

IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

Anno IV - N. 2 MENSILE LE EDIZIONI DEL BARETTI CASELLA POSTALE 472 TORINO Febbraio 1927
ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 - Estero L. 50 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 - CONTO CORRENTE POSTALE

Nell'anniversario della morte di PIERO GOBETTI

Parigi, 16 Febbraio 1926

SOMMARIO - S. CARAMELLA: Dissertazioni su Paul Valéry - Piccola Antologia di Paul Valéry - S. SOLMI: Studi - Lo Scoloro Maestro - G. ALBERTI: intorno a François Mauriac - M. GROMO: Il Bragaglia esagitato - G. DEBENEDETTI: Critica e autobiografia - A. CAJUMI: Romanzi Inglese - M. VINCIGUERRA: I nuovi figli del secolo - M. LAMBERTI: Barbara Alisson - V. CENTO: Intervista col Patriarca Globbe - La gloria del pugni.

Dissertazione su Paul Valéry

Pochi scritti, riducibili a tre o quattro volumi non grandi; tre parche raccolte di versi; una fama di ermetismo e di inesplicita oscurità, di « snobismo » intellettuale e artistico, di tormentosa scrupolosità autocritica; una fisionomia difficilmente afferrabile, che il suo possessore si è compiaciuto di sfumare ancor più, se era possibile, negli « entretiens » autobiografici concessi all'infaticabile Frédéric Lefèvre. In queste poche linee si racchiude la notizia che hanno di Paul Valéry alcuni milioni di europei malamente infarinati di cultura spicciola. Notizia, come si vede, estremamente povera, anche se si tien conto della sua necessaria superficialità (1).

Ma Valéry non dischiude nulla di sé stesso se non a chi lo studi e lo ami. Tali le melegre che egli ha così potentemente descritte, proprio a simboleggiare il tesoro dell'ingegno umano. Parlando di Marcel Proust (*Homage*), dice che certi scrittori difficili meritano di essere benedetti per l'educazione che danno al lettore, risolvendolo alla perdita di capacità di comprendere coloro (e sono i più grandi) che non scrissero per i lettori. Ora, il detto potrebbe a suo riguardo invertirsi: gli dobbiamo essere grati della raffinata intelligenza che ci è d'uno risvegliare in noi stessi per comprenderlo. E grati, non meno, dell'immenso finto di idee risvegliate da poche sue pagine, della peculiare sensibilità eccitata in noi da un suo verso. Egli stesso ha forse dato la chiave del proprio enigma quando ha fatto spiegare dalla signora Teste la sensuale gioia con cui ella ascoltava le riflessioni sublimi e incomprensibili del marito, e la ragione perché, senza la certezza di essere amata, si sentiva presa e assorbita da lui: « Je me sens vivre et me mouvoir dans la cage de l'esprit supérieur m'enferme, par sa seule existence. Son esprit contient le mien... je ne laisse jamais de ressentir l'empire de ce puissant absent... Jamais je ne me sens l'âme sans bornes... Mais environnée mais encluse. Mon Dieu! que c'est difficile à expliquer!... Je ne veux point dire captive... Je suis libre, mais je suis classée... »

Da giovane, Paul Valéry amò le sue idee, il suo mondo spirituale, al punto di volerlo tener nascosto, come un tesoro, nell'ombra della memoria. E solo a poco a poco venne perdendo questa delicata e altera reticenza: si rassegnò a « comunicare » agli altri quello che aveva creato per sé. Ma con una sofferenza di cui è segno il suo insistere su questo fatto: che quasi tutto ciò che ha stampato egli lo ha scritto per occasione o per commissione. Anche oggi, del resto, i suoi libri sono quasi introvabili e con grande lentezza si ristampano. E non sappiamo bene come prender la cosa: se si tratti di atteggiamento o di temperamento, di una situazione parallela a quella dell'antico autor di epinici ovvero di un effetto ben naturale della troppo esercitata autocritica. Certo è che il cervello di Valéry, per trent'anni intento a meditare sulla vita e a cercare di prenderla nella triplice morsa della poesia, della filosofia, della scienza, ha dovuto giungere alla consumazione di se stesso come interesse attivo, come desiderio del mistero. Ha conosciuto « cet ennui parfait, ce pur ennui... », qui n'a d'autre substance que la vie même, et d'autre cause seconde que la clairvoyance du vivant » (*L'âme et la danse*). Ma di qui è nata, fortunatamente, la sua poesia; ad un parto con certo sotto tono umoristico e ironico; Valéry è divenuto il poeta

della tragedia dell'intelletto; e così si è gettato dietro le spalle tutto il peso morto della sua educazione simbolistica.

Non cessa tuttavia di essere, per quanto poeta e filosofo nuovo, l'ultimo dei simbolisti: chiude il ciclo aperto da Baudelaire e disegnato da Mallarmé. E spesso ritorna nei suoi scritti la nostalgia di quella grande scuola, la cui insegnava volle dire un po' di tutto, ma le cui basi erano ricche di dottrina e di cultura, e sostennero edificati di non comune posanza intellettuale, macchine di straordinaria finezza critica. Ritorna anche in lui, anzi persiste, l'elemento più costante in tanta varietà dei simbolisti, che è per avventura proprio il simbolo. E direi che in Valéry, come simbolista *après-lettre* e per conto proprio, il simboleggiare è più organicamente fuso con la poesia, e relativamente più chiaro, una volta che ci siamo collocati sul piano della difficile verità che vi è riposta. Al simbolismo si riatteca poi Valéry per la ormai celebre definizione della *poesia pura*, data nella prefazione alla *Connaissance de la Déesse* di Lucien Fabre (*Avant-propos*): secondo la quale, pura poesia sarebbe ciò che nella poesia rimane dopo le successive sottrazioni di tutto ciò che (filosofia, teologia, scienza, storia, psicologia, etc.) potrebbe essere benissimo detto in prosa. Come se la poesia avesse un oggetto determinato, diverso dagli oggetti delle altre *formae mentis*! Ma poiché Valéry è veramente poeta, e alla poesia attribuisce d'altra parte una specie di funzione mistica, possiamo in via eccezionale non inferire troppo contro la sua definizione: tanto più che essa in concreto ha avuto per il suo autore non altro significato che di una forte esigenza al riassorbimento nella poesia di tutte le sovrastrutture simbolistiche. E cerchiamo piuttosto di arrivare alla fonte di questa poesia.

Gli eroi del mito valeryano sono due, uno fittizio e l'altro leggendario. Eroe fittizio è Monsieur Teste; e dica pure Henri Brémont che questo personaggio esiste, noi crediamo più volentieri a Paul Valéry stesso che ce lo dichiara fantastico: disposti solo ad ammettere un uomo reale che gli somigli molto da lontano e che potrebbe essere, questa volta contro i suoi dimigghi, Valéry medesimo. L'eroe leggendario è Leonardo da Vinci, contemplato in una divina aureola di onnipotenza intellettuale; non quale fu, ma quale avrebbe dovuto e potuto essere il vero Leonardo, secondo le sue intenzioni. Facendo giuoco su questi due eroi, ora descrivendoci caratteri e abitudini del signor Teste e ora adducendoci nella profondità del genio leonardesco, Valéry è prima di tutto un innamorato dell'intelletto, un adoratore della ragione. L'esercizio della facoltà critica intelligente in tutte le sue funzioni analitiche e costruttive rappresenta per lui la più alta gradazione di spiritualità a cui possa l'« io » elevarsi. Realizzare tutto come pensiero, annullare nella interiorità delle più versatili cogitazioni la brutta esterità delle cose e dei fatti, classificare, combinare, dedurre: ecco la gloria dell'intelletto. Saranno tutte opere vane, ma senza di esse la civiltà umana non sussisterebbe, in nessuna forma: poiché l'intelletto è fattore e signore di tutti gli schemi e di tutte le forme. Leonardo incarnò più di tutti i mortali questa capacità intellettuale, al punto che per lui artista la sola impostazione di problemi tecnici ebbe importanza maggiore della creazione artistica: più di tutti amò l'« *hoshinno rigore* della ragione, il corsuoso battito del pensiero che si ripercuote nell'infinito. E il solitario Monsieur Teste ama a sua volta la riflessione profonda, che tutto afferra nelle sue maglie, tutto coordina e organizza in sistema; e addentrarsi per queste vie dove il mistero perde a poco a poco la sua consistenza e svapora, saggiare continuamente le forze del pensiero in un magistrale lavoro di forgiatura e di celsellatura della materia più varia, dominare e comprendere... Poi, quando ritorna a galla da tanta profondità, pare che venga dagli abissi dell'essere e del non essere...
Sarà l'intelletto un puro strumento pragmatico, sarà un mero punto di vista, vano come tutti i punti di vista; anche così esso ha un valore estetico e pratico di primissimo ordine. L'attitudine intellettuale costituisce infatti uno dei principali caratteri dell'arte di

Valéry, e quello in particolare per cui essa, uscendo da un'ispirazione modernissima, ha subito dai suoi inizi assunto tutti i toni di una perfetta classicità. La chiarificazione del plasma poetico in elementi intellettuali, o viceversa la sua elaborazione da parte di questi, e in generale la tutela della fantasia per parte dell'intelletto costituiscono invero il nocciolo dello spirito « classico » e conferiscono alle sue creature quella immota aureola di perpetuità, di permanenza fuori del tempo, che nitidamente le distingue. E veramente nessuna immagine meglio serve alla definizione di Valéry poeta, che quella di un maestro orfice, padrone di tutti i segreti dell'Alchimia, il quale d'una informo roseggiante pasta d'oro fuso trae finissimi e delicati ricami, leggeri come d'aria e saldi come di ferro: d'oro la custodia, d'oro il gioiello, tutta l'opera ha i segni della sua magia. Certamente, se la poesia ha bisogno dell'intelletto per la propria finitura, e soprattutto nel caso di una poesia così riflessa come questa, essa è davvero *poësis quaerens intellectum*, non potrà mai essa ridursi ad opera d'intelletto, se non nel caso che non si veda poesia fuori della tecnica; e l'abuso di intelletto è spesso esiziale ai poeti. Ma in Valéry i due elementi sono così fusi, la poesia vera e propria è così ricca e la critica dell'intelletto così ricca, che possiamo anche menargli buona una cattiva teoria, tanto più che questa corrisponde a un tipico suo atteggiamento spirituale.

La critica dell'intelletto era del resto conseguenza inevitabile, e immediata, della esaltazione dell'intelletto. La contemplazione della pura unità logica discopre lentamente ma sicuramente il carattere mitologico della pura unità; la maestria perfetta nell'uso degli schemi logici conduce presto alla coscienza della loro superficialità. L'essere, che prima era facilmente ammesso come assoluto nel pensiero, diventa ora una macchia nella purezza del non essere; e il pensiero, ritrovato se stesso come invariante al fondo di tutti gli schemi dissolti, invano cerca le condizioni della propria esistenza e la spiegazione della propria attività.

Quel che era assoluto (il logico) si palesa ora relativo; quel che era relativo (il logico) si illumina di una nuova assolutezza. Il vero assoluto si trova fuori del mondo dell'intelletto: esso è la vita, il movimento, il cambiamento: i suoi elementi non sono quantitativi ma qualitativi: la possibilità di affermarlo non è data nella conoscenza intellettuale, ma nell'azione e nell'intuizione, che sia pure per un istante, ci rendono padroni della realtà viva e cangiante. E' questo lo spunto fondamentale per cui Valéry può essere avvicinato al bergsonianismo: il quale, come si vede, rappresenta solo un momento del suo pensiero — ma quello per altro che ne definisce il punto d'arrivo e alcune ispirazioni principali. Del resto Valéry non è bergsonianesimo nelle sue ardite sbazzature di metafisica dualistica e nemmeno bergsonianesimo nella sua tenace severanza a salvare all'intelletto la sua funzione di maestro e guida dell'arte. Poiché egli sostiene che appunto per la fluida e inafferrabile natura della realtà l'intelletto rappresenta ancora il migliore organo pratico per assimilarla e plasmarla; e rivendica all'arte, classicamente intesa, il vanto della massima intellettualità.

Senza dubbio, l'arte di Valéry è tutta estremamente intellettuale, cioè « tecnica ». Il tecnicismo valeryano è quanto di più raffinato nel suo campo si possa mai pensare: un verso del poeta è sempre un gioiello di bulinatura, una sua stanza è un capolavoro di architettura. Tutto l'immenso arsenale della retorica e della poetica tradizionale ha servito qui alle prime lavorazioni della materia bruta; tutta la criteriologia di una squisita e penetrante esperienza è entrata in giuoco per la scelta e l'ordinamento definitivi, dal metro alle virgole. Quando Valéry chiama, come spesso gli accade, *illustrer* un verso di Racine o di Shakespeare, sente in quell'epiteto una particolare coscienza dell'opera d'arte: la coscienza del cesello. Ma l'intellettualismo sarebbe ancora ben limitato se si fermasse a questo punto: più ancora esso si manifesta nella ricerca di una superiore e ideale unità per la poesia nella subordinazione degli svolgimenti e dei minimi particolari al momento centrale del tema.

In un'epoca di frammentarismo e di *dada*, Paul Valéry non ha avuto alcuna esitanza a proclamarsi loico e sistematico, dopo avere egli stesso scoperto nel preteso universo del

pensiero un incoordinabile « pluriverso » e nelle singole cose il diritto a rivendicare ciascuna *son infini à soi* di fronte all'infinito dell'intelletto che presume dominarle e limitarle. Vero è che questa loicità è qualche cosa di molto sottile e di molto alto: ma sempre in Valéry si afferma e sussiste. Essa ha praticamente sostituito per lui il simbolo della vecchia scuola da cui è uscito.

Ma apriamo a caso uno dei volumi di versi di Valéry ha preziosamente raccolto: studiamo qualche poco anche uno dei più brevi componimenti, come quelli che accompagnano questo saggio. E troveremo subito, non senza qualche sorpresa, che la plastica, i colori, le assonanze, e insomma tutto l'impasto della poesia, sono di natura specificamente opposta alle premesse e al metodo e agli scopi artistici. Questo poeta dell'intelletto si nutre della più carnosa sensualità: i suoni e i rimi della sua arpa tendono tutti al verso più concreto della scala lirica: le immagini si appaioniscono tutte di una appariscente materialità. Leggendo e meditando, avvertite costantemente l'atmosfera di una *suile* logica; e spesso siete forzati ad avvertirla dalle forme ellittiche e dai passaggi superinducibili in cui Valéry è maestro. E tuttavia le maglie di questa sottile trama cogitativa sono formate di puri dati sensibili e velate di vistose iridescenze corporali: tutto è in essa estremamente « fatto » piuttosto che « idea », sensazione piuttosto che sillogismo. Nell'unità dell'arte si ricompongono il dualismo di cui era vissuta la filosofia valeryana; altra prova migliore non v'ha, del resto, che senso e intelletto non si possono tenere artificialmente separati: perfezioniamo l'un d'essi al massimo grado, e arriveremo a cadere in pieno nel regno dell'altro.

Le maggiori creature poetiche di Paul Valéry presentano pertanto aspetto composito e denso di svariatissimi contenuti: ma tutte convergono in un solo tipo. Sia che egli mediti, da un piccolo cimilito presso il mare, sulla vita e la morte e le leggi del cosmo (*Le cimetière marin*) riflesse nel mistero oceanico; o che tenti di rivelare (*La jeune Parque*) i segreti della subcoscienza al limitare della vita, o di ricostruire (*Narcisse*) il dramma interiore dell'« io » profeso alla ricerca di sé; o che, ancora, delinea la tragedia teologica del peccato originale (*Ebauche du Serpent*) dal ricomporsi dell'unità primitiva nella molteplicità del mondo: il « tipo » è costante. Addirittura potrebbe dirsi che si tratta dell'applicazione di un metodo, se non di quella « méthode » suprema a cui il poeta da tanti anni platonicamente aspira. A stringere in breve, possiamo dire che si tratta di questo: un'idea tutt'altro che primitiva, anzi ottenuta attraverso una complessa elaborazione mentale, viene per così dire precipitata dal cielo del pensiero a incarnarsi, per operazione fantastica, in un sinuoso corpo di rappresentazioni sensibili; essa perde in questo tragitto tutta la sua aureola dimostrativa, ma i fantasmi di cui si riveste e in cui si perde sono sottilmente coordinati e foggianti in modo da restituirci la poesia; la poesia si mantiene costantemente sul limite dell'uno e dell'altro campo, con una specie di indecisione che di fatto conferisce molto alla sua perfezione unitaria. Tutto l'insieme riesce a provocare quasi inavvertitamente nel lettore un turbinoso lavoro di intelligenza pari a quello del creatore: e senza questo lavoro non si può andare avanti. Ma, pur quando siamo riluttanti e stanchi non possiamo sottrarci alla magia del poeta.

Se vogliamo esprimere tutto ciò in una sommaria definizione, diciamo che Paul Valéry è un glessandrino del romanticismo (o un romantico dell'alexandrinismo) contemporaneo: che fa lo stesso. La qual definizione, per quanto sbrigativa, ha forse il vantaggio di metter da parte le facili, troppo facili critiche ammissibili contro quel che di lui si è esposto e in genere contro l'opera sua. Si parta da un giusto concetto dell'arte, o da una valutazione critica della filosofia: la navicella di Valéry aprirà tosto molte falle e a stento si salverà per le sue quadrate vele. Ma si cerchi di capire la straordinaria complessità d'interessi da cui quest'opera è nata, e la meravigliosa potenza d'ingegno che c'è voluta a generarla; e Valéry sarà salvo, anzi trionfante. Perché egli rappresenta in misura quanto mai compiuta e classicizzata la drammatica situazione letteraria del vero novecento, (non di quello che ancora è da nascere), e il massimo risultato che si possa trarre dalle sue intricate possibilità.

SANTINO CARAMELLA.

(1) P. V. è nato nel 1894. I suoi primi saggi furono: *Introduction à la méthode de Leonard de Vinci* (1894); e *La soirée avec M. Teste* (1895) a cui si rattachano la *Lettre de Monsieur Teste* (*Compteur*, II, 1924) e, indirettamente, la *Lettre à un ami* (ib., I, 1924). I versi giovanili sono raccolti in *Album de vers anciens*; quelli della maturità in *Odes et Chœurs*. Tre fra questi componimenti si vogliono considerare come i più importanti e significativi: *La jeune Parque*, *Le Cimetière marin*, *Ebauche du Serpent*. L'opera in prosa più vasta è rappresentata da *"Eupalinos, ou l'architecte"*, precede da *L'âme et la danse*; due dialoghi, platonici nello stile e nei personaggi. Il volume *Varicel* raccoglie, oltre i due scritti vicini, i saggi: *La crise de l'Esprit*, *Un sujet d'Adonis*, (di La Fontaine), *Avant-propos* (a un libro di Lucien Fabre), *Un Sujet d'Encre*, (di E. Foa); *Variation sur une pensée*, *Homage* (a Proust). Nella rivista *Commerce* abbiamo letto inoltre *Un sujet des Lettres Persanes*, (VIII, 1926) e le prime tre lettere (*A, B, O*) di un *Alphabet* filosofico (V, 1925).

PICCOLA ANTOLOGIA di Paul Valéry

Les grenades

*Dures grenades ent'ouvertes
Cédant à l'écrou de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Belatés de leurs découvertes!*

*Si les soleils par vous subis,
O grenades entrebâillées,
Vous ont fait d'orgueil travaillées
Craquer les cloisons de rubis,*

*Et que si l'or sec de l'écorce
A la demande, d'une force
Crève en gomme rouge de jus,*

*Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j'eus
De sa secrète architecture.*

Gioventù

(Au sujet d'Eureka)

Avevo vent'anni, e credevo nella potenza del pensiero. Stranamente soffrivo di essere, e di non essere. A volte mi sentivo dotato di forze infinite. Ma queste cadevano innanzi ai problemi: e la debolezza dei miei poteri positivi mi gettava nella disperazione. Ero cupo e leggero, facile in apparenza e duro nel fondo, assai spinoso nello spregiare e assoluto nell'ammirare; agevolmente m'impressionavo, ma era impossibile convincermi. Avevo fede in alcune idee che mi erano venute. Prendevo la conformità che esse avevano con il mio essere che le aveva generate per un segno certo del loro valore universale; e ciò che il desiderio genera è sempre quel che vi ha di più chiaro.

Queste ombre d'idee conservavo come i miei segreti di Stato. Ero vergognoso della loro stranezza; avevo paura che fossero assurde: sapevo che tali erano, e che non erano. Erano vane per sé stesse, ma possenti per la singolare forza derivante dalla confidenza che conservavo a me stesso. La gelosia di questo mistero di debolezza mi riempiva di una sorta di vigore.

Les colonnes

*Douces colonnes aux
Chapeaux garnis de jour
Ornées de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour*

*Si froides et dorées
Nous fîmes de nos lits
Par les ciseaux tirées
Pour devenir ces lys!*

*De nos lits de cristal
Nous fîmes éveillées
De griffes de métal
Nous ont appareillées*

*Pour affronter la lune
La lune et le soleil
On nous polit chacune
Comme on gle de l'ortel*

*Un temple sur les yeux
Noirs pour l'éternité
Nous allons sans les dieux
A la divinité!*

Musica e architettura

(da « Eupalinos »)

SOCRATE. — Intendere voglio il canto delle colonne, e figurarmi nel cielo puro il monumento di una melodia. Questa immaginazione mi conduce facilmente a mettere da una parte la musica e l'architettura, e dall'altra le rimanenti arti. Perché una pittura, caro Fedro, non ricopre altro come una superficie, quale un quadro o un muro: e là sopra finge cose o persone. Del pari lo statuario non orna mai più che una porzione della nostra visuale. Ma un tempio, insieme ai suoi propilei, o l'interno del tempio, costituisce per noi una sorta di grandezza in sé compiuta, nella quale viviamo... Allora siamo, ci muoviamo e viviamo nell'opera dell'uomo! E parte non v'ha di questa triplice estensione che non fosse opera di studio e di riflessione. In qualche modo vi respiriamo la volontà e le preferenze di qualcheduno: siamo presi e dominati nelle proporzioni ch'egli ha scelte. E non possiamo sfuggirgli.

FEDRO. — Senza dubbio.
SOCRATE. — Ma non vedi tu che la stessa cosa ci succede in un'altra circostanza?
FEDRO. — E quale cosa?
SOCRATE. — Di essere in un'opera dell'uomo come pesce nell'onda, d'esserne interamente bagnati, vivere in essa e appartenerle!
FEDRO. — Non indovino.
SOCRATE. — E che? forse mai tu non facesti prova, quando assistevi a qualche festa solenne, o prendevi parte a un banchetto, e l'orchestra riempiva la sala di suoni e di

fantasmi? Non ti pareva che lo spazio primitivo fosse sostituito da uno spazio intellegibile e mutevole; o piuttosto che il tempo stesso ti circondasse d'ogni parte? Non vivevi in un mobile edificio senza tregua rinnovato e ricostruito, in sé medesimo, tutto consacrato alle trasformazioni di un'anima che sarebbe l'anima dell'estensione? Non era questa una mutevole plenitudine, simile a fiamma continua che rischiari e riscaldi tutto il tuo essere con una incessante combustione di ricordi e di presagi, e con una infinità di emozioni senza cause precise!...

FEDRO. — Sì, certamente. E anche ho osservato che essere in quella cinta e in quell'universo creato dai suoni, qui o là, era come essere fuori di sé stesso...

SOCRATE. — Ma più: non hai tu sentito quella mobilità come immobile, a paragone del tuo pensiero ancora più mobile? Non hai considerato, a momenti e come fatta astrazione da te, quell'edificio di apparizioni, transizioni, conflitti e avvenimenti indefinibili, come cosa da cui possiamo distrarci e a cui ritornare, a quel modo che per una strada, ritrovandola presso a poco tal quale?

FEDRO. — Confesso che mi capitava di staccarmi dalla musica senza saperlo, e in certo modo di lasciarla doversi... Me ne distraigo per il suo stesso invito. Poi, ritorno nel suo seno.

SOCRATE. — Tutta quella mobilità forma pertanto quasi un solido. E sembra esistere in sé come un tempio costruito intorno alla tua anima: uscire puoi e allontanartene; puoi rientrarvi per un'altra porta...

FEDRO. — Esattamente. Anzi, non vi si rientra mai per la medesima porta.

SOCRATE. — Due sono dunque le arti che rinchiodano l'uomo, o piuttosto l'essere nell'opera sua, e l'anima ne' suoi atti e nelle generazioni de' suoi atti...

Il sonno

(Alphabet, A)

Al principio sarà il Sonno. Animale profondamente addormentato; tepida e queta massa misteriosamente isolata; chiusa arca di vita che verso il giorno trasporti la mia storia e le mie sorti, tu m'ignori, tu mi conservi, tu sei la mia presenza ineffabile; il tuo tesoro è il mio segreto. Silenzio, o mio silenzio! Assenza, o mia assenza, mia chiusa forma, ogni pensiero lascio per contemplarti con tutto il cuore. Ti sei fatto un'isola di tempo, un tempo tu sei che si è staccato dall'enorme Tempo in cui la tua infinita durata sussiste e si eterna come una spira di fumo. Non vi ha più strano, non più pio pensiero; nè più tangibile meraviglia. Inesauribile è il mio amore davanti a te. Io mi chino su te, che sei me: e scambio non v'è tra noi. Tu mi attendi senza conoscermi, e io ti manco perchè tu possa desiderarmi. Sei senza difesa. Che male mi fai con il tuo rumoroso respiro! Troppo strettamente prigioniero mi sento della pausa del tuo sospiro. Attraverso questa maschera abbandonata tu esali il murmure dell'esistenza stazionaria. Ascolto la mia fragilità, e la mia stupidità è davanti a me. Uomo perduto nelle tue proprie vie, sconosciuto nella tua stessa dimora, di estranee mani fornito che incatenandò le tue azioni, impacciato di braccia e di gambe che imbarazzano i tuoi movimenti, neppure delle tue membra tu sai il numero e ti smarrisci nella loro lontananza. Gli occhi tuoi stessi si sono fatte le loro tenebre in rendono nulla per nulla, e la loro notte guarda la loro notte. Ah, come tu cedi alla sostanza e ti conformi, cara cosa vivente, alla pesantezza di quel che tu sei! Qual debolezza ti ha atteggiato, con quante ingenuità mi presenti la mia figura di minor resistenza! Ma io sono il caso, la rottura, il segno! Sono la tua emanazione e il tuo angelo. Soltanto un abisso vi ha tra noi, che nulla siamo l'uno senza dell'altro. In te il mio vigore è disperso, ma in me la speranza della speranza...

Aurore

(le reveil)

*La confusion morose
Qui me servait de sommeil
Se dissipe dès la rose
Apparence du soleil.*

*Dans mon âme je m'avance
Tout aité de confiance:
C'est la première oraison!
A peine sorti des sables,
Je fais des pas admirables
Dans les pas de ma raison*

*Salut! encore endormies
A vous sourires jumeaux
Similitudes amies*

*Qui brillez par les mots!
Au vacarme des abeilles,
Je vous aurai par corbeilles,
Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée
Ma pondence évaporée
Déjà pose son pied blanc*

(Les idées)

*Quoi, c'est vous, mal déridées!
Que fîtes vous, cette nuit,
Maitresses de l'âme, Idées,
Courtisanes par ennui!*

*Toujours sages, disent-elles,
Nos présences immortelles
Jamais n'ont trahi ton toit!
Nous étions non dévotées
Mais sèrètes araignées
Dans les ténèbres de toi!*

*Ne seras-tu pas de joie
Ivre! à voir de l'ombre issues
Cent mille soleils de soie
Sur tes énigmes tissés?
Regarde ce que nous fîmes:*

*Nous avons sur les abîmes
Tendu nos fils primitifs
Et pris la nature nue
Dans une trame d'œuf
De tremblants préparatifs...*

(l'espérance)

*J'approche la transparence
De l'invisible bassin
Où nage mon espérance
Que l'eau porte par le sein.
Son col coupe le temps vague
Et soulève cette vague
Que fait un col sans pareil...
Elle sent sans l'onde unie
La profondeur infinie
Et frémit depuis l'ortel.*

La danzatrice ebra

(da « L'âme et la danse » conclusion)

FEDRO. — Guarda! ma guarda... Ella danza laggiù: e dà agli occhi quel che tu qui ti sforzi a dirci... Rende visibile l'istante... E quali anelli traversa!... Getta i suoi gesti come uno scintillio... rapisce alla natura impossibili atteggiamenti, sotto gli occhi del Tempo, che si lascia ingannare... Traversa impune l'assurdo... Divina nell'instabile, ai nostri sguardi lo dona!

ERISSIMACO. — L'istante genera la forma, e la forma fa vedere l'istante.

FEDRO. — Ella fugge nell'aria dalla sua ombra! SOCRATE. — Nè mai la vediamo se non prima che cada...

ERISSIMACO. — Ha reso tutto il suo corpo snodato e legato come un'agile mano... La mia mano sola può imitare questo possesso e questa pieghevolezza di tutto il suo corpo...

Ora l'Athiktè presenta un'ultima figura. Tutto il suo corpo su quel possente grosso dito si muove...

FEDRO. — Il suo alluce, che tutta quanta la sostiene, sfrega il suolo come pollice il tamburo. Quanta attenzione in quel dito, con qual volontà rigida si tiene Athiktè su quella punta!... Eccola che gira sopra sé stessa...

SOCRATE. — Gira sopra sé stessa, ed ecco le cose eternamente connesse cominciano a disgiungersi... Gira, gira...

ERISSIMACO. — Veramente quest'è penetrare in un altro mondo...

SOCRATE. — Tentativo supremo: ella gira, e tutto ciò che è visibile dall'anima sua si distacca: tutto il limo della sua anima dalla parte più pura infine si separa: uomini e cose vanno a formare tutt'intorno a lei un cerchio di depositi informi...

FEDRO. — Par quasi che ciò possa durare in eterno.

SOCRATE. — Dormire ella potrebbe così...

ERISSIMACO. — Dormire, forse, addormentarsi d'un magico sonno...

SOCRATE. — Immobile riposerebbe al centro stesso del suo movimento. Isolata, isolata, simile all'asse del mondo...

FEDRO. — Gira, gira... Cade!

SOCRATE. — E' caduta!

FEDRO. — E' morta!

SOCRATE. — Ha esaurito le sue seconde forze e il tesoro più riposto della sua struttura!

FEDRO. — Dio! ella può morire... Erisimmaco, va!...

ERISSIMACO. — No, io non uso affrettarmi in tali circostanze! Se le cose devono accomodarsi, conviene che il medico non le disturbi, e giunga solo un piccolo momento avanti la guarigione, di pari passo con gli dei.

SOCRATE. — Pure bisogna andare a vedere.

FEDRO. — Come è bianca!

ERISSIMACO. — Lasciamo agire il riposo che

FEDRO. — Credi che non sia morta?
ERISSIMACO. — Guarda questo seno piccolo piccolo che solo chiede di vivere. Vedi come debolmente palpita, sospeso al tempo...
FEDRO. — Lo vedo anche troppo.
ERISSIMACO. — L'uccello batte un po' l'ala, prima di riprendere il volo.
SOCRATE. — Abbastanza felice ella pare.
FEDRO. — Che ha detto?
SOCRATE. — Qualche cosa ha detto per sé sola.
ERISSIMACO. — «Come mi sento bene!» ha detto.
FEDRO. — S'agita questo mucchietto d'ossa e di sciarpe...
ERISSIMACO. — Su, piccola, riapri gli occhi. Come ti senti, adesso!
ATHIKTE'. — Nulla sento. Morta non sono. Eppure, nemmeno son viva!
SOCRATE. — Donde ritorni?
ATHIKTE'. — Asilo, asilo, o mio asilo, o Turbine! - Io ero in te, o movimento, fuori di tutte le cose...

Le Edizioni del Baretti

Ultimi volumi usciti:

MARIO GROMO: <i>Costazzurra</i>	L. 6,—
GIACOMO DEBENEDETTI: <i>Amedeo e altri racconti</i>	L. 9,—
NATALINO SAFEGRNO: <i>Frate Jacopone</i>	L. 10,—

Opere edite ed inedite di PIERO GOBETTI

Sono usciti:

I — RISORGIMENTO SENZA EROL	Lire 18.
II - PARADOSSO DELLO SPIRITO RUSSO	Lire 12.

Sta per uscire:

OPERA CRITICA

SCRITTI VARI D'ARTE, LETTERATURA, FILOSOFIA.

Di imminente pubblicazione:

V. CENTO: *Il viandante e la meta.*
GOETHE: *Fiaba*, trad. di E. Sola

Sono usciti ultimamente:

MARIO VINCIGUERRA

Interpretazione del Petrarichismo
L. 8.

PILADE
ORESTE

Cronache di moralità provvisoria
L. 10.

LIBRI RACCOMANDATI

CRITICA - FILOSOFIA

A. D'ENTREVES: <i>Hegel</i>	7,50
E. GIANTURCO: <i>Antologia dei Poeti Tedeschi</i>	10,—
C. GIARDINI: <i>Antologia dei Poeti Catalani</i>	14,—
P. GOBETTI: <i>La filosofia politica di V. Alfieri</i>	6,—
P. GOBETTI: <i>Paradossso dello spirito Russo</i>	12,—
P. MIGNOSI: <i>Eredità dell'Ottocento</i>	6,—
A. MONTI: <i>Scuola Classica e Vita Moderna</i>	8,—
E. NAVARRA: <i>La rivoluzione francese e la cultura siciliana</i>	6,—
G. PREZZOLINI: <i>Io credo</i>	8,—
G. SCIORTINO: <i>L'epoca della critica</i>	3,—
N. SAFEGRNO: <i>Frate Jacopone</i>	10,—
A. TILGHER: <i>Lo spaccio del bestione trionfante</i>	5,—
M. VINCIGUERRA: <i>Un quinto di secolo (1900-1925)</i>	5,—

ROMANZI - FINZIONE

A. ANIANTE: <i>Sara Lilas - Romanzo di Montmartre</i>	10,—
A. G. CAGNA: <i>I provinciali</i>	12,—
— <i>Alpinisti Ciabattani</i>	8,—
— <i>La rinviata dell'amore</i>	12,—
V. CENTO: <i>Io e Me - Alla ricerca di Cristo (2a ediz.)</i>	6,—
G. DEBENEDETTI: <i>Amedeo e altri racconti</i>	9,—
T. FIORE: <i>Erce svegliato accetta perfetto</i>	4,—
— <i>Uccidi</i>	10,—
R. FRANCHI: <i>La Maschera</i>	5,—
M. GROMO: <i>Costazzurra</i>	6,—
R. JESURUM: <i>Il dono di Lucifero</i>	4,—
P. SOLARI: <i>La Piccioncina</i>	8,—

Lo scolaro maestro

Il babbo dice al figlio: devi far questo, non devi far quest'altro. Il figlio dà retta, ma intanto bada a quel che fa il babbo. E se il babbo fa lui ciò che non deve fare il figlio, o trascura di far lui ciò che il figlio deve fare, allora il figlio nota e giudica e condanna, inappellabilmente. Ma se il padre comanda di fare e fa, vieta di fare e non fa, allora il padre è pel figlio un Dio, e il figlio giura nelle parole di lui, e guai se gli lo toccano. Sotto un così severo riscontro come può il padre sgarrare? Impone e subisce una disciplina di ferro: ma del suo sottoporsi a tal disciplina è ricambiato con quella cieca e piena devozione.

Anche così il figlio è padre, l'educato educatore.

Tale fu Piero con i suoi maestri: Voce, Unità, Nuovi Doveri, Fortunato Croce, Gentile, maestri di liberalismo all'università, marxisti, sorelliani. Li intese, e li prese terribilmente alla lettera. Segui, esegui, prosegui: tu cioè veramente scolaro. Ma anche sindaco, risentito e pretese da' suoi maestri fedeltà assoluta ai loro propri dettami: fu cioè, a sua volta, maestro. Quelli dei maestri che sorprese in flagrante tradimento dei loro principii giuridici, Hagello, rinnegò. Quelli che trovò fedeli e conseguenti esaltò e venerò. Terribile scolaro, ma utile scolaro. Anche i più alti dei suoi maestri sentirono suggestione di lui: e anche a lui son debitori della lor tenace fedeltà alle proprie idee.

Ora il maestro è lui, e i maestri superstiti a lui, sono i suoi scolari. E non possono esse non rifare con lui maestro quello che esso scolaro fece con loro maestri: non possono cioè non prenderlo terribilmente alla lettera. Potranno, se credono, sciogliersi dal voto di fedeltà a Piero quelli che erano soltanto suoi amici; quelli che furono, o assai o poco, anche a lui son debitori della lor tenace fedeltà alle proprie idee.

Intorno a François Mauriac

L'opera di François Mauriac ha ottenuto il riconoscimento ufficiale. *Le Désert de l'amour* apparso due anni fa in un volume, dopo esser stato pubblicato a puntate sulla *Revue de Paris*, gli ha valso il Gran Premio del Romanzo. Il signor Doumic lo ha onorato di una rassegna sulla *Revue des Deux Mondes*. Infine questa stessa rivista gli ha richiesto e pubblicato una novella, *Coups de couteau*. François Mauriac è additato al gran pubblico.

Il suo nome era da tempo già noto e bene accetto specialmente a quelli tra i letterati francesi che fiorirono e invecchiarono nella penombra compiacente delle riviste di avanguardia dove è pacifico ormai che si persegua la più pura tradizione francese, ma dove il cenacolo proprio in quanto anti-academica esala aure talora non meno irrispirabili. Mauriac è stato il ragazzo di provincia che non solo alternava febbrilmente la lettura di Lamennais, Lacordaire e Montalambert a quella di Baudelaire e Rimbaud, ma che ha tripudato sulle pagine della *Porte Etroite* al suo primo apparire. La *Nouvelle Revue Française* era fondata da poco. Accanto a Gide, ispiratore nell'ombra, Claudel aperto e massiccio rassicurava. E se questi si proponeva con voce sonora semplicemente come poeta, quello eludeva con incessanti viaggi rotti appena da fuggitivi ritorni l'appellativo di maestro che incauti gli rivolgevano alcuni giovani, e così di fatto più ne sommuoveva l'animo. Tra questi dev'esser stato Mauriac. La strofa larga e densa di Claudel propagandosi per l'Universo gli allargava fino all'empireo i confini di quello ch'era stato il mondo per lui fino allora: scolaro solitario misticheggiante, impacciato tra le pratiche e le *préséances* nella nativa Bordeaux:

« O crédo entier des choses visibles et invisibles, je vous accepte avec un cœur catholique! »

« Oh que je tourne la tête. »

« J'envisagé l'immense octave de la Création! »

Ma con Gide Mauriac ha come un fatto personale, un debito: quel che precipualemente gli deve — lo scrupolo di un inquieto approfondimento — gli ripugna disconoscerlo; eppure intiero non lo accetta. Termina certa difesa appassionata contro i *Jugements* di Henri Massis col dire che qualunque autore che illumina gli abissi delle nostre coscienze collabora colla grazia e ne prepara le vie misteriose e conclude: « Attendons le jugement de Dieu! ». Ma dopo alcun tempo lascia intendere che queste stesse ragioni gli paion quasi spicciose, e nel narrar la vita interiore dell'amico morto André Lafon esce in una frase rivelatrice: « Il redoutait de tromper Dieu en se trompant lui-même ». E la sua arte, lontana com'è da quella di Gide, testimonia d'una segreta influenza di questo uomo.

Come accoglierà il gran pubblico un tale scrittore? Quelli della riva destra si sa che non fan buon viso a quelli della riva sinistra; non ne intendono il linguaggio. Nè metterebbe conto di parlare di questo pubblico se Mauriac non corresse appunto il rischio di piacerli: quel pubblico al quale di Gide e di Proust non giungono che le leggende e diventano petreolozzi, che trascura Claudel, e che della nomina di Valéry all'Accademia non ha tratto che motivo di scandalo.

possono inquantochè Piero ora non è più qui per favellar con noi, ed ascoltare eventualmente le nostre scuse, e farsi capace delle nostre ragioni. Ha detto. L'ultima parola fu a lui. Bisogna fare come vuol lui.

Bisogna restargli fedeli. E se restar fedeli a Piero vuol dire sequestrarsi dalla realtà circostante, da questa realtà bisogna che ci sequestriamo. E se restargli fedeli vuol dire rinunziare ad onori, a benefici, a vantaggi, a vantaggi ed a benefici rinunzieremo. Se restar fedeli a Piero vuol dire restar soli con la memoria di lui: e noi, con la sua memoria, soli, resteremo.

Soltanto a questo patto, potremo ancora pensare a lui senza rimorsi.

Piero adesso riposa in terra di Francia; potremo bene parlar di lui valendoci della lingua di quel « *multa dule país* ». Ricordate la *Chanson de Roland* alla fine? Carlo imperatore ha perduto nella rotta dolorosa tutta la sua santa gesta; ha vendicato tanta iattura sui saraceni e sui felloni: Alda la bella è venuta alla sua fine: Carlo Magno ha fatto la sua giustizia ed ha sfogato la sua grande ira; il giorno passa, la notte s'è fatta nera; copiosa s'è il re nella sua camera voltata, e riposa, sinito. Ma San Gabriele da parte di Dio viene a dirgli che si levi, e che faccia levar la sua gente, e che posare non può, e che la cristianità lo reclama.

Li emperere ni volsist aler mie: « Deus », dist li reis, « si penuse est ma vie! » Pluret des oïls, sa barbe blanche tret....

Oh Dio quant'è penosa anche la nostra vita! Se anche noi avessimo al viso una barba bianca, anche noi ci tireremmo la barba. Almeno occhi per piangere e son rimasti; e con quelli piangiamo.

Finchè non termini anche per noi la canzone, che la sorte ci declina.

16 Febbraio 1927.

individuale. Il prete, il medico, non hanno qui da propinar calmanti, sibbene da perseguire il male fin nelle radici, mettere a nudo un cuore, farlo cosciente non solo della sua miseria, ma della sua grandezza. Questo tema della salvezza eterna lo troviamo fin dall'inizio nell'opera di Mauriac, ma direi più come un assillo che per un'esigenza. Man mano s'è andato precisando, sviluppando, arricchendo senza che tuttavia mai di alcuna delle singole opere si riveli come il nocciolo originale ed essenziale. Si potrebbe tra l'altro accusare Mauriac d'indugiare troppo e quasi compiacentemente « sui confini della medicina », per riprendere il titolo di un libretto del dottor Pierre Mauriac, suo fratello, apparso da poco. Al qual fratello appunto nella dedica di *Génitrix* si rivolgeva come disperato e senza risorse di fronte ai suoi stessi personaggi e glieli affidava quali malati.

Mauriac corre il rischio di piacer al gran pubblico proprio per questo che gli aliena le simpatie dei lettori di Bourget: per esser egli indotto a esagerare violentemente certi contrasti e giungere addirittura alla fisiologia per render più evidente la psicologia dei suoi personaggi. Ripugna in un certo senso e non solo di per sé ma per esser così indagato e svelato il dramma della famiglia Cazenave in *Génitrix*: la curiosità è per altro adescata, l'interesse eccitato e tenuto vivo dalla rappresentazione delle passioni che han per centro originale un amore materno esasperato e che doventa gelosia fin quasi criminale. S'intende insomma denunziare qui un effetto da Grand Guignol. Sappiamo pur che questi tre malati, madre, figlio e nuora, l'autore ha dovuto seguirli fino alla tomba o fino all'orlo, tanto la vita di ciascuno e i rapporti fra loro lo urgevano come una ossessione; ma la rappresentazione che ce n'ha data è così torbida che l'intenzione di riscattare il colore oscuro « col motivo della redenzione del figlio attraverso il dolore per la morte della moglie, ci tocca ma non ci vince. Troppo greve era l'atmosfera di grèttezza e animalità mal repressa di questa casa di provincia: — dense acque d'un har morto, dal fondo del quale nessun colpo di tallone poteva far risalire alla superficie, all'aria libera sotto la gran volta dei cieli. Bisogna essere bon nageur. Mentre Fernand Cazenave è malato: questo ha sentito la coscienza artistica dell'autore, vigile sempre, non importa anche se come qui *après coup*. Non gli rimane che da abbandonarlo, anzi affidarlo, come dice difatti nella dedica, a un medico. E lo scrupolo che gli fa lasciar non soltanto in sospenso il destino del suo personaggio ma come intravedere uno spiraglio per il quale potrà forse salvarsi, non è alcun motivo profondo a originarlo, ma piuttosto esteriore, e nel tono della carità mal si cela un espediente musicale per risolvere il racconto in una confusione di note tenute, con pedale e sordina a un tempo.

Di parecchi dei suoi personaggi anzi dei maggior numero Mauriac ci dice che dall'infanzia furono abituati alla disciplina dell'esame di coscienza. Come lo è stato lui stesso. Onde la conoscenza *intus et in cute* che ognun d'essi ha delle proprie passioni. Onde la loro vita affatto interiore, in questo senso che di tutti i fatti esteriori non prendon coscienza che per i segni coi quali si rivelan loro come tradotti sul fondo buio del loro *néant*. Ma poiché a questo « *tête à tête* sombre et limpide - d'un cœur devenu son miroir » non s'accompagna il dominio di sé, e il personaggio è soltanto spettatore di sé, talvolta spaventato ma di fatto connivente, e financo talora come posseduto da una febbre di peccato, ne segue la difficoltà per l'autore di risolvere il gioco delle passioni altrimenti che in una catastrofe. In Baudelaire — e l'ho citato perchè uno dei geni tutelari di elezione di Mauriac — è la limpidezza dello sguardo che dominando il suo mondo lo purifica. Tanto che può levare certi gridi come questo

J'implore ta pitié, Toi l'unique que j'aime,

col quale Dio è direttamente invocato e quasi come dal Salmista; e la gloria dei Cieli la presente splendida, seppur lontana, ma altrettanto reale che lo stridor di denti dell'Inferno:

Le son de la trompette est si délicieux, Par ces soirs solennels de célestes vendanges, Qu'il s'infilte comme une extase dans tous ceux Dont elle chante les louanges.

Mentre in Mauriac sia pur anche assillante non troviamo che un vaghiamento di salvezza, senza che le vie di questa salvezza egli riesca mai a immaginare con forza bastante a dar loro forma staviva. Si veda difatti come i gesti diventano falsi quando uno dei suoi personaggi si adopera di proposito a salvarne un altro (come Lucile di Villeron nel *Fleuve de Fez*), o peggio ancora quando l'autore ci fa assistere ad una repentina salvezza (Gisèle de Phailly nel medesimo racconto), o ce ne mostra uno giuntovi tardivamente (Maria Cross nel *Désert de l'Amour*). Ma anche questo non è sfuggito all'autore: il quale una volta, all'ultima pagina del racconto *Fabien*, ripara dichiarando che la vera storia del suo eroe incomincia solo allora perchè dice, « il dramma affatto interiore di un uomo che giunge a dominare il suo corpo di fango — dramma che né parole né gesti tradiscono — come descriverlo? Quale artista oserebbe immaginare le vie e le astuzie della Grazia misteriosa protagonista? E' nostra servitù e nostra miseria d. non poter dipingere senza menzogna che le passioni ». Al che si potrebbe obiettare di passata che a quelle interrogazioni risponde con speciale pertinenza il Manzoni — non solo, s'intende, coll'opera sua, ma nel *Discorso sul Romanzo Storico* proprio con queste parole: « E' una parte della miseria dell'uomo il non poter conoscere se non qualcosa di quel ch'è stato, anche nel suo

piccolo mondo: ed è una parte della sua nobiltà e della sua forza il poter congetturare al di là di quello che può sapere ».

E' inteso che non si vuol diminuire il valore individuale delle preoccupazioni morali e religiose di Mauriac; ma appunto perchè intrecciate a tutta la sua opera di narratore senza riuscire mai a far tutt'uno con essa, la loro esistenza finisce coll'apparire parassitaria. Certa velleità di misticismo vi serpeggia solo per riflesso, o piuttosto: balugna come unico segnale d'una possibile evasione al limite estremo dove l'aspirazione dei sensi inappagabili ha condotto irresistibilmente i fantasmi del poeta. Nel quale dunque un dissidio c'è pure, sofferto, ma diresti anche assaporato. In quella parte della sua opera che trae il maggior valore dal potersi dire strettamente giustificativo (gli scritti in morte di Proust, dell'amico André Lafon, di Rivière, per il centenario di Pascal, in difesa di Gide contro Massis, il libretto sul *Jeune Homme*, e i *Petits essais de psychologie religieuse*) più che altro è una polemica interiore ch'è perseguita. Attraverso valutazioni e commenti circa fatti, uomini, libri, Mauriac cerca di notare indizi che gli spieghino il suo tempo. Ma l'urgenza di questa indagine, si rivela troppo interessata. Tutti quelli cui più sopra s'accennava come ai suoi geni tutelari d'elezione, Mauriac li tiene adunati intorno a sé. Ci sono i moralisti del '600, Pascal e Bossuet in prima fila, e Racine; poi i cattolici romantici dell'800 con Chateaubriand in testa; e Maurice de Guérin e Stendhal; poi le voci profetiche d'ieri: Baudelaire e Rimbaud; e infine i contemporanei: Gide, Proust, Claudel. Mauriac li interroga tendenziosamente, ne gusta le frasi, le parole, le approfondisce, le interpreta secondo il suo più segreto animo. Dietro il moralista in breve, si scopre il letterato: quello per il quale più che i fatti, o almeno prima dei fatti le parole esistono, e che per un senso affinato ne conosce il potere evocativo e ne subisce l'incanto quasi magico. Tanto che la sua prosa, anche quella narrativa, non solo talora i titoli e le molte epigrafi dichiarano apertamente donde s'ispiri, ma tutta è sonora delle voci e degli echi onde s'intesse. Jean Péloeuve, nel *Baiser au Léprieux*, muore lentamente suggendo come una giaculatoria e blandito dalle sue sillabe, il verso neppur bello ma a lui noto e caro di Corneille:

Mon Polyenete touche à son heure dernière,

E chi resisterà all'incanto di espressioni come questa di Bossuet che Mauriac cita più volte: « L'attachement à la fragile et trompeuse beauté des corps » o di questo grido di Bossuet ancora: « O Dieu, qui oserait parler de cette profonde et honteuse plaie de la nature, de cette concupiscence qui lie l'âme au corps per de liens si tendres et si violents? » e del famoso anatema pascaliano: « Malheureuse terre de malediction que ces riens fleuves de feu embrasent plutôt qu'ils n'arrosent! ». Baudelaire soltanto ha ritrovato simili accenti allo echeggianti, senza enfasi, sotto la gran volta solitaria dei cieli:

Descendez, descendez, lamentables victimes,

Delle voci che si son dette profetiche quella di Baudelaire è famigliare a Mauriac più assai che non quella di Rimbaud: ama riconoscersela fraterna, ne accetta la persuasione, la rinunzia a ogni speranza terrena. La parola di Rimbaud è più difficile ascoltarla lungamente quando non la si accetti intera — e non la si può accettare che a patto d'andar oltre. Se tutta la sua vita può contrarsi in un atteggiamento, quello del viandante al limite dell'avvenire, dell'avventura, è da un tal figura mitica, tanto influente sulla letteratura francese contemporanea, che traggono la loro origine poetica nell'opera di Mauriac taluni adolescenti appena abbozzati nei primi romanzi, e certo anello all'indipendenza nell'ancor ragazzo Raymond Courrèges del *Désert de l'amour*. Ma appunto qui si veda: la vicenda intera del racconto è possibile per non aver questo ragazzo ceduto a quella che Mauriac ci dice essere stata la sua *idée fixe*, di fuggire il tedio della casa paterna, e muovere per la strada maestra alla scoperta, alla conquista dell'universo. O lungamente assaporato sogno del vagabondino, cui son amici gli elementi, gli aspetti naturali, quasi che un dio si celi! Se questo sogno il ragazzo non lo insegue è perchè confusamente ne presenta la vanità; anzi Mauriac ci dice proprio: « la disfatta di un adolescente vien da questo, che si lascia persuadere della sua miseria ». Miseria dell'uomo che non sa guardare, o nulla vede, oltre. A che partire? La meravigliosa visione esotica di Baudelaire trae appunto il suo valore dall'esser miraggio soltanto, Paradiso Terrestre eternamente perduto. Ma anche disperate le passioni non muoiono: i sogni per rivelarsi tali soltanto, nulla perdono della loro seduzione. Mani si tendono, e stringono corpi mossi dall'illusione del possesso, e poi si levano a un ciclo deserto e muto. Questo il mondo romanzesco di Mauriac, riflesso di quel baudelaireano. Ma mentre Baudelaire fa concreto e sensibile il suo mondo coll'esprimerlo in forme perfettamente concluse — contemplazione o canto — in Mauriac, poeta fiorvato, e preoccupato di svolger temi romanzeschi, le figure rimangono solo fantastiche, come intraviste, sprigionate da un clima, senza reale consistenza, né umana da un lato, né puramente poetica dall'altro.

Che avviene? Tutta l'abilità dell'autore si spende nel dar vita a questi fantasmi, trarne sviluppi psicologici che sottendono e motivano le azioni alle quali egli ha scelto di predestinarli. Questa meccanicità ha un bel farsi leggera e veloce, sbarazzandosi di ogni intenzione moralistica — l'artificio finisce col rivelarsi per la mancanza d'un approfondimen-

to originale. La fusione degli elementi non è che superficiale. O meglio: si può parlar qui d'un fluit musicale che si sostiene per il gioco dei registri. Ma ricaduti i suoni, se si provi a indagare e ricostruire ci si accorgerà che l'illusione era solo momentanea; e distinguiamo i temi da un lato e il contrappunto dall'altro. Fin questo si dirà: quando Mauriac scrive: «Dipingere l'uomo d'oggi con tutta la sua miseria, è smascherare l'abisso che nel mondo moderno apre l'assenza di Dio» è un vero programma che vi troviamo espresso di cui le sue opere sono l'esemplificazione. Dimodoché Dio stesso, quel Dio tacito e presente, di cui Mauriac ci dice che all'insaputa degli uomini: «appelle, attire, du plus profond de leur être, cette marée brûlante» vien sminuito del suo valore essenziale per essergli come affidata una parte, sia pur proprio quella centrale: vien ridotto a un *Deus ex machina*.

Rimane il clima di queste narrazioni, la sua flora, la sua fauna. Quando Mauriac è al centro della sua terra e guarda alle creature come rampollanti naturalmente dal suolo, allora la visione è ferma. Anzi, tutti i sensi son vigili e pronti. Specie le nari non c'è olezzo o esalazione, delicato o ammorbante, profumo o tanfo, di cui subito non s'impregnino con uguale eccitamento, come di una volatilizzata essenza delle cose.

Mauriac nomina spesso Cibele, ma è sempre esasperata, o «accablée». Un che di acerbo che fatica a germinare, a germogliare, si mesce a materia già in decomposizione. Ruscelli mormorano freschi e, non visti, si perdono tra l'intrico dei cespugli. Nella grande arsura estiva, a torbido specchio del cielo sopra teso senza speranza di nubi, qua e là stanno immoti stagni. La landa leva il suo lungo e irritato stridio. E i pini vi si drizzano, che si stendono fino al mare, con al fianco la ferita odorosa. Tratto tratto la resina s'infiamma: questa grande attesa della terra cresciuta fino a un parossismo par volersi sublimare in un incendio. Oppure un temporale scoppia e nello scatenarsi degli elementi le piante squassano i rami come divincolandosi inebriate sotto i rovesci dell'acqua sospirata.

Questi gli aspetti delle parenze naturali: tra cui crescono, fioriscono, le creature umane. Le quali serbano un carattere, e quasi direi una dignità, animale. Mi spiego: è sempre la loro salute che si dichiara prima, salute fisica, maggiore o minore — questa è la prima qualità di ogni personaggio che ci colpisce — dico che colpisce Mauriac; il quale carezza in loro una sensuale armonia terrena, che per esser perduta non è meno vagheggiata.

C'è Noémie d'Artailh (nel *Baiser au lèpreux*) che ci si presenta in una veste che la fa somigliare a «un fiore di magnolia» (dove il turgore dell'immagine suggerita dalla gonna è affatto fisico). E quando s'incontra con lo sposo malaticcio che le vogliam dare, ecco come Mauriac indugia a osservarli: «Non ci son più nella stanza buja, come per un'esperienza d'entomologia, che il piccolo maschio nero e impaurito e la femmina florida e maravigliosa». Cito a caso. Qua e là sparsi sotto il sole meridiano troviamo dei «gars aux pieds nus» immoti, come statue antiche; un d'essi è detto: «jeune dieu potager». Sotto lo sguardo di Daniel Trasis (nel *Fleuve de feu*) un meriggio estivo in campagna si gonfia in questa rappresentazione: «Sur l'herbe, au bord du gave, le jeune homme vit des taches rouges, bleues, et blanches qui étaient le langage, les habits des garçons dont on entendait derrière les aulnes les cris et les chourvements... Parfois à travers les branches, étincelait de soleil et d'eau un corps fuyant. Il semblait que le torpéur d'un jour torride eut éveillé les oégipans endormis et que le grand Pan gonflât soudain sa poitrine feuillée. Daniel comme un assoiffé dans le désert suce un caillou répétait: Gisèle, Gisèle... et soudain il la vit. Elle venait du gave. La verdure avait souillé de séve sa robe de piqué, elle tenait son chapeau à la main». E altrove di questa stessa Gisèle, sdraiata al sole, dice: «Et son bras gauche, couleuvre endormie, pendait vers la route où les garçons passent».

Ma queste immagini più insistenti ancora tornano nel *Désert de l'Annon*, dove agli occhi della mite Maria Cross, quel ragazzo ch'è Raymond Courrèges appare quale «un jeune chien avide», «un jeune bouc», «un bouquin», «un faon devenu familier à force de soins et dont elle sentirait dans ses paumes le museau tiède» — mentre in lui non c'è che la preoccupazione di «faire critter la biche à sa merci», in lui ch'è stato primitivamente sedotto in Maria Cross dalla sua «face étrange, à la fois intelligente et animale, oui, la face d'une bête merveilleuse et impassible qui ne connaît pas le rire».

Penso di non diminuire Mauriac dicendo che qui essenzialmente è impareggiabile, nell'immetterci in questo clima. Il problema psicologico, morale, religioso, che vi nasce non è espresso dalle condizioni atmosferiche; voglio dire: non nasce dall'opera. esso si pone soltanto nella mente dell'autore che non lo risolve nella rappresentazione, una solo in effetto rappresenta questo mondo naturale, ora torbido, ora sconvolto, non mai placato, e come in attesa sempre d'una impossibile palingsenza naturale. E solo qui ci persuade; non persuade quello che sembra massimamente importargli, e cioè la sua visione cattolica dell'Universo, e non persuade perché incompleta: l'anelito stesso appar debole, tardo, inefficace, anche se talora disperato, anche se l'occhio si fa lucido, e contempla disincantato come quello di Gisèle de Plailly (nel *Fleuve de feu*) il giorno dopo che s'è data a Daniel Trasis: «L'aube parut. Il faisait presque froid. Gisèle de Plailly releva la vitre. «Hier à cette heure-ci...», murmura-t-elle. Rentrait-elle de force dans la vie de cet homme? C'en était guère plus en son pouvoir que de jeter hors de sa propre vie Lucile ou Maria. Quel être échappé à sa constellation? Pour-

tant rien ne la retiendrait de poursuivre. Daniel, de le harceler: «Je l'aime donc jusque-là? Certes, elle ne l'avait pas choisi; il était passé près d'elle, bolide perdu. Un autre n'aurait-il aussi bien tenu sa place? Tel était son dégoût que s'abaissent les coins de sa bouche. Mais, à l'école de Lucile, elle avait acquis ce terrible regard que bien peu osent retourner contre eux-mêmes, ce regard perorant, ce regard catholique. Elle ne parlait pas de ses drogés à l'amour, ni ne se glorifiait de chercher l'amour idéal ici-bas. Non: elle mesurait d'un oeil lucide sa déchéance infinie».

Qualunque sia l'allettamento che un pubblico può ricercare tra le pagine di Mauriac e per quanto egli stesso paia talora troppo compiacemente indulgere a seguire per i loro meandri le umane inclinazioni, sarebbe disonesto non denunciarle e chiarirle il malinteso: da passi come quello sopra citato traspare la dignità dell'animo dell'autore.

GUGLIELMO ALBERTI.

STUDII

Compito della retorica

In molti poeti la retorica ha un sottilissimo ufficio di consolidatrice dell'ispirazione, che, non sostenuta, facilmente svanirebbe nell'effusione sentimentale o si disseccherebbe nella chiarezza astratta d'una formula psicologica o ragionativa. Così si spiegano in parte le intemperanze dell'arte romantica, così la nera e son tuosa commedia di Baudelaire. La poesia è simile a quei corpi semplici che il chimico deve prima colorire coll'anilina per poterli scorgere attraverso la lente del microscopio.

Caratteri della prosa italiana

La prosa, dice Alain nel suo «Système des beaux arts», è fatta per la vista, e non per l'udito. Perciò il romanzo e la storia sono grandi costruzioni immobili, mentre la natura dell'epica e della poesia lirica consiste in un movimento ritmico che consuma se stesso ad ogni attimo, in un vertiginoso passaggio dove non è possibile distinguere stati o soste che quando sono già oltrepassati, e formano così quelle vaste prospettive nostalgiche e favolose, che il tempo continuamente distrugge appena create. Il movimento della prosa, se tale può chiamarsi, è invece di riportarsi continuamente su se stessa, al modo della pittura e delle costruzioni architettoniche, in cui la fine implica il principio. A tutti è dato vedere come questo concetto, non privo di qualche suggestiva verità, s'opponga a una distinzione basata a sua volta sopra un'elaborata ed astratta, com'è quella della lingua francese, che, ove non è eloquente, è grammaticale e accademica, e per la quale s'è sempre nutrita l'illusione che le parole possano essere in ogni caso convertite a significati conclusi e precisi, tanto da costituire entità definite e concrete, e perciò ferme come sono i segni grafici che le rappresentano.

Nei grandi scrittori della nostra letteratura, che ha invece carattere popolare e primitivo, anche quando tocca il figurato e l'astratto, i valori dell'accento e del gesto sono sempre preponderanti, e danno alla loro prosa quel tono trascorrente e miracoloso ch'è proprio della creazione lirica. Il gesto dei nostri scrittori classici è di rado tuttavia eloquente o predicatorio, e non è mai quello convenzionale della conversazione mondana, ma piuttosto l'antico e nobile del discorso e dalla narrazione orale. Così si spiega come la nostra lingua letteraria abbia sempre mal resistito ai tentativi di forzare le architetture ornatrici e retoriche appesantite della tradizione, e di piegarla la natura a seguire gli sviluppi formali dell'analisi e della deduzione psicologica. Il lavoro d'astrazione e di composizione del romanzo, che finisce col trattare la lingua come una materia statica e puramente rappresentativa, è rimasto sempre in qualche modo estraneo alla nostra tradizione, nonostante il grande e felice equivoco manzoniano. I nostri scrittori non sanno mai dimenticare il tono vivo e presente della voce, e persino il complesso peridore boccaccesco, ripreso dagli eloquenti modelli latini, riflette nelle sue movenze il gesto misurato e l'accento del narratore, le prospettive e gli spazi che l'atteggiarsi di chi discorre interpone tra le cose nartrate, richiamandoci così ad ogni tratto a quelle estatiche pause in cui ritornano i motivi dell'ora e della stagione, e i lieti trattenimenti della comitiva villereccia. Nonostante la tradizione platonica del Rinascimento, la nostra letteratura non ha mai potuto esimersi, anche nei grandi esempi, da una sana e tutta popolare diffidenza delle idee. Perciò la parola e il ritmo finiscono sempre col determinare l'andamento della prosa come determinano quello del verso. Le figurazioni vengono così suscite dalla parola e vivono nel suo respiro, che, dove si ritiri, non lascia che fragili spoglie disseccate.

Memoria e creazione

Chi, rileggendo per la terza o quarta volta di seguito la pagina appena scritta, se non è affetto da incorreggibile presunzione, può trattenere un moto di nausea? Avviene in quel ca-

so come a chi guardasse alla lente una guancia di fanciullo: che non saprebbe spiegarsi quante rugosità, e solchi, possano celarsi in tanto rosea fioridezza. I rappezzi, le imbastiture, i penosi ritorni del pensiero su se stesso, le distrazioni improvvise, in cui il filo del discorso s'attenua in un'immagine incompiuta o consueti, in un concetto inesatto o approssimativo, e il limite oltre il quale l'intenzione primitiva voleva giungere, e che non è stato neppure raggiunto, tutte queste deficienze sono a volte impercettibili, se non si mettono in relazione coll'idea iniziale, che sembrò sfiorare di vicina e raggiungibile perfezione. La labilità di questo delicato organismo ch'è la memoria, le tenebre che cadono da ogni parte, il demone dell'indolenza e del sonno che c'insidia ad ogni attimo, questi sono i nemici contro cui la santa forza dello scrittore impegna una lotta perenne senza vittoria e senza pietà, e di cui l'opera porterà irrimediabilmente le cicatrici profonde.

Gli antichi combatterono contro questi fantasmi nell'unico modo possibile: costruendo dei grandi canoni, adeguandosi ai quali lo scrittore trovava rifugio e salvezza, e poteva controllare materialmente la concretezza dell'opera incompiuta. Nel rapporto con un'immagine prestabilita, nella umana modestia della commissione alle Regole, egli poteva trovare un primo saldo riconoscimento del proprio lavoro, un primo valore sicuro ed indiscutibile su cui poggiare. Negato il modello primo, la Natura perfetta ed incorruttibile, ricondotta la verità e la convenienza delle scritture al gioco stesso dell'articolazione dei pensieri e delle immagini, a un labile criterio interiore, rieccoci in preda di nuovo alla fragilità irreparabile della nostra indole, a quelle voragini discrete che s'aprono ad ogni passo del nostro incerto cammino, e nelle quali, una volta o l'altra, è giocoforza cadere. Ogni nostra immagine è scolpita in una materia dura e nemica, e porta i segni dello sforzo e del dolore. Ogni nostro pensiero è frutto di innumerevoli errori, è un bagliore faticosamente fermato nella notte, circondato da ogni parte dalle tenebre originarie, che a tratti sembrano estendersi ad oscurarlo.

L'unica salute che si può sperare è nella stessa infinita debolezza della nostra memoria, nella capacità della nostra struttura umana di staccarsi continuamente da se e dalle sue fuggivevoli creazioni. Ricondotto il tempo tra noi e l'opera compiuta, distrutti in gran parte gli innumerevoli legami che ci avvincevano a lei, divenuta finalmente concreta ed opaca come tutti gli oggetti dell'indifferente natura, ecco che noi possiamo finalmente riaffacciarsi ad intenderla, ecola irraggiungibile ormai e compiuta, valore esistente e perfetto sì, ma non più nostro.

SERGIO SOLMI.

Il Bragaglia esagitato

In tempi in cui le bilancine delle tepide lodi e delle guardinghe riserve, e le tinte smorzate e i peritosi pentimenti di bozza non son mai abbastanza propizi, chi s'atteggi ad *enfant terrible* può essere certo che i suoi sassi giungeranno puntualmente in piccionaia. Anton Giulio Bragaglia, questo virulento e pugnace alfero di se stesso e dei suoi arcani praticabili, «oltr'Alpe lo chiaman già il Reinhardt d'Italia»: e son celebri ormai, o, almeno, son noti, e il suo profilo appuntito di fama, e i suoi occhietti smalzati, e il ricciolo sulla fronte un po' calva, che inamutabile gli fa il grande caricaturista Orio Vergani; son celebri le trascendenti farandole dei suoi multipli palcoscenici, le sue scene multanimi, le caviglie della *Ruskaja*; e se abbiamo seguito le teoriche delle regole d'eccezione e delle eccezioni d'eccezione, è con commossa gratitudine che in questi giorni abbiamo letto un dimosso *confiteor*.

Oltre *La maschera mobile* (ed. Campitelli), uscirà poi presto un altro volume mio. Siamo tuttavia noi i primi a riconoscere vana ogni dissertazione teorica sul tema del teatro, che è realizzazione scenica, e più che mai è rappresentata da fatti e non da chiacchiere. I libri nostri sono sfoghi del tempo d'inedia. Convien soltanto fare, è vero; e appena la giustificativa dell'informazione e della propaganda concede una qualche attenuante alle nostre opere polemiche...

Se fosse vero. Non più il monopolio Bragaglia per la fornitura di teoriche sui palcoscenici girevoli, ad ascensori o a mobili sezioni; non più il Bragaglia che impiega mezza colonna per scoprire la sua ultima grande scoperta, quella delle parole «teatrare» e «teatratore»: ma un Bragaglia che ha una sua compagnia che è come tutte le altre, e magari migliore: che noi si va a sentire ogni tanto e magari pagando l'ingresso; e che si potrà applaudire o fischiare, e magari quasi sempre applaudire o non gli è ancora venuta in mente la costruzione di un teatro con la platea girevole! (Nelle pareti, tanti palcoscenici uguali e contigui; e, come tra le mani amorose di un immane parucchiere che faccia piroettare sulla poltroncina il paziente, a ogni quadro, per un colpo di leva, tutto il pubblico, con un quarto di giro, verrebbe a porsi di fronte alla nuova «magica cangiante scenica rivelazione»). Se non l'ha ancora scoperto, gli domando ben volentieri questo spunto geniale. Lo bandisca ai quattro venti, con prospetti e piantine; e poi si ricordi di quella sua conversione che ci ha preannunciato.

In realtà, a voler serbare non già qualche pretesa di vederci chiaro in quei sotterranei e nell'urlo e nel tramestio che ne giungeva: ma a voler umilmente serbare l'uso della vista e dell'udito, guardandoci ben bene dal voler formulare qualche timido giudizio alla buona: era tale e tanta la fosforescente profuvità che ogni lato c'investiva con le più impensate vicende e con le più peregrine scoperte: che ogni tanto, un po' rimminchioniti e assai sottovoce: — Eppure — ci si diceva — deve pur dire qualcosa che un tantino sballata lo sia.

E si che, prima d'accostarci al tremendo Anton Giulio, avevamo pur fatto i nostri esercizi spirituali di rito. Con fervida compunzione ci eravamo sorbiti *l'Art of the Theatre* del Craig e *l'Œuvre d'art vivant* dell'Appia; con trepido fervore avevamo racimolato le fotografie dei *Festivals* del Reinhardt e dei praticabili del Meyerhold e del Tairoff; con impavida fermezza avevamo affrontato le rivelazioni degli Anelli in *frak*, dei drammimimati, del cinematografo-arte: a tutto ci siamo accostati con reverente coraggio, poichè a meno di voler essere ciechi e sordi del tutto, il nuovo teatro, il messianico teatro, la nuovissima era, dovevan pur nascere di là. E quando abbiamo potuto, noi poveri provinciali, veder proprio in carne e ossa e cartone le interpretazioni dei Pitoeff, dinanzi a quei tentativi di fusioni orchestrali che ci facevan perdonare anche qualcuno di quei fondalini traforati su quello sfondo di velluto nero proprio nero, non abbiamo sorriso di chi s'indolezza polpastrelli e metacarpi per applaudire.

Ma quando, per l'ultimo sbalzo, cercammo d'accostarci al corrusco Anton Giulio, ci accolsero cento mitragliatrici e pistole e bombarde. L'autore dev'essere bandito dal teatro. L'attore è un essere trascurabile. Tutto è nel colore di un fondale o di un'atmosfera. «L'auspicato teatro dei tempi nostri: music-hall di buon gusto». «Con i soli tagli i capricci riescono a collaborare veramente mutando la fisionomia di un atto». Molière e i suoi contemporanei di mestiere sapevano più che noi, oggi, quanto in un lavoro teatrale conti l'invenzione della trama e quanto meno la poesia». Quel che conta è lo spettacolo: la salvezza è nella scenografia. Comunque, è del teatro il fin la meraviglia.

Inoltre, la trovata della maschera mobile: di caucci, da modellarsi da artisti ispirati al personaggio, perchè la carne dell'attore «si sente



“MODERNISSIMA”

Libreria Internazionale

Roma (7) Via delle Convertite, 15

François Mauriac

Mentre in Europa si tenta una rivalutazione integrale di Nietzsche, all'fuori di ogni estetismo e delle false interpretazioni con cui la grande figura fu offuscata nei primi anni del nostro secolo, le opere di François Mauriac rappresentano il contrasto Nietzscheano quasi in *corpo eili*. Qui le aspirazioni contraddittorie dell'amore, qui il grande duello fra Cristianesimo e Nietzscheismo, il problema umano e il problema della fede in un contrasto drammatico e vivo, fuori d'ogni teoria e d'ogni partito preso.

Il segreto sta nel fatto che il Mauriac ha portato nella letteratura francese il colore della sua provincia e della sua infanzia di Bordoux, vale a dire che ha posto, nello sfondo della sua opera immaginativa, un continuo richiamo alla realtà umana. Così, sentimento e drammaticità nascono non da una suggestione intellettuale, ma da un concreto mondo sentimentale. Provincia e metropoli si riuniscono in questo scrittore, si compensano a vicenda, e ne fanno tutto un mondo fantastico. La letteratura provinciale, così malamatata o strana, trova in questo scrittore una sua nuova vitalità e una nuova ragione d'essere nel mondo moderno.

Opere di François Mauriac

<i>Les mains jointes</i> - poèmes	esaurito
<i>Adieu à l'adolescence</i> - poèmes	L. 14
<i>L'enfant chargé de chaînes</i> - roman	» 14
<i>La robe prétexte</i> - roman	» 14
<i>La Chair et le Sang</i> - roman	» 14
<i>Préséances</i> - roman	» 14
<i>Le Baiser au lèpreux</i> - roman	» 14
<i>Le Fleuve du Feu</i> - roman	» 14
<i>Génitrix</i> - roman	» 14
<i>Petits Essais de psychologie religieuse</i>	» 14
<i>Le désert de l'amour</i>	» 14

guardata e ciò anima la vanità individuale dell'artista, a danno della creatura poetica, che, per la sua delicatezza, viene senz'altro a svanire». «Se lo vestito d'ermellino, con corona e scettro non sto più modernamente (!) dinoccolato, ma dignitoso nel regale portamento, solo perché tenuto dal costume, laddove mi sentirò in maschera, e saprò di avere quella maschera, *ta sens*: in me aumenterà». Annappati, sti maestri. Come se momenti e creature d'arte fossero imposti all'attore dalla vestiarista e dal portacoste, e non fossero invece volontà lirica necessaria del poeta che, volente o nolente Braggia, attori e inscenatori dovranno pur sempre servire, a meno che non sappiano esser poeti a loro volta; come se al complesso problema dell'interpretazione teatrale (per il Croce, opera d'un traduttore, per il Gobetti, opera d'un critico) si potesse recare un contributo di caucci, espediente di truccatura, pretendendo con quello di esaurire il problema.

Ma, come s'è detto, pare che in questi ultimi tempi, dopo una non inutile schermaglia con Silvio D'Amico, il Braggia stia abbandonando quelle sue assolute posizioni, soprattutto di fronte all'altore, e stia per assumere il tono più dimesso e raccolto di chi si rivolga a serenamente continuare una sua attività che è già veemente notevole. Teoria a parte non è usurpata la fama quasi europea del Braggia, che è forse l'unica nuova figura che oggi abbia il teatro italiano. Teoria a parte, il *réquisier* romano è uno dei più coraggiosi attori del nostro rinnovamento scenografico, che, per opera del glorioso Ricciardi, del modesto Tamiati e dell'esagitato Braggia, ha portato, nella coscienza dei migliori, al superamento del tetro e lieto realismo. Per ora ci si accontenta della timida trovata o del violento pastiche: ancora non è interamente apparsa la fisionomia dell'innovatore: ma se l'Italia potrà annoverare tra i suoi quell'artista, è assai probabile che quello possa aver nome Braggia.

Critica ed autobiografia

Chi sa quanti critici — moltissimi senza dubbio — sarebbero disposti a giurare che il famoso campo dove «la Poesia combatte col Rasoio» è proprio la loro pagina. Da una parte, l'amabile e lusinghiera naturalità delle impressioni di lettura, che vorrebbero effondersi intatte ed ancor tutte rorida del loro ingenuo fluido vitale; e questa è la parte della Poesia: la poesia del critico. Dall'altra, l'indole prettamente discorsiva della critica, che accetta le impressioni solo in quanto possano apparire come le funzioni di un giudizio: cioè abbiano cessato di essere semplici impressioni: e pertanto le amputa, riluttanti, del troppo e del vano. Questa è la parte del Rasoio.

Oggi come oggi, il rimpianto del critico, che si duole di non potere cantare i rapimenti, le beatitudini e i brividi che ha provati davanti all'arte, è banale come tutti i figurini di una moda sorpassata. Nondimeno, alla base di molti scetticismi contro la critica, vive ancora la coscienza di questo dissidio tra l'originale ricchezza delle impressioni e la schematicità del giudizio. E c'è chi si appiglia al romantico partito di rifiutare la critica come troppo povera a paragone della vita emotiva dell'uomo di gusto; e chi, invece, prende una posizione più sobria ad un tempo e più polemica, buttandosi in braccio ai cosiddetti «studi eleganti». Si tratta, insomma di vedere fino a che punto si possa indulgere alla propria sensibilità; fin dove sia ammissibile una critica-pretesto; entro che limiti la sana tessitura di una pagina critica si presti ad essere trapunta di più o meno dirette confessioni autobiografiche.

La questione, in teoria, si elimina facilmente. Ma in pratica, come accade per tutti i problemi ai quali non si soddisfa che col fare concreto, le soluzioni che ne sono state escogitate portano in sé la condanna di essere irripetibili. Sono delle *risolte* esemplari, ma che valgono per sé sole e non hanno alcuna virtù di esempi. Modelli che sono modelli soltanto per modo di dire: poiché non servono che a modellare se stessi. Tutt'al più, si potrebbe concludere semplicisticamente che, all'atto del fare, anche la critica è una delicata questione d'ispirazione.

E ogni degno critico ha in mente un suo ideale di «prosa», non meno toccante per lui di quanto sia la movenza del verso o l'intonazione del dettato per il poeta: una prosa sostenuta sulle nevature sostanziose del ragionamento e, insieme, sensibile alla varietà autobiografica di chi la scrive. Il quale, nell'apprezzamento e nel giudizio dell'arte, porterà il timbro specifico ed incomparabile della sua personale esperienza di vita. Anzi, a questo proposito, cadrebbe abbastanza opportuna una digressione sul valore poetico della prosa, in cui la ragione, esprimendosi umanamente, prende un così diffuso incanto lirico. Tanto più che certe grossolane gerarchie tra l'attività artistica e l'attività critica — si leggere e pericolose, anche perché trovano quasi sempre uno sciocco terreno su cui seminare i loro malintesi ed i loro guai — meriterebbero, per lo meno, di essere severamente censurate.

E allora i volumi che seguiranno *La Maschera mobile* potranno essere i commossi diari di conquistate proficue esperienze.

Se non verranno i nuovi poeti, ben vengano almeno i nuovi scenografi. Ma vorremmo che anche il bollente Anton Giulio uscisse dal malinteso che ha quasi ossessionato il teatro europeo. Troppo malinconico sarebbe il voler intavolare un discorso sulla mitica «crisi»; ma il solo fatto che ci si possa seriamente annunciare che la salvezza del teatro risieda nell'atelier dello scenografo e nella cabina dell'elettrocista, ci fa ancor più amaramente pensosi sulle sorti di un teatro che sta cercando la nuova sua via, forse ancora neanche intravvista.

L'ultimo tentativo europeo è nei *Sei personaggi*; ma ben presto si è stancata anche quella legittima attesa. La «crisi» ha radici e motivi complessi e profondi; e soltanto quando saran sorti i poeti che ci avran detto la loro nuova parola in scene e in battute, soltanto allora sarà sorto il nuovo teatro. Non basteranno al suo avvento i nuovi scenografi. Se ci dovessimo avviare verso un periodo luminoso per la scenografia, ed oscuro per la poesia drammatica, non potremmo non avere un scetticismo teatrale. Se la gloria d'un teatro può recare con sé la fortuna dello «spettacolo», non sarà mai lo «spettacolo» che potrà, da solo, far valere un teatro. Perciò, di fronte alla «crisi», la nostra ortodossia ci fa preferir, nell'anno millovenovecentosette, il *Re Lear* o *L'ultima selvatina* o il *giardino dei ciliegi* con scenari millovenovecentonovanta a *Dora* o *le spie*, o a *L'uomo dal fiore in bocca* con scenari millovenovecentoquarantasette; e, di fronte alla «crisi», la nostra ortodossia si conforta delle parole dell'Alfieri: «Quando ci saranno autori sommi, gli attori facilmente si formeranno a poco a poco da sé: e gli spettatori saran bell'e fatti. E tutti i principii riduco a uno solo: di dire con intelligenza cose che meritino di essere ascoltate».

MARIO GROMO.

Ma ci preme rammentare un caso, abbastanza drammatico, di questo contrasto tra critica ed autobiografia: con le soluzioni che esso ha ricevute in uno scritto, nientemeno, di Francesco De Sanctis.

Tra tutti i saggi critici del De Sanctis, lo *Studio su Giacomo Leopardi* è forse quello più decisamente concepito in uno spirito da puro lettore: il più suscettibile di trasalire per impressioni personali e autobiografiche. La disposizione con cui il vecchio maestro si accinge al suo lavoro è quanto mai commossa: e non si dice soltanto della specifica commozione che invade il critico di fronte alla poesia e lo stringe a parlare; bensì di quella, più toccante, dell'uomo che, durante la vecchiaia lucida e operosa, torna rasserrenato ai problemi che altra volta gli avevano fatto tumulto nel cervello e nel cuore. «... se tempo e salute mi bastano — egli scrive — sono contento di consacrare gli ultimi anni miei al poeta diletto della mia giovinezza». Intonato su questi affettuosi accenti, sorvegliato ad ogni passo dal ritorno di care ed appassionante rimembranze — il libro si svolge in modi lineari e prevalentemente narrativi. Racconta la storia del poeta, della quale il critico è stato, in parte, un diretto testimone. La trama ne è aperta, fragile e flessibile: disposta a lasciarsi rompere ove lo scrittore, divagando, assuma il suo argomento principale come pretesto ad enunciare le sentenze generali che, durante la sua annosa esperienza, egli ha maturato intorno all'arte ed alla vita; pronta ad inflettersi, ove, con un trapasso ben modulato, il critico di Giacomo Leopardi voglia lasciar la parola al contemporaneo del poeta. Tanto è vero che, a differenza dal grande saggio sul Petrarca, questo sul Leopardi — ammesso pure che sia rimasto allo stato di abbozzo — mostra una struttura meno centrica. In quello, la psicologia del poeta era dedotta come il luogo ideale in cui si incrociavano ed interferivano i suoi motivi poetici — e questi stessi motivi, o «situazioni petrarchesche», venivano isolati come temi conduttori per guidarsi a traverso i vari gruppi di poesie del Canzoniere. Nello studio sul Leopardi, invece, lo schema è senz'altro quello di una biografia: la linea è fornita dalla vita del poeta e non dalle gerarchie, ordini o deduzioni dei suoi nuclei — gli arricchimenti ed i ritorni delle sue ispirazioni e delle sue forme sono esposti in base alla cronologia; e sulle lettere e su tutti i documenti che il poeta ha lasciato di sé, vengono ricercate le *occasioni* delle opere, prima ancora che l'analisi critica ne abbia accertati i motivi. I Canti e gli altri scritti, vengono ritrovati dal critico come le alate conclusioni con cui il poeta suggellava gli episodi della sua esistenza d'uomo «che sente e che pena». Accanto, e persino al di sopra dell'indagine d'un processo creativo, sempre scorgiamo in questo libro la figura del poeta come eroe di una vita che raggiunge, nella poesia, i suoi sbocchi, le sue giustificazioni, i suoi modi di prender parte al mondo ed alla storia. E le vittorie del lirico

che arriva a trasfigurare in limpidezza di canto le sue angosce, diventano parallelamente, nel racconto desanctisiano, le vittorie del critico che viene scoprendo, in ciò che narra, le ragioni di quei Canti. Attitudine capace, se altre mai, di sollecitare il critico ad un linguaggio assai più direttamente autobiografico di quello richiesto da una mera analisi letteraria, per quanto interessata e calorosa. Del resto, si sa che tutte le biografie sono un po' delle autobiografie segrete. La loro ispirazione, la loro vera efficacia narrativa e psicologica, derivano dalla scoperta che il biografo fa dentro di sé di motivi di vita, più o meno latenti e tendenziali, che avrebbero potuto sposare la direzione di esistenza del suo eroe.

Ma, a parte questo implicite suggestioni autobiografiche, possiamo scoprire qui degli spiragli ben altrimenti diretti, a traverso i quali l'autobiografia del critico è giunta a trapelare. Provatevi a sorprenderlo mentre parla dell'idillio *Il Sogno*. Allora, appena ode quella voce spenta che reca dall'oltre tomba la disperazione di tutti gli inganni oramai miscreduti e defunti, subito si ricorda del dantesco: *lasciate ogni speranza*. E' chiaro che, più ancora che di Dante preso come termine oggettivo per un paragone o per uno schiarimento letterario, il De Sanctis si rammenta del suo Dante: o, meglio, di quel suo colpo di genio critico che gli aveva permesso di leggere, nell'Inferno dantesco, la rappresentazione «dell'uomo vivo nel regno della morte e del vero». Poco dopo, analizzando la *Vita Solitaria* ecco di nuovo che, con un riferimento della stessa portata, riconduce il *ferreo sapere* che vi è descritto, allo «stato assolutamente prosaico e incapace di rappresentazione...: l'uomo pietrificato o cristallizzato, il ghiaccio di Dante». Gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ma già nei due che abbiamo ricordati, ognuno vede che c'è di più e c'è di meno del partito ordinario del critico che si serve di una fatto letterario per gettar luce su un altro. Questi accostamenti possono essere suggestivi, ma sono in ogni caso indiretti: il contatto provocato tra Dante e il Leopardi riesce momentaneo, affatto tangenziale e precario; si sente che il critico sarebbe riuscito chiaro anche senza aggiungere quel tocco e che le stesse cose le poteva dire in una maniera molto più immediata. In altri termini, quello che ci persuade e che ci affascina non è tanto il valore critico dell'affermazione, quanto la volontà del De Sanctis di riprendere un discorso caro, la tentazione breve a cui egli soggiace di commemorare, in una maniera discreta ed affidata quasi solo ad un ammocimento, la sua passata attività di letterato. Par proprio il caso di ricordare la vecchia costumanza dei pittori che chiedevano al ritmo delle loro composizioni ancora un palpito, quasi un respiro di rimbalzo, che concedesse di aggiungere, in un angolo buio e remoto della tela, il loro autoritratto.

Tuttavia bisogna poi vedere, più a fondo, come lo scarto entro cui si svolgono questi episodi personali, abbia una larghezza più apparente che reale, e sia tutto vigilato e contenuto dalla necessità di arrivare ad un giudizio critico.

Basterebbe seguire il De Sanctis nella sua ordinata rassegna degli scritti leopardiani. La rapidità con cui discute ed elimina, come semplici testimonianze di un ingegno precoce, ma ancora inconsapevole, le opere filologiche ed erudite del Leopardi giovane; il rigore con cui si difende da ogni compiacente indugio sull'ardenza, se non altro, che animava quei tentativi — ci avvertono subito che le sue impressioni, come aghi di metallo sur un campo magnetico, sono già tutte orientate, ad onta di quella loro apparente libertà, verso una conclusione aspettata e preparata: e di natura strettamente critica. Infatti, non appena egli giunge ad esaminare la versione del quinto idillio di Mosca, si affretta a precisare: «O quel pastore (dell'idillio) è Leopardi, esso medesimo e quell'idillio che traduce suona nella sua anima come un'eco della sua voce interiore. Si vede in questo giovane già l'uomo più disposto al contemplare che al fare, e solitario e malinconico, quale lo troveremo appresso». La più delicata analisi letteraria di quella traduzione pare che tutta si appunti verso questo scoppio finale: «Questa non è una traduzione, è poesia originale e direi profetica. Perché qui c'è già un primo indizio della maniera leopardiana, la base idillica della sua anima e del suo canto; la prima e tenue corda di quella che un giorno farà un'orchestra». In questa alzata, si sente che l'attenzione fedele del testimone di una vita, e la delizia del lettore che si commenta nell'atto stesso che commenta il suo poeta, sono vinte dall'allegrezza e dalla commozione più lucida e severa del critico che ha trovato la base su cui gettare, svolgere, chiarire i suoi ragionamenti. Il tema, o motivo critico, della natura idillica e schiva e contemplativa del Leopardi torna poi, come il tema di un tempo di sonata, variato di timbro e di tono, di ritmo e di modo, con una continuità logica che non è quella scarna dell'idea che vien dedotta nelle sue implicazioni e conseguenze; ma è la logica più persuasiva e davvero più musicale, dell'idea che si accresce in

sè e di sè, e pertanto varia infinitamente, ed in forme sempre più ricche, il suo modo di presentarsi. Controllato su propositi nuovi, citato frammentariamente ad ogni occasione che lo possa vieppiù illuminare, quel tema trova nei cinque primi idilli (*L'infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla Luna*, *Il sogno*, *La vita solitaria*) la sua trionfale conferma e le armonie più consenzienti: e allora si allarga in un enunciato definitivo (direi quasi, in tono di *do maggiore*): «Abbiamo già la grande maniera di Leopardi, una vista del mondo in un movimento di fantasmi e di impressioni generate da momenti psicologici sinceri e precisi in una forma idillica, voglio dire ingenua e semplice, di una bonomia quasi fanciullesca, nella sua profondità». E non appena questo primo motivo è stato maturato e, nelle sue più semplici linee, esaurito — ecco il De Sanctis intento a discernere, sui documenti che studia, un nuovo filo, un nuovo principio di sviluppo per le sue analisi. Motivo che sarà cercato e trovato nel dualismo che veniva, verso quel tempo, producendosi e prendendo radice nell'anima leopardiana: da un lato, la certezza, prima sentimentale e poi anche ragionata, della infinita vanità del tutto — mentre, all'incontro, sorridevano ancora gli incanti della vita, le lusinghe del mondo e gli ameni inganni.

Che se volessimo, in una materia così incalcolabile per sua natura, forzarsi a precisare la legge con cui il De Sanctis asseconda in questo studio i suoi spunti autobiografici, potremmo dire che egli si apre soprattutto, in una prima persona a pena mascherata, ai ricordi della sua vita mentale: cioè a quelli che sono il meno eterogenei dallo sfondo critico che è stato l'occasione del loro rifiorire. Agli episodi di vita pratica e sentimentale l'accesso è chiuso. Vogliamo dire che se, per esempio, il De Sanctis non è alieno dal ripiegarsi, ricordando, sulle sue avventure di commentatore e critico dantesco, si rifiuta invece di notare i momenti in cui egli, contemporaneo del Leopardi, reagiva alle poesie di lui con passionarietà da contemporanea e non da critico. Tuttavia le memorie di quel tempo lo toccano ancora e infestano della loro presenza la pagina che vorrebbe risultarne sgombra; e il miglior partito a cui il De Sanctis, possa rivolgersi — tra il sentimento che vuole e la ragione che disvuole — è quello di dire che potrebbe dire che, invece, ha deciso di non farne nulla. Così, quando ha spogliate le canzoni *All'Italia* e *Sul Monumento di Dante* di tutte le loro appariscenti ispirazioni patriottiche, per ridurle al loro vero nucleo che è idillico e conforme al temperamento del Leopardi «più fatto per lo smorto che per il crescente» pure, alla fine non può tenersi dal raccontare: «Ricordo io, come fosse oggi, quale profonda impressione facevano in noi, maestri e discepoli, gli itali acciosi e gli itali petti. Mettevano colà dentro, in quella generalità, tante cose: i nostri desideri, i nostri pericoli, le nostre ispirazioni, e ci sentivamo commossi. Si declamava, si cantava, e non si giudicava. Berchet, Rossetti, Leopardi, Niccolini, Guerrazzi, Manzoni, Tommaseo erano tutti allo stesso livello. Ora è venuto il tempo del discernimento e della critica».

Però, in questo caso, il dato autobiografico aveva ancora trovato modo di insinuarsi con l'espedito stilistico della reticenza: la quale, come si sa, dice spesso molto di più che l'aperta confessione. Ma alla seduzione di commemorare il suo più privato incontro con il Leopardi, il De Sanctis seppe opporre una robusta sordità. Il racconto di quella sera in cui il Leopardi, nella scuola del marchese Puoti, salutò le prime armi del De Sanctis critico — bisogna andarlo a cercare nel frammento autobiografico «La giovinezza di Francesco De Sanctis», dove figura tra le pagine più memorabili. «Parla una buona mezz'ora.... Quando ebbe finito, il Conte (Leopardi) mi volle a sé vicino, e si rallegrò meco, e disse che io avevo molta disposizione per la critica». Di quelle parole leopardiane, il De Sanctis non volle che nemmeno una eco si prolungasse nelle sue pagine critiche sul Leopardi. E dal sorriso che il poeta aveva fatto seguire a quelle parole, non trasse nemmeno un riverbero. Ma, forse, non ci voleva meno che il De Sanctis per avere tanta fede nella dignità e sufficienza della critica, anche se nuda di ogni più legittimo sentimentalismo ed effusione personale.

GIACOMO DEDESEDETTI.

Nel 1927 il BARETTI si troverà in vendita nelle seguenti città e presso librerie indicate:

VENEZIA: Libreria Zanco.
 FIRENZE: Libreria Soc. An. Libreria, Via Cavour, 19 — Libreria A. Beltrami, Via Martelli, 4.
 PARMA: Agenzia giornalistica L. P. Ferrari, Piazza della Steccata, 19.
 TRIESTE: Libreria Minerva, Piazza della Borsa, 10.
 ROMA: Libreria Modernissima, Via Conventite, 18 — Libreria del Tritone, Via del Tritone, 67.
 SAVONA: Edicola, Via Paleocopa, 15.
 PALERMO: Libreria Soc. An. Libreria, Quattro Canti di Città.

Romanzi inglesi

Manifestato il proposito di studiare metodicamente la giovane letteratura inglese ed americana, mediante presentazioni e traduzioni di autori e critici, possiamo intanto fermarci sulla carta qualche nome ed alcune osservazioni atte a servirci di guida nel labirinto. La produzione letteraria anglo-sassone non è stata mai chiaramente ed organicamente prospettata al nostro pubblico, una cui parte — e cioè le classi sociali che avevano imparato l'inglese dall'istitutrice — leggeva e legge senza discernimento né ordine, badando alla moda, e tendendo soltanto ad assimilare una data specie di spiritualismo (gettate gli occhi, se vi regge il cuore, su di un romanzo di Maria di Bario, e comprenderete a meraviglia che cosa l'aristocrazia e l'alta borghesia italiana abbiano tratto dalla frequentazione degli inglesi), mentre il rimanente aspetta la versione francese, o si ferma su certi autori in voga, che leggicchia per tenersi al corrente, ma che finisce per non capire affatto, così staccati dalla loro tradizione e dalle correnti intellettuali in cui sono inseriti. Per fare un esempio, l'Italia ha delle ammiratrici di Emerson e di Ruskin, dei divinatori di Kipling, di Shaw e di Jack London, e degli snobs che adorano Joyce più che altro da lontano. Ci sarebbe anche il manipolo di chi ha tentato degli studi seri, e non v'è riuscito — per una curiosa mancanza di gusto e di allenamento — come l'Olivero; o vi si sta affermando in pieno come Mario Praz, la cui versione antologica dei «Saggi di Elia» è una cosa squisita, e i cui lavori sul Byron, il Donne, il Crashaw, lo Swinburne meritano stima e rispetto. Alquanto in disparte è rimasto Emilio Cecchi, nonostante il giovanile saggio kiplingiano e quella «Storia della letteratura inglese» troncata dalla guerra, che, pur riboccante di cattivo gusto e di inutile lirismo com'è, resta sempre attraente quale tentativo di interpretazione compiuto da uno che si metteva la storia, la bibliografia e la biografia sotto i piedi, ma che conosceva i testi e aveva soprattutto una gran voglia di scoprire della poesia. Al quale scopo valeva forse meglio compilare un'antologia del tipo di quella del Praz, o mettersi brivamente con Raffaello Piccoli, Cino Chiarini e Aldo Ricci ad apprestare i volumetti manoscritti. Ma il Cecchi è in fondo l'uomo che esplora e non raccoglie, conclude, precisa, e per quanto ingegno ci potesse essere nelle sue presentazioni di autori attraverso le colonne della «Tribuna» di Malagodi, e ci sia ora negli articoli della «Nuova Antologia» e del «Secolo», egli non ha scritto mai un saggio completo, rivelatore, come in Francia lo Chevillon. Si è limitato a introdurre p. es. Chesterton, allo stesso modo con cui Linati introdusse Yeats, e presenta oggi — con molto meno garbo e profondità — Virginia Woolf ai lettori del «Corriere». E proprio non ci vien fatto di attribuire ai frequentissimi articoli di Aldo Sorani che un interesse appena informativo, poiché nel fiorentino manca ogni criterio di scelta, e la capacità di valutare l'importanza letteraria di un libro.

In queste condizioni di disorganizzazione, si comprende come gli italiani curiosi di letteratura inglese non abbiano quasi mai potuto rendersi conto dei movimenti d'oltre Manica, né saputo inquadrare opere ed autori in modo soddisfacente. Parecchi cominciarono a sentirsi a loro agio dopo percorso il libro del Chevalier (N. R. F. ed.) sul romanzo inglese contemporaneo, e sfogliata l'eccellente «Histoire de la littérature anglaise» (Hachette ed.) del Legouis e del Cazamian. Ma a pensarci bene, per aver il diritto di parlare di D. H. Lawrence e di Huxley, di Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Theodore Dreiser bisognerebbe avere risolto almeno il problema di Thomas Hardy o di Walt Whitman. Ora, è strano come la nostra cultura si sia ipnotizzata — probabilmente sulle tracce della francese — su certi nomi, trascurando altri di maggiore importanza. E' deplorabile che Kipling, Shaw, Conrad e Galsworthy ci siano venuti via Parigi, ma è ancor più grave che gli scrittori non adottati o adottati in ritardo dalla Francia, come Wells od Hardy abbiano avuta la stessa sorte fra noi. A documentare le nostre lacune sta la deformazione che Parigi ha fatto subire ai pochi eletti, e di cui non ci siamo accorti. Il caso Swinerton è istruttivo (l'osservazione vale per «Legend» di Clemence Dane, per «The painted veil» di Mangham, che di qui a poco ci vedremo tradotto sull'adattamento francese...) e poiché il recentissimo «Summer storm» ci invita ad occuparci ancora dell'autore del «Notturno», vediamo brevemente.

Quando, or sono due anni, sbarcai in Inghilterra, la versione francese del «Notturno» aveva dato un'improvvisa celebrità europea a Swinerton, ma — a Londra — chi se ne occupava? Aldous Huxley, Lawrence, tenevano i primi piani dei libri d'avanguardia, e nessuno sembrava far attenzione a Swinerton. Di lì a pochi mesi, uscì «The elder sister», e il romanzo fu recensito senza dar particolare importanza senza che un critico trattasse l'autore come un grande scrittore. Il libro veniva collocato nella categoria degli studi d'ambiente: un dramma fra piccoli impiegati londinesi. Le critiche superavano di rado la mezza colonna. Gradualmente, cominciai a capire che Parigi aveva prestato a Swinerton — come del resto a Conrad — una profondità di intenzioni e una modernità di concezione tecnica di cui gli inglesi — se si fossero presa la pena d'interessarsene — si sarebbero divertiti un mondo. Per loro, Swinerton era un buon discepolo di Cecch e dei realisti, un Bennett da sobborgo. A rileggerlo adesso «Notturno» dimenticavo l'articolo di Tilgher si vede che essi avevano

ragione. Il libro vi appare come una lunga novella, e per poco che conosciate Londra, come un quadro ritagliato un po' artificiosamente dal vero, con un fondo di malinconia, d'amarezza, di rivolta sociale che «The elder sister» vi permette di controllare. I tanto vantati effetti di scorcio e di sintesi non resistono ad un esame scrupoloso, poiché anzi i «tempi» si rivelano molto rallentati, pur non giungendo alla minuzia ed alla frammentarietà di «Summer storm».

«Notturno», insomma, rimesso nel suo vero clima, non è niente di più di uno studio sociale, continuato da «The elder sister» e ora da «Summer storm». Swinerton, lanciato come un rinnovatore del romanzo e come un artista nuovo e significativo, è un semplice realista che si è applicato a riprodurre con un'esattezza talmente fedele da lasciar molto sovente l'arte per la cronaca e la pittura per la fotografia, il mondo dei clerks: impiegatucci di banca, dattilografe, famiglie tra il proletariato e la borghesia. Quando, come in «The elder sister» una grande passione non investe e ingigantisce i personaggi, e il senso di un'esistenza grigia e sconsolata non preme tragicamente sul racconto, Swinerton è un novellatore qualunque (il fu W. L. George, per es.) che produce con regolarità i suoi romanzi, con criteri commerciali. Mi auguro che gli entusiasti di «Nocturne» si decidano a leggere «Summer storm», e sarà per loro una rivelazione in senso contrario. Vi troveranno la storia della dattilografa pura e sentimentale che porta via ad una peccatrice un maturo amante, e a conclusione del trionfo della virtù sul vizio questo epilogo: «... la maggior parte degli uomini e delle donne si baciano quando si sposano». — «E quando si amano... Carina mia...» (p. 318 dell'ediz. Tauchnitz). Soprattutto, il nuovo romanzo conferma i limiti di Swinerton, la sua incapacità di abbandonare un ambiente ed evidentemente anche un pubblico fedele. Se l'inglese non avesse qualche lampo di genialità (le figure delle due sorelle in «Nocturne» e in «The elder sister», quella di Beatrice in «Summer storm») potremmo quasi paragonarlo a Marino Moretti, a un Moretti più virile, osservatore più attento e scrittore meno pretensioso e lezioso.

Con May Sinclair, il tono si solleva, ma di poco. Mi era giunto all'orecchio che «Far End» doveva rappresentare — secondo i soliti ammiratori ad oltranza — una «trovata» in fatto di tecnica. In verità, il libro è quanto di meno nuovo ed originale si possa immaginare, e se non fosse per la bella sobrietà di talune scene e di due o tre capitoli non varrebbe la spesa di essere letto altro che dai curiosi dei costumi della borghesia inglese. «Far End» è la cronaca di un matrimonio (guerra compresa) o meglio delle due tentazioni che assalgono il marito, di professione romanziere: la tentazione della carne — a cui soccombe — e quella dello spirito, alla quale resiste, riconciliandosi infine con la generosa consorte e ritrovando l'equilibrio. C'è persino il simbolo della casa paterna, asilo di pace lungi dalla babilonia londinese. Altro che novità! Quanto alla maniera della Sinclair, essa non è cambiata: sempre un po' lineare e schematica, piuttosto arida. Libro, il suo, di una osservatrice talora curiosamente spregiudicata, ma che ha il torto di non uscire dalla letteratura. E non c'è niente di più noioso di un libro con un romanziere per protagonista: è insincero e convenzionale per forza.

Per rifarci la bocca, sfogliamo «Some great english novels: studies in the art of fiction» (Londra, Macmillan, 86) raccolta di vagabondaggi critici di Orlo Williams. Vi si parla di «Tom Jones», «Martin Chuzzlewit», «Pendennis», «The egoist», «Roxana», «Emma», «Adam Bede», «The way of all flesh», dei romanzi di William de Morgan, e dei racconti per l'infanzia di Edith Somerville e Martin Ross. L'intenzione del critico è quella di ripercorrere i testi, in modo da ottenere quei giudizi e quelle analisi precise e particolareggiate che di solito i manuali e i saggi complessivi o le monografie non contengono. Concepito dapprima sotto il titolo di «Old enchantments», il libro è sovente diseguale o puramente discorsivo, ma in fondo tutt'altro che inutile. Ci si può chiedere, per es., quando mai in Italia penseremo a leggere Fielding (ora dovrebbe aiutarci la tesi francese del Digéon) o a capire un po' Dickens magari coll'ausilio di quei libri sulla Londra del suo tempo che si trovano tanto facilmente, e che ci permetterebbero di rimetterlo nel suo ambiente. Di qui a non molto, ci sarà la versione francese del «Dickens» dello Chesterton (N. R. F. ed.) e forse ciò darà l'impulso a una più seria valutazione del romanziere vittoriano, che le tradizioni dello Spaventa Filippi — così mal presentate dal punto di vista culturale — lasciano ancora per noi fra gli scrittori di letteratura amena. Il Williams, che studia Dickens da vicino, nota per esempio come «quella che noi chiamiamo la tendenza di Dickens al drammatico sia semplicemente il suo compiacimento di erone in un'esplosione, dopo aver rinforzato le critiche e dato fuoco agli stessi alla miccia». Ossia una manifestazione della esuberanza del suo temperamento. Il saggio su «Pendennis» è garbato, ma Thackeray merita di più. Orlo Williams conclude: «Il mistero di Th. è quello di una mente intensamente creatrice, ma snervata; di un uomo fatto per godere, ma condannato a lamentarsi». In verità, Carlyle aveva in anticipo condensata la pagina del Williams in tre righe: «Un uomo enorme, scivaggio, gli occhi piangenti, non un uomo forte», prese per epigrafe da Mary Duclaux per il suo saggio su Thackeray raccolto nei «Grands écrivains d'outre-Manche», un ve-

chio libro che raccomandiamo a tutti gli appassionati della letteratura inglese. Non molto sottile l'analisi dell'Egoist, e per la «Roxana» del Defoe, meglio leggere i tre volumi del Dottin, pedanteschi e pieni di ripetizioni, ma che vi danno una somma diligentissima di tutto ciò che concerne l'autore di «Robinson Crusoe». Dove il Williams mi sembra più fine e geniale è nelle pagine dedicate ad «Adam Bede», e precisamente nell'esame dello spirito puritano di George Eliot, infiltratosi nel realismo, e che pur non deviando l'osservazione obiettiva, turba la raffigurazione dei personaggi. Qui il Williams illumina tutto un aspetto del carattere inglese, senza smettere per un momento la pacata bonarietà e l'aria di dir delle cose comuni che distinguono la sua critica.

ARRIGO CAJUMI.

I nuovi figli del secolo

Assistiamo, nei circoli culturali francesi — e massimamente in alcuni circoli giovanili — a due fenomeni paralleli. Se ne avvertono gli echi anche tra noi; ma, se non m'inganno, è movimento di riflesso, che va studiato, quindi, alle origini.

I due fenomeni sono questi: da una parte si sviluppa un più pressante bisogno di definire il posto della nuova generazione letteraria, i nati del '900 che hanno oramai davanti agli occhi il traguardo della trentina, e per la loro particolare condizione sono punti dal tormento — confessato o camuffato in varie forme puramente letterarie — dell'incompiuto, del provvisorio, ancora più di quello che non sia successo alle generazioni immediatamente precedenti; da un'altra parte e parallelamente si ravvisa, in questi ultimi tempi, una spinta vaga verso una desiderata, ma meno che abbozzata soluzione — o liberazione? — romantica del tormento di oggi. «Neo-romanticismo» è un motto d'ordine, che circola con qualche successo, perché fa balenare, nel bel mezzo di una situazione chiusa e stagnante, uno sbocco geniale, tanto quanto miracolistico, che non può non soggiogare la fantasia di giovani, anche se sono ullissimi precoci.

Prima di andare innanzi, o per essere più chiari in un argomento in cui la chiarezza delle premesse è come una pietra di paragone, farò due avvertenze. Un'aspirazione romantica si nota anche in Italia; anzi, proprio in questa nostra rivista, nel dicembre dell'anno scorso, l'amico Caramella metteva come primo punto di un programma di lavoro per il nuovo anno:

«Restaurare la coscienza romantica della poesia e dell'arte contemporanea nella sua giusta misura; difendere i valori dell'Ottocento in quanto rappresentano l'equilibrio interiore dell'arte».

Mettendo insieme restaurazione romantica e difesa dell'Ottocento il Caramella mostra di avere lucidamente compreso che in Italia non può riparlarsi di Romanticismo con lo stesso significato e cogli stessi propositi che in altre parti d'Europa; che insomma l'Italia non avendo avuto, nell'Ottocento il Romanticismo vero e proprio — o almeno il Romanticismo in tutto il suo sviluppo — non potrebbe oggi mettersi a fabbricare arbitrariamente un neo-Romanticismo di maniera; che quindi l'aspirazione romantica non può essere neanche ora simile a quella di altri paesi: può essere invece un desiderio di ripresa, non di uno stile o di una scuola — che non ci furono, e se ci fossero stati, non potrebbero rifarsi — ma di un certo numero di valori poetici fondamentali, decadenti per quasi due secoli, che si risollevarono e si affermarono nel secolo XIX, e dei quali si sente di nuovo il perturbamento o l'oscuramento dalla fine di quel secolo in qua. L'Italia ha dunque un proprio problema poetico-critico essenzialmente diverso da quello di altri paesi, ed è bene non equivocare col ripetere ad orecchio semplici formule.

Una seconda osservazione è la seguente. Quei due fenomeni indicati sopra ho detto che sono paralleli: bisogna notare altresì che non sono necessariamente correlativi, e che il loro parallelismo è puramente casuale. Quelli che pensano o lasciano pensare altrimenti fanno spuntare la persuasione che la presente crisi di disorientamento, di cui soffre soprattutto la giovane generazione, abbia già una via d'uscita visibilmente tracciata, e non altra che quella: cosa che, allo stato dei fatti, è assolutamente ipotetica sia per una parte che per l'altra. La vita letteraria — e non questa sola — è in uno stato di ebollizione e in via di difficile assestamento: aperta quindi ancora a prospettive svariate, nessuna delle quali, così com'è, può pretendere la precedenza.

Non vorrei anzi che questo slancio romantico avesse un'origine in maggior parte occasionale — e quindi superficiale —: cioè il cadere del primo centenario del Romanticismo francese — segnato con una convenzione più o meno arbitraria a quest'anno 1927 —. In occasione di questo centenario si sono già dette alcune cose giudiziose, ma in maggior numero cose dozzinali o assurde. Nei mesi che seguiranno ci sarà purtroppo tempo sovrabbondante perché si dicano altre cose della seconda categoria. Ciò è inevitabile e bisogna lasciar passare, senza dare retta, e tenendosi fermi a questo punto: che

tutto ciò che si può dire intorno al Romanticismo di un secolo fa è materia di ricerca storica. Per l'appunto si annunzia imminente un nuovo libro di Ernest Seillière, che sarà uno sguardo complessivo sull'argomento, e che sarà senza dubbio il contributo più notevole di questo giubileo romantico. Mi riprometto di leggere il libro del Seillière e di ritornare a intrattenere i lettori sul Romanticismo storico. Ma il neo-Romanticismo, del quale si appassionano alcuni circoli di giovani letterati francesi non prende che qualche spunto al passato, non si serve che di alcune analogie, per spingersi impaziente e scaltamente verso l'avvenire.

Per ora, come ho fatto notare, questo nuovo slancio romantico si sviluppa parallelamente ad una audace ed intollerante presa di posizione della nuova generazione, ad un diniego, da parte di questa, di riconoscere l'esistenza dei legami spirituali con le generazioni immediatamente precedenti. E' vero che in mezzo a questi neo-romantici c'è già una tendenza mistica, che fa capo all'abate Bremond, con la sua «poesia pura» di un equivoco teologismo; ma in realtà la maggiore corrente d'opinioni ha il carattere spiccatamente individualista armato, che vuole aprirsi un varco a colpi di fiondate.

Questo preoccupante formarsi di tentoriamenti sanguigni, ma poco conclusivi — costruttori inesperti, che lanciano addosso al passante incolpevole le pietre, che non si piegano a smisurati capricci architettonici — è diventato argomento di una già abbastanza ricca letteratura romanzesca in Francia ed ha recentemente attirato l'attenzione di un acuto scrittore (A. Champeix, in *Revue des Deux Mondes*, 1.º gennaio), il quale raccoglieva appunto da quella letteratura i sentimenti insieme di inquietudine e di presunzione, che investono lo spirito dei giovani eroi di quei romanzi.

Un altro scrittore (G. Picard, in *Revue mondiale*, gennaio) ha voluto risalire alla sorgente, interrogando gli scrittori stessi, dell'una e dell'altra generazione, sui fenomeni psicologici, dei quali la letteratura tanto s'interessa. Alcuni mesi prima i *Châtres du mois* avevano fatto una inchiesta dallo stesso genere, rivolgendosi però ai soli giovani. Dal complesso delle risposte — la più parte vaghe ed incerte, ma alcune abbastanza precise o caratteristiche — si ricava la medesima impressione intorno a questa specie di *cauchemar* dei nuovi «figli del secolo».

«La confusione e lo spirito di pace armata — confessa uno dei giovani: A. Colling — mi sono abituati: squilibrato, certo, con un gusto molto vivo per la perfezione... Ho coscienza della mia incomunicabilità, riporto tutto a me stesso... Scrivo perché sono inquieto; se non lo fossi mi tacerei. Insomma, quello che costituisce il tragico di quest'epoca è un pessimismo fondamentale accompagnato da un lucido furore di vivere».

Dopo la quale confessione apparirà piuttosto generosa che schiacciante la requisitoria di M. Boisson:

«Io penso che i «figli del secolo» opporranno alle concezioni dei loro antecessori quello che voi chiamate un dilettantismo puramente libresco. Quanto ad un nuovo Romanticismo, non ci credete. Un miracolo non si produce mai due volte allo stesso modo. Il Romanticismo è nato dalla Rivoluzione. Qualche cosa nascerà dalla futura rivoluzione, ma un'altra cosa, alla quale non prenderanno parte i «figli del secolo», i quali allora avranno raggiunto l'età che hanno oggi i loro predecessori. Ed allora essi vedranno dove li avrà condotti un dilettantismo puramente libresco».

Tuttavia c'è chi preannunzia la cometa. Iferri Brand, di recente (nella *Revue de France*) prevedeva l'anno 1930, esattamente, il passaggio del nuovo Romanticismo sul cielo di Parigi.

MARIO VINCIGUERRA.

Ai nostri lettori

In seguito ad accordi presi con la direzione di «Pietre» siamo in grado di offrire ai nostri lettori l'abbonamento cumulativo a «Pietre» e al «Baretti» per tutto il 1927 a sole L. 25. «Pietre» è una delle pochissime riviste di cultura e di critica letteraria che s'impongono oggi in Italia per serietà e per indipendenza. Redatta da giovani porta nel mondo delle lettere tutto lo spirito, l'entusiasmo e l'audacia dei giovani, utili però a una rara preparazione culturale e a una buona conoscenza dei problemi trattati. Raccomandiamo specialmente ai giovani questa rivista della gioventù studiosa e proletaria.

«L'Eco della Stampa»

Il ben noto ufficio di ritagli da giornali e riviste, fondato nel 1901, ha sede esclusivamente in Milano (12) Corso Porta Nuova, 24.

Abbonatevi al «Baretti»,

Barbara Allason

Un mondo poetico intensamente vissuto e studiato e meditato, che cerca e che trova la sua scia di liberazione artistica e ci dà un'arte, tenue forse e di non grande respiro, ma in questi stessi suoi limiti tanto più viva e profonda.

Un mondo fatto di pochi elementi — di rammarico, di nostalgia e di rinuncia — l'ansia e il sogno d'amore, e la vita che non dà mai appagamento a tutti i nostri sogni e alle nostre speranze — è triste, e sconsolata, tragica anche — ma, se bene la guardiamo, ci offre, come la lancia miracolosa, col male il rimedio, col dolore l'accettazione, che trae in se stessa lo sforzo per continuare e anche per gioire in una più serena — e rassegnata — conquista.

Uno studio critico, due brevi romanzi, un libro di novelle, e una rielaborazione per bambini. E' un'opera che si presenta con tutti gli aspetti della modestia. Ma non il tema rassegnato e modesto, né la mole esigua possono menomare una sincerità trepida e vibrante. L'orgoglio e la gioia dell'artista è di sentire che la sua opera ha toccato non invano uno dei mille misteriosi aspetti di cui è composta la vita.

E per questa opera, come è per tutte le elaborazioni artistiche sinceramente sentite, e quindi rispondenti a una esperienza anteriore, si può dire che ovunque — critica o romanzo — è uno stesso mondo, una stessa ispirazione che la domina. Sincerità e serietà che formano la sostanza più viva e vigorosa di quest'arte, sotto altri aspetti minore e frammentaria o non riuscita.

Quel senso appunto di rinuncia e di nostalgia e di sogno, di grazia e di tristezza, sono le sfumature, sono i toni minori che la interessano e il raccontare pacato e semplice e pur non privo di efficacia fantastica. Poiché di fronte a queste opere, se non sempre siamo contenti — tanti romanzi e tante novelle si pubblicano oggi — pure sentiamo che qui c'è qualcosa di più: qualcosa che tocca più a fondo la nostra anima, con grazia e con tristezza se non sempre con vigorosa energia.

Quello che ci appare più vivo nella prima opera, nello studio su *Caroline Schlegel*, lo ritroviamo poi di volta in volta sotto altri aspetti, ma è pur sempre quel breve intenso ricordo e soffrire e rassegnarsi, quel senso di elaborazione intima in che è la serietà di questa scrittura.

Quindi una nobile voce di donna alla quale siamo lieti di rispondere. Perché non tanto importa — per i valori dell'oggi — che l'arte sia grande o minore, quanto che sia intesa con serietà.

In *Caroline Schlegel* più che uno studio critico, abbiamo una ricostruzione ed interpretazione della vita e dell'animo di questa «raposa del Romanticismo». Si direbbe che l'animo della scrittrice è inteso, non a darvi il senso e il valore delle teorie e dell'arte del romanticismo tedesco, visto attraverso la vita e l'epistolario di una donna che ne è stata caratteristica rappresentante, il che sarebbe il suo compito più immediato; ma a farci rivivere per iscorcio la vita di questa donna, di quest'animo forte e appassionato, e a sfondare l'ambiente dei romantici — dei grandi nomi oggi un poco dimenticati: gli Schlegel, Novalis, Schläiermacher, Schelling, e nell'ombra il grande maestro Goethe.

E questo metodo di porre in primo piano la vita e la figura di Caroline è il grande merito dell'Allason. Con questo studio già vediamo delineati i caratteri di questa scrittrice: il sottile riccheggiare della trepida emozione sentimentale, un rapido sguardo alla disperata tragedia dell'amore, e poi la vita che rimette tutto a posto nei suoi termini minori in una rassegnazione che è forza e armonia. Così l'ambiente riprende il sopravvento, e i grandi drammi non disdegnano questa grazia ironica che li accompagna.

Certo non manca qua e là una pesantezza un po' scolastica, nell'affrontare i grandi temi che i romanzi ponevano nella raffinata e irrequieta *Überbildung del loro spirito*, spesso si dubita che manchi al critico un sicuro punto di vista per giudicare di quei temi così grovigliosi e per lo più falsamente posti. Ma quello che conta è il complesso: il farvi rivivere quella grazia innocente e maliziosa di Caroline, quella non tedesca arte del conversare — in cui brillava tutto l'amore e tutta la perfidia femminile — di cui Treitschke un po' si meraviglia e un po' si lamenta, e insieme l'approfondire nei temi più veri e intimamente tragici di quell'animo femminile. Bellissimo è il capitolo su Augusta.

Così che se questa scrittrice è passata dalla critica storica e letteraria al romanzo, è per un passaggio naturale e spontaneo, per una necessità, direi, dell'animo che sempre più sereno e oggettivo si libra sui suoi temi prediletti.

Quell'«armonia raggiunta» con che si chiude la vita irrequieta di Schelling, è il tema che, in forma artistica, domina il romanzo *Quando non si sogna più*. Una critica affettuosa di Goethe ha definito questo libro «l'idillio della rinuncia»: l'arte è stata conquistata faticosamente: mentre lo spirito conquistava la pace. Una forza rassegnata e sicura vi domina. Grazia e intimità, una tristezza serena e rassegnata, una pace fatta di armonia. L'intrecciarsi di quattro drammi conduce a un sentimento

unitario e a una conquista: un susseguirsi armonico di episodi staccati, come brevi quadri, eppure intimamente uniti, che da soli e tutti insieme danno un'impressione totale.

Ne esce un libro bello e capace di commuovere; forse — troppo immediato — agisce più sulla sensibilità che sulla fantasia, ma è nello stesso tempo abbastanza disincantato e sereno perché sentiamo di trovare: di fronte a un'opera d'arte. Una certa convenzionalità talvolta, non turba che poco la spontaneità del tema e la grande delicatezza dello stile. E' la breve gioia del sogno e la tristezza melanconica, con qualche po' di gioia più intima e nascosta, della realtà. «La nostra vita è di questo appunto, questo essere senza mai attaccarsi», questo essere in ogni paese ad un tempo ospiti e pellegrini, questo avviarsi volando innanzi a cuore leggero — «Tornando dal piccolo compositore sologgiato tra la corona dei colli vitiferi, Paola pensava che la morte quando viene all'ora giusta, senza la scorta di atroci sofferenze, ha in sé una tacita bellezza che manca nei dolori della vita». Di questa nostalgia e di questa forza è vivo tutto il romanzo.

Ed è un sentimento nostalgico che ritroviamo con sue caratteristiche, ma sostanzialmente non cambiato, nel *Tesoro dei Nibelunghi*. Sono pochi i libri dei bambini che possono non solo interessare gli adulti, ma avere anche, in sé, un valore di arte.

Qui siamo introdotti nella grande mitica germanica in una maniera semplice e piana, adatta appunto all'infanzia e quasi un po' esotistica; ma poi a poco a poco il mondo fantastico di Odino e di Freia, in cui lampeggiano i colpi terribili del Miolnir, prende forma e concretezza e vive di una sua vita appassionata e patetica. Siamo insensibilmente e con quasi inavvertito procedere tratti all'interesse; la creazione artistica è compiuta.

Nulla naturalmente dell'ingenuità rozza dei canti primitivi o del turbine tragico dell'epica wagneriana; ma — appunto — qualcosa di personale: un senso di malinconia breve e diffusa accompagna le imprese mitiche e il fato inesorabile dei Nibelunghi e degli splendenti Asa; un «crepuscolo» che diffonde i suoi tenui bagliori su una mesta e pur severa rassegnazione al fato. — «Quando gli ultimi Nibelunghi furono sbarcati, Aghen spezzò il lungo remo e lo gettò nell'acqua, poi con l'ascia rabbiosamente sfasciò e ruppe la zattera. — Che fai? gridò Guntier attonito e sgomento — e come faremo a tornare?

Aghen scosse tristemente la testa: — Di una zattera per ritorno i Nibelunghi non han bisogno».

Ma il tema più vivo e personale di Barbara Allason, insieme a questa decorazione nostalgica, è il senso di sconforto-conforto che dà l'amore; l'amore che abbiamo sognato e che non ci dà mai appagamento e pur ci lascia capaci di riprendere la vita fatta per esso più ricca. E' inteso il fascino «delle speranze non sbocciate, delle promesse non adempite»; ci si inchina trepidi dinanzi al mistero che «accompagna l'ombra di coloro che rimasero senza destino»; ma più è intesa la forza che ci dà, anche nel dolore, un destino che è stato e che ha un domani.

Se questo vibra in tutte le pagine di *Quando non si sogna più* e ne fa la bellezza — ne fa l'opera certamente più riuscita dell'Allason — nelle novelle de *Il Donum dei bacì* il tema è ripreso, ma appare come persa la bella ed energica semplicità del romanzo. Ritornan gli stessi motivi, ma in tono minore: come diluiti e senza il vigore conciso di prima.

Novelle piane e facili, sono gradevoli a leggere, hanno sempre un tono dignitoso e mai sciatto, ma la grazia non è più penetrante e delicata come prima; quando vuol commuovere degenera in sentimentalismo. Si direbbe che l'opera letteraria è stranata da una interna esperienza di vita e non maturata nella necessaria elaborazione. Queste novelle sono, per così dire, il commento in tono minore della primitiva ispirazione; ne sono un'eco pallida, anche se, come sempre in questi casi accade, di più facile esteriormente simpatica accessibilità.

Coll'ultimo romanzo ci troviamo di fronte ad una nuova svolta dell'arte di questa scrittrice. La rinuncia è non più imposta dagli eventi e conquistata poi a se stessi, ma è voluta — è libera decisione. Ma questa volontaria rinuncia non è sentita con sufficiente energia: il dramma — timore della lotta — è ridotto a un pallido schema. La grazia e una certa arguta birichineria si affermano; il movimento esteriore è più vasto, quell'interno infinitamente minore. *Riblonchida* denuncia una maggiore esperienza di scrittrice, una padronanza e una spigliatezza, prima con umiltà compresse; ma anche una minore intimità.

E così — annullato il dramma dell'oggi, che è pur quello che si racconta, è il passato che prende il sopravvento e si dimostra come il solo vitale. Della trama del romanzo — gioia e rinuncia d'un amore, e amore riconquistato quasi a voler chindere lo schema prefisso — rimase nel nostro animo, ben poco; quelle ancora presenti sono le pagine dei ricordi in cui il passato — la nostalgia del passato oggi visto se-

remo anche se è stato dolore — rivive a poco a poco. Tristezza nostalgica e una certa grazia triste. Ci si profonda in questa dolcezza, in questa serenità che rievoca. «La campagna, a misura che c'innalzavamo, si stendeva ai nostri piedi più vasta — lo guardavo quello spettacolo familiare dall'infanzia e sempre caro e sentito nell'anima una pace così grande che mi pareva impossibile che questa stessa anima avesse potuto, in un passato non lontano, essere devastata da tanta battaglia».

Ma sono bellezze direi di secondo piano. Così quel senso diffuso di continuità della vita: «la vita ricomincia sempre. La morte non è che un passaggio a qualcosa di più bello e di più gentile». Sono bellezze che si scorgono, le più, rileggendo; ad una prima lettura risalta troppo quella mancanza di una necessità intensa che muova il romanzo; e questo più palese soprattutto — come è spesso delle opere mala impostate — nell'ultima parte, dove tutto avviene in virtù di una rinuncia già predisposta e, in fondo, indifferente.

Gli anni passano e consigliano la donna a rinunciare alla giovinezza dell'amore; ma è consiglio di cervello non di cuore, ci dice che l'amore non era abbastanza forte e, in realtà, ogni rappresentazione di dramma, che non sia appunto il semplice indugiarsi sul fatto molto naturale degli anni che fanno sfiorire la gioventù, manca — la rappresentazione del desiderio d'amore, che pure ha accenti sentiti — «la donna che tutta la vita fu solitaria e gli

anni del matrimonio furono tra quelli di più gelata solitudine — adesso vive chiusa riparata in un caldo nido d'amore» — perderà poi persino la delicatezza sentimentale dei toni e l'amarezza gentile, che sono le più belle caratteristiche dell'Allason.

Non che manchino anche qui le parti belle e nobili. — «Ti abituerò non a desiderare e a sognare, ma a volere e ad agire, e tuttavia consolare col sogno quando delude la realtà e vorrò che tu sappia tendere a una meta alta e splendida, ma che tu sappia anche rassegnarti a non raggiungerla e a godere pur delle cose piccole, e a non aver pazza sete di lucro, pazza sete di cose corrotte». — Ma hanno peso di immediatezza, sono più volute che spontanee.

A una scrittrice ancora giovane e attiva è difficile porre limiti, adattare definizioni, la sua arte ha in sé elementi vari e complessi, la sua semplicità è elaborata e presuppone un lungo studio e un'esperienza: spesso con pochi elementi si giunge molto lontano. Perché nell'apparente ingenuità degli argomenti, nel suo volersi mantenere come letteratura piana e senza le pretese della grande arte, vibra una forza che altra pomposa letteratura non ha. Abbiamo visto che al fondo di quest'arte sta la convinzione che quello che importa non è dove si giunge, ma come si è camminato. In questo il suo insegnamento è serio e moderno: porta con sé i suoi limiti, ma insieme la sua originalità e la sua freschezza.

MARIO LAWBERTI.

Intervista col Patriarca Giobbe

Fu davvero un caso sorprendente, né scevro forse di provvidenziale consiglio, quel nostro incontro inopinato, là nella landa sconfinata, in un inquieto crepuscolo solcato di foschi bagliori.

Non si sa quante volte io m'era messo in moto, or verso l'Est o verso il Sud: ora spiando il cauto sfavillar delle stelle, ora correndo lungo i mari sonanti, o avventurandomi per foreste e deserti incommensurati: neanche un indizio, mai.

Giobbe doveva vivere: questo io sapeva per mia certa scienza; — ma dove? E mi bisognava trovarlo; — al punto in cui stavano le cose, soltanto lui, il santo Patriarca, poteva trarmi a salvazione.

Il più buffo si è che tutti i miei amici pretendevano saperne l'indicazione precisa. E a seguirle tutte, ne m'era venuto tale un affanno e un fastidio, ch'io tolsi consiglio di starmene quieto, più possibile lontano da loro premure e sollecitazioni; incominciando a fornirli, per intanto, dell'unica veste ch'io giudicavo atta a propiziarmi il Santissimo Uomo; la pazienza. Né fu poca, pertanto, la mia meraviglia a ritrovarmelo d'improvviso, in uno stretto incavo melmoso, sul margine della carovianera ch'io più di frequente battevo; tutto pesto e accidentato di piaghe, povero Giobbe, che tutte insieme facevan proprio la faccia dello spasimo e dello schifo. Un lamento monotono e desolato, simile al lugubre soffio degli animali notturni, era l'unico segno di vita.

Mi pareva di sognare, a riscontrar che le cose andavano tanto diverse, da come testimoniavano le Sacre Carte: esser Giobbe ritornato nella plenitudine della Grazia Divina; e avergli questa accresciuto al doppio quel ch'ei aveva posseduto l'addietro, con quattordicimila pecore e seimila paia di buoi e mille asini; e in più l'acconto convenevole di sette figliuoli e tre figuole, le più belle fra quante fosser sbocciate nelle terre di Sion.

Or neanche un pelo di cammello, né di pecora; e non un grido d'asina o di bove levavasi d'intorno. E non uno de' sette figliuoli, né una sola spuntava delle tre splendide figlie; ch'è di una sola, mi sarei pur tenuto pago e consolato; da tanto e con sì mordente brama io andavo vagheggiando uno smarrito fiore orientale, dai petali morbidi e splendenti come la spuma delle onde.

Mi chinai con la faccia spaurita su di lui, come sur un cadavere, salvo che quel rantolo mi persuadeva di una sorta inumana di vita.

— Giobbe... — chiamai a fior di labbra, proprio come quando ci si china al letto d'un moriente, e s'ha timore che il nostro fiato abbia a dar l'ultima spinta all'anima ch'è per spiccarci.

Lentamente le sue palpebre si sollevarono, come logori siparij, e due osceni buchi rossigni m'apparvero, accendendosi l'orrore.

Trascorse un attimo di silenzio, in cui la mia solitudine si svelò ancor più vasta e desolata.

Mi piegai ancora, gli posi una mano sulla fronte, e con quanta maggior dolcezza, mi venne fatto di cavar dalla gola: «così — gli dissi — o Santo Patriarca, il Signore non cessa ancora di provarti?».

Quegli rovesciò le pupille; spente — tremai di quel bianco smisurato, quasi m'incombeva un abisso di vuoto — e borbottò, come seguendo un suo interno colloquio: «Quel che mi cuoce di più, — se pur si può parlar di cottura in chi, come me, è fatto ormai tutto cenere — quel che mi fa perder quel briciolo di pazienza che tuttavia m'ha Dio serbato...

— Giobbe... — non potei a meno di esclama-

re, percorso da meraviglia, ancor più che da scandolo.

— ... è il pensiero — proseguì il sant'uomo senz'addarsi del mio stupore — di que' tre miei amici, freschi e tondi e saputelli, tutti inziucherati e disossati, che parlavan di corda, e ne sciorinavano, beati, tutti gli usi e i nodi e gli attaccamenti, senza pur uno sguardo al povero impiccato...

— Quali amici, Giobbe!...

— Amici!... serpenti, dovrete dire... Elifaz il Temanita, Bildad il Suhita, Sofar il Naamata...

Gli altri, almeno, s'eran piaciuti d'abbandonarmi al primo sentor di peste e di miseria. Questi, no; ci pigliavan gusto, ci pigliavano, a crogiolarsi nella mia abiezione; se la masticevan ghiotti, quasi un'ambrosia; e tornavano a vendermi, ogni tanto, i lor cocci colmi di parole.

Restai mortificato, dubitoso che tra que' occhi e mastieure ci potessi entrar anch'io per la mia parte.

— Pure — m'azzardai d'obbiettare — non puoi negar, Giobbe mio, che quei poveretti non si pigliassero premura di te; né alcuna via lasciassero tentata a persuaderti del buon giudizio della Provvidenza, e del giusto castigo de' tuoi peccati.

— «I lor detti memorandi eran simili a cenere e a mucchi di fango» (1) — brontolò il Patriarca, non celando un cotal brivido di ribrezzo. Ogni tanto, lungo i millenni, tornavano a riasciacquarsi! lor cianco, con ricco seguito di clienti e servitorame, e gran copia di reliquie, idoletti e consimili pasticciature. «Metteveli nella mia pelle, dicevo io, e poi discorremo...». Tutto qui, caro amico, il segreto della carità. Il resto non è che scoria o erba orticaria. La capirono, infine, e persuasi ch'io li nudavo all'osso, scapparono imprecando, e non si son fatti più vivi.

Stostò alquanto; e soggiunse quindi dondolando il capo:

— Erano tre «filoni» quelli... Che fine han fatto?

— L'un d'essi a quel che ho saputo, fu eletto Proposito Generale d'una Congregazione di Pietà. E governò con tanto zelo e prudenza, che mai quell'azienda non fu sì produttiva e prosperosa, come quando fu retta dal saggio Elifaz il Temanita.

— Vecchia volpe... — grugni il Patriarca — E l'altro?

— L'altro — Bildad il Suhita; fondò, con licenza de' Superiori, un celebratissimo *Palagio di Mercurio* dotato d'ogni più acerbata sorta di giuochi e di spassi frequentato dal fior fiore degli Ottimati e delle Matrone. E s'è fatto una degna riputazione di politico e gentile uomo; non profittando mai più di quanto stamasse convenientemente o le leggi compatissero; e liberalmente sovvenendo del proprio i Reggitori in casi di pubblica e privata calamità. Così che l'Assemblea de' Notabili, come quegli che meglio d'ogni altro simboleggiava la sagacia e la nobiltà della razza, volle esaltarlo a suo Presidente Perpetuo.

— Iaveh, Javeh!... — supplicava il Patriarca, mentr'io parlavo, atteggiando le labbra, simili a spicchi di pesche fradice, a orribile sdegno. — E il terzo? Quel corvaccio di Sofar il Naamata!

Ma tanta cupa desolazione traspariva da quelle spente pupille, ch'io non ebbi cuore da raggiugarlo intorno al caso, ancor più mirifico e memorando, toccato a Sofar il Naamata.

Giobbe s'avvide del mio esitare, e sollevò a

(1) Queste e le altre frasi in corsivo son tolte dal libro di Giobbe.

fatica il braccio, come a dirmi: non importa, me l'immagino....

Segui un lungo silenzio: — immersi entrambi in mordenti meditazioni.

— E che ci vuoi fare! — riprese il Patriarca, slargando quei suoi neri buchi, paurosi come voragini — In tutti questi secoli da che dura la mia punizione — punizione di che, ohi, punizione di che!... d'esser uomo? e non io forse che n'ho avanzato domanda? — in tutti questi secoli, che si son calati l'uno sull'altro con spaventevole monotonia, una sola cosa io ho imparato: a non meravigliarmi più di nulla, e a non implorar più nulla da nessuno.

— Neanche da Dio!...

Il Patriarca piegò il capo:

— Ho nominato tante volte — disse — e invano, quel santo nome, l'ho ripetuto con tanto accorata confidenza, che non mi resta più forza da invocarlo ancora: — e non fo più giudizio di nulla, neanche di Lui.

— Giobbe, Giobbe!... — gridai percosso da terrore — e sei tu che parli così; tu, uomo venerando e per tutto l'orbe venerato; tu, nel qual nome l'umanità intera fa documento di compiuta pazienza, tu che...

— «Tutto quel che vorresti dirmi fu detto» — m'interruppe quegli con tono risoluto, sì che mi tolse ogni ardimento di perorazione.

— Che hai tu, dunque, da dirmi — soggiunse poi con aria dolcita, come per rincuorarmi — più che non abbia detto Elihu il Burzita, figliuolo di Baracheel? Non hai tu letto nelle Sacre Carte quanta copia di savî argomenti seppi inventare quel bravo figliuolo, a rappresentarmi la bontà della Provvidenza, e il giusto castigo de' miei trascorsi?

— Non solo ne ho letto — diss'io, discolorando come un bimbo colto in flagrante —; ma l'ho pur conosciuto.

— Chi?

— Elihu...

— Il figliuolo di Baracheel, della stirpe di Raam!...

— Quello!

— Un bravo ragazzo, proprio. A differenza degli altri tre torcicolli, che mi prestavan parole, con la speranza di cavarne frutto di argomenti o di granarie, una volta ch'io fossi tolto di miseria — tal fine, stai certo, avea il lor zelo per la Casa di Dio, e per la salute della mia anima, a differenza di que' tre lestofanti, quegli parlava veramente, come davvero lo Spirito di Dio l'invasasse... «Oh, potessi anch'io trovare Iddio!»

Stostò come affranto... il suo volto esprimeva una incommensurabile angoscia.

— Per mala sciagura, — riprese, quindi, con la sua lenta voce lamentevole — i suoi argomenti peccavano d'un grave torto...

— Quale?...

— La giovinezza di colui che parlava!... Eh, amico mio, con altri occhi si vedono le cose, credi a me, quando gli anni ti stan dietro, lavorando come biechi segugi. Sperimentati che tu abbia tutti i dolori, non ti resta più nina fede, neanche nel dolore: — ch'è massima pena...

Povero Elihu, non s'è fatto più vedere!... Ho un gran dubbio, un gran dubbio...

Si spezzò il suo dire in un lungo sospiro.

E tacemmo entrambi, quasi dominati da uno stesso sgomento.

— Quando l'incontrai — soggiunsi dipoi, biacchiando le parole, come se parlassi in confessione — appariva vecchio e sfinito...

— E che ti disse?

— Mi pregò di portarti il suo saluto, se mai il destino m'avesse messo sulla tua strada.

— Povero ragazzo, povero ragazzo! — ripeteva intenerito il Patriarca.

— Lui, per suo conto giurò che mai vergogna più intollerabile avrebbe potuto accenderla, che quella d'imbattersi teo. E perchè mai? — gli chiesi io, non celando il mio stupore; — non fosti tu, Elihu, figliuolo di Baracheel, della stirpe di Raas, a persuadere Giobbe della ingiustizia sua appresso Iddio, e della necessità di affidarsi al certo consiglio della provvidenza?

— Non fosti tu a esaltare la potenza e la misericordia del Creatore? — «Ah!...» — mi rispose Elihu, figliuolo di Baracheel, della stirpe di Raam — io cercavo chi potesse farmi certo della mia certezza. E quando Giobbe per la mia fede credette, la più cupa disperazione s'abbattè sul mio spirito; e non ebbi più pace... Di a Giobbe, che mi perdoni...

— E mi perdoni pur lui — tolse a dir Giobbe, col cuore gonfio d'aspro dolore — mi perdoni pur lui, povero Elihu dell'aver io mostrato di credergli; tanta pietà mi prese del suo disperato sperare. Ah, che mai gli uomini riescono a tanto vicendevolmente ingannarsi, come quando sono, e si mostrano, sinceri.

— Non verremo, mai a capo di nulla, dunque, Giobbe mio?

— Non c'è qualche speranza d'una più manifesta verità, d'un dolore meno abbruciante?

— E che ti posso dire!... Per mio conto, visto che da millenni vanamente attendo, ormai, una scintilla di luce, e un po' di balsamo per le mie piaghe — e tu sei l'unica persona ch'io veda da tanti secoli; e non per illuminarmi sei venuto; ma, te infelice, per ricavar lume da me... — per mio conto, vecchio amico, se proprio devo buttarci addosso la mia più nuda anima, niente di altro mi conviene dirti che questo: «Posso pe-

rire il giorno nel quale io nacqui, e la notte che fu detto: un maschio è nato...»

— Ah, Giobbe!... non levare la tua lingua in-cestuosa contro il Signore Iddio tuo; chè non abbia a incenerirti. Gli è che tu ignori quale dovizia di beni Egli abbia largito agli umani, poi che tu lasciasti le folte vie della vita; e quanta nuova ricchezza e qual più alto valore v'abbian germogliato...

Un atroce scoppio di risa m'agghiacciò: — ahi, che niun dipintore potrà mai rendere l'ordine di quello spasimo che rideva —

— Che è, dunque, che ti provoca al riso, o santo Patriarca!...

E come non ridere della ingenuità tua, e di quella de' tuoi consimili? l'unica mia meraviglia, se di qualche cosa potessi maravigliarmi, è questa: che gli uomini non si stanchino mai di crederci nuovi; nè si accorgano di cambiar soltanto le etichette sulle lor merci eternamente vecchie e avariate...

— Vuoi negar, dunque, che tante e tanto famose vicende e gesta gloriosissime non siano accadute, poi che tu ti fermasti al grave sasso della tua pena?

— Stammi a sentir, figliuolo mio — fece Giobbe, con una certa tanto bonaria e campagnona, che proprio non gli avrei supposto. — Tutti i casi umani, dell'orbe intero si riflettono là... — e allungava il braccio ischeletrico innanzi al suo naso.

— Per verità, io non vedo nulla...

— C'è di fronte a me, all'altezza di qualche cubito, come uno schermo grigio invisibile per tutti, fuor che per i miei miseri occhi spenti... Bè, su quello schermo, come avvien che le ombre dei passanti si riflettono impicciolate sui soffitti delle stanze, se per le finestre sochissime palpitano un velo di luce, tutte le vicende umane ininterrottamente trascorrono...

— Davvero, Giobbe!... — interruppi stupito e morso d'avidissima curiosità.

— E' l'unico svago che Dio concede — ponghiamo la debba a Lui — alla mia insanabile agonia... E non è a dire qual figura ci facciano certi magnificati eroi de' tuoi tempi... Ah! come allibirebbero se potessero qui far riscontro, una volta tanto, di lor goffaggini e pulcinellerie!...

— Ti supplico, o Santo Patriarca, — diss'io scoppiando d'impazienza — lascia ch'io veda un solo istante...

— Tutti così, voi altri moderni — brontolò quegli, assai scontrariato — Non t'ho forse detto che solo per i miei occhi spenti lo schermo è visibile?

Credeate ai «fatti», alle macchine, al telescopio... tutto vorreste veder con gli occhi e toccar con le mani...

Ascoltami, ragazzo mio; non si può veder nulla. Chi vede non dice, e chi dice non vede!

— Concedimi, allora, d'invidiarti codesto supremo dono...

— Vuoi sapere? — soggiunse Giobbe con sconcertante ironia — da gran tempo io non ci dò più che qualche sguardo stracco. Poiché mancando la nota dei personaggi, nè apprendendo alcuna didascalia, una monotonia insoffribile si accompagna alle vostre commedie... Sempre gli stessi casi si succedono, sempre si ripetono le stesse follie, sempre gli stessi buffoni, pur se variamente camuffati, riappaiono sul proscenio. Sì, che non m'è dato sapere, se il Signore mi abbia fatto dono dello schermo, per argomento di svago, o di più raffinata tortura.

... A poco a poco, un gran malumore m'era cominciato a scivolar per le vene, e un aspro sapore di veleno, come avessi inghiottito tanti fieri serpenti, mi rodeva tutto.

Quest'ultima botta, frantumandomi ogni estremo indizio di conforto, mi dette il tracollo.

— Giobbe, — diss'io, torcendo gli occhi per paura di que' saettanti buchi rossi; — io venni a te, dopo tanto affannato cercare, per imparar la rassegnazione e darmi animo, col tuo esempio, a patire la vita. Ma ti confesso, che dopo questa intervista — la più fosca — o la più chiara fors'anco: non so — tra quante mi sia accaduto di coglierne tra i mortali — ti confesso, Giobbe mio, che mi par di sentirmi al tutto scolorato, e tratto a pensar nero. Per la qual cosa, se mi preme salvare un po' della mia anima, nè cadere in estrema perdizione, m'è giocefora lasciarti, e procurar di non più sperare nel tuo soccorso. Addio.

Il Patriarca non rispose; tracciava de' gran segni nell'aria, con que' suoi neri bracci stecchiti simili a rami spolpati di cipresso. Tentava — chissà — di dar forma a qualche buio pensiero intricato; ma tacque.

M'incamminai.

Quando ebbi fatti appena po' passi un'angoscia intollerabile mi opprimeva il respiro.

Tornai precipitosamente presso il Patriarca, afferrai lacrimando le sue mani, e vincendo ogni residuo ribrezzo baciai quelle carni misere, supplicando perdono.

Quelli si limitò a volgere verso di me le sue cave pupille.

— Giobbe — diss'io — non mi regge l'animo di lasciarti così, solo come un cane... Giobbe, io faccio voto di vivermene accanto a te, qualsiasi voglia la sorte ch'abbia ad incogliermi... e che Iddio benedica al mio fermo proposito.

— Amico mio — parlò il Patriarca, con una voce tanto armoniosa e tranquilla, che pareva uscisse da una sonora canna d'organo; — sappi che mai l'uomo di tanto si allontana dai suoi simili, come quando crede di avvicinarsi a loro

con la pietà. Non dico questo, sai, per far spregio del tuo intendimento. Ma la vera pietà, credimi, nasce dal felice incontro di due schietti egoismi: — e questo è il perfetto amore. Il resto è vento e polvere di strada, in fra i quali, lo sai, impossibile è l'accordo.

Restai peggio che mortificato, intontito, incapace di ribatter sillaba.

Fiammeggiava il tramonto: — cielo e sabbia si confondevano in un abbraccio infocato, non sapevi dire se per impeto d'amore o di odio.

Or ecco, che gittando io i miei sguardi stanchi di qua e di là, quasi non fossero più miei, d'un subito parvemi che un lembo di azzurro si aprisse, e una sfolgorante città si rovesciasse dal cielo sulla sabbia, tutta incante di marmi, di fontane e palmizi, qual mai sulle contrade terrene m'era accaduto di mirare.

— La Città di Dio... la Città di Dio... — esclamai inebriato. — Il Regno si approssima...

— Illusione, fancullo, — ghignò il Patriarca — illusione de' tuoi occhi... non più che aria colorata, fantasia della tua mente... nulla; guarda!...

La Città celeste era difatti sparita, in un con la raggiata di splendore.

E sopraggiungeva, avvolta di tette ombre la sconsolata malinconia della sera.

Successe un lungo silenzio, quasi ciascuno di noi ricercasse se stesso.

— Addio Giobbe — dissi, ormai risoluto a partirmi.

Indugiava, tuttavia; — mi pareva che tutta la terra dovesse staccarsi, con l'andarsene, insieme ai miei piedi: e mi toccasse di sprofondar nell'abisso.

— Non hai tu dunque, alcuna parola che possa essermi viatico pel nuovo travaglio che mi attendo? — e i miei occhi si tenevano a lui con accorata supplicazione.

Un gran sussulto scosse quel misero carne imputridito. Su quel mosaico di piaghe parve che un improvviso fremito di vita gittasse lampi di arcani splendori.

E con voce ispirata e solenne, parlò:

— Questa, figliuoli: — bisogna sperare, disperatamente sperare, pur quando manchino i sogni d'ogni umana speranza...

La prima stella della sera brillò timida e appassionata sul mio nuovo affanno di peregrino...

VINCENZO CENTO.

La giostra dei pugni

La crisi del libro

«Don Francesco mio, vi darei proprio quattro pugni buoni se vi fossi vicino, pel supposto ingiurioso che possiate perdere la mia amicizia a cagione del vostro scrivermi liberamente quel che pensate. La mia amicizia è cosa da nulla, ma se voi volete pur compiacervi di averla, dovrete sapere che il più sicuro modo di renderla eterna, eternissima è appunto quello di parlarvi schietto. Io vi stimo tanto degno degli affetti miei che vi dico francamente di quelle cose che non vi direi se non facessi alcun conto di voi; ma se venite via con di que' supposti, non potrò più dirvi i miei pensieri tali e quali mi vengono nel capo. Torniamo all'Italia di cui fate bene ad avere buona opinione giacchè v'avevate a stare, e di cui avete la vostra mediocre parte. Io però che non vi trovo alcun bene sostanziale, e molti mali sostanzialissimi, la voglio presto abbandonar per sempre e tornarmene là quando altro non m'intravenga, dove trovavo i beni ai mali e i mali ai beni. Ma come diavolo potete voi consigliare un par mio a scrivere de' libri e a guadagnare, come voi dite, de' buoni ducati? Perché questo sia, bisogna prima che mi insegnate la difficile arte di scrivere alla maniera del Chiari e del Goldoni, altrimenti non guadagnerò per Dio né ducati né mezzi ducati. Voi credete che in Italia vi sieno tanti ammiratori del mio scrivere, e tanti avidi di leggere le mie cantafavole quanti vi sono uomini; ed io vi dico, per la decima volta, credo, che ho l'esperienza in contrario; e voi sapete pure che di questo io debbo esser miglior giudice che non voi. Credereste che in Roma *caput mundi* e che in Firenze *caput septentrionis* non ho potuto vendere dieci copie delle mie Lettere e della mia Frusta? Pensate poi negli altri paesi! E poi non avete alcuna idea de' nostri libri, per le mani de' quali s'ha da passare? Ma voi misurate gli oggetti lontani da vicini, e vi credete che perchè ho quattro fautori in Milano ne abbia anche negli altri paesi. Don Francesco mio, la vostra semplicità è veramente aerea, e l'Italia non la conoscente. Mi direte che io non vendo le cose mie perchè offendono? Quanto gatti che non significano, e che tutti hanno gusto di vedere straziati. Il mondo ama più una critica severa, una satira pungente, una corbellatura forte data a qualche individuo, che non mille lodi date a migliaia di persone. Questa è la natura umana; ma l'Italia non è una parte del mondo, e la natura in Italia è soffocata dalla corrotta strabocchevole e s'è data tutta a leggere delle freddure chiacresche e goldoniane, anzi a non legger nulla oggimai, nè di buono nè di cattivo. Tratto tratto vien fuori qualche coserella in istampa che fa un po' di rumore, ma presto quel rumore s'acqueta, e non se ne fa altro. Chi vuol leggere qualche cosa procura di farsela imprestare per risparmiarsi un

mezzo paolo, o se ne lascia passar la voglia, onde non v'è modo di fare ducati sicuramente. Mille altre cose potrei dirvi in questo proposito; chè l'esperienza m'ha fatto dottore. Potrei dirvi che il Pae Padogio fra l'altro cose è stato letto con avidità, subito stampato e ristampato perchè è una satira infame, e che è stato approvato e applaudito dall'universale. Io lo confuterei sul serio, e bene, ed invincibilmente al tribunale di quelli che hanno lume di ragione; ma questi sono tanto pochi, che vi stupireste se vi dicessi quanto pochi! Ma ho io per questo a rispondere nel medesimo stile e modo del Frate Buonafede? Me lo consigliereste voi? E poi ancorchè nel consiglio avrei io l'abilità di farlo? No certo, che io non so scrivere in quel modo; io non so dire quel che non è; io non so falsificar testi; io non so calunniare; io non so trasformarmi in bestia... Orsù fra dieci o dodici di lascio Venezia, perchè tra dieci o dodici di spero che sarò perfettamente guarito. Dove io vada vi prego a non mel domandare. Ve lo farò sapere quando sarà tempo. Voglio andar in luogo dove io possa per un paio di mesi almeno esser tutto mio. Ho bisogno di ricompormi, nè lo posso fare se non faccio un po' di tregua col mondo. Statevi sano e lieto».

Ai riguardosi critici d'oggi

«Le vostre Terze Rime le ho letto tutte e vi so dire che il titolo di esse non può se non dare a chiunque ha buon discernimento una bella idea di quella bontà e di quella candidezza d'animo di cui la natura e gli studi vostri v'hanno mirabilmente dotato. Riguardo però al loro valore come poesia, m'è forza dirvi alla schietta che non ne sono sommamente contento. Voi non avete fatta veruna fatica nel trattare gli argomenti che avete trattati, ma detto quello che la rima ha suggerito di mano in mano e costoto scrivere alla carlona già lo sapete che non m'è mai ito a sangue. Il troppo leggere le cose del Passeroni che scrive talvolta cento ottave senza cancellare un verso, ha guastato voi come, prima di voi aveva guastato il Balestrieri, e ancor degli altri probabilmente. Permettetemi però di dirvi che la poesia non deb'essere fatta così alla perla, così alla disperata. Sia l'ingegno nostro grande, vivo, bizzarro quanto si vuole i versi nostri debbon essere studiati studiosissimi, e pieni ribocanti di cose a un tempo grate e istruttive. A misura che sono io invecchiando e meditando mi sono reso schizinoso ogni di più, nè posso più leggere con flemma quelle poesie che non hanno tutta la possibile bellezza di lingua e di verseggiamento, insieme con tutta la possibile energia di pensiero. Il minimo errore di grammatica, la minima espressione sforzata dalla rima anzi che dall'argomento, la minima disuguaglianza nello stile, la minima povertà nei concetti, il minimo svio fatto senza necessità dal soggetto principale mi disgusta e m'offende, e mi fa cadere il libro dalle mani. Soffrite dunque ch'io v'avverta di non mi mandar più poesia alcuna, sia di chi si vuole, perchè quantunque non sia impossibile che alcuna qui e qua mi potesse piacere, giudicando da quelle che in questi passati anni vi siete compiaciuto mandarmi, vedo non essere in vostro potere mandarmene alcuna che mi satisfi veramente. Mala figura farà l'Italia d'oggi ne' secoli avvenire in fatto di poesia, poichè i principali poeti de' giorni nostri, vale a dire Carlo Gozzi e Gian Carlo Passeroni, si son messi in capo che basti infilzare migliaia di rime per essere degni del nome. L'uno e l'altro d'essi fu arricchito dalla natura di quanto cervello bastava per ornare la patria loro di mille poesie meravigliose; ma l'uno e l'altro non hanno voluto pigliar fatica, e hanno sparsi i componimenti loro di tante cose insipide, sciancate, sifibratissime, che non si possono leggere da uno che ami la diligenza e la perfezione in ogni componimento poetico; e per colmo di sciagura hanno guastato col loro esempio tutti gli ingegni di seconda classe, inducendoli a buttar giù ogni cosa che viene loro in capo, come se la frettolosa facilità fosse l'unico pregio d'un componimento poetico. Non si può dire la quantità di versi che in questi ultimi anni mi sono stati mandati da varie delle nostre città principali. Gosummaria, e quantobaccia! Quante vituperose poesie! E dalle prose che si scarabocchiano da quelle tante bestie di Roma, di Napoli, di Firenze e d'altre città, che posso dirne? Povera Italia quanto so' trasandata! Vadano dunque le poesie e le prose moderne in cento mila malore: non me ne mandate più di sorta alcuna, siano di chi vogliono essere. Coltiviamo, manteniamo ed accresciamo, se è possibile, l'amicizia con tutti i buoni, senza più badare alle pessime prose e alle poesie pessimissime che tuttora vanno acciambellando. In Inghilterra ed altrove, come in Italia, sono moltissimi quelli che fanno delle prose e che mollocciano unicamente per ricoprirsi e per fuggirio, e che sanno tuttavia essere buoni amici, buoni padri, buoni mariti e buonissimi uomini in ogni cosa. Contentiamoci quando son tali, e non badiamo a quello che scrivono come poeti e prosatori, ma a quel che fanno come uomini nella società civile...»

GIUSEPPE BARETTI.

(Scritti scelti inediti e rari - Edit. Bianchi Milano).

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI
Tipografia Sociale Pinerolo 1927