

IL BARETTI

Fondatore: PIERO GOBETTI

Anno IV - N. 4 MENSILE LE EDIZIONI DEL BARETTI CASELLA POSTALE 472 TORINO Aprile 1927
ABBONAMENTO per il 1927 L. 15 - Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

SOMMARIO - O. RENZI: Idee - U. CALOSSO: Nel centenario dei Promessi sposi - A. GAROSCI: Interpretazioni di classici: Ritratto di Annibal Caro - S. CARAMELLA: L'arte di Joseph Conrad - R. OLKIEVSKIA NALDI: Eremitov - A. C. JUMI: Un bolognese a Milano - MEVIO: Idee di un solitario sul teatro contemporaneo - A. CAVALLI: Antropologia scolastica - M. LAMBERTI: La sensibilità di Gabriele d'Annunzio - UNO DEI VERRI: La giostra dei pugni.

IDEE

Il pragmatismo dice: verità è ciò che «risce», ciò che dà appagamento ai nostri più profondi e vitali bisogni, ciò che è d'incremento, fomite, sviluppo al nostro essere. Questa è la verità, la verità umana.

Al contrario c'è ragione di dire che una teoria la quale serve ad appagare i nostri bisogni (per quanto spiritualmente essenziali) o giova al nostro incremento vitale, in ciò stesso ha il marchio della non-verità. E', vale a dire, in questo caso, presente il sospetto che noi la crediamo perché serve a quell'appagamento o giova a questo incremento; che il desiderio d'alcunché che serva a questo o quello ci toglie l'imparzialità, la spassionatezza, la perfetta chiarezza mentale; che noi sotto l'aculeo di tale desiderio e sotto l'impero del conseguente offuscamento accettiamo per verità ciò che, appunto, non lo è.

La credenza in Dio, per esempio, appaga i nostri più essenziali bisogni spirituali ed è anche fomite d'incremento vitale (di sicurezza, pace, coraggio, serenità), assai più che una concezione materialista, meccanicista atea. Ciò non solo non vuol dire che essa sia vera, ma c'è piuttosto una forte probabilità che precisamente perciò sia falsa: per questo, cioè, che è grandemente verosimile che, appunto perché ci appaga, noi la costruiamo e vi prestiamo fedeltà proprio per questo e solo per questo che ci appaga.

Nam quodcumque suis mutatum finibus exit, Continuo hoc mors est illius quod fuit ante.

Lucr. I, 792; II, 753.

Questa è la ragione per cui non possiamo (e non possiamo perché non vogliamo) vincere i nostri vizi o le nostre passioni quando queste sono radicate e appartengono alla nostra essenza o alla nostra natura. Non vogliamo e quindi non possiamo, perché sentiamo che vincerle ed abbandonarle è spegnere il nostro stesso io, uccidere ciò in cui questo consiste, ossia morire. Il pensiero di abbandonarle ci dà lo stesso senso di disperata nostalgia del pensiero di dover per sempre lasciare il nostro paese e recarci senza ritorno in una terra oltreoceana: il senso desolato dell'abbandono eterno di tutto ciò che costituisce il contenuto della nostra vita; e questo appunto è morte. Non si vuole (e quindi non si può) vincere le nostre passioni per la medesima ragione per cui non si vuole emigrare definitivamente, non si può farlo, ci si disperava a farlo. Perciò giustamente i libri sacri dicono che vincere i propri vizi e diventare virtuosi è più è un «morire a se stessi». Ma, appunto, nessuno vuol morire.

«Non est grave, humanum contemnere solatium, cum adest divinum. Magnum est, et valde magnum, tam humano quam divino posse carere solatio» (De Im. Chr. II, IX, 1).

Questa è la profonda attestazione che un libro sacro dà del come la religione dell'ateismo sia immensamente più nobile e più alta d'ogni altra religione; conforme a quanto io nelle ultime pagine dell'Apologia dell'Ateismo ho cercato di mettere in luce.

Se operi (fai, lavori, scrivi, commerci, guadagni) ti accorgi un bel momento che ti dimentichi di vivere. Se vuoi non dimenticarti di vivere, di ascoltare e seguire il dolce fluire della vita, guardare le piante, prendere il sole, sentire e godere l'aria pura, lasciarti insomma, come gli animali, nient'altro che cullare dalla onda vitale — se, in una parola, vivi, e quindi non operi, ti accorgi che la vita, venuta così ad avere se sola per meta, ti risulta assolutamente inutile.

Guarda una macchina assai sottilmente complicata, p. e. quella che mette in moto una nave, in cui per una lunga serie di congegni delicatissimi, l'effetto si trasporta, mutando, dall'uno all'altro fino ad un risultato lontanissimo dal punto di partenza, diversissimo dal primo movimento. Chi non avesse visto altre macchine e non avesse nemmeno una vaga idea del come ogni macchina è stata formata, avrebbe l'impressione d'un miracolo e d'una creazione divina. Come avrebbe mai potuto una mente limi-

tata, la mente umana concepire un piano così complesso anzi possedere siffatta potenza di previsione (che questa veramente sarebbe occorsa) per sapere che allo scopo di ottenere mediante la forza del vapore il movimento d'un'elica bisognava cominciare così da lontano e concatenare insieme tanti e così vari movimenti di grandi e piccoli stantuffi, cilindri, leve, ingranaggi? La macchina, certo, non può che essere scaturita da una mente superumana. Essa non può che essere stata creata da un Dio.

Pure, fu una mente limitata a formarla, la mente d'un animale, che non procedette in ciò in modo essenzialmente diverso dal come procedono le menti di tutti gli altri animali. E' nata a poco a poco, col tempo, pezzo aggiunto a pezzo, inventato, introdotto, migliorato dopo l'altro, man mano che la vista della macchina quale fino da un dato momento costruita e del suo modo di funzionare suggeriva una qualche modificazione o mostrava da sé la necessità d'un nuovo particolare.

Usus et impigrae simul experientia mentis. Paulatim docuit pedemptim progredientis.

(Lucr. V, 1450).

La mente non ha mai visto il piano, l'insieme. E' andata avanti; in un certo senso, ciecamente, scoprendo un passo solo innanzi a sé. Ed essa stessa resta ora stupefatta dinanzi all'opera completa: giustamente, perché, come insieme concepito in quanto tale, questa non è opera sua. E', come insieme, opera generata da sé, per effetto di azioni e reazioni reciproche dei vari elementi dell'universo (qui azione e reazione intercorrente tra l'elica da muovere o il rudimento di macchina sino ad un dato momento costruito e il cervello dell'uomo), proprio all'identica guisa con cui si genera ogni altra cosa, una catena montana, un masso granitico, un cristallo, una gercia, formazioni il cui nascere e crescere avviene del pari per opera dell'azione degli elementi dell'ambiente su di esse, della reazione di esse a questi, dell'incorporazione che esse effettua, no d'alcuni di tali elementi.

L'organismo vivente, quale miracolo! Pari, o ben maggiore, della macchina. Ed esso si formò allo stesso modo.

Un uomo che pensa al proprio sviluppo spirituale farebbe una sciocchezza se scrivesse. Ciò che uno scrive serve (se mai) allo sviluppo spirituale altrui, non al proprio. Quindi, chi pensa al proprio, legge soltanto. Perché non lasciare che gli altri, scrivendo essi, siano servi dello sviluppo spirituale mio?

Schopenhauriana.

— Dunque, tu non credi a nulla?

— No.

— Allora, non hai nessun scrupolo?

— No: so che tutto finisce con la vita e quindi che non c'è che da goderla.

— Ruberesti?

— Sì.

— Guarda là: una vedova carica di figli ha abbandonato momentaneamente tutto il peculio ricavato dalla vendita della sua proprietà. Ruba. Ti garantisco che nessuno lo saprà. La donna e i suoi figli piomberanno nella più nera miseria e nella disperazione. Tu sarai agiato. Non hai scrupoli. Ruba.

— ... Sai? Non posso.

— Perché?

— Se oltre quella somma la donna possedesse ancora un milione ruberei, perché so che dignità, onore, rispetto alla proprietà non sono che parole. Ma è povera. Non posso reggere al pensiero che, non trovando più quel danaro che solo dà loro il mezzo di vivere, essa e i suoi figli si abbraccieranno in un pianto disperato e senza fine...

— In fondo dunque che cosa ti trattiene, poiché non hai scrupoli?

— Lo vedi: la compassione.

Il fatto della stampa è tipico per provare che, come ogni nostra posizione spirituale, così ogni nostra invenzione e progresso, distrugge e capovolge sé stesso.

Da principio, quando i giornali erano pochi,

ogni loro notizia era conosciuta dal pubblico come insieme, ogni loro censura od attacco contro qualcuno giungeva al «pubblico». Perciò gli attacchi, se fondati, erano demolitivi, e di conseguenza temutissimi.

Oggi, per la semplice circostanza che il fatto «stampa» ha operato tutto il suo sviluppo, e i giornali sono quindi diventati innumerevoli, non v'è più, per nessun giornale, un pubblico unitario. Una notizia data da uno, o un attacco mosso da esso, non giunge più al «pubblico», a tutto il pubblico, ma ad un frammento di questo, cioè al «pubblico» come totalità unitaria non è più a conoscenza di nessuna notizia; e spesso una violenta campagna contro un individuo condotta su di un giornale resta completamente ignorata a moltissima gente: perciò nessuno teme più gli attacchi dei giornali.

La moltiplicazione di questi ha quindi reso impossibile quel giungere al «pubblico» che faceva la loro forza così nel campo della semplice comunicazione di notizie, come in quello dell'azione moralizzatrice della vita politica.

Molte persone intelligenti non capiscono questa semplicissima verità: una casta, una classe, un partito dominante, che pratica il principio «tutti devono pensarla come noi vogliamo», in causa soltanto di questo principio mette contro di sé tutti gli uomini di coscienza e attira a sé tutti gli uomini senza coscienza.

Per tutti i sistemi di filosofia vale il principio che è molto più soddisfacente ripensarsi e riverirli entro di sé nella loro linea complessiva, richiamarseli in forma figurativa e quasi plastica alla mente, che non seguirli alla lettera.

Nel Centenario dei Promessi Sposi

Ho sentito in provincia padre Semeria parlare sui Promessi Sposi: segno evidente che il centenario è ufficialmente aperto, e diamo anche noi il nostro tributo. Una breve osservazione, non di estetica, ma di morale cattolica, su una pagina ed anche meno del romanzo, passato al lambiccio dell'evangelo e del sillogismo.

Si discute molto da qualche tempo del giansenismo manzoniano, e con ragione. Ma (o sbaglio) mi pare che si sottolinei poco la direzione antiprottestante del giansenismo stesso; direzione che ha la sua punta più maligna e più acuta nell'ironia del Manzoni.

Il protestantesimo, come appariva al Manzoni attraverso Parigi e Ginevra, è un movimento, una mentalità essenzialmente ottimista. Tale certamente nei suoi risultati, se non nelle sue premesse. La dottrina calvinista della predestinazione, e la conseguente obbligatoria certezza individuale della salvezza, degenerarono subito in un'istanza intimamente democratica.

Ogni fedele lettore della Bibbia si credeva in dovere di affermarsi un eletto di Dio, poiché sentiva nel petto un movimento, un prurito, un meccanismo, un sentimento, che è appunto la fede dei lettori suddetti. Si capisce che, da questa sicurezza democratica, sia potuta nascere, nel secolo XVIII, quando le guerre e i rancori di confessione erano ormai un ricordo, la predestinazione generale e ottimista di Rousseau. E si capisce altresì come, da quella stessa sicurezza e dalla sua involuzione nel fanatismo e nell'ipocrisia (è lo stesso) possano venir fuori dei lievitati potenti ed esclusivi, degli effetti pratici stupefacenti e americani...

Pure la dottrina della predestinazione divina è agostiniana, è giansenista; diciamo pure semplicemente, è cristiana.

La ripugnanza alla dottrina della predestinazione deriva in gran parte da un concetto democratico della santità, contraddetto a pieno dal messaggio cristiano. Perché Gesù Cristo ha nascosto la verità ai sapienti e l'ha rivelata agli ignoranti, si è creduto che questo spostamento di piani avesse valore anche sul terreno proprio del cristianesimo, che non è la scienza, ma il bene. In altre parole, si è negato alla santità, alla moralità, il suo regno esclusivo, che ha le sue leggi proprie e non meno ardue di ogni altro regno spirituale. Nessuno si sente ferito da una suggestione di ingiustizia se tutti

tura. Rifletti a Spinoza. Se ripercorri con la mente le linee del suo sistema, se fai sì di rappresentarlo in modo vivo e visibile, esso ti si solleva innanzi come una concezione non solo filosoficamente, ma poeticamente grandiosa, immensa, affascinante. E nulla c'è che alla lettura sia più arido. Come la rosa di Gerico, che lasciata a sé resta raggrinzita e disseccata, e si allarga si espande, riorifiorisce posta nell'acqua, così i sistemi di filosofia in generale, e in particolare quello di Spinoza, solo collocati nel fluido d'una mente alacre, calda, simpatizzante, da un piccolo, freddo e astruso insieme di proposizioni, sbocciano in una visuale magnifica e appassionante.

Nulla più della posa serve ad assicurarsi la fama di persona di valore. E nulla più della posa è la prova della reale mancanza di valore. Colui che, guardandone le fotografie, scorgi tosto essersi preoccupato davanti alla macchina di stilizzare il suo volto ad artista, a musicista, a poeta, a pensatore, a uomo d'autorità, a Cesare, a Napoleone, fornisce del fatto che nella sua realtà interna manca il corrispondente contenuto l'attestazione sicura appunto per questo che ha voluto improntare su di sé artificialmente di tale contenuto i segni all'esterno. Se cerca di atteggiarsi in modo che, guardando gli altri dicano «è tale», mostra di non esser tale appunto perché ha sentito necessario di far di tutto per darsi l'apparenza esteriore di esserlo. Proprio i segni esteriori della passione in un artista drammatico, o le gesticolazioni e le parole d'un ciarlatano, sono la prova dell'assenza reale di ciò che esternamente significano.

GIUSEPPE RENZI.

gli uomini non sono stati eletti a scrivere delle Divine Commedie. A nessuno viene in mente di peccare contro lo spirito santo accusandolo di non ispirare egualmente — che so io — Manzoni e Magi. Le buone intenzioni, nel campo della santità, destano universalmente il senso del ridicolo, che è direttamente contrario a quello dell'ingiustizia; tanto più ha valore la verità che gli eletti sono pochi, anche se i chiamati e gli scribacchini sono uno per uccio.

Il regno della moralità non è quello della poesia, non è quello della scienza. Il sapiente in quanto tale non ci sta, mentre il perfetto ignorante può essere a casa sua. L'ignorante, ma non il cretino: la genialità è ancora la legge di questo regno di Dio, la genialità ben intesa, della santità, che non è più facile, forse è più difficile, di ogni altra. La volontà di far il bene non basta, occorre la capacità di farlo, anche attraverso la contraddizione, anche contro la legge e la regola, per un'ispirazione creatrice che ha in se stessa la sua ala.

E' facile a donna Prassede esercitare il mestiere di far del bene... mestiere certamente il più degno che l'uomo possa esercitare: e ignora se il Manzoni, il cui motivo dominante così nella pietà come nell'ironia fu il meditato concetto del «non giudicate», abbia trovato lo spunto di questo suo personaggio nelle sue famigliari esperienze protestanti. Certo è che la nota più alta a cui giunga il concetto che egli ha del santo cristiano, si trova in quel passaggio dove Federico Borromeo, pur facendo un cattivo giudizio di donna Prassede, non si oppone a che Lucia vada da lei, «perché, come abbiamo fatto intendere altrove, scrive il Manzoni, non era suo costume di disfar le cose che non toccavano a lui, per rifarle meglio». Qui balena la potente contraddizione del genio, qui la santità rompe le maglie della logica umana e della sapienza, e raggiunge il bene per quella via stretta, difficile e imprevedibile che conduce alle grandi scoperte.

I vani sforzi verso la santità, le buone intenzioni di tutte le donne Prassedi di questo mondo, chiamano il ridicolo, sollecitano l'ironia. E nell'ironia non è forse implicito il riconoscimento dell'ispirazione gratuita, dell'aristocrazia elettiva — della predestinazione?

UMBERTO CALOSSO.

Interpretazioni di classici

Ritratto di Annibal Caro

Compromesso assolutamente originale (fra i tanti del nostro cinquecento) quello che ha regolato allora i rapporti fra l'uomo di lettere e il suo protettore. Sparito o diradato il puro mecenatismo, di tipo alessandrino o quattrocentesco, morto il poeta di corte, si afferma e fa carriera, nel campo della cultura sovvenzionata, il tipo dell'intellettuale «factotum», precettore, conversatore, ministro: qualcosa con funzioni non ben definite ma caratteristiche tipiche: il segretario, che non è più pagato perché diletta ma perché si rende utile al padrone.

Questo tipo, che già i contemporanei videro così chiaro da fornire a più riprese una «Idea», secondo il gusto platonizzante dell'epoca, ha la sua più viva incarnazione («noi volentieri accettiamo questa realtà, anzi la «simbolizziamo» un poco, di proposito) nel marchigiano Annibal Caro, Commendatore dell'ordine di Malta, e traduttore di Virgilio. Del quale il miglior elogio, quanto a segretario, ce lo ha fornito il migliore fra i protettori suoi, il Guicciardini: *Ha uno stile grave e dolce, la qual misura da Marco Tullio è tenuta difficilissima. E' modestissimo oltre ogni credere: è di natura temperata e rispettoso; ritenne perpetua memoria degli obblighi: è amorevole verso gli amici e freddissimo verso il padrone.*

Doti adunque di stile e d'intelletto, d'animo e di temperamento, tutte le qualità del Caro parevano conformate al bene dei padroni. Non intemperanze «protestanti» né pratica di vita troppo austera; serietà e piacevolezza; un'incapacità a farsi padrone, una prontezza a tutta prova nell'eseguire, «uno stile accomodato alla corte Romana», un'abilità nel conversare, nel condolarsi, nel rallegrarsi, nel trattare per lettera ogni sorta di faccende, che lo dovevano rendere apprezzatissimo in una società aristocratica.

Apprezzatissimo era anche dalle dame, per molti rispetti. La Colonna lo manda a salutare, facendogli sapere «che parla onoratamente di lui e che lo reputa degno della sua grazia»; parecchie gentildonne gli dirigono versi o tengono con lui onorevole corrispondenza. Anche su questo campo, però, egli non si scopre mai: delle simpatie che desta in lui quell'ambiente si direbbe che faccia un argomento per interessare gli amici: di sé non parla. Sollecita amabilmente il Molza: *... La maggior parte dei nostri ragionamenti furono pur sopra il signor Molza. «Come trianfa il Molza? come dirompe come fu delle bertè?» (Sono tutti modi di dire peculiari del Molza, che nella conversazione si serviva spesso di un tal gergo faceto) e che in bocca d'una tal donna potete pensare se non altro che Toscanismi. Fermossi all'ultimo e domandommi come siete innamorato. Considerate se ci fu da ragionare... O lo intrattiene dipingendogli l'incontro di due belle rivali: «Entrarono in chiesa l'una dalla prima porta, l'altra dall'ultima; ed a punto alla pila dell'acqua benedetta s'affrontarono assieme. Subito che si scoprirono, si raffazzonarono, si riformarono, si brandirono, aguzzarono per così dire tutte le loro bellezze: si squadrarono tutte dal capo alla pianta. Considerate ora voi con quali occhi si guardarono, con quali erano guardate da una corona che avevano intorno di tanti ammiratori ed amanti loro... Or vedete voi a vostra posta l'affronto di S. Santità con l'Imperatore, che non ve ne avremo punto invidia. (Nota che la pagina, asciutta, sana, forbita, eppure lieve e scintillante, è un vero gioiello.)*

Questa sorta di indifferenza, che gli permette di trattare il mondo femminile come mezzo e mai come fine, gli consente, senza abbassarsi a buffonerie, di stuzzicare un po' più pesantemente i protettori, che per natura comprano volentieri consimili merci. Si vogliono consigli per educare un giovane principe? *...però, oltre a tenerlo alla scuola di Chirone, mi piacerà che l'inchiudete ancora nel serraglio delle fanciulle; e ne facciate atterrar un paio ancora a lui: perché in questo desideriamo di sapere se riuscirà valent'uomo: che nell'armi ci basta sapere che è figlioletto del gran Peleo e della Marina Dea. Si tratta di narrare al Duca di Piacenza i bei portamenti del figlio!... Il Duca v'è (a una caccia) intervenuto ancor esso: ma fra tanta turba non l'ho potuto discernere: e non l'ho veduto fare altra fazione se non che poi si menava via una bella dama... Non si deve, a mio parere, considerare queste come pure piacevolesse avvilenti: anzi il Caro non mancò mai di dignità: ho citato questi brani a prova del giovinamento che gli portava nei suoi compiti il modo superficiale di considerare questo come molti altri aspetti della vita.*

Onest'uomo com'era ebbe, fra i tanti, disonesti, lode di fedeltà; non solo ai padroni ma, quel che più conta, agli amici: anzi più che amico lo direi buono e servizievole compagno. Nelle sue lettere ai più intimi, il Molza e il Varchi, si avverte assai spesso un fare un po' di maniera, una tendenza a riempir di borra le pagine, a fare il raccontino divertente: e alla fine questo perpetuo tono di scherzo, ora graziosamente ironico, ora alquanto sforzato, genera un senso di noia e di dispetto, come ce lo

lascia certa gente simpatica a tutti nello stesso modo.

Fra cortesia, premure e complimenti, quel senso di intimità virile che l'amicizia dovrebbe dare va dissipato e smarrito: resta il segretario urbanissimo, con viso sorridente o animo accorto.

Fastidi minuziosi, eppure in certo senso strazianti, come per un intellettuale trovarsi fra armi e stranieri, la stessa grande avventura di Piacenza, trovano nelle sue lettere poca risonanza drammatica: sono ridotti a pura cronaca, spesso felicemente ironizzata. Dal campo Imperiale in Alsazia manda a Milano una lettera che è tutta un gioco di arguzie e sgambetti: le peripezie non indifferenti del viaggio non ve le troviamo davvero valorizzate: *... E dubitando che non fusse una imboscata dei Francesi, era già volto per fare un'altra carriera, ma, ritraendo da un contadino che'erano amici, ho seguito. E trovando che era una nuova compagnia di lanci, che andavano al campo, i quali s'erano fermi quasi a far brindisi, mi son cacciato tra loro e non sapendo il loro linguaggio, coi gesti e col bere me gli son tutti acquistati. E me ne sono venuto qui in ordinanza, che vi sarei parso un Arionista in mezzo a loro... E intanto un vago sospetto ci coglie, non forse anche quella sua celebrata modestia non fosse, con tante altre doti sue, appunto questo vezzo tattico di presentare le cose come in superficie, se stesso come poco curante di loro, anche questo fastoso poi seconda natura nell'indole sua benigna e simpatica.*

Alla fine (bisognava pur venire) un problema s'impone: una volta delirato, in linee certo sommarie e incomplete, ma sufficientemente chiare, il profilo del Caro, siamo noi in grado di tirar delle somme? di giungere, dico, a una valutazione salda e definitiva dei valori d'arte e di vita nell'opera sua? Ho pensato a lungo per una possibile conclusione, e mi pare di no: un profilo racchiude già in sé una ragione, che è la sua linea, la sua logica, le sue promesse: e può certo giovare a ulteriori studi, come una prima e più fresca presa di contatto con l'autore, o come un mezzo di classificare toni e impressioni in provvisoria unità. Più oltre i sentimenti e gli schemi mutano: altri problemi sorgono. Dal punto di vista morale e sociale, per esempio, potremmo fare del nostro autore il simbolo di quella resistenza italiana allo spirito protestante che ci fruttò l'antitesi fra l'educazione (falsa educazione senza entusiasmo) e l'entusiasmo (cattivo entusiasmo senza educazione) resistenza che nasce dai compromessi del cinquecento; in sede di pura psicologia indagheremmo le possibilità o meno di costruire con verità una storia contrastata (biografia) di un personaggio che ci si presenta costantemente sotto un unico aspetto; in sede estetica studieremmo il modo di realizzarsi di questa visione in superficie attraverso l'opera del Caro, fino al suo grande originalissimo Virgilio, uno dei capolavori del Cinquecento.

Sono questi problemi già accennati e forse implicitamente risolti anche nella lieve forma del profilo: ma porli ora come conclusione parrebbe se non gratuito prematuro, quando non fosse un ripetere alla leggera le cose già dette.

ALDO GAROSCI.

Autodidattismo

Dopo la critica dell'auto-didattismo svolta dal Cavalli tre numeri fa, abbiamo ricevuto questa difesa del medesimo, non meno serrata. Lasciando per ora svilupparsi le antitesi, diamo la parola al difensore.

L'autodidattica e il culturale di scuola (meglio detto che non scrittore «laureato», poiché la laurea non fa lo scrittore) sono di fronte alla cultura, all'arte, al pensiero, al genio, allo spirito, nella identica posizione.

Non esistono né autodidatti né culturali senza cultura; perché anche gli adamicci o vergini di cultura posseggono quella nata con loro e quella che la vita vissuta dona loro volenti o nolenti.

Ma il modo di formarsi una cultura è diverso grossolanamente negli uni e negli altri: anche l'autodidattica ha studiato non foss'altro per diventare alfabetica; ma poi non ha voluto seguire metodi e professori vivi o correnti che implicino una coazione: essendo e sentendosi spirito ama la libertà: ama di scegliere quello che gli aggrada per poi preferirne un ramo, un modo, un'espressione letteraria, nella quale più facilmente eccelle, perché egli vi si distende e riposa spirito inquieto, cercatore, critico, creatore.

Il culturale si lascia plasmare dalle scuole, dai professori, dalle correnti e dalle scuole letterarie o di pensiero e vi si sacrifica alle volte come adepto e quindi si tarpa da sé: ma se questo avviene è certo che egli non poteva essere che quello che fu: poiché il genio è pensiero volente.

Ma se l'autodidattica e il culturale saranno non dei talenti o degli ingegni mediocri ma dei grandi ingegni o dei geni si può star certi che reagiranno sempre contro le sovrastrutture culturali: sian morte o viventi.

Perciò saranno critici e superoperatori-creatori dei passati come dei viventi e questo sforzo non può compiersi che assorbendo quella cultura, quella corrente di pensiero, quel pensatore.

Questa lotta agisce sul cervello come le mani del fornaio sulla pasta del pane: lo forma e gli dà l'aspetto esteriore grazioso ed adatto e poi lo pone al forno cioè gli fa far la crosta: la quale non è che la cristallizzazione o rassodamento della cultura-spirito del nostro: dentro la mollica è tutto il contenuto, non espresso ma sottinteso, e comprensibile per chi ha sensibili denti spirituali.

Non centiamo noi in ogni scrittore che non ha ancora stile proprio, ventate, suoni, risapane, colori di questo od altro scrittore dal nostro studio?

Il pubblico poi può guardare la crosta, spezzare il pane e mangiar o solo la crosta o solo la mollica o parte o l'intero dell'uno e dell'altra: le combinazioni qualitative sono varie e non infinite ma unite a quelle di quantità sono e restano infinite anche se il pane è finito, poiché il mangiare un pensatore genera nuovo pensiero; e si ha così il superamento di tutte le correnti e culture: è per questo che chiunque voglia vivere nel suo tempo deve conoscere i pensatori più profondi tra i vivi: che i passati sono in esso anche se non sembra.

Bisognerebbe di certo leggere anche gli scrittori passati qualora si voglia ricercare sui medesimi un proprio pensiero e non accettare quello del tempo in cui si vive: ma si vedrà che non ne differirà gran che. Questo significa che l'esagerato sprofondarsi negli studi del pensiero passato e il rimanervi aderente è per molti impossibile di intendere il presente e lanciarsi o proiettarsi nel futuro.

L'esaltazione dell'autodidattismo è la lirica (o pseudo-lirica) di chi crede di essersi fatto da solo: l'esaltazione della cultura dei «laureati» è la stessa di chi si crede dotato di ingegno perché ha appreso del sapere.

Ma né gli «inizi di carriera», i disagi sofferti e le lotte sostenute dall'autodidattica, né i titoli di studio, gli studi, i maestri, le correnti o le scuole seguitate dal laureato sono i veri valori: il valore di entrambi è lo spirito, anche se ancora inesperto in pensieri, teorie, sistemi, opere; che se l'ingegno o il genio sono secondati dalla volontà (e dalle condizioni storiche necessarie od adatte) si esprimerà con quella tal liberazione dell'io (secondo Croce) per la quale lo scrittore crea l'opera sua.

Le tre cause che concorrono nell'esaltazione dell'autodidattismo sono più che ridicole: il mito della verginità spirituale dell'uomo non di cultura sparisce quando si parli di spirito: che lo spirito per farsi intendere deve esprimersi: e l'espressione senza essere perfetta, leziosa, deve essere intelligibile e suppone una cultura anche primitiva ma cultura: l'altro mito dell'operaio dagli umanitaristi sociologi raffigurato come angelo decaduto potrebbe servire come motivo artistico per un pittore o scultore; ma fin'ora nessuno ha tentato di dargli corpo perché forse non ne ha; che decaduti sono tutti quelli in cui lo spirito non batte alle porte della vita per dar esatta espressione di sé: l'operaio divenuto scrittore non è più operaio ma scrittore: non è servo né ribelle ma creatore: e il creatore assume la due qualità di servo dello spirito e ribelle al medesimo perché tenta sempre di superarlo in ogni attimo.

Nessuno si fa da sé: l'autodidattica tutt'al più può dirsi che si ritrova (perché è) da solo come persona viva: il laureato si ritrova in parte come persona perché forse il metodo gli può essere stato insegnato da maestri o scuole viventi: ma può anche retrocedere per opera dei medesimi e cristallizzarsi in peggio perché non poteva che essere tale: che se destinato a superare maestri e scuole romperà i vincoli che lo legano per essere ed esprimere se stesso.

La terza causa poi «della stanchezza prodotta nei lettori e spettatori dalle opere degli artisti «normali» (meglio dirla in voga) che fa sì che non appena un artista «anormale» (meglio dire sconosciuto o nuovo) viene alla luce, verso di esso si corre, per il piacere che dà l'esotico sapore dei frutti d'eccezione» è comune agli uni o agli altri ma è meno comune ai geni: che i geni veri, pur interpretando ed esprimendo il loro tempo e seguenti restanti vivi quasi perennemente od almeno resteranno tali finché l'ultimo degli umani non saprà più gustare Talete, Socrate, Omero e Virgilio.

In definitiva l'autodidattica e il culturale non riusciti o mal riusciti nell'espressione spirituale sono in pari condizioni: son come gli idioti nel frastuono: può darsi che non intendano appieno il suono e il ritmo (dialettico) dello spirito: e può darsi che s'affannino a muover braccia e ad incassare sensazioni materiali di vita e di pensiero per finire non più con il mitico pugno di mosche ma di denaro. E in questo caso potrebbe ritenersi che non eran che minimi valori spirituali: che l'arte può far conquistare l'agiatezza ma non la ricchezza.

I reputati autodidatti del nostro tempo (esempi: Papini e Prozzolini) sono delle nullità: buoni a far libri un tantino in voga o a riempir colonne di quotidiani ma incapaci a riassumere ed esprimere il pensiero del loro tempo o di quelli futuri: la fatica durata dagli uni contro le scuole e dagli altri contro le contrarie vicissitudini di vita non è poi fatica vera dello spi-

rito: che la fatica dello spirito è fatica di pensiero su o contro pensiero: cioè ha per mezzo la fatica di pensare.

E il superficialismo corrente di moltissimi è il contrario della fatica di pensare: lo spirito di un uomo vero di pensiero è come un groppo, un rimascello continuo di vita interiore che ha per primo scopo: che cosa è vita in senso elevato e sintetico.

E solo pensatori e geni vari furono quelli che sempre furon assillati da questa ricerca più che da quella della maniera espressiva.

L'espressione nasce spontanea e fluisce come fiume irruento che a più volte s'indaga e scorre chiaro e sovrano: ma chi si preoccupa della pura espressione soltanto potrà essere anche grande artista ma non grande pensatore.

Arcadi, descrittivi, eruditi, filologi, letterati, artisti, sono forse necessari della vita culturale ma non rappresentano mai il loro tempo: il lavoro invisibile del Pensiero non ha alle volte neppure questi ma un fatto storico od un uomo d'azione rappresentativo: la mancanza dell'arte e della poesia e della letteratura corrente (novelle, romanzi) non è mai sintomo di mancanza di Pensiero e di Spirito nel tempo: questo vive eterno anche se inesperto: può forse non esprimersi perché è in formazione o travaglio ma può anche avvenire per brevi periodi che il Pensiero si nutra o riumi se stesso: ma un'alba od un uomo o un fatto nuovo sono sempre sufficienti a farlo venire in luce: e le epoche di autofagia con presumibilmente quelle che pur sembrando distruttrici del pensiero son più feconde per il medesimo.

Questa è la miglior prova che lo spirito sia creatore: poiché in tali epoche la gente comune si rammarica della mancanza di pensiero perché mancano le espressioni del medesimo; perché nei tempi in cui queste espressioni sono naturali sfogo del pensiero contenuto in precedenza si nota un'assenza di vita pratica che è sempre sintomo di assenza di vita vera e di presenza dello spirito.

Scompare e scomparirà anche per le folle dei pratici e dei teorici la distinzione tra autodidatti e culturali: restano per i primi le difficoltà di vita minuta e per i secondi la lotta in unione ai primi contro le sovrastrutture culturali o menzogne di pensiero correnti, resta unica e sola l'espressione del pensiero e la vita dello spirito creatore: e senza lo spirito creatore (né morale, né antimorale) si può star certi che cultura, autodidattismo, laureati, ecc., son parole vuote di senso o tutt'al più specchi per le allodole: il pubblico che beve e berrà finché non sarà egli stesso agitato, sconvolto, tormentato, sospinto, placcato dallo spirito umano.

Per chiusa bisogna però ribadire la verità di una certa superiorità a parità di cultura per il caso degli autodidatti: poiché abituati a lottare, prima contro la cultura stessa per incorporarla, accade in essi (e tutta la storia letteraria, scientifica, filosofica, di eventi lo documenta) lo sviluppo della autonomia ed autocoscienza, che sono le virtù più adatte per la lotta: autonomia ed autocoscienza, che sono le cristallizzazioni della volontà spirituale: talché si nota come, pur se forniti di lauree, i geni e i grandi ingegni (sempre autodidatti) impressero ai loro tempi un'orma che ebbe espressione anche nella vita delle folle: mentre gli scrittori eruditi, scarsi di volontà, ripiegano facilmente nella comoda posizione dell'erudito, dell'arcade, del letterato descrittore.

Autodidattismo non è termine da contrapporsi quindi a cultura o a laureati: è termine che esprime un metodo di sviluppo intellettuale ma non può servire per vantare privilegi in giudizi di merito: che il merito è solo nello spirito personale, nella espressione, nella realtà e conseguente realizzazione nello spirito della umanità.

G. GOLINELLI.

NOVITA'

Opere di Piero Gobetti

volumi III e IV

OPERA CRITICA

I. - Arte - Religione - Poesia.

(comprende gli studi sulla pittura veneta del Rinascimento, sulla pittura fiamminga e inglese; i saggi sul modernismo e sul neoclassicismo contemporaneo; le polemiche, i profili, i programmi d'indole filosofica, e infine gli scritti di storia della filosofia greca).

Un volume di 250 pp.

L. 14.

II. - Teatro - Letteratura - Storia.

(comprende i frutti migliori e più organici del Gobetti come critico drammatico; una ricca serie di studi sulla letteratura moderna o contemporanea, italiana e straniera; e una larga scelta di scorci o profili storici e biografici).

Un volume di 330 pp.

L. 16.

In questi due volumi è offerta, in forma documentaria e concreta, la più compiuta definizione della personalità critica di Piero Gobetti: e da essi emerge, nei più rari aspetti, l'insieme del suo pensiero. Essi permetteranno inoltre, ai più, di rileggere o di leggere per la prima volta numerosissime pagine disperse in giornali o riviste o quasi introvabili.

I due nuovi volumi verranno inviati ai prenotatori dell'edizione delle Opere di Piero Gobetti che abbiano versato l'importo della prenotazione (Lire cento).

L'arte di Joseph Conrad

La copiosa produzione romanzesca e novellistica di Joseph Conrad Korzeniowski ha segnato al suo trionfo i critici europei e americani forse più per la strana avventura del polacco diventato purissimo e classico scrittore inglese e del lupo di mare fattosi romanziere a quarant'anni, per l'affascinante vivacità fantastica delle sue opere, per l'esotico ambiente coloniale e naturalistico delle prime e più importanti, per la facile classificabilità dell'autore nelle correnti letterarie modernissime, — che non per una seria meditazione dei motivi e dei problemi dell'arte sua. Di questa meditazione vogliamo presentare qui alcuni spunti, senza per ora pretendere ad alcuna completezza. E veramente molti dati mancano ancora, nel campo culturale e biografico, per una definitiva valutazione di questo scrittore, che la storia metterà certamente accanto a Kipling e a Shaw, e molto sopra ad altri oggi più popolari e celebrati di lui.

Una distinzione preliminare è necessaria, tra due gruppi, o meglio due serie principali di opere conradiane che in parte s'intrecciano ma una delle quali precede idealmente e storicamente l'altra. La prima di esse si inizia con gli stessi primi passi di Conrad: *Un bandito delle isole* e *La follia d'Almayer* ne seguono già nettamente il ciclo, le forme il metodo, il mondo poetico. — *Lord Jim* e *Cuor di tenebra* ne rappresentano i due punti culminanti, con una certa divergenza. Grossolanamente queste insieme di opere, il più numeroso e il più possente, in cui meglio si afferma la personalità artistica di Conrad, è definito dalla costante contrapposizione dell'uomo alla natura tropicale, dalla psicologia del pioniere e del marinaio, dalla penetrante analisi dell'ambiente straordinariamente complesso delle Indie olandesi e, più tardi, dell'Africa equatoriale e dell'America centrale (*Nostramo*). Splendide novelle integrano il quadro delineato dai grandi romanzi, compiono la scoperta poetica di questo « nuovo mondo » della letteratura europea. E i racconti marineschi, principi *Typhoon* e *Il Negro del Narcisso*, gli danno l'ultima finitura. Più tardi il Conrad, sotto l'influsso della letteratura (massimamente di Dostoevski) e sviluppando una forte esigenza psico-analitica che le sue precedenti esperienze avevano generato in lui, tenta a più riprese, come nell'*Agente segreto* e in *Sotto gli occhi d'Occidente*, il romanzo sociale e patologico di tipo europeo: ma con risultati relativamente scarsi e con minore originalità. Sicché lo vediamo negli ultimi anni cercar di fondere le due maniere, come in *Chance* e nella *Freccia d'oro*: fino ad un ultimo ciclo di opere, troncato dalla morte, in cui egli si avanzò verso il romanzo storico, sullo sfondo dell'epopea napoleonica, con quel *Corsaro* (« The Rover ») che forse è il suo capolavoro e con l'interrotta trama di *Suspense*. Questi raggruppamenti valgono, del resto, fino a un certo punto: perché anche in *Lord Jim* e in *Una vittoria*, che appartengono al primo gruppo, l'analisi intimistica del *pathos* e del pensiero, ha uno svolgimento eccezionale; e le raccolte di novelle (*A set of six*; *Tales of unrest*; *Twixt land and sea tales*; *Tales of hearsay*) offrono quasi costantemente intrecciati insieme, sia pure in varie proporzioni, tutti gli aspetti dell'arte conradiana.

La caratteristica più personale e più originale di quest'arte, quella che costituisce a mio modo di vedere il suo fascino e il suo segreto, è una peculiare forma di intuizione e di rappresentazione della natura e della psiche: una forma che, elaborata e raffinata fino alle estreme possibilità, finisce per essere addirittura un metodo e, come atteggiamento costante, l'indice di una interiore e non mai rivelata concezione della vita.

Vedasi, in primo luogo, come il Conrad intende e presenta la natura. Di fronte alla quale due indirizzi si sogliono generalmente notare in arte (come, del resto, anche in filosofia). L'uno di essi guarda alla natura come a una determinata e portante superficie, su cui si sparpagliano mirabili fatti e fantasmi, aventi per così dire due sole dimensioni perché contemplati e ordinati senza tener conto della profondità. Da ogni parte si può cominciare a percorrere questo spettacolo, ma in ogni direzione che si percorra esso renderà sempre, sostanzialmente, lo stesso risultato: tutte le strade sono reversibili e commutabili. Un dato punto che divenga oggetto di particolare attenzione assume facilmente la stessa superficialità e la stessa distensione del tutto: grovigli che anche una siffatta intuizione qua e là pure presenta a primo tratto si sciolgono senza resistenza alcuna in un pulviscolo dorato e fluido: le stesse parti più solide si lasciano trapassare senza sforzo, lo squarcio non rivela nulla, di là. Una continua sensazione di virtù perdute, di enigmi sciolti ma non risolti accompagna il viaggiatore che esplora questo paese poetico. Non che vi manchino legami, relazioni, rapporti: ma sono tutti o molti o armonici introdotti palesemente dall'uomo, come in una materia estranea, e hanno sempre valore estrinseco perché il loro contenuto è, generalmente, stato intuito prima e indipendentemente, da sé. Tale è la natura dei preromantici e dei neoclassici, la natura di Bernardin de Saint-Pierre e di Victor de Laprade; tale è quella natura che dà luogo, rivelando la sua illusorietà e la sua insufficienza, al pessimismo di Wordsworth e allo scetticismo di Leopardi. Ma essa è la natura più spontaneamente intuita dai poeti: e perciò essa vive immortale, non ostante che il pensiero senza tregua la dissolva e la spregi.

Un'altra natura, dall'avvento del romanticismo, ha preso a dominare nel mondo della

poesia: e si potrebbe chiamare, in opposizione alla precedente, la natura vista in profondità. I romantici invero sogliono concepire anche artisticamente la natura sotto la specie della sua genesi e del suo sviluppo: il loro occhio la sonda e la fruga fino in riposte viscere che a lui solo son note: il loro canto non la umanizza estrinsecamente ma tende a far scaturire dall'intimo la sua congenita spiritualità. Tempo di viventi simboli che l'uomo interroga, secondo la celebre definizione di Baudelaire, essa dà ad ogni passo il senso religioso del mistero e insieme la rivelazione della bellezza organicamente formata, secondo un ordine diverso dal piccolo nostro ordine quotidiano ma tutt'uno con il grande ordine della vita e dello spirito. E' una natura attraverso la quale non si passa più come pellegrini erranti senza mèta, o con tal mèta che sia fuori di essa, ma si penetra più a fondo, come cercatori d'oro e di pietre preziose. La sua grandezza non opprime la volontà umana, ma la incita a un'ardua sfida e la esalta; la sua bellezza non si lascia in una paga contemplazione, ma ci commuove e ci rispinge nel corso del divenire. Un'ispirazione non più apollinea ma dionisiaca l'agita tutta e in ogni parte; magici flussi la pervadono, e le sue disarmonie sembrano divini sobbalzi. Il primo *Faust* e il *Prometheus unbound*, *René* e *Jocelyn*, le truculente rappresentazioni dei *Travailleurs de la mer* e le delicate visioni di Tennyson, infine i simbolisti e gli esotisti, da un capo all'altro d'Europa, ci hanno reso questa natura così familiare che talvolta ci meravigliamo dell'antica come di una scoperta. Essa però corrisponde, nelle sue origini, piuttosto a un'arte già permeata di spirito filosofico e in generale di riflessione, che non alla pura e semplice lirica dell'intuizione.

Mente tipicamente riflessiva, con la duttile facilità del polacco e la meticolosa serietà dell'anglosassone, anche quando è trascinato dai trasporti della sua ricca fantasia, — Joseph Conrad segna un terzo modo di veder la natura, che fino ad oggi è tutto suo ma veramente è degno, per quanto personalissimo, di trovare maestri che lo perfezionino e lo rendano diffuso e noto come gli altri. La natura poeticamente rappresentata dal nostro non è né classica né romantica, né superficiale né abissale, sebbene entrambi gli opposti caratteri vi si possano in un certo senso riscontrare. Essa appare come il risultato di una geniale e intuitiva penetrazione nell'intimo delle cose e dei fatti, che sia stato, non appena raccolto, subito disteso e spalinato sopra un piano d'osservazione di tipo quasi anatomico dove gli elementi portati a galla da quel vigoroso scandaglio si dispongono gli uni accanto agli altri con la stessa uguaglianza di livello che se ci fossero sempre stati. Fantasia romantica, intelligenza classica sono le naturali operatrici di questi due momenti successivi della creazione. Ma con ciò non è detto nulla, perché la buona fantasia è sempre dal più al meno romantica e l'intelligenza (poetica) è sempre classicheggiante. Per definire il segreto di Conrad bisogna precisare che quel rapido movimento in avanti e in dentro con cui egli afferra le maglie della realtà è di una sensibilità vivacemente drammatica — e per contro l'arte con cui egli allarga e stempera pazientemente ciò che ha determinato con quel movimento ha un ritmo di straordinaria lentezza, pieno di un fascino misterioso e tutto orientale. Pare quasi che lo scrittore si compiacia di battere e ribattere, con pieno dominio, la materia incandescente che a stento ha potuto strappare dal fuoco.

Descrizioni e interpretazioni così costruite hanno, senza dubbio, un andamento un po' faticoso: o meglio non sono di facile lettura, dovendosi tener d'occhio, mentre si segue passo passo l'analisi, la sintesi non mai spenta che accende di vita questa continua mobilità in cui l'artista tocca il reale. Ma niente eguaglia, nella letteratura contemporanea, lo sgusciante mistero di certi paesaggi conradiani.

Si capisce, dato il temperamento da cui son nati, che il loro tema prevalente ora sia offerto dagli ambienti tropicali delle Indie olandesi, dell'Oceano indiano e del Pacifico: città bianche sotto il sole ardente, paludi immonde e foreste misteriose bagnate da una luce abbagliante e irreal, calme sconfinite di bonaccia senz'altro di vento. E tutto ciò non visto in semplice prospettiva, ma per irradiazione e suddivisione di una intuizione straordinariamente complessa, che riesce a cogliere anche il moto nell'immobilità, la vita nella morte, e il divenire nelle soste torpide della vita. Sicché un banco di alghe, uno specchio d'acqua stagnante, una roccia sbiancata bastano spesso a fornire il tema di pagine intere, efficacissime. Lo stile stesso di Conrad si spiega e si discioglie fino ad adeguare perfettamente l'espandersi delle sue visioni: ha un'andatura un poco ambiziosa e la penetra molto distesa: ma non perde mai, anche nel diradarsi dell'espansione, la sua pregnanza originaria, e anzi la rinsalda di parola in parola.

Anche di fronte alla natura in tumulto, agli uragani e alle tempeste, l'arte di Conrad rimane uguale a sé stessa. Non parliamo del terribile momento di attesa che precede la burrasca: momento così congeniale alla sua poesia che egli arrivò a farne il motivo spirituale di *Suspense*, romanzo storico. Ma il costante dominio del caos degli elementi conferma tutta la forza demigrica e plasmatrice di questa poesia: un tifone diventa, nelle mani di Conrad, materia di contemplazione così serena come se si trattasse di quei caldi pomeriggi estivi della Costa Azzurra che incoronano l'avventura del *Corsaro*. E anche il tifone è lavoro

nella prosa indurre come un lago, come una foresta: la sua violenza tartarea non cessa mai un istante, eppure a lungo a lungo viene dilpanata in una catena di pittoresche immagini. Così la tempesta del *Negro del Narcisso*, che si cala per cento pagine come un maglio con ritmo infernale sopra la nave disfatta; così la tempesta di *Typhoon*, compatta come un blocco di forze demoniache che il battello traversa come scavandosi una via con l'elica e con la prora. La vivace e originale insensibilità coloristica del Conrad lo soccorre indubbiamente nel vincere le grandi difficoltà nascenti dall'applicazione del suo metodo a intuizioni di siffatta natura, strettamente unitarie. E non bisogna dimenticare che la lunga esperienza di marinaio lo addestrò certamente a visioni molto più ricche e varie e frastagliate anche per questi aspetti della natura. Certo che, in ogni modo, egli si lascia più volte indietro e Stevenson e Kipling.

Di dentro a una natura così concepita e rappresentata, quale sarà l'atteggiamento della volontà umana? Sotto un triplice aspetto am rappresentarlo e studiarlo il Conrad: la volontà del barbaro e del selvaggio, come dell'Arabo, del maledico, del negro, che consente fatalisticamente alle potenze della natura e, intento continuamente a interrogarle, ne è quasi la enigmistica espressione; la volontà dell'europeo ammalato e vinto a poco a poco dal fascino delle foreste vergini e dei fiumi equatoriali, dalle seduzioni delle terre e delle razze senza nome — ora disfatta dall'impallorito e ora trionfante solo attraverso una dedizione e una rinuncia; la volontà, infine, del pioniere e del marinaio che vince opponendosi, resistendo, trionfando. Queste drammatiche antitesi sviluppate dalla tragica fine di Williams e dalla lenta rovina di Almayer alla crisi e alla rinascita di « Lord Jim », dalla tenacia scozzese del capitano di *Typhoon* alla vicenda eroica del pioniere di *Cuor di tenebra*, danno al naturalismo di Conrad un'intonazione ben più profonda che non abbia nel più facile, più popolare e più fortunato Jack London: Conrad sta a London come Goethe a Rousseau. Donde un acuto interesse, nel nostro, per le malattie della volontà, che gli riveleranno a poco a poco il mondo psicologico dell'uomo contemporaneo: e una capacità di intendere e analizzare le passioni, (come svolgimento della personalità umana di fronte alla natura agitata ma sostanzialmente impassibile), che dona ai personaggi conradiani una aureola di eroismo nelle stesse loro espansioni più primitive.

La volontà degli eroi del Conrad è per altro molto semplice nelle sue linee costitutive, sebbene spesso tormentata dall'irresolutezza e dall'ambiguità: ma il loro pensiero è sempre molto complesso, e il pensiero appunto genera i mali della vergine volontà. Prima di tutto complesso è il pensiero del narratore in quanto personaggio più o meno velatamente presente in tutti i suoi romanzi: che sono, all'uso inglese, raccontati dall'autore stesso che fa capolino ad ogni pagina, o dal suo amico Marlowe o da un terzo qualsiasi che talora sono anche attori del dramma. E quando manca questa forma tradizionale, proprio allora abbiamo innanzi allegorie autobiografiche, come nel *Corsaro*. In tutto questo si riflette la personalità artistica di Conrad, che ha bisogno di chiarire a sé stessa, prima ancora che agli altri, le sue creazioni, ed è costretta a tenerle avvinte a doppio filo per poterle elaborare secondo la propria natura. I romanzi che ne son generati acquistano così una linea di costruzione un po' artificiosa e spezzata, con le lacune e le induzioni volute dalla cronaca testimoniale; ma in compenso la spiritualità e la fantascienza del racconto come tale, la ineliminabile contingenza della vita, e il chiaro-scuro necessario a figurare concretamente uomini e cose, si salvano e s'integrano proprio per forza di tale « maniera »: e l'attenzione vigile e indefessa a cui il lettore è così costretto è d'altra parte indispensabile perché siano scorti nella giusta luce tutti gli aspetti dell'arte conradiana.

Preparata, scoperta, inscenata per queste vic ed esperienze, la psicologia di Conrad eguaglia il suo naturalismo, ne riceve il metodo e le prospettive, ne segue lo stile. E da quanto s'è detto, apparirà chiaro come l'autore di *Lord Jim* e del *Corsaro* (i suoi due capolavori nel campo psicologico, e se non fossero certe irregolarità di costruzione nonché un tal quale eccesso di romanzesco nel primo e una lieve retoricità della conclusione nel secondo, i suoi due capolavori senz'altro) dovesse di necessità sboccare nella psicoanalisi, perché questa era implicita nei primi romanzi naturalistici e prevedibile per il momento in cui l'artista, muovendo dalla natura e dal contrasto natura-uomo, avesse scoperto l'uomo. L'importanza di questa genesi interiore di interessi artistici sta nel fatto che, in conseguenza di essa, la psicoanalisi di Conrad ha potuto avere una vasta pluralità di motivi e di temi e non ha sofferto né prepotentemente assorbito gli altri elementi dell'arte da cui è nata e in cui si è svolta.

Anche per ciò che concerne lo spirito umano si possono, a maggior chiarimento, ripetere le distinzioni e le spiegazioni date a proposito della natura nel mondo poetico conradiano. Sebbene qui non valgono quelle precise determinazioni storico-letterarie, s'intende agevolmente che la psiche può essere studiata e rappresentata o secondo una visione superficiale, analitica, depersonalizzatrice ma feconda di eccellenti descrizioni e di magnifiche esperienze particolari (che corrisponde, press'a poco, alla psicologia classica), o secondo una penetrazione nel subcosciente, che rivela gli istinti e l'oscuro fluire delle sensazioni, che fa spazzare dalle loro latebre le energie segrete

dell'anima, ma che anche finisce per concentrarsi in un ipogeo di cui sfuggono le dimensioni alla luce del sole (e questo modo sarebbe, dal più al meno romantico). Il Conrad, fornito di delicatissime sonde e di uncantanti strumenti di ricerca, porta invece sulla linea dell'azione e della personalità empiricamente determinata tutto ciò che discopre dietro le quinte della volontà e delle passioni, dentro le fluttuanti regioni delle attività conoscitive e riflessive. Sicché i suoi personaggi, pure essendo in genere tipi abbastanza normali, manifestano per questa continua esteriorizzazione del loro « io » una ricchezza di stati e di atti coscienti che fa loro acquistare una smisurata grandezza. Prendere una passione, un tormento, un'idea e, sottilmente analizzati i suoi precedenti i suoi momenti i suoi conati, distendere in una serie lineare, in una successione non reversibile ciò che siamo abituati a conoscere in blocco o per indizi: tale è l'arte di Conrad.

Si capisce che quest'arte non costruirà più la personalità per via di piani brillanti ma connessi come le facce di un poliedro, e nemmeno l'andrà a scovare con ampi squarci e tenebrose ferite, lasciate aperte a vantaggio dei curiosi, — bensì, dopo aver circuito per ogni verso i suoi individui e averne spaccato il cranio in ogni senso, porrà ogni suo sforzo nell'obliettere questa zoologia e questa anatomia e nel plasmare con i loro risultati un dramma dell'« io » in cui tutto si svolge sulla scena senza che l'unico attore si sdoppi o svanisca. La lentezza necessaria a tale svolgimento conferisce a queste figure conradiane una specie di statuarità immobilità contrastante col continuo variare della loro individuazione concreta.

Ma la magia dello stile e il fascino della scoperta di una logica del pensiero, della volontà e delle passioni ben diversa dagli schemi tradizionali e consuetudinari inchiodano l'attenzione anche sulla stupenda, ma pensosa e strascicante confessione di « Lord Jim », anche sulla prima parte di *Chance*, dalla terribile analisi della mentalità di una signora piccolo-borghese all'ossessante conversazione tra Flora e il narratore sul marciapiede davanti all'albergo. Conrad ha una speciale abilità di lasciar cadere a goccia a goccia i fatti e le parole, di stemperare i sentimenti e i pensieri senza che nulla perdo della loro vivacità primitiva, di far sentire tutti i vuoti e le lacune, gli sbalzi e gli andirivieri del ragionamento colto nella sua realtà. *Suspense*, se fosse stato compiuto e limato, sarebbe anche per questo verso l'espressione delle più segrete aspirazioni dell'artista. Ma egli riuscì quasi sempre a realizzarle nel vario gioco delle sue trame.

Questa attitudine psicoanalitica permise inoltre al Conrad di rendere più raffinata e di interiorizzare profondamente la moralità del suo mondo poetico, che ne era originariamente « a parte più debole e meno originale. Generosità, abnegazione, sincerità, passionalità, tenacia, perseveranza, coraggio, energia volitiva, — le virtù insomma che coi vizi opposti costituivano il suo mondo morale, (misto dello spirito cavalleresco della sua stirpe e della mentalità propria della sua patria di adozione), non erano fatte per corrispondere alla novità e alla freschezza dell'ispirazione artistica: e questo dissidio rimase, pur via via attenuandosi, sempre acceso nelle sue opere. Tanto più che il partito delle idealità etiche per cui Conrad ebbe praticamente un culto vivissimo, che nel mondo della sua fantasia rappresentavano alcune di « fatto », di presupposto e di convenzionale era indirettamente rafforzato dall'ideologia poetica delle lotte della volontà contro la natura e contro le debolezze. Ma la conoscenza sempre più profonda del mondo dello spirito, la minuziosa esperienza dei suoi plessi e delle sue sfumature, l'analisi delle vie del male (massima quella della menzogna e del tradimento in *Sotto gli occhi d'Occidente* e nell'*Agente segreto*) e la valutazione patologica della psiche — a poco a poco condussero il Conrad a intuire e presentare artisticamente sempre meglio quella moralità, per così dire, più spirituale e più morale che appena sboccava dalle sue prime opere, ma che pur doveva incoronare ampiamente la sua attitudine creatrice e il suo metodo artistico.

Alla luce di questi giudizi e di questi criteri converrà, credo, esaminare e valutare partitamente le opere e le trame, i quadri e i personaggi di Joseph Conrad: se si ritiene opportuno, come io ritengo, dargli ormai il posto che gli spetta nella letteratura inglese ed europea del nostro secolo.

SANTINO CARAMELLA.

È USCITO:

Vincenzo Cento

I viandanti e la mèta

con un saggio su l'autore

di ERMINIO TROILLO

Un volume di 280 pp.

Lire 15

I « viandanti » sono i maggiori nostri pensatori contemporanei, dal Gentile al Buonaiuti e dal Guastalla al Varisco, dei quali è qui indagato e illuminato il tormento spirituale e l'indirizzo speculativo; la « mèta » è quella complessa e personale concezione della vita a cui l'autore di « To e me » — Alla ricerca di Cristo — è rivolto, e a cui mostra convergere il pensiero contemporaneo.

EVREINOV

Nacque nel 1879 e crebbe nell'età più sorda e volgarmente prosaica che contrassegnò la decadenza culturale ed artistica dell'impero di Alessandro III. Usciva da una vecchia e austera famiglia di nobili, ma a tredici anni già ribollivano in lui gesti e parole ribelli. Più tardi la poesia di Nietzsche, Maeterlinck, Wilde, fu pronuba emulgante ai nuovi ideali, alle visioni d'arte e di vita che egli si prefisse. Succedeva alla prima pleiade del grande romanticismo russo che aveva posto capo al gruppo «Mondo dell'Arte». Pur generosamente nutrito delle idee e tendenze pittoresche e liriche di esso, ne rimase sempre alquanto in disparte; il russo greggio, genuino, radicale che sempre resistette in lui, ripugnò costantemente all'occidentalismo di acquisizione: apparve nella carovana un compagno di viaggio, un po' segregato e distratto tra i romantici puri guidati da A. Benna.

Però una dipendenza culturale e d'affinità col movimento romantico russo e specie col Wilde è manifestamente rintracciabile nell'«Apologia della Teatralità», nell'idea conduttrice del «Teatralizzare la vita», e la conseguente dottrina del «Teatro per sé». L'Evreinov afferma che l'istinto della teatralità è radicale primordiale nell'uomo e nasce con il bisogno di rifare o trasformare la propria natura e il mondo che ne è il riverbero. Evreinov allarga anzi il concetto dell'ispirazione creatrice, facendone oltre che funzione essenziale della personalità umana, la stessa essenza dell'intera vita.

Le illusioni sono ovvie: solo in quanto la vita diventa teatro, *teatro dell'uomo per sé* (e non per gli spettatori) essa può sentirsi veramente viva, operante e soprattutto individuata. E intesa in tal senso la «teatralità» si fa sinonimo di energia, d'espressività, della tendenza dell'individuo alla piena sua esteriorizzazione differenziale e dominante nel mondo delle cose e degli uomini: si fa ordine ed organo di ricostruzione dell'esistenza secondo un programma proprio, inconfondibile. Se ne deduce anche una sintesi che vale un sistema speculativo: Evreinov considera e pone tutti i valori universali sotto la specie della teatralità. E ne cerca le prove nella storia delle anime e degli stessi movimenti ideali, attraverso i secoli. Che cosa sono infatti il tatuaggio, le deformazioni tradizionali, ritualistiche, religiosamente e moralmente osservate del cranio, dei piedi presso i popoli primitivi, i quali offrono gli esemplari più schietti e credibili dell'istinto? Evreinov vi intravede «La mania della trasformazione» pura teatralità.

Del resto l'importanza sociale rivelatrice del teatro «dimostra per il fatto che l'uomo primordiale conferisce sempre un assetto (o più propriamente un allestimento) rappresentativo teatrale a tutti i fatti fondamentali della vita: nozze, dichiarazioni di guerra, giudizi ed esecuzioni capitali, caccie, nascite, educazione dei fanciulli ecc.

Il magico potere della «teatralità» fa sì che l'uomo selvaggio impari a riconoscersi, facendo accettare dagli altri le norme obbligatorie dell'esistenza. Ad ogni modo la storia dell'umanità anche adulta non è che una vicenda di esempi di questo genere. Tutto nella Spagna del XVII secolo fu teatro: l'Inquisizione e la tortura, gli *auto-da-fé* e la corrida. Uno sguardo alla Francia del successivo secolo XVIII non cambia le deduzioni: non si può stabilire se in teatro o più tosto nella vita reale del corinziense, degli spettacoli di Corte si debba cercare la maggiore importanza, il più veritiero significato di tutta la sua storia. Il potere della teatralità, quella che Evreinov non dubita di definire *teatrocreazione*, impera in ogni singola coscienza, dal primo giuoco del bambino e nell'ultimo atteggiamento del moribondo.

Il dualismo nell'individuo fra l'essere ed il *parere* lo sollecita a fabbricarsi una maschera, a recitare una parte, ad erigersi in proprio un «teatro per sé stessi», a volerlo nel senso comune della parola. Ma Evreinov spinge oltre lo sguardo, e, riferendosi all'interpretazione dei sogni del Freud, crede di trovare la manifestazione dell'istinto dominante della teatralità non solo nelle visioni notturne, ma nei giuochi dei bimbi, i quali si assegnano delle vere parti da recitare; in molti atti e nella condotta degli adolescenti avidi di avventure immaginarie non meno allestite che sulla scena, e persino nei vizi, nei delitti dei più giovani i quali rivelano l'irresistibile bisogno della loro indole non ancora castigata dall'esperienza, tutta tesa ad un esasperato esercizio della volontà per figurarsi e crearsi una vita arbitraria di sostanza fantastica, colorita dai fuochi della ribalta.

Quest'idea della teatralizzazione della vita si manifesta specialmente nel primo come nell'ultimo lavoro del Evreinov. Nel primo «Il bel despota» un uomo evade dal mondo per rinchiusersi nella vecchia casa dei padri e ricostruirsi per sé la vita di un secolo addietro e così raggiunge la felicità. Nell'ultimo, nel «*Cid che più importa*» l'autore si assume di dimostrare che la cosa di maggior momento nella vita è di «inscenare» la felicità degli umili, dei dere-

litti: il dottor Fregoli (altro ricordo trasformistico, acrobatico, metamorfosizzante italiano) incarna un nuovo esemplare di maestro e benefattore dell'umanità: scrittura alcuni attori, i quali debbono rappresentare nella vita (non più sulle tavole d'un palcoscenico) alcune parti ben consegnate per incantare e salvare i miseri: uno di loro si darà per innamorato di una povera e brutta ragazza destinata a restar senza amore; un'attrice si fingerà innamorata di uno studente disgraziatissimo; e lo stesso dottor Fregoli attuando e giocando la funzione dell'amore, farà con questa terapeutica teatrale, felici tre donne, sfidando persino il crimine di trigamia.

Naturalmente partendo dal principio che non il teatro deve rispecchiare la vita e fondersi nel vero, ma la vita e il vero debbono trasformarsi nella superiore, autonoma, sconfinata fantasia creatrice del teatro, pensato come categoria dominante e stampo della libertà individuale dello spirito, Evreinov giudica con estrema sincerità il teatro contemporaneo e preconizza il crollo delle forme odierne sceniche, di quelle che egli chiama *drammaturgia letteraria* e dei suoi attori professionali, cui contrappone la schietta ispirazione e quindi tanto più potente dei dilettanti. L'essenza del teatro imperante, il suo fascino realistico, mimetico, riflessivo, spinge il pubblico necessariamente verso quella «prostituzione» del teatro che è il cinematografo. Se la critica volesse essere efficace e sapesse veder chiaro nella dissoluta deformazione che il cinematografo, tanto deprecato, rappresenta rispetto al teatro, dovrebbe farne risalire la causa al teatro medesimo.

Evreinov chiede all'attore l'esteriorizzazione disinteressata della sua personalità; egli parla di una «missione» dell'attore, di vere «creazioni», di «una festa», di un «gioco» felice e lirico contro la sordità materiale, l'esposizione realistica che sulle nostre scene pretende di costituire il Teatro-espressione della fantasia, del genio, in una parola, della poesia. Egli chiede che l'attore si proponga di vivere «la gioia del teatro per sé medesimo, uomo e creatore». Le formule, le definizioni del critico-aesteta non mancano, per verità, di una imprecisa vaghezza generica; non si può dedurre da esse, a contorni nitidi, lo scopo che il poeta assegna nell'avvenire al teatro e ai suoi modi di attuazione; ma senza dubbio Evreinov ha il merito di battere un sentiero sotto una bandiera rivoluzionaria sua, nel vento distruttore e riedificatore: egli dice: «L'essenza del teatro non consiste forse nel superare, vincere le norme segnate dalla natura, i termini statici, convenzionali della società, dei suoi istituti? E per non confondersi grossolanamente nel pensiero anarchico o negativo di tutti i ribelli empirici, si appella senz'altro ad Aristotele e alla Aristotelica dottrina della purificazione («cattarsi») ottenuta, attraverso la paura e la pietà (essenza epica e lirica e religiosa della tragedia greca) prodotte sullo spettatore dall'azione scenica. La sostanza creatrice del teatro, secondo Evreinov, è tutta qui, motivata criticamente con un altro riferimento ultra moderno alla psicoanalisi di Freud, che sul poeta russo ha esercitato una influenza decisiva. Infatti egli osserva che come i sogni e l'isterismo sono la manifestazione di desideri insoddisfatti, soffocati, inattuati, così il teatro è la espressione, anzi la rivelazione o sostituzione dei desideri più tipici e profondi, soppressi, taciti dalla cultura o dal contratto sociale. In altre parole; in questa concezione palinogenetica evreinoviana il teatro viene a soddisfare i desideri inconfessati e imbrigliati dell'umanità esprimendoli nell'evidenza rappresentativa, ed in certo senso viene a liberarli o «liquidarli» in modo assai più efficace del sogno e più normale di una malattia psichica, perchè effettivamente dichiarati, con il fascino dell'arte, nel gioco scenico.

Al teatro tutto è permesso: lo spettatore sogna a occhi aperti dando libero sfogo alla sua verace natura, al suo bisogno di evadere dai limiti costrittivi della disciplina convenzionale. Il teatro torna «festa» nel sacro significato arcaico; licenza canonica, libertà di eccezione, pressappoco un ritorno ai «*Saturnalia*» dei padri antichi, durante i quali lo schiavo si riconosceva in libertà.

Per l'Evreinov il teatro trasfigura l'istinto umano recondito; secondo la terminologia specifica della psicoanalisi, lo *sublima*: lo spettacolo teatrale acquista così una forza educativa enorme, magica e creatrice, in virtù della quale l'uomo si ripiega su sé stesso, «penetrandosi» sino in fondo, chiarendo e dominando i suoi oscuri impulsi, rinnovandosi e integrando le sue forze più segrete. Il campo futuro del teatro, le cui dimensioni oggi non è dato di scoprire, sarà determinato da quei fini. Evreinov chiama senz'altro il sistema da lui intravisto e propugnato «teatroterapia», che si riallaccia alla terapeutica clinica delle malattie nervose: cambiamento dell'ambiente, dei luoghi, delle occupazioni consuetudinarie. «Il teatro è una cura per l'attore e per il pubblico». Questo originale concetto che Evreinov ha del suo teatro, fa sì che egli avversi implacabilmente il tea-

tro naturalistico e simbolistico. Per lui il teatro deve svolgersi in un mondo autonomo, tutto peculiare suo, sottratto al potere di ogni principio ed intrusione extra-scenica, compresi i pregiudizi estetici: deve avere mete e strumenti propri, indipendenti e inconfondibili. Nervo centrale del teatro, null'altro che la sua *teatralità* intrinseca, alle radici: senza di questa, avremo un museo etnografico, serate letterarie, quadri plastici, tutto fuor che poesia di teatro. Il metodo specificamente teatrale, conseguente a questi principi è l'*espressività*: gli elementi pittorici, plastici, musicali, lirici, si trasformano e si ordinano in questo teatro per forme prettamente sceniche di un valore espressivo molteplice e diverso. Evreinov non definisce esattamente il metodo espressivo in parola, ma è da notare come egli sottolinei il rapporto che si istituisce tra il poeta, l'attore e lo spettatore, quel *tacito consenso* reciproco essenziale all'esistenza del teatro e in virtù del quale lo spettatore è legato alla visione estetica del poeta e questo a sua volta al mantenimento integrale della sua promessa.

Nella sensazione e commozione viva suscitata dalla vicenda scenica dentro l'animo dello spettatore-collaboratore, è la fonte del teatro nuovo. In questo Evreinov è in Russia quello che Craig, Fuchs, Reinhardt furono per l'Europa occidentale: il primo che tracciò e affondò il solco sul quale hanno più tardi mietuto Meierhold, Tairov, Petroff e i loro corifei. Nella nuova cultura dell'attore, Evreinov vede la salvezza e la resurrezione del teatro.

Praticamente, il Poeta russo dimostrò l'efficacia, la virtù informatrice della sua innovazione concettuale attraverso l'ordinamento del suo *teatro antico*: in esso egli ravvisò soprattutto il problema scenico della riproduzione dello spettacolo antico secondo il suo spirito essenziale e lo stile degli interpreti, la cura dell'allestimento non per riproduzione fotografica a ricambio, di pedanteria archeologica, ma ripensata in una visione poetica delle varie epoche. L'iniziativa suscitò un fervido calore di consensi e una più vasta attenzione nel campo storico dell'arte teatrale: gli studiosi si trovarono innanzi i principi della resurrezione del teatro antico e una coscienza teatrale specifica della sua natura e della sua vitalità. Constatarono che Evreinov non trasportava sulla scena il materiale morto catalogato di un museo, ma nella storia viva dell'arte scenica resuscitava il *genio della teatralità*, l'essenza perenne di essa. Attraverso la conoscenza dei vari stili, la coscienza teatrale si liberava dalle strettoie del tradizionalismo e della convenzionalità mimetica scambiata per «naturalismo». Il teatro acquistò il senso poetico, la fantasia fresca e spaziosa del proprio materiale espressivo, i mezzi tecnici e i metodi di allestimento scaturiti da una commossa partecipazione lirica dell'ideatore scenico alle sorgenti della ispirazione originaria dei capolavori. In un orizzonte, anche più ampio, vennero così gettate le basi della cultura esgetica teatrale.

Per rendere il teatro vivo e trasmetterlo nella coscienza, nell'immaginazione, quasi nei sensi del pubblico, Evreinov esige dall'azione scenica la pienezza di suggestione che si ottiene soltanto con l'immediatezza «attuale». Egli ha delle vecchie forme, dei vecchi stromenti espressivi della teatralogia storica, di tutto quanto nei secoli eccitò la partecipazione commossa degli spettatori allo spettacolo, usato con una originalità pittoresca, incantatrice: marionette, ombre, il baraccone, l'operetta, la fiaba popolare, i costumi, i riti, le superstizioni, gli intermezzi salaci, le arlecchinate, il grottesco del «Varietà» e del «Cabaret», il «Guignol»: elementi prospettici del movimento, del colore, dell'ambiente per grandiosi affreschi, della fantasia decorativa e della più profonda estrinsecazione della verità lirica del sogno; un arsenale immane di forme abbandonate, non penetrate, non sfruttate che conduce a quel mirabile risorgere del «primitivo», assente dal teatro di cultura che è ormai rimuginazione riflessa di materia sorda, falsa, o vuotata dal logorio senile.

Con la concezione del suo «Teatro dello Specchio obliquo» (caricaturale, deformatore, fantasiosamente demoniaco) il temperamento del nostro si rivelò per taluni dei suoi aspetti più compiuti e il suo talento parodistico, congiunto con la sua felice inesauribilità di allestimento scenico, trovò alcune delle sue affermazioni sorprendenti ispirate dal principio fondamentale del *monodramma*, creato da Evreinov, che è lo stesso principio o concetto suo della teatralità per cui la vita e la realtà altrui, diventano la nostra vita e la nostra realtà.

Nel monodramma, il drammaturgo tutto coglie ed ordina attraverso l'occhio dello spettatore sì che ne viene una prospettiva scenica di una «concertante originalità». Ne viene anche l'evidente carattere polemico di questa concezione di Evreinov, in quanto il monodramma presta la catapulte per tentar di abbattere il teatro moderno il quale, secondo il Nostro, assoggetta l'ingegno e la fantasia degli scrittori alle leggi statiche della imitazione letteraria e ne induce una estetica che chiude in sé l'opera d'arte, la dissecca, la isterilisce, la falsifica; e l'attore, invece di sentirsi ed essere l'agente vivo

dell'azione scenica, sparisce nel sistema, inghiottito dalle cose fuori di lui e cui egli presta voce e gesti fiochi, remoti, distaccati; spesso incomprensibili.

Evreinov ha lottato strenuamente per il ripristino dei *fattori sensuali* dello spettacolo, per gli effetti scenici intrinseci e non sovrapposti alla poesia. Lo spettacolo visivo deve esprimere, articolare lo spettacolo interiore: lo spettatore deve agire, o illudersi di agire (che è lo stesso) al centro della vicenda scenica. E tutto quanto delle suppellettili d'allestimento è ordinato in scena, deve uscire e partecipare alla vita dei personaggi inventati; l'allestimento, valendosi di tutte le più ardite, argute conquiste tecniche, specialmente per la mobilità istantanea e continua dello scenario, deve tradurre anche nell'aspetto delle cose i mutamenti che avvengono nell'animo e nelle parole dell'attore: l'ardimento sparisce quando la commozione porta ad ignorarlo, ad annullarlo, l'attore non deve e non può più accorgersene. Lo spettatore dal canto suo vede e sente come l'attore. Se questo, ad esempio, chiude gli occhi, l'illuminazione deve spegnersi; se l'attore è preso dal capogiro, la scena deve fare l'immagine della vertigine sì che se ne abbia alla vista la percezione dentro cerchi verdi.

Evreinov divide indubbiamente il merito di avere inaugurato una nuova epoca nella storia dei costumi e della maschera teatrale.

Il teatro deve essere libero di scegliere la propria attrezzatura espressiva anche tra gli stromenti più inverosimili, non ha altre leggi cui obbedire all'infuori di quelle che emanano dalla poesia e guidano al maggiore e più intenso, più proprio effetto dello spettacolo. In questo senso rimasero in Russia veramente storici gli allestimenti della «*Francesca da Rimini*» d'Annunziana e della «*Salomè*» al Teatro verakommissarskaja.

Per chiudere questa informazione sull'opera creatrice e innovatrice di Evreinov basti dire che, secondo il pensiero e la parola di lui, «quando il teatro trascura la forma schietta e interiore prescritta del teatro stesso, questa non ha più diritto di chiamarsi *teatrale*. E' tempo di ridare al teatro il suo vero carattere: non essere tempio, né specchio, né tribuna, né cattedra, ma solo teatro. Alla nobile teatralità io ascrivo un valore estetico positivo. Il teatro non parla al senso artistico dello spettatore, ma «al suo sentimento della teatralità, al sentimento «anarchico che in ognuno di noi prima di tutto esige una vera, pazzia, audace trasformazione, anche contro il buon gusto e i canoni estetici per godere l'improvvisazione della vita e il «senso della libertà: questa trasformazione riesce spesso più concreta a teatro quanto più «sono miseri, elementari i mezzi degli interpreti».

A parte i riflessi filosofici che affiorano in codesto massimario, così caratteristicamente russo, dobbiamo ritenere che l'apologia della teatralità si presenta come pietra angolare della futura concezione sistematica del teatro, e per essa Evreinov si avvanza come l'assertore del fatto scenico, fenomeno contraddistinto e a sé, per il principio della teatralità.

In questa veste egli ha rivolto agli attori un vibrante appello per una specifica loro «cultura teatrale» ed ha elevato una voce violenta di protesta contro i tramontanti sistemi e generi preconizzando la fine miseranda del teatro moderno. Egli si sforza di conculcare la verità che insieme con l'attore l'ufficio della direzione scenica diventa sempre più essenziale, penetra e trasforma l'attore medesimo e tutto l'ordinamento scenico fondando una radicale coscienza nuova del teatro. Storicamente è anche da notare che una innovazione qual'è quella recata da Evreinov, non avrebbe potuto compiersi nei grandi teatri a repertorio.

Infatti Evreinov lasciando il teatro di Vera Kommissarskaja, dopo il trionfo di *Francesca da Rimini* di d'Annunzio, e il battesimo russo dei drammi del Maeterlinck, del Hauptmann, del Sollogub e di altri, si diede anima e corpo al «Teatro dello Specchio deformatore» e a quello «Allegro per i fanciulli adulti». Qui fiorirono il grottesco, la parodia, il monodramma della sua più caratteristica produzione. Qui egli poté dar sfogo pieno alla sua avversione verso l'estetica del teatro tradizionale e riabilitare fra l'altro le forze cadute in disuso o nell'oblio, nelle quali egli indovinò la più viva forza del teatro, «diremo con la sua formula, «teatrale»: il genio istintivo del *Folklore*, del Carro di Tespi, la burattinata, audacissima sfida a tutta la «letteratura» imperante. Lo stesso sforzo compio oggi il Meierhold, ma ormai in grande stile e sopra un grande palcoscenico. Nei due suoi piccoli teatri Evreinov ne fu il precursore. E in questa sua tremenda e grande impresa, insieme distruttiva e creatrice, sta il suo contributo deciso alla causa del teatro per il teatro, che fu ed è la sua passione, la sua religione. Per lui tutto il mondo è teatro, solo teatro: ogni attimo nostro deve essere trasfigurativo. Ed egli rimane sempre «attore nella vita»; il demone della «teatralità» lo possiede, certamente lo infutura.

Un bolognese a Milano

I.

Il nome di Riccardo Bacchelli cominciò a venire fuori ai tempi della *Ronda*, cioè del romanzo *Il filo meraviglioso* (1910) — irraggiungibile oggi — e dei *Poemi lirici* (1914) nessuno dopo la guerra più si ricordava. Amiamo credere che fossero tentativi e riprove, e che il Bacchelli si ritrovasse, in sul finire del 1918, con il vecchio gusto delle lettere, e la penna arrugginita, a dover rifare il suo noviziato. Il quale fu lungo ed interessante, mirabile per applicazione e pazienza, e termina soltanto ora, con *Il diavolo al Pontelungo* (romanzo storico in 2 voll. - Milano, Casa ed. Ceschina, 1927).

Per cinque o sei anni Bacchelli diede l'impressione dell'uomo che non ha fretta, sa impiegare e anche sperperare i giorni; dell'individuo che usciva a fatica dalla pigra atmosfera di Bologna e dalla troppo accanita frequentazione dei classici, e prudentemente mettevasi ad assimilare il nuovo mondo non provinciale. La *Ronda* contava scrittori assai più efficaci e sottili di Bacchelli, ma nessuno come lui faceva pensare a una sorda forza in travaglio: la pagina sovente opaca e greve mostrava una solidità singolare. Il secentismo di Barilli, il fiato corto di Cardarelli, la prolissità garbata di Montano e la grazia accorta di Baldini, le inquiete esigenze di Cecchi, il microscopio critico-estetico di Gargiulo, lo sforzo stilistico artificioso di Burzio accompagnavano il rifacimento dell'*Amleto*, *Spartaco* e *gli schiavi*, le *Memorie del tempo presente*, *Presso i termini del destino* (1920-1923) a cui debbono aggiungersi *La famiglia di Figiuro* (1926) e *Lo sa il tonno* (1928). Il nostro autore però seguiva una strada tutta sua, ritenendo che «fare le cose sul serio significhi semplicemente cominciare a farle dal principio». *L'Amleto* fu un'esercitazione: nulla più. Altri avrebbe composto un *en marge* shakespeariano: Bacchelli cacciò le mani nella tragedia, facendo moralizzare gli stessi personaggi. Non ne cavò niente di vivo né di buono, ma solo dei dialoghi, delle battute, delle riflessioni: frammenti e bagliori. Riprendiamo le *Memorie del tempo presente*: la medesima indecisione tra l'arte disinteressata e il pensiero intorbidato la pagina. Non si sa bene che cosa Bacchelli voglia: incapace di metter in piedi delle figure, vede la realtà solo attraverso la ricerca della frase, e non è per un istante solo psicologo ed osservatore schietto. Cosicché, come nell'*Amleto*, ecco paragrafi e periodi vuoti di significato, di coerenza, di unità; pagine da far disperare il più docile lettore; tormentate e pretenziose, enigmatiche senza sapore alcuno. Eppure, nonostante l'uggia e il fastidio, non ci venne mai la tentazione di buttar a mare questo difficile e poco attraente scrittore.

Quando egli smetterà di gonfiar le gote e di applicarsi al genere eroico e solenne, di «pensiero», per cui non è nato; allorché cesserà di moralizzare e prenderà a calci le considerazioni più o meno impetive, e si ribellerà alla letteratura, Bacchelli — dicevamo — diventerà artista e popolare. Il «Commento alle elezioni» che egli pubblicò nella *Ronda* del Novembre 1919 sembrava fatto apposta per confermarci nel nostro parere, non tanto per il fondo monarchico quanto per l'elogio delle «differenze regionali», delle «libertà comunali», delle corporazioni d'arti e mestieri, per la voglia insomma di «respirare un'aria di autenticità e di storia, altra che quella di certe prediche pazze e crociate spropositate». Il «conservatorismo» di Bacchelli ci rivelava il «temperamento dell'uomo, le sue naturali affinità».

Considerate un momento la vita bolognese: positiva e pratica, quel realismo emiliano spregiudicato e colorito in cui entra un po' d'indifferenza e di cinismo, la serenità che il senso di una lunga e ricca tradizione può dare, la consuetudine di cedere ai piedi ben radicati in terra e gli occhi aperti, la sensualità sana e grassa che fa appetire il cibo e la donna, e ogni tanto una bella ventata di idealismo (che può esser politico: socialismo e fascismo; e sociale: libero pensiero, anticlericalismo). Bologna è la capitale di quella che gli ideologi protestanti hanno battezzata la «vecchia Italia», e che è poi la vera Italia: la città in cui le *Opinioni* di Misirilli dovevano recar scandalo e sussurro (e ve ne parlano oggi ancora, non bene rimessi dalla sorpresa) e che non adottò mai Alfredo Oriani, l'utopista romagnolo, testa balzana. Esaminate ora la formazione di Bacchelli, da natura portato a nuotare nella corrente calda e viva che passa per le rosse vie di Bologna; ma altresì uomo di una generazione letteraria che credette necessario rifarsi una lingua e uno stile, e che per arrivare ai classici dovette passare per il frammentismo vociano, la filosofia idealistica e tante altre belle cose. Con il Carducci a portata di mano, che sarebbe bastato a nobilitare quanto di borghese e di triviale c'era nella tradizione bolognese — la volgarità di uno Stecchetti e il basso positivismo — Bacchelli prese la via più lunga. Cominciò a vagare da Shakespeare a Goethe a Goldoni e a Leopardi, si fermò a meditare Tolstoj, ma di rado si fidò ad abbandonarsi del tutto alla vecchia scuola. I suoi compagni d'armi lo confondevano con le loro castronerie: lo *Zibaldone* innalzato su le

Operette morali, e i *Paradiploemi* sui *Canti*, e poi quei francesi e quegli inglesi scelti a capriccio e per moda: esplorazioni di chi parte lasciando aperto l'uscio di casa.

Dal neo-classicismo d'accatto e di maniera della *Ronda* nasceva la fredda retorica di *Spartaco* e *gli schiavi* in cui ci parve perfino di sentir l'eco di Ibsen del *Clinala*, e di Claudel invece che di Shakespeare) il *Dialogo di Seneca* e di *Burzio* stridente di falsità («Allora sulla porta squallida e delittuosa l'incontro e ti guardo. Benché non ci diciamo mai niente, il tuo sguardo taciturno mi riconduce a questa pericolosissima ed obbrosciosa servitù»). L'aggettivazione tradiva il gelo della composizione, la ricerca del particolare raro e notevole; si avvertiva lo scrittore che lavora sopra uno schema, lo rimpolpa a furia di parole rimbalzanti l'una contro l'altra. Le repliche, stentate: il secondo interlocutore aspetta che il primo abbia parlato per ritorcere il concetto. E gli stessi curiosi difetti di scarsa chiarezza e di poca sostanza del Bacchelli artista ricomparivano nel Bacchelli critico, più che mai rigido e legnosco, chiuso alle interpretazioni eloquenti e commosse (era un provinciale senza saperlo, con un tono alla De Robertis divertentissimo). La polemica contro il cosmopolitismo del *Convegno*, con le puntate a Serra, segna forse il massimo dell'incomprensione critica di Bacchelli. Renato Serra amerebbe oggi *Il diavolo al Pontelungo*, salutandovi la caduta dell'intonaco riondista, e dell'imitazione di Cardarelli, fatta dal nostro con mano pesante. Ci capiterà, un giorno o l'altro, di ragionare di Cardarelli, prosatore elegante e paesista di buona tempra, ma assolutamente negato alla creazione critica e alla pittura di figura, e moralista molto scadente e grezzo. Cardarelli è il poeta di alcuni stati d'animo grigi e composti, e di qualche tetro orizzonte. A mettersi sulle sue orme, Bacchelli pers le proprie qualità originali: leggete il «Commiato» delle *Memorie del tempo presente* e vi accorgete del travestimento. Ma attenti al pericolo di dar troppa importanza a questi scarti: disuguale sì, sovente pessimo, non mai comune. O non dobbiamo forse a Bacchelli critico la più bella recensione di *Rubi* («E qui tocchiamo alla vera parentela di G. A. Borgese, che è con Romain Rolland: strettissima — *Ronda*, giugno 1921) e le più dilette «esecuzioni» di Salvatore Gotta, di Ettore Romagnoli, e via dicendo? Il render conto dei libri, costringendo Bacchelli a guardar le cose da vicino sembrò toglierli alquanto il gusto delle peregrinazioni stilistiche, dei vagabondaggi e delle meditazioni senza confine. Sfogliamo le annate della *Ronda* e alla fine del 1921 ecco un «Omaggio al conte Tolstoj» e un «Ministro sabauda» (Giolitti) darci acuto il senso di esser vicini a toccar terra.

Sentite: Tolstoj è «uno per il quale la natura esiste; per il quale la parola è davvero vuota d'ogni contenuto intellettuale e simbolico e significa soltanto cose intese primitivamente, non sforate, realtà elementari, ma elementari sul serio, oltre e fuori delle quali il resto non esiste, nella più autentica maniera di non esistere, che è, come tutti sanno, di non essere neppure sospettato». Finalmente ci siamo: Bacchelli sta per gettar l'ancora. Tanto è vero che se andate a rileggere il lungo saggio intorno a Giolitti — che a me per sobrietà è quadratura garba assai più di quello, troppo lodato, di Filippo Burzio — vi ritrovate come fulcro la sublimazione della «vecchia Italia» («L'origine dell'on. Giolitti è piemontese, la sua politica è italiana e statale, ma il clima popolare e nazionale e vorrei dire simpatico, è autenticamente italiano dell'Italia Centrale». - *La Ronda*, a. III, pag. 775). La lunga navigazione è compiuta: Bacchelli ha scoperto se stesso. Vedetelo tutto alle prese con Thorez il protestante e l'eretico, a difender contro il piemontese persino il *piccolo* dannunziano. E poi, addosso a Janni, «dottore di campo due volte provinciale, come può esserlo un provinciale che vive di certa cultura milanese»; all'esteta Angiolo Silvio Novaro; apologia di Goldoni (era il tempo della promessa stroncata di Tilgher): «non è poesia, che si fa teatro; ma teatro che è poesia», e critica di Dostoevskij (sacrificato a Tolstoj) nei cui *Karamazov* scorge soltanto un talento orrido e capzioso e in *Delitto e castigo* un «talentaccio violento» per esaltare, nell'*Idiota*, il «forte e genial romanzo borghese e di società» piegando però le ginocchia alle *Memorie della casa dei morti* («l'unico libro sereno, forte e sano di Dostoevskij»).

Questa è la cronistoria dell'evoluzione di Bacchelli, la narrazione del modo onde uscì dagli imparatici letterari e riconobbe la propria natura. Però non è detto che egli tendesse volontariamente a tale progressiva semplificazione: anzi, pare abbia cercato e cerchi di ritardarla in ogni modo. Trasportata la propria fuina da Roma a Milano, non s'è liberato da mille legami artificiali, e come ieri inframmezzava *La cambiale* o *Presso i termini del destino* alle recensioni vivaci e robuste; così ora, frequentatore di quel *Convegno* già da lui aspramente attaccato (se Enzo Ferrieri riaprì la *Ronda* e rileggesse i trafiletti in corpo solo.) o autore dell'academico *Lo sa il tonno*, lascia che *Il diavolo al Pontelungo* contenga qualche «pezzo»

meccanico e antipatico. Critico drammatico della *Fiera*, stempera il suo impegno aspro ed arguto in quel calderone sapientemente dosato, e fa un dito di corte a Vera Vergani con la compitezza di un cerimoniere. Bacchelli alla conquista di Milano: il quadretto è gustoso, e serve a buttar giù quattro maliziose verità e due tocchi d'ambiente, non inutili.

II.

Uno dei fenomeni propri della letteratura italiana del primo quarto di secolo fu il suo graduale distacco dalla vita quotidiana, dalla cronaca contemporanea. Il periodo del «frammentismo» lirico uccinò tagliò i ponti con la società, e addivenne a quella separazione tra la letteratura pura e la letteratura amena o volgare o narrativa che ha tanto contribuito all'attuale decadimento.

Chi intendeva dedicarsi sul serio alle lettere, doveva recidere il cordone ombelicale della tradizione e ignorare quanto accadeva intorno a lui. Ho analizzato altrove diffusamente tale malattia, e ne ho tratto una diagnosi desolante. Basti qui constatare come Bacchelli e gli uomini della sua generazione si sentissero, al termine della guerra, in un vicolo cieco. Ripigliare i chimismi lirici d'avanti il 1914 era impossibile; passar nei ranghi dei narratori proprio nel momento della famosa ondata Vitagliano sembrava — a ragione — scandaloso. Nacque il «compromesso della *Ronda*», che raccolse e cristallizzò molte idee che erano per l'aria e i cui fascicoli furono per tutti dei quaderni di esercizi per i compiti futuri. Indi, chi aveva buone gambe si mise per strada, e Antonio Baldini capitò al *Corriere della Sera*. Bacchelli e gli altri capirono che bisognava rompere il ghiaccio: Lorenzo Montano diede un romanzo a Mondadori, Cecchi si rimise sul *Secolo* a dipanare i fili della nuova letteratura; Barilli si fece anch'egli giornalista, Saffi scomparve com'era venuto, e il solo Cardarelli restò a tessere lentamente le sue pagine. Il pronubo delle nozze fu Mondadori, e la *Fiera* la sua gran trovata. Con la sua spaventosa abbondanza di edizioni, egli giocò a confondere le carte in tavola, a pubblicare Saponaro e Valardo e Amerigo Guasti insieme a Lorenzo Montano, annullando le differenze, cancellando le tonalità troppo crude; con il suo settimanale e grazie alla strategia di Fracchia, mise insieme Bacchelli e Mana-orda, Gargiulo e Ismaele Mario Carrera e Francesco Flora, Borgese ed Alvaro. Ebbe Ojetti e Ramperti, Croce e Achille Campanile. Per ultimo, tirò fuori il razzo ad effetto, Curzio Suckert.

Nel baraccone della *Fiera*, Bacchelli si rincentuò nell'angolo della critica drammatica. Dovevano guardar con qualche diffidenza a questo bolognese rubizzo, maturato un po' al sole di Roma, e proveniente dalla rivista più discoltosa e schizzinosa degli anni recenti. Ma non ci furono ostacoli seri per il preludio ed accorto arrivismo di Bacchelli, signore nel trattato, e disposto a fare di buon grado l'elogio della capitale intellettuale, vogliam dire di Milano. In realtà egli ha coscienza di esser di un'altra razza — che so — di quella del romanziere Virgilio Bocciarelli, ma non gli rincresce di contribuire a riavvicinare i due tronconi della letteratura novecentista. Ci sono, è vero, gli scrittori e quelli che non sanno scrivere: Gotta, Rosso di Son Secondo (cfr. le recensioni della *Ronda*) ma dopo tutto il mondo è largo, ed è una gran comodità andare al «Convegno» per futare il vento che spira, prima della passeggiata serotina in Galleria. Bacchelli ha messo casa a Milano, si è imborghesito, e piano piano ha accarezzato il necessario numero di altrui vanità per aver pace e rispetto. Quale critico drammatico si è ben guardato dal mostrar la spiccata originalità e la curiosa e ostinata indipendenza di Ramperti uomo pericoloso, amante delle liti, delle polemiche e degli scandali, capace di battersi per il gusto di non rinunciare ad un'immagine troppo audace o ad un paragone sapotico. Si è invece tenuto ad un'onesta e sommaria linderia, che non fa male a nessuno. E' generalmente inutile leggere le cronache di Bacchelli, ma se vi ci applicate vedrete che il futuro successore di Simoni al *Corriere della Sera* non sarà Silvio d'Amico, ma lui (Ramperti, tenete la scommessa).

Il nuovo soggiorno dell'autore del *Diavolo al Pontelungo* spiega molte cose: per esempio quel falso tono populareo alla Riccardo Balsamo-Crivelli (un Carlo Ravasio superiore) che proprio ad apertura di libro vi fa tornare indietro, «Cent'anni fa, per la festa di San Giovanni, la messe indorava e santificava le campagne. Il pane è vita degli italiani, e il grano finisce di maturare nella stagione più spessa di grandinate» e certe movenze manzoniane che stridono come una carrucola di pozzo. Si futa la condiscendenza dell'artista culto nel maneggiare una materia vile, del signore che s'impanca coi popolani, del milanizzato che si scusa di parlar di contadini e di plebe alle intellettuali bolognesi. Ma queste repugnanze, se stanno a provare la difficoltà della fusione letteraria a cui Bacchelli si è posto e la sua tutt'altro che completa liberazione dal neo-classicismo di accademismo e di società, rendono maggiormente meritorio il tentativo. Affondato in una delle poltrone del *Convegno* o ritto nel baraccone della *Fiera*, questo bolognese lungo, cauto e pasciuto, diplomatico per temperamento e tradizione, ha in cuore la nostalgia della Madonna di San

Luca, e gli facciamo l'omaggio di credere che in fondo ci sia in lui un intimo seppure ben ovattato disprezzo per i «collegi» di Galleria. (Chi egli si metta a tavola con loro, senza voler far caso alla propria superiorità, non conta. Le apparenze sono salve, ma in sostanza c'è un dissidio. Bacchelli può illudersi di aver conquistato Milano: in realtà ne è mille miglia lungi. Vedete questa copertina giallastra e provinciale, e l'editore nuovo, e la scarsità degli articoli e delle recensioni, la mancanza delle trombe di Gerico di Arnoldo Mondadori: vi par poco significativo? E, a libro chiuso, ditemi se lo credete atto ad interessare i lettori di Giuseppe Antonio o di Brocchi, le lettrici di Marino Moretti e di Panzini, e non parliamo dei seguaci di Gotta, Saponaro, Da Verona et similia. Le concessioni di Bacchelli non gli servono dunque se non a perdere qualche lettore raffinato e s'ontoso, diciamo meglio: intransigente).

Chi sa far grazia ai tempi, non vorrà troppo male a Bacchelli; anzi, lo loderà con discrezione e misura. *Il diavolo al Pontelungo*, storia di una congiura andata a carte quarantanove, è un racconto gustoso e colorito. Il primo tomo dell'opera, dedicato a ritrarre la vita di Michele Bakunin a Locarno, è un po' diffuso e slegato: la caricatura della colonia comunista alla Baronata si disperde o si ripete, l'analisi si allenta. Ma ci sono dei tipi, delle figure, e ci pare un miracolo di trovare, in un romanzo italiano, delle creature vive, bene osservate, minuziosamente e con bravura dipinte. Satira politica? No, la semplice ironia, la strizzatina di occhi maliziosa del perfetto «vecchio italiano»: scettico, pratico e gaudente, davanti allo spettacolo delle contraddizioni e delle anomalie di un gruppo di idealisti militanti. Quel Bakunin, gran signore con i soldi degli altri, panciuto e facendo, perpetuo faccendiere che non, conclude mai niente, terrorista e buon diavolo, che sarebbe un personaggio di Dickens ove non gli ronzasse pel capo l'idea della rivoluzione; e Caferio, il meridionale — prete, fanatico, cocciuto come un mulo e sentimentale come una verginella; poi i corifei, capitati nella rete della rivoluzione da tutte le parti: una galleria di tipi comici e tragici: dalla spia al fannullone, da quel che viene dritto dalla Comune al povero alla lenza, al gagliardo avventuriero che non si fa scrupolo di mangiare sino a schiattare, di bere in conseguenza e di abbrancare le gonnelle che passano; le donne: Vera Karpof, gatta innamorata che si strofina al suo uomo, Anna Kulisciof, quadrata e fredda intellettuale, Antonia, la compagna di Bakunin, stanca madre di famiglia, Olimpia, la moglie di Caferio, che vuol fare «arrivare» il marito, pigliando l'anarchia per una «carriera» borghese. Che pentoloni! E Bacchelli lo rimette a tutto spiano, con un vigore e una foga da artista esperto e appassionato. Si legga il capitolo «Le mille e una notte» e si scoprirà la ricchezza che serbano certi motivi semplici ed elementari di sorpresa e di sensualità grassa quando si riprendano con un po' di garbo, di simpatia e di accortezza: frange e belle scene di commedia, difficili da tener nel tono giusto qualora mafichi all'autore l'educazione letteraria adeguata. Capita a Bacchelli quel che successe a Ramperti nella *Corona di Cristallo*: di sentirsi poeta al cospetto di un'accesa e luminosa sensualità. Tra il capitolo XVII del primo tomo del *Diavolo* e lo Stecchetti più attento e sorvegliato — del «Guado» per esempio — c'è una parentela che conviene notare, così come conviene segnalare la rinvenita carnale della nuovissima letteratura (che non è la lussuria della produzione cocainizzata del dopoguerra) sulle pallide ideologie degli impotenti che furono in gran voga al tempo di *I vivi e i morti*.

Nella Bologna del '74 s'entra col secondo tomo del libro, ed ecco Andrea Costa il «biandino» sempre in suocchio, oratore e demagogo sopra ogni cosa, romagnolo nervoso e vibrante, uno di quei cavalli generosi che s'esauriscono presto e poi si fiaccano, s'abbattono d'un subito. Bakunin lo sfaticato e Caferio il mistico si sono insultati per questioni di denaro, il falansterio comunista della Baronata s'è sfasciato, e il boiardo, ripreso dalla vecchia chimera si trapianta a Bologna per organizzare la rivoluzione. Allo Spluga «una luce soave, che pareva nascer dalla terra, come pare nascer dalla gleba il bagliore delle luciole prima che la mietitura le spenga, inazzurrava alberi, ombre, campagna e lago. Su monti opposti era sorta la luna, e rideva tenue sul lago».

A Bellinzona «la notte, fugata dall'alba su tutte le cime, inseguita per le pendici, cercata nelle valli, si smariva prima di giungere al fondo, e perdeva nella fuga l'esser suo d'ombra e di buio». Bakunin scendeva in Italia con l'idea di preparare il «gran giorno». Ma il fermento delle plebi, le angustie economiche, i malcontenti suscitati dall'unificazione del regno erano un terreno friabile e infido. Scambiare gli schieramenti dell'assetamento per i segni precursori del crollo fu l'errore di Bakunin, di Costa e dei loro radi e ondeggianti seguaci. Uno squadrone di carabinieri fa il proprio dovere, e tutto è finito: le magre schiere dei ribelli, stanche e disarmate si arrendono; Costa viene agguantato mentre esce dal letto di una popolana che lo snerva; Bakunin si traveste da prete, e fila di nuovo alla frontiera; i cospira-

tori mancano al convegno, o arrivano per vedere che cosa fanno gli altri e non per agire.

Bacchelli ha scritto questa opera buffa, pululante di personaggi, rappresentati i nuvoloni che s'addensano su Borgo Panigale dopo che il diavolo ha incontrato l'arciprete al Pontelungo, ma che al momento di sciogliersi in grandine, per quattro esorcismi mutano di posto e vanno a sgruarsi sull'asciutto greto del Reno. La tragedia si cambia in farsa, e ci vorrebbero gli ottoni della prosa di Bruno Barilli per rendere degnamente il trapasso. Qui si desidera soltanto notare quanto l'arte di Bacchelli acquisti sostanza e pregio nell'accostarsi ad orizzonti e a figure che le sono familiari. Il conservatorismo dell'uomo che conosce i modi della provincia e i costumi dei compaesani, e pur considerandoli senza molto rispetto v'è affezionato, si manifesta nell'abbondanza dei particolari (cap. XXX: «Notte bolognese») di contorno, e nel calore che gli dispiace per disegnare profili di secondo piano, o gruppi, per creare insomma uno sfondo affollato e tumultuoso. Ci si può chiedere se fosse indispensabile lo stupendo ritratto dell'Argalia (vol. II, p. 184-187) che è di una verità profonda; o se la rappresentazione delle «dame ungheresi» al teatro Brunetti non sia un'ornamentazione eccessiva rispetto all'economia ed al tema del libro. Ma Bacchelli si mostra troppo obliato e sperduto in queste divagazioni perché il lettore non lo assolve. Meglio una «posa» di più di Vera Karpo di disinta e innamorata (II, 175-76) che non le dissertazioni storiche circa la via Emilia o le considerazioni finali, che arrieggiano un Manzoni da Casalecchio sul Reno. Quando Bacchelli si tuffa nel suo mondo di popolani, e ne trae l'Argalia e Sandrone, oppure erra per la rossa Bologna e per quelle campagne assolate e pingui è uno scrittore robusto, forte, un artista talora eccellente (si guardi però da facilonerie o da giochetti di questo genere: «Pareva che la notte, già bruna ed azzurra, desse la tempera ai ghiacciai, come un violinista riduce la corda, col tenderla alla nota voluta». - II, p. 91); allorché pretende di moralizzare, l'inchostro lascia sulla carta una selva di ghirigori insensati.

Il *Diavolo al Pontelungo* segna dunque il ritorno del figliol prodigo alla terra natale, la nascita di Bacchelli romanziere e artista vero. Non si tratta di evocazioni nostalgiche e sospirose alla Michele Saponaro, ma del pieno possesso di una materia verso cui si è spinti da affinità naturali. Le prove romane hanno servito a esercitar lo stile, a creare il senso del vocabolo preciso e pittoresco e a dare quella disinvoltura di tono che evita i pericoli dell'entusiasmo; i travimenti milanesi a far sentire più vivo e colorito l'ambiente di Bologna. Restano i vezzi moralistici, e talune scorie nelle pagine troppo o poco sorvegliate, ma le pecche del libro non sono tali da guastarlo o comprometterne la qualità. «A dirla tutta, Bacchelli è il giovine Goethe bolognese che vien fuori da tutto il nostro *sturm und drang* post carducciano», scriveva Baldini, e a intendere le sue parole con il debito senso delle proporzioni, e a lasciar loro l'aria di un paradosso, si possono accogliere. Bisogna che Bacchelli si liberi da certi pigli intellettualistici che ancora lo tormentano, e si sprofondi nella «vecchia Italia», che egli è fatto per capire e per amare. Il giorno in cui gli allori di Cardarelli non lo tenteranno più, e che si renderà conto della vanità della *Piera*, ritirandosi all'ombra della sua Madonna di San Luca, Bacchelli sarà in arcioni. Un decreto nominativo della Provvidenza lo ha chiamato ad esser l'interprete dell'Ottocento italiano, e il suo temperamento scettico e sensuale lo servirà a meraviglia. Persino il diavolo diventa per lui «un signore in *gibus* nero come un grillo, abbottonato, schifiloso nel mettere i piedi nella polvere di strada, che aveva sguardo duro e fuggitivo» e non c'è pericolo che caschi nelle fesserie del signor Bernanos. Come poi egli sappia districarsi dai peggiori passi ve lo prova la pagina che segue, in cui mi pare di avvertire un sapore un po' arcaico, ma schietto, di cose nostre:

«I torbidi avevano richiamato Re Vittorio, che era a caccia sulle sue Alpi, alla capitale e al caldo. Il 9 d'agosto verso sera, inquieto, si era portata una seggiola nel vano di una finestra, e fumando un sigaro guardava col melanconico furore di un cacciatore costretto a perder la caccia, la piazza di Monte Cavallo e i due eroici nudi delle statue, ferme nell'armionosa tristezza della perfezione greca; ascoltava il singulto della fontana nella vasca, che pareva la voce crepuscolare di Roma estiva sonuosa. Non era, quella veduta, il paesaggio dell'anima di lui, che prediligeva la Val d'Aosta e San Rossore. Il Re, a cavalcioni sulla seggiola, ottava il *Presidente Minghetti*. Quando questi gli ebbe date le ultime notizie da Bologna, Vittorio Emanuele, che le aveva ascoltate passeggiando, si fermò davanti alla persona alta, dignitosa, curiale del ministro, e guardandolo di sotto in su con aria militare, gli chiese se «la grana di Bologna» era tutta lì.

«Era tutta lì per allora.
«Non è gran cosa, disse il Re, ma insomma l'abbiamo appena fatta questa Italia, e già la vogliono disfare. Che cosa ne dite voi, Minghetti...? Se credessero, continuò il Re, che abbia lavorato per mio piacere personale a farla, sbaglierebbero. Io stavo meglio Re di Piemonte.

Ma ho avuto il trono a Novara, io, e si trattava di vendicare quella giornata. Per un Savoia questo non fa dubbio. La politica la lasciava fare a Cavour, gran teista, non stava mai quieto faceva tutto lui, voleva tutto lui, e i ministri, non dico che figura facevano i ministri. Voi dite che la facevo anch'io?

Idee d'un solitario sul teatro

Non v'ha dubbio: il teatro contemporaneo soffre di anemia acuta, e si dibatte in una crisi d'impoverimento del sangue, al quale fanno difetto i globuli rossi. Riguardo ai medici ed ai farmaci, molti sono stati i tentativi più o meno arditi, per arrestare il decorso della malattia; ma finora nessun miglioramento è stato notato. Anzi il termometro continua a salire e, forse, se non interverrà qualche improvvisa novità, salirà ancora. Sazi di diagnosi altrui, vogliamo tentarne una nuova.

Pubblico. — Oggi si va a teatro per vedere e non per sentire. Non è un insulto al pubblico, che acquista il suo bravo... biglietto d'ingresso, se diciamo che gli effetti ottici hanno la facoltà di mandare in visibilità la platea.

L'uomo moderno nella sua affannosa ricerca di nuove sensazioni s'è dimenticato di una semplice verità; cioè che lo spirito umano, per quanto ardito sia, non si materializza come una automobile ed il suo volo sebbene più audace, non si calcola in chilometri-ora come quello degli aeroplani. Forse è un'ironia od uno scherzo della storia, ma proprio oggi in pieno neo-idealismo, tutto si riduce a puro calcolo matematico.

Per il gran pubblico non c'è differenza: il teatro è quanto un campo di «foot-ball», o un qualsiasi velodromo, se non peggio. Infatti: andare a teatro, quale noia! Cento volte meglio vedere un individuo portato in trionfo come divo, solo perché con un poderoso pugno è capace di mettere «knock-out» un suo competitor, che grondante sangue per il naso rotto, ha la facoltà di lanciare gli spiriti verso i sublimi spaziali... del Nulla. Questa è febbre di dissoluzione e simile al turbine trascina seco nel suo moto vorticoso, anche gli spiriti più geniali.

L'occhio ha bisogno dello sfarzo, l'orecchio sente la necessità dei rumori violenti, altrimenti le fibre dell'animo rimangono inerti, come un bevitore cronico alla vista di una fonte purissima.

La macchina ha avuto ragione dell'uomo; è divenuta la padrona incontrastata del mondo. Essa frusta il suo schiavo, ne assorbe il sudore e comprime il suo spirito; e lo schiavo abbandonando ad ogni personalità umana grida assetato: «Divina Circe, un tuo bacio e non importa se sarò un mostro orribile che latrerà al mondo la propria vergogna».

Il secolo dello schermo. Le dive del cinema passano da bocca a bocca; il pubblico paga cinque lire ed applaude alle capriole di Charlot; mentre in soffitta su Goldoni, Alfieri, Shakespeare, ecc... s'accumula la polvere.

A teatro il pubblico — nella sua grande maggioranza — si sente ormai a disagio: sbadiglia, rumoreggia; le donne trovano una palestra per mettere in mostra le loro bellezze ed i più — per snobismo — entrano a sipario alzato. Regolamenti non ce ne sono; gli impresari tacciono perché costoro pagano l'ingresso, cosicché ai pochi onesti apprezzatori non rimane che prendere il cappello ed uscire di fronte ad un simile stato di cose.

Lo spirito è assente; gli occhi soltanto seguono con ritmo crescente le varie fasi. L'intreccio drammatico, lo sviluppo psicologico non contano; ciò che ha importanza è la «messinscena» in parte per la rivoluzione operata nella coreografia ma in parte anche perché il grosso pubblico, oggi va a teatro colla stessa disposizione d'animo di coloro che seguendo un funerale trattano d'affari.

Attorno al teatro s'è formato un vuoto è benché molti siano ancora i frequentatori, tuttavia fra pubblico ed attori non c'è più nessun legame; e numerosi sono i casi in cui si odono applausi, i quali non si sa a chi vanno diretti, all'Autore od all'Interprete, oppure se si applaude solo per seguire i più come succede nella maggior parte dei casi. Con un tale criterio artistico, c'è davvero da domandarsi qual'è la fine che aspetta il teatro: forse una morte ingloriosa.

Fanno il loro tempo le grancasse ed i più abili giocolieri riscuotono applausi. Il pubblico non ha ragione di domandarsi ciò che sta succedendo poiché esso spesso trascina seco nella sua parabola ogni valore artistico ed affoga nel Nulla il patrimonio di parecchie generazioni.

Ci fu un momento in cui questo innocente godimento dello spirito era apprezzato. Oggi non lo è più se non da pochissimi. Chi se lo concede è sospeso. E come è interessante conoscere questo lato della psicologia collettiva! Del resto le affermazioni di attività mentale più diffuse sono oggi quelle di chi voga verso l'ignoto con un senso d'infantile curiosità, o con l'animo disposto a brusche sensazioni: l'incognita ha sempre in sé qualche attrattiva, che cade al momento stesso del suo apparire.

Ma nell'ordine delle cose fatto dagli uomini

«Maestà, protestò Minghetti, il senno e la forza d'animo...» (II, 288-89).

Dinanzi a questa sana semplicità provinciale e a questo amore per la tradizione anche un critico esigente comincia a respirare.

ARRIGO CAJUNI.

Le Edizioni del Baretto

OPERE EDITE E INEDITE

di Giosuè Borsi

in dieci volumi a cura degli amici

PIANO DELL'OPERA

L'eroica fine di Giosuè Borsi, morto combattendo a Zagora il 10 novembre 1915, i casi dolorosi della sua vita famigliare, la sua conversione al cattolicesimo, le sue opere d'arte improntate al paganesimo classico accanto a quelle successive di alta contemplazione cristiana, e, infine, il richiamo della Chiesa Cattolica, che sembra disposta a elevarlo sugli altari, hanno suscitato in tutto il mondo vasti entusiasmi e feconde meditazioni di coscienza anelanti la luce divina. Scritti e traduzioni non si contano più sul novello crociato, che, dalla trincea insanguinata, lanciò il suo grido immortale di fede: «Amore e libertà per tutti». Ma ora è tempo, ed è necessario, che all'entusiasmo succeda la meditazione severa, all'applauso delle folle, il piegarsi riverente della critica, affinché la vita e l'opera di questa purissima giovinezza italiana siano poste in piena luce, e fecondino gli spiriti nella certezza dei documenti integrati. Da questo bisogno, largamente sentito dagli studiosi e dalle stesse schiere giovanili che osannano al «fratello o maestro spirituale», e dall'amore irrorato di lacrime di una madre «veramente perfetta» — Diana Borsi — è sorto il difficilissimo progetto di pubblicazione di tutte le opere dell'Eroe, che gli amici cureranno con quella devozione che nasce non solo dai ricordi, ma dalla presenza stessa di una coscienza adamantina, che conobbe le asprezze della salita e provò l'estasi della vittoria.

Le opere già pubblicate saltuariamente, senza criteri unitari, i numerosi e preziosi manoscritti e le splendide lettere (dai primi anni alla morte), saranno vagliati e presentati organicamente in dieci eleganti volumi, ciascuno dei quali, illustrato da brevi note, sarà preceduto da una prefazione sintetica ma esauriente. Le sole prefazioni formeranno una compiuta storia critica dello scrittore e dell'uomo; e possiamo assicurare sin d'ora che questa edizione integrale rivelerà al mondo un nuovo Borsi, più grande anche se più umano, e cancellerà i clichés creati dalla retorica di molti facili, benché sinceri divulgatori parolai: rivelazione di un carattere potente, che esprime in modo perfetto, nell'arte e nella vita, alcune delle più profonde esigenze dell'anima nazionale. D'altronde basta legger i nomi degli amici collaboratori per comprendere l'importanza di questa edizione, che, al solo annuncio ha suscitato commoventi attestazioni di simpatia in tutti gli ambienti intellettuali.

Ecco dunque il piano editoriale:

1. - *Poesie*. Con prefazione di ETTORE ROMAGNOLI.
2. - *Orismiti*. (Dieci novelle di cui cinque inedite, con prefazione di S. E. EMILIO BODRERO.
3. - *Le fiabe della vita*. (Poemeti drammatici in parte inediti). Con prefazione di VINCENZO ERRANTE.
4. - *Confessioni a Giulia* (Ediz. integr.). Con prefazione di FERNANDO PALAZZI.
5. - *La Gentile* (Opera inedita). Con prefazione di GUIDO MANACORDA.
6. - *Colloqui con Dio*. Con prefazione di PIERO MISCIATELLI.
7. - *Scritti letterari*. (In parte inediti). Con prefazione di DINO PROVENZAL.
8. - *Il Capitano Spaventa*. Con prefazione di GIUSEPPE FANCIULLI.
9. - *Lettere*. (1905-14).
10. - *Lettere* (1914-15).

Con prefazione di VITO G. GALATI.

Di tutte le opere saranno pubblicate due edizioni: una di lusso, in copie numerate, e legata speciale, di cui ciascun esemplare porterà stampato il nome del sottoscrittore, che sarà posta in vendita ai soli prenotatori al prezzo di L. 250; l'altra comune, con gli stessi caratteri, nitida ed elegante, al prezzo di lire 150. I volumi separati saranno messi in vendita ciascuno ad un prezzo che varierà fra le 20 e le 50 lire; e per ciò interesse di tutti prenotare l'edizione preferita.

Nessuna biblioteca, nessuna scuola, nessuna casa dove si legga, e tanto meno gli studiosi, si priveranno di quest'opera, che gli amici di Borsi affidano soprattutto agli italiani, invitandoli a sottoscrivere per facilitare una impresa che ha scopi esclusivamente spirituali.

Mevio.

La sensibilità di d'Annunzio

A Gabriele d'Annunzio è stato riservato un singolare destino. Essere vivente ancora, celebrato come il più grande poeta dei tempi moderni, come altissimo interprete dell'anima italiana, come grandissimo nella poesia e nell'azione: Poeta ed Eroe nazionale. Colmato di onori e di riconoscimenti. Ed insieme essere effettivamente dimenticato; non più letto, se non nella sua opera scadente, e non avente efficacia sui suoi contemporanei se non attraverso una esteriorità di consensi e di imitazioni retoriche. Ed anche questo superficialissimo: il dannunzianesimo ha dilagato, ma le stesse correnti che a lui potrebbero richiamarsi battono in quello che di vivo è in loro strade autonome.

Così, ovunque un consentire a parole e un rinnegare alla realtà. Forse questo è un residuo di dannunzianesimo che però — alla fine dei conti — nella letteratura — è una malattia che si può considerare superata, o alla quale, se anche come tutte le malattie dello spirito è sempre risorgente, abbiamo ormai sufficienti forze da opporre per combatterla ad ogni suo rinascere. Il problema non è più ormai della letteratura.

La mancanza di semplicità, che ha falsato gran parte dell'opera poetica dannunziana, si riverbera così anche sulle posizioni attuali; e dovrebbe essere opera della critica scrinare il vero dal falso. O almeno — con un attento studio interpretativo — a questa chiarificazione avvicinarsi.

Nel complesso si può dire che d'Annunzio non meritava « ni cet cyès d'honneur, ni cete indigénité ».

La maggiore offesa che si possa fare a un poeta è professargli seguita senza intenderlo, battergli la grancassa intorno senza averlo neppure letto e, soprattutto, non mai con l'amore che ad ogni vero poeta, grande o piccolo che sia, va dedicato, essersi preoccupati di quello che in lui è poesia e, come tale, eterno — per seguirlo in quello che di lui è passeggero e secondario.

Così per scrivere oggi di Gabriele d'Annunzio il primo sforzo deve essere di porsi al di là dell'atmosfera di gloria, tra eroica scandalosa clamorosa ed esagerata che circonda il poeta, e di cui egli si compiace, non si sa se tutto sul serio o come un gioco — teso agli altri — in cui abbia finito per incappare egli stesso. Questo clamore per ogni atto e per ogni parola di d'Annunzio traggono naturalmente o ad una ignorante adorazione o ad una — più giustificata — noncuranza. Il che poi finisce per far dimenticare a tutti quale sia l'opera effettiva e poetica per cui Gabriele d'Annunzio è giunto a questa fama e a questa gloria.

La retorica va lasciata alla retorica. Noi cercheremo di far riccheggiare e rivivere in noi quello che del poeta è immortale: la sua poesia; mentre, con l'interpretazione del contenuto di questa poesia, avremo l'umeggiato una delle tante facce della vita italiana di oggi.

Problema che non è attuale, nel senso preciso del termine, ma storico — tanto lontani ci sentiamo dal mondo degli Andrea Sperelli e dei Corrado Brando e dello stesso libro di Alcione, ma che è, pure, insieme troppo vicino, perché una parte di noi non sia presa nella sua passionalità di oggi da questo mondo e da questa poesia. Gli studi di Benedetto Croce, del Borge e del Gargiulo hanno dato l'impostazione per ora definitiva di ogni critica sull'opera dannunziana. Le definizioni di poeta *dilettante*, poeta della sensualità e poeta della natura, possono essere riprese per chiarire sotto altri aspetti quella medesima opera. Certo è che oggi una cosa appare chiarissima: come il contenuto su cui questa poesia lavora, sia quant'altro mai distante dai nostri problemi, dalla nostra anima, e vicino ai problemi dell'oggi solo in maniera riflessa e quasi, direi, per contrapposizione. Esso è moderno, vedremo come sia solcato persino da quell'ansia inquietta e romantica che è il segno della nostra epoca, eppure non è la nostra modernità: non ci interessa. Viene così in un certo modo posta la spiegazione del come questo poeta tanto acclamato sia poi così poco sentito e del come questo « principe dei poeti » finisca per contare nella vita di oggi molto poco, di come egli sia in realtà « presente, ma assente ». Già dopo le *Laudi* all'epoca del *Forse che si forse che no* il mondo dannunziano era crollato.

Per intenderlo bisogna rifarsi all'epoca del primo apparire del poeta sulla scena letteraria, all'epoca di quella *Cronaca Biontina* che diede a d'Annunzio, ancora giovanissimo ed ignoto, una prima risonanza. *Impronta Italia Roma chiede, Bisanzio essi le han dato*. Epoca di transizione: l'epoca, come si dice, delle rinunce, del trasformismo e della corruzione. L'Italia formata da unità di Stato con il processo di sforzo eroico e insieme di compromesso, che qui non è luogo di rievocare e che d'altronde, nei suoi schemi, è stato sin troppo riccheggiato, si trovava ad esercitare un ruolo di grande potenza, ancora impreparata al ritmo severo di una vita politica moderna. Di qui i vizi inevitabili — nel campo politico: parlamentarismo; nel campo culturale: decadenza dei valori morali. Questo sia detto: vizi di un'epoca per altri riguardi forte e rigogliosa e che ne intaccavano solo, più che altro, l'apparenza esteriore e determinati strati politici e intellettuali; perché insieme non va dimenticato che quegli anni, per limitarsi alla letteratura e agli studi, vedevano l'affermarsi sicuro della poesia severa e moderna del Carducci, e poco dopo si preparava, nella laboriosità erudita, il grande rinnovamento crociano: filosofico e morale.

Il poeta va spiegato col suo tempo e insieme non trova che in se stesso, nella sua

personalità, un termine di giudizio; d'Annunzio frutto della sua epoca è abbastanza grande poeta per superarla e per darsene un senso nuovo.

Certo è che in lui non troviamo nulla di quelle che erano state le preoccupazioni della poesia carducciana; gli inizi dell'uno coincidono col pieno fiorire dell'altro, ma paiono di due epoche lontanissime e diverse.

Se i poeti sorgono per generazione spontanea, d'Annunzio ricompare in sé — come è di ogni ingegno originale — motivi suoi, che l'ambiente in cui visse contribuì a rendere ancora più diversi da quelli della immediatezza precedente poesia italiana. Piuttosto, se vorremo riavvicinarlo a qualcuno, dovremo cercare i *decadenti* francesi, da Baudelaire a Barrès, ed anche questo, come tutti i paragoni, con un valore quasi del tutto esteriore.

Scrive Th. Gautier (parlando di Baudelaire): « Il y a des gens qui sont naturellement manières », e sin dai primi saggi d'Annunzio ci dà un esempio di questo manierismo, di questa artificiosità sincera. Quanto tutti i problemi morali, intellettuali, culturali, politici sono annullati — o li si tratta con indifferenza, il che è peggio — è naturale che quello che viene ad imporsi all'artista è il puro problema della forma. Forma che scissa da un contenuto a cui aderiva come l'abito al corpo, viene per forza ad essere non altro che un bell'ornamento senza scopo. Di qui il bizantinismo, la preziosità.

E' già stato infatti ampiamente luneggiato dai critici come caratteristico dell'opera dannunziana il fatto che nessun problema intellettuale o morale vi presiede. Come il De Sanctis osserva del Petrarca manca a d'Annunzio quella « concentrazione ed unità delle forze intorno ad un punto solo, il che è la serietà della vita ».

Eppure quando noi diciamo « manierato », quando noi parliamo di « mancanza di contenuto » di « indifferenza di contenuto » noi sentiamo di essere su una strada che facilmente ci può sviare dalla comprensione dell'arte di d'Annunzio. Il poeta scrive di Andrea Sperelli, il protagonista del *Piacere*: « il suo spirito era essenzialmente formale. Più che il pensiero, amava l'espressione. I suoi saggi letterari erano esercizi, giochi, studi, ricerche, esperimenti tecnici, curiosità ». Questo non si può applicare che ad una parte sola dell'arte dannunziana, e la minore.

Perché in d'Annunzio, oltre a questa indifferenza, a questo formalismo, vi ha qualcosa di serio e di profondo. Sarà un decadente, ma la sua arte spesso raggiunge il tono della vera poesia.

Questo susseguirsi di frasi, di immagini, questa continua tensione dello spirito verso l'eteriorizzarsi in una forma ampia e ricca, quello stesso che vi può essere di barocco e di confuso — è, in qualcosa almeno, inteso con serietà. Parlando di se stesso nelle ultime *Faville del Maglio* ci dice: « io sono l'italiano venturiero, di stampo antico e nuovo ». Questo rivela una sua fasziosità irrequieta, ma non voleva certo paragonarsi — e non è da paragonare — ai Casanova dello spirito o a quei letterati del quattrocento che, dice De Sanctis: « facevano come i capitani di ventura; servivano chi pagava meglio; il nemico dell'oggi diveniva il protettore del domani. Erranti per le corti si vendevano all'incanto ». Tali saranno al più gli epigoni dannunziani. D'Annunzio si può chiamare indifferente al contenuto se per tale si intendono appunto problemi di carattere intellettuale o morale in senso stretto, ma noi sentiamo che egli ha uno scopo nella vita. Questo scopo potrà definirsi come ricerca della perfezione artistica, quello che è certo è che nell'approfondimento in se stesso, nei suoi motivi interni, nella sua sensibilità egli procede, se non sempre, spesso, con forza che è segno di serietà e di sincerità e che ci dà per risultato la poesia.

Perché si sbaglia credendo ad un d'Annunzio tutto eteriorista; e molto più ad un d'Annunzio, come egli vorrebbe farci credere, completo e armonico.

Ci siamo richiamati all'epoca in cui fece le sue prime prove l'arte di questo poeta: epoca in cui era molta corruzione e soprattutto una mancanza d'ideali, che comunemente accettati dessero a tutta la vita sociale un tono forte e severo; ma, come già ha fatto osservare Croce, non la si può chiamare epoca di decadenza. « Qualcosa vi era di decaduto », ma vi erano anche altre forze alte e serie che sorgevano o già si affermavano. Così, si direbbe — per continuare il paragone — l'arte di d'Annunzio esce da un simile squilibrio; ne esce stranamente difettosa in alcune sue parti e quasi perfetta in altre: ci sentiamo alle volte dinanzi ad un grande poeta ed altre volte ci riesce insopportabile. E pur sempre vi rimane un tono elevato, troppo pomposo talora ma non mai volgare.

Il poeta che è sempre un attento osservatore di se stesso, (io non so parlare se non di me) ci rivela in parte questo suo segreto. Ecco Foscarina di fronte a Stelio Effrena — l'imaginifico: « le pareva di smarrire il senso della sua vita propria e d'esser sollevata in una specie di vita fittiva, intensa e allucinante, dove il suo respiro diveniva difficile; e mentre a lei, come a noi tutti « non era dato persistere in un tal grado d'intensità, ella vedeva l'altro mantenersi facilmente ». Le « belle e perfette parole » hanno « una spontaneità che le dimostra sincere » ed è questa sincerità che noi dobbiamo ricercare.

E' un'arte che ricca di pregi e di difetti, in questi e in quelli portante impresso un comune e indelebile segno d'origine, è stra-

ordinariamente varia e insieme uniforme; monodica: non sa togliersi da un tono unico nel quale restano assorbiti tutti i suoi aspetti diversi. Di qualsiasi argomento parli sono sempre i medesimi motivi, le medesime immagini, le medesime impressioni; quando queste e l'argomento fanno un tutto unico ecco la bellezza, altrimenti (e spesso) l'opera d'arte mancata.

Potrà cantare la Diversità « sirena del mondo »: « la mia anima visse come decimila »; « in sono variazioni su tema unico. Come poeta non inteso a meditare problemi di vita morale e intellettuale e a quelli riccheggiare nel suo canto, è la sensualità che predomina in lui. « La più fertile creatrice di bellezza — ci dirà poi — è la sensualità rischiarata dalla divozione ». Ma con la defaizione poetica sensuale è detto poco, se non è spiegato di quale sensualità si tratti: sensuale era il Boccaccio, sensuale voluttuoso spesso il Tasso.

La sua sensualità (quanto poeta) può distinguersi per una caratteristica: la scontentezza di sé, il non appagamento.

Era apparso col *Canto Novo* come un *enfant prodige* segnato dal destino. Il suo canto fresco ed energico, pieno di avida sensualità e di sana innocenza appariva come l'annuncio di una nuova era poetica. *Redeunt salutaris regna*. Si annunciava l'era della pura poesia. Ma era una poesia solo nell'apparenza primitiva; nella realtà invece raffinata, complicatissima, artificiosa.

Anche il Carducci aveva avuto momenti e atteggiamenti sensuali, ma la sua sensualità sempre casta e severa era nutrita di un pensiero forte e universale. Qui noi vediamo la poesia tutta pervasa da una materia spesso profondamente torbida e anche immorale: avere per suoi toni l'eroticismo e la voluttà. Ed insieme un malcontento, una incertezza e un'irrequietudine.

I protagonisti dei suoi romanzi e dei suoi drammi saranno personaggi falsissimi ed egoisti, vanamente ambiziosi e tutti dominati dall'elemento amoroso che li travolge come marionette imbelle. Esso è al centro della loro esistenza. L'istinto lo domina quasi tutti come « qualcosa di estraneo che sia penetrato in loro ». L'amore vi è inteso come « la più grande delle tristezze umane, vano sforzo di uscire da se stessi »; malati, quasi tutti — come Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte* — oscillano tra l'intellettuale complicatissimo e il bruto.

E noi vediamo che la stessa poesia di d'Annunzio procede nella medesima maniera. I valori esteriori vi sono sopravvalutati, i modi di espressione eccessivamente ricercati, nei momenti di vena minore: arcaicità senza scopo, erudizione inutile, e cattivo gusto. E quando il risultato artistico è perfetto, questa stessa perfezione ci appare quasi fondata su valori puramente formali. Ad una raffinatezza complicata di contenuto corrisponde una raffinatezza complicata di forma. Troppo raramente l'arte ampia e serena ed umana che si leva con profonda comprensione della materia che tratta, e cadiamo invece spesso nello sforzo nel voluto nello stentato.

Si direbbe che il poeta soffre della sua stessa eccessiva perfezione. Sente la decadenza che è nel suo contenuto e nella sua materia poetica, e insieme questo sentimento non è cosciente abbastanza o — almeno — non raggiunge una tale intensità da poter essere realizzato poeticamente. La malinconia (sentimento e coscienza di una dissonanza interna) non è che raramente sfiorata; piuttosto vi ha un senso di nostalgia. Noi lo vediamo così, di volta in volta ricercare una nuova strada di liberazione, che sarà sempre la sbagliata, quando non quella — semplice, ma difficile — della realizzazione artistica; eppure saranno tutte sinceramente tentate. Anzi — questa irrequietudine e lo scontento appariranno, erroneamente, la vera caratteristica dell'arte dannunziana, mentre non ne sono che la trama esteriore; e i giudizi saranno tratti a soffermarsi benevoli o malevoli sulle varie soluzioni, di volta in volta proposte e non mai mantenute, e questo sino alla stanchezza e alla noia.

Ci racconta Sainte-Beuve che, passeggiando Bernardino di Saint-Pierre con Rousseau « comme il lui demandait si Saint-Preux n'était pas lui même: « Non, répondit Jean Jacques; Saint-Preux n'est pas tout à fait ce que j'ai été, mais ce que j'aurais voulu être ». Presque tous les romanciers-poètes peuvent dire ainsi ». E' la regola romantica.

Di d'Annunzio si può dire invece che egli è infinitamente migliore dei personaggi che ha di volta in volta creato, e che pure gli sono per tanti rispetti simili e spesso ci appaiono quasi una confessione del poeta. Personalissimo com'è ha impresso nelle creature della sua fantasia il suo suggello, ma il suggello delle sue caratteristiche inferiori. Si vorrebbe a vedere che ha in queste creazioni combattuto di volta in volta una battaglia contro se stesso e, vinta, l'ha rappresentata. Per questo uno studio critico dell'arte dannunziana è tratto quasi insensibilmente ad invadere la personalità dello scrittore. Ed eppure la rappresentazione artistica sarà tanto più viva ed efficace, ci colpirà con tanto maggiore energia quanto più il poeta sarà liberato dagli stati d'animo che descrive (almeno per il momento) — e il potrà oggettivare così in una serenità impersonale.

Ecco qualcuno di questi suoi personaggi letterari: più o meno tutti: da Sperelli ad Aurispa, da Tullio Hermil a Stelio Effrena — in cui più palesemente si confessa — e, con qualche modificazione non di sostanza, anche quelli degli ultimi drammi e romanzi: « affetto dalle più tristi malattie dello spirito, obliquo, doppio, crudelmente curioso, isterico dall'abitudine dell'analisi e dall'ironia riflessa, di continuo occupato a convertire i più caldi e spontanei moti dell'animo in nozione di qualcuno dei tratti psicologici carat-qualunque creatura umana come un soggetto

di pura speculazione psicologica, incapace di amore, incapace d'un atto generoso, d'una rinuncia, d'un sacrificio, indurito dalla menzogna ».

Chi non sente in questa disanima (e in mille altre confessioni e allusioni simili) l'osservazione di qualcuno dei tratti psicologici caratteristici all'arte di d'Annunzio? Eppure non vorremo abbassare il poeta che ci ha dato (oltre le *Laudi*) il *Piacere*, il *Trionfo della Morte*, la *Francesca* e il *Notturmo*, al livello di un essere così freddo e senz'anima, così irrimediabilmente malato, ne paragonarlo a un imbecille e odioso egoista come è, ad esempio, l'Alessandro della *Città Morta*. E' che d'Annunzio — come ho già osservato — se si eleva quasi sempre al di sopra della materia che tratta per la vigoria di rappresentazione artistica (almeno nei suoi aspetti formali), che è poi, alla resa dei conti, superiorità e vigoria morale, vi aderisce pur sempre con le più profonde radici del suo essere.

La sensualità lo affoca. Questo suo mondo di pura arte (ha cantato): il Verso è tutto) e le sue stesse curiosità e predilezioni da decadente lo avvicinano irrimediabilmente da tutti i lati. E ne è malcontento, e insieme non vuole e non può liberarsene: « E, se la tua malinconia prese di continuo forza e ala dal ricordo continuo tra la tua sensualità e la tua intelligenza, come puoi tu pensare di sopprimere in te il più attivo levante lirico della tua vita interna? ». La realtà è che il poeta, pur così privo di sottigliezze teoriche (« che m'importa delle dottrine ») e di rimorsi di coscienza (« non credo al peccato, non ho il senso del peccato ») non sarà innocente e sereno che nell'appagamento dell'arte: quando avrà ritrovato — come nel *Canto Novo*, come nelle *Laudi*, come nella *Contemplazione della Morte* — la liberazione dalla sua inquietudine e dalla sua falsità per approfondire quello che di umano e di spontaneamente sincero era in lui.

MARIO LAMBERTI.

Il Baretto e le Edizioni del Baretto si trovano in vendita presso le seguenti librerie:

- Milano - Libreria di Brera, via Brera 21.
- « Libreria L'Esame, via Croce Roma 6.
- Torino - Libreria di cultura, via Roma.
- « Libreria Cooperativa, via San Francesco d'Assisi.
- Genova - Libreria Lattes, via Cairoli 8.
- Firenze - Anonima Libreria Italiana, via Tornabuoni 15.
- Roma - Libreria Modernissima, via Convertito 18.
- Pisa - Libreria Spoerri - Lungarno Regio.
- Palermo - Anon. Libreria Italiana, Maqueda 192.
- Padova - Libreria Fratelli Drucker - Palazzo Università.
- Trieste - Libreria Treves, Corso Vittorio Emanuele 27.
- Napoli - Libreria Paravia - Treves, Via Guglielmo Sanfelice.
- Bergamo - Libreria Internaz. - Sentierone
- Taranto - Libreria De Pace, via d'Aquino 104.
- e presso le librerie già dell'Alti nelle principali città.

Il Baretto trovasi inoltre in vendita presso le seguenti edicole:

- Torino - Edicola via Nizza angolo piazza Carlo Felice.
- Torino - Edicola piazza Carlo Felice, angolo piazza Lagrange.
- Torino - Edicola via Sacchi.
- Torino - Edicola piazza Statuto angolo Corso San Martino.
- Torino - Edicola piazza Castello angolo via Po.
- Torino - Edicola piazza Castello angolo via Viotti.
- Milano - Libreria Casiroli, Corso Vittorio Emanuele.
- Palermo - Libreria Quattro Canti di Città.
- Firenze - Libreria Beltrami, via Martelli 4.
- Trieste - Libreria Minerva, Piazza della Borsa 10.
- Roma - Libreria Signorelli, via Orfani 88.
- Roma - Libreria del Tritone, via del Tritone 67.
- Catania - Edicola Minoriotti.
- Bologna - Edicola Portico Bonzani.
- Savona - Edicola via Paleocopa 15.
- Bergamo - Libreria Conti, via XX Settembre.
- Genova - Edicola piazza Carlo Felice.
- Venezia - Libreria Zanco.
- Cuneo - Edicola via Roma 61.
- Napoli - Libreria Guida, Port'Alba 20.
- Napoli - Bottega della Stampa, via Roma 396.
- Parma - Libreria Ferrari, piazza della Sterzata 19.

Raccomandiamo vivamente agli amici di chiedere il Baretto e le nostre edizioni presso detti librai e rivenditori di giornali e di pregare che li tengano esposti al pubblico. Questa è la collaborazione migliore che essi possano offrirci, e su questa loro opera noi particolarmente facciamo affidamento per superare le difficoltà di ogni sorta che giorno per giorno si fanno più numerose e più gravi.

Pregiamo ancora gli amici di volerci indicare quali dei detti librai e rivenditori trascurino le nostre pubblicazioni e di consigliarci nel caso altre librerie nella città che diamo affidamento di benevolenza per noi a garanzia economica.

La giostra dei pugni

Traduzioni

Les Cahiers du Sud, costantemente intesi a rendere il «filiabrig» regionalistico un elemento della letteratura francese nazionale e ad agire queste questioni di carattere critico, hanno dedicato un grosso fascicolo a una *enquête* sul problema delle traduzioni e della conoscenza in generale delle letterature straniere, da Bazalgette a Valéry-Larbaud. Se non che le risposte che si allineano lungo le pagine un poco polpose e porose della rivista sono, sì, tutte «très spirituelles» e piene di osservazioni interessanti, ma sostanzialmente sono anche di una monotona uniformità quasi desolante. Sempre lo stesso «jeu-de-mots» di «traduttore - traditore», sempre le stesse esecuzioni a vantaggio della traduzione come pratica opera divulgativa, e dappertutto analoghe raccomandazioni di esattezza, di liberalità, di ordine, di organizzazione e di revisione collettiva. Sarà forse che anche in questo caso l'artista non è un critico: perché proprio non pare che i Francesi, grandi e magnifici traduttori, sappiano discorrere molto a fondo di questa non ultima delle loro arti. Il più abile di tutti è stato André Gide, che ha scritto una mezza pagina elegantissima per dire che non risponde.

Ma il punto saliente del dibattito è costituito da una proposta di Paul Valéry per la costituzione di una «borsa dei valori letterari» ben inteso, dice Valéry che si tratta dei valori trasmissibili: «car il en est d'intransmissibles — les poètes le savent bien». Si tratta precisamente: 1) de soumettre à la S. d. N. un projet relatif à l'institution de prix destinés à récompenser le traducteur ou, plus exactement, la traduction — 2) «de l'institution d'une commission spéciale internationale, siégeant une fois par an, qui aurait pour mission d'exprimer, les ayant recueillis, le désir des nations, et de débattre enfin, la composition d'une liste d'ouvrages recommandés aux traducteurs».

Valéry non esita a prospettare la probabilità di un ginocchio boristico di domande e di offerte, e la possibilità che grandi autori siano rivelati ai loro compatrioti dalla traduzione in lingua straniera, come è accaduto per Poe tradotto da Baudelaire, per Gogol tradotto e studiato in Germania, e per altri. Qui veramente egli scopre, senza avvedersene, il lato più debole della sua posizione: perché, dato che egli ammette l'impossibilità di rendere, nel tradurre, i valori formali e restringe la capacità comunicativa delle traduzioni al contenuto ideologico, storico, fantastico, — la chiara conseguenza di tutto questo sarà l'esclusione dal campo della nuova borsa-valori di tutti i veri valori letterari, che sono evidentemente artistici, poetici, formali (o meglio, così fatti che la forma non è in essi rescindibile dal contenuto né il contenuto dalla forma). Invece di una borsa-valori avremo, cioè, una borsa-mercé: la cui necessità del resto non si vede, perché le idee si possono esporre anche senza tradurre e le trame pensano già i romanzieri a rubacchiarselo. E' vero che Valéry parla disinteressatamente, perché egli appartiene, se altri mai, alla schiera degli intraducibili; ma è facile in questo caso constatare come anche un maestro di finezza e logico acume possa discendere a «platitudes» per lui inconsuete e impreviste quando gli accade di esser preso in un giro di cose puramente pratico e politico. (Perché al fondo di tutta questa storia delle traduzioni c'è il *rapprochement franco-allemand*).

Il Baretti, che della conoscenza critica e traduzione delle letterature straniere si fa un caposaldo e uno scopo fondamentale, non ha bisogno di ripetere per la circostanza affermazioni teoriche in parte già esposte e in parte implicite nelle proprie idee. Piuttosto val la pena di domandarsi che risultati darebbe un'inchiesta consimile a quella dei *Cahiers du Sud*, se si facesse in Italia. Dove, a dir poco, siamo filosoficamente in grado di veder più chiaro nel quesito; ma dove, anche, siamo ancora molto indietro quanto alla sua realizzazione pratica. Traduzioni, in verità, da qualche anno a questa parte se ne fanno molte anche da noi; ma si devono per ora a un'attività disordinata e caotica, senza frutto e senza costrutto. Solo in certi campi, e precisamente in quelli non artistici (filosofia, storia, critica, scienza) siamo in grado di contrapporre per copia e per bontà le nostre versioni a quelle che pullulano in Francia, in Germania e nei paesi anglo-sassoni. Ma le buone traduzioni di prosa e poesia straniera sono così rare da diventare bocconi ghiotti e sostituire gli articoli originali sulle riviste un po' aristocratiche. Più uno scrittore è grande, più un'opera è vasta, e più facilmente cadono in preda ai mestieranti, ai «negrieri» e relativi «negri» della penna. Ci sono, senza dubbio, le solite eccezioni e anche cospicue: ma finora non riescono a dominare il tumulto.

Una delle cause di questa deplorevole condizione in cui ci troviamo emerge appunto dal confronto con la cultura francese. Mentre in Francia la traduzione letteraria è coltivata da grandi scrittori e da penna forti, fra noi questi suoi naturali maestri la disprezzano, l'abbandonano ai giovani novellini e ai vecchi falliti, si vantano di non essersene mai impacciati. C'è,

in questo, un tantino dell'antica superstizione classicistica, per cui solo gli antichi meritavano di essere tradotti. Ma c'è anche molta ignoranza e molta arroganza. E dire che tanto si è predicato come anche il traduttore dev'essere artista, se si vuole che l'opera sua, non potendo essere fedele, almeno sia bella! Come volete che abbiamo buone traduzioni, se i poeti e i romanzieri non mettono mano a tradurre?

Dello scrittore universale

Quel brano di una lettera affatto privata che stampai in questa rubrica tre numeri fa (*La fede contro il dubbio*) ha suscitato gli sdegni di un rivestito che si diverte, poco sottilmente, a spararci contro qualche cannonata. E gli sdegni nascono dal fatto che l'amico, in quello scritto, desiderava per il rinnovamento delle lettere italiane l'apparizione del genio, dell'grande Artista. Poiché l'arceigno censore se la prende con l'amico e non con me, bontà sua, non mi affatico a rispondere; bastando, come risposta, la notificazione che quel tale amico mio è, culturalmente, vicinissimo di casa del censore. Sicché tocca a loro di mettersi d'accordo, da buoni coinquilini.

E veramente nessun lettore del Baretti può essere incorso nell'equivoco che noi prendiamo di peso e alla lettera il mito alferiano-giobertiano del «genio» quando parliamo di funzione etica e di doveri civili della letteratura, né quando richiamiamo il letterato alla coscienza della sua universalità di artista e di uomo. Per noi, ogni scrittore e ogni poeta, anche modestissimo, è universale — quando senta la dignità e la nobiltà del suo compito e si faccia scrupolo di adeguare costantemente con la sua attività; ogni letterato è pieno di genio etico e civile — qualora abbia vivo e vigile senso dei suoi obblighi e limiti di uomo e di cittadino nell'usare parola e penna, nello stampare e nell'insegnare.

Non aspettiamo nessuna apocalissi: constatiamo dei difetti e delle lacune, dei vizi e dei pregiudizi che non potrebbero ammettersi e tanto meno dovrebbero convertirsi in virtù e in pregi. Quanto ai rimedi, è proprio nostra franca opinione che gioverebbe molto abbandonare il cieco andazzo di adorare la genialità brillante, impressionante, fastosa, e affacciarsi invece ad elevare il livello della mediocrità. Alle drammatiche antitesi dell'Olimpo e del Tartaro, preferiamo nella cultura il moderato tormento del Purgatorio.

Il qual tormento ha bisogno di Aristarco, ma non certo di Belzebù.

Pro e contro l'endecasillabo

Non pochi critici e periodici hanno versato in questi ultimi tempi parecchio inchostro intorno alla «rinascita dell'endecasillabo». Sperando che ormai se ne siano stancati o non abbiano più niente da dire, mi permetto di dare un po' di sfogo alla mia privata indignazione. Perché, stringi e spremi, fra tanto lusso di sottili disquisizioni non ci sono nella faccenda altro che un fatto e un'idea: il fatto, che da alcuni anni i poeti ritornano a scrivere endecasillabi sciolti, sonetti, ottave, canzoni a cui per un pezzo si erano mantenuti avversari; l'idea, che in questo fatto sia implicito un grande avvenimento letterario. E il signor Endecasillabo, elevato ad entità mitologica, diventa oggetto di lodi e di rimproveri, di esaltazioni e di deplorazioni, nonché di esercizi dialettici che ci fanno restare sbalorditi.

L'endecasillabo è, semplicemente, un «genere» tecnico. Non si può certo, al giorno d'oggi, ricacciare la tecnica sul pianerottolo della poesia. Starà nel vestibolo: ma se il vestibolo non c'è si ha quel cattivo effetto che danno le case con la porta d'entrata in sala da pranzo. Senza la sua finitura tecnica, che comprende anche l'interpunzione e spesso perfino la stampa, l'opera d'arte non è compiuta, né pienamente svolto tutto il suo valore. Ma, intesa in questo senso (il solo in cui abbia significato artistico), la tecnica è cosa individuale quanto l'arte: e si fonde organicamente con l'espressione. Le forme tecniche, i mezzi e gli accorgimenti che la tradizione suggerisce sono in realtà indifferenti per l'artista e meri presupposti della sua tecnica concreta; la sua scelta affatto generica, è solo determinata dalle possibilità maggiori che una forma gli offre di concretare il ritmo interiore della sua concezione. Poi, in atto, quella forma diventa la sua personalissima forma, se egli è artista vero: e l'individuazione si ha non solo da poeta a poeta, da opera a opera, ma pur da verso a verso e da parola a parola. Anche quando il classicismo imponeva rigide forme, si affermò sempre questa individualità della tecnica: e il romanticismo e il neo-classicismo se ne fecero agevolmente un dogma e un'insegnamento impostando di frequente sopra innovazioni tecniche battaglie che in realtà erano per la libertà dell'arte. Sotto questa luce, parlare di morte o di rinascita dell'endecasillabo non ha senso.

A che cosa si riduce, in verità, il fatto in parola? A questo: che poeti senza poesia, letterati pieni di maestria e d'artificio ma non d'intuizioni originali, si rimettono a scrivere non già

endecasillabi in genere, che per loro stessi non vorrebbe dir niente, ma certi endecasillabi foscoliani, leopardiani, carducciiani; ossia a rivestire dei modelli già ripieni di un determinato sapore poetico e quindi capaci di essere con poca spesa rimessi a nuovo. Ripiego tanto più falso e menzognero in quanto là dentro non c'è nemmeno lo spirito foscoliano, leopardiano, carducciiano, ma una vuota e disperata assenza di tutto.

Cinema

Le lunghe e complesse esposizioni di teorie estetiche (o meglio psicologiche) sul cinematografico che si sono pubblicate recentemente mi hanno interessato moltissimo: le ho trovate tutte piene d'ingegno, e molte giuste. Con tutto ciò, continuo a non andare al cinematografo se non per vedere le montagne dell'Himalaya, il castello di Windsor e simili spettacoli che purtroppo le pellicole moderne offrono molto di rado. Che volete! la natura mi ha fornito di una certa immaginazione, i miei studi mi hanno procurato una discreta cultura: e pertanto i «films» storici o romanzeschi me li faccio comodamente passare nella mente, stando in poltrona e fumando la pipa quando leggo e rileggo i libri da cui son tratti.

Per la stessa ragione non vado al teatro di prosa se non quando danno qualche dramma che non si trova stampato o quando c'è qualche grande interprete.

Così faccio economia di tempo e di denaro.

UNO DEI VENTRI.

Antroposofia... scolastica

Come il Caffarelli, anche Zanfagnini ha della Parte e della storia un concetto peculiarmente decadente, perché afferma col platonico Mallarmé, «che le cose del mondo esterno hanno semplicemente lo scopo di evocare la realtà vera del mondo interiore: delle Idee in sé, che, sole, hanno i caratteri dell'eternità e dell'Essere e di conseguenza gli attributi della Divinità, i quali le fanno essere, a seconda degli aspetti che si guardano, belle, buone e vere».

Il mondo dei sensi e della storia è mera apparenza; al Leopardi, «un dramma di frange agitate dal vento».

Senso storico non ce n'è in queste *Vie del Sublime* (Bocca, 1926): — Hegel filosofo della storia poco ha insegnato al loro autore, contrariamente al molto che ha suggerito al Caffarelli le cui interpretazioni storiche, ponderate e concrete, di personaggi della vita e dell'arte convincono, più di quanto non facciano quelle dello Zanfagnini; le quali han più i caratteri di algebriche sovrapposizioni che di congruenti fatti.

Si ha l'impressione che sian vuote forme prive di contenuto: — orgoglioso o vacuo superlativo nominalista, atrocemente repugnanti alle interogabili esigenze della realtà.

Né dallo Steiner né dal Gioberti ha saputo provvedersi del senso storico che hanno sviluppato, e, nell'interna casafura, quasi eguale, perché da entrambi estratto dagli stessi giacimenti idealistici hegeliani: neppure ha saputo estrarre viva e drammatica l'idea della caduta originaria, dal concetto di movimento involutivo contenuto nella prima parte della formula ideale giobertiana.

Per quali esigenze l'Essere dal proprio seno crei il Nulla, lo Zanfagnini non sa dire; si limita ad affermare che la creazione è un dono di Dio liberamente e liberalmente compiuto, e non un atto necessario compiuto per conoscersi, come dicono gli idealisti; oppure un espandersi (un finirsi) nel tempo e nello spazio, come vogliono gli emanatisti; od ancora, un atto di libera elezione da Dio compiuto per arricchire se stesso colla dolorosa esperienza della vita fisica, come affermano gli antroposofi per bocca dello Steiner, il non confessato, e, in questo caso, non seguito maestro dello stesso autore di queste *Vie*.

Il quale molto insiste e molto battaglia su questo punto, perché è sul dualismo trascendente che vuole fondato il proprio sistema di idee, secondo il quale sola realtà è l'Essere Infinito, nel cui seno, e pure al di fuori di esso, sono il Nulla, l'Uomo e il Mondo; che però non s'arriva a capire se sono distinti fra loro, e che cosa sono, perché ad un dato momento il Zanfagnini li fonde e confonde nell'unico No che all'eterno Si dell'Essere si contrappone.

Tuttavia, neppure su questo perno il suo pensiero può a lungo muoversi e ad un dato momento la battaglia tra il Sì e il No cessa, quando si scopre che in fondo al pozzo dell'Io esiste una zona di pace dove il Sì ed il No formano mano ed esterno, ad un dato livello di profondità. L'unico Sì, poiché s'impara che il Dio extratrascendente si trova nell'anima dell'uomo, quel fresco sorgiva alla quale si può sempre attingere l'acqua di vita, o quale suprema conoscenza, rispetto alla quale la nostra limitata e razionale conoscenza è un semplice ricordo.

Si può scivolare sulla contraddizione (molto più che non è la sola delle tante disseminate in questo libro male scritto e peggio pensato); ma non si può non rilevare che il caso di un trattato o dell'immanenza di Dio nella profondità scendentalista che finisce assertore delle idee indegne dell'anima umana, è assai gustoso.

Ci sarebbe da chiedere se questa non è la negazione del dualismo, e se non è l'implicito riconoscimento che l'uomo non può conoscere che se stesso: e ciò come limite in virtù del quale la disposizione d'animo umile e recettiva che l'uomo dovrebbe costantemente conservare per rendersi degno dell'azione illuminante e fecondatrice della Grazia, presto si rivelerebbe per assurdo o deicida orgoglio desioso d'improntare della propria orma anche la parte d'infinito che non è lui, ma l'Essere che solo esiste e che solo è Dio; la cui natura è imperscrutabile, e il cui volto non può esser guardato da occhio di carne.

Anche lo Zanfagnini rimane al di qua della soglia che divide il regno dell'uomo da quello di Dio; solo, a differenza di altri che stanno cheti al qua della loro ragione, egli tenta di orgogliosamente spingersi oltre tali limiti, ma invano: dacché solo resta, del suo non meritato gesto d'abdicazione alla propria umanità, l'itinerario d'un inglorioso ritorno a vecchie posizioni mentali di un'anima stanca, che, avvilta da una lotta impari, non vuole più oltre battere perché disperda di vincere.

ARMANDO CAVALLI.

Le Edizioni del Baretti hanno pubblicato:

Mario Gromo: Costanza, L. 6.

Guicciardini Debenedetti: Amedeo e altri racconti L. 9.

Natalino Sapegno: Frate Iacopone, L. 10.

Mario Vinciguerra: Interpretazione del Petrarca, L. 8.

Pelle: Oreste, L. 10.

Goethe: Fiaba (traduz. di E. Sola) L. 6.

Piero Gobetti: Risorgimento senza Eroi, L. 18.

Piero Gobetti: Paradosso dello spirito russo.

Opere tutte che hanno ottenuto il più lusinghiero successo di critica e di pubblico in Italia e all'Estero.

Si trovano in vendita presso i principali librai; si spediscono pure direttamente dalla casa editrice dietro invio dell'importo all'amministrazione della casa.

In corso di stampa:

H. W. LONGFELLOW

La Divina Tragedia

prima traduzione italiana di Raffaello Cartamonte preceduta da un Saggio su Longfellow di V. G. Galati.

Lire quindici

Con questa edizione tecnicamente corretta e criticamente accurata il grande poema tragico del Longfellow viene fatto conoscere anche in Italia. La versione del Cardamonte ne rende tutta l'efficacia originale, ed è esempio classico di nitidezza e di fedeltà. Il saggio introduttivo avvia pianamente e limpidamente a una compiuta e sicura conoscenza del poeta e dell'opera.

ADRIANO GRANDE

Avventure

Lire dieci

Il denso volumetto rivela al pubblico una nuova personalità di artista, maturata quasi in segreto con una complessità sorprendente di interessi e di valori. E' una personalità di stilista insieme e di pensatore, che lascia in ogni sua espressione una traccia di intimo tormento, di un senso forte e pur doloroso della vita. La raccolta di queste deliziose «moralità» e appassionante confessioni lo distingue degnamente fra i nuovi scrittori.

Inviare subito le prenotazioni.

Ogni nostro amico e lettore deve trovarci altri amici e lettori, diffondere quanto può il giornale e le opere pubblicate dalla nostra casa Editrice. E come noi raccomandiamo a loro le librerie sopra indicate, essi debbono alla loro volta raccomandare ai loro amici anche i nostri libri, perché intorno a questi possa così radunarsi tutto il nostro pubblico e affariarsi sia i singoli tra di loro sia ciascuno con il libraio o per opera loro noi con il libraio e crescere nella sua considerazione. In tale modo ci resta pure molto agevolato il servizio amministrativo e ci sarà uso più facile sopprimere alle esigenze del nostro pubblico e venire incontro ai suoi desideri.

Direttore Responsabile PIERO ZANETTI

Tipografia Sociale Pinerolo 1927