

IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI - Torino, Via XX Settembre, 60

Chi acquista almeno 40 lire di libri nostri riceverà
* IL BARETTI.
gratis per tutto il 1926

Settimanale

Editore PIERO GOBETTI

ABBONAMENTO per il 1926 L. 10 - Estero L. 15 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 0,50 - CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II - N. 16 - Dicembre 1925

SOMMARIO: G. RAIMONDI: Croce, critico letterario - G. TITTA ROSA: Sensibilità riflessa - Stile e fantasia - Un pensiero di Flaubert - A. POLLEDRO: Baratsynskij - BARATYNSKIJ: Liriche - P. G. Descrizione di pittori inglesi - N. FRANK: L'esotismo nella letteratura francese contemporanea - V. G. GALATI: La cultura calabrese - S. C. ORENIER: Montherlant.

Croce, critico letterario

Poiché Benedetto Croce è stato definito il « Don Antonio Cardarella della letteratura », par chiaro che, nella sua qualità di clinico, egli non ha prodigato a tutti uniformemente, malati veri e immaginari, i momenti della sua attenzione, quando è entrato a far visita nel grande padiglione degli scrittori e dei poeti del secolo scorso. Secolo che, di siffatti malati, ebbe i più lunatici e sorprendenti che mai si vedessero. L'ascoltazione di Giuseppe Giusti è durata per sette pagine scarse. Con Manzoni sono occorse diciotto pagine delle meglio ispirate e minuziose. La sosta presso il Conte Giacomo Leopardi, che non è delle più brevi, pare non sia trascorsa in tutta tranquillità; e si vedrà più sotto quello che la nostra indiscrezione è riuscita a indovinare, più che a riferire, da codesto eccezionale colloquio. Nell'avvertenza premessa al volume che s'intitola, senza troppe cerimonie, « Poesia e non poesia », il Croce allarga che la sua critica letteraria, come ogni altra degna di tal nome, deve intendersi in modo scientifico, onde un lettore frettoloso potrebbe immaginare di vederlo trattare la delicata materia con eccessivo scrupolo d'analista e con freddezza di storico, anche nel miglior senso. Accade, al contrario, che dove il pensiero gli si svolge al centro dell'idea, il suo discorso prende di un calore, non fisico ma ideale, che io non ritengo propriamente scientifico. Ritrovandosi in un'atmosfera morale adatta, dove cioè le convinzioni del cuore e dell'intelletto ottengono effusa conferma da tutto ciò che le contorna, la sua voce s'intepidisce come di serena letizia, e par godere essa stessa di comunicare gli accenti di una verità fatta, per l'intelligenza, quasi propria. Quando, applicandosi a controllare, e quasi direi a far combaciare i sentimenti elementari o la filosofia di uno scrittore sullo schema errante e universale di un suo classico « tipo », avverte che le parti combinano, e non c'è linea che non ritrovi la propria linea sorella, allora la sua mano, che immagino compia quasi praticamente quest'atto del provare ogni umana forma al modello mentale, prova, in un attimo solo, misti gratitudine e orgoglio, conforto e, in un certo senso, la felicità del dare una chiara coscienza ad un'opera. In un lavoro di tanta responsabilità, egli mette un'applicazione calma, e la sua modestia; e quella sorta di sorridente serietà che affiora da ogni angolo della sua pagina a far parere anche più indifferente e freddo un lavoro che è stato invece, inizialmente, pieno di riguardo, di fatica lenta, di accorato abbandono infine. E sulla superficie compatta, di codesta pagina quasi sempre priva di un segno d'interiezione, naufraga e si perde il lettore di complessione poco resistente. Difatti, taluno azzardoso e incredulo, avventuratosi da quelle parti, ne è ritornato accusando misteriosi sottili e stregonerie nel laboratorio del filosofo di via Trinità Maggiore! Altri, più avveduti, hanno preventivamente dichiarata una incompatibilità di carattere. Croce, in questi casi, non fa motto, o al massimo manda qualche ironica lettera ai giornali. Come uomo è in buona fede, anzi la pone quale condizione indispensabile d'ogni dibattito; come letterato, talvolta fa la parte di avvocato del Diavolo. La sua ambizione critica, che è desiderio di tener vivo il sangue delle passioni umane, si solidifica se può, come quando s'avvicina al vecchio cuore di Manzoni, dimostrare e godere della forza di esse, ma calmanente. Amore, giustizia, e pietà, son sensi che rintraccia con oscuri tremore sulle carte altrui, e ce ne fa sentire a noi il rispetto. Allora si capisce con egli sia destinato a trascendere e degno di pronunciare, con la dolcezza melodiosa di una musica di Verdi, questi versi del coro dell'Adelchi:

A torme, di terra passarono in terra,
cantando giulive canzoni di guerra,
ma i dolci castelli pensando nel cor.

Mi pare di accorgermi che il Croce, messo di fronte alla poesia di Leopardi, come a persona piena d'incanto ma acerba, provi qualche momento d'impazienza per la realtà che da esso nasce e che sembra non voler ottemperare a certe categoriche norme morali e letterarie che egli, d'altra parte, è decisamente nel ritenere valide. Quando mostra di attribuire solo un valore di annotazione personale e privata ai versi di « A se stesso », sarei tentato di credere che, senza volerlo, egli faccia ancora una questione di soggetto, o d'argomento letterario, come diceva un mio maestro d'italiano. Poiché parrebbe giusto intendere che in composizioni simili quello che fa il pregio lirico è il tono, e il modo disperato e serio con cui le parole, non tratte dal lessico, ma richiamate dalla lontananza della vita, si raggruppano, quasi

fatalmente, a formare in un gelido quadro e come in un intarsiato le riflessioni di ogni uomo presago della morte. Non diversamente Baudelaire, con una compostezza tragica, degna sorella di questa disperata serietà, scriveva: « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille ». Mi avviene di notare che il Croce s'impazienta e faccia lo scettico, a fin di bene, s'intende, davanti a codesta serietà e compostezza. In fondo, una persona di cuore generoso e di sensi onesti, con egli dev'essere, non può provare diverso impulso. Direi anche che egli è troppo materialista per credere e prestar fede a simili esistenze astratte. E' troppo vecchio conoscitore di quell'animale che si chiamò uomo, per non avvertire che con simili poeti le regole terrestri non bastano più all'identificazione antropologica, e occorre inventarne di nuove, che puzzerebbero d'eresia e per esempio non si concilierebbero con il petto di « classici » riservati a codesti poeti. Oppure dovrebbe, contro ogni probabilità botanica, ritenere che da una nuda roccia nascano tenere fioriture di rose. Il suo inavvertito amore per la conversazione dello spirito e per la laboriosa attività della storia, lo tiene naturalmente lontano da quelle opere che si compiono, quasi di sorpresa, e con così poco riguardo per i contatti terrestri, nei paesi impraticabili della fantasia e dello stile. Di tante credenze che il Croce deve, con l'età, aver abbandonato, quella nella vita dell'uomo resterà, credo, delle più ferme; tanto è vero che anche lodando un verso che gli piace e soddisfa non trova miglior elogio che paragonarlo a « una dolce persona vivente ». Anche dove egli tende a dare delle passioni più calde e mosse interpretazioni in un linguaggio freddo e quasi scientifico, sento prendere fiato in lui e respirare sulle sue parole stesse l'inguaribile nostalgia per la giovinezza, che è il fiore dell'esistenza; e scorgo allora, attraverso questo sentimento, farsi presente qualcosa del suo carattere che bramerebbe, le passioni unane, sfiorarle alitanti, non allo stato di memoria, e non si rifiuterebbe di partecipare in qualche modo ad esse, sia pure con la cauta serenità dello studioso, ma sentirle vive e in atto. La qual cosa si rivela senza fatica a chi, con un poco di attenzione, vada a rileggere quelle pagine dove, col pretesto di riferire la mentalità dei personaggi di Mautpassant, istintivo e sensuale autore, e mescolando osservazioni proprie, piene di sostenuta malinconia, a quelle di costoro, il Croce scopre, se non m'inganno, un aspetto della sua anima. Perciò, dico che, ad un temperamento di codesta specie, doveva riuscire per lo meno strano che affetti e sensi delicatissimi e pungenti un poeta, come Leopardi, si riduca a fermarli letterariamente quando siano giunti, per una illusoria distanza, allo stadio di idee, e non mandino più alcun reale segno di quella reale vita per la quale eran nati. Allora, se anche non lo dice, arriva al punto di giudicarli pura retorica. La sua eccessiva cura di ricostruire l'ambiente storico non gli fa tener d'occhio una finestra per la quale lo scrittore ha la possibilità di prendere, invece che per l'uscita della porta, qualche volta la via. Questo gli accade anche a proposito di Baudelaire, e noi, forse a torto, non ci sentiamo di dividerne il parere. Non vorremmo, d'altra parte, presumere troppo della nostra vista; il Croce, prova qualche impazienza di fronte alla vita; di qualcosa gli dispiace, del tempo che passa o degli uomini che non vincono il tempo; e manifesta, con un lampo appena, la forza della sua ambizione di una chiara realtà.

Un pastore di Pescasseroli, di quelli che ogni anno conducono le greggi in Puglia, usando di poetare alla maniera popolare, dedicò al Croce tra gli altri, i seguenti versi:

Aristotele
e Platone
quello è buono
a confutar.

Ma quello che il Croce, pure nella sua logica singolare, dimostra di non aver confutato è l'opinione di certi intorno a Leopardi. Sebbene si possa rintracciare l'origine delle sue argomentazioni morali e letterarie nel Saggio di F. De Sanctis, conviene dire che egli le ha incalcolabilmente sviluppate e organizzate. Le ha tolte da quella specie di racconto impressionistico in cui tra parafrasi del testo, ricostruzioni pittoresche e molte perplessità di giudizio critico, esse affogavano nella scure di tutto l'insieme, non lasciando ferma, nella memoria del lettore, che qualche parola più propriamente adoperata. Croce, scrivendo, dà una forte unità, mette uno stretto legame fra le varie parti di un suo giudizio riflettente un

determinato oggetto, in modo che il giudizio stesso riscalda, per la complessità di tutti i particolari che seco si reca, il più chiaro e preciso possibile. Talvolta pare che anch'egli, come Stendhal, abbia preso a modello la prosa del Codice Civile. Ma appunto per tanta ordinata limpidezza, per un impegno speculativo così privo di equivoci e di scappatoie, un giudizio contrastante, risulta due volte contrastante, e senza rimedio. Questo è il guadagno dell'essere sinceri. Per esempio, quando dice che tutta l'opera di Leopardi mancò di una vera base filosofica e che la sua morale si concretò in una perenne petulante querela contro le vanità della natura e del pensiero umano, forse egli dimentica o finge di dimenticare, che la filosofia e la morale per Leopardi coincisero in quel punto in cui la serena e disillusa pace e la scettica rassegnazione dell'uomo si regolano e trovano la forza per continuare riconoscendosi nelle norme del patetico Manuale di Epitteto. Sulle quali, come si sa, non per caso egli insistette, con pretesto erudito, e nelle qua faceva consistere, genialmente, l'opinione del popolo sulla così detta filosofia della vita. Se ne avesse, di codesta tendenza della mente di Leopardi adulto, tenuto un qualche conto, si sarebbe anche persuaso che la vita spirituale di lui non fu quella « vita strozzata » che egli dice, ma che anzi, e proprio per codesta tendenza scettica e ironica, trovò il suo mezzo di respirare agevolmente. E quelle tali « Operette morali » ispirate da cosiffatta vita, non gli sarebbero parse fredde e inanimate, ma, per quello stesso respiro, più che umano, cosmico e sovranaturale, anzi vive e alitanti. Non avrebbe, mi permetto di credere, affermato che taluni dialoghi sono, in quanto rappresentazioni cosmiche, mancate. Altrimenti mi sembrerebbe di mancare di rispetto al Croce, pensando che, di conseguenza, egli dovrà trovar sereno e lieto il fondo di quei dialoghi di Molière, per esempio, in cui è piuttosto un umore agghiacciante e nero, sempre malinconico, che costituisce la apparente comicità del dialogo e della rappresentazione.

E il « Copernico », di comicità visibile, e direi così, comunicativa, ne contiene tanta, che verrebbe spontaneo di immaginarlo rappresentato. Avrebbe anche giustificato la sostanza di monologo di altri dialoghi, in cui, come in quelli classici di Galileo, è la pura fantasia e lo stile che si animano fino ad assumere la doppia persona del discorso, per il naturale ed eterno formarsi dell'ombra dalla luce, dello scuro dal chiaro, per una necessità quasi plastica e fisica che occorre alla parola quando vuol farsi atto. Leopardi visse una sua vita breve e favolosa, abitò un certo mondo, che non è quello del Palazzo paterno di Recanati, né quello delle case di via Condotti a Roma e della via Santo Stefano, qui in Bologna, e per darne notizia, come un viaggiatore dei paesi incontrati, usò un particolare linguaggio, che è il suo stile. Pare ovvio perciò che la realtà di codesto mondo non debba essere giudicabile con i criteri consueti di buon senso e di buon gusto, ma con un sistema di proporzioni poeticamente adeguato, e di cui non si dà la controprova nei manuali di retorica. Onde m'azzardo a credere che la « donzella » e il « mazzolin di rose e di viole » sono degnissimi del rimanente, quando collocati costitutibilmente al loro posto, non meno che la « stanza vecchiarella ». Simili diminutivi, dopo esser stati particolarissimi della poesia di Petrarca, godono, nelle melodie leopardiane, di un loro potere evocativo e pieno di grazia intensa, che il Croce poi nell'Autore delle « Operette » avverta una scarsa capacità umana, una adattabilità sociale rientrata e, per quello che è della politica civile, una tendenza reazionaria e avversa ad ogni forma democratica, questa mi par questione da trattare in altra sede, ma che non può, in alcun modo, infirmare il riconoscimento della realtà poetica di Leopardi. Più che ubbidire a delle tradizioni famigliari in senso stretto, anch'egli sottostava, forse inconsapevolmente, a delle inclinazioni che si portano addosso, come nelle vene il sangue, e che, come le consuetudini e le costumanze più esterne, costituiscono parte della irrefutabile eredità d'ogni figlio. Se a noi, figli e nipoti di democratici e di progressisti, che all'illusione di una nuova storia diedero qualcosa di più delle parole, ci accade di scoprirci a seguire, in pensiero o in atto, una farva di quella paterna illusione, perchè dovremo vergognarcene e quasi rivoltarci? Nella nostra memoria, che cerca dei conforti affettuosi, ci pare, oggi, qualcosa di certo il non ritenerci dei figli ingrati. Quelle idealità anzi dette, che uomini covarono per una vita intera, francamente e a dispetto del nostro scetticismo di figli cresciuti avanti la grande guerra, ci sentiamo di rispettarle e di farle rispettare. Per questo, vorremmo insieme mostrarci non indegni delle norme di vita civile che Croce sa dettarci, ma

anche, e soprattutto, degli insegnamenti di poesia che Leopardi ci ha prodigato e continua, quasi miracolosamente, a prodigarci. Insegnamenti utili, voglio credere, per un'altra vita. Ci perdono, Benedetto Croce, il concetto di questa capitale distinzione che può parere avvertita, ma non è, se è vero che ci è costata qualche anno di dubbio e la dura pratica di codesti anni; e sopporti quelle che possono parere, qui e nelle precedenti pagine, imprudenze di giudizio e di principio, riflettendo che siamo, come si dice, ancora giovani, e che dobbiamo pur sbagliare. Sbaglio di nuovo, dicendo che mi sento già un poco perdonato.

GIUSEPPE RAIMONDI.

Per la morte di Goethe

Comparve, e il gran vecchio chiuse
gli aquilini occhi in pace;
si spense tranquillo, ch'aveva compiuto
nei confini terreni ogni cosa terrena!
Su la mirabile tomba non piangere, non lamentare
che del genio il teschio sia retaggio dei vermi!

Si spense! ma nulla fu lasciato da lui
sotto il sol fervido senza saluto;
a tutto ei rispose col proprio cuore,
a tutto che chiede al cuore risposta:
con l'alto pensiero ei fa il giro del mondo,
nell'infinito soltanto gli trovò un confine.

Tutto lo spirito suo nutriva: le fatiche dei saggi
dell'arte ispirate le creazioni,
le tradizioni, i legati degli scorsi secoli,
dei floridi tempi le speranze;
col sogno a sua posta penetrare ei poteva
nella misera capanna e nel regale palazzo.

Con la natura un'unica vita ei respirava:
del rivo intendeva il balbettio,
e il linguaggio delle fronde comprendeva,
e sentiva dell'erbe il germine;
a lui delle stelle il libro era chiaro,
e con lui conversava l'onda marina.

Indagato, scrutato fu da lui tutto l'uomo!
E se alla vita terrena
il Creator limitò la fugace nostra esistenza,
e se al di là del sepolcro,
oltre il mondo dei fenomeni, nulla ci attende,
la tomba sua il Creator giustificava.

E se d'oltretomba una vita ci è data;
egli, questa vita avendo appena vissuta
e in sonori, profondi echi pienamente
dato alla terra ogni cosa terrena,
all'Eterno con lieve anima volerà,
ed in ciel niun cosa mortale lo turberà.

La Musa

Non accetto son io dalla Musa mia:
una bellezza non la uomerano,
e i giovinetti, scortata, a lei dietro
in invaghita turba non correranno.
Di adescar con ricercata foggia,
con giocar d'archi, con brillante eloquio,
non ha ella l'inclinazione, nè il dono;
ma colpito è subito il mondo
dalla non comune espressione del suo volto,
dalla calma semplicità dei suoi accenti;
ed esso, piuttosto che con mordace biasimo,
la onora con negligente lode.

L'ultima morte

Volsero i secoli, e qui ai miei occhi
si scovò un orrido quadro:
andava la morte su la terra, su l'acqua,
comparsi il vivente destino.
Dov'erano gli uomini, dove? ascondevansi nelle tombe!
Come vetuste colonne ai confini
le ultime famiglie impudrivano;
ruine erano le città,
per i pascoli insalvaticchi vagavano
senza pastori le impazzite gregge;
con gli uomini per esse sparve il nutrimento:
io udivo il fu famelico belare.
E silenzio profondo bestioso
solennemente ovunque imperò,
e la selvaggia porpora dei prischi tempi
la sovrana natura rivestì.
Maestosa e triste era la vergogna
delle deserte acque, selve, valli e montagne.
Come prima avvicinando la natura,
su l'orizzonte l'astro del giorno salì;
ma su la terra nulla al suo sorgere
dare il colto poteva:
solo la nebbia, sovrassa azzurreggiando, fluttuava
e come vittima espiatrice fumava.

A. BARATYNSKIJ.

(Traduzioni letterali di A. Polledro).

Taccuino critico

SENSIBILITÀ RIFLESSA

Una delle questioni più controverse fiorite, per così dire, al margine dell'estetica crociana è stata quella di definire la posizione filosoficamente più esatta del critico di fronte all'opera d'arte. Che significa critica? Se vien da crino, significa giudicare. Ma quali sono gli strumenti del giudizio? Qui la questione s'ingarbugliava più spesso che non si chiarisse.

E' sufficiente la mera sensibilità, cioè la capacità puramente sensitiva di accogliere in sé l'opera d'arte, dando così forma a un giudizio che sia il risultato del solo gusto? Si hanno risposto e rispondono quelli che escludono ogni ingerenza della filosofia nel campo dell'arte. La critica per essi consiste in un semplice apprendimento dell'opera d'arte, e la formulazione dei loro giudizi non si discosta dal comune « mi piace o non mi piace ». Ma nel seno stesso di questa posizione non tarda a nascere la contraddizione che vi si nasconde; la quale consiste nell'esigenza di conferire al proprio giudizio di mero gusto una validità non soltanto momentanea e casuale, a dare cioè ad esso una base certa, universale. Allora ci si accorge che occorre un ibi consistam, sul quale il gusto resista, trovi la sua legittimità. Il gusto, per sé preso, è nella stessa situazione di un regime che cerca fuori di sé la propria legittimità, dopo aver posto in dubbio o distrutta la legittimità precedente. Esso quindi è costretto a ricorrere alle idées générales (adopera l'espressione francese perché è tipica di una mentalità); e difatti col Lemaitre, la critica deve venir a patti con esse idee generali (cioè con la filosofia) non potendo basarsi sulla casuale, relativistica rassomiglianza dei gusti. Insomma, la critica impressionistica, che in Lemaitre appunto ha avuto il rappresentante più autorevole, e reca nel suo seno stesso la contraddizione; e per uscire, per non abbandonarsi alla rapina turbinosa e variopinta del semplice gusto costretto nei limiti, muti d'ogni concetto, del « mi piace o non mi piace », si deve aggrappare alla « generalità ».

Ma una volta entrati nel dominio della « generalità », una volta che la critica cioè ha riconosciuto che deve fare appello a un'autorità che il mero gusto non è in grado di fornire, le cose non cessano di andar male, tutte le volte che questo appello è fatto impropriamente: allorché si ricorra a una filosofia sbagliata, o alle scienze naturali, o alla retorica, o ai generi letterari.

Così mentre la vecchia critica alla La Harpe, che da noi fu la critica delle accademie, considerava l'opera d'arte, giusta la frase di Flaubert, « comme des ardoiriches », la critica del Taine, nell'intento di considerare le opere storicamente, secondo l'esigenza della filosofia idealistica, le immergeva nella rassa o nell'ambiente, dandone quindi un giudizio deterministico. La posizione era capovolguta: alla critica astrattistica, accademica, areolittica era subentrata la critica storicistica (non storica), naturalistica, deterministica.

Due cose, e importanti, sono venute in chiaro: 1° che la critica impressionistica postula un'esigenza filosofica; 2° che questa esigenza filosofica s'appunta in una filosofia che del fatto estetico abbia un concetto esatto.

Tornando ora al nostro critico, quale diremo che sarà la sua posizione più giusta di fronte all'opera d'arte?

Non gli basta l'essere puramente sensibile, e gli occorre un esatto concetto filosofico dell'arte. Questa duplice esigenza egli la realizzerà sinteticamente: cioè in lui vigore di concetti e fresca sensibilità dovranno operare come una forza unitaria. Questa sintesi, questa unità si possono chiamare sensibilità riflessa.

STILE E FANTASIA

Quando si parla di stile solitamente s'intende in due modi egualmente errati. Nel primo modo, stile significa lingua; un'opera di stile dovrà essere scritta perciò in una bella lingua, con parole una per una splendide, scelte secondo criteri astratti di purità verbale, e intessute secondo certi canoni d'eleganza sintattica. Nel secondo modo, stile si vuol richiamare a un criterio esteriormente formale. Esiste cioè, in tale maniera di concepire lo stile, un'idea pura, che diremo platonica dello stile. Riferire, anzi modulare la propria intuizione alla forma di questa idea, ciò significa fare opera di stile. In entrambi i modi, sia nel caso dello stile-lingua che in quello dello stile-idea, il concetto di stile è posto al di fuori della realtà dell'intuizione, in una specie di soprannodo voci verbale e vobolasticismo, voci ideale e accademico. In entrambi i casi lo stile è un'astrazione dell'intelletto.

Stile si ha, al contrario, allorché materia e forma (per usare i vecchi termini del linguaggio scolastico) sono intuite, per così dire, dal loro intimo, nel loro sintetico generarsi dentro la fantasia dell'artista. Non c'è quindi uno stile esterno alla materia (sentimenti, volizioni, pensieri) dell'opera. Molte opere cosiddette di stile sono abili esercitazioni stilistiche: prodotti d'accademia. Stile si ha quindi per il pieno coincidere di materia e forma nell'alta fantasia artistica.

UN PENSIERO DI FLAUBERT

Quando Taine pubblicò l'Histoire de la littérature anglaise fondata per almeno tre quarti sul pilastro del climat (Un pareil climat prescrit l'action, interdicit l'oisiveté, développe l'énergie, enseigne la patience), Flaubert non si fece ingannare dalle molte belle pagine sul paesaggio inglese « au style rapide, vif, inattendu » ma colse, direi quasi d'istinto se non si sapesse quali doti di profonda meditazione egli possedesse, il fondamentale punto debole di quella storia, e della mentalità tainiana. Nella Correspondance si leggono queste esatissime parole, che toccano nell'intimo il nodo della questione: « Io deploro il punto di partenza. Nell'arte c'è altra cosa che il mi-luogo e gli antecedenti fisiologici dell'artista. Con questo sistema si spiegano la serie, il gruppo, giammai l'individualità, il fatto speciale... ». Costo metodo conduce forzatamente a non dare alcuna importanza all'ingegno. Il capolavoro non ha altro significato che quello di documento storico. E' radicalmente l'opposto della vecchia critica di La Harpe. Una volta si credeva che la letteratura fosse una cosa tutta personale e che le opere cadessero dal cielo come aeroliti. Ora si nega ogni volontà, ogni assoluto. Credo che la verità sia nel mezzo. Questo mezzo, per chi conosce il problema, è tra la critica accademica o impressionistica (qualcuno ricorderà il tentativo di alcuni giovani vociani, De Robertis, Onofri e, per alcuni lati, Serra venuti dalla cosiddetta scuola carducciana di rinnovare la vecchia critica accademica con il talismano della sensibilità) e la critica metafisica, filosofica, cioè pseudo-filoso-

fica e naturalistica. Il contrasto è fra Sainte-Beuve-Lemaitre da un lato e Brunetière-Taine dall'altro, per limitarci ai termini francesi del problema.

Nella critica francese, nonostante la Correspondance e le chiarificazioni crociane, la questione non ha fatto gran passi neanche oggi. Albert Thibaudet che per gli impressionisti è troppo filosofo e per i filosofi troppo impressionista, « sforza di collocarsi, in una delle sue, spesso sottili, Reflexions sur la littérature che va pubblicando sulla N.R.F. in cotesta posizione mediana allorché disegna alla stregua di due saggi su Balzac (uno di Bellessort, Balzac et son oeuvre, e l'altro di Curtius) un tipo di critica decisa di fronte al tipo di critica francese. « Si j'écrivais à mon tour un Balzac — afferma poi Thibaudet — je lui verrais le même foyer que Curtius, une énérgétique, mais je donnerais pour suite à cette énérgétique une technique du roman balzacien, liée à une technique générale et à une histoire du roman, et je terminerais sur le terrain des moeurs et du goût, où je me rencontrerais avec M. Bellessort ».

Un pasticcio, insomma, malgrado questo tentativo di coordinazione dei due termini del problema; e un pasticcio, anzi, appunto perché questa coordinazione è fatta dall'esterno, astrattisticamente. Così il vecchio cartesianesimo risubiva da tutte le parti.

C'è una terza critica, per così dire, tra Bellessort e Curtius; ed è quella proprio che intendeva Flaubert criticando l'Histoire di Taine.

G. TITTA ROSA.

Evghènij Abràmovich Baratynskij

(1800-1844)

« Il primo dei nostri poeti elegiaci » lo disse Puskin: primo, intendosi, in ordine di tempo. Non che avanti di lui la nota elegiaca non avesse risuonato nella poesia russa: note elegiache delicate e commose già avevano fatto vibrare la lirica di Zukovskij e di Baturuskov, e altre, squisite di sentimento, perfette di suono e d'armonia, s'erano sprigionate da quella, precocissima, dello stesso Puskin. Ma in questi poeti il motivo elegiaco era stato occasionale o momentaneo o variamente commisto ad altri non pochi, e soprattutto mai si era elevato dalla sfera del sentimento a quella del pensiero meditato. Baratynskij o (Boratynskij), per la prima volta in Russia, la malattia del secolo, la mirovaja toska o mirovaja skorb, si affina e sublima: mentre si libera da ogni scoria sentimentale e romantica, cessa di essere l'espressione fugace di un fugace stato d'animo, assume ad un tutto continuo e coerente di pensiero, ad un'austera sintetica visione della vita e del mondo.

Il curriculum vitae di Baratynskij ha larghe analogie con quello di più altri grandi poeti del tempo.

Un'infanzia dolorosa, un'adolescenza ricca di amare vicissitudini (si sa che egli dovette, per punizione, lasciare il corpo dei paggi e prestar servizio militare come semplice soldato, il che non gli impedì, ma solo molti anni più tardi, nel 1825, di raggiungere il grado di ufficiale), un lunghissimo periodo di guarnigione nella desolata e cupa Finlandia, e le disperate condizioni della vita spirituale in Russia, sotto la cappa di piombo del regime poliziesco e militare di Arakčëv, che accompagnò sino all'ultimo il fuoco tramonto di Alessandro I e di cui tanto sentirono il peso anche Puskin o Baturuskov: ecco le principali influenze che determinarono per tutta la vita il corso dello sviluppo poetico di Baratynskij.

Non pessimista di natura — ce ne persuadono i sia pur brevi sorrisi della sua Musa — egli divenne, così, il tipo tipico rappresentante dei poeti skorbniči, come noi diremmo, pessimisti, ai cui novero egli stesso si ascrisse con questa professione di fede:

« Della tristezza c'invaghiamo. I novissimi poeti non sorridono nelle creazioni loro...
...A tutti di mestizia si velò la fronte,
l'anima appassì e il cuore sfiorò... »

Dileguato, pertanto, « dei vividi entusiasmi il tenue paradiso » e posatosi sul petto del poeta come « tumulo un pensiero fatale », il luminoso mondo gli appare « malinconico e vuoto » e la vita « un freddo, greve sogno » ed egli si sente, ancor vivo, come in un sepolcro.

La morte diventa, così, il tema dominante della sua lirica, che la invoca a soluzione d'ogni enigma e scioglimento d'ogni catena e la canta come voce ultima dei sogni, delle passioni, dei travagli dell'uomo, come destino comune dell'individuo e del genere umano e d'ogni vivente sopra la terra. Di questa sua squallida filosofia Baratynskij tocca il vertice in alcune sconcolate visioni, tragicamente grandiose, del successivo spegnersi della vita nel mondo, da cui spirano insieme un senso di gelo e un soffio di potente, quasi biblica poesia.

A chi era giunto al definitivo pessimismo di tali conclusioni, come « L'ultima morte » non poteva a meno di rivelarsi l'infinita varietà del tutto e, particolarmente, d'ogni sforzo umano, nel campo delle scienze e delle industrie, per la

conquista di un'arida felicità terrena, grossolanamente riposta nei beni e nei diletti materiali, come quella a cui il nuovo secolo, « d'ora in ora dal quotidiano e dall'utile più visibilmente, più sfrontatamente occupato », tendeva, sotto gli occhi del poeta, « pel cammin suo feroce ». Vede egli, pertanto, sotto il « gelido fasto » di un tal mondo, « dove nei cuori è il lucro e tetro pallido è l'uomo », trasparire « l'esamine scheletrico », invano coperto d'argento e d'oro, mentre « l'ultimo poeta », che cantava ignaro la « divina grazia delle passioni », l'amore e la bellezza, contrapponevoli alla « vanità e vacuità della scienza », accolto da aspri caccinchi, ammutolisce e fugge, cercando nella morte di Saffo libertà e solitudine!

Ma il pessimismo di Baratynskij, per quanto radicale e profondo, è tranquillo e sereno: nessuna enfasi in lui, non esagitazione di romantici gesti, non pose drammatiche. Il pensiero consolatore della morte, alla quale sceglie un imno, della morte che reca in mano « l'ulivo della pace e non la falce distruggitrice », ha virtù di rasserenarlo e di sorreggerlo, compie il miracolo di riconciliarlo persino con la vita.

E però Baratynskij non impreca, non si ribella al destino né a Dio, non odia gli uomini, ma si rassegna al male e al dolore, cercando rifugio « nei canti delle Muse e in un'alta indifferenza ». Egli chiama sé stesso « il cantore dell'impossibilità », della pace e del silenzio: « io non spero né temo... Filosofo son io... Io solo cantavo le mie pene, i freddi versi respiravano dell'anima la fredda angoscia ». Corazzato di questa indifferenza, che non è insensibilità, ma piuttosto pacato dominio del proprio cuore, Baratynskij sa in tutte le cose, anche nelle più amare e dolenti, trovare un significato e una giustificazione, ed in sé medesimo la forza di tutto comprendere e tutto perdonare. Anche « la sofferenza ci è necessaria: — egli canta — chi provata non l'ha, non può intendere la felicità... Vita caffano sono una cosa... A noi fan d'uopo e le passioni e i sogni, in essi è del vivere la condizione e l'alimento... »

Illuminato da quest'alta facoltà di comprendere, il pessimismo di Baratynskij finisce per l'amore della bellezza e del bene, la cui sede egli pone fuori di questo mondo, nell'infinito a cui tutti gli uomini aspirano. Gli uomini, infatti, non sono per lui che « della necessità inflessibile i ciechi schiavi, gli schiavi del dispotico destino », ed essi tutti si tormentano e si struggono su questa terra perché, avendo conservato la memoria del « patrio cielo », e cioè della patria celeste, si tendono in una confusa brama, assetati di felicità, verso il mondo da cui furono temporaneamente sballati giuggiù.

Questa compiuta filosofia pessimistica di Baratynskij trovò espressione in alcuni volumi di liriche, due ne apparvero a Mosca nel 1835 e un terzo, dal titolo presago: « Il crepuscolo », nel 1842, ma le sue opere maggiori sono sei fra poemi e poemetti, dei quali assai notevoli, più che per pregi d'insieme, per singole bellezze, « Eda », « Il ballo », « La zingara », e « I conviti ».

Il primo, di soggetto finnico, risale ancora al soggiorno militare fatto dal Poeta in quell'estremo lembo della Russia nel 1825. La favola ne è semplicissima: una fanciulla finlandese, una gentile creatura tutta mitezza e amore, sedotta e poi abbandonata da un giovane ufficiale russo, tanto se ne accorta che muore: « Il ballo » e « La zingara » (nella prima edizione del 1831: « La concubina ») furono scritti a

Mosca, dove Baratynskij si era ritirato fin dal 1827, dopo essersi sposato e aver lasciato il servizio. « I conviti », felicissime descrizioni di scene dell'antica vita moscovita, che valsero all'autore il nome di « cantor dei conviti » e, da parte di Bjelinskij, quello di « cantor di Mosca », sono, più che un poema, un componimento per metà scherzoso e per metà elegiaco.

Di tutte le poesie di Baratynskij quella di cui Puskin faceva il maggior conto era « Il ballo ». Nonostante la sua trama più che tenue e assai simile a quella di « Eda »: un tipo ardente e demoiaco di fanciulla che, abbandonata per un malinteso dall'uomo che l'ama si dà la morte col veleno, Puskin lo giudicava frutto di un talento maturo e produzione eccellente, piena di originale bellezza e di non comune leggiadria, in cui il Poeta aveva saputo fondere il tono faceto col passionale, la metafisica con la poesia, arricchendo tutta la grazia e tenerezza elegiaca di questa con tutte le sfumature di quella.

In generale, Puskin apprezzava altamente nel suo amico e coetaneo Baratynskij (che era nato un anno dopo soltanto), oltre all'armonia del verso, alla freschezza dello stile, all'espressione vivida e precisa, l'originalità del pensiero, e lo trovava originale innanzitutto perché pensava, perché non era solo un poeta, ma altresì un pensatore: caso, in Russia, abbastanza nuovo e che anche successivamente non si ripeté troppo spesso.

È « poeta del pensiero » lo definisce pure Bjelinskij, il quale crede, però, di scoprire in lui un fondamentale dissidio fra pensiero e sentimento, che avrebbe, a parer suo gravemente indebolito la creazione di Baratynskij, vietandogli di salire alle vette supreme dell'arte.

Senonché occorre qui in primis osservare come l'insigne critico, che a più riprese si occupò dell'autore dell'« Ultima morte » dopo averne dato nel 1834 e nel 1835, ai primi passi della propria carriera letteraria, nelle riviste « Molva » (La Fama) e « Teleskop » dei giudizi piuttosto severi e alquanto sbracciati, sentisse onestamente il dovere nel 1842, giunto alla sua piena maturità, di tornare su quei giovanili apprezzamenti per sottoporli a profonda revisione. Dalla quale revisione, compiuta in un vasto saggio consacrato a Baratynskij su gli « Otdel'noy Zapski » (Annali Patrii), fu risultato l'ultimo l'esplicito riconoscimento, non solo dell'artistica finezza e perfezione di non poche liriche del Poeta, fra le altre quella « In morte di Goethe », salvo solo qualche appunto d'impressione e d'indeterminatezza nei concetti, ma anche del « primo posto che incontestabilmente spetta a Baratynskij fra tutti i poeti apparsi insieme con Puskin ».

Un quanto, poi, al preteso dissidio baratynskiano, di cui Bjelinskij precisamente in questo ultimo e più approfondito studio sviluppa l'analisi, ci sarebbe facile mostrare, se ce lo consentisse lo spazio, come le censur del critico le quali s'appuntano essenzialmente contro quello che oggidi si direbbe l'anti-intellettualismo di Baratynskij (contro la sua esaltazione della vergine e ignara natura in contrapposto alla fallacia della scienza e del progresso contro la sua interpretazione della vita come preda della morte, della « ragione come nemica del sentimento » e della « verità come distruggitrice della felicità » per valerci delle espressioni stesse di Baratynskij), come quelle censure abbiano, in fondo, radice in preoccupazioni d'ordine pratico-sociale, sopra le quali la critica russa, come fu già da altri notato, di rado seppe elevarsi e che assegnano all'arte, come sua finalità giustificatrice, una qualche speciale e sia pure elevatissima missione civile, ma che ben poco han da fare con la critica estetica, quale oggi noi l'intendiamo.

ALFREDO POLLICINO.

G. B. PARAVIA & C.

Editori-Libra-Tipografi

TORINO-MILANO-FIRENZE-ROMA-NAPOLI-PALERMO

Piccola Biblioteca

Rosminiana

diretta da C. CAVIGLIONE

ROSMINI A. - Introduzione alla Filosofia.

Parte I - Discorso sugli studi I, 7,—
» II - Dell'Idea della sapienza » 7,50
» III - Sistema Filosofico » 7,—
» IV - Lettere filosofiche » 8,—

Di quest'opera di A. Rosmini, la quale è dai Programmi scolastici proposta per i Licei Classici (Estratti) e per gli Istituti Magistrali (Parte III, Sistema filosofico), dopo la prima edizione del 1850, diventata rarissima (non si trova che in biblioteche pubbliche o private), questa è l'UNICA EDIZIONE INTEGRALE. Essa è curata da CARLO CAVIGLIONE che aggiunge utili Prefazioni, Sommari, Indici e, alla Parte III, opportune note dichiarative non che riferimenti alle altre opere rosminiane.

E' pubblicazione utilissima agli insegnanti i quali dovendone commentare gli Estratti s'avvantaggeranno assai del possesso dell'opera integrale.

Descrizione di pittori inglesi

La National Portrait Gallery di Londra, non è soltanto un monumento di storia nazionale come Westminster: è anche la storia della pittura inglese. Il culto del ritratto, in questa isola è più antico dell'azione di Holbein e di Van Dyck; è nel gusto della razza per la psicologia prima che nelle trovate della scuola.

Hogarth

E' vero che pensando ad Hogarth non si può dimenticare che Holbein aveva fatto scuola alla corte inglese. Ma la pittura satirica di Hogarth («il funerale della comicità» diceva Baudelaire) porta un sapore di terra e di tradizione! I quadri di Hogarth sono così inglesi che guadagnano ed essere pensati come soggetti cinematografici; e la sua durezza calligrafica non si può mai riferire ad intenti rigorosamente plastici; anzi mira al grottesco, al sinistro: si tratta sempre di episodi di movimento.

Di lui, piccolo, corpulento, dal naso corto e dalla testa rotonda John Wilkes colse definitivamente il sistema di osservazione quando mostrò la sua incapacità di condurre a termine un soggetto non perverso «Per il suo rancore e per il suo malanimo nativi dovette distogliere subito con invidia e sdegno da un soggetto simpatico; preferì nutrire il suo cuore cattivo di questi spettacoli odiosi che cercava con zelo — instancabile e con acre implacabilità, perché congeniali alla sua natura». Il padre della pittura inglese non poteva non nutrire questa protervia di pamphletaire, questa ostinazione di aneddotista.

Bizarro, passionale, cervello a chiodi insormontabili per la stessa intolleranza del suo buon senso, arguto più che intelligente, pratico più che esperto, moralista più che filosofo, più letterato che scrittore, più novelliere che pittore. Attaccato alle proprie contraddizioni come ai più solidi istinti.

La sua fantasia petulante lo costringeva a limitarsi all'arabesco dell'emozione: e i toni delle sue stampe risalterebbero bene nei romanzi di De Foe e di Richardson. Davanti ai più audaci ritratti inglesi non dimentico mai che prima del ritratto c'era l'aneddoto, prima del «segno» l'umorismo del disegno!

Blake

Anche Blake ha fatto soltanto l'illustratore. Ma Blake è plastico; il suo grottesco è sempre apocalittico. Dopo aver veduto il terribile Blake, non so pensare un altro pittore di Dante.

Reynolds

Necessità di non amare Reynolds quando si è messo troppo in alto, troppo solo Gainsborough. Certi conflitti fatali diventano più duri se i combattenti hanno fatto la pace, il giorno della morte.

Il nostro discorso d'innamorati di Perdita sarà dunque ambiguo.

Reynolds è nato al suo paese nel momento ideale. Egli doveva riuscire anticipato come tutti gli uomini providenziali. Si direbbe che senza di lui gli inglesi non avrebbero potuto imparare a dipingere. Solo un uomo della sua tempra, equilibrato, oggettivo, ragionevole, poteva indicare una via giusta. Hogarth maestro era un equivoco, Gainsborough un pericolo.

Reynolds fece il suo viaggio in Europa, e specialmente il suo viaggio in Italia, con uno scrupolo impersonale. Le note di viaggio che scrisse sono un Baedeker minuziosissimo del pittore. Quando tornò aveva imparato tutto e poteva disegnare tutto. Affidandosi al solo mestiere nessuno seppe trovare e vedere meglio di lui. Il suo buon senso, se non la sua ispirazione, era europeo; poté ridurre con vera eleganza le proporzioni del genio a chiare questioni di intelligenza.

Perciò abbiamo la sua pittura nemica dei fotografi Hudson e Cotter; per il suo «ritratto romantico» chiede modelli poetici e una sana solidità di segno c'è certamente nella Strawberries Girl.

Insomma nessuno dopo lui raggiunse in Inghilterra l'altezza del suo eclettismo. Sapeva vivere e farsi valere nel mondo, nei club; seppe far scuola.

E' vero che il suo realismo non è paradossale, non è eccezionale; che il suo senso del limite, completo e sicuro, ci annienta. Ma non dobbiamo negargli di capirlo, almeno in omaggio a quella capacità di capire che egli ebbe, inguaribilmente sovrana.

Gainsborough

Perdita, apparizione di aristocratica finezza, di lontananza concertante; segno limpido, tagliente, toni staccati dal paesaggio trasparente.

Gainsborough è l'inventore del paesaggio inglese; vi ha introdotto come una nostalgia sottile di Tiziano giovane; la grazia ambigua di Mrs. Robinson è ugualmente nel mistero della atmosfera sonora.

Vissè tra gli uomini come in esilio, senza cedere alla felicità e alla facilità che lo circondarono. Cercò trepidamente la sua pittura come un enigma sottile; lasciandosi sedurre solo dalla freschezza e dalla tenerezza dell'ineffabile.

Lavorava come per attendere l'ispirazione. Trasportava lo studio sulla tela definitiva da più studi preparatori ad olio; formava contemporaneamente tutte le parti del quadro facendolo progredire assieme, ma lasciava quasi indeterminata la testa finché non venisse il momento felice. La sua pittura di primitivo doveva essere pittura di scoperta.

Romney

Romney riduce la pittura della grazia a nobili oleografie. Così Morland aveva fatto della pittura di episodi di Hogarth ma conservando un gusto paesano. Il pittore di Lady Hamilton è un pittore di costumi, ma il suo disegno sentimentale non ha nulla di incisivo. Si accontenta di un patetico stucchevole. Colore sfumato come un'orlatura di sentimentalismo.

Da Romney la tradizione può arrivare sino a Watts e a Sargent, mentre i grandi pittori di razza cercano il paesaggio: Constable e Crème e più originale di tutti Turner, scottrono e coc-

L'esotismo nella letteratura francese

L'esotismo entra nella letteratura francese in tempi non precisamente moderni, come attesta il Paul et Virginie e i romanzi americani del visconte di Chateaubriand: una letteratura esotica vera e propria è costituita dalle cento e cento relazioni di viaggio frequenti nel 1800 e nel 1700 francese. Ed era esotismo di marca sovrana, non contraffazione letteraria alla maniera dello Zaidig. Anche nella poesia appare pressa poco nell'istessa epoca, nelle rime del piacevole abate Delille. Ma fu l'unico, all'incirca: con Andrea Chénier l'esotismo comincia a transubstanzarsi: si sviluppa per un lato tutto interiore e lascia atrofizzarsi il punto di vista del colore, della pittura. E' illecito parlar d'esotismo a proposito di Lamartine, di Hugo; in Leconte de Lisle e in Dièrxi riappare la solitudine per i colori descrittivi, ma è più che altro un motivo lirico casuale, legato ai ricordi d'infanzia di codesti due poeti nati in terre lontane, come J. M. de Hérédia.

Ma ora convien fare una distinzione fra quei poeti per cui la descrizione di paesi è tema lirico centrale, essenza dell'opera — ed altri che la scelsero come sfondo mutevole allo sbocciare di un lirismo tutto interiore e non sotteso a pretesti geografici. Questa distinzione sussiste anche nei tempi nostri, poiché se in Cendrars, prototipo dei poeti dell'esotismo, questo è centro della poesia, in Ségalen e in Morand non è che decorazione o punto di partenza. Altra differenza bisogna mostrare fra poeti nella cui opera appaia saltuariamente colori d'esotismo, per lo più letterari, come Claudel o Salmon, e quelli che son precisamente — e solamente — poeti di terre lontane.

La Nouvelle Revue Française annunzia da qualche mese la pubblicazione d'una Lettera aperta su l'esotismo, di L. P. Fargue, lettera che dev'essere più che interessante, per parecchie ragioni: innanzi tutto per la sottigliezza di codesto poeta troppo raro; poi ci ricordiamo di aver letto in Commerce, la magnifica rivista diretta appunto dal Fargue, una coloratissima e diffusa relazione d'un viaggiatore del 1700 sui costumi e i caratteri dell'Indocina; e infine poiché il Fargue, assieme a Valéry Larbaud, scrisse la prefazione alle poesie postume di H. M. Levet, che fu probabilmente l'iniziatore di un certo esotismo nuovo nella poesia.

Poiché in verità bisogna affermare che non c'è nulla d'esotico nella poesia di Laforgue o di Corbière, sebbene quello sia nato a Montevideo e questo abbia viaggiato, e ambedue citino nei loro versi nomi di terre lontane. In quel periodo vibrava nella poesia un'ampia ispirazione verso il viaggio e l'avventura, ma come l'esotismo di Baudelaire si limita a cantar la sua negra e ad accozzare un paio d'aggettivi scelti bene a due nomi di continenti, così tutte le scorrerie oltre confine dei simbolisti sono puramente letterarie. Wagner faceva scuola: i poeti si commovevano epilogoando su le nevi del Nord e sui galoppi di Brunilde, ma era una moda. E le canzoncine sottovoce di brussellesi, le chiazze di colore dei flammingsi nemmeno erano esotismo. Oggi ancora quei nomi e quelle citazioni che si vedon qua e là nelle rime di Duhamel son pretesti: come i canti a Schérazade e alla Boemia di T. Kleingr.

Occorre separare il cosmopolitismo dall'esotismo: cosmopolitismo non è una parola esatta, poiché se è bene applicata a significar la sostanza della poesia di Larbaud o di Morand, non spiega il casuale apparir di nomi di paesi europei nell'opera di questo o quel poeta. Tutti hanno viaggiato, e tutti trovano la maniera d'incastare uno o due nomi di stazioni viste da un treno, in fondo a una poesia di venti versi. Questo non ha nulla in comune con l'esotismo. E' certamente stupido localizzare i motivi d'esotismo solo in Cina o nelle pampas; perciò ci sembra si debba comprendere in codesto termine più generale anche il cosmopolitismo.

Nell'opera lirica di Ségalen, nelle poesie in prosa di Peintures e nei versetti claudeliani delle Stèles, pochi particolari ricordano lo scorre-

ciuto, che se il segreto della luce non derivata dai contrasti dei colori ma dalla giustezza dei toni e dalla chiarezza delle ombre portate.

Rossetti realista

Anche Rossetti è un inglese di razza attaccato alla terra e alla ricerca della potenza del segno. Il suo cosmopolitismo è una leggenda; e le teorie preraphaelite sono un velo che ci tolgono di capire il pittore.

L'ideale pittorico di Rossetti scende direttamente dalla tradizione locale; dal gusto del contorno di Hogarth e dal sottile enigma della bellezza femminile di Gainsborough. Anche quando la deformazione del suo segno è calligrafica conserva una seduzione terrestre e perversa.

Bisogna guardare l'esotica Beloved di Rossetti come un prodotto di puro realismo.

Specchio dello spirito inglese

Il dominio degli inglesi sulla terra è un dominio di timidi, egoisti e pensosi. Così la pittura inglese è ricerca di uomini e aspirazione al ritratto; il paesaggio sarà la poesia e la luce di questa taciturna psicologia.

volissimo narratore della Cina di René Leys e della Tahiti degli Immémoriaux, ov'è evidente il partito preso di dipingere, sotto complicate trame, i paesi: nelle poesie l'esotismo è accidentale, è la sontuosa ornamentazione dei sentimenti che codesto epigono dei simbolisti stilizza all'eccesso. Sogni d'eroinismo o nenie d'amor sconfitto, pompe e incensi dell'estasi o tentativi d'exprimer la sensazione raffinata, la Cina in quelle poesie corrisponde al Nord ch'è nelle leggende di Viel-Griffin: evidentemente Ségalen visse lungamente in Cina e imbevutosi della sapienza orientale, anche senza volerlo, imprime al suo lirismo un color d'esotismo. Ma la ricerca della musicalità e dell'estasi, e, dopo, il frugare in fondo ai viluppi d'idee per estrarre da esse succhi essenziali, è ciò che caratterizza l'opera di Victor Ségalen.

Per molti aspetti simile alla sua, la poesia di O. W. de L. Milozze di Saint Léger-Léger — o St. John-Pers — che dir si voglia — ambedue epigoni del simbolismo e seguaci della ritmica di Claudel, è anche fondata su la musicalità dell'idea; nella Confession de Lemuel del primo spesso l'universo stilistico della metafisica sconfinava nei campi del lirismo, abolendo ogni suggestione possibile dei paesaggi lettoni a mala pena intervisti; così gli Eloges e poi ancora più l'Anabase di St. Léger-Léger, assai vicino in questo a Ségalen, approdano ad un'esaltazione del sentire e del pensare cinese, senza che avvenga un'attrazione verso i colori del popolo e dei paesi.

Diversissima è la poesia di Morand: si potrebbe dimostrare che ogni suo quadro lirico è l'abbozzo d'un frammento di novella o di romanzo. L'andatura senz'armonia del verso che or s'appiglia a Cendrars, ora si fa perfino schietto quasi secondo i dettami del neo-classicismo di J. Romains, ammassa fulminee comparazioni dallo schema eguale a quello dello stile di Ouvert la Nuit. Poco lirismo puro è in lui, che traspare dalla delicata rete di parole dell'Ode a Marcel Proust. In generale la sua poesia è dominata da constatazioni sociali e morali: l'ombra del fenomeno e della catastrofe sta sempre lì a coprire ogni istinto. La Germania in Mort d'un autre juif, l'America di Business, l'Italia di Paradiso-Belvedere non sono nel centro della poesia: o se ci sono, Morand ne ha viste schematicamente, secondo ispirazioni sociali. Perciò egli preferisce quei ri-piloghi — come Echintillon o Signal d'Alarme — che ritroveremo in Larbaud, baronda costruita, torre di Babele voluta per la suggestione dell'universo allo sbaraglio. Morand è probabilmente — come Larbaud — il prototipo dell'homo europæus: attirato dal consesso degli uomini organizzati, e non dagli uomini visti in libertà, né dai colori dei paesi.

Il M. Levet, morto a 32 anni nel 1906, è un precursore: egli è il poeta marittimo, il poeta dei transatlantici e delle cartoline postali, che porta a spasso su l'Atlantico «il fiore della sua malinconia anglosassone». I suoi ritmi slegati, certe stilizzazioni come «in questo mare piatto come la mano», meritano ch'egli sia considerato quale assai vicino ai giochi stilistici della poesia moderna. In lui quello che diverrà poi lo spregiudicato cosmopolitismo di Larbaud si fonde con le ultime risonanze del simbolismo, ironietto alla maniera di Jammes o di Laforgue:

Ni les attraites des plus aimables Argentines
ni les courses à cheval dans la pampa
n'ont le pouvoir de distraire de son spleen
le Consul Général de France à son Plata...

La fine del suo sonetto *Outwards* permette che gli si avvicino il Poésies de A. O. Barnabooth di Larbaud: esiste fra questi due poeti una somiglianza di sentimenti, e non ha errato chi ha detto Levet «fratello maggiore di Barnabooth». Ma se Levet è il poeta marittimo, e non il primo, Larbaud è l'iniziatore autentico della poesia degli *sleeping-cars*, la poesia dei grandi espresi europei e americani. Ho già detto che la parola «cosmopolitismo» lo veste come

un abito perfetto. Con lui nasce una poesia fondata sui nomi delle stazioni e dei treni, in cui di rado appare un personaggio che non sia il poeta stesso, in cui il paesaggio non si rivela mai: Larbaud stesso, intitolando *Borborygmes* alcune delle sue liriche, confessa un'esatta definizione d'esse: «Gorgoglio, soffocato, rumore della bocca che si vuota...», rimescolli dell'io, nel rarefatto ambiente di paesi intervisti dal finestrino della cabina, su l'yacht: «ho su l'anima un cerchio luminoso: il finestrino, come una vetrina di bottega ove si vendesse il mare». Non interamente liberatosi dal simbolismo, ma già abbastanza disponibile da osare un «never more - et puis Zut!» Larbaud chiede per il suo spleen birichinesco «il tuo gran chiasso, il tuo ampio andare così dolce, il tuo scivolar notturno attraverso l'Europa illuminata, o treno di lusso!» Spagna, Russia Meridionale, Italia, Inghilterra, Scandinavia, tutti l'Europa — come nella seconda parte delle poesie — vasta atmosfera in cui è a suo agio il poeta che poi saprà ritornare, in una delle liriche più belle del volume, alla «vecchia stazione di Cahors... ritirata dagli affari... che stende al sole delle colline i suoi marciapiedi vuoti...» Canti d'un europeo: non proprio esotismo, poiché tutta l'Europa è la patria di Larbaud.

Non si può parlar d'esotismo, a essere esatti, a proposito di P. J. Toulet e di J. Supervielle. Supervielle è nato a Montevideo, come Lauréatmont e Laforgue; e se nulla nella sua opera ricorda l'autore dei *Canti di Maldow*, le sue prime poesie poste sotto l'invocazione de «l'humour triste» facevano pensare a Laforgue. In quelle e nei *Débarcadères* che vennero dopo il lirismo si sprigionava dal poeta al cospetto della pampa come una vampa d'erba secca per un'invisibile e infinita scintilla. Ampia poesia ov'erano i soli interminabili e le galoppate, enorme sbocciare del frutto ricco di stocchi verdi cielo e distesa di terre, ritmo del cuore calmo e del galoppo. Ma per Supervielle la pampa è la grande patria, dov'è nato e cresciuto: ed è malagevole parlar d'esotismo per tal poesia.

Toulet, d'origine creola, costrinse in acide ed elittiche strofi il sole della sua isola, e in versi più scherzosi piccole impressioni della Cina — quella Cina tutta letteraria che ritornerà ne *L'étrange Royaume* — o dell'Algeria troppo simile ai suoi paesi baschi o all'isola della Riunion. Esotismo monodore, breve gioco d'un rimatore troppo abile, che si perde nell'esagerata stilizzazione.

Ma a tutti questi poeti, per un verso o un altro, si può contestar la qualifica d'esotisti: il poeta completo e perfetto, dal punto di vista dell'esotismo, è Blaise Cendrars, uno dei maestri della avanguardia francese.

Cendrars, nato in quel salotto politico del l'universo che è la Svizzera, è divenuto poeta del «mondo intero». L'Africa e le due Americhe per lungo e per largo, tutta l'Europa e per la Transiberiana fino al Giappone, e perfino l'Oceania lontana, il mondo intero percorso a piedi o in terza classe, lavorando e arrangiandosi come il generale J. A. Suter, eroe suo romanzo *L'Or*, il mondo che mai finisce d'esser bello e ch'è tanto piccolo. *Du monde entier* è il libro di poesia su cui tutta una generazione ha voluto modellarsi senza riuscirci. Poeta rude e nudo che abolisce ogni ritmica e ogni musica, — ottenendo per istinto armonie barbare inaccessibili a tutti i tentativi, — Cendrars costruisce la lirica a nocchi pieni, a solida compatta architettura cui presiede qualcosa di meglio che una passività creatrice, — una volontà. Il misticismo a fior di pelle di *Piqués* a New York la storia dei sette zi nell'indiviso discesa sentimentale della *Prose du Transsibérien*, «vero e proprio treno sborniato dopo e il *Bateau Ivre di Rimbaud*», come ha eccellentemente scritto Jean Cocteau, e dopo le istantanee di Kodak e delle *Feuilles de Route*, nel Far-West e nel Brasile, nell'Oceania e nelle Indie, hanno introdotto nella poesia francese colori e forme che prima non esistevano. Solo nell'immenso ambiente che edifica intorno a lui tutto il mondo, con i paesi e gli uomini, le piante e i cieli, solo in tanta atmosfera respira liberamente il lirismo di Cendrars.

Ma in lui — come non avviene nella maggior parte dei poeti citati qui — l'esotismo s'incorpora nel suo sentire, compone un tutto da cui è impossibile scindere l'amore per le terre lontane, poiché non è uno stimolante fittizio, non è un artificio. La sua poesia rozza e colante come lava può essere con giustezza assomigliata all'uccello Roc, che con le sue ali spalancate copre il sentimentalismo di tutto il mondo, e da esso trae una linfa inevitabilmente barbara.

NINO FRANK.

PIERO GOBETTI - Editore

Torino - Via XX Settembre, 60

NOVITA'.

L. MAGRINI: <i>In Brasile</i>	L. 10,—
O. PRUNAS: <i>Il volto di Satana</i> (dramma)	» 8,—
F. RUFFINI: <i>Diritti di Libertà</i> , Saggio completamente inedito sulle costituzioni moderne,	» 10,—
G. SCIORTINO: <i>Ventura</i> , liriche	» 4,—
C. SUKERT: <i>Italia barbara</i> , con prefazione di P. Gobetti,	» 7,—
M. VIANA: <i>Perché la vita è cara</i> ,	» 5,—
(Sconto del 10% ai nostri abbonati)	

La cultura calabrese

II.

5. — FILOSOFI — In Calabria la filosofia si feconda quasi naturalmente.

Dovremmo affondarci nella seconda metà del secolo scorso per trovare campioni forti e combattivi, i quali, benché vissuti in studi e lotte necessariamente più vaste che non fossero quelle regionali, nella regione ebbero influenza, seguaci avversari. Lasciamo le « glorie » lontane. Ma, messo in posto d'onore Galluppi, non possiamo tacere il binomio Fiorentino-Acri. C'è per questi due filosofi quel culto che è fatto d'orgoglio e di devozione, e che, passando dal campo degli intellettuali, si diffonde e si generalizza quasi per una suggestione ipnotica anche negli strati meno capaci.

Al contrario di Fiorentino, Acri non ha come una parente a Catanzaro, ch'è la famiglia è emigrata a Bologna. Tuttavia, la polemica « serena e turbata » dei due forti campioni — ed Acri a me sembra assai più geniale e originale — è troppo celebre per esser dimenticata, e, un momento che ci pensiamo, ce li vediamo ambedue vivi nell'immaginazione e in posizione d'attacco. Certo, per ragioni specialmente storiche, l'influenza del Fiorentino è stata maggiore di quella dell'Acri, benché questi sia morto nel 1913, anche su gli intellettuali calabresi. L'idealismo del primo si modellava meglio ai bisogni della generazione che cresceva su la tradizione del Risorgimento, e che aveva così validi campioni nella scuola meridionale degli Spaventa. (Nota che sino al 1900, la cultura calabrese è quasi tutta dominata dalla scuola napoletana.) L'altro, che, vinta una borsa di studio, era stato in Germania alla scuola del Trendelenburg, platonico e cattolico, ma forse più aristotelico nel pensiero anche se più platonico come artista della filosofia, che gli sboccava in pensieri colati in forme originali e perfette, non poteva suscitare né seguaci né molti ammiratori, sia in Calabria che in Italia. La sua filosofia trova oggi, e si può dire che va ancora dissodata (i pochi studi del Ferrari, dell'Anile e di qualche altro sono iniziali) — trova un clima più adatto; ma il suo stile, quello stile che è poesia, è così aristocraticamente elevato e personale che soltanto dei privilegiati potranno accostarlo e intenderlo. Una commemorazione di Filippo Meda (cfr. *I nostri*, coll. di *Civitas*, Milano) fatta nel 1923 al *Circolo di Cultura* di Catanzaro, ha iniziato la serie delle onoranze che all'Acri si vogliono tributare. E saranno una necessaria riparazione. (All'Università Pontificia di Catanzaro, mons. Pujia nel 1922 e G. M. Ferrari quest'anno. Lessero due dotte conferenze su Acri). — Felice Tocco (Catanzaro, 1845-1911), filosofo e storico (cfr. *L'Eresia nel Medio Evo, studi Kantiani* e altri scritti) non ebbe la fama dei due primi; ma quel che lascia gli assicura il ricordo che gode fra gli studiosi. Ancor meno noto, ma fecondissimo e profondo cultore degli studi filosofici, e specialmente estetici, Nicola Taccone-Gallucci (Mileto, 1847-1905), ha più particolarmente influito con l'opera sua nel campo degli ecclesiastici. Sono interessanti, come indici della sua mentalità, i due lavori con cui questo aristocratico devoto al Papa e alla Chiesa, ha esordito: *Un tributo d'affetto al P. Antonio Bresciani* (1865) e un *Saggio di Estetica* (1867-68) in due volumi; il primo, frutto giovanile d'una devozione affatto esagerata al Bresciani come artista, ma espressione sincera d'una educazione rigidamente cattolica; l'altro, lavoro di sintesi, che dimostra la conoscenza del giovane Taccone della filosofia tedesca e, insieme, la modernità del suo spirito. Il Taccone Gallucci è certo fra i più grandi scrittori calabresi della seconda metà del secolo scorso, e in parte, del nuovo secolo; e il suo *Uomo Dio* (Milano, 1881-82), che è l'opera sua maggiore anche se oggi non risponde interamente agli studi più recenti, è una opera monumentale. Già il successo ottenuto a suo tempo è stato completo. Se ne fecero sunti, se ne scrisse su tutte le riviste e i giornali cattolici. L'altra critica ha finto d'ignorarlo: e deve ancora scoprirlo! Gli studi estetici (in *Terra nostra* anno 1915 —) ho contato 42 lavori, fra opuscoli e volumi del T.) sono quelli in cui meglio questo scrittore rivela le sue qualità speculative e artistiche e con più abbondanza; ch'è, in fatti, se il suo stile, nel calore che lo domina, diviene qualche volta retorico, il più delle volte è governato da un commosso lirismo, che accende la materia che plasma. Sono notevoli questi lavori: *Introduzione filosofica allo studio dell'arte indiana* (Napoli, 1870), *L'evoluzione dell'arte italiana nel secolo XIX* (Messina, 1900) e *Il Cristianesimo nell'evoluzione storica dell'arte* (Napoli, 1906). La produzione del Taccone, varia, interessante sempre, anche quando tratta di storia locale, ha bisogno d'un critico severo e amoroso, capace di imporre alla considerazione di un pubblico vasto uno scrittore tutt'altro che invecchiato.

Di minor forza, Antonino De Bella (Nicotera 1853-1912) lascia alcune opere pregevoli, ch'ebbero il plauso del Bovio e d'altri famosi; ma il suo nome non ha avuto echi.

I viventi non sono elencabili. Ricordo G. M. Ferrari, il successore di Acri a Bologna, al quale la filosofia non ha impedito di sviluppare varie iniziative a favore della regione; An-

tonio Renda (recente il suo libro su *La validità della Religione*), catanzarese, uno degli spiriti più originali che abbia dato la Calabria, in questo periodo; Michele Barillari, serrese, ora all'Università di Messina, dedicatosi agli studi di filosofia del diritto. Ma non è possibile andare oltre; si cade in parzialità ingiuste, anche se involontarie. E chiudo ricordando Francesco A. Ferrari, giovanissimo, che, uscendo improvvisamente dal silenzio dei suoi studi, ha, in tre o quattro anni, pubblicato due volumi su S. Paolo, suscitando critiche nel campo cattolico dove sono state rintracciate reminiscenze di razionalismo karnakiano, ed un volume su *La religione del divenire umano* (*Il Solo*, Città di Castello), che, insieme alla ricchezza delle fonti rivelano nell'autore tentativi sintetici, discutibili certamente, ma che, tuttavia, ci permettono includere questo studioso fra i laici (tanto scarsi, del resto!) più quotati nel campo degli studi religiosi.

6. — STORICI — Dobbiamo distinguere due categorie: storici che si sono occupati della Calabria, benché non calabresi (Paolo Orsi, Vincenzo Casagrandi, ecc.) e storici calabresi dedicatisi alla regione. I primi, a contatto della suggestiva terra, che al Lenormant fece scrivere la *Grande Grèce*, parlano di lui con un amore che commuove. A sentire, o a leggere il Casagrandi, un vecchio settentrionale che insegna all'Università di Catania, si resta davvero colpiti da un amore così intenso che non teme di cadere nella retorica. Ma la retorica, pur troppo, rende imprecisati molti degli studiosi di storia locale. Costoro sono assai numerosi, se per storici possiamo intendere anche quelli che, quasi in ogni paese, ne scoprono e ne raccontano la storia. I più alti e severi vengo- no dal campo ecclesiastico e dalla scuola. Sono più numerosi i primi, ch'è nel clero gli studiosi storici ebbero sempre cultori. Già le fonti della storia calabrese bisogna trovarle negli scritti dei frati: il Barrio, il Fiore, ecc. Dei più noti ricordo tre vescovi: De Lorenzo, Pujia, Domenico Taccone Gallucci, i quali hanno scritto molte pagine, specie di storia ecclesiastica, imprescindibili per diligenza, acutezza, dottrina. Vive soltanto il Pujia, che è anche cultore di studi filosofici. Al Conte Hettore Capiabbi, morto da qualche anno, si devono documenti copiosi e scritti assai pregevoli di storia calabrese. Con Francesco Pittito di Mileto, il Capiabbi pubblicò dal 1913 a 1918 *l'Archivio storico della Calabria*, la pubblicazione periodica più seria avuta in questi anni, in cui apparvero studi e documenti interessantissimi. Cito, oltre a scritti di M. Cagiatà, di R. Corso, di G. De Mayo la *Continuazione dell'Italia Sacra dell'Ughelli* (Capiabbi), *l'Epistolario Ufficiale del Governatore di Calabria Ultra*, Lorenzo Gemmi (L. Volpicella), *Il Cardinale Fabrizio Ruffo*, ampio studio di Vincenzo Ruffo, ed una serie considerevole di bibliografie dell'Orsi e di altri. *L'Archivio* è una bella raccolta da consultarsi. Altra pubblicazione interessante ma cessata, la *Rivista* di mons. Cotroneo. E' impresa difficile soltanto accennare alle principali pubblicazioni — opuscoli, per lo più, che non hanno grande diffusione perché pubblicati dagli autori, in tipografie locali — di antica storia locale; noto quelle di Vincenzo De Cristo da Cittanova, di Franc. Capiabbi, di Francesco Lo Parco, di F. Filia; e passo ad osservare che più scarsa è invece la produzione sul Risorgimento. Superfluo rilevare che sul Murat, fucilato nel Castello di Pizzo, esiste una letteratura non soltanto nazionale, alla quale han contribuito anche i calabresi. Vittorio Viralli, in un'opera voluminosa, ha studiato *I Calabresi nel Risorgimento Italiano*, cominciando dal 1799. E' un lavoro organico, ma andrebbe riveduto. L'autore ne conveniva molti anni fa; ignoro se abbia provveduto alla revisione. Altri studi il Viralli ha pubblicato sul Risorgimento (cfr. *Conferenze e Discorsi*, Messina); ma l'opera sua maggiore resta la prima. Pietro Camardella pubblicò nel 1912 una monografia su *l'Calabresi della spedizione dei Mille*; Giuseppe Portaro, più tardi, *Il 1848 a Messina, a Reggio, a Gerace* e Giuseppe Messina, recentemente, un breve ma interessante, anche se discutibile lavoro su *Il 1799 in Calabria*.

Una pubblicazione pregevole è la *Rivista Critica di Cultura Calabrese* di Domenico Zangari, che si stampa a Napoli. Una storia della Calabria l'ha scritta Oreste Dito; e già Vincenzo Pagano (1832-1922) aveva completato quella del fratello Leopoldo. Del Pagano, scienziato e letterato, ricordo anche il *Principio di diritto universale*, opera pregevole. Questo scrittore sta nella categoria di quei sacerdoti cattolici che, con Gioberti, Rosmini e Stoppani, fecero della scienza e delle feste una cosa sola.

7. — SCRITTORI SACRI — Uno studio speciale bisognerebbe dedicarlo agli scrittori sacri. E' un luogo comune, che trovo ripetuto in opere anche recenti, che le condizioni deplorabili di analfabetismo della Calabria non dovute specialmente al clero. La verità, invece, è ben altra: e cioè, che, per lungo tempo, soltanto il clero teneva viva la cultura nella regione. Nei seminari calabresi si sono educati non solo i vecchi ma anche i giovani della nostra generazione. Rocco De Zerbi, quando passava dinanzi al Seminario di Oppido Mamertino, si scopriva

in segno di riverenza ed era quello che era. In quei seminari è cresciuta sempre una numerosa schiera di studiosi, di latinisti, di letterati, di storici, che io spero che qualcuno raggruppi ed illustri amorosamente. La cultura calabrese è per tre quarti cultura cattolica. Da Padula a De Lorenzo, a L. Taccone-Gallucci, a G. Moudarabito, a C. Pujia a V. Pagano, a Raffaello Caudamone — o la schiera è appena accennata — son tutti sacerdoti, che in ogni campo hanno portato il loro valido contributo. Sofia Alessio è stato educato in seminario. Nei seminari hanno insegnato maestri insigni, anche se dimenticati.

S'intende che gli studi sacri anche in questo trentennio furono molti e notevoli. Ma qui non posso provarmi né pure a un cenno. Mi basta aver indicato una fonte sempre feconda di scrittori.

8. — LETTERATI. — Più difficile entrare nel campo generico dei letterati e impossibile in quello dei giovani.

Di Bonaventura Zumbini, il più profondo studioso di Leopardi, non occorre parlare: la sua fama è più che nazionale.

Stanilao De Chiara, morto a Cosenza qualche anno fa, per i suoi studi Danteschi e le sue conferenze in Orsanmichele, ebbe meritata fama oltre la regione. Critico sereno e moderno, molti suoi scritti li dedicò alla Calabria. Il suo saggio sul *Padula* (nel 1914 aveva scritto la prefazione alla ristampa del *Monastero di Pambucina*, novella dello stesso poeta già pubblicata nel 1842), è un lavoro accurato: edito dal *Brutium* reca la prefazione di B. Croce. Il Quintieri di Milano pubblicò *La mia Calabria* del De Chiara, un volume illustrato, che, nel titolo, ricorda il mio *Corso dello Slataper*. E' un lavoro pieno d'entusiasmo per le bellezze della regione. Questo scrittore lascia molti scritti critici. Meno noto, ma fecondissimo, è Vincenzo Vivaldi da Catanzaro. I tre volumi su le fonti della *Gerusalemme Liberata* sono l'opera sua maggiore. Un valente traduttore fu Raffaello Condemone (1844-1916), che tradusse, oltre il *De Musica* di S. Agostino, *Il Cantico dei Cantici*, *L'episodio di Laocoon*, gran parte delle opere di Longfellow (*Lo studente spagnuolo*, *La Divina Tragedia*) e molte liriche ragunate col titolo di *Traduzioni dai poeti inglesi*. Traduttore di razza, merita di stare accanto ai più pregiati d'Italia (cfr. il mio opuscolo: *R. C. Soc. ed. calabrese, Catanzaro, 1923*). — Giovanni Potari già ricordato come poeta dialettale, oltre a qualche lavoro di critica letteraria, ha recentemente pubblicato un volume di « paesi e paesaggi » *Terra di Calabria* (editore Mauro, Catanzaro, 1925) raggruppando i suoi articoli di impressioni, pubblicati in tanti anni su la *Giovane Calabria*. Patari, che è della vecchia guardia milleliana, è s'avvia alla sessantina, è fresco di forze e pieno di vivacità spirituale: il più giovane dei vecchi scrittori calabresi. Il suo stile classicheggiante nella struttura del periodo, è svelto a volte a scatti e quasi sempre ricco di immagini piene di luce. Calabrese nell'anima, è catanzarese nella vivacità del suo eterno buon umore, profuso senza risparmio in quel suo famoso giornale dialettale « *Monacheddu* », che ricorda tante battaglie e tante risate. La vecchia Catanzaro di trent'anni fa, Patari l'ha descritta nel *Popolo*, in certe sue note da « biglione » pieno di gaiezza e, in fondo, di nostalgia. Scrittore di cose varie, è Francesco Filia.

Ma bisogna interrompere la rassegna, perché molti sono gli scrittori calabresi che, sparsi per l'Italia, nessuno conosce per tali.

V. G. GALATI.

MONTHERLANT

H. de Montherlant a environ 27 ans. Il appartient à cette génération qui n'a pas subi la guerre comme celles qui l'ont précédée mais qui en face d'elle a pris parti, pour ou contre.

Lui il est de ceux qui se sont engagés alors que la période d'enthousiasme était depuis longtemps terminée. Il n'a pas vu la guerre sous le même jour que Duhamel, Dorgès et Barbusse, il souffre lui aussi mais il n'éprouve de se plaindre, tourné qu'il est tout entier vers l'action. Qu'un lise de lui « Le Songe » (1) on verra sa pitié pour la femme délaissée, pour les Allemands blessés qu'on ne soigne pas, pour son camarade qui meurt à côté de lui; pitié aussi profonde que celle des écrivains qui avaient quarante ans quand ils firent la guerre, mais sans emphase.

Le souffrance humaine ne devrait pas être prêtée à la rhétorique. Elle n'inspire à Montherlant qu'un attendrissement aussitôt réprimé. Moins d'idéologie et plus de pudeur, tel est peut-être le trait de toute cette génération qui a aujourd'hui de vingt-cinq à trente ans. Aussi ne prenons-nous Montherlant que comme exemple. Nous pourrions aussi bien citer deux jeunes écrivains du même âge que lui, Hessel l'auteur de « L'Equipage » et Philippe Barrès (le fils de Maurice Barrès) l'auteur de « La Guerre à vingt ans ». Tous rapportent de la guerre une autre manière d'évaluer les choses et presque une nouvelle sensibilité.

Le spectacle quotidien de la mort leur a appris la petitesse de souffrances qui autrefois les

causent accablés. Ils refusent désormais d'accorder trop d'importance aux femmes et à l'amour.

« Ils savent le poids de la douleur physique et le sens du mot « sacrifice ». Ils éprouvent moins d'angoisse car ils ont connu le grand tragique de la guerre et que tout, auprès d'elle, leur paraît indifférent. Ce n'est pas manque de sensibilité, mais lucide comparaison. Rien ne vaut en face d'un néant.

Montherlant reprend ces idées avec beaucoup d'autres dans son dernier livre: « Chant funèbre pour les morts de Verdun » qui n'est pas un roman comme « Le Songe » mais une longue méditation sur la guerre, sur l'amitié et sur la mort. Méditation pleine de formules qu'eût rimées Barrès, car il existe une parenté entre l'esprit de Montherlant et celui de Barrès (qui d'ailleurs se fréquentèrent), ed d'idées qu'il eût pu exprimer. Ce livre est plein du souvenir et même de la présence de Barrès.

Certaines phrases sonnent comme celles d'« Amori et dolori sacrum ». De *Vironie*, du *mépris*, surtout un élan vers la grandeur.

Mais aussi moins de dilettantisme et plus de naïveté volontaire dans l'action. Ce n'est pas que nous veillions égaux, en le comparant, Montherlant à Barrès. Il n'a pas encore fait ses preuves pour cela et trop de distance les sépare. Mais il est bien vrai qu'ils ont en commun la même sécheresse dans l'analyse, la même rapidité de style. Ce qui les sépare, c'est la guerre vécue et le besoin d'action physique.

Montherlant, comme beaucoup d'autres de son âge, a fait la guerre et s'est enivré d'agir. Depuis, revenus à la vie civile, il leur a fallu contenir les besoins de violence et de lutte. Le sport leur a servi de dérivatif. Ils se sont jetés sur le ballon rond comme sur l'ennemi. Une « littérature sportive » a pris naissance; que de jeunes se sont fait connaître en célébrant « le 100 mètres! » Montherlant a été un de ceux qui ont eu le plus de succès et soulevé le plus de discussions dans ce nouveau genre. D'abord dans « Le Paradis à l'ombre des épées », puis dans « Les Onze devant la Porte dorée » il glorie non pas tant le sport que les qualités éminentes qu'il suppose:

« Ce qui est prenant le pas sur ce qui paraît, ce qu'on mesure sur l'incommensurable, le caractère hiérarchique et aristocratique de l'organisation et de la discipline, la notion du manque de valeur substituée à celle du péché, l'œuvre de chair jugée nuisible, non de désobéir à une loi écrite dans le ciel, mais d'être un danger pour la valeur; la juste mesure du peu d'importance réelle qu'ont les résultats, et cependant la conduite en tout comme s'ils étaient de la dernière importance (la vie comme une partie de football: on convient qu'il faut la prendre au sérieux) ».

Tous ces sentiments, dit Montherlant, sont inspirés par le sport et tous ils font partie de cette philosophie de l'ordre qui a été celle de l'antiquité et qu'il appelle la philosophie du Tibre. Il l'oppose à la philosophie de l'Oronte qui est celle du désordre et du sentiment. Mais le christianisme de quel côté se trouve-t-il?

Car Montherlant est chrétien, il a même écrit son premier livre « La Relève du Matin » (2), à la gloire de son collège. Mais c'est un christianisme qui ne prend pas au sérieux l'Évangile et qui ressemble au catholicisme de la Renaissance. On a dit que Montherlant était à la fois catholique et nietzschéen. C'est juste. Ce qu'il place au-dessus de tout dans la société, c'est l'ordre, ce qu'il estime au-dessus de tout chez l'individu, c'est la force. Les vertus qu'il veut pratiquer, ce sont les vertus antiques

Ne soyons pas surpris après cela qu'il professe un culte pour la civilisation romaine.

En ce moment il écrit un roman dont il n'a pas encore trouvé le titre et un éloge des courses de taureaux « Les Bestiaires »; n'a-t-il pas passé toute son enfance en Espagne et ne revient-il pas encore cette année d'Andalousie? Mais il médite d'écrire les vies de Brutus et de Julien l'Apostat. Il pense même à venir l'hiver prochain passer quelque temps à Rome. Voir Rome comblerait son vœu: toute sa vie jusque ici, toute son œuvre est aimantée vers Rome. S'il n'y est pas encore venu c'est par excès de respect, parce qu'il ne se trouvait pas suffisamment préparé pour approcher un tel monceau et gloire. Souhaitons qu'il se décide enfin et qu'il se laisse éblouir par cette Rome auguste et maternelle où nous autres Français sommes venus à toutes les époques pour y retrouver nos origines et notre famille.

(Scritto per il Baretti). S. C. GRENIER.

(2) Bloud, 1921.

NOVITA'.

PIERO GOBETTI - Editore

Torino - Via XX Settembre, 60

G. DORSO: Rivoluzione Meridionale L. 10,—
P. MIGNOSI: L'eredità dell'ottocento » 6,—
M. NICOLISI: Gozzano » 5,—
L. PIGNATO: Pietre » 5,—
L. VINCENTI: Il teatro tedesco contemporaneo » 3,—
G. ZADRI: Lamennais » 12,—
(Sconto 10 % ogni abbonato del « BARETTI »)

PIERO GOBETTI - Direttore responsabile
Tipografia Sociale - Pinerolo.