

IL BARRETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60

NOVITA 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 separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

G. GANGALE

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

La Rivoluzione Protestante
Si spedisce franco di porto a chi manda
vaglia di L. 6 all'editore Gobetti - Torino

Anno II - N. 1 - 15 Gennaio 1925

SOMMARIO: R. FRANCHI: La pittura italiana nell'800. — E. MONTALB: Stile e tradizione. — U. MORRA DI LAVINIO: La nuova Antologia. — A. RICCIARDI: Guilty e Ruggeri. — A. CAVALLI: A. Serra. — QUESTE: Lettera sul Potomak. — E. RIO: Martini.

LA PITTURA ITALIANA NELL'800

Riecco l'Appiani e l'Hayez, e riecco il Bezzuoli che in questo genere di produzione appare singolarmente fornito di quel respiro sospeso in cui l'artista deve vivere quando, avendo staccato l'occhio dal vero, si accinge a tradur quel vero in segno e colore. Il suo gesto ha qualche cosa di sacro, quel suo segno è, nello stesso tempo, una sintesi e una proiezione nel futuro. Questo intendeva Raffaello dipingendo il suo ritratto d'ignota e questo ha inteso anche Giuseppe Bezzuoli ritraendo la baronessa Elisabetta Ricasoli in un dipinto che, forse, trae la sua diretta ispirazione dal capolavoro raffaellesco.

Quando si pensi che, per es., il Benvenuti e il Bezzuoli, ritrattisti insigni, non furono altrettanto abili costruttori, e si assista a questo associarsi e distribuirsi delle loro migliori qualità in opere di differente origine, si ha un senso perfettamente chiuso, incorniciato e squadrato del loro limite e dei limiti di una grande parte del loro secolo. Secolo che fu, soprattutto, di onestà e di impegno. Una caratteristica della prima metà dell'800, può riscontrarsi nel fatto che mancando a questo periodo la pienezza di geniale urgenza riscontrabile nel seicento e svoltasi in ritmi più fluidi ed eleganti nel secolo successivo, spinse un suo placido scrupolo accademico a dolcezze e finitezze disegnate da rievocare il fantasma di un'arte ben più antica e sospirata, e ingegnarono certi disegni e scori del Ciseri e del Cassioli ribaltugnano non sappiamo quale morbida grazia quattrocentesca. Miracoli della nostalgia, che è una delle reggicriti della bellezza, e che opera da lontananza divenute improvvisamente insostenibili, quando pare che il ricordo del tempo o della terra sospirata stia per naufragare in un ultimo guizzo di luce dorata, come un definitivo tramonto sull'orlo di un orizzonte marino. E' allora che la nostalgia, col respiro sospeso dal terrore della perdita, scolpisce le più vivide immagini del ricordo. I segni più felici di questi ritrovamenti si riscontrano nei disegni; e specialmente nei disegni di quegli artisti che nelle composizioni, non reggendo in loro l'affiato della ispirazione inadeguata, ottennero nella pittura le loro qualità migliori. Così il Ciseri, coi suoi deliziosi studi per i Maccabei. Quanto al Ciseri sarebbe però assurdo negare che la frequentazione assidua del disegno, sconfinò qualche volta dalla suggestione breve dello studio, e seppe fondere le parti alle parti in una ricreazione fantastica, sino a concepire il quadro dei Maccabei e la Deposizione di Cristo dei quali si è già parlato.

Ecco creato un'impressione leggermente panica di una folla di artisti tra i quali i nomi dei ricordati sin qui sono un'esigua parte. Sarà bene accennare come una mostra del ritratto italiano dell'800, fattasi or sonq due anni a Venezia in Ca' di Pesaro, abbia riportato in luce opere notevoli dell'Anna Matteini, di Lattanzio Querena, di Micheangiolo Gregoret e di altri, e torinulando l'augurio che tali rassegne si debbano moltiplicare, per l'onore del nostro paese, in ogni parte d'Italia.

Il Romanticismo e F. Hayez.

Il cosiddetto romanticismo, definizione divenuta incerta oggi che ogni superficiale tentativo di ritorno all'antico si chiama classicismo, trovò in Italia temperamenti caldi, smaniosi di volgersi incontro a una bellezza in cui l'ispirazione si mescolasse, dal principio alla fine, bene addentro nella materia, temperamenti anzi bene spesso troppo caldi cosicché poteva succedere di vederli strugger, per troppo calore, in tele nelle quali la novità della ricerca non riusciva ad afferrare la compostezza necessaria a ogni opera d'arte quando questa, come avvenne con Monet in Francia nel periodo impressionistico, non tenda a concretare il mistero delle vibrazioni luminose dando un'atmosfera d'importanza di cosa concreta e disaccorandovi dentro, perdutamente, le più massicce costruzioni.

Primo, a iniziare la serie dei pittori romantici, fu il veneto Francesco Hayez nato nel 1821 e vissuto in Lombardia.

Come primo romantico, di un'originalità quasi indiscutibile se pensiamo che riuscì ad affermare la propria personalità prima ancora che in Francia apparissero il Dante di Delacroix e la Giovanna d'Arco di Paul Delaroche, Francesco Hayez conobbe i lati positivi e quelli negativi di codesta sua priorità; ma certo quelli positivi ebbero sui negativi ragione.

Infatti se il romanticismo dell'Hayez fu lontano dal turbarci di quelle deliziose ricerche pittoriche che il Morelli più tardi doveva imparare alle fonti di Delacroix, vero e grande precursore, quest'ultimo, dell'impressionismo e di buona parte della pittura moderna e uomo che ebbe da noi un'influenza addirittura incalcolabile, l'Hayez, la cui opera consistette quasi completamente a far sì che una pittura come avrebbe potuto esser quella di Andrea Appiani, succosa ma pur troppo

spinta sulla via della decorazione si arginasse dentro una necessità di rappresentazione umana, raggiunse non di rado, e specialmente in disegni e cartoni, i segni di una bellezza classica nel senso superiore della parola, e vorrei dire quattrocentesca.

Ecco i *Duc Foscari*, pittura di piccole dimensioni, dove le piccole figure non offrendo alla mano dell'artista la possibilità di un segno largo da virtuoso, s'offrono invece a una specie di penosa incisione che richiede poi la ristuccatura di un colore la cui tecnica sappia dell'incasto. In questa pittura di piccoli spazi il colore acquista brillantezza quasi in ragione diretta della sua quantità va dal secondo al quarto ventennio dell'800 ed è, se si volesse, si può chiamare, una scuola di libertà.

Accanto e insieme ai romantici debbo parlare, per evidenti ragioni, di pittori che tali non furono o che tali non si possono precisamente chiamare, e dunque, mentre di sfuggita accenno qui al movimento dei puristi, o dei Nazareni, che sorto in Germania per opera del pittore Overbeek ebbe da noi a suo rappresentante il pittore Luigi Mussini, senese, vissuto fra l'815 e l'891, apro anche una breve parentesi dedicata ai pittori appartenenti a classificazioni secondarie.

Il realismo: Pallizi e Fontanesi.

Il Realismo e il Paesaggio si collegano in intima unione, poiché per essi la pittura italiana si avvia a quella trascuranza del soggetto che per lungo periodo di tempo attirerà l'attenzione dei critici verso la pittura come fine a se stessa, ed è curioso notare come, con tutto ciò, un paesista della forza a un tempo classica e romantica di Antonio Fontanesi, e uno squisito animalista come Filippo Pallizi, fossero da contare tra i pittori più dotati di una buona e forse profonda umanità. Le fonti più dirette di questi pittori furono certamente Constant Troyon per il Pallizi, e un assieme di Poussin ed Corot per il Fontanesi, sorgenti, quest'ultime, di piccola apparenza ma di grande e vitalissima forza, evidente se anche per un momento solo ricorriamo tra le immagini riposanti nella nostra memoria i quadri di Corot e ci vediamo sfilare dinanzi, in una fantastica cinematografia, non solo quegli stupefacenti paesaggi romani, nudi, asciutti, essenziali che tutti conosciamo, ma le donne, le contadine italiane di Corot, che il Fattori dovette conoscere imparandovi forse qualcosa, da quell'uomo di mente prontissima e di grande sensibilità c'è gli vi sempre.

Forse la raccolta preziosità delle fonti dettero al Fontanesi e al Pallizi il loro carattere di artisti isolati e cheti.

E' necessario insistere sul Paesaggio e sul Realismo italiani perché, ripensando alla speciale fisionomia che assumono pittori della qualità del Morelli, di Tranquillo Cremona, di Giovanni Segantini e di Fattori, di tutti coloro infine che interrompono una tradizione di puri soggetti ne hanno ritrovata, attraverso una gamma di colori nuovi, una più antica di quanto non fosse sperabile di trovare, mi è sembrata addirittura impossibile la trascuranza di un momento che raccoglie come nello specchio di un lago le circostanti figure, e in sé medesimo raffredando il carattere passionale di quelle diventa una specie di viva realtà mobile, calmitata, partecipe di tutti i tempi e a tutti i tempi straniera con qualcosa di astrale e di fatato.

Fattori.

Giovanni Fattori è un uomo di ieri; tuttavia, anche dalla breve distanza che ce ne separa, è chiaro come non sia illusoria l'immagine della sua grandezza sul panorama artistico del diciannovesimo secolo. A mano a mano che la civiltà affretta il ritmo della vita si assiste, soprattutto nella vita dello spirito e dell'arte, a una serie di ritorni sempre più fitti. Il ventesimo secolo, giovine com'è ha già veduto nel futurismo un'arruffata, vertiginosa sintesi di tutti i possibili ritorni, ed è naturale che la tranquillità figura del Fattori ci appaia sufficientemente lontana e delineata.

Impressionismo sentimentale.

Domenico Morelli ebbe un temperamento acceso, passionale, e si potrebbe argomentare come forse per troppo calore la maggior parte delle sue opere mancasse della stringatezza necessaria per conservare alle generazioni future l'esperienza di ardori che possono con una penellaggiatura larga che voleva essere un indizio di modernità e che spesso, alla modernità vera, stava come molta pittura italiana di quel tempo, che rendendo più vaghe di quanto di per se stesse non fossero le definizioni delle scuole più recenti, le conduceva tutte a un'interpretazione sentimentale.

Mentre al di là delle Alpi gli artisti insistevano ognuno in una teoria e in una determinata ricerca, coloristica o costruttiva, da noi si tentò di umanizzare, disordinatamente, i più rapidi risultati ottenibili dopo un breve contatto con quelle varie ricerche, e come, a esempio, il grosso pubblico francese aveva scherzosamente appioppato il nome di impressionisti a quei pittori che cercavano di rendere il lato meno solido e concreto degli oggetti, gli italiani crearono quel tipo d'arte contro il quale il pubblico aveva creduto di lanciare il suo scherno, con un impressionismo dove la tecnica, molto approssimativa, si adattava alle esigenze del soggetto, piuttosto che questo a quella, e finiva col raggiungere la sua migliore espressione nei paesaggi divisi, assolti o coperti di bruma o umidi di rugiada di un Vittore Grubicy o nelle scene di Angelo Morbelli che al divisionismo di Grubicy aggiungeva qualche figura di sapore mietiliano troppo spesso arenato, però, negli atteggiamenti convenzionali dell'illustrazione.

Questo discorso, che sembra così profondamente negativo, può invece dare origine a qualche buona induzione in favore dell'arte nostra. Già in Vittore Grubicy il divisionismo, così fitto da tornare quasi al gusto classico della pittura distesa, è degno di ritrovare, idealmente, il favore della gente attaccata alla bellezza tradizionale, senza d'altronde venir meno alla continuità dell'intero travaglio inteso a raggiungere una forma nuova, travaglio che non si può rinnegare in omaggio ai gusti degli spettatori.

Da un altro canto Gaetano Previati, Domenico Ranzoni e Tranquillo Cremona, recando nelle loro composizioni elementi romantici, e il Previati, tipi e figure addirittura preraffaelliti negli angeli e nelle donne che si riflettono contestualmente dentro ai compatti cieli dorati, contribuiscono a far vedere l'impressionismo e il romanticismo italiani non come un movimento che nascesse a lato degli analoghi movimenti francesi, ma come un'inflessione, un raccorciamento, una fusione e una sintesi di quelli. Ora è naturale che, guadagnando del tempo per un verso, molti pittori adoperassero il tempo rimasto in effusioni e in improvvisazioni che sconfinarono da tutte le parti, toccando a volta a volta David e Delacroix, Monet e Millet, e rammentò il lombardo Cesare Tallone, compositore, ritrattista e paesaggista, tempra fortissima di lavoratore e rappresentante tipico di un periodo in cui, sembrando o acquisite o facilmente imparabili le varie maniere della pittura si credeva di poter tornare al mestiere nel senso grande e antico della parola.

Pellizza da Volpedo.

Di seguito ai pittori ricordati più sopra possiamo segnare Giuseppe Pellizza, da Volpedo (1868-1907) i cui dipinti hanno tutti l'impronta di una fresca luminosità, che li apparenta a quelli di Segantini e di Previati, meno ampi e significativi dei segantiniati, per una minore importanza attribuita al soggetto anche quando questo non sia che un paesaggio, il Pellizza è del primo più impressionisticamente luminoso e del secondo più pulito e meno convenzionale nella ricerca degli effetti pittorici. I suoi passaggi si contengono dall'impressionismo al divisionismo, e a prescindere dal *Quarto Stato*, grande quadro che rappresenta l'avanzata di una massa di scioperanti, i suoi soggetti furono abbastanza intimi per salvarlo dalla pittura descrittiva di genere e mantenerlo in una sorta di proprio alone musicale. Pellizza, che finì dolorosamente la propria esistenza, uccidendosi sulla porta dello studio in seguito alla morte della moglie, ci rappresenta l'esempio di un quieto e fertile equilibrio; sdegnoso di rassegnarsi alla sorte del geniale o puro, studiò assiduamente le regole dell'arte sua e, d'altronde, né l'amicizia di Morbelli, né la scuola del Fattori, e poi quella del Tallone, lo deviaron dalla compiuta espressione del suo temperamento. Egli raccolse gli insegnamenti senza mai pensare di poterli sfruttare in un modo disteso, ed ebbe una tranquilla fiducia in quella realtà che a ciascuno è data e a ciascuno si appalesa, alla condizione di non forzarla mai. Fu, insomma, un umanissimo artista.

Morelli.

Quel che di buono risulta dalle qualità un po' miste dei pittori italiani dell'800 sono, in generale le loro tarde composizioni, che avendo accettato l'ardore delle ricerche spesso mai dirette, esprimono la semplice umanità di questi artisti trasportando magari sulla tela insegnamenti lontani e oscuramente ereditati dalle vecchie scuole nazionali.

Evidentemente artisti celebri e conseguenti come furono la maggior parte dei Francesi non avrebbero mai potuto sperare di veder sorgere, da un momento di abbandono un'opera che trascendesse i loro principi ereditati: i segni di una... andezza, e intanto da noi assistiamo, anche in Morelli a importanti paesaggi di maniera e del gusto.

In lui, che non ebbe una mente organizzativa, la pittura si commuove e sfiora una moltitudine di problemi, e se anche le sue opere non hanno il marchio delle cose superiori, la separazione all'una all'altra è talvolta così sensibile che ognuna si presenta da sola al giudizio del critico, giudizio che non può non essere lusinghiero di fronte a una pittura com'è quella del *Cristo deriso*. Gesù cammina incontro alla folla incoerente e garrula degli irrisori tra cui sono anche delle donne, e la sua attitudine è triste e buona come di chi vive comprendendo e perdonoando, ma dietro di lui, sul muro, l'ombra che ne allunga e ne deforma la figura sembra quella di un personaggio sarcastico cui si addicono come ad un compagno gli scherni degli altri, e il Cristo, sotto l'ombra che lo trasfigura e lo tradisce, nel carcere del suo corpo umano che lo espone materialmente al contatto di quegli uomini che non gli credono perchè lo possono toccare, diventa anche più triste, buono e distante.

Dalla destra, in alto, una mano sconosciuta tende contro di lui una canna, e la mano, e la canna si proiettano un'ombra parallela che mentre concorre a chiudere squisitamente la composizione del dipinto, vi aggiunge non so quale soffio di misteriosa poesia.

Michetti.

Se Domenico Morelli, debolissimo, raggiunge una simile affermazione di delicatezza attraverso una carriera lunga e non arginata da una chiara volontà, in Francesco Paolo Michetti (1851) abbiamo l'esempio di un pittore meglio provvisto di qualità plastiche e anche di un senso panico che lo porta a dipingere figure come nei fedeli che si trascinano all'altare per deporre l'offerta votiva e nella *Processione degli storni*, non precisamente segnate, anzi tendenti al macchiaiismo per un verso; e più all'abbondante pittura napoletana, ma sapientemente inutile e collocate sulla tela con signorile prestanza. Michetti ha della signoria e dello sfarzo una concezione feudale, non dissimile del resto da quella di Gabriele D'Annunzio sul quale, nei tempi della loro più vicina amicizia, dovette notevolmente influire, e rimanendo chiuso, con l'indifferenza che i nobili di antica schiatta provinciale dimostrano per la cultura, per le qualità e le ricerche dei popolani, ai soffi di vita che venivano dalla nuova scuola francese, si affidò al proprio temperamento dandoci una pittura poco varia, ma in sé medesima opulenta.

Di Michetti è interessante notare come inchinandosi, per rendere più calde le sue figure, a una sorta di macchiaiismo, seppe adoperare di questo quant'era necessario per non guastare le sue composizioni che davano al soggetto una importanza regale, e che, per quanto riguarda la pittura abbondante e calda di un Mancini, egli talvolta seppe riprodurre l'effetto con la leggerezza di un pastello.

Come meridionale, il Michetti, le cui opere posteriori a quelle del primo periodo offrono un bene scarso interesse, fu un signore, e seppe contenere la ricchezza del suo temperamento coloristico in un'opera scevra d'inutili abbondanze, riuscendo a mettere in una pennellata breve e discretata quanto più senso e violenza egli giungeva a concepire.

Mancini.

Più fortunato del Michetti, Antonio Mancini sfruttò e sfruttò con appassionata larghezza il fuoco ereditato dalla propria terra, tanto che in questi giorni si torna a parlare di lui, e non dalla sola folla, sempre affascinata dagli spettacoli di coraggio e di popolarità donazione, come del più grande pittore italiano vivente.

Questo ritorno a Mancini da parte di coloro che ne furono, in tempi non proprio remoti, gli avversari feroci, e voglio alludere a quanti si fecero in Italia banditori dell'impressionismo del cubismo e d'ogni altra più ermetica e aristocratica maniera, significa, a mio parere, che da noi non si è mai capito profondamente lo spirito dell'impressionismo da quelli che ne tenevano il nome sullo scudo della loro crociata, e che la strada è oggi perfettamente sgombra a chi voglia affermare il valore, non solamente plastico ma descrittivo e umano della pittura, con tanta più ragione se a questo si arriverà attraverso un modo più largo e umano d'intendere l'impressionismo e gli altri movimenti.

Basta ripensare ai nudi di Renoir che si espongono nell'atmosfera e segnano i limiti del quadro dove finisce la loro sensuale influenza, o al valore espressivo dell'*Olimpia* di Manet, o al soffio umano che si respira nelle opere giovanili di Pablo Picasso, non certamente divenuto cubista per esercitarsi in una riduzione spigolosa della realtà oggettiva, per avere il sospetto che i banditori del verbo nuovo nel nostro paese avessero in vista soltanto la guerra al soggettivismo, alla fotografia in arte: compito soprattutto poliziesco dove non è strano che gli esecutori della legge abbiano potuto qualche volta pren-

dere abbaglio. Antonio Mancini, in cui il plasticismo puro arriva a espressioni ammirabili e addirittura meravigliose, è con certezza un grande pittore. Le sue opere, se con l'occhio coriano dall'una all'altra di esse, offrono una correvole accensione di rosa, e di verdi, e di neri, quasi che distogliendosi da una recessione nella pupilla brillante di piacere una sofferenza materia incendiaria che subito e morbidamente si appigliasse all'altra creando un vero incantesimo del fuoco. Cionondimeno egli rimane il campione di un materialismo che non ha possibilità di sviluppi.

Favretto.

Tornando indietro vediamo che pittori di spirito e preziosissimi nel senso per cui ho attribuito al Michetti la qualità di sapere adoperare il colore con accorgimento non soltanto plastico non mancano in Italia, e a esempio Giacomo Favretto, veneziano, nella cui pittura si anima la satira arguta del Gozzi e la gaiezza delle commedie goldoniane in opere come il *Rigattiere*, il *Sorcio*, il *Traghetto*, l'*Antiquario* e mille altri, fu un artista cui nocque soltanto il trattare la cosiddetta pittura di genere e lo spender tesori in soggetti che offrono un interesse non più che aneddoto.

Superiore senza confronto al Vineo che gli si accosta per la scelta degli argomenti e appare, insieme a lui, un epigono del Meissonnier, il nome di Giacomo Favretto sarà considerato come quello di un pittore veramente eccezionale non appena approderemo a una serena epoca di studio e di calma valutazioni.

Cremona e Gola.

Nel tempo di Giacomo Favretto l'Italia possiede dei pittori il cui fondo non è dissimile; e si può quasi dire che possiede una civiltà pittorica basata su piccole cose, e che più specialmente nelle piccole cose si mette a cantare, onde non è più possibile separare le tendenze con quel criterio storico che mi servì la prima volta a estrarre i romantici dalla schiera conosciuta per quella dei neoclassici e a collocare quelle due realtà in una prospettiva abbastanza riconoscibile. D'altronde, dopo che abbiamo osservato il fondo naturalmente romantico degli Italiani, facendo partecipe di questo spirito, in un senso lato quanto è concesso dalla definizione, la pittura in genere, non sarà sgradito vedere come la ricchezza di tessuto pittorico del Favretto, che nel dipingere una stoffa pluricolore accorda le tinte più diverse, facendole fondere, le une con le altre, con la sapora granosità del pastello, si ritrovi, quasi vista attraverso una lente di ingrandimento, nelle pitture di Tranquillo Cremona e particolarmente nell'*Edera* e nel *Falconiere*, tanto più dilatata quanto più grande è l'importanza che il Cremona dà alle sue creature simboliche. Le figurine di un Favretto debbono essere chiuse, intense di pittura; gli amanti del Cremona debbono invece, per il diverso spirito romantico dell'artista, aver qualcosa di più vasto e diffuso, ma il gusto dei toni: è simile e fa parte di una sensibilità in qualche modo fraterna. Solo di tanto in tanto, in un'opera più vasta, il Cremona dà prova delle sue diverse possibilità, e lo vediamo nel quadro raffigurante *Marco Polo dal gran Kan dei Tartari*, chiuso in una bella linea tiepola che stendendo a raggera il soffitto dal punto che sovrasta il trono del gran Kan a quello del gruppo di cui fa parte Marco Polo e i suoi accompagnatori, unisce un divertente e brillante decorativismo a una compostezza davvero notevole. Di seguito al Cremona è opportuno ricordare i nomi di Bazzano e quello di Emilio Gola, come quelli di due minori che eppero ben dipingere e dei quali il secondo è stato fino all'altro ieri, e cioè fin dopo che molt'acqua è passata dal secolo scorso sotto i ponti dell'arte, un esempio di colorista degno di discussione e di una certa ammirazione.

I macchiaioli.

È prima di tornare ai Previati e al Segantini noterò come macchiaiolismo toscano, non si possa individuare soltanto in Lega che ebbe il merito di principiare a riprodurre, essendo fuori così dal simbolismo quanto da un troppo stretto naturalismo, alcune figure tipiche della società borghese ottocentesca riuscendo a essere una specie di Watteau nostrano di un secolo più tardi, né in Telemaco Signorini, né in quegli altri pochi pittori più noti, come il Sernesi, l'Abbate, il Borroni, il Cabianca e il Banti che si lungueggiano a vicenda passando dall'intimità più ricca d'ombre e di colori smorzati che caratterizzano il Lega, alla luminosità chiara, attenta e miniata che fa l'eccellenza del Signorini.

Dietro a questo gruppo, a donargli consistenza e tradizione, stanno Vito d'Ancona e Serafino da Tivoli, con delle scene militari e dei paesi dov'è chiara un'intonazione di sapore classico; Nino Costa romano che fu un persuaso discepolo di Corot adombrando però nelle sue pitture l'affetto più spiccatamente regionalistico dei luoghi e delle persone, come nelle *Donne dell'Arco*, e soprattutto Mosè Bianchi, fertilissimo artista, cui forse l'essere nato a Monza, lontano dal centro più caldo del movimento macchiaiolo, e il poter vantare un'attività non ridotta a poche forme, ma esercitata sui più diversi soggetti, poté far mancare la completa riconoscenza dei compagni e dei competenti.

Veramente eccezionale per qualità e varietà fu l'opera del Bianchi e attà a dimostrare l'organizzazione di un temperamento che nel quadro storico giovanilmente tentato con la *Congiura di Pontida*, né l'affresco di genere, poté allontanare dalla sua visione naturalistica della vita. Quando si osservano i suoi studi di ciociare e di contadine, campeggianti sul fondo di campi caseggiati in un modo che fa ripensare d'intuito a Lega e a Signorini, i macchiaioli indietreggiano verso l'origine più lontana e più italiana dell'impressionismo, e venano tutto il loro secolo con una forza che non pareva sopprimibile.

Su ciascuno di questi ultimi sarebbe possibile tornare anche alla fine del nostro discorso giacché il movimento futurista, con tutta la sua violenza, non è riuscito a imprimere un impulso realmente

vitale agli artisti d'oggi, e piuttosto, lasciandoli intronati e sbigottiti, li ha veduti talvolta aggirarsi per le vie del mondo a chiedere aiuto proprio a quelle porte cui essi avrebbero dovuto battere con meno arditezza.

Ed è un fatto che oggi molti artisti vagano mollemente come pesci in un acquario e rimontando e ridiscendendo dentro al loro liquido, chiaro e compatto silenzio, suggeriscono pensieri di buona umanità che ci fanno prescindere dalla loro mancanza di progressi, quando, pensando alle loro smanie costruttive di ieri, li scorgiamo, a braccetto di qualche buon vecchio macchiaiolo, ingegnarsi a mantenere in vita il macchiaiolismo.

Ora non c'è chi non veda l'importanza di tornare al macchiaiolismo un'origine nazionale e mescolata di elementi più legittimi che non fossero i riflessi dell'Impressionismo francese.

Per differenti strade si arriva con molti dei lavori citati sino all'*Antiquario* di Giacomo Induno dove si trova, specialmente nella figura della donna che vende le gioie e sotto il cui velo traspare evidente la massa dei capelli e l'umore desolato e cupido degli occhi, insieme a uno spunto dell'incisività riscontrata nell'Hayez qualche cosa del grande settecentesco Longhi. Si arriva all'Induno e a Mosè Bianchi, e a Vito d'Ancona, e fino a certe composizioni un po' bokliniane, ma in fondo sode e italiane, del Cabianca, e a certe altre figurine, addirittura preraffaellite come l'ipi, di Cristiano Banti, ma che acquistano anch'esse un valore nuovo e assoluto della potenza del chiaroscuro.

Insomma, mentre il neoclassicismo pericolava verso una calligrafica accademica, il romanticismo giungeva al macchiaiolismo con rivelazioni di umanità attraverso scorci, impressioni, chiaroscuri, che in Banti, in Bianchi e in d'Ancona ci fanno pensare che la formidabile scuola chiaroscurale del Sei e del Settecento, dal Caravaggio al Piazzetta, non poteva non risorgere in qualcuno di queste piccole tele.

Tuttavia, storicamente, il macchiaiolismo deve considerarsi trascorso, e i giovani macchiaioli mi fanno un po' l'effetto di essere i leggendevoli nipotini di Michelaccio.

Segantini e Previati.

A questa contemporanea, e grazia di non completa mollezza, si oppone in distanza la figura di Giovanni Segantini le cui opere abbracciano il periodo che va dal 1878 al 1890, divise in periodi così volontari e precisi da proiettarsi la figura del loro autore come quella dell'artista dalla mente più solida e organica che abbia avuto l'Italia del tardo '800.

Gaetano Previati, apparentemente simile al Segantini del periodo divisionista, ma trascinato in visioni più decorative e letterarie che lo tratterono nella loro orbita limitandogli lo sviluppo tanto tecnico che umano dell'arte sua, si può quasi del tutto sottintendere in Segantini, salvandogli però il merito di aver tentato anch'egli la grande arte, che dirò sincretista, intesa a esprimere anche le più assurde visioni che possano illuminare lo spirito umano.

Giovanni Segantini, che ricercò con metodo, durante tutta la sua esistenza, di chiudere la vita in quella tecnica che a volta a volta ne traduceva meglio l'impalpabile essenza, fu un divisionista nel senso più alto della parola; il suo divisionismo è piuttosto un mosaico di colori, infinitesimale e brulicante capace di far vivere, in una superficie anche piccola, un'idea tattile di vastità e di larghezza. Eccellente nell'arte di adattare a questo suo ideale pánico l'illusione meccanica del disegno e del *trompe l'oeil*, eccolo donarci un gregge in cammino che pare nasca in un punto dal sole splendente nel mezzo dell'orizzonte e dilagare, e allargarsi, venendo verso di noi, con la forma di un superbo triangolo, ed eccolo scegliere per la sua gente le figure massicce e rotonde che piacque a Millet come quelle più capaci di vivere dentro alle sue dense atmosfere. Giovanni Segantini, come Gaetano Previati, non tradì mai il suo ideale di bellezza mistica, ma lo volle proseguire attraverso quegli umili mezzi che via via gli risultano meno illusori e migliori, cosicché lo vediamo passare da un primo periodo miltettiano, che seguendo la cronologia delle esposizioni va dall'881 e l'884, al periodo della pittura chiara, chiusa tra l'884 e l'886 sino a quello divisionista con lo scopo di aumentare l'intrinseca luminosità del quadro, e finalmente al simbolismo, che dopo il '90, predomina, in un modo assoluto, su tutta la sua produzione. Ma la vittoria più bella del Segantini fu quella di arrivare al simbolismo cui l'anima sua anelava, attraverso un'intensificazione di quella parte che nella sua pittura può chiamarsi scultorea per il mosaico dei colori che dapprima ottengono una vibratilità tutta imperiale, e a mano a mano affinandosi sboccano in quella sorta di nulla e di pura astrazione che nasconde i frutti saporiti e poco appariscenti dell'arte più tenacemente eseguita.

RAFFAELLO FRANCHI.

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: *Erae svegliato asceta perfetto* — 4 —
T. FIORE: *Uccidi* — 10,50 —
G. SCIORTINO: *L'epoca della critica* — 3 —
M. VINCIGUERRA: *Un quarto di secolo* — 5 —
(1900-1925)
Si spediranno tutti, franchi di porto, agli abbonati del Baretto, contro vaglia di L. 31.

Ogni amico del Baretto deve trovarci un nuovo abbonato. Chi ne trova tre avrà in dono, a scelta, uno dei volumi di letteratura o di teatro sopraelencati: tale volume si spedisce sollecitamente, franchi di porto, appena ricevuto il vaglia. Indicateci indirizzi di possibili abbonati.

Lettera sul Potomak.

Gran tempi i nostri, caro Pilade; a Daccoro, dirai tu, se i morti risuscitano... Che, che i morti giacciono. E neppure è un fantasma questo che ti sta scrivendo, ma proprio quell'Oreste, sia pure... Via, spoglia quell'abito compassato di esecutore testamentario! E quanto a me rassicurati: non indulgerò soverchiosamente a rievocazioni, chiarimenti e ancor meno a bilanci in cui tu possa venire a trovare in qualche modo impegnato. Un buon abbraccio val meglio. Riconoscierei vivi: questo solo importa oggi.

Riccomi, e neppure di ritorno. Seguilo il viaggio, fidando negli Dei, riconoscente anzi per quanto di meraviglia comporta il mistero del nostro destino se in un'unità di spirito lo contempi.

Altri seguiti dunque a interrogare. Ed altri ancora danzi. Per me son rasserenato: che si giurifica docile, disponibile - pronto a tutto, cioè, a forza che a resistere. O a nulla, se più ti garba, che non mi consenta l'integrità del mio cuore. Gran tempi davvero questi che mi fan così possibile! Ma lasciamo andare. Piuttosto è di questo inverno che vorrei sapere parlare, così mite che non si può a meno d'esser per la via e di giorno e di notte. Non ho mai tanto amato la città. Al mattino le case s'inteneriscono così da farsi quasi rosa. E c'è quel breve getto d'acqua nel giardino pubblico qui accanto che ascoltare il fruscio continuo sotto le stelle m'è una benedizione ogni notte prima di coricarmi. Quando poi al mattino passo presso alla vasca ci sono i passeri che ci si tuffano dall'orlo, ci strolazano a fior d'acqua, in un aruffo di piume gocciolanti al sole. Daccanto c'è una panchina, sovente mi ci siedo; anche stamani e m'abbandonavo a tanta grazia di trilli e tuffi e frulli nella dolcezza della stagione.

Ma ho tutto tratto di tasca un libro; e quel ch'è più, fresco di stampa, nuovo. Un libro nuovo; o presunzione d'autore, smodate pretese di lettore! — ci si ricasca ogni volta. Quasiché stimate che possano darsi libri nuovi, quasiché non fosse sempre la medesima storia che si racconta... Pilade, rammenta le nostre letture: «Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire; quelques mythes d'abord suffisaient, une religion y tenait tout entière... Puis on a voulu expliquer; les livres ont amplifié les mythes; - mais quelques mythes suffisaient».

Erano quelli i tempi in cui preoccupato di motivazioni alla minima riga che il caso potesse trarmi dalla penna, tanto vigore mi riduceva a continuamente allevare virtuososi propositi di silenzio che una petulante smania di giustificazioni al mondo non cessava poi di viziare.

«Un mot d'écri: un pas d'ôte à la chute». E l'angelo o il demonio che parla? Soffrivo di non saper distinguere le loro voci. Oggi lascio che s'identifichino.

Se ti cito Cocteau e ti riparo di quel me stesso che con alcuna ragione credevi sepolto, è perché questa frase nello scoprirla stamattina m'ha ridestato in cuore palpiti appena assopiti.

Un critico ti dirà, anche se non hai voglia di badargli, quanto valga Cocteau, quanto questo Potomak ristampato ora com'è assicurato in copertina nel suo testo definitivo (e noi vogliamo sperarlo).

In quanto a me nello sfogliarlo stamane, appena ho ritrovato il gusto che avevamo con delizia assaporato il quel prodigioso tempo in cui in una frase del Secret professionnel riassumevamo non senza segreta compiacenza, come in un'impresa, l'agile muscolatura dei nostri equilibristi intellettuali, delle nostre acrobazie verbali. «Ah! Narcisse, quel drôle de couple tu fais!»... Non abbiamo oggi da rimpiangere di non aver conosciuto allora Bersacière, Argémone, il Potomak e questi Eugènes pur così divertenti nei disegni. Noi leggevamo allora Paludes; neppure più del resto: lo sapevamo a memoria. Che non sapevamo a memoria? Ci dicevamo, al pari di Lafadio e Protos, dei subtils di fronte a «l'unique grande famille des crustacés». E' stato un bel tempo, possiamo dirlo a conti fatti.

I guai son nati il tuo giorno, che mi sono scontrato con Hubert, crustace tipo, e ho voluto sul serio prender contatto con lui, smaniosamente preoccupato di difendere la mia dissimiglianza — più ancora: di contrapporla in quanto disinteressata alla sua piattamente utilitaria sebbene ingenua sommissione ai codici vigenti... Mentre poi nell'intimo non cessava di ferirmi la sua disinvoltata facoltà di agire che pareva ostentarmi dinanzi come un tacito rimprovero. (E qui conceda Gide che lo si abbia in qualche modo rivissuto, come a suo modo del resto l'ha rivissuto Cocteau). «Lui? «J'ai moins fait quelque chose» dice Angélie «l'occupe». J'avais dit que je n'avais rien fait; je m'irritai: «Quoi? Qu'est-ce qu'il fait?» demandai-je... Elle partit: «Des masses de choses... D'abord lui monte à cheval... et puis vous savez bien: il est membre de quatre compagnies industrielles; il dirige avec son beau-frère une autre compagnie d'assurances contre la grêle; - je viens de souscrire. Il suit de cours de biologie populaire et fait des lectures publiques tous les mardis soir. Il sait assez de médecine pour se rendre utile dans les accidents... Hubert fait beaucoup de bien: cinq familles indigentes lui doivent de subsister encore; il place des ouvriers qui manquent d'ouvrage chez des patrons qui manquent d'ouvriers. Il envoie des enfants chétifs à la campagne, où il y a des établissements. Il a fondé un atelier de rempaillage pour occuper de jeunes aveugles... Enfin, les dimanches, il chasse... E vous! vous, qu'est-ce que vous faites?» - «Moi! répondis-je un peu gêné, - j'écris Paludes».

Un libro!

«N'auras-tu jamais rien compris, pauvre ami, aux raisons d'être d'un poème? à sa nature? à sa venue?». Questa che mi pareva assoluta incapacità di Hubert a intendere la necessità di un libro, mi fece allora dubitoso se io stesso le intendessi chiaramente, e a furia di prendermi a vagliare le mie ragioni di esistenza finivo col du-

bitare fin della legittimità di alcun mio diritto ad essere. Ti rammenti Jacques Forestier nel Grand Ecart? «En cherchant plus haut son contour je le dénonce comme parasite sur la terre. En effet, où est donc le papier qui l'autorise à jouer d'un repas, d'un beau soir, d'une fille des hommes? Qu'il nous le montre. Toute la société se dresse comme un agent civil et le lui demande. Il se trouble. Il Jacques Forestier. Quella di Cocteau, d'altri, immagino, la mia stessa forse, coincide con quella della fabbricazione del documento che valga come giustificazione. Ma quand'anche ci s'infischia della giustificazione del Tribunale, un rischio c'è sempre, il più grave, il solo anzi che conti: di non riuscire che ad un falso. Son tempi questi che se consentono una così scaltrita lucidità è solo per imprigionarci come in un gioco di specchi.

Il Potomak è la storia di chi vuol scrivere un libro; mentre Paludes vent'anni prima n'era stato la satira, e non di questo soltanto. Gide diceva: «Moi, cela m'est égal parce que j'écris Paludes...» Ma in vece di Polder ci ha poi dato les Nourritures Terrestres; e les Caves du Vatican tutto ci autorizzano ad attendere dalla pubblicazione dei Faux Monnayeurs annunziata per quest'anno.

Cocteau s'accorge della sua inconsistenza? della sua monotonia? S'accorta della grazia del suo gioco: scambietti, ammiccamenti, sottintesi. Ma ripete, insiste: «Je laisse partout le mot livre et l'enflure naïve des promesses». «Tout ce livre - est-ce bien un livre? - son verbiage noir, ses contradictions...». Infine nella dedica a Stravinsky: «Il n'y a pas eu de livre; tout au plus une feuille de température». Per prevenire ogni attacco non solo ambie le guancie offre con destrezza, ma tutto si spoglia: «Ma pudeur: Etre tout nu, ranger la chambre, éteindre. Et chacun apporte sa lampe».

Pilade, ho sete d'aria. Se ha pigliato questa piega la lettera che t'ho scritto, farcia così di citazioni è un poco per liberarmi dalla loro insistenza. Se me la sua presa con Cocteau è perché un Potomak ho pur io voluto scriverlo un giorno e vorrei dimenticarmene. Se adesso ti abbandono così in furia a decifrare l'incongruenza della mia scrittura è perché la sera è scesa e cedo al richiamo delle vie. Posso tu pure un giorno cedere a quel che ti sollecita e ravvisare la voce della felicità. Chi meglio del viandante assapora la dolcezza dei riposi?

ORESTE.

Jean Cocteau — *Le Potomak* - 1913 - 1914 précédé d'un Prospectus 1916 - Stock - Paris, 1924 — *Le Secret professionnel* - Stock, 1923 — *Le Grand Ecart* - Stock, 1923.
André Glé — *Paludes* - première édition - Librairie de l'Art Indépendant - Paris, 1895.

Guitry e Ruggeri.

Guitry, questo attore, che pare a tutta prima michelangelico, è invece, il rappresentante di un repertorio raffinato, decadente; è il Bernstein degli attori, che porta la brutalità dei bassi fondi in una cornice di «arrivisti» e di morituri.

Egli traduce la sensibilità di un momento, è l'espressione di una tendenza di *avant la guerre*: è un condottore.

Il repertorio ha seguito lui. Man mano che Guitry diventava meno giovane, alle figure fresche di *Amants*, alla spontaneità sentimentale di *La Veine*, all'amore doloroso e puro di *Rogier Dembrun* si sostituivano le inversioni dell'amore delle *Virgines Folles*, i problemi etici e politici del *Tribun*, la vecchiezza religiosa di *L'Emigré* e soprattutto i drammi del denaro.

Chi scriverà la storia del Teatro francese dovrà occuparsi di questo attore come di un creatore. Egli ha collaborato con Bourget, ha urtato Bataille, ha regnato nella città-martire.

Mi sono spesso domandato quale dei nostri attori possa paragonarsi a Guitry.

Zacconi, no: è uscito dal simbolismo, dall'infinito del teatro nordico; ha reso plastico il misterioso. Novelli è multiforme, ma non è un grande amoroso: Andò era Le Bourgy; Monnet-Sully era Tommaso Salvin, Talli è Antoine.

Opereremo di questo raffronto prossimamente.

Il più vicino a Guitry mi è parso finora Ruggeri.

L'altro e l'altro sono giunti alla grande arte attraverso i ruoli di *hommes à femmes*.

Hanno un'affinità di repertorio: il teatro di Burnstein in prevalenza e di qualche altro autore tendente verso l'aspro, il cinico: *les cruels*.

Affinità di procedimento: semplificazione, anzi utilizzazione di certi stadi d'animo. Una ricerca della sobrietà e dello sfuggente: il rilievo di certe scene su uno sfondo, un procedimento di quattrocentisti.

Le differenze: forse di grandezza. Ruggeri è più uniforme nella stessa *pièce*, più vario nel complesso. Crea cioè delle figure opposte: passa da Amleto a Sansone. Ma nella stessa figura non sviluppa un'eccessiva varietà di ritmi.

Nella voce Guitry ha certi toni alti di *tesa*; Ruggeri ha certe intonazioni misteriose che talvolta contraddicono la brutalità del personaggio.

Altra somiglianza: si sovrappongono spesso all'autore.

Altra differenza: nel gesto Ruggeri è monastico; Guitry un atleta in ritiro; un addomesticato.

Altra differenza: Ruggeri ha delle intenzioni essenzialmente artistiche; Guitry piuttosto sociali.

ACHILLE RICCIARDI.

NOVITÀ:

Giuseppe Prezzolini

GIOVANNI PAPINI

Lire 6

STILE E TRADIZIONE

Mi è assai piaciuto che nel primo numero di questa rassegna, accanto a parole di condanna, sue e d'altri, per la nostra appena trascorsa giornata spirituale e letteraria, il direttore del «Baretti» abbia accennato a spiriti rari e individui originali, con i quali non è dubbio che si debba mettere il lavoro a comune; e ad una sua volontà di conservare, riabilitare, trovare «leggi alleati». Se è inevitabile che gli scrittori delle riviste muove ci appaiano in atteggiamento di polemica e di collana verso il malcostume precedente, letterati e insieme confessori di nuove fedi e di nuove speranze; è altrettanto certo che in siffatti processi e requisitorie non è facile serbare buona misura e non dare nell'avventato o nel generico.

A tutti sono in mente le carte programmatiche e programmatiche che han deliziato più volte la nostra vigilia; le zuffe ideologiche o appena verbali — *verba sequepedalia* — onde più volte fummo distratti e delusi in cammino. Evitare il generico, costruirsi dei limiti e dei piani concreti, e siano pure modesti, è questa la difficoltà maggiore a cui va incontro, oggi più che ieri, una rassegna di letteratura; ed una rivista come la presente la quale non ha temuto di rifarsi esplicitamente all'insegnamento di quel maestro di chiarezza che è il Croce. Pensando al quale, e ai frutti tuttora incerti e controversi della sua scuola, che accettiamo in più parti come nostra, non è facile davvero resistere alla tentazione di crearsi storici del tempo presente e suoi giudici, se non proprio suoi giustizieri.

Il problema della tradizione è il problema di tutti noi, e porlo con chiarezza è già impresa difficile; ché tanto varrebbe averlo risolto per metà. Ma siamo lontani da questo.

Quanto c'è di vero e quanto d'illusione nella nostra tendenza a crearsi critici e giudici del nostro tempo? Mancanza di prospettiva, passioni e accidenti individuali, ci creano ostacoli da ogni lato. Nei nostri inventari e bilanci di cultura, nei moti che ci persuadono a erigere in leggi e in imperativi i nostri estri più incontrollabili, noi non sappiamo quanto sia di capriccio e quanto di verità. Il concetto di tradizione che ci guida, i propositi di chiarezza e di concretezza che ci vengono dall'insegnamento crociano, sono, per esempio, assai chiari, e per nostro conto decisivi, per quanto si riferisce a problemi di cultura e di critica, e ai programmi di lavoro per il futuro, che a questi si riferiscono. C'è qui materia per l'opera di più d'una generazione; e intanto già si parla, d'attorno, di superamenti, misticismi e dualismi. Se i poeti hanno perduto la fiducia nelle parole, i critici che non vogliono essere da meno si raccomandano quando alla provvidenza, quando a pretesti freudiani ed einsteiniani; è in tutti un gran disprezzo dell'arte e un palese desiderio di pescare nel torbido.

Un primo dovere potrebbe essere dunque nello sforzo verso la semplicità e la chiarezza, a costo di sembrar poveri. In Italia non esiste quasi, forse non esisterà mai, una letteratura civile, colta e popolare insieme; questa manca come e perché manca una Società mezzana, un abito, un giro di consuetudine non volgari: come a dire un diffuso benessere e comfort intellettuale senza come ma senza vaste bassure. Costi è mestieri lavorare in solitudine, e per pochi: di fronte non è che grossezza, e non solo quella borghese, ma quell'altra verniciata di cultura e di sufficienza.

Il diffuso e appena larvato discredito in cui è tenuto nel nostro paese il letterato e l'intellettuale, non dev'essere l'ultima causa della smania che dimostrano gli scrittori esordienti di atteggiarsi a profondi filosofi, al disopra della mischia. Ma carla, muovendosi nei fatti concreti. Non vorrà in realtà non c'è oggi miglior dimostrazione della propria cultura filosofica, che quella di dimenticarsi accettare alcuna mitologia; ma alle nuove che si pretendesse d'imporsi preferiremmo decisamente quelle del passato che hanno una giustificazione e una storia. Al furore relativistico o attualistico è ben sicuro che anteporranno lo splendore cattolico. Al desiderio di frontiere troppo vaste, di cieli troppo distanti, porremo innanzi il confine del nostro paese, la lingua della nostra gente. Troppo lavoro rimane da compiere oggi, perché ci tentino questi salti nel buio; ed è — oltre i precisi e maggiori compiti storici che l'esempio crociano ci addita — un ingrato travaglio senza luce e senza gioia: la creazione di un tono, di una lingua d'intesa che ci legghi alla folla per cui si lavora, inascoltati; che ci conceda l'uso del sottinteso e dell'allusione, e la speranza di una collaborazione; la creazione di un centro di risonanza che permetta alla poesia di tornare ancora a costituire il decoro e il vanto del nostro paese, e non più una solitaria vergogna individuale.

Con tutto questo, che può di certo formare la base d'intesa per una lunga attività che noi non vediamo di certo compiuta, non s'è però uscite, è chiaro, dal campo della critica e della cultura. Per ciò che riguarda la poesia, preoccupazione segreta e costante di tanti, i lumi sono assai minori; come ausilio minore può darci, tutto sommato, il concetto di tradizione che da più parti, e giustamente s'invoca. Dove per tradizione non s'intenda un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini — ma un intimo spirito, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra; allora riesce alquanto difficile proporre un modello esteriore, tranne un preciso insegnamento. Non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa. A questo intento poco giovano i programmi e le buone intenzioni.

Noi riteniamo che il nostro tempo ha cominciato, in qualche modo a trovare la sua voce e la sua espressione; e crediamo di poter affermare che gli uomini migliori d'oggi saranno un giorno veduti meglio inquadrati nella storia del nostro paese, che non li esclude dal loro posto di cittadini europei. Ma intanto questo destino di vivere alla giornata è parso ad alcuni troppo precario. Fu notato cioè che il problema dello stile, inteso come qualcosa di organico e di assoluto, momento supremo della creazione letteraria, è tuttora aperto al punto in cui lo lasciarono il Man-

zoni e il Leopardi; e parve non vi fosse dopo che abbassamento, compromessi, dialetto e falso.

Non si potrebbe negare che qualche cosa di vero sia in questo sconcertante rilievo; come è certo che l'esagerarne la portata ha condotto a risultati incredibilmente inattuati e generici.

Non fu tenuto abbastanza presente che nell'ordine di taluni atteggiamenti superiori il Manzoni, poeta e punto d'arrivo di tutto un ramo secolare della nostra stirpe, si giovò della soluzione cattolica; che nel Leopardi stesso dopo i quattro o cinque momenti più alti e più leggiadri, c'è già scaldamento e autoretorica; e che, prima di questi, il Foscolo dello *Sterne* e delle *Grazie* è già vicino in spirito a certo odierno superiore dilettantismo.

Se questi sommi non seppero, essi stessi, tenersi molto sulle cime conquistate, come pericoloso deve apparirci questo isolare e ideologare alcuni attimi cristallini e irripetibili dell'arte loro, considerati in astratto e al di fuori dell'opera che coronano e giustificano.

Se giunti a queste altezze fu necessario un ritorno al piano, non è una ragione valida per negare giustificazioni agli scrittori che vennero in poi. S'è vista la poesia d'oggi giovarsi, con risultati d'indiscutibile concretezza, d'un tono più comunale; e si son visti fallire l'uno dopo l'altro i trovatori più baldanzosi, che cantano per universali e ripetono ingenuamente le forme del passato considerate come realtà estrinseche valide di per sé. Più di costoro che dello stile tradizionale non serbano che le apparenze — e altro non è possibile in questo senso a meno che nuove condizioni storiche non sorgano e nuove fedi — più di costoro, diciamo, ci sembrano nella tradizione coloro che riflettendo nell'opera propria i caratteri del nostro tempo complesso e difficile, tendono a un dilettantismo superiore, saturo d'esperienze umane ed artistiche.

In Italia — altri l'ha già osservato — pochi si figurano quel che può essere un dilettante di grande classe; e metteremo anche questa tra le riprove della nostra scarsa civiltà, non solo letteraria. Noi per conto nostro ci riterranno fortunati se

con l'opera nostra potessimo collaborare alla formazione di un ambiente cordiale, di allusione e di intesa, in cui potesse sorgere senza fraintendimenti un'espressione d'arte, anche modesta. Invece si continua ad attendere il Messia, che non verrà.

La verità è un'altra; ed è che, debba o non debba risorgere la nuova arte dal tormento critico, essa non sarà cosa nostra se non risponderà alle più imperiose esigenze che in noi si sono maturate. La sua semplicità dovrà essere ricca e vasta; e chi non sente venir meno la fiducia nei profeti ingenui è davvero persona di buona fede. Oggi ci si attarda in condanne e in processi, ma nessuno potrebbe immaginarsi di rinunziare, senza sentirsi impoverito, a certi toni che sono nell'aria e rappresentano tutta la poca ricchezza che abbiamo sortito.

Lo stile, il famoso stile totale che non ci hanno dato i poeti dell'ultima illustre triade, malati di furori giacobini, superomismo, pessimismo ed altre bacature, ci potrà forse venire da disincantati savi e avveduti, coscienti dei limiti e amanti in umiltà dell'arte loro più che del rifar le genti. In tempi che sembrano contrassegnati dall'immediata utilizzazione della cultura, dal polemosimo e dalle diatribe, la salute è forse nel lavoro inutile e inosservato: lo stile ci verrà dal buon costume.

Se fu detto che il genio è una lunga pazienza, noi vorremmo aggiungere ch'esso è ancora coscienza e onestà. Un'opera nata con siffatti caratteri non abbisogna di molto di più per approdare, come la *bouteille à la mer* di de Vigny, ai tempi più lontani.

E' chiaro che tutto si deve tentare per mettere in salvo quel che s'è fino ad ora realizzato, i tre o quattro punti d'intesa che rischiano di essere scancellati e sconvolti. Su questo minimum comune di programma c'è lavoro per tutta la nostra generazione: non è per noi tempo di dissenzi, di posizioni singolari e di camarille.

Aristarco-Baretti reincarnato lascerà di certo questi lussi agli uomini del domani, di noi più fortunati. E per ora: — buon anno, Scannabue.

EUGENIO MONTALE

LA NUOVA ANTOLOGIA

verso la possibile riconoscenza dei più semplici lettori.

Rifare, nel 1920, un Almanacco della Voce, uso quello del '15, vuol dire assai vociani di cuore. Si capisce anche, quasi per ragioni tecniche, che il terreno della Voce attraggere degli antologisti — poiché è il terreno dove al libro si sostituisce il quaderno, quando non il saggio, l'articolo, la postilla. In verità il tono della prima edizione è schiettamente vociano, ma, per disrezione, e rompendo con le ubbie e le grettezze dei vociani combattenti, si ammettono i precedenti storici; si dà larga ospitalità ai poeti crepuscolari, che si vuol dire che si riconoscono per antesignani.

Essi infatti sono idillici; cercano e definiscono (magari con leziosaggine) la poesia staccata come un tutto, una visione che sta da sé, disancorata, remota, dietro un sipario; ma ivi soltanto le anime ingombre e gravate si dissolvono, e il segreto male si liquefa dolcemente. Ecco che la vita, anche secondo loro, è priva di funzioni concrete; si consuma e rinasce col variare della fantasia breve, o permane in penombra. La loro espressione, sinuosa, mutevole di momento in momento e perciò immediata, non ha bisogno d'architettura; libera dai sostegni logici deriva da un nulla lirico e vi muore, come un lampo che corre arbitrariamente il cielo notturno si spenge lontano senza rombo.

La stanchezza e l'affettazione delle forme consuete che, perdute nella nebbia, smorzate, aiutavano la nostalgia dei crepuscolari, farà luogo poi all'invenzione delle forme nuove; ai clamori libertari e ai fulgori incendiari; il passaggio si fa senza salti. Si mettano accanto Corazzini e Palazzeschi, o Govoni e Folgore; cambia, dall'uno all'altro, il tono; ma di grado più che di natura, come se l'animo si fosse rinfanciato e dopo le prime prove, un po' timide o accorate, sostituisce la baldanza all'ironia. I crepuscolari giudicavano meglio, possedevano il senso raffinato, quasi morboso, delle distanze, s'abbandonavano a sommessi colloqui con gli uomini, con le cose, donde nasceva la loro pietà. Questi si fidano del gioco d'una volontà che li illude; assumono la singolarità come una forza e si fanno centro d'un vortice in cui le immagini sono attratte e scomposte; dicono perciò il loro monologo in un mondo senz'eco, suscitato e sconvolto dal battito delle loro parole.

Entrambi sono mossi da una necessità d'indipendenza, in quanto artisti, da un'avversione per le catene che li avrebbero costretti a una mediocre risonanza d'epigoni, alla servitù dello stile imitato. Li preme una medesima voglia di solitudine, non è diverso il senso della loro protesta; si possono tutti considerare come inconsci campioni di nuovi principi estetici. I poeti crepuscolari sono umili e guardinghiosi, non mansueti alle esigenze del mondo e talora pieni di civetteria; ma sotto il velo della tristezza o la finzione d'una sconfitta, quanto spesso s'indovina la gioia. La coscienza dell'artista non si turba più del proprio dolore, quando sia espresso; e dall'oscuro impulso iniziale e dalla confusa noia delle immagini che si tramutano e s'accavallano giunge infine alla chiarezza del frammento.

Così la prima antologia è una specie di apoteosi del frammento. Dove non è possibile incidere perché la continuità della mola non permette d'apprezzare gli elementi lineari e lirici, la presentazione degli autori è tendenziosa e insufficiente (Renato Serra, Ada Negri); oppure praticano dei tagli sapientemente ironici che danno spicco alla materia più sciatta e incerta (Guido da Verona). Nel culto del frammento ci si può riconoscere una consuetudine retorica del nostro spirito, che intende la poesia come una distillata quintessenza, e la vede in forma di preciso cristallo frammezzo alle vegetazioni troppo folte e intricate; ma vi è in oltre insito uno sforzo (e uno sfoggio) assai moderno, cioè una figura di quell'attivismo che è la più consolante illusione della gente debole e esi-

gua. Si direbbe che gli autori abbiano paura di smarrirsi, se non tenessero teso e sonanti e compiute in sé una per una le linee del loro scritto, e negli oggetti che toccano e pesano più che vederli, non facessero sentire, quasi una presenza divina, la loro presenza.

Si capisce che allora tutto è poesia — tutto è potenza e mezzo d'espressione, ogni sillaba è preguia di valore, e i periodi, uno dopo l'altro, son bandiere spiegate, larghe insegne che da sole bastano a decifrare l'animo del poeta. Le forme poetiche hanno da esser apprese internamente; il verso, non solo la rima, si deve sdegnarlo come una specie di richiamo volgare, come un «bajou d'un sou» che sta bene soltanto ai negri. Con tanto orgoglio non si riuscirà mai a interessare il prossimo, a narrare vicende umane, a far vivere e muovere persone; ma questo non importa agli scrittori che respirano nell'atmosfera d'un cenacolo.

Dove portasse la via battuta fin allora dai loro amici, e in generale dagli scrittori «moderni», fossero o non fossero futuristi, i raccoglitori dell'antologia l'hanno capito; lo dimostra la nuova edizione di quest'anno. Quel che s'è detto fin qui vale per questa edizione; i favoriti di ieri devono avere uno speciale risalto, non foss'altro per quel loro influsso che rimane tenace anche in chi se ne vuole liberare. Ma appena s'aprono le nuove pagine, si ha l'impressione che ci sia più respiro; e insieme d'una scelta più umile, più attenta, taluno dirà più corviva; ma anche meglio informata. Gli scrittori riuniti son di più; le fila si sono allargate, e i più diversi o opposti paion pacificati in buona vicinanza. La raccolta non è vizziata da intenzioni polemiche, è meno uniforme di prima, meno didattica, e, sotto un aspetto di più larghezza, indulgenza, assai più vivace.

Son tornati alcuni anziani, colpiti allora da un giudizio sommario; dei nuovi, non più giovani, ce n'è di quelli che hanno ottenuto un largo riconoscimento dal pubblico, ma che non possono garbar molto al gusto dei loro presentatori. Su tutti, anche su quelli già noti per prove di scrittura astratta, par che aliti un'aria più umana. Non contrebbero più, ora, le vicende di stile; appaiono, come un esercizio, se utile o forse indispensabile per chi è del mestiere, privo di senso generale. Per un altro verso, alcuni che giocavano beati con le immagini e coi suoni come dei tardi fanciulli, si son fatti più corpi; hanno smesso di vezzeggiare e precipitato a sentire il peso dei beni e dei mali.

Comincia bene l'antologia dando uno spazio doveroso a Adolfo Albertazzi, il più vecchio e il solo defunto dei nuovi ammessi, un romanziere adatto a farsi discettare, perché qui, nei brani che fan figura di bozzetti, raggiunge il suo pieno vigore: delicato, un pochino blando, a volte quasi profumato; ma pure fermo, e capace di contenere il variare degli accenti e dei gridi umani nella precisa cornice del paesaggio. Altri scrittori non comportano un trattamento d'antologia; ma stanno a dimostrare che si aprono ormai le vie del racconto. I novellieri d'oggi non sono innocenti; portano in sé ricordi di molte letture, aspirano a una specie di raffinatezza psicologica che ai lettori più nostrani può sembrare esotica e falsa. Non ci danno quindi libri animati e divertenti, ma tentativi d'un'arte che si liberi dagli schemi della vita provinciale.

La lettura dell'antologia sarà fatta con profitto, e raddrizzerà forse parecchie opinioni. Vorrei più che altro indicare gli esempi di Cicognani, dove si vedon creature piene d'istinto, indagate con cura scrupolosa, mostrate e animate con una penetrazione scevra ormai da qualunque compiacimento; e sono liberamente acri e proterve, è patito e s'è rugato per loro il volto del loro poeta. Oppure mettere a confronto del suo estatico mondo di prima la semplice pietà di quella chiesa del Carmine dove Palazzeschi ha piantato e pregato. Vorrei anche rilevare certe esclusioni; e mi par di capire che non s'è voluto dar risalto a pagine di fronzoli letterari, a eccellenti ma sterili ricicchi, a esempi, se si può dire di pura e semplice calligrafia. La volontà dello stile era andata a parare alla spruta noia di rifacimenti, alle note di taccuino redatte con gran sussiego; ora quelle ricche vesti si sono sgonfiate e pendono a un gancio ammenite. E' giusto che il scetticismo rudesco non sia tornato in mostra.

Non mi riesce invece di capacitarmi che nell'abbondanza degli scrittori qui annoverati non ci sia posto per Ojetti. Anch'egli sta facendo, è vero, da due o tre anni in qua dei perfetti esercizi di stile; e quando c'è meno vena si sente la mano che tituba e incaglia per uno scrupolo esagerato, quasi materiale. Ma fa il suo cammino a rovescio degli altri, il suo travaglio è, non per una forma vuota, retorica, ma per ottenere una forma plastica, aderente e adeguata alla sua esperienza così varia, al suo spirito tanto acuto. Hanno avuto forse a sdegno, in lui, il dilettante? Hanno respinto, per ricordo delle loro colpe passate, gli esempi staccati, frammentari, l'arte troppo controllata che tira all'effetto, la bravura un po' giornalisticata? E sa bene di mostrare questo scetticismo, che a forza di guardare gli atti e le pose degli uomini, o magari i loro vestiti, se li accosta e li comprende. Il disegno preciso e icastico, la chiarezza sottile sono buoni veicoli anche per la commozione.

Se ora si dovessero tirare gli oroscopi, si potrebbe dire che ci si sta orientando lontano dalla letteratura chiusa e d'eccezione verso interessi panoramici e considerazioni più pacate degli eventi, che si è stanchi d'ammirare e celebrare il proprio io e si pensa di più alla responsabilità dello scrivere; tanto che, fra cinque anni, ci avrebbe da esser scarsezza, negli scrittori, d'elementi lirici e un'antologia come questa non si potrebbe più rifare. Ma è meglio attenersi al presente e non esser dunque ingrati alla fatica dei compilatori né alla schiera degli scrittori i quali attestano, quante volte han voluto rinnovare, la tenacia delle nostre tradizioni, la plastica bontà dei nostri grandi e il peso della lunga storia che, per esser gente civile, noi si deve accettare ed amare.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

MARTINI

Della Firenze granducale Ferdinando Martini è un sopravvissuto: tutto il nuovo mondo venuto formandosi negli ultimi decenni, abiti di vita e di cultura, problemi e tormenti spirituali, gli è estraneo: è rimasto volto all'indietro verso l'età, nella quale trascorse la sua giovinezza, ed ebbe affetti e passioni e luoghi e persone care, disperso tutto nel profondo del tempo.

Posizione particolarmente felice, perché la tarda età e la distanza degli anni gli consentono ora quella sorta di amore distaccato, venato di rimpianti, che si porta alle rimembranze di un tempo che fu. Ne nasce un'atmosfera suggestiva, tutta particolare: e i fatti perdono gli stacchi violenti, le tinte calde, i contrasti d'ombra e di luce; tutto s'appianna in un dolce chiarore, che ogni cosa ugualmente rivela e dipinge, dandole giusto risalto e appropriato colore. La ragione e il sentimento, il sereno giudizio dello storico e il cuore del poeta, del pari concorrono nel creare una tale visione del mondo: posato ragionare, calmi affetti, bonaria ironia.

Questo atteggiamento, consueto al Martini, è tutto esplicito in «Confessioni e Ricordi di Firenze Granducale». Manca al Martini la forza di crearsi un proprio mondo, extratemporale, nel quale vivere da gran signore, dettando leggi, facendo e disfacendo a suo piacere: l'arte sua nasce tutta in margine alla storia, come una serie di attente postille: più che un creatore, egli è un delicato alluminatore del gran libro di Clio. La gioia di ricostruire fatti, luoghi, persone, è centrale nel suo temperamento; interesse storico che è però schiettamente psicologico. Altri ha giustamente notato come nella storia egli ricerchi l'aneddoto, il fatterello, e come le grandi cose s'impiccioliscono nelle sue mani: ma perché la notazione sia esatta, è necessario comprendere l'intima causa di questa costante riduzione del trascendente storico alle anime dei singoli attori. Neppure i luoghi hanno autonomo valore nell'arte martiniana, che solo gli importano per le persone che li abitano, per i vestigi di vita che serbano; assai rara è la contemplazione obliqua di paesaggi e di monumenti goduti per la loro bellezza sola. Ciò che principalmente lo attrae è l'uomo: non l'uomo ritratto, «specie sue aeterni», in quella che noi ameremmo chiamare psicologia metafisica, nella rarefatta atmosfera ove si aggirano, fra sovrumane passioni e sovrumani pensieri, le grandi anime; bensì l'uomo sociale, quello che può vedere il buon senso della psicologia spicciola, mosso da piccoli e comuni sentimenti, da piccole e comuni idee: a questo livello ridotti anche gli uomini più insigni.

Egli difatti non riesce nei romanzi e nelle commedie di tipo sentimentale, moda secolo XIX, ove si tratta di creare personaggi agitati da vere passioni. Se ne prenda uno qualsiasi. «La Marchesa», per esempio; e si vedrà la falsità generale del libro derivare dall'impossibilità del Martini a vivere esseri tragici: il primo a sorridere incredulo delle loro declamazioni è il romanziere; sebbene non giunga a tal punto di raffinata ironia, da distruggere egli medesimo le proprie creature, che sarebbe la salvezza.

E' ormai cosa sin troppo ovvia e pacifica che il meglio della passata produzione martiniana è da cercarsi negli articoli, ne quali appunto l'attitudine a ricostruire avvenimenti, a ritrarre persone e luoghi ha libero campo. Qualità ben più profonda questa dello spumeggiante gioco di arguzie, onde sono intessute certe aglie cicale, che valsero al Martini la fama — inferiore a' suoi meriti — di elegante *causer* alla francese, tutto Faguet. Non si può certo negare che il suo sottile gusto psicologico, il suo modo di far l'articolo storico-letterario in forma di ritratto, lo ricollegano alla tradizione del *Sainte Beuve*. Ma l'interesse che lo muove è molto più limitato e meno profondo: non spazia nei secoli; si aggira cautamente tra argomenti contemporanei o vicini. Il *Sainte Beuve* ha trovato la sua forma nei «*Portraits*», curioso e amorevole *vagabondaggio* in cerca di fratelli lontani; il nostro scrittore, invece, nelle «*Memorie*», ove l'interesse si fa più caldo e più vivo, trattando di persone e di cose da lui medesimo conosciute. L'ultimo Martini giova a farci comprendere, come non potevamo prima, quello di ieri. L'assano in seconda linea quelle che erano poi apparse note essenziali: sappiamo che il suo sorriso non è la smorfia dell'uomo di spirito contraente il garbo volto alla strada freddura, ma la manzoniana ironia di un moralista, che inuaguarda con sorriso delle umane debolezze. E le qualità più pronunciate, che si disperdevano in una superficiale dilatazione giornalistica, si raccolgono intorno a un nucleo limitato ma, preciso. Possiamo ora definire con certezza Ferdinando Martini come il poeta di un ristretto mondo provinciale, ricreato con un' appassionata indagine psicologica.

La storia che lo ispira non è quella composta nella solenne lontananza dell'eterno, quella che ci rallegriamo con un brivido fra le rovine di Roma antica, o per le vie di un nobile comune italiano. E una storia vicina e lacerata, l'immagine dell'irreversibile passato vela di mestizia il ricordo.

Oltre che per questo loro incanto particolare, le «Confessioni» sono il capolavoro dello scrittore e uno dei libri più belli: una presente stagione letteraria per altre rare virtù artistiche. Il Martini è un grande ritrattista. Come stagliano nette le aggrinzite sue figure sullo sfondo grigio, popolato di vecchie case! Come emergono coi loro barbi e coi loro cilindri 1850! Tutto un mondo vien fuori, un mondo di ritratti, di macchiette, di uomini o celebri o ignoti, felicemente fissati con un tratto sicuro di penna. Vero toscano, egli disegna all'antica, come un quattrocentista, col solido nerbo di un Pollaiuolo: pura secca, contorni angoli, rilievi evidenti. Pure nulla in lui dell'artista puro, che gode nel ritrarre un pezzo di realtà esteriore; non un tratto inutile non un elemento puramente decorativo: l'aspetto fisico dice il morale.

Lo stile è di una deliziosa finezza, fuso con le cose, perfettamente aderente al suo amore di ritrattista. Si è tanto discusso sulla prosa del Martini. — Accademica? toscana? — Ma la sua prosa è lui: senza compiacimenti retorici, senza ricerche linguistiche. Quando un uomo sa raccontare così, con tanta felicità nativa, bisogna riconoscere che vi troviamo di fronte a uno scrittore di razza. Compostezza e sobrietà, pochi particolari, che acquistano suggestivo valore in una perfetta costruzione.

Uguale ambiente, uguale arte nell'ultima novella: «A lié riposa»: un paesello, piccole passioni, piccoli pensieri e piccole lotte: uomini di minuscola statura, guardati con quel particolare sorriso, che inchiude la simpatia e la burla, l'indulgenza e la critica. Gli avvenimenti sono di portata acconcia alla levatura degli uomini; ed è difficile leggere alcunché più gustoso di queste beghe comunali che vanno crescendo a poco a poco fino a sommergere il povero assessore Giovacchino, tragicomico protagonista della semplice

storia: una tempesta in un bicchier d'acqua. Le vicende di Pieriposa hanno degno epilogo in questa catastrofe, narrata con scherzoso tono di epica solennità: noi sentiamo tutta la tristezza di tali dolori, meschini in sé, ma troppo grandi per l'anima che deve portarli; e proprio ci tocca il cuore l'angoscioso precipitare di questo regno di cartapesta. La capelleria, «simboli e custodia delle passate grandezze», che si erge sulle valigie e sui sacchi nell'alba della gelida e grigia mattinata di gennaio, riassume tutto il finissimo contrasto. «Sic transit gloria mundi»; la gloria degli accessori di provincia, dei loro cilindri e dei loro discorsi, come le altre tutte. Ma com'è amaro questo sorriso! Non è più il sollazevole scherzo, caro ai fiorentini: c'è qualcosa di un più profondo, umorismo.

Di tal sorta è l'arte del venerando scrittore, arte di altri tempi e di altre generazioni letterarie. «A Pieriposa» — novella all'antica? — Il titolo c'è tutto Ferdinando Martini.

EDMONDO RHO.

RENATO SERRA

Serra Pascoliano

Fondamentalmente il mondo spirituale di Renato Serra, è pascoliano.

Come per il poeta S. Mauro, anche per lui esistono due realtà trascendenti la nostra vita spazialmente e temporalmente, in virtù delle quali se per la prima l'uomo è un granel di sabbia nel vasto mondo quanto il mondo lo è nell'infinito universo, per la seconda la sua vita non è che l'ombra d'un sogno e un soffio nell'uguale eternità del tempo.

Spirito in altro modo fine, non era arrivato che in parte ad accettare il molochismo dei Pascoli. Sì, il mondo dei Pascoli autore del *Ciocco* era in parte anche il suo; solo che, più irgonico del poeta di *Myricae*, non gli riusciva di ricavare da essa la concezione ottimismo e palinogenetica che si trova nel pascoliano *Argento* (e non solo qui), e nella leopardiana *Ginestra*.

Di fronte alla morte come di fronte alla vita l'uomo non poteva che rimanere solo: chiuso nel suo piccolo mondo impenetrabile agli altri, quanto corazzato davanti ai tentativi letificanti d'evanescenza.

Se avesse avuto da natura un cuore meno nobile, con una concezione della vita di tal genere, il Serra sarebbe potuto diventare un cinico; non rimase che uno squisito temperamento di scettico e di *blasé*, intento ai suoi spettacoli della natura quanto ai moti del suo animo, curioso e geloso di conservare nel «flusso eralico» che lo spauriva, se stesso, quale sola realtà di cui non poteva dubitare.

Ricordate il periodo finale della sua magnifica *Partenza di soldati*? E tutto il flusso eralico che mi spaura, l'infinito che mi rapisce in ogni punto dell'universo; il passato che non ritorna, i morti che si aggiungono l'uno all'altro, tutto si risolve nell'uno e nell'identico.

«Una cosa non è l'altra. Ma continua l'altra. Ma non ci son cose. Ci sono io. (Kim. Chi è Kim?)». (*Stampa*, 30 Novembre 1923).

Dirette che questa fosse la conclusione potuta scrivere da uno scolaro di Croce e di Gentile, se non sapeste che Renato Serra collaboratore della «*Voce*», e rivista dell'idealismo militante, stimava così poco i suoi amici del «gruppo fiorentino», da non desiderare neppure di conoscerli.

Fra i tanti non strinse amicizia che col De Robertis, appartenente come ognuno sa, all'ultima «*Voce*» a quella esclusivamente letteraria ed artistica del 1914-1915.

Ma non parliamo di questi, né degli uomini politici vociani che il giolittiano e tripolino Renato Serra aveva in uggia; poiché non è nei nostri intenti di fare qui ad essi il processo per «tutto il male» che hanno fatto; molto più che Serra seppe prestissimo immunizzarsene collo stare lontano e col pensare ad altro. L'abituale indolenza ed il naturale scetticismo, quanto il giovanile insegnamento carducciano di Severino Ferrari, gli impedirono di diventare uno scolaro dei maestri surricordati, ma del Croce specialmente, di cui non rimase mai altro che un lettore ammirato, per rivendicare anche di fronte a lui la sua libertà di uomo e di pensatore; siccome il Carducci coll'esempio gli aveva insegnato.

Il Pascoliano Serra tra il Croce e il Carducci

Dobbiamo credere ciò anche se quale critico cercante nell'opera d'arte e di poesia il momento lirico (intuizione), ci potessimo ritenere in diritto di considerarlo uno scolaro del direttore della «*Critica*»; e non che noi non sappiamo quanto deva a lui, più che al Pascoli teorico d'estetica del *Fanciullino*, od al Carducci che gli aveva insegnato a scoprire, di sotto le macerie dell'erudizione e della storia le sorgenti vive dell'ispirazione e della poesia; se proprio non vogliamo risalire al Bergson che meditava e seguiva.

Certo tutta la sua opera di critico è ispirata all'intuizionismo; certo nessuno più di Renato Serra, per il suo scetticismo e per il suo innato senso d'arte e buon gusto, era in grado di apprezzare il portato di quella filosofia, che gli riusciva inoltre più cara, in quanto faceva esclusivamente consistere nell'intuizione, base di ogni espressione artistica, l'unica e sintetica possibilità espressiva del nostro spirito.

Da cotesto intuizionismo, all'edonismo frammentarista il passo è breve; non si tratta nell'uno caso come nell'altro, che di successive manifestazioni del nostro scetticismo; che troverà poi, come nel Serra, l'aveva digià trovata la propria filosofica giustificazione nel relativismo.

Qui basta dire che il Serra era arrivato alla conclusione che l'arte è la sola realtà possibile; ed il gusto la sola norma per interpretarla e capirla.

Quindi la sua critica non sarà che la misura del suo gusto artistico, e non potrà che con uno sforzo sorpassasse i limiti a cui sarà destinata; intendiamo qui riferirci ai caratteri soggettivisti ed impressionisti della sua opera critica.

Quanto il suo gusto fosse sicuro e delicato, è ancor oggi visibile nei suoi saggi; che rimangono ancora, e forse per sempre, definitivi. I suoi saggi sul Pascoli, sul Beltrami e sull'Orlani, sono quanto di meglio si possa obiettivamente scrivere su quei tre così diversi artisti; e faranno epoca e testo per chiunque vorrà dopo di lui occuparsene. Non è però questo il lato più interessante della complessa figura del letterato cesenate.

Anche lui ad un determinato momento s'è sentito romagnolo: incapace, com'egli stesso ha scritto nel suo Orlani, di sentirsi puramente artista; ed ha vagamente quanto accortamente desiderato di buttarsi nell'azione e nella lotta per conferire alla sua vita, che osservava logorarsi nelle meschine cure dell'impiego e nelle più viziose beghe di donne, di debiti, di giochi, e di vizi, nella sua piccola città di provincia, un senso più alto e virile: una maggior dignità, è da credere, ed un meno ignobile perché.

Serra nazionalista e giolittiano.

Tutto questo specialmente dopo la tragica morte del padre avvenuta in Cesena, il 2 Gennaio 1911.

La sua più grande solitudine divenne ancor più grande: un solo profondo lo divideva ormai dal resto degli uomini che non disprezzava né amava, e dal suo recente passato che sentiva di detestare e di dover abbandonare.

In tanta solitudine trovava ora gelidi la filosofia e l'esempio del Croce; d'un esempio d'umanità aveva bisogno, e d'un anima paterna e calda che lo sorreggesse ed ammaestrasse. Instintivamente il suo sguardo ritornò al Carducci, all'indimenticato maestro della sua precoce adolescenza bolognese; com'egli stesso ha scritto nel suo saggio *Carducci e Croce*, pubblicato in quei tempi nell'occasione della storica polemica carducciana tra le *Cronache letterarie* e la *Voce*.

Non possiamo esimerci dopo questo accenno di dire brevemente quale fu l'importanza della rivista fiorentina nell'epoca che la vide sorgere e morire: 1908-1915.

Altri prima di noi ne ha parlato, più o meno bene, più o meno diffusamente. Ricordiamo Prezzolini che nella sua *Cultura italiana* ha tentato di piazzare la «sua più cara creatura giornalistica» al centro della cultura italiana contemporanea; senza peraltro riuscire a darcene la fisionomia vera ed i peculiari caratteri.

N. Sapegno nel *Barbetti* ha detto con molta efficacia certa verità che il Prezzolini s'era scordato di dire nella sua affrettata rassegna; ciò non ostante a queste ed a quelle noi dobbiamo aggiungere alcunché; specialmente nei riguardi della sua importanza spirituale e politica.

Preso come fenomeno isolato la *Voce* non avrebbe che scarsa importanza: se si volesse dar retta al primo (il direttore) ed al secondo (lo storico) Prezzolini, non sarebbe stato altro che il foglio di battaglia dell'idealismo Crociano-giolittiano; la pattuglia di punta nei confronti dello stato maggiore e dell'esercito raggruppato attorno alla *Critica*.

Invero non è stato che uno (l'ultimo del Prezzolini il quale vi si è cristallizzato) dei tanti aspetti, mediati i quali la generazione immediatamente più anziana nella nostra, ha manifestata la propria insoddisfazione al dato di fatto borghese-anti-eroico e mediocre dell'Italia trasformista e giolittiana del primo decennio del secolo.

Quantunque sia necessario riconoscere che la politica giolittiana ha avuto in quell'epoca una funzione democratica (forse la sola possibile in una nazione da poco scampata ai governi borbonici e papali), colla sua paternalistica legislazione operaria e col suo socialismo monarchico; è ciò non pertanto doveroso ammettere che gli spiriti più colti erano sommaramente seccati di tale stato di fatto, al modo stesso che lo erano i partiti operai non del tutto invigliacchiti dall'elargito benessere.

Bisogna considerare sotto tale aspetto la nascita dei vari movimenti culturali e politici, a cominciare da quelli rimpollati dal positivismo e dal dannunzianesimo, sino a quelli sorti dal tronco dell'idealismo.

Ricordiamo il superomismo volontarista ed anarchico degli epigoni dannunziani sfociato poi nel nazionalismo corradiniano; il pragmatismo di Vailati e Calderoni e dei condirettori del *Leonardo*, Prezzolini e Papini; il modernismo cattolico del Murri e del Minocchi e dei redattori del *Rinascimento* di Milano; la reviviscenza demo-

cratica cristiana sorta dapprima quale indizio della maturità sociale e politica dei cattolici italiani e sfociata poi, a guerra finita, nell'alveo del P. P. I.; il sindacalismo rivoluzionario del Leone e del Labriola mutuato dal Sorel e dai francesi ed innestato sulla filosofia del pragmatismo e su quella del Bergson; il neo-volontarismo dell'Amendola e di altri, seguaci del Kantismo; il problemismo infine salvemiano e degli unitari; e la scorribanda sconclusionata e pazzia di Marinetti e soci in tutti i campi dello scibile, dopo che ai naufraghi di molti sistemi e stili, Soffici e Papini, ebbero loro dato il crisma colla fiorentina *Lacerba*.

Effettivamente a 10 anni di distanza noi possiamo oggi dire che quello di allora fu il travaglio torbido di un problema che è ancora oggi attuale e vivo nonostante la bufera fascista: il democratico problema della necessità dei partiti.

Confusamente, come tutti i giovani della sua età, anche il Serra sentì tale problema; senza peraltro proporsi di risolverlo se ne togli la sfiducata adesione affatto intellettualistica che al nazionalismo accennò forte durante la guerra libica voluta da Giolitti contro il parere dei suoi amici unitari e vociani; ed al rivoluzionamento mussoliniano della *settimana rossa*, se dobbiamo credere a ciò che ne scrive il Panzini nel suo *Diario sentimentale* (p. 18).

Ma tali adesioni furono superficiali e brevi; ed esclusivamente dovute all'accarezzato desiderio di evadere dal problema che sempre più profondamente e maggiormente lo urgeva: quello della meschinità della sua vita, e della inutilità de' suoi sforzi.

Completamente trasformato dal fuoco vivo del dolore, ed accresciuto dal nuovo peso d'una imprevedibile esigenza etica desiderosa d'una consapevolezza contemplativa riguardante le finalità ed i destini riserbati all'uomo, il suo scetticismo si tramutò per questo nell'ottimismo fatalismo dell'*Esame* e delle lettere agli amici.

Sfiducato delle proprie forze, ed ormai disperato di vincere nella cruenta lotta per l'arte e per la vita, Renato Serra s'abbandonò all'«eracleo flusso», lasciandosi senza resistenza prendere e vivere. Nella disperazione Bergson trionfava.

L'Esame di coscienza.

Questa è veramente l'atmosfera spirituale dell'*Esame di coscienza*, e lo stato d'animo con cui ha saputo affrontare la morte.

E' troppo presto per parlare di questo. Inнаттениamoci ancora un poco sul suo classicismo e sulle sue consolazioni.

Abbiamo già detto del suo ritorno al Carducci: abbiamo pure detto che tale ritorno andò parallelo a una rinascita dell'esigenza etica e morale, che sembrò in un primo tempo dovesse esaurirsi davanti ai seducenti allettamenti dell'edonismo.

Non si dimentichi che tale rinascita morale ebbe vaghi desideri di definirsi nelle concrete forme della vita politica e civile, senza peraltro riuscire. Ma importa ancora dire come riuscì invece a definirsi nel francescano-panico sentimento di sentirsi tutt'una cosa cogli uomini e colla vita nelle magnifiche pagine del suo Pascoli in cui descrive il violone di Cesena coll'uomo che porta i rami col pematto, ed il poeta di *Myricae* mirato lungo la strada nel suo singolare aspetto di fattore di campagna e di buon romagnolo; oppure nell'*Esame* la sua passeggiata in bicicletta lungo un canale dagli argini del quale dai suoi soldati operai e carrettieri viene interrogato su «quando si partirà per la guerra» o pure le già ricordate pagine inedite intitolate «*Partenza di soldati*», e quelle dell'*Esame* descrittive una passeggiata del Serra richiamato sugli amati colli cesenati, nelle quali la gioia di sentirsi parte della natura e fratello degli uomini, è solo pari all'artistica felicità ed alla grande poesia.

Ebbene, che è ciò se non carduccianesimo; del Carducci maggiore e minore delle prose?

Ma non soltanto questo aveva appreso dal suo Maestro. Anche ciò che è stato chiamato il suo classicismo egli aveva appreso: vale a dire il desiderio delle cose ben nette e precise e dell'arte non soggetta ai mutevoli colori della psicologia.

Così tanto l'una che l'altra idea oltreché quei distinti tipi dell'uomo civile ed eroico, e della poesia scultorea e definitiva, stavano sempre presenti al suo spirito quali ideali da raggiungere e quale misure da cui trarre norma per la sua condotta morale e politica e per i suoi giudizi di critico-artista; quanto per la sua instancabile ricerca stilistica che partiva dall'andamento scolastico-erale della laurea sul *Petrarca*, arriva allo stile agile e forbito degli ulteriori saggi.

Dobbiamo credere che siano stati tali ideali civili ed artistici che uniti alla innata nobiltà, quali talismani abbiano avuta la virtù di tenerlo lontano tanto dai semplicismi idealistici della seconda *Voce* (quella esclusiva di Prezzolini), quanto dalla gazzarra lacerbiana-futurista (di fronte alla quale ci tiene ad accentuare il suo distacco coll'assumere la maschera del letterato di provincia e dell'umanista); nonché quello di rendere eroico il suo fatalismo col fargli a cuore sereno e con piena consapevolezza, ed in attesa di un dovere che sentiva solo quale dovere verso la parte migliore di se stesso, sfidare ed accogliere la morte.

Di fronte alla nobiltà del suo sacrificio sentiremmo di dover far punto, ammirare ed imitare, se non sapessimo di dover qui dichiarare che Renato Serra lo riconosciamo ed ammiriamo come uno dei nostri: perché, primo forse, contro la volgarità che allagava e saliva e contro la retorica culturale ed artistica, ha iniziata la battaglia che noi ci riteniamo in dovere di proseguire.

ARMANDO CAVALLI.

PIERO GOBETTI Direttore responsabile.
Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» Como