

IL BARETTI

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

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE
Anno II - N. 10 - 15 Giugno 1925

NOVITÀ:
E. MONTEALE
OSSIDI DI SEPIA
Si spedisce franco di porto a chi manda
voglia di L. 6 all'editore Gobetti-Torino

SOMMARIO: P. MIGNOSI: Stile del settecento. — L. PINATO: Il Parnaso e Verlaine. — J. DE MENASSE: Snobisme. — M. GROMO: Il teatro italiano. — N. FRANK: Mac Orlan. — R. FRANCHI: Cinema scuola di pittura.

STILE DEL SETTECENTO

Il nostro settecento non si conchiude che in un problema centrale: è possibile costruire una storia del romanticismo italiano?

La risoluzione di questo problema si tradurrebbe in una vera e propria negazione stilistica del romanticismo tedesco: vedere come il romanticismo italiano sia sbocciato in uno stile, o, quantomeno in una coscienza perentoria del problema dello stile (Leopardi) parrebbe lo stesso che negare la concretezza cui ambisce la filosofia tedesca del romanticismo.

Ma il problema così impostato ha scarsi limiti di individuazione: presuppone una interpretazione assolutamente nuova di Goethe, presuppone cioè una giustificazione teologica della storia della letteratura tedesca costruita sul piano astratto in cui Goethe diventa il punto di convergenza e di risoluzione del romanticismo tedesco. Questo senza contare che una storia della letteratura europea, se vuol essere veramente storia, deve rinunciare ad ogni limite geografico etnografico per la sua stessa ansia di voler conciliare l'apparente chiusura dello spirito nazionale, così fiacamente recalcitrante all'universale storico, in un clima razionale ed antipartitico.

Ecco perchè si rinuncia, senza scrupolo, alla tentazione di costruire una storia della letteratura italiana più recente sulla falsariga dell'equivoco enunciato, quantunque lo sviluppo del rinascimento italiano si ponga con irresistibile evidenza come una filosofia che cerchi la propria dignità nell'essere poesia (Campanella) e come una poesia che voglia superare il suo clima esclusivamente fantastico nell'assoluto e nel divino della filosofia (Bruno). Se questa suprema esigenza appare o chiusa e sorda, o declamativa ed effimeramente entusiastica nel Campanella e nel Bruno, non si può veramente negare che si componga nella chiarezza espressiva e quindi effettivamente stilistica del Galilei.

Il problema essenziale del Galilei ha tutta l'aria di porsi così: come può lo stile scientifico tradursi e separarsi nella fantasia? Ma su questa traccia c'è il caso di costruire un Galilei lirico che in ultima analisi risulterebbe frammentario ed arbitrario.

Gli è che nel seicento la poesia e il pensiero rimangono ancora visibilmente straniati: ma si direbbe che meditano già alla preparazione dell'estetica di Gioberti!

Il meraviglioso (Marini) e il razionale (Galilei) appaiono ancora meccanicamente contaminati nell'aspirazione (semplicemente nell'aspirazione!) del Campanella. E questa aspirazione è in certo senso romantica: ma romantica fino ad un certo punto, fino a quel punto cioè che non si ritrovi e si equilibri nella sua naturale sede, che è quella stilistica.

Sarebbe facile costruire una storia dell'intenzione romantica in Italia: e si potrebbe cominciare da Dante, solo che Dante non avesse scritto che le sue prime cantiche della *Commedia*. La verità è che neppure la aspirazione platonica e neo-platonica del cinquecento è riuscita a non rendere visibili i limiti di una contaminazione improvvisata e provvisoria della Verità e della Bellezza.

Il momento più chiaro e più fruttuoso di questa aspirazione romantica è il settecento: ed è proprio in questo secolo che la duplicità presunta ed irreparabile del problema del Bello e del Vero comincia a levigarsi fino alla indistinzione. E' la storia dello stile del settecento che può, e solo in un certo particolare senso, autorizzarsi ad affermare che il romanticismo italiano non ha veramente il suo *terminus a quo* nell'ingenuo proclama del Berchet e che, in quel piatto e sereno e così utilmente dilettantistico secolo decimottavo italiano, oltre all'amabilità politica dei suoi principi riformatori, ed ai poemi economici e giuridici che si fanno eco da Napoli a Milano, oltre a questa idillia filantropia disarmata ed inarmabile, si prepara torbidamente, ma decisamente, lo stile del risorgimento italiano: si fa, cioè, il nostro romanticismo.

Che esso venga prima o dopo di quello tedesco o di quello inglese è una pura questione di minuzia cronologica che non ci sentiamo davvero, così poveri di pazienza come siamo, di affrontare.

Questa storia letteraria del settecento è veramente felice perchè non possiede quelle grandissime figure di eccezionale rilievo che si pigliano tutto per se e ti disorientano e ti incantano e ti fanno perdere con molta prepotenza il filo della storia. E' un secolo, questo, di grandi e buoni

ed assai utili manovali. Ed è, per questo, più atto a diventare storia.

In questo clima non torrido da sfumare i contorni, nè gelido da cristallizzarli, è più facile ripigliare i problemi lasciati insoluti dal seicento.

In Bruno c'era una grande disposizione alla poesia: ma l'opera del Bruno si fa recalcitrante ad un effettivo stile della poesia, allorché acquista coscienza del suo essere letterario, quando si sente chiusa nella carcere metrica. Si irrigidisce in un puro esercizio gnomico: diventa antifantastica per elezione e quindi gretatamente realistica, grossolanamente satirica, impacciata ed impacciante. La fantasia del Bruno si risolve in un piano superiore: si fa intuizione di verità, ma si universalizza e, ribelle al puro individuale lirico, non si traduce mai in stile e si esercita vistosamente e tragicamente nell'astrattezza del sentimento puro.

Questa aspirazione ad una filosofia-lirica si affina e scaltisce in Campanella: ma non quanto basti. Declama troppo il suo essere « sagace amante del ben vero e bello ». Ma questa protesta rimane assolutamente inadeguata ai risultati della sua poesia. Questa realtà di cui si proclama « conoscitore e fattivo » si va sciogliendo più che in una mitologia in una mitografia: i versi che amano cantare « le virtù, gli arcani, e le grandezze di Dio come faceva la prisca etate » hanno teoreticamente negato la possibilità di una libertà lirica e quindi di una fantasia: Dio ha composto nello spazio la *commedia universale* e

l'arte umana seguendo norma tale all'autor del medesimo satisfice.

Questa letteratura campanelliana sta agli antipodi della negazione del Bruno: chè Bruno è reale anche nella sua astratta prassi fantastica mentre Campanella ha negato la fantasia nella letteratura e nel ripiego apologetico.

Il seicento ha bisogno di trovare un suo equilibrio: e il suo equilibrio è nella sua stanchezza. Ha bisogno che alla prodigalità fantastica del Marini, alla sua mancanza di linea ideale, alla sua prepotenza sensoriale risponda la reazione del Chiabrera, di questo Marini disilluso, disincantato e stanco; e che il tono fantastico scada ancora e si motivi in Testi, fino a quando non abbia preso contatto con un limite fisico nel melodramma del Rinuccini.

Marini era lo sviluppo unilaterale dell'arbitrio fantastico dell'Ariosto: era la analisi e la condanna dell'*Orlando furioso*; ed il seicento deve ritornare ad Ariosto per ripigliare contatto effettivo con la sua vita; ma deve ritornare all'altro Ariosto, non quello della pura fantasia e del puro irrazionale ma a quello che di tratto in tratto irrompe ironico, bonario e razionale ad equilibrare il costrutto assurdo del poema.

Bisogna che il seicento dica qualcosa in Tassoni, che neghi la sua illusione e che si riveda caricaturato e modificato in quella poesia che rifà in ispiccioli il grave problema della fantasia che è principio e fine a se stessa. Bisogna che si veda contraffatto e contorto nella poesia burlesca.

La seconda metà del seicento, se per un verso ripiglia fiato nel sentimento del Filicaia, prepara, dall'altro, al settecento la tremenda arma della satira con Gigli; e nel Gigli, l'antiretorico, pare si inizi uno dei caratteri più tipici della letteratura settecentesca: la fusione della fantasia col teleologismo razionale.

Riappare così, martoriata e martoriata e quindi più viva, la posizione preromantica della prima metà del seicento.

Il settecento, caricatura di uno degli aspetti del seicento, in quanto prassi di fantasia, mancava, per un effettivo rendimento stilistico, di una coscienza critica della fantasia: il settecento ripigliarla criticamente il problema della fantasia. Il settecento è la fantasia come una *invenzione*: la fantasia risolta nell'immagine; è puramente trascendentale in quanto mera strumentalità dell'analisi.

Il settecento scaturisce tutto dalla bacchetta magica del Vico. Ma il settecento negherà Vico così come il Vico aveva negato la poesia: non il Vico delle poesie dedicate, intendiamoci, ma il Vico della *scienza nuova*!

In Vico non c'è grado tra poesia e filosofia nel senso che si intende: che tra fantasia e ragione non può esserci intesa quando la ragione è lì, pronta, a contestare alla fantasia la sua funzione totalitaria ed universale. Il *factum*, in ultima analisi,

è *verum* solo in sede razionale: tutto l'antiromanticismo vichiano è fermo ancora al pregiudizio peripatetico dell'*aislesis*. Il settecento è legato al Vico in quanto la sua attenzione sia rivolta al problema della fantasia: ma supera il Vico in quanto si sforza di conquistare la poesia come verità, si sforza cioè di assottigliare la fantasia: il bello come vero e quindi bene. In questo senso il settecento è più platonico del cinquecento.

La sua opposizione al Vico nasce poi da una più matura coscienza stilistica: in Vico non c'è posto per un problema dello stile, come problema dell'unità (il problema dello stile è un problema schiettamente platonico) ed il settecento è incaputo in questo problema dell'unità. Chi potrebbe, ad esempio, intendere l'Alfieri fuori da questo significato stilistico dell'autobiografia? Gli scrittori più maturi del settecento ricercano il processo della propria personalità sulla traccia di una pura indagine stilistica (V. il Goldoni ad esempio).

Il settecento va, anche, oltre al puro problema del Vico, della poesia come fantasia: ricerca nella poesia il *poicin*, il fare (Parini). Se Vico è l'opposizione, l'ultima e la più vigorosa opposizione peripatetica al rinascimento platonico, il settecento è la più arida negazione dell'estetica vichiana. E' negatore anche quando residui materialistici e civili, come forme perniciosamente avventizie, impediscono alla sua letteratura di conquistarsi uno stile; anche quando il secolo minacci di soffocare attorno al più illustre ed appariscente frutto dell'estetica vichiana che è il Metastasio.

Metastasio è colui che si sforza di tradurre in uno stile l'estetica del Vico, e l'Arcadia è il sereno della sua influenza e della sua prepotenza. Questo mondo intermedio tra i *bestioni* ed i sapienti non può essere che il *bosco parrasio*: il semplice, il primitivo, l'idillio; e, quindi, la trasposizione intenzionale dell'orrido, del brutale, del notturno e del funerario. Tutto ciò nasce da questa matrice vichiana.

Metastasio è lo sbocco naturale di questa estetica del luogo comune: il melodico, il grazioso, la maschera, il patetico, non sono che aspetti di un lirismo che non può diventare lirica perchè tagliato fuori da ogni dignità di ragione.

Il settecento è, legittimamente, la esasperazione contro la dittatura dell'Arcadia, del Vico e del Metastasio.

Ma se questa esperienza antiaradica del settecento si fa coscienza critica non riesce ancora a farsi prassi stilistica. Solo l'ottocento tradurrà in atto l'aspirazione romantica del settecento, ma non nell'ufficiale romanticismo, ma in più, come vedremo. Il settecento nel suo aspetto critico è molto cauto però: cerca un equilibrio tra Metastasio ed Alfieri, cerca, cioè di superare contemporaneamente il tragico melodico ed il tragico psicologico. Di là da questa opposizione tra passione e melodia le prime conquiste sono segnate dal Parini.

Ma Parini offre rilevanti punti di presa per una più minuta inchiesta del problema stilistico. La presenza del razionale è in lui rilevante a tal punto da impedirci di scorgere con chiarezza sufficiente il significato della sua lirica ed il significato lirico dell'opera sua. Guardate con quanta ferocia il Parini non discioglie il vecchio mondo mitologico servendosi non come un mezzo ed un appiglio ironico, ma addirittura come di un mezzo caricaturale. La mitologia del Parini è lo sfondo, l'aria ed in certo modo, la decorazione del suo processo satirico: certe volte l'ironia non gli basta e deve ricorrere alla satira ed alla caricatura. Questo materiale di eccitamento gli viene fornito dal mito classico. Or questa posizione anticlassica in Parini è naturalmente riflessa e tradisce un nodo critico non ancora risolto nel suo stile. Dice qualcosa di più dell'antimitologismo manzoniano, ad esempio, ma dice sempre qualcosa di meno dell'antimitologismo della poesia leopardiana.

Il nodo critico del Parini consiste nella irrisoluzione del problema della fantasia: e questa opacità è in tutto il secolo, malgrado l'estetica vichiana abbia cercato con un certo affanno di porlo.

Il Gravina, poniamo, che combatte l'*idea mistica* del settecento anche quando canonizza per l'Arcadia e cerchi di strappare alla fantasia il suo dominio così trancicamente esercitato è sempre più cauto del Vico a lasciare nel problema della fantasia uno spiraglio dei domani.

« La poesia — egli dice — ci tiene disposti verso il finito nel modo come vogliamo essere disposti verso il vero » (*Ragion Poetica* - I, 2).

Guardate come il Gravina ci lascia indovinare

una risoluzione ulteriore di questo genere: la creazione fantastica tende ad assumere valore uguale a quello della realtà percepita.

Questa tesi è in fondo la tesi del più tipico romanticismo inglese (Wilde). Ed il Gravina può concludere che l'arte sia laddove l'*animo abbracci la favola come vera e reale*. E' proprio qui che viene anticipata la risoluzione della polemica Carlo Gozzi-Goldoni: in questa integrazione del problema fantastico come problema che abbia il suo centro nella conquista di una realtà *ex aequo* posta con la realtà di ragione. L'Arcadia non si è sforzata, quanto doveva, a costruire uno stile della realtà fantastica come realtà della fantasia, sviluppando così i germi dell'estetica del Gravina.

Ma germi, piccoli germi subito soffocati: quando il Gravina sostiene il *fantastico come coerenza* (come *verisimiglianza* in fondo!) è ancora il maestro di poetica dell'Arcadia: la verità fantastica commisurandosi e vagliandosi sulla realtà conosciuta vi si perde ed isterilisce, rientra nell'ambito odioso del modello e dello schema. Ed anche quando il Metastasio si sia sforzato di superare il modello e lo schema non si può dire che abbia in animo di superare l'equivoco della verisimiglianza. La preoccupazione del Gravina (ed è un po' la preoccupazione di quasi tutta l'estetica del settecento) è quella di cercare una legge della fantasia: i personaggi omerici, egli opina, sono realmente fantastici e quindi fantasticamente reali, perchè sono costruiti in un equilibrio psicologico che li pone nell'ambito della *normalità*; « quei che espongono gli animi fissi sempre in un punto, o che scolliscono l'eccesso e la perseveranza costante della virtù o del vizio nelle persone introdotte in tutti i casi e in tutte le occasioni » (V. I, 6) costoro peccano contro la coerenza fantastica che è legge di normalità.

Questo accento polemico al settecento acquista maggior valore di persuasione in quanto si rivolge in pari tempo al formalismo. Al seicento quindi rimprovera un eccesso psicologico: la sua interpretazione della *meraviglia* fine della poesia arriva qui. Il significato della favola è sempre per lui limitato da una partecipazione dell'individuale fantastico con l'universale razionale. In questo senso si può dire che il settecento nell'estetica del Gravina tenti una conciliazione notevolissima tra il reale (concetto) e l'ideale (favola), tenti, per intendere storicamente, una contaminazione ed una utilizzazione sintetica della *fantasia pura* (seicento) con la *mimesis naturalistica* (cinquecento).

L'Arcadia non riuscì a costruirsi il poeta perchè fu agitata da molti scrupoli teorici ed in particolare modo dalla retorica che veniva contornandosi e gelidizzandosi attorno all'estetica del Gravina.

L'Arcadia in questo senso tradusse l'estetica in retorica: Vico in Gravina.

Ed è qui dove va ricercata, tra l'altro, la grande speriqualizzazione stilistica del settecento in questa presenza corpolenta dello scrupolo critico al centro dell'ispirazione: Metastasio e Maffei (il melico e il tragico); Frugani ed Alfieri (il dolce e l'aspro); Goldoni e Parini (il mondo come è il mondo come dovrebbe essere).

Questi rapidi lineamenti del problema stilistico del settecento non avrebbero significato alcuno ove non fossero rivolti a risolvere l'equivoco del romanticismo dottrinario, cioè la permanenza di un individuato problema critico al fondo dell'esperienza artistica e fossero quindi il tentativo di ricerca di un romanticismo reale, cioè di un settecento che si conquista o cerca di conquistarsi una massima consapevolezza del processo lirico come processo assoluto della vita espresso nella individualità della creazione: lo stile.

Su questa linea d'intesa potrebbe esser molto facile sbarazzarsi dell'equivoco del romanticismo tedesco: *la filosofia che si fa arte*. Il passaggio cioè da un universale concreto ad un universale astratto.

La originalità del romanticismo italiano sta nella sua umiltà d'origine e nella sua grama impostazione logica e dialettica: *l'arte si sforza di diventare verità*.

E' il processo della fantasia che non vuol rimanere chiusa nei suoi limiti formali ed aspira non solo alla sua verità ma alla verità.

Ed è questo, come vedremo, il problema risolto dal Leopardi. Or l'interpretazione del concreto romanticismo leopardiano deve necessariamente poggiare su questi precedenti. Il secolo XIX deve ritrovarsi nel travaglio del secolo XVIII.

PIETRO MIGNOSI.

L'ottocento francese.

IL PARNASO E VERLAINE

I quaderni del *Parnasse* cominciarono a pubblicarsi nel '66. La serie fu aperta, molto significativamente, dal Gauthier. Il romanticismo che nel 1830 era iniziativa di un cenacolo, ora è l'educazione di tutta una generazione. Hugo è diventato un mito, politico e letterario. « On était — dice il Lapelleletier nel suo libro su Verlaine — plus hugolâtre en 1860 qu'après 1830. Les Contemplations nous semblaient la Bible même de la poésie ».

Il Parnaso nasce come espressione di questa larga educazione, e fonde in una preoccupazione di compostezza formale tutte le influenze di un trentennio: Hugo, Leconte, Baudelaire, Gauthier, Banville.

Il mondo accademico, universitario, ha contestato al primo romanticismo il diritto di cittadinanza nella letteratura tradizionale, perché esso era, dal punto di vista della forma, un caos. Non era un nuovo regime letterario. I parnassiani lavorano a formar questo. Nella completezza espressiva è implicita un'esigenza di realismo: dunque un certo superamento, rispetto al vasto smovimento oggettivistico dell'Hugo, era la necessaria premessa del Parnaso. Le commedie del Dumas, i saggi del Taine, i romanzi di Flaubert avevano assolto questa funzione. Il nuovo romanticismo si avvantaggiava di cotesta esperienza.

E' stato notato (1) che non c'è un poeta, sia pur mediocre, che non abbia dato saggi di squisita fattura al Parnasse: come nel periodo dell'Arcadia, poichè si lavora su elementi limitati, la perfezione è cosa facile, e attingibile da tutti. Il canone di questo periodo è la « pura bellezza » e il verso « che è tutto ».

L'arte poetica del tempo consiste nell'adattare, con sapienza, i provvedimenti creativi dei predecessori, nel purificare il loro materiale, nell'accademizzare il più possibile. Nella scelta degli elementi non si bada: basta la lima. Ripulire è il segreto del successo.

I *Poèmes Saturniens* documentano questo aspetto, concreto e sostanziale, del Parnaso. Si va foggando una lingua poetica, ricca, sinuosa, squisitamente plastica. Non si scrive più come nel 1830. E' l'età d'oro della poesia francese: l'età in cui tutta la lingua diventò, nella poesia, oro. Non ci son più metalli vili. Il Sainte-Beuve ferma la sua attenzione su César Borgia, su *La Mort de Philippe II*: sono cristallizzazioni del mondo decorativo dell'Hugo e di Leconte de Lisle.

In quest'epoca Verlaine pensa a drammi storici su Carlo VI, su Louis V, e — ciò che dimostra l'affinità stretta del Parnaso con il verismo-scintillistico — a un lavoro di argomento realistico... tipo *Assomoir*, come avverte il Lapelleletier, che ne era il collaboratore.

Ma il Verlaine legge con troppa passione i *Fleur du mal*: qui trova una musica più sottile, accenti a leggerezze e suggestioni ritmiche nuove: e poichè egli, composto che sia il patrimonio parnassiano, vorrà risentire gli echi e dissolverlo in puro suono, si ferma di più sul Baudelaire. Il miscuglio fu avvertito dal terribile Barbey d'Aurevilly, che definì il Verlaine « un Baudelaire puritain, combinaison fureusement drôlatique, sans le talent né de M. Baudelaire, avec des reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset, ici et là ».

Abbiamo avvertito in alcune modulazioni baudelairiane, il putto di attacco col Verlaine:

*Mon enfant, ma soeur
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!*

Molti accenti verlainiani ricordano questo Baudelaire rarefatto e vazio: e la musica del « pauvre Lelian » è anch'essa espressione di ziazzietà espressiva, per cui la parola trascorre nell'ineffabile e risente la tristezza di questa sua incapacità sostanziale.

Verlaine intravede la necessità di dissolvere il mondo parnassiano sin dall'inizio della sua opera. Egli segue ancora gli stretti precetti del trattato di versificazione di Teodoro de Banville: la rima ricca, la strofe elastica e sonante, e già contrappone la sfumatura ai vecchi valori visivi e plastici: *Pas la Couleur, rien que la Nuance!*

e un'esigenza musicale, vaga, indeterminata — ma piena di novità — gli fa rigettare il « bijou d'un sou qui sonne creux », e che è la rima.

La giovinezza di Verlaine è l'indizio d'un'educazione letteraria generale, matura e per ciò stesso consumata. Il superamento è nei termini stessi di questa pienezza dei risultati della valutazione verbale romantica. Il canone d'impersonalità che si contrappone al sentimentalismo praticistico del 1830, e per obbedire al quale, con fervore giovanile, il Verlaine si preoccupava di pubblicare una poesia

Les petits ifs du cimetière

scritta in occasione della morte del padre, è l'impossibilità accademica realizzata: sarebbe fatica sprecata, la ricerca d'una vera e concreta oggettività e rappresentazione anche in questo primo Verlaine. La musica è esigua, è uscita non dall'intimo della poesia ma dai suoi temi; e, pur rivolta

ad aspirazioni modeste, preannunzia le *Romances sans paroles*.

*Les sanglots longs
des violons
de l'automne
blesent mon coeur
d'une lueur
monotone.*

Qui si sa tutto: e il ritmo nonotono, e il pianto per il ricordo del tempo antico.

Ma Verlaine non seppe mai il perché della sua poesia: perché era tristezza letteraria. Il suo mondo era fiabesco, idillico, estraneo alla sua consapevolezza, e più: alla sua grossolonia d'uomo tristo e miserevole. Egli sentiva sé diverso da quel sogno che la poesia gli andava foggando, ed è in questa sentirla inafferrabile e indicibile, la qualità squisita della sua nostalgia e l'originalità del suo sentimento.

Quel perché ch'egli si spiega nei *Poèmes Saturniens* si dissolve, attraverso la *Bonne Chanson*.

*Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?*

La pura forma e il puro suono, al limite estremo della coscienza, sono un crepuscolo; e sono, in quanto espressione, e quindi spiritualità, l'idealità musicale. Con la tristezza che non viene da una concreta vita sentimentale, — spiegazione che pesa in alcune parti:

*Tout suffoquant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure.*

ma che ha origine nell'ineffabile, nell'ansia d'una interiorità che non celebra e resta soffocata:

*C'est la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon coeur a tant de peine!*

Le *Romances sans paroles* esprimono integralmente il Verlaine che, dissolto il Parnasse e il suo oggettivismo, si è sperduto in una zona velata

*... la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint*

e non può trapassare senza artificio all'affermazione d'un pieno ed ardente soggettivismo. I contorni delle cose ch'egli vede son già fluidi, e l'evasione fiabesca compiuta con le *Fêtes galantes* è il segno della sola realizzazione possibile in un mondo verbale che ha perduto tutti i suoi appoggi. *Sagesse* ci offre gli elementi di una degenerazione oratoria e documenta uno sforzo — nel suo determinarsi autobiografico e drammatico — a uscire dalle *Romances sans paroles*. Quel che c'è di più vivo, è l'ingenuità grezza del poeta che vorrebbe riporsi un problema tutto nuovo e varcare le sue colonne d'Ercole.

Sagesse è una contaminazione, e chi ci ha voluto vedere il capolavoro di Verlaine, è stato indubbiamente sedotto da un rispettabile desiderio di non lasciar fuori dalla storia del poeta un documento di religiosità, che è tuttavia estraneo al di lui mondo lirico. Il cielo di Verlaine è un cielo d'acquarello, e non l'espressione di un mondo re-
tento.

*Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.
La cloche, dans le ciel qu'on voit
Doucement tinte.
Un oiseau, dans le ciel qu'on voit
Chante sa plainte.
Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur - là
Pleurait sans cesse,
— Qu'as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà,
De ta jeunesse.*

I due Verlaine stanno attaccati con un filo esile, l'uno all'altro; quello delle *Romances* e quello di *Sagesse*: le prime tre strofe e la quarta; quello delle *Fêtes galantes* e quello di *Mon Dieu m'a dit*. L'elemento fiabesco invade anche il cielo:

*Je ris, je pleure, et c'est comme un appel aux armes
D'un clairon pour des champs de bataille où je vois
Des anges bleus et blancs portés sur des pavots,
Et ce clairon m'enlève...*

Purificata dei suoi sforzi oratori, *Sagesse* si riduce agevolmente nelle sue parti vive alle *Romances* e alle *Fêtes*. Il Poeta talvolta si contenta di precludere:

*Ecoutez la chanson bien douce...
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère:
Un frisson d'eau sur de la mousse!*

Rime femminine, assonanze al mezzo, abbandonano d'ogni concretezza espressiva. Gli accordi sono deliziosi e non dicono nulla. Si aspetta la musica che talvolta, come in questo caso, non viene.

Ma la saggezza di Luigi Racine (le lezioni di Rollin, il tramonto del gran secolo, le cuffie di lino della Maintenon, poeta e dottore che servono la messa e cantano gli uffici, e a primavera se ne vanno a cogliere rose nelle Auteils...), essa ci riporta alle *Fêtes galantes*; ed è la sola saggezza, che liricamente — e purtroppo anche come uomo — il Verlaine potesse attingere. *Amour* vorrebbe epizicizzare il mondo di *Sagesse*, in alcuni aspetti, ma è, al più, di esso un modesto sbocco letterario. Grande poeta dell'anima (2), il Verlaine non fu e non poteva essere. (L'involuzione fu la conseguenza logica di questa saggezza impossibile. Il Saggio, fatto prudente all'infinito, sciupato in qualche pagina polemica, ritorna a « seguire la canzone del vento », se vuol ritornare poeta; e « preferisce i paesaggi alla civiltà » incomprendibile: un po' come rifarsi parnassiano. Sono le pagine belle di *Sagesse*.)

Le son du cor s'afflige vers les bois

e il lupo che piange in questa voce, la neve, il tramonto sanguigno, l'aria che è così dolce da parere un sospiro d'autunno, e il paesaggio che si assopisce. Notazioni che si sciogliono in respiri; impressionismo. Appunto l'impressionismo — nella pittura, nella musica, — com'è stato notato — è la dissoluzione intima della forma che cerca in sé i modi di una rinnovazione e un valore pienamente lirico.

« L'alchimia della parola », come la dirà il Rimbaud, scoppia in seno al Parnasse e all'impressionismo, come l'estetica naturale e significativa, di una situazione che non poteva prescindere da un'esigenza normativa. Un ventennio si è maturato in questa esperienza formale, dal 1866 al 1886, e l'educazione romantica si è risolta in una educazione parnassiana. L'idea che il linguaggio è tutto, è diventata generale in quest'epoca. La pittura cerca di rimuoversi con effetti di colore che mantengono i termini oggettivi anteriori; restano le cose, basterà sfumarle, arricchirle di aloni, sfonizzare i toni. La musica discioglie il vagnerismo nei mezzi toni, nelle dissonanze, nelle descrizioni verlainiane ricche di sofficietà e di ombre. L'interiorità che è esigenza di creazione, non è sentita. Anche Zola fa nel mezzo del suo mercato la sinfonia del pizzicagnolo.

Baudelaire aveva detto nelle sue *Correspondances* che i profumi, i colori e i nomi si rispondono. Wagner aveva predicato l'unità delle arti: la somma dei loro effetti. Un poeta, P. N. Roinard è così persuaso di ciò che prepara e dà al teatro d'Arte una rappresentazione del *Cantico dei Cantici*, dove poesia, decorazioni e profumi vaporizzati nella sala debbono provocare una concordanza perfetta. Ma l'odor dei gigli, distillati dalle labbra dell'amica di Salomone, fu così violento che il pubblico si sentì turbato! (3). Il realismo oggettivistico aiuta questa mentalità, la sorregge. Un poeta René Ghil, stende un trattato di « strumentazione verbale » che diventa celebre. Il sonetto sulle vocali di Rimbaud

A noir, E blanc, Rouge, U vert, O bleu, voyelles

non può più bastare. Si tratta di una poesia scientifica, ora. I parnassiani stringono la mano ai veristi. Ghil rifà Zola. Una correlazione che era in re. Adesso bisogna accordarsi con la scienza, farne « la base di coscienza, da cui sprigionarsi l'emozione poetica reale, perché la sola di senso universale ». « In una frase passerà la musica della Vita: musica di sapori, di colori, di rumori ».

Il romanticismo che ha rinnegato l'oggetto concreto del mondo classico, attraverso il Parnasse è giunto all'idolatria dell'oggetto astratto. Un conflitto deve scoppiare tra lo spirito e la cosa in sé divinizzata, tra la poesia e il « linguaggio in sé ».

Questo conflitto ha nome Mallarmé.

LUCA PIGNATO.

(1) P. Bourget - L'esthétique du Parnasse in *Etudes et portraits*, p. 249.

(2) René Calon - Histoire de la littérature contemporaine, p. 206.

(3) R. De Gourmont - *Promenades littéraires*, quatrième série, p. 50.

Il prossimo numero del « Baretto » sarà dedicato al teatro tedesco contemporaneo.

PIERO GOBETTI - Editore
TORINO - Via XX Settembre, 60

Novità:

ANTONIO ANIANTE
VITA DI BELLINI
L. 10

SARA LILAS

L. 10

Romanzo di MONTMARTRE

Con questi due volumi Aniante si afferma definitivamente come uno dei nostri migliori scrittori.

A. RICCIARDI
SCRITTI TEATRALI
L. 6

Vi si parla del teatro del colore, di L. Borelli, di E. Gramatica, di R. Bracco, di R. Ruggeri ecc.

I. GIORDANI
RIVOLTA CATTOLICA
L. 10

E' la riaffermazione e la revisione fatta da un giovane del nuovo pensiero cristiano democratico. Oltre che un valore politico ha un valore letterario.

R. MUCCI
NATURA MORTA
L. 5

Prose di uno stilista

Synthèse du Snobisme.

(Esquisses)

Ecarter les snobs et leurs divers snobismes et leurs diverses définitions du snobisme, pour ne considérer que la chose même. Ce n'est pas là trouver un élément commun à tous et plus grand commun dénominateur, mais une essence qu'on ne réalise parfaitement, et qui n'en est pas moins ce que nous cherchons, du moment que nous parvenons à le bien isoler.

Dépeupler le snobisme de toutes les autres essences, qui ne lui sont pas équivalentes, encore qu'elles puissent dans la pratique n'être jamais séparées de lui. Notre critérium est le fait que la plupart de ces essences, avec lesquelles on confond d'ordinaire le snobisme, portent un nom distinct. (Arrivisme, ambition, dédain, arrogance.)

Négligeons les motifs qu'a le snob de devenir tel et ne le considérons que tout formé: le snobisme en action. Il me paraît impliquer un groupe, ou société, et un individu en face de ce groupe, qui s'applique à en connaître la nature intime et jouit de cette connaissance.

Ce groupe ne saurait être une association, mais une véritable société dont le lien est, non pas une idée abstraite, ou une volonté, ou une organisation, mais simplement une manière d'être, c'est à dire une essence.

L'être exclut le connaître. L'individu qui connaît l'essence de son propre groupe et jouit de cette connaissance ne saurait être dit snob, mais simplement curieux, et la gratuité de son attitude lui est reprochée comme une anomalie morbide.

Il faut donc que le snob n'appartienne pas au groupe de la connaissance duquel il jouit. Et cependant, pour parvenir à le connaître dans son essence et plus qu'extérieurement, il lui faut pourtant lui appartenir. Cette contradiction ne doit point nous effrayer, puisqu'elle n'est opérante qu'à l'état limite ou état pur, dont nous ne savons pas s'il existe véritablement. (Car la question de l'existence ne nous intéresse pas.)

Le signe de cette appartenance est l'admission même du snob dans le groupe; ses membres la lui accordent en tant qu'ils reconnaissent que le snob participe de leur essence; et ce jugement est en principe infallible: il est intuitif et non discursif, et le seul moyen par lequel un homme reconnaît son semblable.

Et qu'on n'objecte pas que l'admission du snob est précisément un cas de la faillibilité de cette intuition. Pour être infallible, cette intuition d'admission n'en est pas moins conditionnelle, c'est à dire jusqu'à preuve du contraire. Une fois admis dans le groupe, (en vertu de cette intuition qui le définit, et est à la fois son mode d'expression et de défense), c'est au snob à faire la preuve, le plus souvent négative, qu'il « en est » bien.

Il la peut faire en s'appliquant à vivre de la vie propre au groupe, pour autant qu'elle ne limite point son activité de connaissance. C'est dire qu'il doit s'abstenir d'agir, sans pour cela professer d'être spectateur. Car sitôt qu'il agit et s'identifie pleinement au groupe, il cesse de le connaître, et sitôt qu'il s'en abstrait totalement, il cesse de le connaître par le dedans et par l'intuition; partant, dans les deux cas d'être snob.

Il s'ensuit que, pour autant que le snob divulgue sa connaissance, son affront à la loi de défense du groupe l'en fait aussitôt sortir. C'est donc à tort qu'on dit, de certains romanciers qui rendent publics leurs intuitions, qu'il sont snob. Et inversement, on ne peut jamais surprendre le véritable snob, à l'état pur, en flagrant délit.

Condamné à demeurer sur la corde raide, et pourtant à se taire, le snob ne peut que connaître la joie la plus rare et la plus pure. Elle ne lui saurait pourtant être éternelle, puisque la profondeur même de son intuition lui en limite la durée. D'où vient que tant de vrais snobs finissent désabusés ou quittent le snobisme pour la littérature.

Mais d'où vient que l'on prête au snob toujours un désir d'ascension? C'est que, véritablement dépassé, son premier acte est de chercher le groupe qui est sa patrie naturelle. Le trouve-t-il, il s'aperçoit aussitôt que son passé lui interdit d'y appartenir pleinement, et qu'il doit se contenter d'en jouir par la connaissance. Cette recherche préliminaire donne à croire qu'il est ambitieux, alors qu'il est essentiellement en quête de son semblable.

Le succès du snob dépend autant de sa dextérité à faire le départ de l'être et du connaître, que de l'élasticité de l'intuition du groupe. Tel groupe n'admet que l'appartenance totale, tel autre commence déjà à poser des distinctions. Plus la difficulté est grande, plus le snob est à même d'atteindre une intuition profonde d'une réalité d'ordre sociale - incommunicable.

Ce silence imposé garantit au snobisme le caractère d'une oeuvre d'art véhé, et d'une sagesse ineffable, dont la procession vers l'expression constituera la sociologie rationnelle.

JEAN DE MENASSE.

PIERO GOBETTI - Editore
TORINO - Via XX Settembre, 60

A. TILGHER **Novità:**

Lo spaccio del bestione trionfante

Stronatura di O. OENTILE

L. 5

Del teatro italiano.

Quando il giovane Silva giunse dal Lembo lo trovò intento a pigiar volumi in una valigia sconquassata. Il Lembo, prossimo alla quarantina, era redattore di un quotidiano della sera, quasi ogni due mesi mutava camera d'affitto ed era fiero di un vecchio bastone d'ebano dal manico d'argento.

— Domani trasloco — annunciò al Silva. — Salirò a un quinto piano, vicino al fiume. Oltre a una microscopica camera là avrà il diritto: a deambulare su di un'immensa terrazza. Verrete a trovarmi.

Il Silva annuì. Era timido e biondo. In quei giorni lasciava la stesura definitiva del suo quarto dramma: quando fosse giunto al settimo avrebbe tentato di farselo rappresentare. Era anche giunto al secondo romanzo, all'undicesima novella e al suo ventitreesimo anno d'età. Ma per ora concedeva a qualche rivista soltanto qualche colonna di critica profittatrice.

— Sulla tua terrazza raduneremo gli amici: potrei leggere il mio dramma.

— Volentieri, caro. Ma di giorno c'è un sole equatoriale e di sera un buio pesto. Vedrai tu, insomma. — E il Lembo si strinse nelle spalle buttando a terra dei polverosi cumuli di fascicoli: — Ecco ai tuoi piedi, o drammaturgo, il nuovo teatro italiano.

Non in tutti questi ultimi numeri di « Comœdia » c'è la pagina dell'editore. Peccato. — disse il Silva. — E' come essere accolti in una vecchia casa amica da un gelido maggiordomo: e il padrone ci sorride chiamandoci con un nome che non è il nostro e neanche arrossisce, dopo, dell'errore. Anche la copertina s'è attenuata di colore, da rivista che non ha più bisogno di chiososi richiami; e il vecchio fascicolo dalla carta spugnosa è divenuto l'aggiudicato organo ufficiale della Casa Editrice Mondadori e del teatro italiano contemporaneo.

Il fortunato editore forse non immagina come indici e sommari delle sue riviste possano un giorno servire allo storico che indaga quest'altro periodo della letteratura italiana. Ben si potrebbe dire che le edizioni di « Novella », l'altro diffuso magazine letterario del Mondadori, sono due: quella comune che si trova in ogni scompartimento ferroviario e un'altra in battute che si chiama « Comœdia » e che non è meno diffusa e significativa della prima. Questo nostro teatro minore, sulla cui quantità molti sperano o affermano feconde rinascite, altro non è che una serie di novelle dialogate — se per « novella » si intende il banale scampolo di cronaca rarefatto evanescente o concentrato sino a mozzare il respiro secondo il « taglio » per le singole riviste e per i quotidiani. Variano la conoscenza del mestiere e l'abilità nello sfruttare le doti dei nostri migliori attori, ma l'origine è comune: barbagli di balletti russi, la battuta alla Shaw, le luci psicologiche e la tormentata frigidità pirandelliana cui s'uniscono echi di Cécil, la radiotelegrafia e le avventure di Charlott. E sono i nostri « novellieri » e giornalisti del novecentodici, i giovani e i giovanissimi d'allora, quelli che oggi stanno edificando il nostro teatro minore, quell'humus benefico dal quale rimpolceranno, secondo te, le quercie e l'alloro.

Il Silva rimanea sempre come un po' interdetto per il gran gesticolare del Lembo. Si licenziò i capelli, si fece crocchiare due nocche; poi, ammise:

— Purtroppo per molti dei giovani che scrivono o s'accingono a scrivere delle battute i classici incominciano dal Rosso e dal Crommelynek e le loro severe leggi di stile e di tormento anteriore sono il riuscire ad armonizzare scorci e finali purché vengano a respirare in quella certa atmosfera teatrale che è ossigeno ai comici rampinchi e all'improprio diffidente. Ma oggi c'è maggior domestichezza col teatro; e l'unica vittoria dovuta al fallimento di molteplici tentativi (in un certo senso anche di quello pirandelliano) è stata la scomparsa di parecchi pregiudizi intorno al teatro — il cui boccacchina non è che una cornice per il quadro che all'autore piacerà di delineare. Oggi il teatro italiano ci appare come in una pausa tra uno sforzo e l'altro d'uscire di minorità.

— Tu spererai nell'opera tua e dei tuoi colleghi — sogghignò il Lembo. — Se il nostro teatro non è più che il dominio borghigiano di una difficile oligarchia, come nei primi del novecento, non ha ancora quel vasto orizzonte che molti già s'illudono di scorgere. Oggi noi siamo nel primo periodo dell'industria organizzata: successa al lavoro casalingo e di bottega. Quello che ci era parso incredibile sforzo e sogno di potenza si rivela per quello che è: una modesta fabbrica alla periferia d'una città provinciale; e, forse, ci si è buttati un po' allo sbaraglio sulle orme dell'insperato successo pirandelliano.

— Tra non molto potremo forse considerarlo come un precursore o come l'aspettatore di tutto un periodo che non ha la compattezza dell'espressionismo tedesco; ma nessuno di noi giovani non potrà dimenticare chiaroveggenza talvolta febbrili in battute squadrate da un ottimo artefice — e la commossa speranza che i Sei personaggi avevano saputo darci, la gratitudine per il nuovo poeta, il primo poeta del nostro tempo, che ci ha canuto si rivelava! Soltanto dopo la farsa metafisica di Ciascuno a suo modo siamo come quando rimangono accese soltanto le lampade nei corridoi, quelle poltroncine già appaie incappucciate, e si presenta filtrato dal lucernario, il grigiore dell'alba che verrà. Anche quella « novità » non ci ha sorpresi che col primo atto e qualche scena del secondo: e non è nel maestro o nei suoi scarni seguaci che si debbono riporre le nostre speranze migliori.

— Beato te che nelle tue speranze puoi scegliere! Oggi si sta imparando a far del teatro. Non si temono insuccessi e non si sognano trionfi. Oggi s'impara il mestiere; e dopo tanto macinino di colori e stender di tele forse scorderemo finalmente uno studio o addirittura un quadro dinanzi al quale dovrà soffermarsi il passante sbadato. Ma per ora le sorti di questo nostro teatro minore sono indissolubilmente legate a quelle degli

abiti delle attrici che sorridono nella pagina di fronte, lievemente arcaciati dall'una all'altra stagione. Guarda.

Aveva preso un vecchio fascicolo a caso, l'aveva aperto e dal lucore d'un foglio patinato era balzate candide le spalle di una nostra attrice, allora bellissime: ma per degli inverosimili sbuffi di velo che le incoronavano eran come quelle di una malinconica statua gessosa.

— Vedi? — soggiunse. — Questa è la « novità » dell'oggi. Come la vedremo tra pochi mesi, quantunque gli articoli che il catalogo « Comœdia » offre sian già stati sperimentati con un esito discreto e, in genere, siano garantiti per un anno? Anche l'intelligente cosmopolitismo della rivista è forse dovuto all'impossibilità di poter avere avvenimenti italiani e passabili commedie italiane ogni quindici giorni: onde quelle provvide parentesi che ci fan rileggere, ogni tanto, Shaw o Andreiev o ci offrono, lieta primizia, Crommelynek. Mio biondo e giovane amico, il teatro italiano d'oggi è quello di ieri e dell'altro ieri: ha allargato le sue file, è divenuto facilmente ospitale se non cordiale: è più colorato senz'aver una nuova fisionomia.

— Ma in tutti questi tentativi non vedi nulla che ti faccia...

Il Lembo si tolse le lenti passandosi una mano sugli occhi. Il suo viso senz'occhiari era più nudo e sofferente. E con un risolino accompagnato da un palpitar di palpebre sparute riprese, calmo, ciottolando le lenti tra l'indice e il pollice:

— Lo vedo, nella stessa bottega, dietro il bancone, due sarti che sanno il loro mestiere e ai quali molti dei nostri attori ricorrono per qualche abito o per qualche rattoppo. Sono Chiarelli e Zambaldi. Talvolta, qualche giubba dell'uno va a finire tra i panciotti dell'altro, triste conseguenza del dovercene stare al ristretto — essi, ottimi amici, che in pubblico detton guardarsi un po' in cagnesco. L'uno s'accampa prepotente rinnalzatore, fondatore niente meno che d'una sculetta; mentre l'altro è beato della sua bonomia, amico delle vecchie dame che amano il sorriso pacato di dietro l'occhiolino e la compiaciuta indulgenza per le scorribande della gioventù. Se Chiarelli ti porterà tra gentiluomini frenetici per impossibili scalate a disfine scale di seta, tra un crepito di fuochi d'artificio, Zambaldi ti farà conoscere dei galantuomini che si svegliano con gli occhi pesti per una banale avventura: e se tra i primi l'introdurrà un'altra consumata o un'avventuriera d'altissimo bordo, tra i secondi ti guiderà una collegiale un po' maliziosa e stucchevole. I personaggi di Chiarelli sono le silhouettes dei gentiluomini di Braggiola, sullo sfondo di una caccia alla volpe e di una casa cinematografica in crisi; mentre i personaggi di Zambaldi sono le silhouettes dei galantuomini del Cova, sullo sfondo di una prima alla Scala e del circuito di Monza.

— Ma tu vorresti ridurre tutto il teatro italiano a questi due nomi?

— Zambaldi è uno degli artisti più rappresentativi del nostro tempo — asserì gravemente il Lembo godendosi la contenziosa indignazione del Silva. — Giovanni scovezzacoli preoccupati passano sotto le insegne chiarelliane, arginati dal sergente maggiore Cavacchioli e dal caporale Rosato; mentre bonariamente guidato da Zambaldi un gruppo volontario segue in ordine sparso, dal modesto Serretta al rassegnato Veneziani, dal flebile Giorgeri-Contri al buongustaio Testoni e al perseverante Berrini. Un po' appartati con digiunosa compostezza guardan passare le due schiere Crimini e Simoni, Tocci e Calzini, mentre Borgese Olimpico di tra una nuvoletta e l'altra corsucco sbircia dall'empireo. Infine, se a « La donna di nessuno » è seguita « La buona novella » Rosso ha invano tentato di avallare con parecchie altre firme la lontana cambiale delle « Marionette » e Ratti, dopo aver col « Gida » dimostrato fecondo il suo silenzio di questi ultimi anni, col « Bruto » ha già tralignato. Andrà non ci è venuto da un giovane italiano un « Paquebot Tenacity » o un « Pecheur d'ombres »; e invece di buoni volumi di teatro noi abbiamo un'ottima rivista teatrale, forse fin troppo accurata.

— Insomma per te il teatro italiano d'oggi è una landa desolata.

— Press'a poco, caro, press'a poco. E dev'essere una ben dura malinconia il dovercene occupare — soggiunse il Lembo dimenticando per un istante i suoi annosi maneggi di redazione per riuscire a soppiantare il critico drammatico.

Il Silva stette pensieroso alcuni po'. Gli veniva alla mente il finale del suo terzo atto, la mani bellissime della Sani, la piccola attrice che al mattino era stata inseguita dal Lembo, le cui parole gli parevano arbitrarie. Già, in lui, era sempre mancata ogni seria preparazione: e chissà quante e quali commedie ammannivano nei suoi cassetti.

Sulle ginocchia del Silva erano alcuni fascicoli di « Comœdia », tra i primissimi; e come lontano gli apparve il novecentodiciannote in quei fascioletti color mattoncino sbiadito che ospiti mendicanti e cordiali ogni quindici giorni avevano anch'essi scandita la sua vigilia! Quante « novità » annunciate e mai sorte, che malinconia in questo viso prepotente e volgare di meridionale che ti fissa il fotografo con quegli occhi fondi di languore mentre l'annuncia d'aver ultimato la terza sua commedia « per una primaria compagnia »; o in quest'altro nome armonioso, tra due titoli in corsivo e il nome d'una cittadina di provincia, dove la stampa di quelle tre righe avrà scatenato orgogli furibondi e livori senza fine, autore che ogni trascinerà la gloria di quelle tre righe come un rimborsò, schiacciato dalle seicento lire mensili di stipendio: uomo che in un altro ambiente e con un po' di scaltrezza sfrontata sarebbe forse riuscito a comprarsi un abito bello e pronto.

Ma un giorno scriverò l'elogio di coloro che sognarono d'affacciarsi e che poi si ritirarono: questi, veramente, per timida povertà puri di cuore — si propose il giovane Silva mentre, lasciata la casa del Lembo, gli giungeva il primo sentore di gaggie dal parco che stava per attraversare lungo il fiume.

MARIO GROMO.

Aspetti del nuovo Mac Orlan.

Che lunga strada ha dovuto percorrere Pierre Mac Orlan prima di incontrar sé stesso (domanda importante: l'ha incontrato? Pare di sì, ma la risposta la può dar solo il futuro), prima di riuscire a scovare il proprio metro quadrato di terra su cui star solidamente, con gli occhi fissi sul mondo. Ed è giusto osservar che nessuna esperienza è stata inutile per lui, poiché sussistono e agiscono fin negli ultimi suoi libri le qualità che — nell'andare avanti — ha saputo riconoscere, far parlare.

Prima di tutte fu la leggenda dell'umorismo: imperturbabilità britannica a tutto spiano, fustierie di Allais spinta al parossismo, — ma più che altro umorismo acerbo nello stile non nella sostanza. Furono i tempi dei *Contes de la Pipe en terre*: ma già da allora cominciava ad allitar lo spirito d'avventura, — deformato dalla caricatura, spesso atrocemente, — ma sicuro, vitale, evidente, nella favola di *Jacob Cow, pirata*, poi in quel capolavoro di poesia in maschera *ch'è La Maison du Retour Ecoeurant*.

Fin qui lo scrittore aveva camminato senza aiuto di pietre miliari, di lontani proiettori: sapeva trovar la strada giusta, — ma era lunga, lunga la strada fino alla maestria. Occorreva riuscire a scendere in fondo a sé stesso, riconoscersi: non era impresa di poco conto. Per questo punto di vista son preziose le spiegazioni che è lecito legger nel *Manuel du Parfait Aventurier*: presentato in sé stesso quel certo spirito d'avventura, Mac Orlan, avventuriero « passivo », per aiutar la propria evoluzione accettò il consiglio che potevan dare alcune opere caratteristiche, di Schwob, di Stevenson, di Hoffmann e degli ultimi romantici tedeschi, s'arricchiò della sottile poesia nascosta in quegli scritti di bellezza che son le memorie del cavaliere di Oxmelin, i libercoli di gergo piratesco, i documenti che restan su gli usi e costumi degli abbronzati bucanieri. Una splendida messe d'opere che ascendevano verso maggior compiutezza artistica fu risultato di questo secondo periodo: *Le Chant de l'Equipe* e *A' bord de l'Étoile Matutine*, la *Chronique des temps désespérés* e *Malice*. Ben riassume i caratteri di questo gergo il magnifico acquario di *Le Nègre Léonard et Maître Jean Mullin*, sostenuta da due temi, lirico e umoristico, che riescono a fondersi assai finemente, come poi in *Malice*.

Ma già in *Malice* appaiono le nuove preoccupazioni di Mac Orlan.

Le ultime righe di *Malice* svelano quello che Mac Orlan ha scelto come suo definitivo campo d'azione; convien citarle: « ... Tutti noi non camminiamo più sotto la chiara luce dei nostri antichi. Un ambiguo chiaror di crepuscolo bagna le nostre azioni più banali e ognuno costruisce il proprio avvenire su sabbie mobili. Degli imponderabili... veston d'insattezza le parole internazionali. Il mondo accetta la sua fine sotto forme varie che i giornali commentano. E qua e là la carne ogni giorno divien più abile nell'audir sé stessa. L'intelligenza umana ronza come elettricità in un contatore. Abbiamo forse superato i limiti leciti? Abbiamo forse toccato le ultime mete che ci furon date? O elegante putredine! La nostra umanità si decompone come il fiore inclinato nella scena incivilita dei grandi vasi. La forza che ci anima non corrisponde più alla debolezza del nostro motore cerebrale. Ognuno porta in sé elementi artificiali... e affonda in un sonno agitato. La fine d'una civiltà che ritorna verso le feconde origini, più esser concepita solo come una festa che s'indugia, mescolando le fanfare varie e i fuochi multicolori della Fiera di Neuilly con i segreti giochi delle carni popolari e borghesi, quando l'Europa intelligente s'addormenta, con tutte le luci spente ».

Dipingere questa « elegante putredine » sarà uno dei temi dominanti nell'ultime opere di Mac Orlan; immaginar le conseguenze, crear la nuova leggenda, scrutar nel futuro sarà l'altro tema, il più importante. *Malice*, *A' l'hôpital Marie-Madeleine* (in un certo senso), *Les Pirates de l'avenue du Rhum*, *Lumières de Paris* risponderanno al primo tema, quasi parentesi, intermedi fra gli affreschi magistrali della trilogia iniziata con *La Cavalière Elsa* e *La Venus Internationale*, cui seguirà il prossimo *Quai des Brumes*, svolgimento del secondo tema: gli uni e gli altri dominati dalle due vivaci epoche de *L'inflation Sentimentale* e di *Simone de Montmartre*.

Nei suoi primi libri Mac Orlan non teneva conto del fattore tempo: scaraventava i suoi eroi verso tutti i punti cardinali, permetteva — aiutandoli — che caracollassero dal sud al nord, dall'est all'ovest, ma li liberava dall'ingrato giogo del tempo. Poca influenza hanno i tempi della guerra su l'avventura del *Chant de l'Equipe*, valgono solo per situare il libro, senza agir su le pagine di esso; il presente di *Le Rive Jaune* e de *La bête conquérante* non fa parte dei motivi centrali di costesi due racconti sorretti da paradossi da caricature; e così le gioviali storie dell' *U. 743* o le pagine su la guerra di *La Fin* non sono influenzate dai fenomeni sociali che descrivono.

Dal 1921 in poi Mac Orlan cominciò ad innestare i suoi libri sul ceppo del tempo, a conformarli anche — e specialmente — secondo le vicende sociali e politiche dell'universo: cominciò nella sfrenata sarabanda de *La Cavalière Elsa*. Negli altri libri si curò specialmente di osservare i tempi: così nel poemetto di *Simone de Montmartre* e nelle ultime *Lumières de Paris* dipinse l'odierno volto di Parigi, il più misterioso e il più vero. Fra i primi egli s'è accorto del momento — forse — fallimento della poesia lirica, ha saputo indovinare il prossimo avvento dell'epica: tutti i suoi ultimi libri, più che romanzi son poemi epici volti a scoprir l'essenza del nuovo misticismo sparsi nel mondo; in *Malice* e ne *L'hôpital Marie-Madeleine* l'epopea, sebbene sia esageratamente nascosta, esiste.

Due cause scopre in fondo a questo nuovo misticismo: prima la donna.

« *Venere inquieta accosciata su l'Europa, salve, sgualdrina nuda, simile alla Torre Eiffel. Ebraea nell'istesso tempo slava e sassone, bella come un bimbo commestibile con la tua salute moderna di macchina nuova O Venere! e le tue sorelle fatte a serie dalle nuove fabbriche letterarie dell'Europa! Da buoni intenditori vi salutiamo, o squaldrino (d'accanto e vi raccomandiamo la nostra delicatezza O Venere Pandemie! ispiratrici provvisorie dell'anno 1922 ».*

Tutto il poemetto de *L'inflation Sentimentale* si prosterne sanguinosamente ai piedi di codesta donna: esclama sì con uno scatto di sarcasmo:

« *E' stato dunque a gloria delle sgualdrine cere, quelle di Berlino W. (brali, quelle della Fifth Avenue... che una di primavera... avanzavamo, o Agrippa d'Aubigné! come fantasi fra i morti,*

alla conquista di un vecchio albero tragico raffigurante una forca con un'anima di bimbo... »

Ma subito l'occhio epico del meteorologo, imparziale e appena ironico, ha di nuovo il sopravvento: dipinge, senza giudicare.

Malice sarà un esempio dell'idea espressa ne *L'inflation Sentimentale*: il ritratto di Loulou la Bavarese, nell'ambiente della Germania in putrefazione, accanto al francese Jean Saint-Jérôme, divorato dalla donna, di cui è complice il fantoccio chiuso in un pacchetto e impinguato dai marchi di carta straccia. Qui la donna domina, — e dominerà ancora ne *La Cavalière Elsa*, ne *La Venus Internationale*: ma alternata alla grande visione epica dell'occidente invaso dagli uomini e dalle idee dell'oriente, — altra possibile causa del misticismo nascente, secondo Mac Orlan.

Fra questi libri il *reportage* su *Les Pirates de l'avenue du Rhum* è un *à-côté*, un quadretto secondario: la Francia in *Simone de Montmartre* e in *Lumières de Paris*, poi — assieme alla Russia — ne *La Cavalière Elsa*, ne *La Venus Internationale*, la Germania di *Malice* sono terre vecchie, alla fine della civiltà. Il popolo giovane e corrotto dall'America risusciterà i costumi pirateschi in pieno XX° secolo, per l'astuto contrabbando degli alcool: per forza questo fatto doveva ispirare Mac Orlan, amico di tutti i fuori legge. Descriverà le costumazze dei nuovi corsari *yankees*: e *Les Pirates de l'avenue du Rhum* che a prima vista non sembrano avere nessun nesso con le altre opere recenti di Mac Orlan, mostran forse quella che sarà la direzione verso cui — dopo aver dato conclusione all'epopea della « elegante putredine » — potrà volgersi l'occhio di questo scrittore.

La Cavalière Elsa e *La Venus Internationale*, nell'opera di Mac Orlan, sono i due libri più originali, rivelanti nuove costruzioni, miglior conoscenza di sé stesso. Se altrove gli aveva gioverato l'esempio d'altri poeti per riuscire a ben comporre le opere, qui non è possibile scorgere atteggiamenti che svelino l'azione sussidiaria di influenza. Il colore e la perversità di Schwob, l'alto di poesia romanzesca di Stevenson, il romanticismo volto a straniarsi in umorismo macchiato di follia, caratteristica degli Hoffmann, Chamisso, Achim d'Armin, — non li ritroviamo più in questi due libri; né è lecito parlar di Conrad, — lontanissimo dalla concezione poetica di Mac Orlan.

Questi due libri son tremendamente originali: il primo, *La Cavalière Elsa*, è una specie di prefazione all'altro; meglio composto, più colorito, — ma ricco di poesia meno profonda. Non si può più cercare — in essi — lo spirito d'avventura: obbediscono a necessità che trascendono il campo dell'opera immaginata per divertire. Elsa Grünberg è la donna d'oggi, — la donna cui vuol cantare un inno *L'inflation Sentimentale*, — ma è anche e soprattutto la slava ebraea. Vaso di Pandora, — lei, alla punta estrema delle avanguardie dilaganti dall'est, porta in sé tutti i flagelli e tutte le morti: l'esempio di Wedekind deve avere influito su l'opera di Mac Orlan. Ma in lei esiste anche la nuova luce: non s'ingannar Falstaff e Amleto, i due capi, che la seguono, la vogliono assieme a loro, dinanzi alle orde barbare e corrotte. Chi s'inganna è Bogaert, il francese; che, trascinandola verso l'amore occidentale, ucciderà sé stesso e lei; per questo aspetto è significativo l'ultimo capitolo, poema delle seconda — vera — morte di Elsa.

Nella *Cavalière Elsa* è in germe *La Venus Internationale*: il mondo squartato — nessuno se ne accorge — dai più tremendi terremoti che mai siano stati, assomiglia ad Amleto, l'obeso esteta, « reincarnazione del personaggio shakespeareano ch'egli era riuscito a ottenere con l'aiuto dei libri ». Sul mondo la morte di Elsa cadrà come — su la neve — un petalo di rosa rossa: sarà leggenda.

Giunto a questa conclusione Mac Orlan non poteva fare a meno di comporre *La Venus Internationale*, romanzo della costruzione poetica: più difficile, perciò non armonioso come *La Cavalière Elsa*; ma quanto più originale. Una donna, naturalmente, al centro della narrazione: Claudia di Fiandra, messaggera dei nuovi destini e della nuova poesia. Bisognava, attorno a codesta vestale, immaginare e descrivere le vibrazioni conclusive della crosta terrestre, — ma lavorando sul piano della realtà, e non dell'arbitrio come ne *La Cavalière Elsa*. Nicolas Gohelle, scrittore seppellitosi in fondo a una provincia francese, creerà nella sua stanza più buia le leggende del nuovo universo: Claudia le trasmetterà al mondo, camminando per le strade delle campagne. E gli uomini della campagna più forti dei cittadini, i vecchi divorati dai giovani, gli artisti i poeti gli intellettuali, i famelici *malgras*, — questi saranno i più veri protagonisti del libro.

S'ingannerebbe chi in esso scorgesse solo una anticipazione più o meno sociale: è un poema intellettuale, alla maniera dell'Apocalisse. Quello che a Mac Orlan inportava maggiormente era la costruzione d'un mito, l'individuare le prossime idee-madri: e non già la pittura di futuri trapassi sociali. E il mito è rivelato, l'idea-madre denunciata: una conclusione è necessaria, o un epilogo. Dovremmo trovarli nel terzo volume, annunziato.

Dove menerà il lettore? All'ottimismo o al pessimismo? queste parole non hanno senso: implicherebbero — nel poeta — uno spirito di *laudator temporis acti*, spirito che Mac Orlan rifiuta, perché non coerente all'idea di poesia. La sua è opera di *sur-realist* (diamo a questa parola il significato — il suo originale — che a lesta Apollinaire), di rivelatore della *realtà* poetica, la realtà interiore.

NINO FRANK.

Cinema, scuola di pittura.

Una sera, poco tempo fa, camminando a fianco dell'amico Somarè per le chiare vie di Firenze notturna, discorrevamo perdutamente di molte cose avendo dimesso ogni proposito d'immediato lavoro.

Ci sostenevano, quasi inavvertiti, ricordi comuni vicini e lontani. Questi ci riportavano alla mia scoperta di Milano, agli erramenti lungo i Bastioni, tra gli alberi tonde e golosi di verde intenso, meno vegetale e tenero del verde toscano, ma più vivace e stupefacente a conforto e a sfondo della città meccanica.

Quanto agli altri, il più recente, tanto da sentirci completamente immersi, era la visione di sedici tele di Paul Cézanne, guardate in tre sale d'esposizione, in un vecchio palazzo fiorentino.

Ora Somarè, ispirato dalla notte stellata, dove par che le parole di buon acciaio e d'antica forma s'effondano a gara con le cristalline apparenze del cielo e paiono cozzare, dimostrando ed esaltando di loro verità, in qualcosa di veramente metallico e duro, mi narra la delusione patita di fronte alla pittura francese dell'Ottocento. E come se volesse scansare, quasi per un senso di delicatezza verso l'ospite che ancor non c'era stato e a cui bisogna offrire il piacere d'una conversazione fondata su termini d'intesa assai generici e vaghi, la responsabilità di un giudizio troppo arduo del vero, egli si compiaceva a ridarmi tutto in una materia unica e brillante; paesaggi autentici e boschi pitturati; avvenimenti di vere folle o di popolose acquedotti...

Una felicità felice principiava a possederci attraverso il riconoscimento palmare dell'arte nostra, la letteratura, che ricreava tutta Parigi, volta per volta, tegola per tegola. Di più, come le parole esclamative e non scritte profondamente intorno a noi echi di bellezza non controllabile; il mondo violentemente coloristico di Zola balzava all'improvviso sullo stesso piano di certe incise figure stendhaliane, dandoci l'impressione di aver fornito il per sé, e per uno spropositato soffiato di grazia, lo scrittore veramente universale e completo.

Ironia svelata, voluttuosa e dolorosa d'una grandezza sovrana a due, durante una passeggiata qualsiasi, e che l'inevitabile saluto basterà a rompere come una bolla di sapone troppo grande che anziché staccarsi dalla ciancia scoppia a fiore dell'acqua sudicia e scarsa.

In effetto il mio compagno sosteneva l'inefficienza della pittura francese dell'Ottocento italiano, basando la sua affermazione sopra un presupposto antipersonistico ed estensivamente antiromantico, riportando la pittura e non soltanto la pittura ma tutta l'arte al suo principio, all'attimo geniale della nascita, al grado d'impressione che la suscita ed infirmandone, presso i Francesi, le qualità primitive.

Ora convien dire che letteralmente intendersi era una meraviglia, nient'altro che a pensare una di quelle teste dipinte da Vito d'Ancona, con dei rossi cupi sintetici e un profilo scoriato e avvertito in pienezza di pasta con non so quale ricordo della grande pittura veneziana. Bastava pensare ai caratteri orgogliosi di questa nostra arte italiana, drammaticamente regionale nelle sue fioriscenze e aspetti esteriori, ma fraterna, sotterfuga una medesima palla.

E bisognava ricordare il passato. Un Beato Angelico, un Mantegna, un Botticelli, un Giambellino, un Tintoretto, un Caravaggio, per l'imponenza chiaramente espressa delle loro figure, escludevano la possibilità di un godimento fondato soltanto sulla gioia dei colori. Nulla vi era in essi d'illustrativo, ma il soggetto dominato né tuttavia rimpicciolito, soccorso da una potenza di mezzi che in esso si fondeva e si confondeva.

Conseguenza suprema la semplificazione, la sintesi. Soltanto in quanto averte di sintesi l'arte può considerarsi la più grande filosofia se davvero l'ideale ultimo della conoscenza è di poter consistere tutta in un intuizione.

In un'opera d'arte si osserva l'intuizione cui non occorre spazio e il dono di uno spazio nuovo. In questo senso — e non sembrano illogici gli sbalzi di tempo — si può veramente dire che un impressionista, e prendiamo l'esempio classico, di Renoir, non può offrire con altrettante liberalità di regalo uno spazio, aspirandosi egli stesso con tutta la passione e la ragion sufficiente del suo lavoro.

Mentre invece nella nascita della Venere botticelliana sono gli angeli, e il gruppo frondoso, e la conchiglia, e il piano marino, le cose da cui la donna scaturisce, mentre per una legge d'equilibrio par che proprio quest'ultima produca i propri limiti con una celeste leggerezza.

Ecco dunque rivelato, nell'opera di Botticelli, l'oscuro gruppo dell'intuizione fattosi luce improvvisa in un centro di ampiezza indefinibile, e il conseguente regalo d'uno spazio concreto nei limiti della composizione perfettamente chiusa.

Nell'Ottocento italiano, quell'umor di tradizione non cangia sapore diminuendo l'importanza delle sue espressioni in quanto tendono a essere risolutive, seguita a esistere nel quadro e nella pennellata, e meglio in questa che in quello. Giacché se non è possibile sopprimere che la *Cacciata del Duca d'Atene* possa reggere il confronto con

una tela di David, bisogna cercare l'eccellenza degli Italiani in quegli argomenti e misure, che offrono loro la possibilità di un buon risultato.

Ed è sulla base di un ritratto, del Ciseri o del Tallone, di Fattori o di Lega, che si può battere in breccia la grande macchina romantica d'oltralpe, sia ch'essa esprima i fiori di serra, gli squisiti arabeschi detti neoclassici di un Ingres, sia che accenda le calde improvvisate di un Delacroix.

Datemi un punto d'appoggio — diceva Archimede — e vi solleverò il mondo.

Un punto che sia più punto di un ritratto ottocentesco nostro è difficile immaginare. E qui, se dovessi in qualche modo cercar la formula di questo costruttivo colore italiano, che anche nei minori artisti tradisce la razza, non saprei far meglio che ricorrere a un metodo escogitato qualche anno fa da una fiorentina Accademia dell'Enciclopedia, secondo il quale l'acqua di seltz si definiva acqua alle corse e il tamarindo malinconia dell'acqua.

Per giungere a qual definizione non so.

Si tratterebbe di ben comprendere la finezza quasi calligrafica e commovente di un Signorini sentendo commessa non trita, e di sposarne la sua chiarezza, assai spesso addirittura luminosa, ai toni discreti opachi e fondi di Silvestro Lega facendo rispettivamente partecipare i due artisti di alcune comuni qualità, in maniera da escludere, nella luminosità del Signorini, ogni sospetto d'esaltazione letteraria. Accenno al principio di un procedimento che non finirebbe, volendo continuare, se non dopo un assai lungo viaggio. Insomma il macchinoso quadro italiano, del Ciseri, del Cassioli, del Bezzuoli e del Benvenuti sarebbe fallito per non aver gli autori saputo sostenere e nutrirlo di uno sfavillante contenuto letterario che si connotasse furbamente ai mezzi di espressione pittorica e dall'averlo invece appoggiato al puro svolgimento di un tema da scolartelli, dimostrando, appunto, la purezza e l'inadattabilità ai compromessi del loro temperamento pittorico. Si guardi Fattori. Quando i suoi quadri assumono un alto significato umano questo accade per una sublimazione coloristica di un motivo assai modesto. Nulla di più drammatico e largorospirante dei bovi e del grande carro rosso sull'intensa riga turchina del mare. E Fattori partecipa della nostra migliore tradizione quando arriva, come in quest'opera, a consistere nella maggiore semplicità di toni e di linee.

Per gli Italiani una idea plastica si concreta in una forma architettonica, astratta in se medesima, ma capace di commuovere per un insito accento di umanità. Meglio: essi ci rappresentano i drammi in quanto sono direttamente traducibili in architetture di segni e di colori, né più né meno che i musicisti italiani traducono le loro immaginazioni in puri suoni e gli scrittori in saper di parole.

Per noi una pittura letteraria, una musica letteraria e, perfino, un letteratura letteraria non si sono mai fuse assieme quanto bastasse a reggerle entrambe in una atmosfera di genialità. Ma fuor di qui basterebbe accennare al poema musicale wagneriano per dare un esempio di fusione mirabile. Quanto poi alla pittura e alla Francia, pensiamo che perfino del cubismo i Francesi hanno fatto un'arte di sottinteso letterario.

Insomma gli Italiani, nati per subito tradurre la somma delle loro ispirazioni nella rigorosa materia d'ogni arte sono per natura negati al dislocamento favoloso delle loro percezioni e in un periodo storico, come fu quello che distinse il secolo passato, di penosi ricominciamenti, come non mai dovettero i risultati non aver caratteri di parola e di meraviglia.

Resisteva, in cima alla sofferenza tenacia, la palese presenza di un certo spirito tradizionale.

L'arte nostra, ch'era stata sempre regionale ritrovando sotterra le comuni e robuste radici italiane si riconosceva principale quasi riaffiorando ora nella luce di un piccolo specchio lontano. Se dovessi fissare una definizione, a uso della suddetta accademia, scriverei vane provincialismi dell'arte. Qualcuno obietterebbe che non occorreva scomodare l'accademia e il tamarindo. Ma tant'è. Una legge tra quelle che governano il mondo sembra stabilire che non solamente i fatti delle epoche che ci precedettero debbano acquistare, con ciò che si chiama il sapore storico, un carattere di realtà superiore più incontestabile di quella presente, ma i medesimi piccoli fatti dai quali ci separa appena la distanza di qualche anno. Se la vita in atto, consistente di chiaroscuro, è composta di un chiaro paese e di un'ombra oscura, è il ricordo che ci svela quella seconda presenza.

Per una tal creazione tutta spirituale non è nemmeno necessaria una rigorosa memoria oggettiva. Dal passato si soccorre, nei momenti di maggiore stanchezza che poco ci conforterebbero a vivere e a lavorare, l'avvertimento che l'esistenza ha sempre qualcosa di necessario.

Ma se noi dal passato trasportiamo sin qui sulla sua verità materiale, il frutto di un vecchio travaglio che nella prova del ricordo aveva già acquisito dei formidabili effetti di tenera ombra storica, restituendo in tal modo alla nostra allucinante passione e discussione di tutti i giorni e di tutte le ore, non di rado quest'oggetto tornerà a stemperarsi nella tattale deserta delle cose presenti. E con Somarè che, discorrendo, mi creava tutto un mondo, a un modo non del tutto

letterario da poi ch'era sostenuto soprattutto sull'effetto vocale e non ben controllabile della parola, ma insomma con qualche suazione e malla letteraria, evocando e legando assieme coi legittimi e possibili mezzi di un'arte, padroni d'arte, di filosofie, di sentimenti, di città che acquistano nell'insieme delle loro costruzioni un'alta espressione spirituale, le sedici tele del Cézanne, nella loro chiarezza drammatica, rappresentavano nel ricordo più che vicino incombente, il più straordinario ritrovamento di attualità alla distanza di mezzo secolo.

Qualcuno sente l'arte di Cézanne come qualche cosa che bisognava svolgere. In realtà la grandezza di Cézanne consiste precisamente nel fatto che le sue opere mostravano ciascuna il martirio di un'interrogazione per cui non c'era risposta, e la pena di una passione inesata. Lungi dal paesaggio romantico che già mentre è dipinto principia a vivere di un'antichissima vita e libera inafferrabili gnomi boscherecci dai tronchi secolari dei suoi grandi alberi, anche Cézanne ha momenti di riposo e di creazione totalmente serena nei verdi paesaggi di Provenza, nelle casette a specchio di un paesaggio lacustre.

Ma piuttosto che un senso di saggia vecchiezza, promana da queste opere un gusto di eternità spaziale, come dalle albe che ogni ventiquattrore rielaborano il mondo in un fresco miracolo.

All'infiuori di questi attimi Paul Cézanne è il pittore irrimediabilmente moderno, la cui gloria s'incasella e vive di vera vita solo nel cuore degli uomini che tentano di lavorare, con gli occhi, coi pennelli o con la riflessiva immaginazione.

Un uomo, un pittore suscettibile di ritornare attuale fino a questo punto si può rinnegare facilmente, soprattutto per poco tempo, epperò il suo ricordo m'era un incoraggiamento di più a seguir l'amico nella sua avventurosa teoria d'arte. Avventurosa peraltro solo nella valutazione delle singole opere e tuttavia basata sopra l'inegabile verità che gli Italiani dell'Ottocento non perdettero il senso e la grazia ineffabile della tradizione.

Nondimeno oggi siamo ancora lontani da una precisa affermazione di un realismo o di un positivismo pittorico di marca italiana a fronte del secolo romantico donato alla Francia. E ne siamo lontani quanto più son visibili i segni della sua nascita e, dirò meglio, le promesse del suo sviluppo. La pittura d'istinto non ci contenta più, quella pittura d'istinto alla quale s'affidavano quasi del tutto i nostri ritrattisti del secolo scorso anche quando affrontavano vittoriosamente una insolita superfece. Oggi la pittura è cerebrale, in qualunque direzione si volgano i differenti gruppi che la esercitano, classici, romantici, impressionisti o futuristi.

Lasciamo al naturale svolgimento di ognuno il compito di fornir domani la risposta alla nostra attesa. La cosa che sembra certa è la non immunità del genio. Così vaste e dissimili son le tendenze, e così lontane da un'espressione riassuntiva che tutte le fonda e le sollevi nella luce di una civiltà; con di più un interesse da giuocatori d'azzardo a seguirle nei minimi particolari e dire nell'intimo tessuto, così da farci pensare che se un giorno accadesse davvero, per merito di un genio, la fusione gloriosa, una folla d'intellettuali si troverebbe privata del suo giornaliero impiego di intelligenza, del suo quotidiano pane spirituale.

Sofferimoci un istante a considerare le differenti scuole. Non è necessario classificarle. Metafisiche o campagnole, primitive o coltivatissime, ciò che in esse ci interessa è soprattutto la distanza che le separa da un'espressione risolutiva. In questa comune inadeguatezza consiste anche un loro comune fondo poetico e, si direbbe, uno stile dell'epoca. Stabilità una corrente di simpatia per la nostra pittura contemporanea presa in blocco ecco venirci una voglia d'assegnarle una scuola generale, che fonda nella verità dei suoi esempi le più diverse aspirazioni; il cinematografo.

Poca gente in Italia s'è occupata sul serio dell'importante fenomeno artistico costituito dal cinematografo che ci presenta ad ora ad ora portentosi ritratti di frutta o di fiori quali né il Recco né Mattia Preti seppero mai concepire di più ricchi e migliori, e giardini settecenteschi, rivisitati nella calda colorazione impressionistica di un Renoir, ed alte, pallide creature che una luce d'incantesimo appiattisce e staglia contro lo schermo dando loro un sapore di tempera, figure che sembrano scivolato dallo studio di Casorati, meravigliosi assieme pitturali che ricostruiscono tutte le epoche, rammentano tutti i maestri, conciliando epoche e maestri poiché quanto in esse rassomiglia alla cosiddetta materia pittorica non è di questa se non la parte essenziale, il chiaroscuro. Lasciamo da parte la produzione più convenzionale, quella dove attori e scenografi si alternano a voler figurare in una loro arte individuale e mechina anziché adattarsi a quella rappresentazione della vita che, nel cinematografo, se la confrontiamo alle rappresentazioni molto più sintetiche del teatro, può definirsi proustiana mettendo in luce tutti gli improvvisi di un gesto. Ma la ricostruzione di una vecchia Inghilterra come ci viene offerta da Mary Pickford nel *Piccolo Lord Fauntleroy* o da Douglas Fairbanks nel *Robin Hood* riassumono, nella compattezza innegabile di un'epoca un tale piacere di ripensamenti artistici da non saperne immaginare un'eguale in nessuna delle civiltà precedenti.

Il non poter negare la verità di un paesaggio che ci sembra impressionista o romantico, in quanto quel paesaggio non è che la fotografia del vero, ci persuade con evidenza legittima fosse la nostra impressione. Insomma il cinematografo, riproducendo miriadi di tipi, di impressioni, di costumi, d'epoche e d'ambienti, riscuote in vita la diretta ispirazione di interi secoli di pittura universale.

Nessun artista mai ebbe, come i pittori d'oggi, una più formidabile esperienza da fondere in sé risuscitandola in immagini d'arte. Per questo è lecito supporre che la pittura moderna debba lungamente perdersi alla ricerca di una sintesi nuova, di un nuovo stile.

Durante tutto questo tempo sarà difficile affermare che la verità debba chiamarsi classica piuttosto che romantica o viceversa. E' probabile invece che un'immagine contenga, in potenza, tutti gli stili e la possibilità delle più differenti emozioni. Oggi, mentre si aspetta una rivelazione troppo straordinaria, e mentre dura la meravigliosa rielaborazione cinematografica dell'universo, sarebbe forse azzardato o troppo modesto dir che la vittoria della pittura italiana, dehnettata secondo Somarè in una sorta di nuovo primitivismo durante l'Ottocento si trovi oggi sulla strada d'un conclusivo sviluppo. Ed è senz'altro meglio considerarla rimandata, sine die.

RAFFAELLO FRANCHI.

Edizioni Kra.

BERNARD FAY: *Panorama de la littérature contemporaine* - Simon Kra éditeur Paris 1925 - fr. 7,50, p. 215.

L'autore ha tanta fiducia nelle doti di chiarezza del suo ingegno francese da supporre « que le lecteur de connait point ce dont l'entendons et s'engage dans ce livre comme dans une expédition de découverte ». Supposizione che ci sembra contraddittoria persino con l'onesto compito del più pacato divulgatore perché esclude dalla critica quell'atmosfera di intesa smalzata tra lettore e autore che è la più feconda di sorprese e di comprensioni. La chiarezza di B. Fay ha il merito di essere priva di qualunque tecnicismo ma talvolta è generica. Così nella distinzione tra prosa francese « sociale, utilitaire et intellectuelle » e poesia, volta « vers l'intérieur ». Il Fay si riprende nelle descrizioni psicologiche e in certe argute definizioni. Hugo « le Grand Homme, Sibylle de Cumes et Tour Eiffel à la fois ». I marte di Mallarmé dove: « Lui seul célébrait l'office » Renan: « cette grosse masse de chair blanche et molle, où luisent de petits yeux resplendissants et dangereux, feux follets des narsais, ces gros corps sans muscles, mais tissu de nerfs si fins qu'on n'oserait point le heurter, cette joie de tout l'être épanoui par la prière ou la digestion, on ne sait ». Proust « inventeur de plaisir », Valéry « la voix du silence », Gide « le triomphe du désir ».

Per gli ultimi vent'anni si desidererebbe da F. maggiore larghezza di indagine, con preoccupazioni di rapidità tipo « cultura italiana » di Prezolini.

Anthologie de la Nouvelle Poésie française - Kra 1925 - fr. 20 - p. 422.

Comincia con Baudelaire e attraverso Lautréamont, Rimbaud, Laforgue, Mallarmé viene ai poeti del novecento con notevole eclettismo (ci sono Claudel, Maeterlinck ecc.) ma con preferenze accentuate verso la « sinistra ». Apollinaire, Jacob, Salmon, Soupault, Mac Orlan, Tzara, Jouve, Cendrars. Naturalmente hanno poi il loro posto Cocteau, Fargue, Peguy, Pellerin, Toulet, Valéry. Per Gide e Proust la scelta si limita alla sola produzione lirica, senza tener conto che la loro più bella lirica si trova nelle prose.

A. BRÉTON: *Manifeste du surréalisme. Poisson soluble* - Kra 1925 - fr. 7,50 - p. 190.

Vedasi l'articolo di A. Rossi nel n. 8 del Baretto.

ANDRÉ GERMAIN: *De Proust à Dada* - Kra 1925 - fr. 9 - p. 307.

PIERO GOBETTI — Editore

TORINO — Via XX Settembre, 60

Questa serie comprende i più forti scrittori che si siano rivelati nel dopo-guerra. Non è nella nostra indole metterci a stampare gli scrittori quando hanno già una fama da sfruttare. Noi ci proponiamo di scoprire gli artisti al loro primo libro. Stampando uno scrittore assumiamo di fronte ai lettori un impegno anche per il futuro. La collezione « Scrittori del Baretto » sarà per la letteratura quello che sono per la politica i *Quaderni della Rivoluzione Liberale*.

E' uscita la prima serie

- | | |
|---|---------|
| 1. P. SOLARI: <i>La piccioncina</i> - Romanzo | L. 8 |
| 2. R. ARTUFFO: <i>L'Isola</i> - Tragedia | » 10,50 |
| 3. G. VACCARELLA: <i>Poliziano</i> | » 7 |
| 4. E. MONTALE: <i>Ossi di seppia</i> - Poesie | » 6 |
| 5. L. PIGNATO: <i>Pietre</i> - Poesie | » 5 |
| 6. R. FRANCHI: <i>La Maschera</i> | » 5 |

Si spediscono franchi di porto contro vaglia di L. 37. Tutti gli abbonati agli « Scrittori del Baretto » avranno diritto a scegliere un volume tra le altre nostre edizioni letterarie, che sarà loro inviato franco di porto.

G. B. PARAVIA & C.

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

HERMET AUGUSTO

LA REGOLA DI S. BENEDETTO
L. 6.

« A. Hermet ci ha dato una nuova traduzione della regola di San Benedetto. Era aspettata... La nuova versione dell'Hermet è veramente nuova; cioè fatta appositamente dal testo latino (sia pure con qualche confronto a versioni precedenti), ed è riuscita — è dovere riconoscerlo — chiara, fedele, felice. Non poteva non conservare un po' di sapore antico ma ha forma più scorrevole e più intelligibile di qualsiasi traduzione antecedente. Il lettore, anche mezzanamente colto, la leggerà con gusto insieme e con profitto, senza intoppi di sorta.

Il libro è di formato maneggevole e stampato nitidamente con caratteri nuovi ».

(Dalla Rivista Storica Benedettina).

PIERO GOBETTI, direttore responsabile.

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