meglio rimanesse a fare, per noi e per gli altri, che metterci sul serio a studiare quella tradizione che Croce additava, come i nostri padri l'avevan studiata, con attenzione e volontà d'imparare. Se mai, integrare l'edificio del pensatore napoletano, dove si scoprirono — che non era impossibile — scissure e lacune. (Per es., si può dire che la ricostruita tradizione italiana si arrestò per Croce in qualche modo al Foscolo: Manzoni e Leopardi, almeno in alcune parti, pur non secondarie né trascurabili, della loro attività, gli sono estranei. Qui si poteva studiare e migliorare). Ma, a parte i difetti e le lacune, noi credevamo che un po' di solidità libraria non dovesse far male e potesse forse far bene a' letterati d'Italia. Senonchè essi, piuttosto che ad Orazio e ad Ariosto, preferivan dedicare i loro occhi alle mille parvenze iridescenti e mutevoli della scena contemporanea. Bisogna anche ripensare all'ambiente, al paese, dove le parole di Croce cadevano, come il buon seme gettato invano, tra i fiori della retorica dannunziana e pascoliana, misti a' residui di quella più nobile ma ormai stremata del Carducci; le importazioni esotiche coltivate con sensibilità di dilettanti e tutto un mondo di affetti, di sforzi, di tentativi di assimilazione e d'imitazione insinceri e freddi. Proprio a quei bravi giovani della Voce doveva toccare il compito di rielaborare il confuso materiale che avevan dinanzi, traendone una compiuta e ordinata architettura. Si vide poi che questo era un peso troppo grave per le loro spalle. A parte i meriti comuni e singoli, anziché diminuire, accrebbero la generale confusione, con nomi e cose nuove, frettolosamente introdotti, a caso e senz'ordinezza che il pubblico fosse preparato a giudicarne. Così non si è fatto nulla e siamo al punto di prima.

Non è a dire con quanto — sempre disinteressato — entusiasmo noi accogliesimo ogni voce che, nel frastuono delle comuni dissonanze, avesse un tono più coltivato ed educato, e risentisse appena un poco della lettura dei classici. Era giusto e naturale, forse, che ogni volta dovessimo rimaner delusi. Perchè sognavamo miracoli: da giovani che eravamo, pieni di passione e di fuoco.

Già, contemporaneo ai fiorentini della Voce, ma rimanendone alquanto in disparte, il romagnolo Renato Serra parve guardare ai problemi delle lettere con una passione accorata ed un interesse sottile e nutrito di umanità classica, che da molto tempo non si conoscevano più. Queste doti, la mirabile facilità di alcuni suoi scritti, la serietà rara e l'educazione civile del suo temperamento, ci renderon cara per sempre la sua figura. Senonchè gli nocque l'aver troppo presto compromessa la sua intelligenza critica in studi troppo minori e lontani. Comparandolo al nostro ideale, troviamo ch'egli ha lasciato con suo danno Petrarca e i greci, per correr dietro alle manie di Pascoli e di Paul Fort. Ne è venuta fuori, pur fra tanti meriti, una maniera critica anche troppo squisita, ma straordinariamente incerta nei fondamenti concettuali, e ondeggiate fra gli spunti sentimentali e i dettagli stilistici. All'opera sua (che forse fu quella di un precursore illuminato) si son venuti accostando, negli ultimi tempi, movimenti e tendenze letterarie, che ostentavan gli ideali d'un rinnovato classicismo. Altri neoclassici, che più ne risentivano l'influsso, vollero far parte per sé stessi. Vogliam dire (chè tutti coloro che si occupano di lettere in Italia, li hanno ancora in mente) i relattori della Ronda. I quali parve che appunto, tra i rimbrotti e le polemiche particolari, volessero rimettere a nuovo l'edificio costruito da Croce: innestando l'opera loro nella tradizione classica italiana, compiuta e riafor-

zata con i dichiarati entusiasmi per i grandi classici dell'800; fondando le loro discussioni critiche su principi solidi e antichi; stringendo vieppiù i legami fra la critica e la poesia, così da pensare che, mentre la critica non poteva nascere se non sulle basi d'una coscienza abituale delle forme poetiche, così la poesia moderna non potesse scaturire se non da una leuta opera di macerazione critica. Credemmo per un istante d'aver trovato i discendenti ideali di Croce. E ci confortava in questa opinione nostra il fatto che alla Ronda avevamo aderito i due più intelligenti e raffinati critici che la scuola di Croce avesse educato: Emilio Cecchi e Alfredo Gargiulo. Ora, che è possibile metter insieme un abbozzo di bilancio, ci accorgiamo che, se pure qualche raro frutto è nato nel campo degli studi critici, in quello contiguo della poesia non ne è cresciuto nessuno, né par certo che ne debbano crescere.

E allora — diciamo noi — il problema rimane in quei termini ne' quali Croce l'ha posto: nessuno, se non lui stesso, ha saputo mettere in pratica i suoi insegnamenti, così come prima li abbiamo riassunti: né alcuno ne ha creati dei nuovi, migliori e più utili. Non possiamo far qui una dettagliata analisi dei molteplici e numerosissimi tentativi critici che l'età nostra ha veduto, accompagnandoli d'affrettati e brevi consensi, o lasciandoli lentamente inaridire nel silenzio. Né vogliamo accennare qui se non alle idee e alle tendenze in generale. Neanche vorremmo che alcuno, punto dal nostro atteggiamento di lontananza, ci facesse una colpa del non aver vissuto e cooperato agli sforzi faticosi, con i quali altri pur tentavano di fissare e ordinare le incerte linee dei nostri tempi. Certo non si potrà pretendere che noi — pubblico modesto e disinteressato — proviamo di fronte a quelle cose l'affetto e la nostalgia, che altri sentiranno, i quali ci han messo, insieme con l'interesse, la passione. Ma pur noi abbiamo partecipato, come potevamo alla vita del nostro tempo, lavorando ciascuno al suo lavoro, non insensibili ai rumori e alle fatiche degli altri: pur noi abbiamo ricevuta una parte della malattia comune, e ne sentiamo ancor dentro il tarlo che ci consuma, serpendo invisibile nell'intimo midollo. Questo diciamo perchè alcuno non creda che abbiamo voluto, solo per diletto, saltare a piè pari tutta una faticosa e rude età, piena di aspirazione per un vivere più umano e gentile. Ho già detto che anche noi aspettavamo d'ogni parte miracoli e improvvise redenzioni. Cose che non avvengono tutti i giorni: oggi lo sappiamo.

Insomma, mentre quei movimenti, ai quali abbiamo accennato, non ci davano (o almeno non ci davano tutto) quello che avevamo desiderato; d'altra parte le vecchie tare della nostra letteratura provinciale spingevano la critica su vie traverse, quando non pure in vicoli ciechi, fuori della grande strada maestra. Abbiamo avuto (tutti lo sanno) la critica psicologica, più naturale che letteraria, la quale avendo dato frutto non dimenticabili, ha servito poi alle facili e vuote costruzioni di tragedie e commedie spirituali, così da diventare un caratteristico documento dei tempi guasti e corrotti. Abbiamo assistito alla degenerazione della critica decadente e sensitiva. In ultimo, con l'improvvisa e facile fortuna delle dottrine gentiliane, abbiamo avuto l'intrusione sfacciata e pesante del filosofismo nel dominio delle lettere. Avremmo altre cose ancora. Ma non ci vogliamo pensare.

Qualche cosa di quel fondamentale spirito crociano che ci sta a cuore s'è pur fatta strada, fra mille difficoltà, con l'opera di Serra, di Gargiulo, di Cecchi, della Ronda, d'altri nuclei ristretti, persino di alcuni professori che continuano in disparte, con animo nuovo, le tradizioni universitarie. Costatiamo questi miglioramenti, e speriamo bene. Come fa Croce, che non ha mai smarrito il suo coraggio e la sua sicurezza.

Abbiamo detto come tutti questi scrittori possessero stretti legami fra poesia e critica, e si sforzassero di far procedere da questa, quella. Per ciò che riguarda la critica, noi non abbiamo nulla da opporre alle loro idee, che posano sul piedestallo crociano. In quanto alla poesia, invece, abbiamo, abbiamo preso a poco a poco l'abitudine di attenderla non da questa o quella Scuola nuova, bensì (le rare volte che viene) dalle antiche Muse, o (se vi piace meglio, per fare un piacere ai romantici, mettere in soffitta il repertorio mitologico) della divina Piovvidenza.

NATALINO SAPPONO.

LA SCUOLA DELLA "VOCE",

Sebbene le piazze echeggino di clamori e molta parte della vita si vede oggi sotto una luce cruda, violenta che fa risaltare e fino sanguinare tagli e contrasti, per una certa categoria di gente questa è un'ora di raccoglimento.

Non è una cosa strana. Più si fa rumore intorno, più gli animi naturalmente schivi lo temono, e le persone che si credono in qualche maniera ispirate, o credono per lo meno di attingere a ragioni più probanti e definitive di quelle che dominano il volgo, dal rumore si vogliono distrarre e lo condannano; poiché pongono in sé, come vita ideale, proprio quella che tutti i giorni viene praticamente negata. Un simile ufficio di distacco, di sostituzione, è affidato alla letteratura; le speranze più riposte, che non si potrebbero tradurre nell'azione, si avvalorano ricercando immediatamente il mondo con la fantasia. Perciò l'opera letteraria non trova riscontri se non nel suo metro e ottiene quella speciale vanità e debolezza onde si contrappone alle forze della vita consueta, e ne è irrisa; ma anche quell'artistica insindacabilità, quella libertà pienamente individuata per cui raggiunge un vigore superiore ai tempi e, se veramente l'autore è invaso, può sopportare accenti di profezia.

Come sempre l'ora del raccoglimento, del ritorno, è un'ora amara. Tanto viaggio, tanto tempo; e le impressioni caotiche sono, una per una, imprecise; perché nessuna fu totale, nessuna si accettò convinti, a nessuna s'impegnò l'intera forza visiva. Semberebbe di poter tornare a un primitivo slancio sincero; sembrerebbe di riescer capaci di alcune gioie e soddisfazioni che furono nuove, appunto perché nulla di nuovo a quelle successe; e d'una labile, ma non mai consciamente perduta innocenza. In vece, l'uso ci ha consumati; scontatezze, distacchi, continue riserve, che alla memoria stanca parevano quasi atti di fede e ottima custodia dell'entusiasmo, sono stati segni insieme e motivo che la facoltà d'approfondire è scaduta. Ora si può tornare alle sorgenti. Ma la via incerta è difficile da ripercorrere; e ci proveremo di bere con diversa, ormai molto squallida, sete.

Tenteremo di precisare questo discorso, di rivivere oggi le ammirazioni, le pretese, le nostre attenzioni degli anni più giovani, sicuri di trovar solo allora, risplendo lontano, una figura di noi decisa; ma anche ingiusti, perché il desiderio di poterla riaffermare, e di condannarla a fare da schema, c'impedirà una piena riconoscenza.

Si ha in mente un tempo di facili entusiasmi, con apertura di cicli e vita esuberante nei petti. Nelle case c'era la pace; c'erano i giorni comodi e ordinati, un'ostinatezza di lavoro senza croismo, una fiduciosa aspettativa, un modesto ma indiscusso accaparramento del futuro. Crescevano i figli, e sembrava fossero garanzia d'un inamovibile progresso, che non sfuggirebbe, non vorrebbe rinnegare l'esempio dei padri. C'era un modello fisso per la loro attività; essi erano osservati e vigilati non senza intenerimento, poiché promettevano bene e per loro si sarebbero avverati i sogni consueti; ma purché non sgarassero. Si era d'altronde tranquilli che non si sarebbero perduti: gerarchia, ordini, leggi, forze e costumi sociali delimitavano brevissimo il campo della loro libertà.

I giovani non accettavano a parole le costrizioni preventive, e sarebbero stati felici di qualunque catapulta che venisse a abbattere quei muri tanto saldi. Perciò ci furono gli anni del rivoluzionamento, puramente canonico, non inteso come disciplina ma come ribellione istintiva; con la nuova città sorta per incanto e i propagandisti creati despotti in ricompensa della fede. Un atteggiamento che tutt'insieme non rimediava a nulla, perché imbastito sulle forme che i vecchi pretendevano di conservare, e non si rovesciavano, ma ci s'incastava dentro, quando si prendeva a maledirla.

Lo stesso su per giù si può dire per il sogno dannunziano: un mostruoso sogno, di un mondo gonfio, sgargiante, fatto con gli ingredienti sentimentali e morali del mondo d'ogni giorno. Non erano capaci di tale estensione, verso l'orgiastico e il demotico, senza scoppiare. Assai presto accadeva la saturazione delle immagini; nessun uomo sano poteva reggere ai trucchi allucinatori senza esserne complice. Si cadeva quindi nella deviazione pratica della fantasia, nel mestiere; ottimo espediente, ricetta, finché la gente abbozzava, fruttifera; e rimedio utilissimo alle illusioni giovanili.

Ma queste bisognava che trovassero un altro sfogo; dalla fioritura dei giovani segnati ed adepti si passò alla stagione dei giovani autoctoni. I quali, poiché non potevano inventare per sé questa dignità, e erano per forza fiduciosi nel verbo d'un maestro, in una parola segnata, impararono appunto questa, che la loro gioventù era fonte di potenza, che l'esercizio della volontà è garanzia dell'opera, che la vita personale è da affermarsi costruendo da sé il proprio modello; che libertà e creazione sono identici frutti dell'autonomia. Così i giovani si sarebbero sottratti in pieno alla tutela dei padri, non edificando altre leggi o inventando altre forme a concludere il mondo dove si sentivano segregati, ma negando insieme il mondo e le sue leggi, qualunque forma e ogni apparenza e ogni verità in quanto non fossero conquista intima e costruzione; imponendo sé stessi in luogo della necessità, ricercando la vita secondo lo spi-

rito che abolisce il tempo e tutto consuma e comprende nell'atto con cui pensa. Scuola di pragmatismo e d'idealismo; scuola di lirica libertà e di novità critica, miraggio magnifico, aria prodigiosamente salubre, dove si respira un'assoluta fiducia di sé, poiché si afferma l'identità tra azione e successo, poiché si supera e si relega nella falsa luce del passato l'errore e il male; ipotesi quanto mai consolante, che abolisce, e continuamente vivifica, Dio.

Chi dei giovani avrebbe saputo resistere? chi avvertirla? In un punto, in un atto l'universo era risolto. Fugate le ombre e appiattate le crisi, resa la fantasia a espressione, a etica il sentimento, delotta e sorretta la vita economica e la vita fisica quali sue funzioni da quella spirituale — questa era finalmente la celebrazione dell'uomo e di qui cominciava il suo regno, con nulla a lui superiore se non l'ignota ombra d'un pensiero futuro.

Tale, al suo limite, sarebbe potuto essere il senso dell'educazione vociana. Su i contemporanei però essa non operava tanto apertamente; da un'ora all'altra non si poteva desumerne la ragione prima e ricondurla alle premesse ideali che la pratica deve mascherare. I motivi fondamentali restavano poco svolti e poco appariscenti, nell'ombra delle azioni polemiche o delle espressioni più clamorose.

Accanto ai filosofi, mossi un po' dalle medesime ragioni o sofferenze, altri amici stavano a rappresentare l'esigenza lirica, come sforze verso la libertà pura senza responsabilità né sottintesi che si esaurisce nel grido. Una volontà rozza e primordiale si gettava così nello schema della composta bellezza a scompigliarlo; e si compiacceva come d'una vittoria dei segni delle rotture, dei resti e dei frammenti. Si andava a parare senza paura, come a un'estrema perfezione, al singhiozzo e alla risata.

Non era impresa tanto facile accomodare questi elementi di pura volontà in una forma di pensiero. Gli abbozzi di teorie che potevano servire, volta per volta, non avevano importanza maggiore dell'immediata giustificazione, della scusa momentanea. Per ognuna delle licenze pareva opportuno stabilire una regola, che spesso si tramutava in una battuta polemica, negativa e insultante. A poco a poco si combinavano delle litanie d'improperi, che garantivano e corazzavano i nuovi tentativi d'espressione, come se ogni poeta principiante dovesse esser agitato da uno spirito di vendetta e d'offesa; e non parve a molti lecito altro modo di parlare che quello dei massacri e delle stroncature. Perfino quando si trattava di rivelare i geni ignoti, di portare alle stelle i colleghi e complici stranieri, di scoprire, di testimoniare e d'applaudire, non è raro che l'elogio fosse pieno d'una deviatà acrimonia e che, nonostante la solenne pompa dei riti, si scoprisse la vera natura e lo scopo della celebrazione: quello dove s'incensavano i loro santi era palesemente un contraltare. I momenti di serenità erano assai poco frequenti, come si vede dalla breve apertura dei loro canti e dal solo appello d'amore che conobbero: oh, lasciateci divertire!

Sicché la scuola dell'idealismo — che fu appunto detto militante — non riuscì mai a un ordine pacato. Sarebbe stato necessario abbandonare i fervori, non fidarsi dei credenti più semplici che non privi d'accortezza e di misura. Ma il distacco di *Laceria* non tolse che alcuni detriti, già compresi in *Pectore* nell'organismo vociano, e dai quali non gli sarebbe stato aggiunto nulla. Dall'idealismo avevano imparato tutto. Ospite estraneo era stato Croce, più vicino e partecipante Gentile, e la loro polemica. Quella scuola però si può chiamare idealista solo per ragioni eufemistiche; per quel tanto, o magari quel poco, d'agitato e d'eccezionale che, come s'è visto, l'idealismo conteneva e per cui veniva a soddisfare la romantica ansia dei giovani; poiché anche a chi dirigeva la *Voce*, benché se ne proclamasse seguace, mancava il genio e la possibilità d'assumerlo in pieno, e la sua propaganda fermentata d'idealismo, come anche di pragmatismo o di puritanesimo. C'era in lui una spiccata tendenza all'analisi, e un immodesto desiderio di riforme; cosicché i sommi principi venivano messi in ballo per i più bassi servizi. Si sentì tanto spesso lo scarto tra il tono dei criteri direttivi, assoluto e conclusivo, sebbene anch'esso polemico, e le proposte pratiche, dall'ambito breve, dalla risonanza ristretta, così bonarie e borghesi: che non ci si riuscì mai a convincere che la fede — o il pensiero — di Prezzolini si fosse fissata. Le sue oscillazioni erano la misura dell'incertezza, della confusione cara al suo spirito così attivo.

Questi difetti si vedono ora; ma come Dio volle non erano palesi alla nostra mente di ragazzi, e anzi, a quel momento, costituivano un pregio. Infatti in un panorama mobile e frastagliato, dove nessuna linea si disegnava precisa e centrale, ma le asprezze e i toni diversi erano accostati e l'uno nell'altro diffusi da una specie di nebbia leggera, era facile per ognuno di noi riposare l'occhio e immaginare una forma d'attrattiva bellezza. Altri allora lamentavano in quell'insegnamento, non tutto disprezzabile anche secondo il parere della gente educata a studi più ponderati, l'abbondare di rappresentazioni crude, di conclusioni sommarie, d'aforismi para-

dossali; e la palese tendenza a violentare e a conquistare gli animi invece che a persuaderli, il gusto d'ecceitare. Lo scandalo però nasceva quando si mettevano a confronto le diverse maniere e si protestava in nome d'un altro sistema pedagogico, non per noi, digni e affamati, che si pigliavano le apparenze più rischiose per un segno di mirabile sincerità.

Per apprezzarle a dovere, bisognava in fatti intuire la vera natura di quelle crudeltà, che era quanto mai ingenua e gentile; e di ciò noi si era capaci. Il buono delle intemperanze verbali, era la gelosa accortezza che custodivano; la debolezza, quanto dolce, degli animi inquieti e solitari cui i contatti soliti, le carriere, la vita di relazione, forse persino gli studi in comune, le ricerche sistematiche, qualunque minima forma di disciplina che sia vigilata da occhi estranei, suonano insulto. C'era, dunque, uomini quasi seri che ripetevano e esasperavano con la coscienza le impressioni sottili e perturbanti della nostra vita di ragazzi — e quelle che sembrano disfare il mondo sensibile e indurire in una fantastica veglia dove tutte le cose pigliano proporzioni di sogno. Era come se si leggessero tante parole nostre non mai dette; se si ottenesse, nel ricordo e nella immagine altrui, una precisione, delle nostre impressioni primitive, quasi dei nostri istinti, a cui non s'era mai potuti giungere. Una mano, amica benché estranea, veniva a frugare dentro dove non era penetrato nessun consiglio; non importa se ci faceva un po' male, poiché ci aveva desti. Si snodava così davanti a noi, febbrile, impreciso, il poema della nostra adolescenza; e non si poteva sognar cosa più inebriante.

Contavano forse gli accenti rudi e lo scherzo e il disprezzo — talvolta irritanti fino a una sensazione fisica, violenti quasi carnalmente? Quelle illusioni che non capivamo, quelle ripetute interferenze con la vita pratica quale, più o meno, ci faceva tutti, con la nostra casa e gli insegnamenti paterni e la nostra religione? Ma chiunque, s'è detto, a una cert'ora è nemico della casa, e non c'era davvero per noi ragazzi l'assillo della vita logica. Si deve dire che anche negli attacchi più poderosi, o nelle parole oscure (come oscure quand'erano, mettiamo, del limpido Croce) e filosofiche noi si trovava molta scelsazione. Il formato del giornale, la spigliatezza dei suoi consigli e delle sue note, quell'aria di brevità provvisoria, il suo gusto elastico, la sua caparbia gioviale (quando non c'era di meglio; e cioè le pagine di lirica e d'autobiografia) ci facevano da ottimo condimento, da appetitoso invito per gli altri scritti più sostanziosi; e c'inducevano in tale spensieratezza d'amore che si sarebbe giurato di capirli. Si camminava, bendati, sull'orlo di caotici abissi, e ci s'illudeva di veder smagliare, sotto un bel sole d'oro, i prati più freschi. Se, come accadeva, si cominciava a scoprirla, ci si beava di questa contraddizione; in piena avventura spirituale ci si manteneva candidi e allegri.

Sarebbe segno di una molto illusoria saggezza mettersi ora a rimpiangere un'educazione sciupata, e siamo forse tratti ormai a sopravvalutare, per rancore, la cultura, gli interessi che ci mancano. Certo il nostro tipo dello scolaro di liceo, che ci rimane in cuore come l'unico tipo che si sia giunti finora a vivere, come una dolce e ilare parte che s'è rappresentata consumandovi tutto il nostro fervore, stacca di molto dai precedenti e dai seguenti. S'era assunta, e per sentimento intimo, non per istigazione dei pedagoghi riformatori di cui non leggevamo le pagine, un'aria da autodidatti, ci si faceva critici e concorrenti dei nostri professori. E' raro il caso che le loro lezioni trovassero in noi un animo vergine; ci si armava di mille pregiudizi, si sfoggiavano decise opinioni su le materie che non si conoscevano ancora. Può darsi che qualche volta si riuscisse così a collaborare, che certi argomenti, per un nostro disordinato interesse preventivo, si riuscisse a possederli un po' meglio che a fil di logica, o di cronologia; ma come spesso si pigliavano le cose sotto gamba, e non si stava nemmeno a ascoltare, perché ci si sentiva « superiori »? Questa era la fine del latino, non parliamo di Cicerone, che a ammirarlo ci sarebbe sembrato una colpa morale, ma di Tacito e di Virgilio, e, ahimè, anche del greco — che le nostre passioni letterarie stavano confinate in una certa « modernità » dove entravano Dante e Leopardi, Michelangiolo e Campanella; ma ne erano banditi Petrarca, Ariosto e Foscolo; non che li considerassimo maestri cattivi e pericolosi, ci parevano soltanto inutili, incapaci di darci un fremito, di rispondere ai nostri bisogni d'espressione.

Eppure, si faceva figura d'essere e ci si stimava buoni scolari. S'era anzi convinti che la vera scuola cominciasse con noi, e che i metodi, la pazienza, la dottrina dei maestri fossero roba superflua e di noi non degna, quasi un inciucio alla nostra voglia e al nostro ardore. Si aveva quindi bisogno di testi differenti da quelli ufficiali, d'un dopo-scuola che fosse un contro-scuola. Anche per questo ufficio la *Voce* era perfetta. C'inevitava a odiare la gente meticolosa e studiosa, a diventare arroganti con quei, diciamo, scienziati che incutevano terrore e stizza ai ragazzi, perché hanno descritta sulla faccia una vita di stenti senza successi e senza nemmeno orgoglio. C'era un davvero già a quell'ora in noi i germi d'un avvenire disastroso; capaci di sognare a occhi aperti e di immaginarsi d'esser grandi, soltanto fra di noi si manteneva un tono equilibrato e da bravi figliuoli; di fronte agli altri s'era sempre con l'animo in battaglia, col desiderio della prepotenza. Slegnavamo i rapporti

soliti: non ci si contentava più delle beffe ai professori, degli immaturi disordini e delle momentanee pazzie; ogni cosa portavamo su un piano tragico, da ogni infantile prodezza volemmo trarre ragione d'orgoglio e di dignità. Alle suggestioni più semplici e più naturali si voleva restar sordi, chissà quale miracolo ci pareva di sentirsi innappagati, di, a poco a poco, escludere e svalutare l'azione, come cosa inutile, o quasi a noi ostile. S'era spostato il campo delle difficoltà e degli stimoli per quell'ebbrezza che ci toglieva di vedere le cose rettamente; ci si passava di questioni teoriche che quasi non si capivano, e la vita pratica ci affliggeva con fantastiche immaginarie ombre paurose. Di qui anche nasceva il desiderio delle riforme, sebbene in questo si andasse un po' cauti; e una fede tutta astratta nell'avvenire, come un'attesa di cose straordinarie.

Nè la nostra giovinezza, nè l'esperienza dei vociani — due belle cose perdute che avevano tante ragioni comuni — sarebbero potute durare su quel tono. La vendetta della nostra generazione su quella dei padri, sul mondo borghese da cui in buona fede ci si credeva diversi, era già consumata; col risultato, per i vociani d'esser saliti di fama e d'aver ottenuto un riconoscimento proprio dai loro supposti nemici, per noi d'esserci in fin dei conti angustiati senza profitto avanti l'ora.

In tanto s'era arrivati al 1914; e proprio in quell'anno che la *Voce* tenta di pigliare un indirizzo esclusivo e s'intitola « Rivista d'idealismo militante » — cerca un'unità nel nome non potendola ottenere nello spirito. A rileggere ora quell'annata, ci si accorge che ottenne solo di esagerare i suoi difetti, d'instaurare una specie di dogmatismo fortemente riformistico che avrebbe allontanato le persone desiderose d'aria libera e aliene dall'impegnarsi nella creazione di nuovi decaloghi. In buon punto dunque avvenne il portento.

Senza la guerra non avrebbero avuto ragione; se la vita doveva continuare pacifica e anche a noi si addiceva un avvenire modesto, che avrebbe poco per volta logorato i nostri sogni, se non c'era la possibilità d'arrivare, o di crederci maturi, appena usciti di puerizia, i bei ragionamenti, gli audaci pensieri, le vivide affermazioni ci sarebbero poi pesati come un gran frullare a vuoto. La guerra non doveva mutar nulla — ce l'aveva detto anche Serra ch'era uno al quale di solito si credeva; ma noi non ci si poteva più contentare dei giudizi, non ci si poteva più star quieti. Per noi la guerra mutava tutto; e se no l'interventismo non si spiega.

Mutava tutto secondo una variazione che credevamo fosse già nel nostro spirito; secondo un presentimento di cui s'era stati gli assertori, seguendo con amore le battaglie, infiammandoci per le ideali conquiste dei nostri maestri confessati. S'era imparato a metter tutto in iscompioglio, e già lo scompioglio ci si faceva nell'intimo tragedia; ma con quella nostra esaltazione si dava uno spettacolo molto buffo e forse non ci sarebbe stata via di salvarsi se non pigliando tutto in ridere, diventando improvvisamente fumamboli e fumisti.

In vece, la tragedia pregestata e tutta aerea veniva a toccarci da vicino, a esser pane per tutti i denti e sciagura comune. Non con certo da ricordarsi le commozioni retoriche; ma se negli sproloqui d'allora si cercavano argomenti « realistici » e si faceva perfino a gara a nascondere le ragioni sentimentali che ci movevano, spesso era per pudore. I cortei vociani, gli entusiasmi popolari, erano per noi un modo di tornare tra la gente, di rifare un passo a rovescio di quei tanti a cui ci aveva indotti la nostra impudente albagia. I pochissimi fortunati (che poi erano di molti), stanchi del loro Eliso, ritrovavano il contatto coi loro simili; e pareva che l'allontanamento e l'assidua cura li avesse fatti capaci di guidarne le schiere e d'additargli il futuro.

Oltre questo punto, quando si trattò di fare per davvero, ci fu qualche cosa che si ruppe. Per tutti venne un momento di distacco, e come se l'attiva ansia non fosse più opportuna e ci si fosse troppo persi ai preparativi; si sentiva che per cominciare le cose serie bisognava trovar un'altra ispirazione. Prezzolini, il 28 novembre 1914, si congeda dalla *Voce* con un documento patetico; da una simile ondata di stanchezza, prima o dopo, secondo i nervi e l'intelligenza, tutti furono presi. Non si era soli a questo mondo; non si era destinati, quasi per privilegio, a dirigere e ad ammaestrare.

Se, prese le cose all'ingrosso, si può anche dire che l'educazione vociana fu quella degli ufficiali di complemento, o dei migliori tra essi, si capisce che un mancamento generale, un fallimento, che appunto i migliori avevano già da sé previsto e scontato, era necessario. Non è davvero da far meraviglia che il disastro di Caporetto sia accaduto, ma piuttosto come noi, gente così fantasiosa e avezza ai facili orgogli e al giuoco delle immagini lusingatrici si sia retto fino a quel giorno.

Allora si prese tutta una lezione di umiltà, che poteva esser la nostra salute; ma poi le cose tornarono a esser facili, e tanti se ne dimenticarono.

JACK LONDON

Il pubblico italiano ha cominciato a fare conoscenza con le opere di Jack London nel migliore modo: cioè per via di traduzioni fatte direttamente dall'originale americano, senza riproduzioni dal francese, senza lavori e presentazioni critiche. Né credo ce ne fosse bisogno. L'arte di Jack London, dov'è arte, è semplice ed elementare; per il resto è mestiere giornalistico e letterario di un uomo che sa fabbricare con abilità le trecento pagine di un romanzo e le tre colonne di una short-story, secondo le indicazioni dell'impresario del foglio o del magazine anglosassone. Tutto alla levatura di tutti. Gli autori tipici americani conosciuti da noi sono pochi: Bret-Harte, Hawthorne, Cowper, Mark Twain; e la maggior parte son catalogati, con una specie di disdegno, fra gli autori per ragazzi. Anche l'amara beffa di Mark Twain è stata abbandonata alle collezioni amene per la gioventù.

Vochi ne conosciamo, pochi ve ne sono da aggiungere.

Edgar Poe resta europeo, inglese. Tuttavia... Ma non dobbiamo parlare di lui.

Perché sono essi finiti nella letteratura per ragazzi, compresa buona parte, la più letta, di Poe?

Perché sono autori più aderenti ad una vita primitiva. In fondo a tutta la vita americana, politica, religiosa od artistica, c'è il mito del Pioniere, come in Italia c'è il mito del Romanzo. Se noi apriamo una modesta strada comunale, il Sindaco del paese, basta che abbia fatto il giuramento, parlerà certo di Roma nel discorso inaugurale e gli parrà d'essere un legionario selciato di vie imperiali. In America qualunque ragazzo vada a metter le tende con i suoi compagni sulle rive del non più selvaggio Mississippi, si sente uno di quei puritani che lo attraversarono con il fucile in mano e la Bibbia dentro il carro coperto.

C'è tuttavia una differenza di vivacità: che qualche ragazzo americano ha sentito parlare del bisnonno che aveva sulla canna del fucile tante tacche quanti uomini aveva ammazzato. I nostri ricordi romani sono alquanto più languidi.

Jack London rappresenta molto bene questo ideale di vita americana. Tutti conoscono, almeno all'incirca, la sua vita avventurosa e povera, condotta fino a più di venti anni. Egli è stato marinaio, cacciatore, cercatore di oro, lavandaio, pirata... di ostriche. Ha cominciato a studiare tardi, dopo avere vinto un premio letterario nel concorso di un giornale. Ha dovuto imparare nello stesso tempo il contegno di un gentleman a tavola e il retto uso di *shall* e di *will*, secondo le buone tradizioni inglesi, in una università della California, mentre per vivere stinava i panni in una stanza infuocata.

Gli americani trovano che è un'ottima educazione pagare il biglietto d'entrata nella vita.

I romanzetti di Jack London rispecchiano un po' tutti vite dal biglietto pagato. Quando non valgono molto come creazioni d'arte, interessano come documenti. I romanzetti di London sono pieni di brani autobiografici.

Nelle avventure vere e inventate, fantasticamente e corposamente concepite, o olograficamente tinte del London c'è sempre un sentimento, una nota più o meno sentita, che forma la sua caratteristica profonda e originale. E' il rinascere del selvaggio nel civile, del primitivo nel cittadino, della natura nell'artificio. Quando tocca questo punto London è quasi sempre un artista, è quasi sempre uno scrittore. Il sub capolavoro è il più breve dei suoi libri: *The call of the wild*, titolo intraducibile. «L'appello della foresta», come è stato tradotto in italiano e in francese, non mi pare che ne renda bene la lettera né lo spirito. Discussi un giorno mezz'ora con André Gide e non riuscimmo a trovare un equivalente. E' la vita selvaggia, il nocciolo primitivo che torna ed affiora alla superficie polita di un essere incivilito. Questo essere incivilito è un grosso cane lupo. Buck vive tranquillo in una grande villa, amato e carezzato. Non sa che cosa farsi dei suoi denti. Contro chi li adopererebbe? Ma un ladro domestico lo vende, un treno lo porta lontano, un domatore gli fa fare conoscenza con la legge del bastone, attaccato a una slitta impura a conoscere le lotte per la supremazia sui compagni, e finalmente, quando il suo ultimo padrone muore colpito dagli indiani in mezzo a una regione dove regnano neve e lupi, egli ritorna lupo, vero lupo, più forte ed astuto degli altri del branco sui quali domina incontrastato e leggendario. Il libro ha un crescendo intonantissimo. Si comincia dalle scene idilliche del primo capitolo (villa, bambini, aria profumata del mezzogiorno) e si finisce con l'ullulato alla luna del branco dei lupi in mezzo al deserto di neve. Si comincia con particolari realistici, con quadri che tutti abbiamo veduti e si sale sempre di più verso il meraviglioso. Alla fine del libro, Buck non è più un cane ma un essere mitico.

Che cosa vi è di autobiografico qui dentro? A prima vista nulla. Che cosa vi è di documentario? A prima vista soltanto il puro materiale: figure di cercatori di oro, di postini artici, di addestratori di cani, di donne d'avventura, di tutta quella gente rude, spesso evocata, incerta d'origine, che s'era precipitata verso la promessa dell'oro nelle regioni dove le notti o i giorni sono più lunghi che da noi, e il gioco era l'unica distrazione degna di gente che arricchiva la vita ogni dì. Eppure nulla è più

autobiografico di questa storia di cane, nemmeno quel noioso *Marlin Eden* dove London racconta la sua vera storia di marinaio diventato celebre scrittore e fidanzato a una signorina di buona famiglia. *The call of the wild* è autobiografico poetico. Il cane, quel cane è proprio London, come doveva sentirsi certi giorni in mezzo ai signori vestiti di nero e alle dame scolate, alle quali, un po' per fare colpo e un po' naturalmente per reazione, amava presentarsi col collo basso o in maglione. Dicono: è la psicologia del cane, il mondo veduto da quel cane che appare meravigliosamente. Ma no: è la psicologia di London descritta con cura ed efficacia straordinaria. Le bestie di Kipling, che sono state ricordate, non altra cosa: esse non divengono selvagge, ma sono e restano tali. Ora, dopo tanti anni e mesi che ho letto i suoi scritti, le figure di London mi si confondono un po' tutte nella luce unica che danno gli occhi di Buck. C'è sempre lo stesso problema. Nel *Lupo di mare* un gentleman, fine letterato, viene buttato in mare per il cozzo di due navi, e raccolto da un veliero un po' misterioso che traversa il Pacifico per scopi non chiari. Altro che tornare alla pace della casa e del quieto salotto, a scorrere riviste e scrivere versi delicati! Non c'è verso di scendere, non c'è somma che faccia sbarcare. Il padrone della nave è un essere brutale ed ironico, che costringe il gentleman a conquistarsi il proprio posto sulla nave, cominciando dal fare da sgattero al cuoco. La lotta è dura. Il gentleman, che crede nella buona educazione non meno che nella Bibbia e nei suoi comandamenti, si trova un giorno ad affilare un coltello e non con l'intento di tagliare le patate ma, se occorre, la gola di un uomo. E' il momento buono per il padrone della nave, pirata nietzscheano, per interrogarlo sulle menzogne cristiane. Il gentleman deve conquistarsi un posto, salvarsi la vita, difendere persino la propria donna con le armi di un selvaggio, con i mezzi primitivi di un naufrago. Quando ritornerà alla sua casa e alle sue rendite sarà certo un altro uomo. Anche in *Aurora radiosa* l'eroe che si è fatto una fortuna americana cercando l'oro e comperando case, terreni, segherie, fattorie con abilità, un bel giorno, quando ha voluto giocare la partita in piena New York sarebbe spogliato di ogni cosa se non facesse appello alle abilità dei tempi passati e, attirati i suoi avversari di Borsa in un tranello, con un buon revolver alla mano non li costringesse a restituire il mal acquistato peculio.

Un questo London salvatico la coltura improvvisata e tarla giocò un de' suoi tiri. Crebbe una storta torre di positivismo e di socialismo, ora ingenuo, ora frastuoloso, ora mitico, ora sentimentale. La più alta filosofia erano per London i *Primi Principi* di Spencer! Bisognava negare la religiosità bancaria delle classi benestanti americane e non restò in mano al London un migliore strumento. Non è il caso di insistere. Non vediamo anche ai di nostri migliori artisti di London impegnarsi nel frasario alla moda?

C'è da notare piuttosto che la visione del socialismo di London ha talora degli accenti che echeggiano e fan risentire quella nota tutta sua di cui ho parlato. Nel *Tallone di ferro* c'è una visione dell'età futura socialista. Ma egli non si è attardato a descrivere Bengodi. Ha invece descritto le lotte, durate per secoli, selvagge di freddo acciamento, fra il «Tallone di Ferro» una sorta di Fascismo internazionale agli stitendi del capitalismo di tutto il mondo, e le organizzazioni proletarie, nascoste in catacombe o svolgono a colpi mortali, con regolari sistemi di spionaggio e di controspionaggio, con esecuzioni capitali immediate o con repressioni spaventose o con attentati crudeli. Egli sentiva che il Bengodi non sarebbe venuto se non fosse stato pagato con un caro biglietto di ingresso. Anche nel *Tallone di ferro* c'è un po' di «Storia di Buck». I racconti delle Isole del Sud appartengono agli ultimi anni di London, quando egli era diventato uno scrittore ricco e poteva pagarsi il lusso di fare delle crociere nel Pacifico. Esse appartengono ad una letteratura che non è americana o inglese, ma che direi dei Mari del Sud. E' la letteratura di Tahiti, inaugurata dal povero marino Melville, e divenuta celebre per Stevenson e per Gauguin. Chi non ha provato il fascino di quei mari, di quei colori, di quelle nature di antichi cannibali, dalla complicata etichetta di corte e dalle agghindature di semplici fiori sul corpo nudo? Eppure anche qui mi sarebbe possibile trovare nelle novelle di London, qualche volta, una traccia di Buck.

Questo è Jack London, del quale, dopo il pubblico americano, dopo il pubblico inglese, dopo il pubblico tedesco, dopo il pubblico francese, anche il pubblico italiano viene a fare la conoscenza. Jack London è un artista, quando è artista, americano, ma non è tutta l'America. Egli è uno scrittore americano in quanto adopra la lingua «americana» e non l'inglese universitario (il dialetto di Oxford). Non è l'America di oggi. E' l'America di cinquant'anni fa. L'America di ferro e di fumo si vedrà soltanto in Sindburg, l'America protestante con Lee Mastas. London è in parte un autore per giovinetti. Come Cooper, come Bret Harte, come Mark Twain. Noi sentiamo che è una letteratura giovine e la teniamo per i nostri ragazzi. Noi non riusciamo

a credere al mito del Pioniere: ma lasciamo che ci credano i nostri figliuoli.

Ho sentito dei contrasti su questa mia opinione intorno a Jack London. Dicono il Dàuli e la Formigliori che il London descrive la vita troppo dolorosa per esser data in mano ai ragazzi. Lungi da loro l'idea del male!

Questi contrasti non mi persuadono. I ragazzi leggono Sàlgari. Sàlgari è grossolano e volgare. I suoi eroi sono fantocci. Il fine dei suoi eroi è sempre la conquista dell'oro. I suoi paesi sono approssimativi e meritano soltanto la spiritosa caricatura che ne ha fatto Vambo.

London può essere messo nelle mani di qualunque ragazzo. Non imparerà nulla di male. Non vi è una parola oscena, né un pensiero equivoco. Se le vite descritte da Jack sono dure, se i suoi eroi conquistano il mondo facendosi i calli ai gomiti, non credo che i ragazzi si scandalizzerebbero. Anche nelle loro famiglie i ragazzi sentiranno che il mondo non ha strade coperte di velluto, ma di selci, durissime.

Il London risponde al bisogno di avventure che è nel fondo spirito infantile. C'è nei suoi romanzi un soffio più potente di quello dei soliti libri per ragazzi: è un soffio che viene dal mare grande, dalle cime dei monti, dalle foreste libere, dalle pianure sterminate di neve, dalle fattorie sperdute nei deserti di grano. Le scene di London possono, talora, cadere nel sentimentale. Ma nulla di orrido, nulla di sgradiato, nulla di penoso le guasta. C'è dell'eroico: che sarà talora mitico, talora olografico, ma che non fa mai male a nessuno, e tanto meno ai ragazzi.

GIUSEPPE PREZZOLINI

TRADUZIONI DI LONDON IN ITALIANO: *Il Lupo di mare*, tr. da G. Prezolini, Morrae, Milano. - *L'Appello della foresta*, trad. da G. Dauli, Moderrissima, Milano. - *Ambidue* direttamente dal testo. - Un'altra traduzione di questo libro, a cura dello scrittore A. Calitri, esirà presso Morrae, Milano. - Una troppo diffusa biografia di J. L. è quella della moglie pubblicata in 2 vol. presso Mills A. Bown, Londra, 1921.

SPAGNIA DEL SUD: DANZATORI

Immoti eravate distesi sull'erba presso il pineto — atteti facciali — uguali nelle belle membra abbronzate e robuste, ingenui gli occhi in appagata gioia.

Da terra vi levaste, su, in ritmo, tuffandovi nel meriggio, sorridente, puri, e danzaste — divinamente ignudi — erto, sulle gambe snelle il petto ampio.

Da quale urna, da qual fregio mai scendeste nella vita, parati a festa, così leggeri a carvarvi nel bacio, voi che sulla stellata prateria vi slanciate danzando!

IL COMBATTIMENTO

Ribbo di sole e di sangue

Fuor dell'asilo roccioso

Balzo, e il dio vago ricciuto

Spio nella piana odora

che col suo passo danzante,

Colla sua bocca canora

Me nel mio speco dileggia.

Conosca egli oggi il furore

Che dal profondo rampolla!

Nella mi stretta serrandolo

Premo le tenere carni.

Ve' com'ei marcia, un fanciullo!

Via questa clava - un sol pugno

Odiato, e ti fo stramazze.

Guardati!... O me, come chiaro

Lo sguardo suo mi ferisce!

Già nella lotta secreta

Cupa di torbida fiamma

Sulla masnada io vinceva...

Vile, raffrena quel lampo,

Il braccio solo ti valga!

Ahi! colla luce combattono.

Quei ch'ei germisce egli atterra.

Calcando stampa il suo piede

Sull'ansimante mio petto.

E sorridente ora canta...

Ribbo di sole e di sangue

Naufrago in squallida morte.

ART ET INDUSTRIE

Il pourra peut-être sembler léger de comparer un atelier industriel à un orchestre; l'industrie, dira-t-on, n'est pas l'art; et compter, pour assurer la production, sur un enthousiasme artistique analogue à celui qui anime un musicien amateur faisant partie d'un orchestre, c'est vraiment tomber dans l'utopie pure et simple et ne connaître cette vérité fondamentale que le travail qui qu'on fasse pour s'améliorer les conditions, ne pourra jamais s'élever des régions de la dure nécessité à celles de la liberté: tu travailleras à la sueur de ton front, telle est la loi, et telle restera la loi, malgré toutes les rêveries que l'optimisme démocratique peut inspirer à des gens émancipés du sage et profond pessimisme chrétien. Je pourrais d'abord repliquer que ma comparaison d'un atelier industriel avec un orchestre porte surtout sur le caractère non patronal de la direction; un chef d'orchestre ne possède pas son orchestre, comme un patron possède son usine; mais cette question de la discipline dans un atelier syndicaliste est trop importante pour ne pas s'y arrêter longuement et il importe de bien faire voir sur quels ressorts exacts elle reposera. On pourrait tout d'abord faire observer que l'artiste n'est pas nécessairement l'être capricieux et fantasque qu'imaginent nos bourgeois, pour qui, sans doute, une existence de bohème semble l'accomplissement obligatoire d'une vie artistique, il y a une conception bourgeoise de l'art, qui n'est d'ailleurs qu'un décalque des anciennes conceptions aristocratiques, et qui assimile l'artiste à un amateur, à une espèce de bouffon ou de fou (comme il y en avait dans les cours et dans les grandes maisons seigneuriales); à qui l'on permettrait toutes sortes de fantaisies et de libertés. « Quand on parle de la valeur éducative de l'art, écrit Sorel (*Réflexions*, p. 378, en note), on oublie souvent que les mœurs des artistes modernes, fondées sur l'imitation d'une aristocratie joyeuse, ne sont nullement nécessaires et dérivent d'une tradition qui a été fatale à beaucoup de beaux talents ». La vérité, c'est qu'il faut, avec Sorel, considérer l'art comme une anticipation de la plus haute production; le véritable artiste n'est pas ce travailleur fantaisiste et bohème, qui hante l'imaginaire à la fois scandaleuse et misanthropique de nos bourgeois, mais un ouvrier extra-qualifié, dont la vie, très régulière, est toute subordonnée à son travail, pour lequel il éprouve un goût, une ardeur, un désir de perfection si infini qu'il n'est jamais satisfait. La bourgeoisie ne peut pas imaginer à l'activité d'autres mobiles que l'amour du lucre et du profit, et si l'ouvrier travaille, évidemment c'est qu'il y a l'homme au fouet, le Maître, qui impose du dehors sa rude discipline, lui-même n'aspérant qu'à acquiescer, le plus rapidement possible, une grosse fortune. Comme le dit Marx, la bourgeoisie a noyé tous les sentiments « dans les eaux glacées du calcul égoïste »; et tous les mobiles désintéressés ont perdu, sous sa domination, une grande partie de leur force: l'homme est devenu étrangement et férocement utilitaire. Mais il appartient au socialisme de redonner aux puissances désintéressées de l'âme humaine un essor inconnu jusqu'ici. Pour le monde antique, le travail était servile, et l'esclave n'avait point de part à la raison, toute logée dans le cerveau du maître; pour le monde chrétien, l'ouvrier a bien acquis une âme immortelle, à qui le maître est tenu de témoigner une certaine charité, comme à une figure du Christ, et selon le précepte que « qui donne au pauvre, prête à Dieu »; mais il reste au fond un serf; pour le monde socialiste, le travailleur social sera l'homme enfin parvenu à la liberté, maître de lui-même et de la société, organisée toute entière selon le plan d'un atelier hautement progressif, et où la véritable ascèse sera précisément le travail, non plus servile, comme celui d'un être privé de raison (Aristote), non plus le résultat de notre déchéance originelle et soumis par suite à toutes les disgrâces inhérentes à cette condition, nécessaires d'ailleurs à notre salut, comme dans la conception chrétienne; mais affirmation normale de la vie, expression la plus haute de notre personnalité et orgueil suprême d'un être libre.

EDOUARD BERTH

PIERO GOBETTI - EDITORE TORINO - Via XX Settembre, 60

LETTERATURA

F. M. BONGIOANNI: *Venti poesie* L. 8 —
V. CENTO: *Io e me. Alla ricerca di Cristo* » 6 —
T. FIORE: *Eroe svegliato asceta perfetto* » 4 —
T. FIORE: *Uccidi* » 10,50 —
G. SCIORTINO: *L'epoca della critica* » 3 —
M. VINCIGUERRA: *Un quarto di secolo (1900-1925)* » 5 —
Si spediranno tutti, franchi di porto, agli abbonati del Baretto, contro vaglia di L. 31.

« Nei prossimi numeri del Baretto saggi di: E. CRECHI, A. GARGIULO, E. PERSICO, G. DE BENEDETTI, S. CARAMILLA, E. RHO, M. FUMINI.

(Der Siebente Ring). STEFAN GEORGE
(trad. da G. A. e. A. E.).

La pittura italiana nel primo 800

Tra tutti i secoli della pittura italiana, il diciannovesimo, di cui è più possibile ricostruire la storia in forma di romanzo, tenendo conto dell'umanità spesso artisticamente inespresa che vi ebbe vita, che non illustrare con rigore critico e scientifico, è certamente, considerato nella sua apparenza prospettica, uno dei più stravaganti.

Antonio Canova e Lorenzo Bartolini imprimevano a tutta la prima metà dell'800, l'uno succedendo all'altro e dell'altro svolgendo con nuovo spirito i concetti e le forme, un'immagine di vigore risonnante e dilagante come accade in certi primi versi di grandi poesie che assommano in loro il senso di tutta la composizione e lasciano che i versi restanti si facciano cantare per intrattenere, il più a lungo possibile nei lettori, quella primitiva impressione.

Senza volere stabilire dei confronti meno che vaghi, il Canova visse artisticamente, e alla sua maniera, l'esperienza che in Francia faceva Louis David, conosciuto personalmente dal Canova quando questi si recò a Parigi, nel settembre dell'802 a scolpirla quella testa del primo Console che doveva far parte del Napoleone monumentale.

È come il Canova si può riferire al David, così il Bartolini, nella squisita leiosità delle sue pieghe e nella sua freddezza e sapientissima dolcezza, seguiva, storicamente, quella linea di perfezione che in Francia veniva a illuminarsi nel nome di Jean Dominique Ingres. Senonché gli artisti francesi di quell'epoca ebbero tutti, a ragione del le stesse diverse condizioni politiche del paese che, quantunque travagliato, visse momenti straordinariamente vividi di unità e di grandezza, una vita intesa nel lavoro più di quanto non fosse possibile da noi.

Da noi il secolo si coloriva più caratteristicamente nella vita delle corti numerose, e in quella adorabile vita provinciale che in ogni angolo trovava a sé stessa una chiusa e un punto di fuoco perfetto.

La tranquilla fervorosa artistica francese, che non perdeva un momento, scindeva esattamente in due parti la personalità degli artisti; una di queste parti era l'anima, che viveva nella sua piechezza le espressioni convergenti da tutto il mondo, e l'altra il cervello e la mano che, in accordo, costruivano materialmente nelle sue linee l'opera dell'ingegno. Né altrimenti che da una simile piechezza, avrebbe potuto sbocciare un romantico della forza di Eugène Delacroix.

Antonio Canova, vissuto a cavaliere di due secoli, favorito da una fortuna eccezionale per cui non c'erano barriere al suo vagare in cerca di grandi modelli, ch'è anzi, invece di essergli negata la gioia dello scorrazzare, questa piuttosto gli era talvolta dolorosa distogliendolo dal suo acuto desiderio di continuo lavoro, a contatto di quel Settecento che se non si distingue per opere di scultura ebbe tuttavia una discreta eredità architettonica dal Seicento e una continuazione felice della pittorica Scuola Veneta che si affermò in due uomini differentissimi come furono G. B. Tiepolo e il Longhi, per non ricordare il Piazzetta che, nonostante la successità calda e intensa della sua pittura a olio è più vicino al Tiepolo di quanto non sembri, il Canova, dicevo, pure attraverso l'intensità del proprio lavoro, può sentirsi vivere in una atmosfera libera, tranquilla, fuori delle contemporanee urgenze della Scuola Francese e, direi quasi, in una specie di provinciale ozio spirituale, di sognoso vagabondaggio.

Ma nei riguardi del Canova, sospintoci dal 700 con dentro la giovine anima l'immagine già formata del secolo in cui andava a svolgere la parte risolutiva della sua esistenza — e non vale dire com'egli fosse un innamorato fedele dell'antica Grecia, perché semmai, proprio in una mondanizzazione borghese dell'arte greca si può ritrovare quello che nel migliore 800 c'è di più avvertito e di più naturalmente odoroso, — nel Canova il gusto della materia non si dissocia mai dal suo intrinseco ideale di bellezza classica, antica e rinnovata, e diventa né più né meno che un gesto nell'insieme dei suoi movimenti.

La natura religiosa e fondamentalmente pudica del Canova gli dava una sensibilità che era l'avviamento della sua sensualità; una sensualità dunque che aveva scaturigini pure e che velava gli oggetti della sua creazione di un'attenzione, di una trepidanza, che abbiamo visto identificarsi nella sua materia. In ciò risiede anche, psicologicamente, la delusione di Antonio Canova all'arte greca, che non conoscendo ancora nei grandissimi capolavori gli sembrava, non il vero, ma un modello, una trasfigurazione del vero. Solo tanto nei suoi anni più tardi il Canova, trovandosi a Venezia dinanzi al calco dell'Illiso, diceva a numerosi ammiratori e artisti che l'attorniano:

« Questa statua rinnoverà la scultura. Io sono troppo vecchio per trarne profitto, ma voi apprenderete da questo torso come la Natura non ha bisogno di esser corretta, e come il bello si trova sempre nel vero. Questo mi darà torto, ma l'arte ci guadagnerà ».

Interessante giunge, a questo punto, un raffronto tra il vero considerato in David e in Canova, e il vero considerato in Ingres e in Bartolini, loro succedanei, raffronto nel quale appare che il Canova e il David, stilizzando meno dei secondi e quasi punto, e rimanendo in con-

frotto del modello in un atteggiamento di commosso rispetto, restassero più degli altri vicini a un vero fotografico senza talvolta riuscire a dare il tufo di un'umanità profondamente interpretata, mentre che l'Ingres e il Bartolini, stilizzando da maestri, riuscivano a imprimere la più forte impronta di verosimiglianza umana, precisamente in quello che dal modello più si discostava.

Attraverso un passaggio di maniera quasi impercettibile, Ingres e Bartolini si discostano e si ricostano: il primo dandoci una sensazione di verità raggelata e limitata con un lavoro che è somma di geniale invenzione, il secondo spingendo la ricerca di verità sino a finitezze che terminano a un pollice dal mare ondo e canoro della lirica pura e quasi ne fanno sentir la musica, con un po' di immaginazione, alle nostre orecchie umane. Ecco, di Ingres, il ritratto di Mme Frédéric Reiset col suo grande e dolce ovale piegato all'indietro, chiuso dai riccioli morbidi e prolissi quasi fossero usciti dal tornio d'un tornitore distratto perduto nel piacere del suo lavoro, quei riccioli che allungano il senso del viso ovale presentato per più di tre quarti e rendono bizzarramente esile il corpo che è visto di fianco; e l'*Odalisa* la cui mammella parvasse dal cavo del braccio, e il ritratto di Mme Rivière, semidistesa, le cui pieghe della veste conducono lo sguardo a seguire la ricchezza di una composizione sapiente, incautevole, che maschera dapprima, eppoi ripresenta a un'ultima, vittoriosa contemplazione, la semplicità della postura.

Nei ritratti, la fantasia di Ingres è fervidissima, ed è tutta fondata sullo stile compiaciuto di trattare una figura unica, mentre sminuisce nelle composizioni a più figure, quando cerca di diventare fantasia nell'accezione più comune di questa parola.

Quanto al Bartolini, a illustrare dell'arte sua quella parte che più ci interessa e dove l'estremo scrupolo tocca il soffio dell'arte mi valga l'accennare semplicemente alla figura giacente della Contessa Zamoyka che si ammira a Firenze nella Chiesa di Santa Croce, figura in cui l'estrema pieghevolezza del pannello, evidentissima in quanto esprime l'angosciosa morte umana, non diminuisce il senso di superiore mistero sul volto di marmo levigato e lo rende anzi con una forza non dissimile da quella raggiunta nei sovrani modelli di questo genere di statuarità.

Ho tratteggiato la figura dei due artisti che aprono il diciannovesimo secolo dell'arte figurativa italiana. Mi conviene aggiungere che l'arte loro, pericolosa agli epigoni per la sua naturale inclinazione alla dolcezza ove non si fosse incontrata in temperamenti decisamente geniali, conobbe una successione di scultori di gran lunga inferiori ai maestri, sebbene non privi di sporadiche manifestazioni notevoli.

Ma dopo il Canova e dopo il Bartolini il fenomeno che, storicamente, affiora alla luce, è quello della pittura, arte in seno alla quale versarono abbondante materia d'ispirazione e d'incoraggiamento i politici, i guerrieri e i letterati di questo secolo appassionato.

Stabiliamo subito che la scuola italiana dell'800 seguì, all'ingrosso, quantunque con spostamenti e ritardi, il corso stesso della scuola francese. Conviene però riconoscere che se da un lato i francesi seppero trarre una grande pittura dai loro neoclassici David e Ingres, cervelli entrambi di veramente formidabile organizzazione, da un altro lato gli Italiani, che non godettero di codesta civiltà, anche nel gruppo che più propriamente viene definito neoclassico, e conta il milanese Andrea Appiani vissuto dal 1754 al 1877 e il romano Vincenzo Camuccini che va sino al 1846 e i toscani Pietro Benvenuti e Luigi Sabatelli chiusi, anche loro, dentro la prima metà del secolo, gli Italiani, dicevo, si salvarono in virtù di parziali o totali evasioni da quella che avrebbe dovuto essere la formula neoclassica. Mancò ai nostri quel genere di fantasia che diremmo amministrativa, consistente nell'aggruppare folle di popolo o di principi con un calcolo sapiente che salvasse a un tempo la freddezza storica dell'insieme e l'artistica consistenza.

Il temperamento caldo, e se volete provinciale dell'Italiano intendeva che dipingendosi, a esempio, una battaglia, avesse a figurare in primo piano l'eroe o il cavallo-tipo, magari un po' rubesciente a invadere la tela con il colore acceso della sua possanza.

Egli non sentiva quella specie di prospettiva superiore, tracciata non soltanto di linee ma di rapporti umani, per cui una folla dipinta, se riesce a vivere in sordina, lontanamente e quasi collettivamente, l'espressione delle sue diverse, innumerevoli personalità, avvera il quadro storico, non in quanto questo quadro riproduce un mero episodio di persone, suscettibile di rientrare nella pittura di genere, ma il dramma di cui è protagonista la folla multanime. Conseguire artisticamente un volto a una folla è lo stesso che imprimere un'espressione a un'opera di architettura, è come passare dai soliti mezzi, o veristici o lirici di rappresentazione, a una sorta di pittura che diremo trascendentale.

In questo campo Louis David è il vero maestro, ed è come pittore di assieme, che nonostante il suo deprecato accademismo, egli segna un'epoca addirittura rivoluzionaria nella storia dell'arte francese.

Quanto a Jean Dominique Ingres, la qualità della sua fantasia appare di un genere piuttosto diverso da quello di David, e mi pare di averlo sufficientemente adombrato cercando di dimostrarlo com'egli esercitò le sue qualità fantastiche sui ritratti meglio che nei popolari soggetti.

Chi mi ha seguito nella definizione del quadro storico e nell'attribuzione che di esso ho fatto al David, converrà facilmente con me sulla non esistenza del quadro storico italiano e, direi quasi, del neoclassicismo italiano ottocentesco, in favore di un romanticismo profondamente sentito, e in quasi tutti i tempi, della gente del nostro paese. Prendiamo per un attimo e scrutiamo la qualità dei nostri cosiddetti neoclassici: l'Appiani, che il Foscolo chiamava pittore delle Grazie e che Napoleone prediligeva tra i pittori italiani chiamandolo a competere nelle gare d'arte con lo stesso David, ebbe una pittura fertile, aggraziata e saporosa, non affatto nazionale come dovrebbe essere una pittura storica o classicheggiante, ma regionale, ma lombarda, con i colori scuri e fondi che distinguono la particolare serietà del suo paese. In questo suo bisogno di grazia che si affida a un soggetto fintantoché questo serve allo sviluppo del ritmo che egli ha sentito nascere dentro la propria anima l'Appiani sbocca spesso nell'affresco decorativo, e poiché nell'affresco, a tanta maggior ragione, egli persegue la volontà, il valore quasi direi musicale della linea, egli può chiamarsi un romantico, se non dei soggetti almeno delle forme.

Questo per quanto riguarda l'Appiani, né il Bossi, altro milanese, e unico a potersi chiamare degno di figurare accanto al primo per serie qualità pittoriche, mi distoglie dal mio assunto per virtù di una sua speciale fisionomia. L'influenza di David e di Ingres, che pure ha esistito su questi artisti dato che non ancora la pittura di Gros, di Proudhon e di Delacroix aveva condotto la pittura italiana a espressioni nel genere di quelle dell'Hayez e di Domenico Morelli, ha operato, per così dire, di scancio, vale a dire che ha messo sì, negli artisti, un'idea di compostezza statuarica, ma piuttosto nel senso delle masse che in quello delle linee, e, parallelamente, piuttosto nel senso decorativo che in quello analitico e descrittivo.

E se continuiamo a guardare la pittura di quel tempo, conseguentemente a quanto si è detto sulle diversità esistenti tra David e Ingres, notiamo che semmai più fitte si verificano da noi le influenze di Ingres e le coincidenze con Ingres. Occorre notare che una simile affermazione combatte l'opinione diffusa che una gran parte della pittura ottocentesca italiana, e precisamente quella di cui parlo ora, abbia i caratteri di un freddo e inconcludente accademismo.

Entriamo nella Galleria Pitti e fermiamoci nella sala dell'Iliade. Il soffitto, col trono di Giove, e le lunette che illustrano alcune scene del poema omerico, furono dipinte da Luigi Sabatelli, toscano, vissuto fra il '772 e l'850.

Sarebbe troppo lungo descrivere partitamente, e il soffitto, e le lunette dipinte nella sala dell'Iliade: dirò che il soffitto, che raffigura Giove nell'Olimpo in atto di comandare agli Dei radunati di non prendere parte alle divergenze fra i Greci e i Troiani, è, nel senso decorativo, una delle opere più ricche ed equilibrate che si possono immaginare: i nudi vi sono trattati con larghezza e con dolcezza, e i colori, dai toni sempre caldi, cercano e trovano i passaggi e le sfumature in un modo che indica la più assoluta padronanza tecnica del buon fresco moderno cui si richiede la grazia settecentesca dei pannelloggi che aderiscono sensualmente al nudo e talvolta, addirittura, esistono per esprimerlo prestando alla carne la lucentezza e il colore di una seta.

In una delle lunette, dov'è rappresentata Giunone che sveglia Morfeo, un genietto recante dei fiori corre tutto proteso in avanti verso il letto del sia cresciuto, e pare che nello sforzo del correre le gambe gli sian rimpicciolate. C'è, nell'immagine di questo pinto, un po' del sapore fantastico che Sandro Botticelli ha messo nella ninfa che nella « Primavera » reca in bocca il tralcio di fiori, quantunque trasportato in un luogo più familiarmente agreste di quanto nel Botticelli non sia, e c'è un'interpretazione dell'anatomia e del nudo scevra di ogni pesantezza accademica e perfettamente lirica. Di più occorre notare come in tutti questi tronchi e gambe e pannelloggi degli affreschi sabatelliani si ritrovino gli intendimenti dei pittori dei Seicento, o il gusto della vecchia Scuola Veneta, piuttosto che la linearità di quello che avrebbe dovuto essere il neoclassicismo alla David.

Ora, l'aver potuto giocidamente riconoscere la bellezza di Luigi Sabatelli, che ai pregi di Andrea Appiani aggiunge un'umanità anche più ricca di soggetti, ci induce a rifiutare senza grande rincrescimento un'affreschista come Pietro Benvenuti di cui la Galleria Pitti ci offre alcuni saggi dove la freschezza delle tinte simile in tutto a quella del Sabatelli, tanto più stupisce quanto meno genialità si trova, andando a guardarlo, in queste donne e guerrieri disegnate e composte con appena un banale scrupolo di esattezza.

L'identità della tinta — blu, arancione — nel senso materiale della parola, aveva potuto farci pensare dinanzi a un medesimo pittore, ed ecco la vuotezza di questa seconda opera metterci anche nell'anima una stupefacente sensazione di vuoto come può avvenire a chi torri, da una città massiccia e monumentale, in una calma e chiara cittadina e non riesca più a vedere nemmeno le case di questa sua cittadina sinché non gli sieno

usciti dal cuore e dalla memoria le visioni olografiche del giorno innanzi.

Ho detto che era più possibile ricostruire la storia del diciannovesimo secolo in forma di romanzo che non illustrarla con rigore critico e scientifico. A questo punto mi accorgo che la verità di quelle parole si può intendere in un senso più profondo di quanto dapprima potesse apparire, ch'è infatti, il romanzo della pittura ottocentesca potrebbe avere ad argomenti, non tanto le vicende e le difficoltà e le passioni umane di quel tempo, quanto la favola che a volta a volta la suggestione dei colori, dei vari deviazioni artistiche e delle varie maniere ci potrebbe suggerire.

È naturale, per esempio, che se noi riportiamo di proposito, gli sviluppi della Scuola italiana sul modello fisso dei Francesi, i neoclassici italiani restano di gran lunga inferiori a quelli francesi e noi restiamo caricati del peso di molti quadri inutili e oziosi.

Ma se, com'è giusto, e senza tralasciare nessuno dei possibili riferimenti alla pittura altrui, noi tentiamo un ordinamento più caldo e più geniale del secolo nostro, allora vedremo provvisoriamente, dinanzi agli occhi stupiti, un edificio nuovo, concreto, ricco di parti che su altre parti proiettano lunghe ombre e magari le fanno scomparire.

È necessario immaginare una storia direi quasi plastica dell'arte plastica, non per favorire il ritorno di un giudizio che abbia per base e per vertice la pittura pura, la materia pittorica, ma con la certezza che i valori ricompariranno da una bruciante fusione di tutti gli elementi apparsi in ultimo, e anche nel senso umano, più vivi e più chiari. Il neoclassicismo italiano, mentre ha una vita effimera tanto che sarei tentato di chiamare romantico il Sabatelli, ha d'altro canto propaggini avanzatissime, dato che un secolo, come termine di tempo, appare una ristretta unità di misura potendo contenere appena due o tre generazioni di artisti le cui tendenze devono per forza nascere a metà corso delle precedenti e vivere con esse in antitesi e parallelamente.

Ora, se riflettiamo che il Canova e il Bartolini, con la loro grandezza isolata e un po' fuori epoca, dopo aver dato al principio dell'800 una luce di civiltà epperciò un senso di durata, si sono staccati da tutte le manifestazioni posteriori con una specie di linea di demarcazione addirittura abissale, e se riflettiamo che l'800 si chiude coi nomi di alcuni grandi artisti capaci di crearvi d'intorno per sé soli un altro grande spazio di influenza, di ammirazioni, di sensibilità nuove — intendo alludere soprattutto a Giovanni Fattori e a Giovanni Segantini — se riflettiamo a tutto questo sentiamo il bisogno di sgomberare rapidamente il campo di tutti quelli che poterono essere i primi rappresentanti o gli epigoni del neoclassicismo.

Tra questi, di Vincenzo Camuccini, romano, che appartiene al primo gruppo, mi contenterò di riferire alcune parole che intorno a lui scrisse Francesco Hayez nel libro delle sue memorie: « Nome celebre in quell'epoca e che scriverò sempre di esserlo, dirò che era serio nel com-porte, purgato nel disegno, imitando spesso — nello stile Raffaello, cosa assai lodata in quell'epoca: il suo colorito non era molto vero, e specialmente nelle ombre, e alquanto duro ».

Di un altro, e cioè di Giuseppe Bezzoli, dirò che il suo quadro grande di maggior fama sia l'*Ingresso di Carlo VIII in Firenze*, macchinosa pittura di gran mole e di facile accesso nella memoria del gran pubblico, sulla quale, con poche altre, si è formata la superficiale e cattiva nomina del nostro Ottocento.

E con la tela del Bezzoli come non ripeterò i grandi quadri del livornese Pollastrini, al quale la città nativa ha fatto più onore che al Fattori, ma il cui merito principale fu merito d'insegnante, largamente comprensivo dei bisogni di libertà spirituale dei giovani artisti, disegnatore corretto d'altronde, e talvolta pittore interessante di teste e profili; e la *Cacciata del Duca d'Atene da Firenze* di Stefano Ussi, e l'*Ecce Homo* di Antonio Ciseri?

Di quest'ultimo conviene dire che due grandi quadri gli danno il diritto di annoverarsi tra i buoni compositori italiani e non solo del suo tempo; il *Martino dei Maccabei* visibile nella chiesa fiorentina di Santa Felicità e il *Cristo portato al sepolcro*, dov'è ammirevole il senso di elastico e legatissimo snodamento che dal gruppo delle donne seguenti il breve corteo dietro la testa del Cristo, chiuse assieme in una sagoma frastagliata e vibrante che richiama allo spirito quella meravigliosa nel gruppo delle tre Marie che sovrastano la *Deposizione* caravaggesca, continua nel corpo del Cristo e nel gruppo degli altri portatori.

Gli atteggiamenti di queste donne sono colti sul vivo con felice ispirazione e gli scroci trattati con una secentesca liberalità di colore e di segno.

Ed ecco, ognuno di quei pittori cui abbiamo tolto d'innanzi il quadro aneddottico o storico, dov'era certo di avere impiegato la parte più ghiotta dell'arte sua, sino a nascondersi sotto in attesa della gloria eterna, riaffiorare con la produzione numerosa di chi, per destinazione, doveva seriamente e fruttuosamente lavorare.

Questa produzione numerosa, inedita, che a questo punto sale ora in un tratto e dilaga coraggiosamente il ritratto italiano dell'800, dove i nomi più belli si mescolano onorevolmente ai minori in una vera configurazione di artistica civiltà.

RAPPARELLO FRANCHI

PIERO GOBETTI - Direttore responsabile
O.G.E.B. - Corso Principe Odone, 34 - TORINO