

6878
24 L 1

ADRIANO TILGHER

RICOGNIZIONI

PROFILI DI SCRITTORI E MOVIMENTI
SPIRITUALI CONTEMPORANEI ITALIANI

BOINE - BONTEMPELLI - BORGESE
BUONAIUTI - CICOGNANI - FERRERO
GAETA - GALDIERI - GIULIOTTI - JAHIER
MANACORDA - F. M. MARTINI - MICHELSTAEDTER
ORSINI - PALAZZESCHI - RENSI - SALVATORELLI - TURATI
LA SVOLTA DELLA LETTERATURA ITALIANA
L'ESTETICA DELL'ATTIVISMO



ROMA

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE

PIAZZA MADAMA 19-20

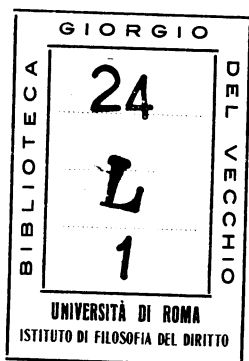
1924

DELLO STESSO AUTORE

(in vendita presso la Libreria di Scienze e Lettere, Roma).

1. *Arte, conoscenza e realtà* (Torino - BOCCA, 1911, pp. 132).
2. *Teoria del Pragmatismo trascendentale* (Torino - BOCCA, 1915, pp. 384).
3. *Il Tempo e l'Eternità* (edizione di « Bilychnis », Roma, 1920).
4. *Filosofi Antichi* (Buddismo Antico - Ionici - Stoici - Epicuro - Scettici - Plotino - Proclo - Il Cristianesimo e i Misteri Pagani), Todi - ATANÒR, 1921, pp. 200.
5. *La Crisi mondiale e Saggi di Marxismo e Socialismo* (Bologna - ZANICHELLI, 1921, pp. 304).
6. *Il concetto d'individuo* (edizione de « L'Arduo », Bològna, 1921).
7. *Relativisti contemporanei* (Vaihinger - Einstein - Rougier - Spengler - L'Idealismo attuale - Relativismo e Rivoluzione - Lettera a Guglielmo Ferrero). Prefazione di Mario Missiroli. Quarta edizione definitiva. Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 105.
8. *La visione greca della vita* (Casa editrice « Bilychnis », Roma, 1922, pp. 90).
9. *Studi sul teatro contemporaneo*, preceduti da un saggio su *L'arte come originalità e i problemi dell'arte*. Seconda edizione accresciuta. Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 265.

IST
6878
INVENTARIO N.



ADRIANO TILGHER

VOCI DEL TEMPO

SECONDA SERIE

RICOGNIZIONI

ROMA

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE

PIAZZA MADAMA 19-20

1923

ADRIANO TILGHER

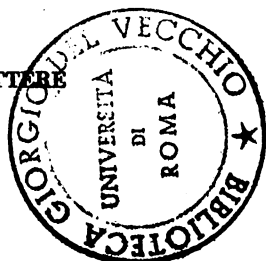
RICOGNIZIONI

PROFILI DI SCRITTORI E MOVIMENTI
SPIRITUALI CONTEMPORANEI ITALIANI

BOINE - BONTEMPELLI - BORGESE
BUONAIUTI - CICOGNANI - FERRERO
GAETA - GALDIERI - GIULIOTTI - JAHIER
MANACORDA - F. M. MARTINI - MICHELSTAEDTER
ORSINI - PALAZZESCHI - RENSI - SALVATORELLI - TURATI
LA SVOLTA DELLA LETTERATURA ITALIANA
L'ESTETICA DELL'ATTIVISMO



ROMA
LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
PIAZZA MADAMA 19-20
1924



DIRITTI RISERVATI

Roma, 1924 - Tipografia del Senato del dott. G. Bardi

I.

GUGLIELMO FERRERO

I. — Tra libri, saggi ed articoli, Guglielmo Ferrero ha scritto una biblioteca intera, ma il problema che lo ha affaticato è stato sempre uno e medesimo: in che consiste il Progresso e come distinguerlo dalla Corruzione? Alla discussione di questo problema è consacrata l'opera tutta quanta di Ferrero, ed è ciò che ne fa la continuità ideale, benchè la soluzione che egli ne ha dato sia a poco a poco andata mutando fino a capovolgersi su se stessa.

Ferrero cominciò con accettare il concetto di Progresso quale glielo porgeva il positivismo materialistico umanitario in pieno rigoglio un terzo di secolo fa, quando esordì come scrittore. « Chi sprema e distilli l'*Europa giovine* — egli dice, facendosi storico di sè medesimo — troverà al fondo diluita in molte divagazioni e fantasticherie un'idea sola: la grande industria essere la misura del progresso e la pietra di

paragone dei popoli e delle loro virtù », con la conseguenza i nostri tempi, che han dato vita alla grande industria mossa dal vapore e dall'elettricità, essere di gran lunga superiori a quelli in cui gli uomini « con le mani riuscivano a soddisfare i loro desiderii ancora limitati ». E poichè la grande industria era più sviluppata nel Nord che nel Sud di Europa, all'Europa anglo-sassone, giovine e fervida di vita e di opere, Ferrero contrapponeva l'Europa latina, stagnante e condannata a perire.

Concetto angustamente materialistico del Progresso, che misurava il pregio spirituale dei popoli e delle civiltà dalla rapidità maggiore o minore con cui gli uomini si spostano nello spazio e comunicano nel tempo, dal numero maggiore o minore di merci che producono e consumano in una stessa unità di tempo, ma concetto nel quale si rispecchiava lo stato d'animo della generazione anteriore alla guerra, tutta protesa verso la conquista del mondo esteriore, tutta intenta alla dura fatica di domare la natura ribelle, necessariamente incline a vedere in questo lavoro il più degno scopo della vita e nel risultato vittorioso di esso il segno della grandezza spirituale degli individui e delle nazioni. Era il Progresso come poteva concepirlo una generazione agitata fin nelle più intime fibre dalla *Volontà di Potenza*, che celebrava allora i maggiori trionfi e, nell'atto stesso in cui

sospingeva i popoli verso la catastrofe mondiale, faceva balenar loro la radiosa visione di una terra pronta al servizio dell'uomo, novello paradiso terrestre fattura delle mani del novello Adamo. Quel concetto di Progresso così inteso, la guerra mondiale, mostrando come, a un certo punto, la macchina da sistematica accumulatrice si cambi in sistematica distruggitrice di ricchezze e di uomini, l'ha corrosa nell'animo dei più, e coloro sulle cui labbra esso ancor suona sembrano e sono superstiti di un'età lontana. Ma a vederne l'intima inconsistenza Ferrero non ebbe bisogno di aspettare il fatale Agosto 1914: in questo, è giusto riconoscerlo, egli anticipò sul suo tempo, e non è questa una delle più piccole cause dell'avversione costante ed implacabile che l'opera sua ebbe a trovare in Italia.

Ad essere scosso nelle sue convinzioni egli cominciò quando, frugando fra i venerandi volumi di Roma antica, s'imbattè nelle lamentele con cui Sallustio, Virgilio, Orazio, Livio deplo-
ravano l'irrequietezza, l'*ambitio*, la *luxuria*, l'*avaritia* dei tempi loro: l'*ambitio*, l'arrivismo; la *luxuria*, la smania di accrescere comodi, lusso, piaceri; l'*avaritia*, l'ingordigia del denaro, cioè proprio i fenomeni caratteristici della civiltà contemporanea, cui questa deve tutto ciò che la faceva giudicare superiore alle civiltà passate. È chiaro: a quei vecchi scrittori il nostro pro-

gresso sarebbe parso corruzione, e della peggiore. Sulla loro traccia la storia di Roma si configurò allo spirito di Ferrero come drammatica lotta fra tradizionalismo ed ellenismo, fra conservatorismo e progresso (= corruzione), fra saggezza e potenza, fra coscienza morale e ricchezza, come tragica contraddizione di una società che da ogni parte gli eventi incalzano e sospingono alla conquista della terra e dei suoi tesori e che, nondimeno, si tormenta nella consapevolezza che, uscendo dai limiti angusti della disciplina tradizionale, perderà la sua forza, si corromperà e dissolverà. L'ammodernamento che Ferrero è accusato d'aver fatto della storia di Roma è in buona parte qui.

Sulla via di Damasco Ferrero s'incamminò risolutamente quando varcò l'Oceano per recarsi in America. Disceso nel continente scoperto quattro secoli prima dall'«uomo più che divino», alla vista di quella civiltà tutta convulsa in un lavoro senza tregua, che, volte le spalle al passato, rotti tutti i legami delle tradizioni e delle regole, abbattuti tutti i limiti, si rovesciava impetuosa nell'avvenire, e alla vita non poneva altro scopo che la conquista di sempre maggiore ricchezza e potenza, sentì vacillare e ruinare in sè le ultime fondamenta del suo vecchio mondo spirituale. Quando prese la via del ritorno, egli era ormai definitivamente convertito. La sua filosofia era ormai fissata, ed è quella

che oggi possiamo leggere nei volumi *Fra i due mondi*, *La vecchia Europa e la nuova*, *Memorie e confessioni di un Sovrano deposto* (Milano, Treves); *La tragedia della pace*, *Da Fiume a Roma* (Milano, « Athena »), tutti, tranne il primo, posteriori alla guerra. In che consiste questa nuova filosofia ferreriana? In fondo, è sempre l'antica filosofia del Progresso materialisticamente inteso, ma capovolta.

II. — Tra le infinite forme della bellezza, della bontà, della verità — pensa Ferrero — lo spirito umano non ha motivo intrinseco di scegliere l'una più che l'altra, ma abbracciarle tutte non può a causa della sua fondamentale finitezza: deve perciò scegliere anche senza motivo, cioè limitarsi. Prigioniero dei principi limitati ove dovè chiudersi, l'uomo non ha animo per comprendere principi diversi ed opposti, combatte chi li pratica, donde intolleranza e guerra perpetua. Ma poichè ogni limite è contingente arbitrario convenzionale, prima o poi lo spirito si sente spinto a trascenderlo e superarlo, ma rimuovere del tutto il limite non si può, chè, privo di appoggio, lo spirito trabocca nell'illimitato e confonde tutto. Il travaglio della storia non è che il tragico ed eterno travaglio di questa necessaria e arbitraria insieme limitazione. Il vero Progresso consiste, sì, nella creazione di nuovi limiti, principi e modelli, ma

anche nella conservazione degli antichi, si attua, sì, spostando e allontanando il limite, ma con discernimento, evitando di smarrirsi nell'illimitato, chè allora, perduto ogni criterio di giudizio, bisogna accettar tutto senza distinguere.

Ma chi è che segna i limiti, pone i principi, impone i modelli? Il pensiero, il ragionamento, la filosofia? No, chè, abbandonato alle sole sue forze, il ragionamento, con l'artificio del rovesciamento, dimostra tutto quel che si vuole: che il bene è male e che il male è bene; che il bello è brutto e che il brutto è bello; che il mondo è reale e che non esiste; che il progresso è decadenza e che la decadenza è progresso. I principi, i limiti, i modelli, la volontà soltanto può imporli: non la volontà singola, chè questa, abbandonata a sè stessa, è sempre incerta e vaga, ma una volontà superiore, una *volontà grande*, un'autorità che abbracci e forzi le volontà singole: volontà di una scuola o setta o chiesa o ordine sociale o popolo o Stato o epoca o generazione o civiltà. È questa *volontà grande* che fissa i principi, con un atto che, da nulla necessitato, è contingente e convenzionale: legato al principio, il ragionamento ne deduce regole estetiche morali giuridiche politiche religiose e così via, precise e rigorose. Regole convenzionali, certo. Ma convenzionale non è sinonimo di falso vuoto morto: la convenzione limita e non soffoca; resiste, ma fa anche da punto d'appoggio

e impedisce di cadere nel vuoto. Una civiltà non è che un sistema più o meno coerente di limiti, di modelli, di convenzioni: in una parola, di *qualità*.

Civiltà *qualitative* sono quelle che a tutte le attività della vita propongono per meta un ideale — quale che sia — di perfezione, che costituisce un limite insormontabile: esse sono tradizionaliste e autoritarie, consumano poco perchè poco producono, ma quel poco è di alta eccellenza qualitativa. Tali furono tutte le civiltà fiorite sulla terra fino alla scoperta dell'America.

Rovesciando tutti i limiti, distruggendo tutte le autorità e tradizioni, criticando tutti i principi, assiomi e modelli, stimolando tutti i desideri con la facilità di poterli soddisfare, la scoperta dell'America, la rivoluzione francese, la filosofia critica, la grande industria hanno generato una civiltà senza limiti e senza appoggi, travolta dalla follia dell'illimitato, una civiltà *quantitativa*, il cui ideale è la potenza la ricchezza la libertà illimitate. È la civiltà della grande industria, del libero pensiero, del suffragio universale, delle masse organizzate, della quantità crescente e della qualità peggiorante. Accendendo nell'uomo speranze e desideri illimitati, la civiltà quantitativa lo dannava a un lavoro incessante e febbrile per soddisfarli; distruggendo con l'ipercritica le basi spirituali

e mistiche di ogni forma di autorità, condanna la società alla rivoluzione perpetua, alla guerra di tutti contro tutti, all'anarchismo e al relativismo universali, e così conduce l'umanità al precipizio. Lo smarrimento a cui sono ora in preda popoli e governi viene dal fatto che la guerra ha distrutto tutti i principi tradizionali, antichi e moderni, che avevano costituito sino allora l'ordine legale della società. « Tutte le autorità sono cadute, e perciò la sola forza governa il mondo; la forza sola e nuda, o coperta appena di qualche cencio rosso o di qualche brandello di bandiera nazionale; e governa il mondo come può, per eccessi e sussulti, senza discernimento, straziandolo, perchè la forza è così debole quando è sola e nuda! ». I trattati del 1919, che chiusero provvisoriamente la grande guerra, proclamarono il diritto della forza bruta, e pure le potenze che li architettarono non possedevano la forza d'imporli ai vinti, di cui autorizzavano così tutte le ribellioni nell'atto stesso di assoggettarli alla più dura servitù. La *tragedia della pace* è nel fatto che milioni di baionette hanno cercato un'idea senza saperla trovare, un'idea comune, di cui di tanto in tanto i popoli hanno bisogno per concedersi una tregua.

Con la guerra mondiale e con l'universale agitazione che ne è seguita, la civiltà della Quantità ha svelato la sua intima contraddi-

zione. Tutti gli scritti di Ferrero sono improntati al più nero pessimismo sull'avvenire prossimo riserbato all'Europa: egli vede la civiltà occidentale ruinare verso la catastrofe definitiva. Notte da cui non spunterà più l'aurora, o transitorio medioevo da cui sorgerà il puro fiore di una nuova civiltà della Qualità? Su questo punto il suo pensiero è oscillante e vago: ma ogni volta che si fissa sull'immediato futuro, sempre questo gli si presenta rivestito dei più funerei colori.

III. — Infinito che da tutte le parti circonda ed avvolge lo spirito umano, ma di cui questo non riesce a prender possesso che per frammenti successivamente cumulantisi; limitazione fondamentale dello spirito; limite concepito non già come immobile e invalicabile confine, ma come punto di arresto spostabile all'infinito, benchè non mai rimovibile del tutto, pausa e fermata provvisoria, ma per ciò stesso punto di appoggio allo slancio dello spirito, che lo trascende e supera di continuo; progresso inteso come accumulamento di modelli, di principi, di verità, cioè come allontanamento progressivo del limite fondamentale; supremazia della vita sull'intelligenza, della volontà sul ragionamento: la filosofia di Ferrero è tutta qui. Ma, di grazia, non è questa la filosofia di cui da Kant in poi si è nutrita la civiltà occidentale? Al di

sotto e al di là della varietà delle formule, la filosofia idealistica moderna non è stata sempre d'accordo nel concepire lo spirito come attività, come sforzo, come volontà, come slancio verso l'infinito, slancio pel quale avvertire il limite è tutt'una cosa col conato almeno iniziale di superarlo? Da Kant in poi, la filosofia idealistica moderna non è d'accordo nel predicare la superiorità della vita e della volontà sull'astratto intelletto, sul vuoto ragionamento, nel concepire il progresso come negazione che è conservazione, come inveramento e superamento? Checchè dica in contrario e contro le sue stesse intenzioni, per la parte essenziale del suo pensiero Ferrero si muove ancora completamente nell'orbita della filosofia idealistica del secolo XIX, della filosofia *faustiana*, che concepisce la realtà come Progresso o Storia.

Soltanto che, come mi pare di aver messo chiaramente in luce nel capitolo XV della *Crisi mondiale*, lo storicismo è una filosofia a doppia faccia: concepito lo spirito come storia o progresso, come slancio di vita al quale è, sì, essenziale di essere serrato sempre in un limite, ma che rimuove progressivamente da sè tutti i limiti nei quali la sua interna dialettica lo serra, avvicinandosi così passo passo alla libertà assoluta senza peraltro raggiungerla mai, lo storicismo può, dei due momenti dialettici dalla cui opposizione risulta lo spirito mettere in mag-

gior rilievo quello che più si confà alle simpatie del filosofo. Se questi ha temperamento rivoluzionario, metterà in rilievo quel momento dello spirito che è slancio di vita, processo di auto-superamento, forza di rovesciamento del limite, affermazione perpetua di originalità; se invece, come Ferrero, è di temperamento conservatore e reazionario, metterà in luce piuttosto l'altro momento: la necessità della conservazione del già acquistato, la necessità e utilità del limite, ed inculcherà il rispetto per l'autorità la tradizione la convenzione la regola la scuola. Rivoluzionario e reazionario, l'idealismo storicista è l'uno e l'altro insieme, per l'intima dialettica della sua natura: ma errerebbe assai Ferrero se credesse che, pel semplice fatto di aver messo l'accento sul lato reazionario dell'idealismo storicista, egli sia fuori della sua sfera di azione.

Ora, quella che Ferrero chiama civiltà della quantità travolta dalla follia dell'illimitato (e che con maggior esattezza, se civiltà è sistema di limiti e qualità, egli dovrebbe chiamare negazione di ogni civiltà) e che celebra i massimi trionfi nel secolo XIX, assumendo un ritmo tanto più accelerato e febbrile quanto più ci si avvicina al nostro secolo ed alla catastrofe mondiale in cui da anni viviamo, che altro è se non lo sviluppo logico necessario fatale dell'intuizione idealistica della vita, che, come abbiamo visto, è anche quella di Ferrero? Concepito lo spirito

come eterno superamento di un limite che, perpetuamente spostato, perpetuamente più oltre risorge, perduta ogni speranza di giunger mai ad una meta ove questo perpetuo moto ascensionale si quieti e spiri, che altro rimane allo spirito se non volere il moto per il moto, lo slancio per lo slancio, l'azione per l'azione, senza cura nè preoccupazione alcuna del risultato cui l'azione mette capo? Il mobilismo e l'attivismo universali, con l'anarchia ed il relativismo universali che ne sono l'immancabile corollario, che altro sono se non il logico sviluppo, per via d'interna autocritica, dello storicismo o attivismo moderato che fu la filosofia del secolo XIX ed è quella di Ferrero? Sulla via che la nostra tragica e terribile generazione ha percorso sino in fondo, Ferrero è rimasto a mezza strada, malcontento e confuso, ma la via è la stessa e mette capo a un abisso. Perciò, critico eloquente ed acuto della contraddizione profonda che rode alle radici la civiltà contemporanea, quando passa a parlare del modo come infrenarne la crescente decadenza Ferrero non sa uscire dal vuoto e dal vago di confuse e generiche esortazioni alla moderazione dei desideri, alla limitazione dei bisogni, come se il processo degenerativo della civiltà moderna potesse arrestarsi per geremiadi di predicatori.

Ed è poi vero che la civiltà classica pagana fu civiltà essenzialmente qualitativa, cui fu af-

fatto ignota la sete dell'illimitato, onde arde e si consuma l'anima contemporanea? Ferrero lo afferma, ed è qui, credo, il massimo errore di prospettiva dello storico di Roma antica.

Come già gli obbiettai nel quinto capitolo de *La crisi mondiale* e come mi pare di aver dimostrato ne *La visione greca della vita*, la civiltà antica fu anch'essa, non meno che la moderna, travagliata dalla nostalgia dell'assoluto, dalla bramosia dell'illimitato, dalla sete e frenesia dell'infinito. Entrambe le civiltà aspirano a rendere l'uomo simile a Dio. Soltanto, diverse sono le vie che tengono per giungere allo scopo, corrispondenti alla diversa concezione che le due civiltà si fanno della divinità. L'anima moderna sente e concepisce Dio come attività onnipotente, che nessun limite inibisce e raffrena: diminuire al minimo il limite che il mondo esteriore oppone all'attività umana, avvicinar questa quanto più è possibile alla divina onnipotenza, tale è l'imperativo categorico che s'impone all'uomo moderno. La civiltà moderna è perciò la civiltà della Potenza e dell'Azione. Per l'anima antica, invece, la divinità è essenzialmente Essere immobile e quiescente, che, chiuso nella sua assoluta perfezione, si libra al disopra del mondo del divenire e della materia, estraneo e indifferente a quanto in esso avviene: ridurre al minimo i punti di contatto col mondo del divenire e della materia, affrancarsi il più possibile da

tutto ciò che, essendo fuori di noi, non è in nostro potere, sprofondarsi nella contemplazione dell'Essere divino che è in fondo all'animo nostro, più interno a noi di quanto noi non siamo a noi medesimi, è l'ideale che brilla allo spirito dell'uomo antico. La civiltà antica è perciò la civiltà della Saggezza e dell'Ascetismo. Ma e l'anima antica e la moderna entrambe, come spinte da forza irresistibile, si precipitano verso l'assoluto e l'infinito, nello sforzo immane di raggiungerlo e possederlo.

IV. — Misto d'infinito e di finito, di eterno e di temporale, di luce e di tenebra, l'uomo è uomo solo in quanto tenta di dare alla sua vita un valore assoluto, solo in quanto, creatura imperfetta, limitata, transeunte com'è, cerca di farsi eguale a Dio. All'alba della storia, tra le delizie del celeste giardino, la voce del Tentatore gli susurrò all'orecchio: *Eritis sicut Dei!* E dopo di allora quella voce nulla ha perduto del suo magico incanto.

Una civiltà nasce quando in una società sorge e si propaga spontaneamente (e non, come Ferrero sembra affermare, per imposizione esteriore violenta riflessa cosciente della volontà) uno stato d'animo comune, una comune intuizione del mondo, un comune atteggiamento di fronte al mistero dell'essere e della vita, onde gli uomini tentano dare alla loro tenue ed effi-

mera esistenza un valore assoluto ed infinito, spingendo la loro attività per una certa direzione e percorrendola sino in fondo. Così l'anima antica cercò l'assoluto nella libertà interiore, attraverso la fuga dal mondo; l'anima moderna, invece, la cerca nell'attività illimitata, attraverso il dominio del mondo. Ricerca in eterno vana: chè l'uomo, creatura imperfetta e limitata, non può realizzare in sè la perfezione e l'infinità di Dio. E difatti, percorsa sino in fondo la via in cui aveva sperato di trovare e possedere l'assoluto, ogni civiltà non vi trova che amarezza disillusione sconforto. La forza ideale che la moveva dal didentro, esaurita, si abbandona, decade, muore. Le varie civiltà fiorite finora sulla terra non sono che i prodotti dello sforzo, eternamente ricominciante, che l'uomo ha fatto in varie direzioni per dare un senso assoluto alla sua esistenza, per divinizzare la sua vita. E questi sforzi si equivalgono tutti fra loro, come equivalenti fra loro sono i raggi di un circolo. Altrimenti detto, da civiltà a civiltà non v'è progresso, perchè non v'è comune misura. La civiltà antica non è nè inferiore nè superiore, nè migliore, nè peggiore della nostra: essa cercò l'assoluto in una direzione diversa ed opposta alla nostra e fallì, come è fallita la nostra, come falliranno tutte le civiltà che fioriranno sulla terra dopo di noi,

cercando l'assoluto in direzioni a noi ora affatto incognite e insospettate.

Pure, è nello sforzo verso l'assoluto che è tutto il pregio della vita dell'uomo, ciò che la fa degna di essere vissuta. Se noi non possiamo possedere in terra l'assoluto, pure, pel fatto stesso che lo cerchiamo, illuminiamo la nostra vita di un raggio di luce divina. È il cercare che fa grandi, se anche non metterà mai capo al trovare. Eternamente insoddisfatto perchè eternamente contraddittorio e perciò stesso eternamente ricominciante, lo slancio che porta l'uomo al di sopra di sè non è mai irritato e vano. Questa concezione della storia, che ammette l'esistenza contemporanea e successiva di molte civiltà, che tutte si sforzano di dare un senso assoluto e divino alla vita, ma ognuna a modo suo, ognuna ispirandosi ad una propria intuizione del mondo e della vita, e fra le quali non v'è nè passaggio nè gerarchia, perchè non v'è comune misura, è, forse, meno consolante ma, certo, più degna e virile della visione grossolanamente ottimistica di un progresso unilineare ininterrotto, per cui basterebbe essere nati dopo per esser migliori (1).

(1) Cfr. nel *Relativisti contemporanei*, quarta edizione, la *Lettera a Guglielmo Ferrero*.

II.

FILIPPO TURATI

I. — Nel ripercorrere una raccolta di suoi scritti, scelti e riuniti in volume da Alessandro Levi, Filippo Turati si compiaceva di trovarvi « una continuità di pensiero, una colleganza ed unità ideale, che avvicina e fonde gli anni, uno spirito, sempre il medesimo, che alita dentro » gli articoli e i discorsi disgiunti nel tempo. Altrettanto potrebbe dire dell'altra raccolta di suoi discorsi curata da Rodolfo Mondolfo, altrettanto deve onestamente riconoscere il lettore attento e spassionato dei due volumi. Attraverso un periodo di tempo di oltre trent'anni, attraverso il continuo variare delle condizioni economiche, sociali, politiche dell'Italia e del mondo, Turati è rimasto inflessibilmente fedele ad una fondamentale intuizione storico-politica, che ha difeso contro tutti gli assalti di destra e di sinistra con una intelligenza e una tenacia mai venute meno per avverso soffiare di venti, e che fanno

di lui una personalità che s'impone al rispetto e alla considerazione universali. Quale sia questa fondamentale intuizione, il lettore già conosce: è l'interpretazione evoluzionistica del socialismo marxista, è il socialismo riformista. Turati direbbe: è il socialismo *tout court*, chè, secondo lui, di socialismo non ve n'ha che uno: quello di cui egli è l'interprete e il difensore.

Socialismo marxista, ma non del marxismo della prima maniera, che l'avvento del comunismo attendeva dal processo automatico delle cose (concentrazione rapidamente progressiva della proprietà in poche mani, immiserimento crescente del proletariato, perenne acuirsi della lotta di classe), portando rapidamente il capitalismo all'apogeo ed alla catastrofe: premesse teoriche donde era logico dedurre e consigliare al proletariato un atteggiamento di ostile e paziente aspettazione, rifiutante ogni riforma che, pel fatto stesso di sminuire gli orrori del regime borghese, veniva a prolungarne l'esistenza. Confutata quella visione catastrofica dall'esperienza rivelante la molteplice adattabilità del regime borghese a evoluzioni più complesse e meno rettilinee, spezzatasi la lotta di classe in un polverio di lotte di classi, fattisi per la democratizzazione della vita pubblica gli stati permeabili alle influenze dell'azione proletaria, l'azione socialista, conservando intatte le grandi direttive e le finalità supreme, doveva necessaria-

mente mutare natura, da fatalista e messianica divenire evoluzionistica e volontaristica, e cioè veramente socialista. Il socialismo, secondo Turati, comincia ad esistere come grande fattore del mondo moderno solamente quando rinuncia alle aspettative escatologiche del primo marxismo e si acconcia a divenire la scienza e l'arte delle quotidiane conquiste del proletariato, che si fa come classe pel fatto stesso di riconoscersi come tale.

Dal miraggio dei fini ultimi l'essenza del socialismo si trasferisce nel duro lavoro quotidiano, col quale a mano a mano viene smantellata la rocca del privilegio; l'avvento della società socialista non più si attende dalla crescente miseria del proletariato, anzi, al contrario, dal suo aumentante benessere. Il socialismo cessa di essere una speculazione sulla costituzione della società futura; diviene la tattica, grazie alla quale, scheggia a scheggia, la società presente è demolita e sostituita dalla società futura, che così si viene silenziosamente edificando sotto i nostri occhi. Svanisce l'antitesi astratta di riforme e rivoluzione: quelle sono la rivoluzione che si fa giorno per giorno e cresce su sè stessa; questa è lo sbocco fatale delle riforme. Non si è socialisti se non si è rivoluzionari, se non si ha costantemente in vista la mèta finale dell'ascensione proletaria, l'abolizione della proprietà privata dei mezzi di produzione. Ma a

quella mèta non si giunge che per una via fatta di continue conquiste, di riforme sempre maggiori, onde la riforma di oggi, elevando il livello di vita del proletariato, irrobustendone il corpo e l'anima, gli crea la possibilità di conquistarne domani una nuova e maggiore. Il *programma massimo* del socialismo è una previsione e una bussola di orientamento; è il portato delle cose, lo sbocco dell'evoluzione. La vita effettiva del partito è nel « programma minimo », nel moto volontario, nel cosciente assiduo divenire.

Le riforme debbono essere la conquista sudata e meritata del proletariato stesso: è ciò che differenzia il riformismo di Turati dal socialismo di Stato, che fa piovere le riforme dall'alto, per graziosa concessione delle classi dirigenti, e aumentando le funzioni dello Stato borghese, burocratico, accentratore, tende a rafforzare le classi dominanti. Accumulandosi su sè stesse le riforme, al limite, si convertono nella rivoluzione: è ciò che differenzia il riformismo di Turati non soltanto dal radico-riformismo borghese pel quale le riforme sono fine a sè stesse, tendono ad eliminare questa o quella particolare ingiustizia o malattia sociale, lasciando intatta la radice stessa del male, che la critica socialista pone nell'organizzazione borghese della società, ma anche dal riformismo di Bissolati e Bonomi, che riduce il movimento socialista a movimento operaio, dimentico affatto

della mèta finale, tutto rivolto a conquiste immediate e particolari, e così scambia l'adattamento per evoluzione. Contro Bissolati, che nel partito socialista vede un ramo secco sull'albero fiorente delle organizzazioni operaie, vigoreggianti nel progresso delle parziali conquiste, Turati difende strenuamente la necessità di un partito socialista, che stia al movimento operaio come l'anima al corpo e gli ricordi i fini ultimi che quello tende troppo facilmente a dimenticare, ne coordini in unità di azione i movimenti e abbia per funzione di penetrarlo progressivamente di spirito e coscienza socialista.

In direzione opposta, ma con eguale fermezza ed inflessibilità, prima contro gli anarchici, poi contro i sindacalisti, poi contro i massimalisti e i comunisti, Turati afferma che la rivoluzione non si fa in un giorno, nè in una settimana, non è il fatto nè di oggi, nè di domani, è il fatto di oggi, di ieri, di domani, il fatto di sempre, di cui il socialismo affretta l'avvento pel solo fatto di esserne la consapevolezza. Essa non si riduce a un colpo di violenza che butti giù di un tratto la società borghese e instauri sulle sue rovine il regime comunista: essa è opera lenta e graduale, grazie a cui il proletariato a poco a poco si abilita a reggere tecnicamente e amministrativamente la società. Con ciò non si esclude l'eventualità di un colpo di spalla finale simile al colpo di becco con cui il pulcino già formato

esce dall'uovo, ma, per l'appunto, il pulcino deve essere formato, se no... accade la frittata. Una violenza prematura, quand'anche non conducesse allo schiacciamento sanguinoso della rivolta con tutti i disastrosi effetti di una legittima e lunga reazione, non avrebbe altro effetto che un mutamento superficiale e formale della struttura politica. Ora, al proletariato la forma politica come tale è indifferente. La dittatura del proletariato è un concetto assurdo: o il proletariato socialista è diventato maggioranza, e allora conquisterà pacificamente il potere col suffragio universale, e non è il caso di parlare di dittatura; o non è ancora maggioranza, e allora i tempi non sono maturi per l'avvento della società proletaria.

La rivoluzione russa, che ha voluto bruciare le tappe, portando di colpo la Russia dallo zarismo al comunismo, è fallita allo scopo e si è risolta in un'orgia di violenza. E contro tutti coloro che dalla guerra si attendevano la rivoluzione, Turati afferma che la guerra mondiale non è stata rivoluzionaria, perchè essa ha immiserito il mondo, e il socialismo non può nascere, secondo Marx, che dalla plethora del capitalismo, dalla crisi di superproduzione: prima, no.

Su queste basi, il socialismo rinuncia, sì, alle fedi, ai miti, alle speranze apocalittiche, non all'ideale: al vero ideale, « visione di un possibile, che sta, come un modello più perfetto, non

in contrasto, ma sopra a un dato reale; ed è insieme convincimento ragionevole e bussola di orientazione e forza propulsiva; e interessa in pari grado l'intelletto e il sentimento, la ragione e la volontà; nè si sfata per graduali successive effettuazioni, anzi, in esse si riconforta, e da esse vieppiù si allarga e si eleva, in virtù dell'insaziabile elevarsi e proliferare dei bisogni umani ». In fondo, il socialismo di Turati si riduce tutto e solo a quel *rovesciamento della praxis* in cui Turati e Mondolfo pongono l'essenza del marxismo, a quel processo per cui, stimolato dalle opposizioni dell'ambiente, l'uomo lavora per trasformarlo secondo i suoi fini: l'ambiente così trasformato riopera su lui e lo sforza a nuove azioni, con le quali l'uomo lo trasforma ancora avvicinandolo ancor più ai suoi fini, e via all'infinito. L'azione è così in ogni momento effetto e causa, generatrice e generata, figlia e madre insieme della storia. L'uomo è in ogni momento determinato dall'ambiente e determinante l'ambiente: l'azione lo libera e lo condiziona insieme, e, svolgendosi nel tempo, forma il vivente tessuto della Storia e dell'Umanità (Cfr. il capitolo XXIII de *La crisi mondiale*).

II. — Alla base di questa intuizione storico-politica sta come tacita premessa un atto di fede nella Storia, intesa come progresso ininterrotto,

se pur lento e graduale, verso il meglio, come continuo ascendere dell'umanità verso la luce, la libertà, il benessere, dove il male è sempre e presto riassorbito e vinto dalle forze della vita, dove a chi ha pazienza e tenacia la vittoria non può mancare di arridere. È la visione ottimistica, progressistica, evoluzionistica della storia, germinata in un secolo d'immenso sviluppo industriale, favorito da una pace profonda e quasi ininterrotta, che vide crescere rapidamente la prosperità materiale, lentamente emergere dall'inferno della miseria le classi povere e diseredate. Il riformismo turatiano sta e cade con questa concezione della storia, la quale non è che l'ipoteca fiduciosamente messa su tutto l'avvenire sulla base di una esperienza storica di tre o quattro generazioni appena.

In realtà, il crescere su sè stessi in ragione geometrica della ricchezza, del benessere, della potenza sociale era un fatto assolutamente senza precedenti nella storia, che nulla autorizzava a credere eterno o anche solo di lunghissima durata, e che noi, infatti, vediamo finire sotto i nostri occhi. Si ammetta, sia pure a titolo d'ipotesi, che le antitesi del presente momento storico siano incapaci di trovare la loro soluzione, e che la contraddizione irresoluta conduca alla fine del ciclo storico che attraversiamo, e si sarà per ciò stesso distrutta la base del riformismo turatiano. Orbene, per mio conto, io credo che

la cosa stia proprio così. Secondo me, la tragedia presente dell'Europa sta tutta e solo in questo: che l'evoluzione storica del secolo XIX ha dato vita a due forze contrastanti, il grande capitalismo e il nazionalismo, l'una tendente alla unificazione europea, l'altra alla perpetuazione dei particolarismi nazionali. Tutto ciò che promuoveva una di queste due forze insieme ed in un atto solo promuoveva la forza opposta e contraria. L'Europa era come una macchina in cui si sprigionassero due forze di direzione opposta, e che marcia con la velocità del turbine, fino al momento in cui salta per aria. Si ammetta che una data civiltà può morire per una contraddizione irresoluta, avvelenante tutta la vita sociale, e il riformismo turatiano precipita nel vuoto.

Sia pure! — potrebbe qui dire Turati. — Ma col mio riformismo precipita il marxismo, anzi, il socialismo, chè di marxismi e socialismi non ve n'ha che uno, il mio. E, certo, finchè ci si batte sulla lettera, è impossibile condannare Turati per eresia marxista. Ma l'accento, il tono, l'*emphasis* con cui Marx ed egli dicono le medesime cose sono assolutamente diversi. Non si capirà Marx finchè non lo si consideri innanzi tutto ed essenzialmente come (non un economista o storico o filosofo, ma) un rivoluzionario. Egli è l'ultimo e legittimo erede di quei tremendi profeti d'Israele, che sulla testa dei ricchi

e dei potenti della terra invocavano il fuoco del cielo, di essi ha l'amaro sarcasmo, l'invettiva infiammata, la violenza allucinatoria della visione apocalittica, l'intransigenza della fede che non dubita di sè. Ciò che distingue Marx dai rivoluzionari del tempo suo e ne fa, secondo me, l'importanza storica, è di avere, con un tratto di genio, inserito il suo rivoluzionarismo, assai più radicale di ogni altro, perchè investe le basi stesse dell'ordinamento gerarchico della presente società, cioè la proprietà privata dei mezzi di produzione, nella mentalità scientifica, storicistica ed evoluzionistica del tempo suo. Questo, per le ragioni da me indagate nel capitolo XV del mio libro *La crisi mondiale*, concepiva la storia come vivente processo dialettico di tesi, antitesi e sintesi, pel quale a poco a poco l'umanità dal cieco regno della Natura e del Destino si eleva alla sfera dello Spirito e della Libertà. In questo schema, che si può interpretare in modo conservatore o in modo rivoluzionario, secondo che si guardi al passato o al presente, al reale o all'ideale, Marx gettò l'ardente lava del suo rivoluzionarismo, fondando il socialismo che fu detto *scientifico*, ed a ragione. Egli, infatti, versò sul socialismo l'acqua battesimale della Scienza (di quella del tempo suo, s'intende) del secolo decimonono. Applicando al suo rivoluzionarismo lo schema storicistico, egli concepì il proletariato come l'antitesi che la

tesi-borghesia si cresce nel seno, e che un bel giorno la porrà a morte. L'antitesi abbia solo pazienza di attendere che la tesi abbia dato tutto quello che può dare, e il suo trionfo sarà assicurato: nel frattempo, strappi alla tesi quanto più è possibile di libertà e di ricchezza. La visione storica di Marx era, e doveva essere, apocalittica e messianica, fatalistica e automatica: fatalismo e messianismo essendo il riflesso della sua ardente fede rivoluzionaria.

Ma il *tour de force* operato da Marx di fondere insieme socialismo e scienza, rivoluzionamento e storicismo, se ha fatto la forza ha fatto anche la debolezza della sua opera. La forza: quando all'era delle aspettative messianiche successe quella del diuturno travaglio riformistico, il marxismo operò sempre nel riformismo come un fermento segreto perchè non perdesse di vista la mèta ultima della rivoluzione espropriatrice e liberatrice. La debolezza: chè la lettera di Marx autorizzò i riformisti a porre la mèta nella via, la rivoluzione nelle riforme, a rimandare sempre all'indomani una rivoluzione che, pel fatto stesso di non essere stata già fatta, essi giudicavano immatura e impossibile a farsi.

Come quella di Hegel suo maestro, l'opera di Marx è a doppia faccia: conservatrice e rivoluzionaria, storicista e sovversiva, l'una cosa insieme e perchè l'altra. È un'erma colossale che guarda al passato e all'avvenire. È una iscri-

zione che si può leggere, *senza mutarne una lettera*, in due lingue differenti, e secondo la si legga nell'una o nell'altra dà sensi opposti. E in qual lingua si legge, dipende dal lettore che si è. Delle due lingue in cui si può leggere Marx, Turati ne ha scelto una, la lingua dello storicismo evoluzionista, ed a questa si è sempre rigorosamente attenuto, ed è in questo appunto che non è marxista, perchè Marx è Marx solo in quanto è quella possibilità stessa di essere letto in due lingue.

III.

LUIGI SALVATORELLI

I. — Luigi Salvatorelli insegnava Storia del Cristianesimo all'Università di Napoli (aveva conquistato la cattedra giovanissimo ancora) quando gli venne l'invito di assumere la condirezione della *Stampa*, il grande quotidiano torinese. Immaginiamo tale invito rivolto ad un altro professore di Storia del Cristianesimo: ad Ernesto Buonaiuti. Questi non avrebbe esitato a rifiutare. Salvatorelli accettò e abbandonò la cattedra. Chi avesse conosciuto la produzione scientifica dei due professori nel campo della loro disciplina avrebbe potuto dedurne *a priori* la diversa risposta.

Maestri tutti e due dell'indagine storica, perfettamente padroni di tutte le raffinatezze della critica moderna, Buonaiuti e Salvatorelli hanno verso il fenomeno religioso un atteggiamento diverso. Buonaiuti è un mistico, che nello studio dell'esperienza religiosa cerca soprattutto ali-

mento alla sua spirituale fame di assoluto: la critica storica gli serve solo a spezzare tutte le superficiali, se anche necessarie, incrostazioni intellettualistiche di cui l'esperienza religiosa si è coperta nel corso dei secoli e ad attingerla alla fonte, in tutta la purezza e genuinità del primo getto. Ma è il lato sociale e politico e non quello mistico e individuale dell'esperienza religiosa che più interessa Salvatorelli. Nei riguardi del Cristianesimo, mentre Buonaiuti è attratto con fascino irresistibile dalla persona di Paolo e dalle prime comunità in cui l'esperienza cristiana affiora in tutta la sua purezza, al di là di tutte le trascrizioni intellettualistiche cui essa dovè necessariamente piegarsi nel corso del tempo, l'interesse di Salvatorelli si rivolge ai secoli posteriori, quando lo slancio mistico si è calato in una poderosa organizzazione sociale e il Cristianesimo è divenuto Cattolicesimo. La sua opera maggiore in questo campo di studi è, infatti, una storia delle idee sociali e politiche nell'Ebraismo e nel Cristianesimo primitivo (*Lo stato e la vita sociale nella coscienza religiosa d'Israele e del Cristianesimo primitivo*), opera mirabile di chiarezza, di erudizione e di forza sintetica, che l'Autore dovrebbe decidersi a trar fuori dalla rivista in cui giace sepolta ed a condurre a termine. Abbandonando la cattedra universitaria per la direzione di un grande giornale, Salvatorelli conquistava al suo

talento le condizioni migliori per la più felice espansione e la più piena affermazione. E nel giornalista militante le caratteristiche spirituali dello storico delle religioni affioravano più evidenti.

Abilissimo nel cogliere la fenomenologia sociale e politica della vita religiosa, Salvatorelli mostrava una certa indifferenza scettica verso quello che in essa c'è di veramente e propriamente religioso: l'esperienza mistica e individuale. Orbene, anche come quotidiano esegeta della vita degli stati e delle nazioni, ciò che in questa è fondo oscuro caotico ribollente, sentimento efficace ma indistinto, passione potente ma confusa, gli sfugge non già, ma certo lo delude, impazientisce, irrita. Donde la sua tendenza a sopravvalutare nella vita politica e sociale la parte della spiritualità lucida e netta, chiara e distinta, disciplinata in costumi, tradizioni, leggi, istituzioni organiche e ordinate, e ad accentuare la parte dell'interesse della ragione del buon senso a scapito di quella della passione del sentimento dell'istinto. Ed è naturale: nella vita dello spirito l'interesse più della passione e del sentimento è penetrato permeato imbevuto di ragione chiara e distinta. Uno spirito a tendenza intellettualistica e razionalistica si sentirà sempre più attratto verso la vita chiara e distinta dell'interesse che verso quella oscura e misteriosa del sentimento e della pas-

sione. E la storia contemporanea delle nazioni, che si svolge più secondo la logica profonda ma oscura delle passioni popolari che secondo quella chiara ma superficiale dell'interesse, gli sembrerà un caos mugghiante e brutto, dinanzi al quale non proverà che repugnanza e antipatia. Sopravalutando la parte dell'interesse e della ragione chiara e distinta nella storia umana, Salvatorelli è portato a guardare la storia che di volta in volta sotto i suoi occhi si fa con sguardo fiducioso di ottimista: ed è naturale che ottimista sia chi nell'interesse nella ragione nel buon senso vede la molla efficace della storia. L'utilitarismo ha sempre concluso all'ottimismo al pacifismo all'internazionalismo, essendo evidente che per chi si regoli secondo il bene inteso interesse la maggior convenienza è di vivere d'amore e d'accordo col suo simile, ricorrendo alla guerra solo in casi di estrema inevitabile necessità. Donde lo stile raziocinativo e parenetico insieme degli articoli di Salvatorelli, stile che sotto un'apparente freddezza e calma nasconde una sincera se anche contenuta passione: la ragione in lui è divenuta vita concreta, ed esprimendosi con sicurezza e sincerità dà origine a una specie di poesia dell'equilibrio, dell'armonia, della disciplina spirituale, che le delusioni dell'esperienza quotidiana possono mortificare, non distruggere.

Pure, l'interesse, quando tocca gli strati profondi della vita, rappresentando un grado di

vita più spiritualizzato e perciò più veramente umano della passione e del sentimento nudi, sempre alla lunga finisce per prevalere. Ma attraverso giri e rigiri complicati e tortuosi che obbediscono, sì, a una loro logica profonda, ma questa non è quella della ragione chiara e distinta. Così le visioni e previsioni storiche di Salvatorelli si trovano sempre giuste, ma per vie diverse e assai più a zig-zag di quelle da lui tracciate. La sua visione della realtà storica attuale sta alla realtà come una carta geografica al terreno che essa descrive: è vera, ma ad una certa scala soltanto. In ciò, del resto, la sua forza.

Per urlare con i lupi e per ondeggiare come foglia al vento di tutte le passioni popolari, con la illusione di dirigerle (illusione ridicola, come sarebbe quella delle striscioline di carta legate al cerchio del ventilatore, che credessero di essere loro a generare il vento col loro movimento) ci vuole molto minore energia spirituale che a collocarsi immobilmente sopra un piano e di là comprendere e giudicare, secondo la prospettiva su quel piano possibile, la storia che si fa.

II. — Dato un simile temperamento mentale, si può quasi dedurne *a priori* l'atteggiamento verso i problemi politici del momento storico presente. Salvatorelli crede alla storia come progresso, cioè come affermazione crescente della Ragione, crescente presa di possesso della

realtà naturale e sociale da parte dello Spirito che è universale, cioè libertà, fraternità, uguaglianza. E poichè il secolo XIX ha realizzato più di ogni altro il dominio dello spirito sulla natura e sulle forze inferiori della vita, Salvatorelli reagisce con disdegno contro Léon Daudet che lo qualifica (stupidamente) di secolo stupido. La sua concezione della politica è quella liberale: non il liberalismo del cosiddetto partito liberale, che per un sottoportafoglio all'Agricoltura venderebbe mille volte, come mille volte ha venduto, la libertà; non quello di Missiroli, il liberalismo del quale considerando lo Stato come un minor male, sopportabile sol perchè necessario ad evitare il più possibile di violenza nella vita sociale, deriva da una visione pessimistica della vita e dell'uomo; ma un liberalismo attivistico e ottimistico, che non riconosce verità belle e fatte e date in custodia a pochi privilegiati, nè soluzioni definitive, ma vuole che tutte le forze della vita e della storia scendano in campo e si diano battaglia e realizzino ognuna tutto quel che essa può dare « entro quel tanto di costrizione che è necessario ad assicurare la convivenza sociale » (« esigenza di carattere pratico, e perciò non determinabile *a priori* secondo una formulazione teoretica e dei principii generali »), sicuro che la Ragione alla fine sempre trionferà. Egli vede nel socialismo il complemento necessario del liberalismo

borghese: il socialismo sorelianamente inteso come sforzo autonomo di elevazione del proletariato, non come cooperativismo, che per un pugno di fieno della greppia statale faccia gettito delle libertà proletarie. Liberalismo democratico il suo, di chi di fronte al socialismo ha un atteggiamento di simpatica attesa e aspettazione, pur non dimenticando di essere liberale e non socialista, borghese e non proletario, e che il liberalismo borghese è l'oggi e il socialismo sarà, se sarà, il domani.

In politica internazionale Salvatorelli è *ricostruzionista*, non per ragioni astratte di umanità e di fratellanza, ma perchè il *ricostruzionismo* è l'unica via atta a risolvere la tragica contraddizione in cui si dibatte l'Europa contemporanea: di essere nazionalmente divisa ed economicamente una. Ecco perchè le sue simpatie vanno alle classi in cui più vive l'ideale del ricostruzionismo e del liberalismo: il grande capitalismo e il proletariato, in cui egli vede i portatori dell'ideale internazionalistico, le colonne su cui poggia la società capitalistica, creatrice del mercato mondiale e, dunque, per assenza internazionalistica.

III. — Uno spirito siffatto non può avere evidentemente verso il *nazional-fascismo* (parola coniata per l'appunto da Salvatorelli e che dà titolo a un suo libro) che un atteggiamento di

netta opposizione. Nel *nazionalfascismo* Salvatorelli vede la rivincita della piccola-borghesia nazionalista contro, da una parte, il grande capitalismo internazionalista; dall'altra, contro il proletariato per un fatale concorso di circostanze almeno in apparenza antinazionale. In quanto — afferma Salvatorelli — tende ad annegare la lotta politica delle classi nel mito trascendente della Nazione e dello Stato, concepiti come forme vuote, entità astratte, scopo a sè stesse, il Fascismo è essenzialmente antiliberale; in quanto tende a fondare un paternalismo assolutistico, disposto a largire alle classi operaie riforme economiche a patto che rinunzino a conquistarsi attraverso la lotta politica delle classi una coscienza autonoma e si rassegnino ad essere soggetto passivo della storia, esso è antidemocratico e antisocialista; in quanto tende a fare di ogni nazione uno stato mercantile chiuso, è anti-internazionalista e anti-capitalista; in quanto fa dello Stato-Nazione il Dio in terra cui nulla v'è di eguale e di superiore, porta fatalmente alla guerra delle nazioni e alla distruzione dell'unità economica europea; in quanto ha la sua base nella piccola borghesia degli impiegati e delle professioni liberali, vivente al margine della grande produzione capitalistica, è un fenomeno d'infantilismo economico. Ma la radice vera dell'opposizione di Salvatorelli al Fascismo più che nelle ragioni sopra enume-

rate è — io credo — in questo: che nel Fascismo egli vede l'espressione politica di una classe, la piccola borghesia degl'impieghi e delle professioni liberali, la vita della quale si svolge sul piano delle passioni e dei sentimenti, mentre il grande capitalismo e il proletariato qualificato vivono quasi esclusivamente sul piano dell'interesse riflesso e cosciente. Il Fascismo sgorga, in fondo, da un sentimento irrazionalistico attivistico romantico della vita; se dovessi definirlo, lo direi: il romanticismo garibaldino arroventato al fuoco del superumanismo attivistico e dinamico di cui è preña tutta la civiltà contemporanea. Nulla, dunque, di più naturale che uno spirito orientato verso un classicismo razionalista e uno storicismo evoluzionista lo guardi senza simpatia.

IV.

GIUSEPPE RENSI

I. — Chi voglia avere un'idea di come il mondo appare agli occhi di Giuseppe Rensi cerchi di raffigurarselo quale doveva apparire alla fantasia di Empedocle quando fosse venuto il tempo in cui la « furente Contesa » avrebbe dominato sovrana: spinti da odio implacabile, gli elementi si sarebbero allontanati l'uno dall'altro, e il turbine del caos avrebbe soffiato dov'era prima un ben compaginato cosmo di cose e di persone. Tale per Rensi è lo stato permanente del mondo.

Di certo, di evidente — egli afferma — non vi sono che i dati del senso, non tocchi ancora dall'attività del pensiero. E di essi non si dà, non si può dare, spiegazione alcuna: la cosiddetta spiegazione non essendo mai altro che pura e semplice ripetizione del dato sotto altra forma. Tostochè il pensiero si applica al dato per elaborarlo, per ciò stesso lo deforma e falsifica.

Tutto ciò che non è dato sensibile puro e semplice, ogni nostro concetto, quindi, è, non già scienza, ma credenza e fede. Abbandonata la terraferma del senso, lo spirito affonda nelle mobili sabbie della contraddizione. Ogni nostro concetto è intimamente inconciliabile con sè stesso; sviluppandosi, il ritmo della sua logica interna inevitabilmente lo fa trapassare nel suo opposto. Composito e trasmutabile per tutte guise, ogni concetto è un polipaio di concetti in conflitto; ogni individuo, un polipaio di volontà in contrasto, di cui volta a volta prevale or l'una or l'altra. Dall'interna contraddizione della ragione e della volontà deriva la contraddizione esterna degl'individui e dei popoli, chè ognuno di questi aspetti inconciliabili che ogni concetto e volontà nasconde in sè incorporandosi in un individuo o in un popolo, questi si drizzano in piedi l'un contro l'altro, e proseguono per le vie e pei campi di battaglia la guerra di sterminio che conducevano prima idealmente fra loro.

Non esiste perciò verità universale ed assoluta in cui tutti gli uomini possano comunicare: su tutte le questioni che c'impegnano a fondo gli spiriti restano irriducibilmente divisi, e dove uno dice sì, l'altro, con eguale energia e convinzione, dice no. « I due divergenti sono in pari condizioni: spiriti umani entrambi, hanno pari autorità ». « Il linguaggio, questo mezzo di

comunicazione, è in realtà, nella sua più importante essenza, incomunicabile ».

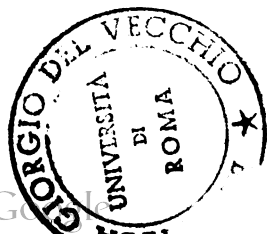
Rifrangendosi attraverso temperamenti vari, il mondo variamente si colora. Ogni punto di vista è vero per chi lo sviluppa e sostiene in buona fede; falso per chi si pone dal punto opposto, e le bilance della ragione non pendono nè da una parte nè dall'altra. Tutti i punti di vista perciò sono egualmente veri ed egualmente falsi: tanto val dire che non sono nè veri nè falsi, che sono al di là del vero e del falso, che la filosofia non è scienza, ma lirica e autobiografia, e si aggira eternamente intorno a un certo numero di concezioni fondamentali, che ritornano nei secoli varie nella forma, sempre nella sostanza le stesse.

La ragione universale ed impersonale degli idealisti assoluti si rompe in un pulviscolo di ragioni individuali. Donde contraddizione e guerra perpetua. La guerra deriva dal fatto che ogni individuale ragione è convinta di essere essa *la* ragione, che ogni individuale verità è giustizia è convinta di essere essa *la* verità, *la* giustizia.

Nell'urto delle ragioni e delle giustizie, tutte assolutamente equivalenti fra loro, che cosa decide? L'atto d'autorità e di violenza, la forza bruta, che *per caso* un diritto, una verità si trova ad avere dalla sua parte, e grazie al quale riduce provvisoriamente al silenzio o elimina

a dirittura dal mondo i diritti e le verità contrastanti. È la forza, è l'autorità, ossia qualcosa di radicalmente alogico, irrazionale e assurdo, che, nell'equilibrio delle ragioni in contrasto, impone una legge all'effimero libito delle volontà individuali, salva la società dal dissolversi in un polverio di atomi e permette la vita di quei grandi organismi che sono gli Stati. Pur conscia com'è di ogni suo singolo atto, di ogni sua mèta parziale, la ragione è impotente a condurre il mondo: la storia è là per provarci che il cammino del mondo è cieco e fatale, e procede « senza umano scorgimento », come gli eventi della natura. Dal riconoscimento che tutte le fedi, tutte le credenze, tutte le verità sono possibili, cioè razionalmente inconfutabili, scaturisce lo scetticismo: tutto è vero, quindi niente è vero; tutto è possibile (perciò lo scetticismo si concilia benissimo con la fede, con ogni fede); nulla è certo (perciò tra scetticismo e dogmatismo v'è antitesi assoluta).

Tale, nei suoi essenziali lineamenti, lo scetticismo che Rensi oppone all'idealismo assoluto di Croce e di Gentile a rapide furiose ondate di poderosi volumi. Ma, e se questo radicale irrazionalismo e scetticismo scendesse in linea retta proprio da quell'idealismo assoluto, al quale, con tanta assenza di filosofica calma, sorge a contrastare la vita?



II. — Poichè le cose stanno precisamente così: lo scetticismo di Rensi è precisamente figlio — sconoscente e ribelle — dell'idealismo assoluto di Hegel, del quale, in una prima fase del suo pensiero, Rensi fu ortodosso discepolo. Anche per Hegel nel mondo della natura e della storia il principio della contraddizione regna sovrano: anche per Hegel il sì genera da sè il no, la luce genera da sè la tenebra, ogni posizione di pensiero pensata a fondo trapassa nell'opposto suo. Vita e morte, bene e male, verità ed errore sono indissolubilmente congiunti e reciprocano l'uno nell'altro in una vicenda alterna ed incessante. Affaticato in una contraddizione perenne, il mondo diviene senza posa nè tregua. Diviene: cioè cerca di espellere da sè la contraddizione che lo travaglia e di realizzare uno stato di perfetta armonia ed unità, in cui posi soddisfatto e quieto. Attraverso la lotta in cui si cercano per colpirsi a morte, gli opposti anelano alla conciliazione suprema. Ed a questa, pur attraverso la guerra che lo agita fin nelle più intime fibre, il mondo si va man mano avvicinando. Ogni antitesi sbocca in una sintesi, e se anche da questa scoppierà una nuova antitesi, questa non riprodurrà puramente e semplicemente la sintesi di prima, ma segnerà un nuovo passo verso la sintesi suprema e definitiva, dove ogni favilla di guerra sarà spenta. Attraverso le lotte dei contrari e le sintesi successive in cui

questi si vanno approssimando all'armonia perfetta e compiuta, l'Idea assoluta fuoriuscita da sè va man mano rientrando in sè; precipitata nel regno del divenire e della molteplicità, va man mano restaurandosi nell'unità ed assolutezza sua. Il moto ascensionale del mondo è risucchiato e aspirato dall'alto: gli è perchè si sentono metà di una realtà che già fu una ed ora, frammentata, aspira a restaurarsi nell'integrità sua, che i contrari si cercano e si combattono con furore. Gli è perchè erano coinvolti prima nell'unità indistinta e amorfa di una tesi, che i contrari fan parte di una sintesi: questa preesiste ai suoi elementi ed essi ne sono i momenti ideali. Sotto la maschera dell'odio lampeggia così il sorriso dell'amore; l'ombra della morte s'illumina della luce della vita.

Tale il pensiero di Hegel. Il quale, dunque, non nega, tutt'altro!, la presenza nel mondo dell'irrazionale, dell'assurdo, del caso, del male, dell'errore, della violenza brutta, l'ammette anzi, ma come l'emisfero di tenebre che la Ragione ed il Bene va sempre più penetrando dei suoi raggi, ma che pure ha bisogno di porre per potere di contro ad esso accendere la sua luce. Ma dei due elementi di cui consta la vicenda dialettica del mondo, lotta e amore, antitesi e sintesi, Hegel e i suoi discepoli e continuatori pongono l'accento sulla sintesi, sull'armonia, sull'amore. È naturale che sia così. Essi vivono

in un'epoca di profonda pace sociale, in cui il risparmio capitalizzandosi genera una ricchezza progressivamente crescente; in cui le lotte dei partiti e delle classi trovano nello Stato etico la loro superiore pacifica mediazione e conciliazione; in cui la guerra onde arde il mondo della società e della storia mette capo senza sangue alla pace e all'armonia. È l'era dello Stato etico, del Progresso, della Solidarietà, delle Armonie sociali. Ma viene finalmente un momento in cui le antitesi che affaticano il mondo moderno affiorano alla superficie con violenza spaventosa, e popoli, stati, razze, classi, individui, ideologie si levano gli uni contro gli altri in una lotta di vita e di morte, alla quale non si vede via d'uscita possibile, alla quale non si sa qual pace possa mai porre fine. Scissa e divisa fin nel profondo, la terra implora salvezza, e niuno risponde all'appello disperato. In queste condizioni è naturale che l'accento cada sull'altro lato del pensiero di Hegel, che il momento dell'antitesi, della lotta, della guerra si illumini di luce sì viva da rigettare nell'ombra il momento dell'unità dalla quale l'antitesi proruppe e nella quale di nuovo va a sboccare, il momento cioè della tesi e della sintesi. Allora la Ragione unica impersonale sembra infrangersi senza rimedio in un pulviscolo di ragioni equivalenti, tra cui solo la Forza può imporre la decisione. Allora il mondo appare un caotico

« pluriverso » su cui soffiano in furia tutti i venti dell'irrazionale dell'assurdo della violenza.

III. — Lo scetticismo di Rensi, con le caratteristiche che lo distinguono, deriva logicamente per intero dall'avere infranto la Ragione universale ed impersonale in un pulviscolo di ragioni individuali senza comune legame.

È naturale allora che tra esse non sia possibile gerarchia di valori nè comune misura, che l'una valga l'altra, che tutte vantino titoli uguali alla verità alla giustizia alla bellezza, e che nella lotta delle ragioni solo la forza bruta, che per caso una di esse si trova ad avere dal suo lato, conduca a una decisione e porti provvisoriamente la pace. E che la pace, sia pure ottenuta a prezzo del più duro dispotismo, sia per Rensi preferibile al cambiamento è conseguenza logica dell'aver egli concepito il cambiamento come un voltarsi e rivoltarsi continuo del mondo infermo dall'uno all'altro fianco, come un eterno ritorno sempre delle medesime esperienze e delle medesime posizioni, nascondente sotto un'apparente varietà una monotonia spaventosa, e che nemmeno con una stilla di meglio compensa i dolori e le lagrime che costa. In questo suo orrore di ogni cambiamento Rensi va tant'oltre da rimpiangere sul serio che le vittorie dei Greci sui Persiani e sui Cartaginesi abbiano sottratto l'Europa all'uniformità

e all'inerzia orientali. Ma quell'orrore è effetto d'idiosincrasia: un altro temperamento più focoso e pugnace può con eguale diritto preferire la lotta eterna e incessante, se anche inutile e non conducente a niente, alla pace imposta e mantenuta con la forza. Se lo scetticismo, almeno come Rensi l'intende, non è necessariamente la « filosofia della rivoluzione » — in ciò Rensi ha ragione — non è nemmeno necessariamente la « filosofia dell'autorità ».

Contro lo scetticismo di Rensi sono state mosse ancora una volta le obiezioni solite a ripetersi contro ogni scetticismo: che se la filosofia è lirica e autobiografia, o allora perchè Rensi se la piglia così calda con i filosofi che la pensano diversamente da lui?; che se gli uomini non s'intendono quando parlano ed ognuno resta chiuso nel suo io individuale, o allora perchè si dà la fatica di parlare e di scrivere?; che, sì, tutto sarà incerto, contraddittorio, meramente opinabile, com'egli vuole, tranne, per l'appunto, la proposizione che « tutto è incerto, opinabile, contraddittorio », proposizione che, essa, non è incerta, opinabile, contraddittoria, onde lo scetticismo di Rensi, come il platonico catoblepa, si divora i piedi. Obiezioni probabilmente trionfali, certo decrepite, e che perciò non val la pena di stare a ridire.

Più importante è notare che Rensi intende la verità nel modo stesso in cui l'intendeva il

vecchio assolutismo dogmatico: come cosa o entità immobile e data una volta per tutte. È naturale che trovando che gli uomini differiscono nel definirla, che ciò che oggi e qui è verità si trovi ad essere errore domani e altrove, egli cada nella disperazione di trovarla mai. È ciò che differenzia lo scetticismo di Rensi dallo scetticismo moderno o « scetticismo storicistico » o « relativismo », il quale, avendo fatto dell'intelligenza uno strumento dell'azione, ha perciò stesso immerso la verità nel flusso della vita. Tutto ciò che si afferma essere vero è vero in quanto lo si afferma e, affermandolo, si fa sforzo per realizzarlo: la verità è funzione della vita, e le opposte verità cozzanti fra loro non sono che l'espressione delle correnti varie in cui si è rotto il flusso della vita, ognuna giustificata nel suo tempo e nel suo momento, ognuna valida in quanto attraverso di essa si traduce e si attua una posizione di vita. La verità unica e definitiva è precisamente nell'urto stesso delle verità singole e parziali e nell'atto di vita che tutte le involge e comprende nell'unità sua, attuandosi attraverso il loro stesso contrasto.

Ma la contraddizione caratteristica dello scetticismo di Rensi, e che, essa sì, davvero, se non m'inganno, lo rovescia dalle fondamenta è la seguente. Se ogni concetto, se ogni punto di vista, come vuole Rensi, pensato a fondo, conduce all'opposto suo, allora non è più vero che

le ragioni individuali, incarnazioni ed espressioni ciascuna di un concetto o punto di vista, si drizzino l'una di contro all'altra come mondi chiusi, incomunicabili e incommensurabili fra loro: è vero il contrario, che, cioè, ciascuna di esse, sviluppandosi, attraverso la lotta, passa nell'altra; meglio: superando la sua posizione di partenza sè e l'altra trascende in una posizione superiore, che coinvolge entrambe nell'unità sua. È vero, cioè, che le ragioni individuali, lungi dall'essere incomunicabili e incommensurabili fra loro, sono frammenti e parziali incorporazioni di una ragione unica, che è, sì, in tutte le ragioni, i concetti, i punti di vista, le verità individuali, ma non si esaurisce in nessuna, e partendo da ognuna tende a ricostituirsi per intero, e perciò spinge ciascuna a passare nel suo opposto, ed essa ed il suo opposto abbraccia nell'unità sua. La lotta delle ragioni individuali appare allora appunto come la via attraverso la quale queste superano l'unilateralità loro facendo posto ad un'unità superiore che tutte le comprende in sè come momenti superati. Ma allora lo scetticismo di Rensi, che si regge tutto sulla pluriversalità e l'incomunicabilità delle ragioni, crolla dalle fondamenta.

V.

DOMENICO GIULIOTTI

I. — Coloro che al primo apparire de *L'ora di Barabba* e poi del *Dizionario dell'Omo salvatico* giudicarono il cattolicesimo integrale medievallistico selvaggio di Domenico Giuliotti una posa letteraria di origine francese non conoscevano, evidentemente, le poesie — rimaste, infatti, presso che ignote al pubblico ed alla critica — che col titolo *Ombre di un'ombra* lo stesso Autore aveva pubblicato una dozzina d'anni prima (1910): chè, se le avessero lette, non avrebbero più potuto onestamente dubitare che il cattolicesimo nero di Giuliotti era lo sbocco logico dello stato d'animo che in quelle poesie si era espresso.

Stato d'animo di un pessimismo cupo definitivo assoluto, senza luce di speranza nè di consolazione; pessimismo di chi è arso dalla sete delle gioie della vita e, insieme, roso dalla coscienza della loro nullità, e, dopo aver battuto

a tutte le porte in cerca della verità, si sente sprofondare in una voragine di dubbi, nè spera di poter mai poggiare il piede sulla salda riva di una qualunque certezza, sia pure negativa. Giuliotti poeta non afferma risolutamente ma nemmeno nega l'esistenza di Dio; ma se Dio c'è, esso è, certo, un essere beffardo, che *ludit in orbe terrarum* con i cuori degli uomini, e nell'atto stesso che in essi accende la più cocente brama del divino, si diverte ad avvolgere in un velo d'impenetrabile nebbia sè e la via che a lui conduce:

Folle è cercarti, vano è deprecarti:
che l'eterna tua larva si dissolve
per entro un mare ch'ogni remo stanca,
e l'occhio che non giunge ad affissarti
chiudesi; e, ciechi, ritorniamo in polve
col vòto in cuore e con la testa bianca.

Un'atroce ironia è la legge della vita. Essa accende nelle creature la sete più ardente solo per porgere poi alle labbra riarse fuoco invece di fresca acqua:

Se cerchi acqua, t'è innanzi la fiamma;
se cerchi il sole, fra tele di ragni
la tua pupilla vitrea s'ingombra.

Questo pel tempi è l'immutabil dramma:
fugge una nube pel cieli carfagni
e cento pazzi ne perseguon l'ombra.

Vana la Sagghezza, che predica la signoria
dello spirito sui sensi, la liberazione del divino
che è nell'uomo dall'umano:

come avverrà ch'entro di me si sbandi
la nebbia donde i miei pensier si creano?

Romba nel vòto la domanda, e niuno
risponde. Il buon Maestro è già lontano...
Solo, nel buio, rammulina il vento.

Nè il fato spinge viatore alcuno
che arrechi un lume, che tenda la mano
a quel dolore che non dà lamento.

Spenta nei cuori la fede cristiana:

Stanno le Croci, aeree, sui mille
Calvari della Terra, e le lor braccia
tendono, come a contenere i cieli.

Ma il cuor dell'Uomo non ha più scintille;
vòti son gli occhi, e sulla bassa faccia
piove una lenta opacità di veli.

Chiuso in un isolamento spaventoso, l'individuo è buttato in un mondo di fumo e di nebbia, dove tutte le cose sono trascinate in una fuga incessante, e sotto la mano che voglia afferrarle scivolano e dileguano come le visioni del sogno. Sulla vanità di tutte le cose unica certezza superstite la Morte:

Costi d'ogni sementa è vuoto il frutto;
canta la Morte in ogni primavera,
e, in mezzo all'ombre, sola, eterna e vera
è « l'infinita vanità del tutto ».

E dopo la morte? Essere o non essere: ecco il problema che non ha soluzione. Ma se la vita deve continuare dopo la morte a volgere il suo torbido flutto di dubbio, di dolore, di rimorso, meglio mille volte il silenzio e il freddo del sepolcro:

Pur voi beate silenziose tombe,
se racchiudete sol ceneri ed ossa,
e se il tumulto che i viventi sposa,
tra quattro mura spegne le sue rombe.
Ma se per sempre, nella buia fossa
non cade il peso che a ciascuno incombe,
se per novelli cieli e novi inferni,
l'anima batta le sue stanche piume,
sia maledetto il Dèmone od il Nume
che, plasmandoci labili ed eterni,
sospinge i flutti dell'umano fiume
tra cupe nebbie d'infiniti inverni.

Unica tristissima gioia nell'inferno della vita l'orgoglio di non accettarla com'è, di non piegarcisi, di non rassegnarcisi, di slanciarsi verso il cielo, sia pure con la certezza di ricadere con le ali infrante. È in questo disperato e vano (e in anticipo riconosciuto come tale) sforzo di evasione dal carcere della vita quotidiana che l'anima sfugge per un attimo alla morte. Sublimemente, nella poesia che apre il volume, Giuliotti canta:

L'Uom che non posa, l'Uomo che non dorme,
polve che stampa sulla polve l'orme,
spare ed appare, Ombra Delforme,
lungo le strade dell'Eternità.

E cali a valle o il pie' batta sui monti,
urtando nei medesimi orizzonti,
nell'albe, nei meriggi e nei tramonti
contesse le sue trame e le disfà.

E s'inabissa in caverne segrete,
e cerca, muto, il lutulento Lète...
e non è acqua che spenga la sete
al labbro arso dall'aridità.

Ma se l'angoscia, ch'io nel cuor intombo,
lo ravviluppa d'infinito rombo,
in un padule, con piote di piombo,
fitto nel fango, fino all'anche sta.

Ivi tien bassa l'ampia fronte oscura,
ivi niun frutto la terra matura,
e invano un cerchio di turrite mura
circonda la sua Mistica Città.

Chè d'ogni intorno, con furia crescente,
un uragano che le stelle ha spente,
come un immane bufalo muggente
s'aggira nella fonda oscurità.

Ma un attimo la grande Anima Icaria
sfugge alla Morte, levasi nell'aria
e, in alto, come bianca Procellaria,
si bilancia nel vento, or qua, or là.

A chi viveva con tanta intensità siffatto stato
d'animo era evidente che non rimaneva più
che il dilemma di Barbey: farsi cattolico o
suicidarsi. E Giuliotti si buttò al cattolicesimo,
tanto più integrale medievalistico intransigente
quanto maggiore era il suo terrore, ove si met-
tesse sulla via dei compromessi, di ricadere nel-
l'antica disperazione. Non semplice e spontanea
fede, la sua, ma *volontà di credere*, rigida come
sbarra d'acciaio e che non può flettersi nemmeno

per un momento sotto pena di ridursi in nulla. È da questo stato d'animo che nacquero le polemiche del settimanale *La torre* (1913) e poi *L'ora di Barabba* (1920) e, per la parte che gli spetta, il *Dizionario dell'Omo salvatico* (1923), scritto in collaborazione con Giovanni Papini, nella cui conversione al cattolicesimo è noto quanta parte abbia avuto Giuliotti.

II. — In basso, una plebe contadina, contenta del poco, lieta di attendere alle opere della terra, trovante sollievo all'aspra fatica nelle chiacchiere serali da uscio a uscio, interrompente il monotono succedersi dei giorni con feste e processioni religiose; in alto, alla punta della piramide, il Re, che amministra paternamente giustizia ai sudditi, e la Chiesa, che li guida con amore per le aspre vie dell'esilio terreno, Chiesa e Re prestandosi mutuamente l'appoggio della spada temporale e spirituale, questo a stroncare chi osasse insorgere contro l'insegnamento della Chiesa, quella a fulminare chi levasse la testa contro la legittima autorità del Re; fra le due estremità della piramide, una corrente di amore e benevolenza dall'alto al basso, di rispetto e devozione dal basso in alto; niente Libertà, della quale i popoli non sanno nè han mai saputo che farsi, che non han mai nè chiesto nè desiderato, ma Giustizia chiara aperta inflessibile e Amore, che perdona, sì, chi si pente e cerca di raddriz-

zare chi erra, ma anche contro chi persevera nell'errore infuria e taglia e brucia senza pietà; base della società il Cristianesimo, ma il Cristianesimo della Chiesa Cattolica, unica depositaria della rivelazione divina, che inquadra l'uomo in un saldo organismo di norme e discipline etiche, lo regola e guida in ogni atto della vita, per l'aldilà non perde di vista l'aldiquà, e, senza bandire del tutto i rapimenti mistici e le illuminazioni dall'alto, preferisce per la turba dei fedeli la pratica umile e rispettosa dei doveri e dei riti quotidiani, onde il sentimento del divino è luce che rischiarà e pacifica più che fiamma che accende e consuma; la società come immensa gerarchia sorretta ed inquadrata in un'altra e maggiore società invisibile, quella dei Santi, mediatrice fra la terra e il cielo, e, in questo organismo immenso, ognuno a suo posto, contento di esserci e rimanerci, e nell'animo di tutti pace alta e profonda, la pace di chi non ha più enigmi da scoprire nè in sè nè fuori di sè, chè a tutti, ormai, fu data risposta e il mistero della vita non ha più veli: — tale l'ideale di vita e di società che a Domenico Giuliotti cattolico appare il più bello, desiderabile e dolce, e che egli, come i grandi scrittori della contro-rivoluzione in Francia nel secolo scorso, da De Maistre a Bloy, alla cui scuola si è nutrito e di cui ha pubblicato anche un'*Antologia* (1920),

ha identificato col Cattolicesimo degl'Innocenzi, dei Gregori, dei Bonifaci.

Cristiano e cattolico, dunque, ma, come i controrivoluzionari francesi, di quello special cattolicesimo, per cui questo, più che una vista sull'aldilà, è una salda disciplina morale, sociale, politica per l'aldiqua. Per Giuliotti, come pei suoi maestri, la Chiesa, in fondo, conta più del Vangelo, e il Papa sta al disopra di Cristo. È il cattolicesimo nel quale si rifugiano, quando i vecchi ordini sociali crollano e la società pare sprofondare nell'anarchia, tutti coloro che si sentono attaccati al vecchio stato di cose. Il cattolicesimo di questo tipo si presenta come nettamente reazionario in politica, ed i critici che gli rimproverano d'identificare troppo la religione di Cristo con una special forma di organizzazione politica, non ne comprendono l'intima essenza.

Naturalmente, ad uno spirito così orientato la civiltà moderna, senza Dio senza Chiesa senza Re, liberale laica razionalista immanentista, tutta rivolta alla conquista della terra, nemica di tutte le gerarchie, non può ispirare che ribrezzo invincibile, cupa collera, profondissimo disprezzo. Spiriti sì fatti, i controrivoluzionari francesi del secolo XIX come il loro discepolo Giuliotti, sanno benissimo, in fondo al cuore, se anche non se lo confessano ad alta voce, che il loro ideale di società è tramontato

per sempre dall'orizzonte della storia, e non vi apparirà più mai per forza umana. Del resto, ciò che loro veramente preme non è tanto di vedere realizzato il loro ideale, quanto piuttosto di vedere polverizzata la realtà che di esso è l'aperta ed assoluta negazione. La molla che veramente li muove è l'odio della società in cui sono destinati a vivere e che essi rigettano *in toto et in pleno*. L'amore della loro società non è che il rovescio di quest'odio e viene dopo. Sono spiriti rivolti all'aldiqua, in un atteggiamento di negazione assoluta e totale verso la realtà che li circonda, ma senza speranza alcuna che forza umana possa rovesciarla, ridotti quindi ad attendere dal cielo le folgori della distruzione cui anelano con tutte le forze dell'anima loro. In queste condizioni, fatalmente, involontariamente, si produce l'atteggiamento apocalittico, la predicazione dell'ira, del terrore, della vendetta divina. Chi ha rimproverato a Giuliotti, come ai suoi maestri francesi, di mancar troppo di spirito cristiano, che è carità e perdono, nulla ha capito delle ragioni profonde di questo atteggiamento. Del resto, nella stessa predicazione di Cristo l'elemento apocalittico è al primo piano: la predicazione di Cristo è anch'essa una predicazione di terrore, benchè temperata dal perdono per chi si pente a tempo. E tutti i Cristiani della prima generazione vissero nell'attesa fremente del giorno sublime, in

cui Egli sarebbe venuto sulle nubi a giudicare i vivi ed i morti, e gli eletti, rapiti in cielo, avrebbero di là assistito alla lotta gigantesca che Egli avrebbe impegnato contro le potenze sataniche signore di questo mondo, che Egli avrebbe combattuto e sterminato col fuoco divoratore.

L'ora di Barabba è perciò un vero e proprio libro di apocalissi. Fra cattolicesimo e civiltà moderna, fra trascendenza e immanenza, fra rivelazione e libero pensiero, fra teocrazia e liberalismo, Giuliotti pone un'opposizione radicale e assoluta come fra luce e tenebre, fra bianco e nero. La civiltà moderna è attaccata e condannata in blocco, in tutte le sue manifestazioni, forme, espressioni, con una violenza di parole, con uno sfolgorare di collera, con un'atrocità d'invettive degne in tutto delle grandi tradizioni apocalittiche. Appunto perchè il suo odio contro la civiltà moderna non conosce quartiere, Giuliotti fulmina le forme spurie anfibie grige nelle quali questa, senza rinnegare il principio rivoluzionario che è alla sua base, tenta di fermarlo a mezza strada: la Libertà ma con l'Ordine, la Rivoluzione ma nella Legge, il Progresso, la Democrazia, il Parlamentarismo, l'eclettismo, il moderatismo, e si augura che quel principio si espanda e trionfi in tutta la sua ferocia, affinchè il veleno che la società porta nelle vene giunga a tanto di virulenza da

ammazzarla. Dunque, dopo il regno della borghesia ben venga il socialismo; e dopo il socialismo, l'anarchia il caos lo sconvolgimento finale, affinchè sulle ruine di questo mondo ne sorga un altro pacificato e rifatto dalla Croce. Come pel suo grande maestro, il *cattolico-belva* Léon Bloy, anche per Giuliotti il nemico peggiore e più odiato sono i cristiani annacquati, umidi di sentimentalismo francescano, che han vestito Cristo in marsina, ne han fatto un umanitario e un filantropo che apre le braccia a tutti, e, più ancora, i cristiani che conciliano la Croce e il Tricolore, la Chiesa e la Patria, la Religione e il Patriottismo, Cristo e Moloch, e durante la guerra han posto Dio al servizio dei furori degli uomini. Contro costoro, Giuliotti scaglia a piene mani fango, pietre, zolle e sterco, sterco soprattutto.

Quando a Giuliotti riesce di soddisfare la condizione necessaria per una rappresentazione apocalittica, di collocarsi cioè alla distanza giusta perchè la società da condannare gli appaia in uno sfondo remoto, in una visione semplice ed infinitamente comprensiva insieme, raccolta in poche linee forti ed elementari, allora la sua potenza di scrittore tocca il sommo, e ne vengono fuori pagine michelangiolesche, a sprazzi alternati di luce e di ombra, folgoranti di corruschi bagliori, proiettate sullo sfondo colossale dell'eternità, ove il confuso romore del tempo

viene a morire. Il furore che tuona e condanna appare allora proporzionato alla grandiosità dell'oggetto condannato: la voce di Giuliotti suona come squillo di tromba apocalittica perdentesi nelle voragini del tempo, al margine della storia umana. Ma non sempre a Giuliotti riesce di porsi al giusto punto di distanza dal quale uomini ed istituti si perdono in una lontananza remota: troppo spesso (soprattutto nel *Dizionario dell'Omo salvatico* per la parte che gli spetta) essi gli rimangono così vicini da essere ancora nettamente individuati e distinti, onde conservano tutta la meschinità della loro esistenza empirica. Allora il tono apocalittico col quale egli sfolgora uomini, istituti, o, peggio ancora, i personaggi simbolici (il comm. Quattrostromachi, il dott. Enteroclimi, il cav. Luciferini e via di seguito) nei quali ha ingenuamente creduto impersonare la diabolica civiltà moderna, e che se son diavoli son poveri diavoli per davvero, frequentatori più dei retrobottega delle farmacie provinciali che delle bolge delle città tentacolari, è sproporzionato e fa l'impressione di essere sforzato e voluto, di essere posa e non stato d'animo, o, se si vuole, stato d'animo *figé* una volta per tutte e perciò non più concreto e vivente: l'Autore sembra un Don Chisciotte che sfonda la pancia degli otri prendendoli per giganti o un titano infuriato che schiaccia le uova a martellate.

Ma talvolta, di fronte a certi piccoli uomini e piccole cose, di fronte a certi, come egli li chiama, *fatterelli*, riesce a Giulianiotti di prendere l'atteggiamento giusto: di serrarli da vicino in una visione implacabilmente realistica, cruda e dolorosa, di un amaro sarcasmo, d'una digri-gnante ironia, la quale dell'oscenità e del turpiloquio fa un uso così sapiente da rivelare in chi scrive un toscano di razza, degno erede e continuatore della tradizione che da Cecco Angiolieri (di cui egli si fece editore anni fa) arriva su su fino a Papini, e che nel suo buon vino paesano ha messo un po' dell'asperrimo aceto di Louis Veuillot e di Léon Bloy. E del toscano il Giulianiotti ha insieme la melanconia profonda, il realismo brutale e l'ironia atroce, frutti di una civiltà giunta omai all'estrema vecchiezza, che non crede più a nulla (ed in cuor suo ne è disperata), ma appunto perciò non è disposta a lasciarsi infinocchiare da menzogne convenzionali. Ad ogni modo, con tutti i suoi difetti, Giulianiotti ci appare uno scrittore di razza e tutto d'un pezzo: questo contadino disperato e inferocito schiacciante contro il muro a gran colpi di ciabatta il nanerottolume pseudocristianeggiante che gli saltabecca attorno sembra un uomo tra un gregge di eunuchi. E il languido eroe di *A rebours*, che aveva nella sua biblioteca le opere di Veuillot e di Bloy, non disdegnerebbe certo di far posto anche al libro di questo loro minore ma non indegno discepolo.

VI.

ERNESTO BUONAIUTI

I. — Questo saggio vorrebbe rivelare nella sua genuina fisionomia, oggi ancora presso che ignota al gran pubblico, una delle personalità più caratteristiche ed interessanti della cultura italiana, una delle pochissime che spandano intorno a sè calore di vita e di fede: parlo di Ernesto Buonaiuti, sacerdote cattolico e professore di Storia del Cristianesimo nell'Università di Roma, al cui nome, già famoso al tempo delle lotte modernistiche, han dato nuova notorietà le sue recenti vicende con la suprema autorità ecclesiastica.

Educato nella teologia e filosofia dei seminari, nelle quali tanto aveva profittato che, giovanissimo ancora, gli era stata affidata una cattedra di queste discipline nell'Università cattolica romana dell'Apollinare, Buonaiuti sperimentò la sua crisi spirituale quando venne in contatto con la cultura moderna. Di questa, due

correnti soprattutto esercitarono incalcolabile influsso sul suo spirito, rovesciando dalle fondamenta l'edificio concettuale in cui fino allora aveva posato tranquillo: la critica storica applicata alla Bibbia e la filosofia irrazionalistica contemporanea nelle forme del *pragmatismo* anglo-americano e della *filosofia dell'azione* di Maurizio Blondel.

La critica biblica gli dimostrò che della grandiosa sistemazione teologica nella quale, dopo il Concilio di Trento, la fede cattolica sembra essersi adagiata per l'eternità non v'è traccia alcuna nell'insegnamento di Gesù, che non si presentò mai come maestro di teologia, ma solo come banditore di un'alata parola di speranza umana. Alla critica storica moderna Gesù, più che fondatore di una nuova religione, appare soprattutto come iniziatore di un intenso movimento di speranza religiosa, estremamente plastico a cagione della sua stessa iniziale indefinitezza, e che assume forma intellettuale sempre più precisa e definita mano mano che, avanzando nel tempo, viene a contatto di ambienti sempre più diversi da quello ove nacque ed urta contro ostacoli che gli è imposto di superare sotto pena di spezzarsi. L'organismo dogmatico della Chiesa cattolica appare così alla critica moderna come il guscio sempre più duro e pesante di cui l'impulso primitivo della fede cristiana si riveste, ed è obbligato a rivestirsi,

mano mano che si allontana dalla prima sorgente e si trova a dover risolvere problemi, di cui il fondatore del Cristianesimo non sospettava nemmeno lontanamente l'esistenza.

In pari tempo, la filosofia irrazionalistica moderna insegnava al giovane professore dell'Apollinare che i concetti elaborati dal nostro spirito non sono punto la traduzione soggettiva di una realtà esteriore a noi, che essi non hanno in sè, nella natura loro di concetti, il criterio della loro verità o falsità, che la loro verità è tutta ed esclusivamente nella loro attitudine a promuovere ed intensificare la nostra capacità di azione spirituale; la loro falsità, nel loro inibirli ed impedirla. Se la teologia scolastica è oggi morta, è solo perchè non risponde più alle esigenze profonde della nostra vita spirituale, ma al tempo in cui sorse, grazie allo sforzo geniale di giganti del pensiero, fu cosa viva e vitale, perchè grazie ad essa la fede cristiana dei secoli XIII e XIV potè assorbire la scienza e la filosofia arabo-greche che ne minacciavano l'esistenza. L'organismo dogmatico della Chiesa appariva così a Buonaiuti non già come l'oggetto della fede, ma come la formulazione che questa dà di sè stessa, formulazione necessariamente mutevole col mutare delle condizioni spirituali. E si poneva il problema: — in che modo noi, uomini del secolo XX, pei quali la critica biblica e la filosofia idealistica non sono state invano,

possiamo vivere il messaggio del Cristo? La personalità di Buonaiuti è tutta nella risposta che egli dà a questa domanda, una delle più formidabili che possa porsi la coscienza contemporanea.

II. — Secondo lui — così possiamo brevemente riassumerne il pensiero in quella fase del suo svolgimento (1908-1909) che coincide con lo stadio più acuto della crisi modernista — uno spirito imbevuto di cultura moderna deve abbandonare tutti i rivestimenti filosofici di cui l'esperienza religiosa cristiana si è coperta (e doveva necessariamente coprirsi) nel corso dei secoli, per rivivere nella sua purezza il messaggio cristiano, quale suonò sulle labbra del fabbro di Nazareth. E questo messaggio — la critica storica lo ha mostrato con ogni desiderabile evidenza — si compendia in una parola sola: *Sperate!* L'essenza del Cristianesimo è tutta nell'annuncio dell'imminente venuta del Regno di Dio, simbolo attraverso il quale si prospettava alla fantasia di Gesù e degli ingenui discepoli un avvenire migliore sulla terra, cui gli uomini dovevano prepararsi con rinnovato spirito di solidarietà e di fratellanza. Come ogni grande messaggio religioso, il messaggio del Cristo è essenzialmente escatologico, attesa di cose ultime, impetuoso divampare di una grande fiamma di speranza collettiva. Tale il risultato cui è giunta

la critica moderna. *Questo risultato dell'analisi storica Buonaiuti tentava riviverlo come stato d'animo*, intonandolo alla sua mentalità di uomo raffinato dalla cultura. La speranza cristiana, egli allora pensava, non può oggi rivivere se non come gioconda ed operosa aspettativa di un bene più grande, materiale e spirituale, che la vita collettiva, per l'azione delle misteriose forze anonime che la governano, è per realizzare sulla terra in un imminente avvenire, come entusiastico millenarismo solidaristico e democratico, da cui sia assente ogni formulazione di dogma, ogni fede nel soprannaturale, ogni appello all'aldilà, che riponga il pregio della vita nei valori sociali collettivi che l'Umanità può realizzare quaggiù, e che alimenti la sua speranza con un atto di fede nelle forze impersonali dell'universo, delle quali il concetto di Dio Padre non è che la traduzione simbolica. È, in fondo, a guardarci bene, una religione laica e democratica del Progresso (la quale, a parte ogni inferiorità formale dell'esposizione, offre impressionanti punti di contatto con la rappresentazione della futura religiosità delineata negli scritti più recenti di Alfredo Loisy): soltanto che la realizzazione del Progresso più che alle forze consapevoli dell'uomo è rimessa alle forze impersonali che guidano il mondo. Da questa ignoranza delle cause, combinata con la certezza dei loro effetti, si sprigiona uno stato d'animo di entusiastica speranza e di fiduciosa aspettazione.

Agli occhi di Buonaiuti, dopo il Cristo il Cristianesimo è andato sempre più degenerando, come quello che alla *speranza* nel Regno *avvenire* ha sostituito la *fede* nel Messia venuto: primo e massimo colpevole San Paolo, che introdusse nel Cristianesimo la nozione di peccato originale ed il dualismo di carne e spirito, concetti estranei al messaggio del Cristo. Questo è un messaggio — necessariamente simbolico — di speranza e di fiducia nella vita, di sereno ottimismo, di attesa gaudiosa, dal quale sono assenti pessimismo ed ascetismo, che sono invece essenziali al cattolicesimo, dopochè questo alla speranza *collettiva* dell'imminente venuta del Regno sostituì le preoccupazioni *individuali* della salvezza individuale. Più che da Paolo e dai teologi che si posero alla sua scuola, l'eredità del Cristo fu raccolta dalle correnti millenaristiche che si perpetuarono fino a Sant'Agostino, ed oggi rivive nella propaganda democratica.

Così, mentre per la più parte dei modernisti l'esperienza religiosa cristiana tendeva a trasformarsi in un rapporto mistico diretto e immediato tra l'individuo e Dio, per Buonaiuti (ed è qui la sua originalità) essa tendeva a risolversi in un' *aspettativa escatologica collettiva*, anteriore e superiore a ogni discriminazione dell'intelletto. La religione tornava così ad essere in lui quello che, secondo lui, rimane sempre nella sua essenza profonda: speranza intensa di bene, attesa impaziente e confusa di supremi immi-

nenti eventi. Questa nuova fede apocalittica si professava cristiana perchè il primo messaggio cristiano è la più alta parola di speranza che sia suonata sulla terra, di cui ogni altra non è che la imperfetta riproduzione; e protestava di non volersi staccare dalla Chiesa cattolica, perchè questa è ancor oggi la portatrice autorizzata della Buona novella, perchè essa sola è riuscita a conservare il carattere di socievolezza insito alla primitiva esperienza cristiana, perchè agire per riportare il Cristianesimo alle origini non si può se non irraggiando la propria azione dal seno stesso della Chiesa. Questo nuovo millenarismo pretendeva di conciliare immanenza e trascendenza, con l'affermare che il divino è immanente in noi in quanto rappresenta l'esperienza accumulata da secoli, e, insieme, trascendente in quanto rappresenta tutto quel che di atteso e di sperato c'è nella psicologia dell'umanità che cammina. Esso non rigettava nemmeno incondizionatamente i dogmi e i riti della Chiesa, veri per coloro che ancor oggi ne traggono vigore di fede e di speranza, alimento di vita spirituale, inutili per coloro che rivivono nella loro purezza la grande speranza del Cristianesimo primitivo, e solo aveva fiducia che un giorno verrebbe in cui, l'esperienza escatologica essendo divenuta universale, dogmi e riti sarebbero caduti da sè, come pelle morta da un corpo giovane e fresco,

Questa intuizione, che ho tratteggiato brevemente e che, esposta in numerosi saggi anonimi o pseudonimi al tempo della crisi modernista, culmina nelle celebri *Lettere di un Prete modernista*, a me pare che capovolga dalle fondamenta l'essenza del Cristianesimo antico, che essa fa consistere nell'attesa escatologica di una palingenesi sociale, di un miglioramento delle condizioni dell'umanità in terra da attuarsi per opera delle forze anonime ma naturali che governano i destini degli uomini, mentre la verità a me sembra sia proprio il contrario: e cioè che per Gesù non meno che per Paolo la vita terrena non ha alcun valore ed al Regno, cioè alla vita futura, alta, vera, immarcescibile, si arriva per diretto soprannaturale intervento di Dio operante una compiuta palingenesi cosmica.

III. — Del resto, Buonaiuti non si fermò a quell'intuizione, pur non essendosene sostanzialmente allontanato. Definire con precisione il suo pensiero nel periodo che corre dalla chiusura della lotta modernista alla crisi risolutiva delle sue relazioni con la suprema autorità ecclesiastica, crisi che portò alla sua scomunica ed alla sua riconciliazione con la Chiesa (1921), non è facile, anche perchè scarseggiano i documenti scritti, e, quando ci sono, non è agevole al di là della lettera giungere al vero intento dell'Autore.

Nondimeno, credo di non errare affermando che in questo periodo, ammaestrato forse anche dalle tragiche esperienze della guerra mondiale, Buonaiuti fa un deciso passo indietro dalle posizioni del 1908-1909. Ancora, per lui, religione è speranza collettiva di bene. Ma per la realizzazione di essa egli non si rimette più alle forze anonime del mondo, all'*istinto immanente* dell'Umanità, ma ad un *quid* trascendente e divino, τὸ θεῖον meglio che Dio Padre, che ci assiste, ci guida e si comunica a noi attraverso le esperienze della grazia. Come prima e più di prima, egli tien fermo alla natura essenzialmente sociale della religiosità, bisogno insopprimibile dell'economia normale della vita associata umana, esperienza vissuta della comunione misteriosa e gravida di fato che sussiste fra l'individuo e gli esseri, ragionevoli e irragionevoli, con cui vive spontaneamente in società, e donde emana imperioso per l'individuo l'ordine di vivere e di sacrificarsi per il tutto sociale al quale aderisce e nel quale è tuffato. Ma, di per sè, la società è cosa particolare transeunte peritura, e ad essa come tale nessuno sacrificherebbe volentieri la vita. Perchè, dunque, la religione serva agl'interessi della vita associata, essa deve affermare l'esistenza di un mondo di valori eterni ed universali, nella cui validità inconcussa l'uomo trovi la giustificazione e la sanzione del dolore e del sacrificio (ecco il peccato

originale) impostigli dalla comunione dei suoi simili. Perchè l'individuo sia indotto a sacrificarsi alla società, la religione deve presentargli allo spirito una proiezione mistica di questa sotto forma di un mondo sopra- ed extrasociale di valori imperituri, che ha in sè la dignità necessaria per esigere da lui legittimamente il sacrificio della vita. La religione esplica così la sua funzione sociale, non già impegnando senza riserve gl'individui nella mobile rete dei valori economici politici sociali in senso stretto, anzi staccandoli intimamente dalla società e rivolgendone gli sguardi a un mondo di valori ipersociali, e spesso apparentemente antisociali, che dalla società empiricamente intesa non ha nè offese da temere nè beni da sperare. La religione appare così un paradosso vivente. In questo paradosso, il mistero religioso. Il Cristianesimo avendo realizzato in modo perfetto questo paradosso, è la religione perfetta ed assoluta, non ulteriormente superabile.

In due conferenze tenute in Roma con immenso successo nella primavera del 1921 nell'intervallo tra la sua scomunica e la sua sotto-missione, Buonaiuti ripose l'essenza del messaggio cristiano nella *metánoia*, nel capovolgimento che Cristo fa di tutti i valori correnti: culturali, col dichiarare che nel Regno non entreranno se non coloro che saranno semplici come fanciulli; economici, col dichiarare che dal Re-

gno saranno esclusi tutti coloro che avranno ricevuto la loro consolazione quaggiù; politici, col professare il più radicale disprezzo verso lo Stato. In contrasto col mondo pagano, il messaggio cristiano pone uno stacco assoluto fra il temporale e l'eterno, fra questo mondo e l'aldilà, fra il secolo presente e il secolo futuro. Esso polarizza gli spiriti verso il secolo futuro, ma, insieme, opera come sale e fermento nel secolo presente: ha, quindi, bisogno di questo per esistere ed operare. Il secolo presente è la condizione negativa del suo essere: è l'emisfero di tenebra di cui la sua luce ha bisogno per brillare. Il Cristianesimo deve porre il mondo per poterlo negare: deve, per porlo, rinnegarsi, per poi rinnegare il suo rinnegamento. Esso oscilla così continuamente fra ascetismo e mondanizzamento, in perpetuo pericolo di precipitare in uno di questi abissi dove troverebbe la morte. Esso è *speranza* e, appunto perchè tale, conciliazione di presente e futuro, di materia e spirito, di male e bene in un'esperienza unica e indivisibile. « Ogni visione monistica del mondo, sia essa spiritualistica o materialistica, è irriducibilmente incompatibile con le posizioni centrali del Cristianesimo, che poggia sulla esperienza tragica del male e vive nell'aspettativa divorante del suo annullamento », che è, quindi, essenzialmente dualista. Il cristiano degno di questo nome sperimenta in sè quel-

L' interna trasmutazione per cui, di colpo, impallidiscono i valori mondani e risplendono i valori assoluti, trasmutazione che si attua, non già con la fuga materiale dal mondo e con il materiale distacco dai suoi beni (come per l'ascetismo pagano), ma con un atto d'interiore rinascita, per cui il mondo scolora agli occhi del fedele che viene introdotto in una cerchia di nuovi e superiori valori. La società moderna e, con essa, la Chiesa cattolica han rimesso in seggio tutti i valori che il messaggio cristiano aveva negati, onde al Cristianesimo non si aprono che due vie di salvezza: o un ritorno di tutta la società cristiana al primitivo messaggio adulteratosi attraverso i secoli, o, nel seno di essa, la formazione di sette ascetiche, che, resistendo al progressivo mondanizzamento della Chiesa, terranno alti i valori genuinamente cristiani.

IV. — Queste conferenze, dette con un'eloquenza affascinante, travolgente d'impeto, meravigliose di fluidità e di chiarezza, e che fecero nel pubblico romano un'impressione profonda, sembravano preludere al definitivo distacco di Buonaiuti dalla Chiesa Cattolica. Perciò, quando, di lì a poco, si seppe che il sacerdote ribelle si era umilmente sottomesso ed era rientrato nell'ovile, la pubblica opinione fu sorpresa, disillusa e, diciamolo pure, irritata. Già al tempo della sco-

munica essa, in genere, gli era stata assai poco favorevole, e si capisce facilmente perchè: i cattolici non potevano vedere con simpatia un movimento, che pretendeva niente meno che far tabula rasa di venti secoli di storia e riportare la Chiesa all'infanzia delle sue origini; i filosofi idealisti e razionalisti non avevano motivo di essere benevoli verso uno scrittore, che rifiutava di riassorbire il divino nel terreno, che pretendeva di restaurare i valori trascendenti, che negava di riconoscere nello Stato il più alto valore etico ed il termine supremo dell'attività umana, che nell'idealismo di ogni specie vedeva un solipsismo aperto o larvato, il quale divinizza l'individuo empirico, la sua ragione, i suoi atti, i suoi istinti, nega alle radici ogni esperienza del male, rende impossibile ogni concezione della religione come esperienza di vita associata.

E poi, oggi, in un'età di profondi sconvolgimenti sociali, la Chiesa è diventata un puntello dell'ordine costituito, e tutto ciò che, sia pure indirettamente, contribuisca a scuoterne le basi ed a sminuirne la potenza non può incontrare le simpatie dei borghesi, se anche razionalisti.

In realtà, sottomettendosi alla Chiesa, Buonaiuti non rinnegava sè stesso: se contraddizione vi era, era già nelle premesse del suo pensiero. La natura stessa della sua esperienza religiosa, esperienza essenzialmente — non dimentichiamolo mai — non individuale, ma as-

sociata, faceva per lui condizione di vita o di morte il rimanere nel seno della comunità cattolica, sola portatrice autorizzata del messaggio cristiano perchè la sola che abbia realizzato il paradosso di cui vive ogni religione: di creare una società i membri della quale siano interiormente distaccati da ogni società visibile e terrena. Abbandonato a se stesso, ridotto alle sole forze individuali, Buonaiuti avrebbe sentito in sè inaridirsi la sorgente della vita religiosa. Sottomettendosi, egli salvava il tesoro più prezioso: la sua esperienza mistica, di cui solo la permanenza nel seno della Chiesa gli garantiva il possesso. Quanto alle formole dogmatiche di cui la Chiesa gl'imponeva l'accettazione, egli poteva non ribellarcisi, considerandole, in fondo, trascrizioni intellettuali, in sè indifferenti e prive di valore, e, se anche inadeguate, non tali da comprometterne la vitalità, di quell'esperienza che è alla loro base e che è la sola cosa che importi. Certo, quanti lo conoscono, approvino o no la sua sottomissione, non han mai dubitato un solo istante della fondamentale sincerità di lui: spirito per eccellenza mistico, la cultura moderna, se ha dato a Buonaiuti inquietudini profonde e tormenti generosi, non è valsa a sradicarlo dal centro della fede cristiana, cui egli aderisce con una intimità ed un trasporto che meritano rispetto, anche se pos-

sano sembrare — come sembrano a chi scrive — contraddittori.

Infatti, concediamo pure a Buonaiuti che la religione sia essenzialmente la proiezione mistica che, inconsciamente, l'individuo fa a sè stesso della società nella quale vive tuffato: è, in fondo, con un'accentuazione mistica in più, la tesi di Emilio Durkheim e di Alfredo Loisy, tesi, a mio credere, seriamente compromessa dal fatto che le più alte manifestazioni religiose si riducono a un rapporto immediato e diretto tra l'individuo e Dio, dal quale la natura e gli altri uomini sono assenti e lontani. Concediamogli pure che nella trascendenza della società all'individuo, nell'irriducibilità di quella a questo per via di mera analisi vi sia un elemento di mistero e d'irrazionalità che basta a qualificare come religiosa l'esperienza della vita associata. Resta sempre che per lui la religiosità non consiste già nel sacrificio dell'individuo alla società posta e riconosciuta come tale, ma nel sacrificio che l'individuo fa di sè alla società credendo di farlo non a questa, ma ad un ordine iper- e antisociale di valori. In parole povere, per sacrificarsi quaggiù in terra, l'individuo deve credere di sacrificarsi al cielo e di trovare lassù la ricompensa sua. La religione non si riduce allora a una finzione utile, a un'illusione, sia pure involontaria e necessaria, ma pur sempre illusione? Nè si replichi che una finzione

feconda, una illusione utile non si distingue in nulla dalla verità, verità e fecondità essendo tutt'uno. Quella finzione è feconda, quell'illusione è utile, cioè vera, solo per chi non ne ha penetrato ancora la natura intima di finzione e d'illusione, e che per ciò appunto può sperimentarne in sè la fecondità e l'utilità. Riconosciuta come illusione e finzione, essa si svela una costruzione relativa e soggettiva, che per ciò stesso perde fecondità e vitalità. La Fede non va mai disgiunta da una proiezione nell'assoluto dell'oggetto suo: mostrare in essa una creazione soggettiva e relativa è per ciò stesso uccidere in sè la fede e l'azione che ne germoglia.

La posizione di Buonaiuti non è senza qualche analogia con la posizione di Giorgio Sorel, che preconizzava al proletariato lo sciopero generale come rappresentazione efficace per l'azione rivoluzionaria e, insieme e in un atto solo, lo definiva un *mito* praticamente irrealizzabile come tutti i miti. Ora, di questa sorta appunto è, secondo me, la contraddizione in cui ancor oggi Buonaiuti vive profondato ed immerso. Ma essa non è forse la contraddizione stessa in cui si consuma la società contemporanea che, imbevuta sino alle midolla di critica storica, si strugge di uscire dal mobile fiume della Storia alla terra ferma della realtà assoluta; che, stanca di tutto comprendere e di tutto spiegare, anela alle mistiche dolcezze di una

fede esclusiva ed intransigente, senza che, nondimeno, la sua *volontà di credere* abbia fatto ancor posto alla *fede*, che non è volontà ma spontaneità pura ed assoluta; cercatori di Dio lungo le vie turbinose e assolate del mondo, e che, forse, giungeranno a sera senza averlo incontrato giammai.

VII.

GUIDO MANACORDA

I. — Dio concepito come attività assoluta, come volontà pura, come libertà incondizionata, per un inconcepibile miracolo librantesi sull'abisso del Nulla, come un arcobaleno sul mare in tempesta; sospeso tra l'assoluta attività e l'inerzia assoluta, tra il Nulla e Dio, l'uomo, essere non già fisso e immobile, ma in continuo fluire e divenire, ora lentamente o precipitosamente scivolante verso gli abissi del Nulla, ora con volo d'aquila slanciante verso le profondità misteriose dell'attività assoluta, di Dio; nell'impossibilità in cui è di realizzare in sè è l'attività assoluta e il nulla assoluto, cioè e la virtù assoluta e l'assoluto peccato, la virtù dell'uomo riposta essenzialmente nello sforzo del tendere verso Dio e il vizio nel lasciarsi discendere verso il nulla, onde non v'è umana virtù, cioè umana attività, in cui, come impurità sospesa in un liquido, non si mescoli alcunchè d'inerzia, d'inat-

tività, cioè di peccato e di vizio, e, viceversa, non vi è vizio e peccato in cui, tra molta inerte materia, non brilli qualche scintilla di attività, cioè di virtù e bontà; il progresso morale fatto consistere nel realizzare in sè una quantità sempre maggiore di virtù, cioè di attività e libertà, e nel ridurre a quantità sempre più piccola l'inerzia e la pigrizia fondamentali della nostra natura; in questo sforzarsi, in questo tendere, in questo ascendere che non avrà mai posa perchè non raggiungerà mai la meta, riposte la destinazione e la nobiltà dell'uomo; la vita concepita affermata accettata come correalità di gioie e di dolori, come taragma o travaglio, onde son posti in bando così l'utopia di un termine finale della vita, ove questa, divenuta tutta gioia senza mistione più di dolori, posi soddisfatta e tranquilla, come il pessimismo, che fa coincidere vita e dolore; unico e vero dovere dell'uomo il lavoro, pel quale entra anch'egli nella tormenta della vita e l'accetta come legge dell'essere e diventa collaboratore di Dio nel miracolo quotidiano della creazione del mondo dal nulla; « nessun rimpianto per il perduto giardino di Adamo o per la scomparsa dell'età dell'oro; nessun tendere vuoto verso un convento dalle bianche stole, dove i beati congiungono le mani eternamente seduti sui loro scanni d'oro, ma un continuo conquistare, per sempre più conquistare; ma un continuo soffrire per sempre me-

glio vincere il proprio soffrire, ma un continuo gioire per sempre meglio crescere il proprio gioire » : nei suoi tratti fondamentali la mistica di Guido Manacorda è tutta qui (*Verso una nuova mistica*, Bologna, Zanichelli).

Mistica, sì, questa dottrina della vita, lo è di certo; *nuova*, poi, come — non senza una punta di antimistica vanità — l'intitola l'Autore, no, di sicuro. Chè essa, chi guardi a fondo, è la mistica di cui, da Goethe e Fichte in poi — che per primi la formularono ed espressero con tutta chiarezza e precisione, nel linguaggio quello della poesia e questo della filosofia — si è nutrito tutto il secolo XIX, e che è stata la carne della sua carne, il sangue del suo sangue; più che etica, più che filosofia, atmosfera spirituale nella quale tutti siamo nati, tutti abbiamo vissuto e respirato, e che si è ormai a tal punto connaturata e identificata col nostro essere che liberarcene è disperatissima e presso che impossibile cosa. Soltanto che questa morale, questa filosofia, la quale concepisce la vita come attività crescente progressivamente su se stessa, in eterno trascendente i momenti di volta in volta raggiunti e realizzati, come un aspirare che non spirerà mai in un possedere, come un salire verso una meta la quale, di mano in mano che verso di essa si sale, fugge all'infinito dinanzi a chi la persegue e sempre più si sprofonda nelle azzurrine chiarezze dei cieli, come un

ascendere che non sboccherà mai in un giungere, e sa di non sboccarvi mai, nè vuole sboccarvi mai, questa morale, questa filosofia in realtà è, nel senso più stretto della parola, una mistica: e merito di Guido Manacorda è di averlo affermato fino nel titolo del suo libro.

È tempo ormai di dirlo chiaramente e apertamente: Goethe, Fichte, il più grande poeta ed il più grande filosofo dell'età moderna, più e meglio che poeta e filosofo sono stati fondatori di religione, della religione *faustiana*, della religione dell'azione o dell'attività assoluta, che è stata la vera religione del secolo XIX. La diversità delle formule e delle teorie importa poco: chè questa religione è l'atmosfera in cui da Fichte a Croce e a Gentile i filosofi, da Goethe a Shaw a D'Annunzio a Unamuno gli artisti, sono immersi e profondati e di cui tutti hanno vissuto, a cui tutti hanno reagito, ciascuno secondo la diversità del temperamento individuale e della posizione storica. Religione, mistica, chè questa intuizione del mondo e della vita si presenta come una proiezione nell'assoluto e nell'incondizionato — proiezione religiosa e mistica, dunque — delle speranze, delle illusioni, dei propositi, degli orgogli, delle deduzioni e conclusioni che nell'anima moderna suscitarono i primi successi che l'uomo strappò alla natura per mezzo delle macchine. All'apparire delle macchine nel secolo XVI, grazie alle quali la scienza

da meramente contemplativa, qual'era presso i Greci, diventa attiva, e non più soltanto, come presso i Greci, osserva e descrive il mondo, ma lo plasma, trasforma e ricrea secondo l'ideale che brilla allo spirito dell'uomo, è contemporaneo l'apparire dell'ideologia del Progresso, per la quale l'uomo si costituisce e si afferma trasformatore e — in un successivo momento, in una ancora più violenta e audace e orgogliosa proiezione nell'assoluto delle sue speranze e delle sue illusioni — creatore e signore del mondo.

Il *faustismo* è la religione di una società fondamentalmente industriale, che con la macchina va trasformando sempre più profondamente il mondo, per la quale il mondo in quanto dato è nient'altro che la materia prima che l'umana attività trasformerà. Importa poco che lo stato d'animo mistico così creatosi si sia col tempo totalmente distaccato dalle cause storiche e dagli oggetti materiali che gli diedero vita, tanto distaccato da ignorarlo e disconoscerlo addirittura. Sarebbe ridicolo affermare che l'attivismo e soggettivismo assoluto oggi trionfante sia sorto coscientemente da una meditazione sull'industria moderna. Ma è vero, se anche finora pochissimo noto, che esso sorge da uno stato d'animo, alla cui base profonda e secolare è l'industria e il macchinismo moderni. Del resto, a farci ricordare la connessione strettissima che corre fra attivismo e industrialismo ci pensano gli artisti,

che, guidati da infallibile istinto, a raffigurare gli eroi dell'attivismo scelgono appunto i grandi capitani e venturieri dell'industria moderna (tali l'Andrea Undershaft in *Major Barbara* di Shaw o il Giovanni de Mirémont in *Le repas du lion* di De Curel). Mistica che è alla base più profonda della civiltà capitalistica, chè ogni grande ed originale civiltà ha al suo fondo ultimo e sostanziale uno stato d'animo religioso e mistico, che la sostiene alimenta dirige su per le misteriose terribili sudate vie della vita.

II. — A differenza di tutte le mistiche fiorite prima del secolo XVI sulla terra, le quali a metà dello spirito ponevano di sprofondare nell'abisso oscuro ed informe della Divinità concepita come Essere perfetto già esistente in sè prima fuori senza dell'uomo, dal quale l'uomo si è staccato ed al quale deve ritornare, questa mistica, al contrario, travolge essa Dio, concepito come Oggetto perfetto, nella tormenta dell'attività umana che sale sale sale senza mai tregua nè posa, crescendo su sè stessa a guisa di fiamma che più arde e più si alimenta di sè e più di-vampa turbina ascende. Perciò quando Manacorda parla di Dio trascendente e di grazia dall'alto non si accorge di contraddire allo spirito più profondo della sua mistica e dalla mistica nuova, occidentale, dalla *mistica attivistica*, dalla *mistica del capitalismo*, di ricascare in

una vecchia mistica di tipo greco e indiano. A differenza delle quali la *mistica del capitalismo*, lungi dall'aspirare come a mèta suprema al momento in cui lo spirito coinciderà con Dio e sprofonderà nell'abisso impersonale e anonimo della sostanza divina, considera come stato mistico l'ascendere verso Dio e non il congiungersi con lui e il posare in lui, chè anzi, se riposo e quiete Dio le offrisse nella unione con lui, li rifiuterebbe. In realtà, Dio è qui nient'altro che la proiezione mistica che l'attività fa di sè a sè stessa e che le serve a non fermarsi mai nello stato già raggiunto ed a slanciarsi più in alto, sempre più lontano.

La *mistica del capitalismo* concepisce la Realtà come Vita, la Vita come attività, l'attività come superarsi continuo, come trascendere eterno dei momenti di volta in volta raggiunti. La Vita, l'Attività genera, certo, e produce, se no non sarebbe Vita e Attività, ma dei suoi prodotti nessuno può rinchiuderla, fissarla, cristallizzarla, esaurirla in sè: tutti essa trascende, tutti essa fluidifica dissolve travolge di momento in momento nel suo gorgo infinito. Nel misticismo attivistico è naturale, dunque, che siavi tutta un'ala di estrema sinistra che pone l'accento, l'enfasi, sull'Attività, sulla Vita, non già in quanto produce e genera, ma in quanto trascende e dissolve tutti i suoi prodotti dopo averli generati. A quest'ala appartiene la mistica di

Guido Manacorda. Egli è il mistico dell'attività pura superiore a tutti i suoi prodotti. Al di sopra di ogni prodotto (o — com'egli dice — di ogni attività applicante) egli esalta l'attività pura che lo ha prodotto ma non si è esaurita nè chiusa in esso. Ed in questa negazione di tutto ciò che nella vita è fisso rigido cristallizzato, nell'esaltazione di tutto ciò che è spontaneità pura e assoluta egli è radicale e violento: l'Intelletto, la Ragione, la Scienza sono inferiori alla Filosofia; e la Filosofia alla Religione; e la Religione positiva alla Religione pura; e in arte il fantasma esterno è inferiore sempre a quello interno e l'Arte alla Vita. Via tutto ciò che nella Vita è limite freno argine fermo e immobile: via il matrimonio, la famiglia, la nazione, lo stato, il diritto, il dovere, il capitale, il risparmio, l'eredità. Ideale della vita l'anarchia assoluta, in cui lo spirito, al di fuori e al di sopra di tutti i codici leggi istituzioni, si crei di momento in momento il suo destino, collaborando all'opera della vita, che è superamento del dolore nella gioia perchè da questa sgorgi un più alto soffrire e un più alto gioire. L'attività pura e assoluta così concepita Manacorda chiama *sentimento*: in realtà, dal sentimento di vecchio stampo questo di Manacorda differisce *toto coelo* pel suo carattere nettamente e risolutamente attivistico e dinamistico. L'etica e la mistica dell'attivismo sboccano nell'anarchismo,

non già nell'anarchismo dell'Unico che non avendo più nessuno da combattere dovrebbe stare inattivo, ma nell'anarchismo degli Unici che lottano fra loro per la vita e per la morte, non tanto per un fine da raggiungere quanto perchè il rimuovere ostacoli, il combattere è la legge della vita, e nel lottarsi si abbracciano, si comprendono, si amano. In questa violenta affermazione anarchica — di un anarchismo attivistico — il tratto più personale della mistica di Manacorda, sebbene spesso egli si compiaccia di esprimerlo attraverso un vago sentimentalismo francescano, umanitaristico ed elemosiniero, che contraddice alla direzione fondamentale di essa.

Contro la quale, dunque, come in genere contro la mistica dell'attivismo, si spuntano tutte le obbiezioni che si sogliono muovere alla mistica di tipo greco e indiano: che essa dovrebbe, logicamente, condurre al mutismo e all'inerzia assoluti dello spirito. L'obbiezione più forte è, invece, che questa mistica essenzialmente *eroica* non ha posto per la santità, per lo stato di chi è giunto ormai al di là del bene e del male e fa il bene con la spontaneità di una forza della natura. *Eroismo*, sì, *innocenza* e *santità* no. E se una goccia d'innocenza valesse tutti gli eroismi di questo mondo, come grida disperatamente Rubè nella sua confessione a padre Mariani?

VIII.

CARLO MICHELSTAEDTER

I. — Peso che disperatamente anela ad un più basso del punto dove momentaneamente posa; freccia in eterno volante verso un segno che in eterno fugge dinanzi a lei; caccia affannosa a un futuro che è sempre fuori di lei e per amor del quale tutta si rovescia fuori di quel presente che solo può essere suo; eterna sete e fame di stare di consistere di permanere; deficienza eterna ed eterno desiderio di vivere; perpetua mutazione e varietà infinita; passare eterno che, solo, esso, non passa mai: tale il concetto, meglio il senso e l'esperienza, che Carlo Michelstaedter ha della vita. Vita che, dunque, ha in sè, nata a un parto con lei, la morte:

Morte vita,
la morte nella vita.
Vita morte,
la vita nella morte.

È questa la vita di cui la maggior parte degli uomini si contenta, tanto da non imma-

ginar nemmeno ve ne possa essere un'altra. Ma chi è giunto a tanta altezza di spirito da raccogliere e totalizzare in sè la vita, non può star contento a questo che non è vivere, ma continuo morire:

Ma la vita
la vita non è vita,
se la morte
la morte è nella vita.

Egli realizzerà in sè una vita che sia tutta e solo vita, che, trionfando della morte che è nella vita quale la comune dei mortali l'intende e accetta, si attui come vita pura e assoluta. Per l'uomo che ha vinto in sè la morte, la sirena del futuro perde ogni incanto: egli non insegue più fuori di sè ciò che il futuro gli promette e in cui gli fa balenare la pienezza di quella deficienza che egli sente in sè. Per ciò stesso le porte del futuro si chiudono dinanzi a lui: ed egli vive raccolto concentrato fisso nel presente, non corre più ma sta consiste si possiede, è sufficiente a sè stesso autarca persuaso. L'uomo persuaso trionfa del futuro e della morte. Le onde del tempo si spengono dolcemente mormorando ai suoi piedi. Nell'oceano eternamente irrequieto dell'esistenza egli non è più onda fra onde, travolto in un moto che mai non resta e mai non procede, fallace come il moto delle onde quale appare a chi sta sulla riva, ma si solleva

diritto fermo sereno come scoglio che le acque lambiscono e non sommergono.

Accanto alla vera vi è la falsa persuasione, la persuasione della rettorica, inganno tramato dal dio della *Filopsichia*, dell'Amore alla vita. Sedotto dalla voce di questo dio benevolo e prudente, l'uomo insegue false immagini di bene, nelle quali ripone la sua felicità la sua persona il suo valore il suo essere, e che sempre fuggendo innanzi a lui lo lasciano con una sete insaziata di vivere, lo travolgono nel turbine immenso della vita. L'uomo allora crede di essere persona e non è: se lo fosse, starebbe e non si muoverebbe, sarebbe possesso e non caccia. La sua non è vera, ma falsa persuasione; non persuasione, ma rettorica. Internamente deficiente, invano crede di sfuggire al vuoto in cui si sente mancare rifugiandosi nella compagnia di altri uomini: « saranno sempre due, e ognuno solo e diverso di fronte all'altro ». Gli è che l'uomo sedotto dalla rettorica già con sè stesso si sente solo, poichè non è uno ma nessuno, non in sè ma fuori di sè avendo il suo essere. Non è egli che ha le cose, sono le cose che hanno lui. E la morte che lo ghermisce è come un ladro che spoglia un nudo. Egli non è persona ma cosa, non vive è vissuto. Il dio della *Filopsichia* fa brillare dinanzi a lui volta per volta un lume, ed egli vi corre, credendo, giunto che sia ad esso, di possedere la felicità assoluta, la persuasione.

Ma, spenta in un punto, la sete riarde in un altro, e allora il buon dio familiare accende tosto un'altra luce, alla quale di nuovo il vivente si volge, che così, nella nebbia indifferente delle cose, nel tumulto assordante della vita, nel fluire senza posa della correlatività universale, insegue eternamente il futuro.

È questo supplizio di Tantalo, questa eterna corsa dietro una luce che nella notte dell'esistenza eternamente si spegne e riaccende che il più degli uomini chiama corsa al piacere. E di essa è fatta la trama della loro vita empirica. Ma talvolta quella fragile trama si lacera, e quasi ondata di buio che si rovesci da una finestra aperta in una stanza luminosa irrompe nella coscienza il sordo continuo pianto della vita che sente in sè la morte. È l'angoscia senza nome che afferra i bambini nel buio e li fa gridare; sono i sogni che, piombando sugli uomini che nella notte giacciono nudi soli senza nome senza occupazione indifesi, li fanno sobbalzare di spavento. Invano contro i terrori della vita l'uomo si rifugia nel pensiero: è questo il suo nemico. Il pensiero lo stacca dal presente immediatamente vissuto, lo rende estraneo ad esso e per ciò a sè stesso, gli trasforma la vita in morta teoria, lo fa cittadino di un regno di larve che scambia per cose reali, lo seduce dietro echi, ripercuotentisi all'infinito e che egli vanamente insegue cercando la fresca e rossa bocca dalla

quale per la prima volta la parola si spiccò, lo serra in una caverna dove si aggira non vedendo che il riflesso fallace del suo proprio pensiero. « Come l' uomo dagli occhi fosforescenti dannato a girare nell'immensa caverna senza uscita, che il riflesso dei propri occhi vede via via sulla parete, e opposta al riflesso gira l'ombra dietro di lui; ombra sotto, ombra sopra al pallido punto della parete, ombra ai lati — e la notte paurosa nell'infinito vano della caverna dov'egli pur trae i suoi passi ».

Ma l'uomo che in sè ha realizzato la persuasione, che ha in sè fermato il tempo, quegli non teme la morte perchè l'ha vinta in sè. Teme la morte solo chi l'ha già in sè. A chi tutta la vita ha nel pugno del presente la morte nulla toglie poichè niente in lui chiede di continuare. Nulla aspettandosi dal futuro, affrancato dall'irrazionalità del bisogno, conosce le cose come sono non per lui ma in sè stesse, nell'oggettività loro, agisce e non è agito, non è vissuto ma vive, come se ogni momento fosse l'ultimo. *Egli vive la bella morte:*

Niente da aspettare
niente da temere
niente chiedere — e tutto dare
non andare
ma permanere.
Non c'è premio — non c'è posa.
La vita è tutta una dura cosa.

II. — Tale l'intuizione della vita che nel crepuscolo tragico della breve esistenza (1887-1910) Carlo Michelstaedter esprime in versi ed in prosa in una serie di scritti che la pietà degli amici viene ora dando alla luce. Stile personalissimo, mirabilmente vivo ed efficace il suo, in cui, sotto la trasparente e composta superficie di una prosa calcata sui grandi modelli trecenteschi e leopardiani e saldamente articolata, si sente divincolarsi una forza indomita, divampare una fiamma divoratrice, ruggire una tempesta di passione; stile cui conferisce un sapore unico e inconfondibile un certo tono fanciullesco che vi si tradisce talvolta con scappate di adorabile ingenuità, rompendi la marcia severa della dimostrazione scientifica; stile in cui a volta a volta si alternano sostenutezza e abbandono, intellettualismo e lirismo, povero di colore, ma ricco di movimento, scoppiante di dinamismo, mirabilmente atto a rendere l'intuizione che l'Autore ha delle cose, intuizione sempre globale sintetica cosmica. Se — come vuole Simmel — filosofo è chi dinanzi al gran poliedro dell'esistenza è affascinato da uno dei lati di esso, e quello esclusivamente sente, a quello esclusivamente reagisce, Carlo Michelstaedter fu certo filosofo e come pochi al mondo. E niente importa che questa fondamentale esperienza del mondo egli esprimesse in forma più lirica che concettuale, più autobiografica che sistematica:

è da un pezzo che abbiamo rinunciato a identificare pedantesamente filosofia e sistema e imparato a distinguere filosofia e manuale.

Michelstaedter ha sentito con forza ossessivante e allucinante uno dei caratteri fondamentali del mondo della nostra esperienza, che la speculazione avvertì fino dai primi albori: ciò che i Greci chiamavano la *steresis*, la privazione; ciò che gli asceti dell'India chiamavano la *Tanha*, la deficienza, quindi la fame e sete di vita e di esistenza, spinte dalla quale le creature scendono nel circolo senza fine del *Samsara*. Superando d'un balzo ogni fondazione empirica e contingente del dolore della vita, dietro la quale si smarrisce spesso Leopardi, il puro e fosco giovane ne scopre di colpo la scaturigine metafisica, la radice trascendentale: la vita è essenzialmente fame e sete di vivere perchè essenzialmente tessuta della stoffa del tempo. La vita è nel tempo, è tempo, appunto perchè le manca sempre qualcosa che non ha, ma verso cui si precipita e che in eterno indietreggia e fugge dinanzi a lei.

Ma ciò che Michelstaedter non vide abbastanza, meglio: ciò che la tragica morte non gli lasciò tempo sufficiente di vedere, è come quella che appare deficienza condanna miseria dell'uomo sia, in pari tempo, prova della sua incorruttibile e celeste essenza. L'uomo è tempo è desiderio di essere è slancio del presente verso

il futuro appunto perchè manca di qualcosa che pure è necessaria alla sua perfezione, e di cui se avverte la mancanza è segno che essa fa parte ideale della sua essenza, è essa il suo vero essere, dal quale misteriosamente decadde ed al quale deve ritornare. È questa pienezza di esistenza, è questa perfezione cui nulla manca, è questa totalità assoluta e infinita di vita, di cui egli non avvertirebbe la mancanza se idealmente non fosse quello il vero stato fuori del quale tutto il resto non è che apparenza e sogno, ciò che mette nel suo animo le inquietudini feconde le ansie generose i salutarî tormenti in cui è la sua nobiltà. E sono questi tormenti queste ansie queste inquietudini che lo salvano dalla dispersione atomica e molecolare del vivere attimo per attimo, istante per istante, che rilegano fra loro i singoli istanti della sua vita e ne fanno i momenti di sviluppo di una energia, la quale mano mano che avanza cresce su sè stessa, si conquista, si approfondisce, ed emergendo dal mare delle apparenze si radica nel saldo scoglio della realtà assoluta. Se l'essere inorganico vive contratto in un immobile impuntuale presente, senza durata e senza continuità, perchè di momento in momento ha sempre tutto quel che gli bisogna, il vivente cui manca sempre qualcosa appunto perciò sempre si slancia verso il futuro a conquistarsi la pienezza del suo essere, ed è ciò che,

dandogli le ali per volare senza cadervi sull'abisso informe del puro intemporale presente, gli conferisce vita e coscienza.

Di fronte alla vita sentita come eterna deficienza, eterna fame di essere, quale è la posizione di Michelstaedter? Nega egli in blocco la vita così concepita, afferma egli che, la vita non potendo essere altro che così, alla ruota del dolore non v'è altro scampo che l'arresto dell'impulso che la pone in movimento, cioè, per l'appunto, del desiderio di vivere? No. Michelstaedter non è nè schopenhaueriano nè buddista. Egli non nega, al contrario afferma e vuole la vita, ma una vita che sia tutta e solo possesso, senza più desiderio, presente assoluto saldamente stretto in pugno. Ma come nel tempo trovare l'eternità, come annientare la morte che è nella vita? Su questo punto, che è capitale, Michelstaedter non ha che confusi e monchi accenni. In che consiste per lui la persuasione? Non in ciò in cui l'hanno posta i moderni, cioè nella stessa corsa verso l'assoluto, corsa senza tregua nè posa, ascensione eterna che non toccherà mai la meta, movimento pel movimento, azione per l'azione, al disopra e al di là dei risultati in cui l'azione volta per volta si condensa e cristallizza e che, nulli e morti in sè, non hanno nè possono avere valore che di sgabello all'anima per slanciarsi di volta in volta più alto e lontano. Michelstaedter respingerebbe con

orrore una simile visione della vita se egli potesse totalizzarla dinanzi a sè: per lui è come se Tantalo si proclamasse dissetato dalla corsa eterna verso l'acqua che in eterno indietreggia dinanzi a lui.

Trova egli allora la persuasione in ciò in cui la posero i Greci, cioè nella calma tranquilla, nella pace profonda dello spirito totalmente distaccato da ciò che non è in poter suo e che solo in ciò che da lui dipende cerca e trova la felicità? Quest'intuizione della vita sembra più vicina a quella di Michelstaedter, che si volge con nostalgia ai Greci e tutto in loro si rovescia, e parla la loro lingua, sì che il greco gli fiorisce sulla penna con la stessa facilità dell'italiano. Ma chi ben guardi, nemmeno l'intuizione ascetica della vita che fu dei Greci lo soddisfa: il Greco, raggiunto che abbia in sè la calma assoluta, rinuncia ad agire sul mondo delle cose e degli uomini e vive indifferente e lontano, e per Michelstaedter, invece, l'individuo che abbia stretto in pugno il presente non rinuncia ad agire, anzi egli solo è nella condizione di agire davvero, egli solo avendo in sè il punto su cui far leva per smuovere il mondo. Egli non inseguirà in una vana corsa attraverso le cose un sè che eternamente gli sfugge, ma dal saldo punto di appoggio di un sè sicuro di sè medesimo assoggetterà le cose al suo dominio. Al flusso immenso del divenire che non ha tregua

l'uomo cerca così scampo nel sicuro possesso del suo io. Attivismo senza progresso e senza divenire, dunque.

Ma tutto ciò è larvale ed embrionale. E tale doveva necessariamente essere. Da una parte, Michelstaedter afferma salute e felicità essere solo nella persuasione, cioè nell'atto per cui l'individuo si affranca dalla servitù delle cose della società della storia e si pone come io puro, come individuo assoluto; dall'altra, di contro a quest'io, pone un mondo naturale e sociale che l'io non già fonda e costituisce, ma trova preesistente a sè. Posizione dualistica, data la quale è evidente che tutta l'attività dell'io persuaso non può consistere che nello staccarsi dal mondo naturale e storico e nel conquistarsi una libertà, di cui una volta conquistata non sa che farsi, poichè è affatto vuota, essendo mera negazione di ogni naturale e storico contenuto, che assoggetterebbe l'io a ciò che è fuori di lui.

Come nel suo maggior volume Michelstaedter trattò della persuasione solo il poco necessario ad abbattere la rettorica, così egli sentì assai più fortemente l'orrore della deficienza che l'impulso a superarla. Sbilicato tra vecchio e nuovo, tra ascetismo e attivismo, tra Apollo e Dioniso, tra Epicuro e Nietzsche, ebbro di grecità e di germanesimo insieme, a tanta contraddittoria pienezza di vita il suo cuore ventitreenne non resse e si spezzò.

IX.

GIOVANNI BOINE

I. — Il nome di Giovanni Boine cominciò ad essere noto ad una cerchia un po' larga di lettori tra il 1913 ed il 1914, in occasione di una sua polemica con Giuseppe Prezzolini. Sosteneva Prezzolini che, poichè la filosofia era ormai orientata verso una concezione immanentista del mondo e della vita, altrettanto dovesse fare la civiltà. L'idealismo doveva impregnare di sè la vita e la cultura tutta quanta. Vittorioso sul terreno della pura teoria, doveva vincere anche sul terreno della pratica. L'idealismo trionfante doveva diventare idealismo militante. E di questo la rinnovata *Voce* doveva essere l'organo e il bollettino ufficiale.

Al che Boine obiettava che Prezzolini prendeva una successione puramente ideale per una successione cronologica e storica. Idealmente, non c'è dubbio, il pensiero procede dalla trascendenza all'immanenza, dalla natura allo spi-

rito, dall'oggetto al soggetto, dalla fede alla ragione, ma questa è « storia d'ogni istante in ciascuno di noi pensante », e guai a scambiarla con la storia della società e degli stati! Che lo spirito chiarifichi e risolva nella ragione l'irrazionalità ch'è nel mondo, non vuol mica dire che la dissolva e cancelli anche nella pratica della vita. Pur dopo la pubblicazione dell'*Enciclopedia* di Hegel le miniere han continuato a frangere ed a schiacciare « migliaia di ragionanti cervelli e di ansiosamente viventi cuori » e gli *icebergs* ad affondare nella notte i piroscafi costruiti dall'uomo. La realtà non si lascia spaccare in categorie: qua il nuovo, là il vecchio; qua la trascendenza, là l'immanenza; essa « è complessità (ed anche contraddizione)... è compresenza infinita... è trascendenza ed immanenza ad un tempo », è un « enorme aggroviglio » vivente. Sì, la realtà mette capo al pensiero che è sforzo doloroso e acerbo di unificazione, nel quale essa si contempla e, contemplandosi, si organizza ed unifica. Ma chi scambi questo che è punto d'arrivo per punto di partenza, e sogni una realtà tutta fatta su filosofica misura, vaneggia. L'unità che il pensiero pone nella realtà è tutta di pensiero e di contemplazione, ideale e non reale. Chi agisce per incarnare nel mondo il suo pensiero, in realtà non lo incarna, lo tradisce, riduce e polverizza. Se il pensiero è unità e sintesi, l'azione è molteplicità

e analisi. Se il pensiero è di natura divina, l'azione è di natura demoniaca, è « il perenne, il continuamente doloroso dirompersi dell'unità del mio spirito, il dilacerarsi del corpo e dell'anima mia che via via il mio pensiero risana ».

Affermazioni, queste e simili, che, gettate lì senza dimostrazione, disorganiche e frammentarie, come le necessità della polemica imponevano, è probabile riuscissero oscure e poco persuasive, sì che presso il più dei lettori Boine sembrasse avere la peggio nella partita e fosse spacciato come spirito inconsistente e irrequieto, sbilicato tra razionalismo e irrazionalismo, tra idealismo e misticismo. In realtà, ora che l'essenziale dell'opera sua ci sta innanzi in tre volumi di scritti, raccolti dalla pietà degli amici, la reazione di Boine all'idealismo militante prezoliniano ci appare logica conseguenza del suo punto di vista, atteggiamento necessario del suo spirito tormentato. La caratteristica fondamentale del quale è di avere vissuto con intensità senza pari e con novità di accento quello che è il drammatico *leit-motif* di tutta la cultura italiana contemporanea, intorno al quale questa gravita e oscilla: il contrasto tra la Vita, forza spontanea e creatrice, novità perpetuamente rinnovellata, slancio perenne di superamento delle posizioni già raggiunte, affermazione di libertà, e le Forme o Limiti o Costruzioni, entro le quali il suo flusso irrequieto si cala e non può non

calarsi, e che tendono a comprimerlo e a soffocarlo definitivamente in sè.

II. — Al di sotto di tutte le formazioni storiche, di tutti i limiti, forme ed espressioni, oltre tutto ciò che è definito determinato limitato, Boine avverte il mareggiare sordo della Vita nuda, indefinita, illimitata: è come una fonte, un rigurgito perenne, una mai stanca matrice di ogni definito sentimento, di ogni netta espressione, è il misterioso inesauribile fluttuare e boare della Vita e rigurgitare del nuovo, andare e venire senza posa non si sa dove non si sa donde non si sa come, è la torrenzialità anarchica del caos che urge anela si precipita, sì, verso la forma e l'espressione, verso la limitazione e determinazione, verso la ragione e il concetto, ma, conquistato che l'abbia, lo sente a sè inadeguato, e lo spezza e travolge, lo disfà e rifà, e si spinge più oltre, eternamente instabile e irrequieto. Questo che è caos vivente e insieme esperienza del caos è per Boine Dio e insieme sentimento di Dio, di Dio che è vita cieca, oscura, profonda, terribilmente avversa e disumana, terribilmente lontana da noi, e non sta davanti a noi come una mèta, ma dietro a noi come un pungolo, e non ci attira, ma nemicamente c'incalza e dinanzi al quale paurosamente fuggiamo. « Iddio è sbigottimento, Iddio è abissale, è inacquetabile sgomento... è sgomento, è

spavento, è sbigottimento per questo prodigioso senza posa fluttuare di vita (da dove?) dal nulla, come nella cava immensità un mare notturno ».

Con un tratto geniale Boine (che di letteratura mistica era espertissimo) trascrive l'esperienza mistica nei termini della cultura italiana a lui contemporanea: la Vita nuda pura illimitata, che di questa è l'ambizione segreta e il nostalgico sospiro, gli s'identifica con l'abisso mistico donde tutte le cose sorgono, nel quale tutte vanno a precipitare. L'esperienza religiosa nella sua purità è l'esperienza mistica « da cui s'esce, come esce, com'è rivomitato alla spiaggia un naufrago, fradici, stillanti, trasfigurati di irreale caos », è amore mostruoso delle larve del caos, amore di ciò che non è, odio dell'ordine e del sistema. Misticismo e ribellione, religione e rivoluzione vengono su dalla stessa radice. L'esperienza religiosa così intesa è alla radice di ogni positiva religione, ma ogni positiva religione è già un umano fare, è un ordinamento pratico e logico, è tradizione e autorità, è concretezza oggettivazione superindividualità, è incanalamento del caos in un sistema di forme. Di fronte ad essa, ogni genuina e pura esperienza religiosa e mistica è eresia.

Di fronte all'esperienza religiosa così intesa Boine ha un doppio atteggiamento. La terribilità disumana della vita divina lo riempie di tremore: ogni qualvolta si sporge sull'orlo del-

l'abisso a sentire in giù boare e fiottare il caos, un brivido di terrore lo ricaccia indietro. Egli fugge da quella « immensa ombra che incombe, che minaccia, sul mondo (in cui si divincola il mondo) e che infiltra, che imbeve, che fascia tutte quante le cose », e anela alla chiara luce, alla geometrica definitezza, alla quadrata disciplina della vita ordinata e regolata secondo concetti leggi tradizioni. Ma questo ordine e disciplina gli appaiono avarizia e soffocazione dell'essere, egli avverte la povertà che è al fondo di essi, si volge con fremito di desiderio al caos smisurato che ondeggia e muggia nelle notturne profondità della vita. Sogna allora di vivere la vita come complessità multivaria, come presenza contraddittoria, come aggroviglio enorme e inestricabile di concetto e d'immagine, di pensiero e di azione, di unità e di molteplicità, di riso e di pianto, di passione e di volontà, di anarchia e di ordine, una vita che sia infinite vite in una, disordinata e riboccante come un dramma di Shakespeare. Sogna un'arte, sorella di quella di Walt Withmann, che abbatta le barriere tra prosa e verso, tra immagine e concetto, tra riflessione e fantasia, tra arte e filosofia, e renda senza sformarla e geometrizzarla la simultaneità multivaria della vita interiore.

A questo ideale d'arte egli si sforza di conformare la sua: tra la prosa degli scritti filo-

sofici e quella del romanzo *Peccato* e i versi liberi di *Frantumi* non v'è differenza alcuna. Dappertutto la stessa robusta nervosa scoppiante (un po' troppo faticata e scavata e rilevata) prosa, percorsa tutta da una vibrazione ritmica, che nei momenti del pathos più alto si accentua sino alla rima, per di là discendere fino a una vaga e lontana assonanza; prosa che, secondo le ondulazioni del pensiero, si rompe in parentesi, si corregge in perpetue monotone riprese alla Péguy, nella quale immagine e concetto sono fusi in sintesi indissolubile, a rendere il soliloquio di uno spirito cui l'unica cosa che interessi è il dramma interiore che lo travaglia, e che non ha occhi per i colori nè orecchi per le voci del mondo per sè prese e considerate; prosa ricca di movimento, che se spesso fa gorgo, torbida incerta faticosa, ha pure accenti stupendi, soprattutto quando calca sui due poli dell'essere tra i quali oscilla l'anima dell'Autore: la geometrica linearità di contorni del mondo formato e il confuso fiottare e sciacquare del caos illimitato. Arte essenzialmente autobiografica, nella quale se personaggi diversi dall'Autore appaiono, è solo come pallide larve, occasioni o punti di riferimento delle sue reazioni interiori.

III. — La personalità di Boine è tutta in questo vivente dualismo, in questo oscillare perenne

tra caos e ordine, fermandosi in uno dei due poli solo quanto basta per sentirsene respinto e provare la nostalgia dell'altro e opposto. È sintomatico come su per giù allo stesso periodo della sua breve vita appartengano le due opere più significative di lui: il romanzo *Il Peccato*, celebrante il superamento del caos nella legge e nell'ordine, e le prose liriche o versi liberi di *Frantumi*, che, al contrario, cantano la nostalgia del caos anarchico e torrenziale.

Solo nell'apparenza *Il Peccato* è un romanzo d'amore. In realtà, in nulla differisce dalle prose più propriamente filosofiche di Boine. I fatti avrebbero potuto essere diversi, e la sostanza del racconto non sarebbe mutata. È un'autobiografia interiore, nella quale Boine tenta unificare in modo armonico e coerente le forze opposte che gli si divincolano in petto.

Tra l'ordine e il caos, tra la legge e la rivoluzione, l'azione gli appare mediatrice. Il peccato consiste nel lasciarsi andare, nel non volere, nel lasciare che il caos irrompa e travolga la legge. Ma agire è sempre mutare e rompere la legge, magari credendo osservarla, è, dunque, sempre peccare. Di qui la tragedia della vita: peccare non si deve, e pure di peccato non si può fare a meno, se agire si deve, e se agire è sempre rompere la legge, cioè il passato, creare il presente e il nuovo, farsi portare dal caos. « Opera e tu rompi la legge e il passato che ha

deciso, che decide sempre di sè d'esser la legge ». Ogni azione è peccato. Ma una volta attuata come peccato, ogni azione diventa passato, cioè legge e lega: l'uomo opera per dovere secondo il passato, e cioè secondo il comando e la legge del suo passato peccato. E, nondimeno, non era in poter suo non agire e non peccare, perchè la vita, lei, l'ha costretto e strappato d'un tratto al suo passato e obbligato a vivere, cioè a mutare e a peccare. Impossibile strapparsi il peccato di dosso, bisogna, anzi, secondo quello vivere e operare, e a cercar di tornar quello di prima, qui sarebbe il peccato imperdonabile, mostruoso. La vita dell'uomo è proprio in questo: nel peccare e, insieme, nel procedere al di là del peccato, assorbendo, fecondando sè stesso e la vita del peccato commesso.

Il Peccato, più che la storia di un'anima e di una vissuta esperienza, è una lirico-filosofica meditazione sul peccato e sull'azione, esemplata nel passaggio di un'anima giovanile da una morale eroica, sì, ma assoluta astratta sdegnosa del compromesso e, dunque, della vita, a una morale che considera la vita come gran selva scomposta di umane passioni, ira, dolore, tumulto, senza astrattezza di legge morale o di composto pensiero a guidarle.

Ma la conciliazione era puramente provvisoria. Troppo di ordine e di disciplina è ancora in questa concezione della vita come caos che

rompe, sì, la legge, ma solo per pacificarsi di nuovo in legge, come anarchia che nega, sì, il passato, ma solo per congelarsi subito essa stessa in passato e diventar legge e legare, perchè Boine potesse rimanervi quieto. Sulla terra dell'ordine egli non pone piede che per sentire irresistibile l'attrazione del caos. E nei *Frantumì*, contemporanei al *Peccato* (e che nei *Miei amici di qui* toccano il punto più alto) egli canta l'insopportabile noia della vita sempre uguale (« Che tazza rovesciata questo cielo! Così chiuso. L'orizzonte è la spiaggia del domicilio coatto »), l'ebbrezza dell'anarchia senza confini, della rivolta senza freni, del presente senza passato, dell'oggi senza ieri, della libertà pura e illimitata, della vivente tenebrosa eternità, notturno mare, dove « nell'onde dei silenzi senza sponde ci venta vasto il vento, ci romba lento il rombo, l'abisso si sprofonda della divinità ».

X.

L' ESTETICA DELL'ATTIVISMO

I. — Lasciando da parte alcuni scrittori di estetica — neoscolastici e positivisti — che non hanno avuto alcuna apprezzabile eco nel pubblico, non hanno nè suscitato nè interpretato alcun considerevole moto di critica e di arte, i cui scritti sono poco più che solitarie esercitazioni di professori, nati dalla biblioteca e non dalla vita; lasciando da parte gli scritti estetici di Giovanni Gentile, la cui filosofia, sorta da una profonda meditazione dei fenomeni pedagogici, ha soltanto sfiorato il problema dell'arte, nel quale in nulla ha veramente innovato nella posizione crociana; così limitato il campo degli scrittori italiani contemporanei di estetica, se lo abbracciamo con una sola occhiata, chiara, evidente, innegabile risulta un'intuizione fondamentale comune ad essi tutti, anche a quelli a prima vista più irriducibilmente ostili fra loro: *l'intuizione attivistica e dinamica dell'arte.*

Dalla prima fase del pensiero estetico di Benedetto Croce, rappresentata dal trattato di *Estetica* (1900), questo punto di vista è presso che assente. Croce allora definiva l'arte così: « La sola sua ricchezza sono le immagini. Non classifica gli oggetti, non li pronunzia reali o immaginari, non li qualifica, non li definisce: li sente e rappresenta. Niente di più. E, perciò, in quanto essa è conoscenza non astratta ma concreta, e tale che coglie il reale senza alterazioni e falsificazioni, l'arte è *intuizione*; e, in quanto lo porge nella sua immediatezza, non ancora mediato e rischiarato dal concetto, si deve dire intuizione pura. » (*Problemi di Estetica*, pp. 14-15). L'arte è definita così esclusivamente come intuizione-espressione, come fantasia in atto, come apprensione e rappresentazione dell'individuale, come attività dello spirito di natura essenzialmente teoretica e conoscitiva: conoscenza dell'individuale, di fronte alla filosofia, conoscenza dell'universale. Peraltro, Croce non tarda a scorgere quanto simile definizione sia angusta ed unilaterale, ed ogni sforzo fa per superarla e raggiungere un punto di vista più alto e concreto.

Nella conferenza di Heidelberg su *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (1908) Croce riconosce che nell'opera d'arte si cerca qualcosa di più che non la semplice forza e purezza intuitiva ed espressiva: « Ciò che piace e

si cerca nell'arte, ciò che ci fa balzare il cuore e ci rapisce d'ammirazione, è la vita, il movimento, la commozione, il calore, il sentimento dell'artista; questo soltanto ci dà il criterio supremo per distinguere le opere di arte vera da quelle di arte falsa, le indovinate dalle sbagliate». « A un artista non si domanda che istruisca su fatti reali e su pensieri, o che faccia stupire per la ricchezza della sua immaginazione; ma che abbia una *personalità*, al contatto della quale l'anima dell'uditore o dello spettatore possa riscaldarsi. Una personalità quale che sia, essendo escluso, in questo caso, il significato morale » (pp. 17-18). Nel comune giudizio l'arte si afferma come rappresentazione di sentimento e un'opera d'arte non sembra aver valore se non pel suo carattere lirico, per l'impronta che le dà la personalità dell'artista. In che consiste questo carattere lirico dell'arte?

In un capitolo della *Filosofia della Pratica*, composta anch'essa nel 1908, Croce serra più da vicino il difficile problema. Definita la realtà come divenire, come possibilità che trapassa in attualità, come irreale che si fa reale, come desiderio che si fa azione, dalla quale il desiderio ripullula insaziato, egli definiva l'arte rappresentazione di fatti volitivi presi nella loro generica e indeterminata natura, senza distinzione alcuna di desideri e di azioni, di reale e d'irreale, di possibilità e d'attualità, l'arte essendo al di

qua di queste distinzioni e perciò appunto immaginazione pura o pura intuizione. Desideri ed azioni sono della medesima stoffa, e l'arte assume quella stoffa nella sua medesimezza, trattando il desiderio come azione e l'azione come desiderio, indifferentemente.

Oscura e difficile, ma suggestiva teoria, che potremmo, su per giù, rendere così con parole nostre, (se anche renderla con parole nostre sia, forse, darle contorni più precisi e determinati che non avesse nella mente del suo Autore, e perciò stesso alterarla alquanto): ciò che l'artista sente muovere dentro di sè, ciò che fa il calore, la vita, l'umanità, la personalità, la liricità della sua opera, sono desideri che non aspirano a tradursi in azione (e perciò l'arte non è vita pratica), sono desideri già internamente fiaccati e vinti come desideri. Lo stato d'animo dell'artista in quanto tale non è nè desiderio nè azione, ma qualcosa che è al di là dell'uno e dell'altra, qualcosa di più primitivo, dal quale desiderio ed azione germinano distinguendosi, è il ritmo della realtà nel suo puro divenire, è la realtà come pura vibrazione di vita, come dinamismo puro ed assoluto. L'arte è essa stessa questo dinamismo puro, questa pura indifferenziata vibrazione di vita, o è di essa l'intuizione ed espressione che, in quanto tale, la supera e trascende? Quel dinamismo puro e assoluto, quella pura indifferenziata vibrazione di vita

preesiste all' intuizione-espressione, che deve perciò solo semplicemente adeguarsi ad essa, o è l'intuizione-espressione in quanto tale a crearla? Problema che Croce non si propose mai chiaramente, rimanendo a mezza strada fra le due affermazioni (ma inclinando più verso la seconda che verso la prima), in una posizione che, pur nella sua incertezza, teneva fermo al concetto dell'arte come rappresentazione (se meramente apprensiva o a dirittura creativa si sarebbe determinato dopo) della realtà nel suo primo indistinto palpitare vitale.

Questo concetto, peraltro, appare messo da parte e non più elaborato negli ulteriori scritti estetici di Croce, nei quali egli insiste soprattutto sulla differenza tra il pratico sentimento, la materiale passione dell'individuo e il sentimento poetico, che è il sentimento pratico ma elevato a intuizione, ossia a problema teorico, che l'arte pone e risolve insieme creando l'immagine. « Quel ch'è vita e sentimento deve farsi, mercè l'espressione artistica, verità; e verità vuol dire superamento della immediatezza della vita nella mediazione della fantasia, creazione di un fantasma che è quel sentimento collocato nelle sue relazioni, quella vita particolare collocata nella vita universale, e così innalzata a nuova vita, non più passionale ma teoretica, non più finita, ma infinita » (*Nuovi saggi di estetica*, pp. 154-5). In questo senso l'arte è creazione

perchè il sentimento idealizzato o mediato è il sentimento suo, non quello, pratico e materiale, che essa presuppone. In che rapporto questo sentimento idealizzato e mediato è con la rappresentazione di fatti volitivi presi nella loro generica e indeterminata natura? Problema che Croce non si è posto neppure.

II. — In un libro giovanile (*Arte, conoscenza e realtà*, Torino, Bocca, 1911) — che per necessità qui si registra — io mi sforzai di svolgere ulteriormente la posizione di Croce. L'arte — scrivevo allora — non si limita ad apprendere la realtà nel suo primo indistinto palpitare: è essa stessa questo primo indistinto palpitare, stato d'animo vivo reale concreto e che pure non aspira a tradursi in azione, a realizzarsi praticamente, che quindi non è nè desiderio nè volontà, ma qualcosa che è al di là e prima di tutti e due, e che si può chiamare *l'impossibile*, non già come astratto concetto ma come concreta ed attuale esperienza di vita. *L'impossibile* è anch'esso, a modo suo, realtà, ed è lo stato d'animo dell'artista che sogna e canta e si crea un mondo di fantasmi, ove spazia assoluto signore e padrone. Ciò che l'uomo non può e non vuole realizzare praticamente, ma che pure sente agitarglisi nell'animo, egli lo vagheggia con un desiderio che non è desiderio ma sogno e nostalgia di desiderio, ed in cui si esaurisce tutta

quanta l'essenza della contemplazione artistica. Donde la catarsi, la liberazione, la purificazione, che l'arte opera in noi dai desideri, dai dolori, dalle amarezze e disillusioni della vita: una bella canzone, e il dolente è placato. L'arte mi appariva così come il sogno della vita, come la vita stessa in quanto sogno, in quanto nostalgia e impossibilità vissuta: sua materia, quegli ineflabili palpiti, quei moti soavi, nei quali sembra svelarsi l'arcano stesso della vita.

III. — Quasi contemporaneamente e per tutt'altra via un cultore di storia della musica, Fausto Torrefranca, giungeva, sotto la suggestion dell'estetica di Schopenhauer, a conclusioni non troppo dissimili (*La vita musicale dello spirito*, Torino, Bocca, 1910). Egli scomponeva in due forme l'attività estetica di Croce: l'una, quella alla quale Croce si era — secondo lui — fermato, attività intuitiva, espressiva, *concretiva*, visiva, pittorica, materiata d'immagini precise e determinate; al disotto di essa e sua cellula germinale, un'attività essenzialmente dinamica, retta da necessità interiori, inconcrete, materiata di aspirazioni verso la vita intima dell'essere, anteriore a qualunque esperienza esterna. Quest'attività *astrattiva*, svolgimento fatto di relazioni intuitive, di associazioni, appercezione di fatti germinali, è l'attività musicale. La musica appariva così a

Torrefranca la prima forma di conoscenza: conoscenza dell'essere nel suo germinare, nel suo primo indistinto palpito vitale.

IV. — Alla medesima concezione dell'arte tendeva, in fondo, impetuosamente il moto futurista, che partiva con la lancia in resta contro l'estetica di Croce e non si accorgeva di camminare sulla strada aperta da lui. Leggiamo, infatti, l'estetica (*Pittura e scultura futuriste*, Milano, 1914) del più serio e penetrante esteta della scuola: Umberto Boccioni. Vi troveremo il moto considerato come unica realtà esistente, il riposo non essendo che apparenza e relatività. Cogliere l'oggetto nel suo movimento, nel tempo puro e concreto (bergsonianamente inteso), nella durata senza intervalli nella quale avanza facendo *boule de neige*, gonfiandosi ed ingrossandosi per via, afferrare la realtà nel suo divenire, nel suo farsi o prodursi, è la frenetica aspirazione di tutta quanta l'arte futurista. L'artista deve trovare rendere comunicare la sensazione pura, qual'è prima che l'abbiano alterata, schematizzata, falsificata le distinzioni dell'intelletto: sentire artisticamente è vivere quella pura sensazione, identificarsi con essa, col farsi delle cose, rendersi aderente con l'oggetto nell'atto puro del suo divenire. La visione artistica è l'apprensione delle cose nel loro nascere, è il nascere stesso delle cose. L'arte è conoscenza perchè

co-nascenza. Da queste premesse derivano con piena coerenza la poesia, pittura, scultura futuriste, in tutta la lussureggiante stravaganza delle loro manifestazioni, stravaganza, peraltro, coerente nel suo delirio, ed attraverso la quale era ben chiaro lo sforzo di abolire tutto ciò che di rigido e di *figé* nella natura ha posto il nostro intelletto per cogliere la vita nella sua ingenua e primitiva verità di flusso perpetuo e d'illimitato divenire generatore di qualità pure.

Pel futurismo la bellezza è lo slancio cosmico, il farsi delle cose, il divenire stesso del mondo, il presente in quanto sbalzo dell'essere verso il futuro. Donde il suo aborrimiento del passato sol perchè tale, il suo odio della cultura perchè legata al passato, la sua esaltazione della modernità e della giovinezza. Attivismo e dinamismo che nel futurismo appaiono in forma tutta meccanica ed esteriore: come esaltazione dello sport, della velocità, della violenza, dell'industria moderna, delle città tentacolari, della vita agitata febbrile frenetica. Il futurismo è il romanticismo meccanizzato e industrializzato. L'infinito romantico non si libra più sulla realtà come ideale o sogno di contro alla realtà, ma fa corpo con la realtà medesima, concepita come moto infinito e irrequietezza incessante.

Per fermarsi alla poesia, il futurismo predica la distruzione della sintassi, l'uso del verbo all'infinito « perchè l'infinito può, solo, dare il

senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce », l'abolizione dell'aggettivo « incompatibile con la nostra visione dinamica, perchè suppone una sosta, una meditazione », dell'avverbio che « conserva alla frase una fastidiosa unità di tono », della punteggiatura annullata « nella continuità varia di uno stile vivo, che si crea da sè, senza le soste assurde delle virgole e dei punti ». « Siccome ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga, bisogna orchestrare le immagini disponendole secondo un *maximum* di disordine. E distruggere nella letteratura l'io, cioè tutta la psicologia dell'uomo, ormai esaurita, sostituendola con la materia, con l'ossessione lirica della materia... Solo il poeta asintattico e dalle parole slegate potrà penetrare l'essenza della materia. Dopo il verso libero, ecco finalmente le parole in libertà! » (F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912). Trionfo delle onomatopée, anche le più cacofoniche, che riproducono gl'innumerevoli rumori della materia travolta in un moto continuo e al di qua di ogni legge.

In quanto concepisce il divenire come imminente a una realtà essenzialmente oggettiva, esistente in sè fuori senza prima dello spirito, e fa dell'arte l'adeguazione dello spirito a quella realtà, il futurismo, nella sua essenza ultima, è panteismo verismo naturalismo. Esso oppone un astratto contenuto (la vita modernissima) e

un'astratta forma (le parole in libertà) al contenuto e alla forma dell'arte passata astrattamente considerati, oppone, insomma, astratto futuro ad astratto passato.

Pure, la sua importanza è grande, in quanto movimento critico e culturale di rivolta contro un contenuto psicologico e un'arte ormai esauriti ed esigenza di annessione all'arte di tutto un mondo nuovo di sentimenti e tendenze che aspetta ancora la sua forma estetica.

V. — Ma cos'è quest'attività pura, questo puro divenire, questo tempo o durata concreta, nell'intuizione del quale o nella coincidenza col quale è l'esperienza artistica? Non è esso forse la stessa Natura, intendendo per Natura l'atto stesso del nascere delle cose? L'arte allora sarebbe puramente e semplicemente *natura*, il porsi dello spirito come natura, il naturarsi dello spirito, ad di qua della riflessione e della volontà. Questa conclusione io trassi in una serie di scritti pubblicati nel 1913 e ristampati poi nel mio libro *Teoria del Pragmatismo trascendentale* (Bocca, Torino, 1915). L'arte — io dicevo allora — è il porsi della realtà, cioè dello spirito — ogni realtà esaurendosi nello spirito — come vita pura e immediata; come questa o quella singola manifestazione di vita; è l'atto dello spirito che fa e non sa di fare, crea e non sa di creare, ma è totalmente alienato e nau-

frago nella sua creazione, e non se ne spicca, non se ne stacca non se ne allontana; è lo spirito come fuori di sè, come altro da sè, come natura, come puro essere che è e non sa di essere. In un suo recente libretto su *L'estetica italiana contemporanea* (Napoli, Morano, 1921) Carlo Curcio si occupa a bastanza a lungo di questi miei scritti estetici (« mettendolo Turpin, anch'io l'ho messo »), senza peraltro riuscire a vedere il duplice sforzo che in essi io faceva, da una parte, di dialettizzare l'estetica crociana, dall'altra, di precipitarla verso il futurismo. Quei miei scritti di estetica si potrebbero benissimo definire un futurismo dialettizzato o la dialettica del futurismo.

VI. — Ma definire l'arte come vita immediata, ancora indiscriminata dal concetto e dalla riflessione, non vale forse quanto farne l'irrazionale stesso? È la conseguenza ineluttabile delle premesse comuni a tutte queste correnti estetiche, e su questa via si era messo Giuseppe Fraccaroli in un libro (*L'irrazionale nella letteratura*, Torino, Bocca, 1903), in cui, non senza gran confusione di concetti e parole dovuta alla sua scarsa preparazione filosofica, aveva indagato i rapporti tra arte e ragione, concludendo col definire non tanto ciò che l'arte è, quanto piuttosto ciò che essa non è e non può essere: il razionale non è materia d'arte.

VII. — Applicate alla critica d'arte, tutte le teorie su esposte conducevano difilato ad una serie di corollari, che Croce non esitò a sviluppare con un'intrepidità e coerenza logica degne di ammirazione.

Definita l'arte conoscenza dell'individuale e dell'immediato, vita immediata e indiscriminata dalla ragione, liricità pura, ne deriva che, nell'immediato ogni gerarchia di valore essendo impossibile, un bel madrigale e la *Divina Commedia*, un epigramma dell'*Antologia* e l'*Iliade* stanno allo stesso livello, sono egualmente espressivi, egualmente riusciti, egualmente belli. — Ogni poema potrebbe contrarsi in una esclamazione di meraviglia o di timore, di gioia o di dolore. — L'opera d'arte essendo un immediato, e tra gl'immediati non essendovi passaggio nè progresso, le opere d'arte, anche quelle di uno stesso autore, formano ciascuna un universo chiuso in sè stesso, simile alle monadi leibniziane che non hanno porte nè finestre aperte sulla monade vicina. Ogni concezione della storia dell'arte come storia di passaggio o di progresso o di sviluppo artistico è assurda: rettamente intesa, la storia dell'arte si riduce ad una collezione di monografie sulle singole opere d'arte. — E poichè arte=immediato, e l'immediato o si afferra immediatamente o non si afferra affatto, tutto l'ufficio positivo della critica, esaurito l'ufficio negativo di mostrare ciò

che in un'opera d'arte non è arte, si riduce a dire: — qui c'è un'opera d'arte. — Anzi, si può a dirittura abolire anche questa minuscola proposizione e, a somiglianza dello scettico antico, sostituirla con un semplice puntare dell'indice. — Conseguenza anche più grave: l'arte essendo l'immediato, tutto ciò che nelle opere d'arte è prodotto di riflessione, è costruzione, architettura, organismo perde valore estetico, essendo opera della ragione e della volontà mediata e riflessa. Ed ecco Croce negare ogni valore poetico a ciò che nella *Divina Commedia* è costruzione ed organismo, ridurre il divino poema cui hanno posto mano e cielo e terra ad una serie di frammenti lirici da gustarsi uno per uno, e considerare ogni opera poetica un po' vasta come un'antologia di brani poetici artificialmente cuciti insieme col filo di elementi non poetici. — Ecco lo stesso Croce negare che l'ironia e l'umorismo, stati d'animo di riflessione, e perciò non immediati ma mediati, possano essere stato d'animo poetico; eccolo, per la stessa ragione, cacciar fuori dai regni dell'arte una serie infinita di opere (commedie, satire, romanzi, discorsi, ecc.), che vi erano ammesse da secoli dal *consensus gentium*.

È l'estetica del madrigale, del frammento, della macchia, della goccia, dell'illuminazione rapida e fuggitiva. È, in fondo, l'estetica del *fanciullino* di Giovanni Pascoli, che considera

l'opera d'arte come fattura dell'eterno fanciullo che dorme in fondo al cuore dell'umanità. In quanto fanciullesco giocare, l'opera d'arte non ha nè può avere lungo volo o ampio respiro. I grandi poemi — diceva Pascoli — sono oceani in cui di tanto in tanto si pesca qualche perla, e il loro valore è tutto nelle perle isolate e discontinue che vi si trovano disseminate. I poeti — afferma De Lollis, altro seguace di questa estetica — non sono tali che saltuariamente, e cioè tutte le volte che, per via, si perdono dietro a un particolare che li attira tutti a sè. Il poeta è come un viandante che si proponga una mèta, ma poi si attardi per via a coglier fiori sulle siepi. La mèta c'è, ma ciò che fa il piacere del viaggiare e caratterizza il viaggio sono le soste dell'erborizzatore. L'opera d'arte non ha *centro*, e la poesia è solo alla *periferia* (Cfr. su De Lollis il mio articolo nella « Nuova Antologia » del 1° febbraio 1921). La riduzione dell'arte a vita immediata e a conoscenza dell'immediato portava anche all'aspirazione nostalgica verso l'ingenuità dei primitivi (*primitivismo*) e del popolo (*folklorismo*) e alla negazione di ogni elemento intellettuale o volontario (*frammentismo*). Sulla via delle conseguenze cui questa estetica conduce, Croce, nell'esercizio della critica letteraria, non si spinse a fondo, trattenuto dal suo fine gusto e dal suo profondo buon senso: ma i futuristi ci galopparono a rotta di

collo, rovesciando dagli altari, dove da secoli l'adorazione dell'umanità li aveva collocati, i grandi capolavori artistici, opera di riflessione e d'intelletto, e il fiore più puro dell'arte videro nelle illuminazioni alla Rimbaud. Ma, intanto, non ci voleva meno della selvaggia cavalcata delle Valkirie futuriste per fare *tabula rasa* del cumulo immenso di scorie accumulate da secoli in Italia dalle vecchie estetiche corrispondenti ad un'altra sensibilità ed esperienza artistica, ma omai irreparabilmente invecchiate per la nostra età. L'incendio avvolgeva, certo, anche palagi magnifici, degni di essere conservati, ma, intanto, purificava l'aria dai miasmi micidiali che la rendevano irrespirabile, e a contatto diretto dell'opera d'arte poneva noi, uomini del secolo XX, con la nostra originale e peculiare psicologia. Tirati i conti del passivo e dell'attivo della rivoluzione crociana e del bacchanale futurista, l'attivo si trovava a superare il passivo: e quell'estetica si trovava ad essere la sola possibile in quell'afoso e torrido crepuscolo della società europea antecedente lo scoppio della guerra mondiale.

VIII. — Infatti, come già per altre vie, anche e soprattutto attraverso l'esperienza dell'arte come vita immediata, come puro divenire, come primo e ingenuo farsi dello spirito, la cultura italiana veniva a contatto della grande intuizione

attivistica dinamica volontaristica che è al fondo stesso dell'anima moderna e la spinge su per le aspre e faticate vie della sua storia. Paese di vecchia civiltà, imbevuto fino alle midolla di classicismo e di rettorica, non so in quale altro modo l'Italia avrebbe potuto prendere contatto con la visione moderna della vita se non attraverso l'esperienza dell'arte attivisticamente e dinamisticamente intesa come vita pura e immediata, come realtà che è in quanto si fa, che nel suo farsi e costituirsi non ha nè leggi nè precetti che le vengano dal di fuori. Fu attraverso questa esperienza che l'Italia imparò a considerare la vita tutta quanta, lo spirito in generale come divenire assoluto, come dinamismo infinito, che non ha altri limiti se non quelli che esso stesso crea innanzi a sè e che, come ha creato oggi, così potrà rovesciare domani, che certamente rovescerà domani, se nel rovesciamento di tutti i limiti è la legge stessa dello spirito e della vita. La filosofia dello spirito come atto puro di Giovanni Gentile non è, in fondo, che l'estensione a tutti i domini dello spirito della concezione estetica di Benedetto Croce. Fu attraverso questa concezione estetica — spiritualmente contemporanea e sorella, non dimentichiamolo mai, del nazionalismo imperialista, del sindacalismo soreliano, del modernismo, del pragmatismo, del luciferismo papiniano, dell'energetismo dannunziano, del futu-

rismo, del sorgere della grande industria italiana, del fascismo, del dilagante spirito sportivo delle nuove generazioni — che l'Italia s'iniziò all'intuizione moderna attivistica dinamica faustiana della vita: intuizione che, attraverso le più varie e imprevedute vicende, doveva condurla alla tragica esperienza della guerra mondiale. Sul telaio della Storia non v'è filo che non si connetta per tramiti invisibili e misteriosi con tutti gli altri fili, e tutti insieme formano il vivente tessuto della Storia.

IX. — È giusto perciò che qui si faccia menzione di un libro di Mario Morasso (*L'imperialismo artistico*, Torino, Bocca, 1903), in cui per la prima volta — e sia pure in forma più pseudoscientifica che scientifica — si annunciava all'Italia l'estetica dell'imperialismo e del volontarismo, e si celebrava nella macchina il vero monumento dei tempi moderni. In questo senso ebbero ragione di salutare in Morasso uno dei loro precursori i futuristi, celebratori instancabili di tutto ciò che l'industria moderna ha creato di più rapido travolgente turbinoso dinamico: l'automobile, l'aereo, la réclame luminosa, il transatlantico, il telegrafo, in cui vedevano incarnato il loro ideale attivistico e mobilitistico della vita.

X. — E quando Torre Franca poneva il germe stesso della vita spirituale nella musica, anch'egli

proiettava, senza saperlo, nella forma della musica l'intuizione dinamica e moderna della vita. Perchè se per noi moderni la musica è l'arte attivistica per eccellenza, come quella che meglio di tutte le altre esprime lo spirito nel suo infinito fluire, per i Greci, invece, che della vita ebbero un'intuizione affatto opposta alla nostra, la musica fu l'arte delle arti perchè meglio di tutte incarnò il loro ideale di vita statuario plastico immobile. Nella musica, infatti, i Greci gustarono essenzialmente l'espressione della proporzione, dell'armonia, dell'equilibrio, di ciò, insomma, che vi è d'immobile e di permanente nel divenire, e che, ponendo ordine e legge nel caos dei fenomeni sensibili, ne immobilizza e irrigidisce il flusso irrequieto. In ogni grande civiltà tutte le arti nascono, sì, dallo spirito della musica, ma gli è che la musica propria di ogni grande civiltà esprime l'intuizione originale e peculiare che questa civiltà ha del mondo e della vita; dinamica, quella della nostra; statica, quella della civiltà ellenica (cfr. il mio libro *La visione greca della vita*).

XI. — La guerra mondiale fu l'esplosione formidabile delle colossali energie accumulate nel seno della società capitalistica: l'intuizione attivistica e dinamica di cui questa si era inebriata sino alla perdizione potè darvisi libero gioco. Ma come ogni grande sperpero di energie, anche la guerra mondiale lasciò dietro di sè una

stanchezza enorme e lo spavento delle ruine accumulate e di quelle ancor maggiori che minacciavano di aggiungersi alle prime. Questo stato d'animo si ripercosse anche nell'arte e ne mutò da cima a fondo gl'ideali e i propositi. Donde il gran parlare che da tre o quattro anni in qua si fa di ordine, di disciplina, di misura nell'arte; donde il rinnovato culto dei classici, ammirati e studiati proprio per quelle qualità di costruzione e di organicità che li facevano aborrire dieci anni fa. Questo stato d'animo non ha trovato ancora estetici e teorizzatori degni di stare alla pari di quelli del periodo antecedente; non si è ancora andati al di là di cenni sparsi. Pure, raccogliendo di qua e di là questi cenni, si può facilmente ricostruire la nuova estetica, espressione dello stato d'animo dei nostri giorni di travaglio e scontento. Cercherò di riassumerne le linee fondamentali con la maggiore chiarezza e rapidità possibili.

Contro l'estetica del *fanciullino*, della *macchia*, dell'illuminazione rapida e fugace, contro la dispersione e disgregazione futurista ed impressionista, nelle sensazioni, passioni, parole, immagini si tende oggi a non vedere più che materiale bruto della costruzione poetica, concepita come conquista vittoriosa e fermo possesso di un punto centrale di sintesi e di unificazione. La creazione lirica appare creazione di un mondo o sistema d'immagini e concetti,

concatenato in tutte le parti perchè retto da una legge unica di sviluppo, perfettamente chiaro e trasparente perchè dominato da un principio di ordine e di unità; appare il processo pel quale lo spirito, sciolto da ogni turbamento passionale, affrancatosi da ogni moto pratico di desiderio o di volontà, superato il tumulto delle impressioni, crea a sè stesso un mondo d'immagini e concetti nel quale non già si profonda ed assorbe, come invasato da delirio bacchico, sibbene si chiude, padroneggiandolo con dominio sicuro e nel padroneggiarlo gustando una calma e gioia supreme. Contro ogni forma di estetica romantica, l'essenza dell'arte viene ora posta nella gioia serena della contemplazione così intesa; e il momento tipico della creazione poetica non già nel periodo tempestoso e fosco dell'entusiasmo, per essenza sempre indeterminato e vago, ma in quel « tempo di forza » leopardiano, in cui l'entusiasmo è al crepuscolo e l'animo in calma può a suo agio richiamare le passate sensazioni e passioni e signoreggiarle, certo di non esserne sopraffatto e travolto. Nella fantasia madre dell'arte si tende a vedere non già una facoltà opposta all'intelletto, ma l'intelletto stesso in quanto si muove senza inciampi in un sistema d'immagini e concetti da lui creati, sì che dentro di esso l'attività sua si esplica con libertà così piena ed incondizionata, che l'esplicarsi è per

essa diletto e gioco. In quanto ha sua radice nell' intelletto, quest' arte ha la possibilità e l' ambizione di esprimere valori intellettuali, cioè universali ed umani. In quanto tale, pure sdegnosa com' è di ogni superficiale mitologismo, vuol essere classica nel senso più intimo della parola, e nei classici riconosce i maestri e modelli. Essa pretende non già di rivelare mondi ignoti, ma solo di possedere con pienezza di dominio qualcosa di ciò che oscuro e confuso si agita nell' io profondo d' ogni uomo, di tracciare nell' indistinto e indefinito della coscienza limiti precisi, rinunciando al resto, ma dentro quei limiti muoversi con libertà senza rivali: posseder poco, ma quel poco, tenerlo in assoluta balia, renderlo trasparente da parte a parte alla luce dell' intelligenza. Contro il decadentismo, che cerca l' emozione lirica nella rarità e preziosità delle parole e dei giri di frase, contro ogni forma d' innovazione nel linguaggio, essa vede nella semplicità, sobrietà e familiarità del lessico la condizione necessaria per l' immediatezza dell' espressione ed il raggiungimento dell' effetto artistico.

Tale il nuovo ideale d' arte e, almeno in embrione, la nuova estetica di questi travagliati giorni di dopo guerra, la quale, però, finora non ha generato opere d' arte nè di pensiero pur lontanamente paragonabili a quelle del periodo tempestoso preceduto alla guerra, vero e solo

Sturm und Drang italiano. Se essa porti in sè germi fecondi di vita o corrisponda soltanto a un momento di esaurimento dopo la spaventosa orgia di attività della guerra mondiale, è il segreto dell'avvenire, che gli anni prossimi non tarderanno a svelare.

XI.

GIULIO ORSINI

I. — Sulla poesia di Giulio Orsini sono stati pronunciati due giudizi opposti, dei quali l'uno fa la diretta continuazione della poesia di Domenico Gnoli, l'altro, invece, nega fra le due ogni intimo ed essenziale rapporto.

La verità è nella sintesi di quest'antitesi; e se è d'uopo concedere che nella storia della poesia italiana chi rimarrà è Giulio Orsini e non Domenico Gnoli, è giustizia riconoscere che il mondo poetico di Giulio Orsini è quello stesso di Domenico Gnoli, solo che non in Domenico Gnoli ma in Giulio Orsini riesce a tradursi in sensibilità lirica nuova e originale.

Le prime prove di Domenico Gnoli — sotto lo pseudonimo di Dario Gaddi — sono anteriori al 1870. Gnoli faceva parte allora di quella che poi si convenne di chiamare la *scuola romana*. Patriotta fervente, anelante al giorno in cui Roma sarebbe stata riunita all'Italia, egli era

classicista: nella Roma di Pio IX dopo il 1849 il classicismo di marca alfieriana e foscoliana era un modo di prendere posizione in politica. Da buon discepolo della *scuola romana*, Gnoli univa lo sconcolato pessimismo leopardiano al civismo di Alfieri, di Foscolo e dello stesso Leopardi delle canzoni patriottiche. Ma più dei suoi colleghi d'arte egli si apriva all'influenza dei poeti romantici dell'Italia settentrionale maggiormente in voga fra la sua generazione: Prati ed Aleardi. Anche il fare popolaredegli stornellatori patriottici non era senza effetto su lui. Donde alcune movenze fresche e giovanili della sua musa patriottica, quali soprattutto appaiono dalla celebre canzonetta bersaglieresca:

Dimmi, poeta, qual'è la musa
agitatrice de' tuoi pensieri?
— È la trombetta del bersagliere.

(*La Musa*).

Nella pigra atmosfera di Roma, lungi dai centri operosi della politica italiana, la musa patriottica di Gnoli rimaneva lontana dall'attualità viva e ardente e svagava nell'astratto e nel generale.

Ma anche allora l'elemento prevalente della poesia di lui era quello che, a poco a poco, finirà per eliminare tutti gli altri e campeggiare da solo: il pessimismo filosofico. I motivi prediletti di Dario Gaddi sono, infatti, i motivi romantici

e pessimisti delle rovine, dell'inutile incalzarsi delle umane generazioni, della caducità di tutte le cose, cui solo, insaziato interminato, sopravvive il desiderio:

Posa natura, posano i mortali:
ha termine ogni cosa: sterminato
è il deslo.

(*L'ottobrata*).

Lo attirava la figura di Erostrato, che, arso da torbida frenesia d'immortalità, pur di sfuggire al nulla dell'eterno oblio non esitava dinanzi al delitto:

Io mi son fatto? Io forse
m'ho ficcato nel cor questo impotente
degli eterni silenzi abborrimento?
O per qual via non volli
sforzar le porte dell'istoria?

(*Erostrato*).

Pessimismo di derivazione e di movenze leopardiane, che, attraverso non so quale sottile irrequietezza, dimostrava chiaro di non essere imparaticcio di scuola, ma di radicarsi nel cuore stesso del poeta.

Come Leopardi, questi lo conciliava con l'amor di patria e la fede nei destini d'Italia: il patriottismo era per lui la leva all'azione cui l'uomo nobile e generoso, benchè convinto della sua fondamentale inutilità, non si sottrae, perchè solo con essa può riempire in qualche modo lo spaventevole vuoto della vita.

Ricongiunta Roma all'Italia, venne a mancare a Gnoli l'alimento principale all'interesse politico, nè di politica più si occupò se non per riaffermare di tanto in tanto la sua fede patriottica, liberale e vagamente umanitaria. Dal futuro verso cui era proteso, l'animo suo si ripiegò sul passato, che lo attirava a sè con la dolce poesia delle memorie. Si diede allora a studiare nei monumenti, nelle strade, nelle fontane, nelle chiese, negli uomini più famosi la storia della Roma quattro e cinquecentesca e barocca, cui si sentiva congiunto con tutte le fibre del cuore. Saggi storici, i suoi, ricchi di erudizione, vivificati da potenza di ricreazione fantastica, ma non storia, chè a fare storia gli mancava allora, come gli mancò sempre, un saldo organismo concettuale e, per dir tutto in una parola, una filosofia.

Ciò era inevitabile, data la sua persuasione della fondamentale inutilità della vita e dell'azione. Il passato lo attirava solo perchè passato, solo perchè fu e non è più, onde la rievocazione storica e fantastica di esso gli appariva il solo modo di strapparlo per qualche tempo all'oscuro dominio della morte. La morte lo affascina e lo impaura insieme, lo attira e lo respinge: sentimenti contraddittori, che si unificano nell'amore nostalgico di ciò che non è ma fu. Perciò l'interesse di Gnoli storico va di preferenza alle creature vissute sul margine della storia, che,

se brillarono accanto agli eroi, fu solo per la loro bellezza e soavità. Tali, ad esempio, Maria Bibbiena, fidanzata di Raffaello, e la bella Imperia, cortigiana dei tempi di Leone X.

In Domenico Gnoli il pessimismo di Dario Gaddi acquista precisione e rigore. Il pensiero della morte mette nell'animo del poeta un affanno oscuro e tenace:

invano l'anima l'enorme oscuro
tenta affannosa, e brancola
nel vuoto del futuro...
Col tuo funesto carico
di condannati a morte
silenzioso navighi, lugubre
naviglio, o terra, pel vacuo cielo.

(*Vigilia*).

Egli canta la poesia delle città morte (*Gabii, Vejo*), sente il mesto richiamo che dalle profondità della terra, con la quale si sono da secoli riconfuse, gli mandano le fanciulle delle età passate. Lo domina come un incubo il pensiero che ciò che fu e non è più è come se non fosse mai stato:

... Che differenza
è tra l'esser vissuta in questo colle
e il non esser mai nata? Ahi, quella vita,
che un dì sentivi così viva e vera,
svani nel vuoto enorme del passato
come un lieve ronzio ne la campagna!

(*Gabii*).

Verso il positivismo naturalistico, a quei tempi dominante, l'atteggiamento di Gnoli fu quello romantico di chi, sottomettendocisi con l'intelligenza, ci si ribella col cuore, e pur sapendo morte le vecchie fedi nell'anima immortale e nel Dio riparatore le rimpiange, e scherzisce l'ottimismo progressista e umanitario dello *scientismo*:

Molli frescure de le fedi ingenuè!
Pie fragranze d'affetti, opache e tacite
penombre de' mister!
Interminate vastità dell'anima!
Meglio era, o vati, di spezzar le cetere,
maledicendo il ver!...

(*Dunque morì l'Eterno!*).

Come di Gnoli storico, così di Gnoli poeta l'animo si volge alle piccole cose della vita quotidiana, si effonde nei sentimenti dolci e teneri della famiglia: le sole cose che agli occhi suoi diano ancora senso alla vita.

E quando scende su questo terreno, la sua musa, di solito così fredda nella sua compostezza accademica, butta il pesante paludamento classicheggiante e si muove libera e svelta, con freschezza di ritmi, con acutezza e precisione d'immagini. Tipica a questo riguardo è *In vagona*, la più bella delle poesie di questo periodo, con le sue figurine realisticamente colte e individuate: la massaia di campagna:

È allegra: torna certo al pollaio,
torna al tinello, all'uve pendole
giù dal solaio,
al porcellino che grufa; e pensa
i caci, l'ova, tutta la grascia
della dispensa —;

la mamma (ma l'immagine è un pò commentata):

Quella è una buona mamma. È finita
per lei; ma incontro le sta la figlia,
ch'è la sua vita,
seduta a fianco d'un giovinetto,
unti i capelli, pulito, liscio,
novo il giubbetto.
Fra lor si scambiano parole e occhiate.
goffe parole, occhiate timide
e impastolate...

**motivi e movenze famigliari ai poeti romantici
settentrionali di quel tempo. Ma più appresso,
nella stessa poesia, ecco come un accento nuovo,
come un primo brivido di una nuova sensibilità:**

Cade la notte: di sopra un fioco
lume diffonde la scossa lampada:
a poco a poco
il sonno chiude gli occhi e sei gravi
teste, sei piccoli mondi, tentennano
come sei navi
legate all'ancora. S'alza il sipario,
e, marionette della memoria,
s'agita il vario
popol de' sogni...

(In vagone).

II. — In *Fra terra ed astri*, in *Jacovella*, nei postumi *Canti del Palatino* questa sensibilità, rotto il gelo dei vecchi metri, gioca allo scoperto. I motivi pessimistici di Dario Gaddi e di Domenico Gnoli sono da Giulio Orsini ripresi e dilatati a motivi cosmici. Il poeta non si ribella più al positivismo materialistico, che gli mostra la terra minuscola isoletta nello spazio infinito, trascinata nel turbine misterioso degli astri, l'accetta sommessamente, ma ne deduce un totale pessimismo e nullismo, cui conferisce un'aria di modernità l'essere a giorno degli ultimi dati della scienza astronomica, come gli sono forniti da Flammarion. Se non che, lo spettacolo dei mondi turbinanti nel vuoto, che riempie di gioia l'entusiastico astronomo francese, riempie Giulio Orsini di desolata malinconia. La famosa scena finale dell'*Orpheus*, l'estinguersi degli ultimi uomini tra i ghiacci discesi dal polo all'equatore, è del Flammarion (quello della *Fine del mondo*) messo in versi. Nondimeno, la veste moderna non vale a nascondere la povertà dei motivi di questo pessimismo, che non riesce mai ad organizzarsi in una forte trama di pensieri, in una poderosa intelaiatura fantastica, ma rimane sempre un vago stato d'animo, senza sviluppo e senza articolazioni, che sulle cose si distende uniforme e monotono come coltre di ghiaccio, cancellandone ogni fisionomia e rilievo

individuale. Inalterati si ripetono i vecchi motivi dell'interminabile fuga degli anni, degli inutili affanni degli uomini, della vanità della storia, dell'indifferenza ed immutabilità della morte, della mesta fratellanza di tutto ciò che nasce e muore. Ritornano le fantasticherie sulle città morte, gl'impossibili amori con le fanciulle da lunghi secoli spente (*Jacovella*). La finitezza e precisione dei particolari storici non nasconde l'atteggiamento fondamentalmente antistorico del poeta, al quale tutti gli eventi della storia si proiettano sopra uno stesso piano, sullo stesso sfondo di un orizzonte nuvoloso e cupo. Anche ora la sua commossa simpatia va alle creature che vissero fuori della storia (*I sepolcri dei bambini*), ed uno stupore profondo lo prende a pensare che quegli stessi atti e gesti familiari, che ora si compiono sotto i suoi occhi da gente viva, furono compiuti da gente che non è più da secoli. Questo pessimismo cosmico e storico messo al corrente dell'erudizione e della scienza moderne si cala in una forma di vecchio stampo romantico. Alle sue escursioni spirituali nei regni dell'infinito spaziale e temporale il poeta associa una donna, la Lucia dei *Canti del Palatino*, la bruna donatrice del fiore dell'oleandro nell'*Orpheus*, e le vicende di questo amore — amore privo di ogni vibrazione di desiderio, tutto fatto di sogni e di vagheggiamenti, solitudine in due nel deserto del mondo — fanno

l'unità dei due poemi. Unità affatto estrinseca e letteraria.

Il pensiero si sperde in una nebbia fluttuante: ne nasce una lirica senza scheletro logico. V'è uno stato d'animo sempre identico e perciò astratto, che si ripete senza svilupparsi. Dove il poeta gonfia la voce per dar l'illusione di una tragica disperazione, cade nello sforzato e nel vano. La sua tristezza è sempre dolce e calma, il suo lamento è fievole e rassegnato. Il suo dolore non posa su niun oggetto preciso, non viene da niuna causa determinata. Esso è veramente la *doglia mondiale*, e perde in intensità quanto guadagna in estensione. In conclusione, Giulio Orsini ammoderna, senza nè approfondirli nè arricchirli, i vecchi motivi pessimistici e romantici di Dario Gaddi e di Domenico Gnoli. Niente di nuovo nella sua generale intuizione del mondo e della vita.

III. — Ma, recidendo ogni legame fra lui e il mondo, disseccando in lui ogni reale e concreto interesse, svuotando ai suoi occhi la vita di ogni senso ideale, il pessimismo finì per creare in Giulio Orsini uno stato come di sogno e di stupefazione, di lieve delirio e di allucinazione, di meraviglia infinita dinanzi al mistero dell'essere. Se tutto viene dal nulla e si dissolve nel nulla, perchè qualcosa è? È il fatto stesso dell'esistere di qualche

cosa che riempie Orsini di una meraviglia indefinita e dolorosamente dolce. Il suo spirito oscilla indeciso e vago, tra veglia e sogno, in un regno d'immagini, dalle quali ciò che fa la realtà la pienezza la sostanzialità delle cose è svaporata o in via di svaporare.

Qui non più emozione riflessa e costruita, ma emozione che fa rabbrivire le regioni profonde dell'anima, cancella i confini dell'io e del non-io, del sogno e della realtà, in un ondulamento lene, in una vibrazione dolce e lontana. È qui che Giulio Orsini trova i suoi accenti più penetranti ed originali.

È un silenzio che spaura:

Era un gran silenzio, come
d'un core che più non batte,
un senso di cose disfatte,
di cose che non hanno nome;
era una campana dondolante
senza suono dall'alta torre,
era gente che corre, che corre
in giro in giro ansante ansante.

(*Orpheus*, V) —;

sono suoni vaghi e remoti:

...sento la voce umana
come il suonó d'una campana,
lontana dondoleggiata
dal fondo d'una vallata.

(*Fior d'oleandro*) —;

moti impercettibilmente lenti e dolci:

A un soffio soave di vento
dondolavo la cima con lento
abbandono, accennavo un saluto...

(Il cipresso) —;

sensazioni di vuoto e di non-essere:

Non c'è sole, c'è un bagliore
di dolore;
non c'è vento,
c'è una soffocazione
senza movimento,
altro che l'ondulamento
perpetuo d'una canzone
che scorre pel vallone
come un brivido lento.

(Eri bello, o sole!) —;

**è la stupefazione dinanzi a una cosa che resta
mentre tutto intorno passa e dilegua, come una
colonna rimasta in piedi in una vasta solitudine
campestre:**

Un gruppo di pini frementi
al tocco leggero de' venti
attonito guarda quel tronco
impassibile...
Sol'essa rimane: e una grande
tristezza, un senso d'ignoto
pe' vasti silenzi, un vuoto
di solitudine spande
per le linee de' monti
nel cerchio degli orizzonti.

(La colonna) —;

è il vanire del sogno nel mare della sub-co-
scienza:

Quel che sognavo è disperso,
è svanito. Mi getto a nuoto
a ricercarlo nel vuoto
della memoria; più nulla!
Non torna a galla un frammento,
ma chiudo gli occhi e lo sento...
Lo sento in un largo e lento
di gaudio ondulamento
che culla l'anima mia...

(Sogno svanito) —;

è il profondo brivido delle cose morte che si
riaffacciano alla vita al magico richiamo del
ricordo:

Oh profonda ora smarrita
di due mondi in su le porte!
Oh canzone della vita
sulle labbra della morte!

(Jacovella) —;

è una fuga vertiginosa di ali:

No, non ricordo nè quando
nè dove, ma ricordo
sempre quell'ammirando
spettacolo: una fuga
d'ale vertiginosa
entro a la nebbia autunnale,
un torrente d'ale.

(Fuga d'ale) —.

Questa sensibilità allucinata, sognante, tremante sottostà a una sensibilità più superficiale, ma mobile e ricca, effondentesi in immagini di un barocchismo coloristico ricercato prezioso e in paesaggi malinconici, pieni di spazio e di silenzi. È una sensibilità musicale sottostante a una sensibilità pittorica, e che la nutre di una vena ricca e segreta, rifluente e rimormorante con suono vago e lontano. Esse si effondono in ritmi inquieti, ottonari e novenari, nei quali la gelida compostezza dei vecchi metri è spezzata e vinta e che preludono all'avvento del verso libero, cui aprono da noi rumorosamente la strada. Come Pascoli, Orsini ha perduto la parola che risolve l'enigma dell'universo. Ma il mistero del mondo che in Pascoli desta un acuto brivido di spavento, che ne investe l'essere e lo fa tremare nelle radici, in Orsini non suscita che uno stupore direi quasi estetico: lo stupore di uno spettatore meravigliato che uno spettacolo ci sia. La coscienza morale resta indifferente e lontana. È soprattutto nel gruppo delle *Solitudini* che bisogna cercare il vero Giulio Orsini, quest'anima distaccata e sognante, che ha contribuito ad arricchire di una sensibilità nuova la poesia italiana.

XII.

FAUSTO MARIA MARTINI

I. — Tra gli scritti raccolti nel volume di Fausto Maria Martini *La vetrina delle antichità* ve n'è uno nel quale il motivo fondamentale, l'ispirazione dominante dell'arte del giovane scrittore affiora alla luce in tutta la purezza dei suoi tratti caratteristici, e che basterebbe da solo a definire la personalità estetica di Martini: quello che ha per titolo *Spiegare il mare*. Narrano, queste poche pagine, di una giovane sposa che fino a diciannove anni non aveva visto il mare, che per la prima volta vede durante il viaggio di nozze, e ne prova un misterioso terrore subitaneo, uno smarrimento improvviso. Dopo di allora, Grazia non è più lei, comincia a languire e sfiorire, la sua forza si consuma nel riaffermare la povera anima fuggitiva dietro il richiamo dell'infinito, finchè un giorno si compie in lei il prodigio misterioso che sazierà per sempre la sua sete, guarirà per sempre il suo male.

« Le parve infatti d'essere uscita dai limiti del tempo e di aver toccato un attimo di eterno, quando sentì, dentro di sè, il primo brivido nuovo. Un brivido, prima; poi, come un murmure della sua carne; infine un agitarsi incessante; il fluire d'un breve flutto nuovo dal flutto più profondo della sua vita. Onda da onda: il tessuto del mare, il tessuto dell'infinito... ».

Come Grazia, tutti i personaggi di Martini, i quali poi non sono che Martini stesso in situazioni sempre identiche e sempre diverse, si sono sentiti chiamare un giorno dal mare con un improvviso balenare celeste in fondo a una via, dal mare, simbolo visibile dell'infinito; tutti hanno provato alla voce divina uno smarrimento improvviso, un terrore subitaneo; tutti, sotto l'urto di quel terrore e di quello smarrimento, hanno sentito scomporsi l'equilibrio in cui avevano adagiato la vita e l'anima quasi fuggirsene dal petto per correr dietro al richiamo lontano. Dopo di allora languono e sfioriscono, ma amano il loro male e quasi temono guarirne. E passano pel mondo trasognati e smarriti, perduti dietro qualcosa che essi soli percepiscono, mentre ai loro occhi uomini cose rapporti costituenti la solida trama della ordinaria esistenza perdono ogni nettezza di confini, ogni densità di sostanza, si stemperano in una vaga informe diffusa nebbia senza confini. L'ansia misteriosa che dentro li arde e li consuma non al-

tera l'apparenza esteriore della loro vita: per chi li guardi dal di fuori, essi seguitano a vivere come prima, senza nemmeno un momento tentare, Ulissidi novelli, di attuare nella realtà il sogno che fa languire le anime loro. Toccandoli con l'ala fuggitiva il sogno ha reciso in essi le molle dell'attività, generando in loro il senso preciso che nessuna realtà giungerebbe mai ad adeguarlo, onde è inutile perfino cominciare ad agire. Un po' di pace trovano solo quando nell'amore di una donna cara, nell'alba di vita che si accende nelle pupille di un bambino, in questi flutti nuovi che sgorgano dal più profondo flutto della loro vita, essi avvertono di aver toccato un attimo d'eternità, bevuto un sorso d'infinito. Tale l'intuizione fondamentale della vita e del mondo cui Martini si è sempre conservato fedele, e che è venuta sempre meglio traendo in luce e affinando negli elementi essenziali con una continuità di sviluppo che fa onore alla sua coscienza e al suo temperamento di artista.

II. — Fausto Maria Martini esordisce come poeta *crepuscolare*, tra i primissimi del gruppo che si è convenuto di chiamare così, e che in Italia comprende, oltre lui, poeti come Corazzini, Morselli, Moretti, Govoni, Gozzano. Come essi tutti, anch'egli reagisce alla fastosità e magnificenza dannunziana, e si mette alla scuola di Pascoli e di crepuscolari ed intimisti stra-

nieri: Samain, Verlaine, Rodenbach, Jammes, Laforgue, Maeterlink, Vielé-Griffin sono i suoi maestri. Le caratteristiche generali del gruppo dei crepuscolari italiani si trovano nelle *Poesie provinciali* (1910), con le quali Martini fa la sua prima affermazione: gli stessi colori smorti, lo stesso tono umile e dimesso, gli stessi sentimenti in penombra e in sordina, lo stesso languore dei ritmi ed evanescenza delle rime, sprigionanti un senso come di misteriose nostalgie e di segrete incurabili tristezze. Come i suoi compagni d'arte, il poeta fantastica di viaggi senza scopo in paesi indeterminati:

Sull'alba ce n'andremmo... E dove, e come?
Soli, senza perchè! Perchè ci prese
la voglia: ce n'andremmo in un paese
ignoto e molto caro a noi pel nome...

sogna di caste felicità provinciali, di paradisi puerili e provinciali anch'essi, e si compiace di contemplarsi nell'atto di abbandonarsi a quelle vaghe fantasticherie:

...Fausto amava i fiori
di carta, i quadri suoi multicolori
.
soffriva paesana nostalgia...
Fausto voleva la felicità,
ripeteva: « È nascosta fra due monti... ».
E credi a mamma mia, se ti racconti:
« Pianse, una notte: ma, perchè, chissà?... ».

Anche per lui il poeta è un pascoliano fanciullino sognante:

È un'anima solinga, puerile,
anima dolce che si meraviglia

.

..... un poverello,
..... un ramingo, un esule dai sogni,
..... sempre cantava con un fil di voce...
cercando rime per estenuare...

che si consuma nel rimorso di un indeterminato peccato, più sognato che sentito come tale. E come nei compagni d'arte, anche in lui, spesso, una sensualità stanca e morbosa si atteggia in forme mistiche e liturgiche: gli piace d'immaginarsi nell'amante la sorella, nella canzonettista di caffè-concerto la Madonna dalle sette spade, nel palcoscenico con le sue scene goffamente dipinte una chiesa luminosa di fiori e d'oro. Ne nasce una poesia (che in *Elegia del caffè-concerto* tocca la vetta più alta) tutta toni minori, tutta incerte lontane larvali indeterminate visioni albari e crepuscolari, tutta nostalgia non si sa di che e di chi, nella quale, sotto incrostazioni letterarie e motivi di maniera, freme un'inquietudine, uno smarrimento sincero, che si effonde in morbide e molli immagini liriche:

..... sull'orizzonte muore un grumo
di sangue, e la città scrive nell'aria,
con una ciminiera solitaria,
le sue parole labili di fumo,...

.
..... l'ora oggi mi tocca
per la soavità del suo morire...
.
e se lungo i sentieri taciturni,
un cane all'erta, su la soglia d'una
muta capanna, abbaia alla luna,
tanto sacri i silenzi erano e lievi,
che tu, pensosa, mi persuadevi
che un levriero vigilasse, in quelle
lontananze, la casa delle stelle...

Purificare lo stato d'animo che è alla base delle *Poesie provinciali* dalle incrostazioni letterarie, isolarlo, filtrarlo, svilupparne le possibilità drammatiche in esso chiuse, ecco ciò cui, dopo quel primo libro, ha mirato lo sforzo coerente di Martini.

III. — Nella commedia *Il Giglio nero* respiriamo ancora l'atmosfera delle *Poesie provinciali*: ancora il motivo dominante di queste ci appare in veste volutamente puerile. Elena e Sergio, i due fratelli che vivono nella vecchia casa provinciale (rappresentata alla maniera consueta, con la vecchia serva burbera e affezionata, il vecchio curato ingenuo e candido, i vecchi mobili odorosi di spigo, riempita dal tumulto giocondo delle feste domenicali), leggendo vecchi romanzi e suonando vecchie musiche, al contatto di Claudio e Fanny, ospiti cittadini, intravedono la vita superiore che

han sempre sognato ed in essi amano il loro stesso sogno. Ma ancora il sogno si presenta loro come promessa di acute gioie sensuali: ancora l'infinito di cui sono malati appare loro sotto maschera di sensualità. I due giovani sfuggono alla seduzione, scacciano gli ospiti tentatori, ritornano alla vita di prima, ma conservano in cuore il rimpianto tenace per la vita più intensa e ricca intraveduta appena. La tragedia è schivata. Scoppia nel dramma *Ridi, pagliaccio*, che, se di fronte al *Giglio nero* ha difetti assai maggiori di costruzione e assai maggior peso di scorie letterarie, culmina in una scena finale di potente intuizione, in cui Giovanni, il pagliaccio che fa rider tutti e che, egli, è malato a morte d'inguaribile melanconia, si pone dinanzi allo specchio per tentare di ritrovar sè stesso, quel sè stesso che fa rider tutti, proiezione e simbolo della vita felice e piena, su cui egli vanamente tenta di porre le mani e che beffardamente gli sfugge, assumendo per colmo d'irrisione le sue stesse parvenze, e ride e danza e delira e finalmente si uccide. Come situazione, è la più alta che Martini abbia immaginato benchè, poco conscio egli stesso di ciò che voleva dire, l'abbia seppellita sotto la grave mora di un trito romanticismo di maniera.

Verginità (ove sono raccolti in organismo motivi sparsamente accennati nella raccolta *La porta del Paradiso*) dovrebbe cantare la rina-

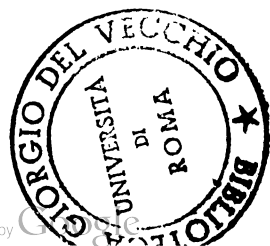
scita dopo la ferita che portò Martini sulle soglie dell'aldilà. Egli ha preso parte all'avventura della guerra, ha dato e ricevuto la morte, ha visto crollare regni ed imperi, e tutto gli è sembrato piccolo e vano: nessuna realtà, per quanto rumorosa, potrà mai adeguare il sogno infinito che il poeta si nutre dentro. Ora, egli vorrebbe cantare la rinascita alla vita alla pace all'amore. In realtà, come prima e più di prima, il poeta è malato di nostalgia dell'infinito, arso dalla sete dell'illimitato, bruciato dalla febbre del sogno: la sua voce, che suona falsa quando vuole persuadere sè stesso prima ancora che altri che egli rinasce e rivive, suona sincera e piena quando ci dice della sua inguaribile melanconia. Cadono allora le insistenze sentimentali, i toni raziocinativi, i concettini lambiccati e artificiosi dell'eloquenza. Lo spirito del poeta si libra tra due fanciullezze: quella del bimbo suo, ch'egli vede crescere sotto gli occhi e in cui attinge un attimo d'infinito, attraverso le cui labbra beve un sorso di stelle; e quella di sè stesso, perduta nel tempo lontano, su cui il suo spirito si posa con l'obiettività calma di chi ha lasciato dietro di sè ogni turbamento di sensi, ogni passionale agitazione. Tra le due fanciullezze, ognuna carica di una promessa infinita che si rivelerà mendace ma che a chi la vive appare destinata infallibilmente a realizzarsi, il poeta che la vita ha inguaribilmente de-

luso trova l'equilibrio sentimentale, la calma necessaria per fantasticare. Ne nasce una prosa lene e sognante, che volatilizza le cose e le persone, le trasporta in un clima lirico in cui perdono i contorni e restano annebbiare e impalpabili: è come se il sogno, posandosi sulla realtà senza urtarla, la rendesse col suo soffice contatto evanescente diafana intimamente vuota.

IV. — Dopo *Verginità* l'arte di Martini ci appare in continuo processo di ascensione. Nella raccolta, parte di novelle parte di scritti autobiografici, che ha per titolo *La vetrina delle antichità* egli di nuovo si rifà dall'adolescenza lontana, e la racconta in nome proprio e di terze persone: i soprassalti della retorica, gl'inganni dell'eloquenza, i trasporti del sentimento sono cessati presso che del tutto e han fatto posto a una visione nostalgica distaccata e lontana, tutta soffusa d'ineffabile melanconia. L'arte narrativa di Martini tocca qui il termine più alto. E anche nel teatro egli si rivela sempre meglio in possesso dei suoi mezzi: sempre più netto viene alla luce il dualismo fondamentale che è alla base della sua arte. A dargliene più definita coscienza, ad articolarglielo con contorni più decisi hanno certo influito il teatro del *grottesco* e quello di Pirandello, ma il motivo dominante preesisteva in lui a quell'influsso esteriore. È il sogno di vita più intensa e piena, più alta

e ricca — anche qui, ammantato di sensuali apparenze — che strappa il professore di ginnasio Silvio Aroca protagonista del *Fiore sotto gli occhi* all'angustia della casa dove trascorre i giorni correggendo i compiti, e gli fa tentare la folle avventura di andare a Sorrento con la moglie facendola passare per amante: egli allontana da sè la moglie per potersi dare la gioia di riavvicinarla, vi rinunzia per potersela riconquistare, costruisce in lei l'amante per poterla riamare. Ma la gelosia lo fa presto rinunciare al gioco rischioso. La tranquillità familiare si ricompone sulle rovine del sogno, ma in quelle anime durerà certo a lungo il turbamento derivato dall'averlo voluto tradurre in realtà. La tragedia è evitata, anche se la logica del dramma sia stata violata.

Non è evitata invece ne *L'altra Nanetta*. *L'altra Nanetta* è un personaggio fantastico in cui lo scrittore Giacomo Barzi ha rappresentato la moglie, non quale essa è nella realtà della vita, così come egli la conosce, ma quale l'ha plasmata la sua fantasia d'artista in una forma che — senza ch'egli lo sappia — corrisponde pienamente alla realtà che sua moglie ha dovuto soffocare in sè e che egli ignora. Ed ecco la Nanetta di carne e d'ossa vibrare e palpitare tutta dell'ansia creatrice di Giacomo, e sentire e trattare come cosa salda, come creatura viva e concreta, *l'altra Nanetta*, che, nata da lei, la



supera e trascende, e soffrire con angoscia della sua inferiorità. L'atmosfera di quella casa dove uno scrittore mediocre si arrabbatta dietro fantasmi d'arte che gli sfuggono, dove una donna innamorata vibra tutta dietro qualcosa che, nata da lei, le appare più grande di lei, quell'atmosfera chiusa soffocata febbrile, popolata di ombre e di fantasmi, dove due infelici vanamente inseguono un sogno che li elevi al disopra della vita di tutti i giorni, è reso da Martini con squisitezza un po' morbida di tocco, con dolorosa autentica sensibilità di poeta. La soluzione qui è l'opposta che nel *Fiore*: nel *Fiore*, la realtà vince la finzione, il sogno; ne *L'altra Nanetta*, la finzione, il sogno vince la realtà. Tanto Giacomo che Nanetta sono condannati alla sconfitta: Giacomo si abbatte confessandosi un vinto ed un mediocre; Nanetta si sente inadeguata a compiere ciò che in una situazione come la sua *l'altra Nanetta* dovrebbe compiere, e non potendo uccidere si uccide. Il difetto del dramma è che *l'altra Nanetta* non ci appare di tanto superiore alla Nanetta di carne e d'ossa da legittimare in questa il senso di disperata inadeguazione che la conduce a morte: quest'*altra Nanetta* noi non la vediamo vivere. Per noi è poco più che un nome. Di più, la catastrofe non deriva tutta e solo — come vorrebbe la logica del dramma — dal duello interiore di Nanetta con l'ombra che, nata da lei, la sovrasta;

deriva, sì, da questo dramma interiore, ma complicato di eventi esterni, in forza di una coincidenza d'orario che ha tutta l'aria di un mezzuccio. Nondimeno, pur incompiuta com'è, *L'altra Nanetta* segna nel teatro di Martini un passo avanti sulla via che il giovane scrittore batte per trasformare in dramma sempre più profondo uno stato d'animo che in lui era affiorato finora nella forma dell'elegia crepuscolare: chi ha sensibilità d'arte non dimenticherà facilmente la casa dove Giacomo e Nanetta s'isolano dal mondo a inseguirvi vani sogni d'infinito, mentre intorno a loro la Vita fluisce ricca, calda, piena, e pure così inafferrabile e lontana (1).

(1) Su questi due ultimi drammi si cfr. *Studi sul teatro contemporaneo*, 2ª ediz., pp. 128-33.

XIII.

ALDO PALAZZESCHI

I. — Aldo Palazzeschi fu quello che in Italia meglio di ogni altro riuscì a realizzare il sogno di quasi tutti i poeti di venti anni fa (i sogni dei poeti oggi vanno in altra ed affatto opposta direzione): una poesia che fosse *lirica pura*, pura s'intende di ogni nesso logico, di ogni articolazione concettuale, di ogni elaborazione del pensiero riflesso. Era questa la mèta cui infaticabilmente tendevano i seguaci dell'estetica del *fanciullino*: ma mentre i più di costoro non erano che vecchi grinzosi e barbuti, che tentavano gabellare il loro senile balbettio per vagito d'infante, Palazzeschi, in qualche poesia dell'*Incendiario*, seppe toccarla o giungervi vicino.

Il suo atteggiamento fondamentale dinanzi al suo mondo poetico, che è quello del più decadente e deliquescente e melodrammatico sentimentalismo e romanticismo da sartine, è di chi giuoca. Ma il suo giuoco non è sereno e soddi-

sfatto come quello del fanciullo che si profonda tutto nel giuoco, onde questo è per esso la sola cosa seria che sia al mondo. Il giuoco di Palazzeschi è quello del fanciullo già intimamente distaccato dal mondo della sua puerizia, che, pur continuando a giuocare, chè non saprebbe far altro, sente il suo giuoco internamente vuoto e vizzo e morto.

Il poeta si diverte
pazzamente,
smisuratamente!
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire,
poveretto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.

Nella creazione di certi strani paesaggi e ambienti, palazzi misteriosi, lande deserte, silenziosi parchi, immersi nell'ombra del crepuscolo, abitati da strani esseri, tra fiabeschi e marionettistici, irrigiditi in puerili atteggiamenti strani e inesplicabili, e che a guardarli a lungo fanno pesare su noi la tristezza del vuoto e il mistero della loro estraneità alla nostra umanità, l'arte di Palazzeschi fa le prove più alte.

Sapendo che non è una cosa seria, Palazzeschi estende il giuoco fino ai confini dell'assurdo del grottesco dell'inverosimile, e sono giochi

di colori d'immagini di parole di suoni di musiche stravaganti e folli fino all'imbecillità e all'idiozia. Ma quando il lettore si stropiccia gli occhi domandandosi se, per caso, non sia vittima del delirio di un pazzo, ecco una sottile risatina avvertirlo che l'imbecille è lui, il lettore, che per un istante ha creduto che il poeta facesse sul serio. Ma per chi ha l'orecchio fine, quella risata suona falso, trema velata di pianto lontano:

Non è che un colore
la tavolozza dell'anima mia:
malinconia.....
Non c'è che una nota
nella tastiera dell'anima mia:
nostalgia.

Gli è che il poeta avverte tutto il suo vuoto, tutta la sua desolata povertà interiore, e piange sul deserto arido e muto della sua anima, scissa da ogni concreto rapporto con la natura e con l'umanità e che della sua solitudine s'impaura, come un fanciullino del buio:

Dio!
Abbi pietà per l'ultimo tuo figlio,
aprimi un nascondiglio
fuori della natura!

Ma se ad un tratto si accorge che il vostro sguardo si posa su lui con pietà fraterna, eccolo

che vi caccia un palmo di lingua dalla bocca, con la mano spiegata sul naso fa *cucù* e si abbandona alle più pazze e indiavolate capriole:

Chi sono?

Il saltimbanco dell'anima mia.

È qui, in questa perpetua e sempre più complicata altalena fra il riso e il pianto, fra il lazzo osceno e la nostalgia vaga di non si sa che cosa, la fisionomia spirituale, il cosiddetto *umorismo*, la serietà malinconica, e, tutto sommato, un po' tragica di Palazzeschi.

II. — Immaginatevi ora questo povero essere di fumo, come l'eroe del suo romanzo in prosa ironico-grottesco *Il Codice di Perelà*, che, di colpo, dalla tepida atmosfera dei giorni di pace viene proiettato nell'atmosfera di guerra, tutta scoppi e baleni. In un primo momento, a salvarsi dall'uragano che gli soffiava attorno, Palazzeschi si afferra disperatamente all'arido cespuglio della comune opinione. Sì, la colpa è della Germania che vuol far coincidere coi confini del mondo i confini del suo impero. Riavutasi dalla sorpresa, l'Intesa è balzata alle armi ed oppone la forza alla forza. « Bisognava fare così, era il meglio che si potesse fare, la sola via, la buona, la vera ». Ma la bufera che gli rugge attorno travolge il cespuglio cui si afferravano le mani convulse, e Palazzeschi rimane

solo in un deserto immenso, sconvolto da un vento di selvaggia follia. No. In questa guerra non ci sono agnelli innocenti: tutti sono egualmente lupi affamati e feroci, urlanti nella notte. Non c'era che un mezzo per far cadere le armi di mano al nemico: non opporgli resistenza. A che gli avrebbero valso allora baionette mitragliatrici cannoni? Ma voi avete opposto violenza a violenza, astuzia ad astuzia, avete mandato i padrini dal masnadiero che vi aggrediva, e siete così discesi al suo livello. Nel momento supremo tutte le potenze della terra hanno tradito: il Papa, i socialisti, gli artisti che fecero della loro arte petrolio da versare sul fuoco, i governi, anche degli stati non intervenuti, nessuno dei quali fu sinceramente neutrale. E allora, miserabili, scomparate a milioni nelle fauci di Moloch! Ma Palazzeschi non ha tanta potenza da mantenersi a lungo in quest'atteggiamento di universale e violenta revulsione, nè tanta forza da comprendere nella sua complicata assenza il dramma storico della guerra. Senza più l'appoggio di una fede di una speranza di una convinzione, si sente impazzire: nel suo cervello la guerra siede come idea fissa, delirio incubo follia. Finalmente, la chiamata alla armi te lo butta, pecora dell'immenso gregge, nell'anticamera dell'ammazzatoio, ed è là che trova consolazione e salvezza.

Le esperienze di guerra di Palazzeschi sono

quelle di uno scrivano di fureria che non ha mai oltrepassato le mura di una caserma. Barbusse ci aveva già fatto vedere la guerra attraverso gli occhi del *troupier*, del *poilu*, esperto della trincea: Palazzeschi ce la fa vedere attraverso quelli del *troupier* che attende di essere mandato allo scannatoio. E nell'immenso rimescolio, nella quotidiana babilonia di una caserma in tempo di guerra, il suo cuore si apre a una muta tenerezza per la vera vittima dell'immensa catastrofe, di cui nulla sa, nulla comprende, nulla vuole: il povero fante ignorante avvilito inascoltato, sbatacchiato da ufficio in ufficio, trattato a urlacci e mossacce. E questo dolore umano Palazzeschi lo rende in pagine tenui, nude, fanciullesche, dove la tragedia non è mai nella vistosità esteriore dell'evento, ma solo nel tono desolato delle parole, nel tremito della voce, nell'occhio velato di pianto del narratore, dimentico affatto di ogni malizia di stile.

Ed è bevendo fino alla feccia la coppa di questo povero dolore umano che Palazzeschi trova la salvezza e la consolazione. In questa stretta adesione all'umanità l'antica ironia sugli uomini gli appare un inespiable delitto. « Piccolo schernitore impotente di questa umanità, sei ora capace di ridere di essa? Dov'è il tuo riso beffardo?... Inginocchiati davanti ad essa e piangi, piangi, ultimo dei miseri, c'è una pietà anche per la tua miseria, può ancora dal fango

della tua anima alzarsi il grido che ti salverà ». E prostrato dinanzi alla Vergine egli piange tutte le sue lagrime. Conversione al cattolicesimo? Crisi religiosa? Ma che! Noi ritroviamo qui l'antico Palazzeschi delle passeggiate silenziose, delle fantasticherie melanconiche, delle nostalgie mistiche. E la Vergine non è per lui che il simbolo dell'umanità che piange sulla sua miseria e la riscatta col lavacro del suo pianto infinito.

È un fanciullo che parla, slogicato ed ignorante, attraverso una sintassi fantastica e puerile, senza nessi nè articolazioni, tutta di primo impeto, con salti improvvisi, con irruzioni brusche di fiorentinismi, che nulla sa della storia, del mondo moderno, e che, pure, sulla guerra mondiale dice le parole giuste: basta saper guardare al di là delle sue immagini grottesche ed infantili e delle sue argomentazioni senza logica.

Egli vede nelle nazioni moderne « l'aborto di quel gran colpo » fallito che fu l'Impero, ed è perciò che esse vivono nell'aspirazione soffocata di ripeterlo in condizioni più propizie, irride alla tragica beffa della *guerra per la libertà*, della *guerra di redenzione* donde è uscita la servitù e la dannazione del mondo; inveisce contro il militarismo, scuola di tutti i vizi, sentina di tutte le corruzioni; con poche immagini di oscenità maravigliosamente felice disfà la mentalità

astrattistica, retorica e megalomane della terza Italia, di cui furono rappresentanti quella « vecchia chitarra del Carducci » e quell'« ufficiale di cavalleria » di D'Annunzio. Ma D'Annunzio è un eroe e sfida la morte. « Ma, un momento, caro signore, voi ci date la vita, sta bene, ma vediamo un po' di che si tratta. Anche noi dobbiamo pur sapere che razza di mercanzia prendiamo. Se aveste avuto trenta anni... o quaranta al massimo... certo il dono sarebbe stato grande, e lo avremmo accettato con un certo entusiasmo; ma ne avete fra pochino... sessanta..., se non erro. Ehi! È un po' tardi, eh? Ce la date in condizioni abbastanza avariate, mi pare, quando tutto il buono è esaurito, e la polpa ve la siete pappata tutta per voi, e avete succhiato e rosicchiato fino in fondo; ma questa, caro signore, non è altro che la lisca della vostra vita, e noi cosa siamo diventati, il gatto? ».

E mentre gl'*intellettuali* di oggi rabbriviscono al solo pensiero del trionfo del socialismo e scappano a rifugiarsi sotto lo smoccolatoio dei preti, Palazzeschi non se ne spaventa: vede — puerilmente — in Marx il continuatore di Cristo, ma — non puerilmente — vede perchè è necessario passare pel socialismo per arrivare ad una vera purificazione umana: « quando tutti lo avranno raggiunto cotesto abbondante pane quotidiano che a tutti volete dare e al quale tutti avete diritto, vi guarderete attorno vuoti e smar-

riti. Il pane c'è, ma non c'è più quello che c'era prima. E che c'era prima? C'era per l'appunto che il pane non c'era. Ora c'è... e non di solo pane vive l'uomo ».

III. — Alla guerra mondiale la reazione di Palazzeschi fu di fanciullo che della dura realtà della vita e della storia nulla sa, tutto ignora. Niente di strano che dopo il pianto doloroso dei *Due imperi...* *mancati* egli sia ritornato all'antica maniera. E abbia scritto le novelle del *Re bello*, stramberie strampalerie sghignazzate bizzarrie, nelle quali l'Autore si burla dei suoi eroi, del lettore e di sè stesso, e tanto più quanto maggiore è la serietà che egli affetta. Asciugatisi gli occhi, il *fanciullino* ritorna a scherzare.

XIV.

BRUNO CICOGNANI

I. — *Sei storielle di novo conio* (1917), *Gente di conoscenza* (1918), *Il figurinaio e le figurine* (1920), *La Velia* (1923): quattro libri, quattro tappe di un'ascesa continua. Non che dal primo all'ultimo di questi volumi il mondo poetico di Bruno Cicognani sensibilmente muti: la materia, il contenuto bruto di esso rimane sostanzialmente il medesimo. Cambia, invece, — in ciò il progresso artistico dell'Autore — la dosatura degli elementi di cui consta la sua arte, i quali vanno man mano componendosi in sintesi sempre più armoniose compiute personali.

Il primo volume vibra tutto della gioia che dovè certo provare l'Autore all'imbroccare finalmente la strada dopo le giovanili dannunzianerie de *La crittogama*. Il suo mondo, egli non ha bisogno di andarlo a cercare lontano o di costruirselo in testa: è il mondo stesso che gli formicola attorno, il mondo della Firenze dove è nato e

cresciuto, il mondo col quale ogni giorno lo mette a contatto la professione di avvocato cui la mala sorte l'ha voluto dannato. È questa la materia della sua arte, e la scoperta lo riempie di giubilo. Nascono così quelle macchiette di popolani e «piccoli borghesi fiorentini, che sembrano trasportate di peso dalla vita nel libro, dove conservano ancora qualcosa della luce cruda e dell'aria ventilata della strada, quei quadri di vita beceresca, mirabili di freschezza, colore, movimento. Il capolavoro del genere è *Zaira*, storia di cavallari e cozzoni fiorentini, le cui grossolane figure ci balzano contro in tutta la violenza rude della verità e che ci pare di udire alzar le « vociaccie a gargarismo alterate dal continuo litigio e smoccolare e scaracchiare come se fossero in piazza ». Ma vera intimità fra l'artista ed il suo mondo ancora non c'è: quel mondo non è per Cicognani che materia di osservazione curiosa, divertita umoristica, ma puramente esteriore, scivolante sulla superficie delle cose. Cicognani, qui, è poco più di un valente macchiettista e bozzettista. Riprodurre, conservandone il sapore comico, le caratteristiche esteriori e locali dei personaggi gli sembra il non plus ultra dell'arte. E com'è felice — anche troppo! — di maneggiare il dialetto fiorentino, così caustico ed ironico, che sembra fatto a posta per chi guardi dal di fuori, divertito e sprezzante, l'agitarsi degli uomini! Come sa fare schioccare a pun-

tino il ribobolo che, come un tocco sapiente, compie un ritratto o chiude una situazione! Si capisce dall'estrema cura stilistica che si rivela in queste prose popolarresche, e che gli dà un posto a parte fra gli scrittori di lingua viva e di argomento dialettale, com'egli abbia potuto cominciare facendo il dannunziano e il decadente. Ma già nel secondo volume questo compiacimento macchietistico impallidisce, e nel terzo e soprattutto nel quarto volume, poi, ha cessato di formare l'interessamento attuale dell'Autore. Se i personaggi secondari de *La Velia* ancora profundano le radici nel suolo della Firenze di trent'anni fa, i personaggi principali, l'Ingegnere la Velia la Nunziata, non hanno più nulla di strettamente fiorentino: sono creature colte nella loro umanità profonda, individuata al di là delle caratteristiche locali ed esteriori della loro vita.

II. — A mano a mano che l'interesse puramente bozzettistico e coloristico va declinando, un altro elemento, che nel primo e secondo volume era tenuto nell'ombra da quello, va sempre più liberandosi e prevalendo, sicchè nel terzo e quarto volume riesce, infine, a costituirsi centro della coscienza artistica di Cicognani. E più esso vigoreggia e predomina, più la distanza fra Cicognani e il suo mondo diminuisce e si serra, sino a svanire. L'artista cessa di essere

un puro occhio veggente aperto sugli uomini a godersene dal difuori, divertito e curioso, colori e movimenti, diventa un cuore attento a sorprendere i palpiti delle creature.

Anima di poeta, obbligato dalla professione di avvocato al commercio continuo con l'umanità in ciò che ha di più opaco e sudicio, e, col passare degli anni, sentendo sempre più acuta e smaniosa l'insofferenza dello stretto spazio in cui la società gli ha avaramente misurato il movimento, Cicognani si volge con simpatia e tenerezza fraterne alle figure degli umili, degli sconfitti, dei naufraghi, cui la vita ha tarpato le ali, infranto le illusioni, soffocato le velleità di rivolta, e che soffrono rassegnati, senza lamentarsi. In un primo tempo, egli non vede in questi tristi e melanconici eroi che macchiette lugubri, ma buffe e grottesche, buone a far da *pendant* a quelle gaie; poi a poco a poco la macchietta cede il posto alla creatura umana ravvisata colta amata nella sua profonda umanità. Chi voglia misurare il progresso fatto dall'arte di Cicognani legga *Bechèsce* nel primo volume e *Culin-cenere* o i racconti di *Un po' d'umanità* nel terzo e il romanzo *La Velia*.

Cicognani ci si presenta così nella sua fisionomia caratteristica di poeta della povera gente, delle anime avvilita e consunte, che non han più forza di sperare nè di desiderare, e che levano in faccia al loro poeta occhi smarriti in

cui trema l'eterno perchè della miseria umana: accattoni strascicanti « la loro miseria spietata al punto da agganciarli alla vita così fortemente che non riescono a scavalcare le spallette dell'Arno; si sentono piangere la notte, e battere i denti, ma la mattina... l'acqua della fontana li ravviva e il sole li riconforta », e, più miserevoli ancora, quelli che si vergognano di andare stracciati e di dormire la notte sotto il portico d'una chiesa o la loggia di un palazzo, che alle altre miserie aggiungono quella, peggiore di tutte, del pudore della miseria stessa. Ma le creature su cui il suo sguardo cade con più accorata tenerezza sono le donne come Assunta la gobbina o Teresa la culincenere, eternamente in giubbino, sottana e ciabatte: povere piante umane intristite anzi tempo, sulle cui labbra di anemiche non si è mai posato un bacio di amore, ridotte dal feroce e talvolta inconsapevole egoismo degli uomini a granate da spazzare la casa, a strofinacci da sciacquare i piatti, diventate una forza muta aderente agli utensili domestici, senza più età nè forme di donna. Talvolta su queste anime senza sole, per lo più proprio quando la vecchiezza sta per fasciarle della sua ombra, piove un raggio di amore, ed esse godono allora di una primavera inattesa e tardiva, infinitamente dolce e triste, ed è come se un altro essere nascesse in loro, « così colmo di piacere che basta urtarlo con un dito perchè

il piacere trabocchi, a prezzo dell'altro essere che struggendosi soffre e punge perchè è ridotto a una cintura di spini, guardia gelosa al pari di certe siepi che rinchiudono i prati di trifoglio fiorito ». Questi drammi silenziosi, in cui l'anima si abbandona al sogno della felicità proprio quando il libro della vita sta per chiudersi per essa, trovano in Cicognani un artista che sa comprenderne il tacito dolore e sollevarne con dita discrete il velo di mistero.

Fra le creature cui la sua fantasia ha dato vita nessuna più parlante e viva di colui che è il vero protagonista della *Velia*, l'Ingegnere amante della ex-sartina diventata signora per bene, che crede di ripetere con lei la tattica riuscitagli sempre con le altre donne, di conquistare la persona di lei e attraverso di questa il patrimonio del marito, ed invece rimane preso e se ne innamora pazzamente, e la *Velia*, creatura animalesca sensuale crudele, moglie di un essere abbruttito e imbecille, lo sfrutta e lo spinge alla rovina e al suicidio. La storia di quest'amore tardivo percorso dal brivido della vecchiezza, illuminato dalla consapevolezza della fine imminente e che, attraverso rinuncie, dolori, umiliazioni di ogni genere, precipita verso il disonore e la morte, è narrata da Cicognani con infinita pietà, tanto più penetrante quanto meno ostentata (nei confronti delle figurine avviliate del *Figurinaio* essa è ostentata talvolta un po'

troppo). Cicognani ha compreso che vi sono miserie e decadenze squallide e desolate anche se chi ne soffre vada vestito e calzato all'ultima moda.

III. — L'interesse che Cicognani porta alla povera gente avvizzita dalla sofferenza si estende alle cose fra cui essa vive e cui sembra comunicare l'ombra triste che ne aduggia l'anima. Cicognani è l'incomparabile descrittore della vecchia Firenze di Oltrarno, in cui strade, vicoli, vecchi palagi signorili, casupole son tutt'una rovina, sucida e marciosa, come la vita dei loro abitatori. Con una potenza di rappresentazione che ha dell'allucinatorio, Cicognani ci fa sorgere dinanzi la visione dei vicoli fiorentini, dove il fiotto plebeo in ebollizione stagna e imputridisce: « per archi e volte giuochi fantastici di chiaroscuri; le muraglie combaciavano e subito tornavano a distaccarsi per ribrezzo, un metro l'una dall'altra. E tra l'una e l'altra i cenci tesi, tanti strati quanti piani, suzzavano quella po' d'aria sgrondante bigia di per i tetti e toglievano alla pietà d'uno spicchio di cielo azzurro, per la vergogna, le lastre divorate dal lupus marcioso e le muraglie tutte una piaga. Antri di buio le porte con la pretesa degli scalini davanti alla soglia e con entro accese le pupille dei gatti; scacchi di buio le finestre con la beffa dell'inferriata.

Un lumino — è giorno, ma si vede lo sprizzio della fiammolina chiara — un lumino a un tabernacolo e nel fondo d'una cortaccia ingombra di miserie rinvoltate nel sudiciume l'occhio di fuoco d'una bottega di fabbro. Le ciane scapi-gliate e sciamannate con gli occhi cisposi; i beceri fan gargarismi di bestemmie; ogni dieci passi uno scheletro coperto di toppe, e tanti, tanti bambini teste cespugli, colli frinzelli glandole e spine ventose: non un tantin di carne, ma croste; tutto un vomiticcio della spazzatura e non umanità sensibile, quella! Eppure a qualche finestra in una pentola squarciata un violo o una pianta d'amorino o di basilico metteva il capo fuori dell'inferriata: dunque, qualcuno nella stanza sentiva di soffrire ».

Cicognani ha un senso possente dell'orrido, che lo trascina talvolta ad eccessi di realismo, come nell'ultima parte della *Velia*, quando narra la pietosa decadenza fisica dell'Ingegnere e le scene seguite alla sua morte.

Talvolta alle sue visioni s'intrecciano i ricordi dell'infanzia lontana, ed in esse trema la melanconia che dovè stringere il cuore del fanciullo condotto dalla mamma a far visita di carità nei vecchi palazzi signorili decaduti, dalle stanzaccie buie avvallate fredde, abitate da galloppini di notari, commessi di avvocati ed altri impiegatucci dell'infima borghesia, che la spietata miseria ha reso stralunati e frenetici.

Nessuno ha sentito più intensamente di lui la poesia delle chiese immense e tiepide, fasciate dall'ombra: « nella Chiesa immensa, lo scarso chiarore, in cima, in un braccio della croce, delle candele accese all'altare a cui si dicevan le Messe, vegliava l'ombra fonda per le navate senza fine — che echi il tossire di qualcheduno lassù, in una panca invisibile! Tepore, entrando, il tepore dell'ultimo scirocco custodito dalle grosse mura, il massiccio pilastro della navata presso la pila dell'acqua benedetta trasudava. La Chiesa era un'anima immensa in cui, nell'ombra, era presente il Signore ».

IV. — Talvolta il puzzo della miseria lo prende alla gola e gli stringe il cuore. L'altro essere che ha dentro di sè e che vorrebbe volare spensierato per l'azzurro dei cieli gli prende la mano, lo caccia in fuga per le solitudini ove cade lo strepito delle umane faccende, al margine dell'umanità, dove non s'incontrano più che le creature per le quali l'aria, la luce, il cielo, lo spazio sono le cose che importano alla felicità, e dai mille nonnulla per cui gli uomini si accapigliano e freneticamente si dimenano sono compiutamente staccate. Via dai vicoli puzzolenti, via dai giardini di ombra e di silenzio, via dalle rovine grommate delle case marciose, pei monti e pei campi, dov'è aria e luce e silenzio pieno del

respiro ampio e solenne di Dio! Come allora si alleggerisce e illimpidisce lo sguardo dell'artista, quello sguardo che, posato sui vicoli della vecchia Firenze, si carica di disgusto e pietà. Il suo occhio s'imbeve della luce e dei colori delle cose, e nel renderli il suo linguaggio si fa aereo luminoso puro, e vibra tutto d'intima gioia. Ma Cicognani ha troppo il realismo nel sangue perchè quest'ansia di evadere, questo lirismo possa a lungo svolgersi senza sostanziale legame con esso. Ed esso, infatti, un po' alla volta investe e impregna di sè le figure realistiche. Così, *La Velia* tocca il punto più alto nelle pagine in cui l'Ingegnere, conscio della imminente rovina finanziaria fisica morale, si abbandona alla gioia di gite e d'idilli campestri con la sua amante. Sono pagine di una freschezza e ricchezza sensuale cui il presentimento della prossima fine conferisce più acre e pungente sapore. E in *Velia*, in questa creatura animalesca e crudele ma fresca e sana e dalla sua stessa sanità ed esuberanza carnale quasi purificata e redenta dal male che spande intorno a sè, Cicognani proietta il rimpianto e la nostalgia dell'animo suo per una vita tutta vissuta sul piano della natura, al di là delle inquietudini dello spirito: vita che non può essere, che non sarà mai la sua.

A volte, come in *Montereggi*, pare che la prosa sia lì lì per sciogliersi in canto. Leggete

Montereggi e Forte dei Marmi: prose di limpidezza perfetta, di sobrietà squisita, di musicalità raccolta e lontana, cui l'aria libera e le grandi solitudini hanno comunicato un'ebbrezza lieve che le rende aeree e incorporali, come monti azzurrini profilantisi sull'estremo orizzonte. E più l'arte di Cicognani cresce di umanità e di respiro, più la sua lingua si filtra e depura, e, cacciati via fiorentinismi e riboboli, senza nulla perdere di ricchezza e colore, diventa semplice e luminosa.

Abbandonare la professione, vivere da accattone o contadino, nella comunione assidua ed amorosa con la natura, questa la vocazione di Cicognani, se desse retta alla voce del secondo essere che alberga in lui, nei momenti in cui il dualismo del sogno e della realtà più fieramente lo attanaglia. Ma un istinto segreto lo avverte che la libertà assoluta non avrebbe più sapore per lui il giorno in cui l'opaco, l'angusto, il sudicio del guscio in cui la sorte l'ha chiuso non fossero lì ad affliggerlo, e che il mondo di visioni che dentro gli splende dileguerebbe come fantasma quando si fosse lasciato alle spalle la polvere e il chiuso dello studio. Libertà è liberazione, e liberazione suppone catene e prigionie. L'artista comprende che quelle smanie di vagabondaggio solitario non sono che ipocrisie del suo orgoglio, fermenti della sua accidia, e che il giorno in cui non ci fosse più aderenza tra lui

e le creature umane, la sua anima diverrebbe un deserto sterile e muto. Per ritrovarsi bisogna darsi. E darsi non a ciò cui piace, ma a ciò cui fa disgusto darsi: « Amare quel che repugna; se no, è sempre amarsi per sè. Amare la solita vita di tutti i giorni: ecco la virtù davvero, la virtù che conti ». In questo proposito si equilibrano le due tendenze nemiche che si combattono l'anima sua, e l'una lo lega a ciò che v'è di più misero e stento nell'umanità, l'altra gli mette addosso la smania di fuggire per le solitudini. Ora, egli comprende che Cristo non dimora sulle vette solitarie dei monti, ma è tutto e solo nel cuore di chi ama e soccorre la sventura umana, anche se colpevole, chè « l'intelligenza vera è bontà, vale a dire accettare, accettare » e perdonare.

XV.

PIERO JAHIER

I. — Il primo libro col quale Piero Jahier si presentò al pubblico in veste di scrittore sono le *Risultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi, con un allegato*, pubblicate nel 1915 nei *Quaderni della Voce*. Gino Bianchi è l'impiegato modello, l'uomo che è tutto e solo e sempre e anima e corpo impiegato e piccolo borghese, a cominciare dal cognome alle vicende della vita, alla distribuzione della giornata; l'impiegato compiutamente adeguato alla sua condizione, e che se scontenti e triboli e tormenti soffre, gli derivano dalla qualità d'impiegato e nel cerchio della vita impiegatizia trovano, o possono trovare, soddisfazione. A questa creatura della sua fantasia, in cui si accentrano in unità i tratti sparsi da lui raccolti nella quotidiana esperienza della sua vita di modesto impiegato ferroviario, Jahier si rivolge con atteggiamento che vorrebbe essere di acuto sar-

casmo dissimulato sotto le apparenze dell'osservazione obbiettiva. Il libro ha forma di relazione o pratica burocratica e affetta d'imitarne lo stile: l'effetto sarcastico dovrebbe scaturire principalmente dal vedere applicato alla persona stessa di Gino Bianchi lo stile a Gino Bianchi abituale. Ma per questo l'Autore avrebbe dovuto godere di una calma e distacco sentimentali che, invece, gli fanno difetto: Gino Bianchi non gli è indifferente e lontano, è il superiore che lo tiranneggia, lo asservisce al giogo dell'orario, gli ruba spietatamente il tempo che la fantasia e il cuore vorrebbero per sè. E perciò verso di lui Jahier è pieno di astio; e in lui annulla ogni tratto che sia umano, ogni linea che appena di un millimetro devii da quella del perfetto e soddisfatto funzionario, quale mai esistette e mai esisterà in Italia; ne fa una figura di geometrica coerenza, dedotta a fil di logica in tutte le sue particolarità, e perciò appunto irreale e astratta, fredda e artificiale, in una parola cristallizzata e inumana. La freddezza burocratica dello stile è rotta da sgorghi di cupo e amaro lirismo, da irruzioni brusche della personalità mortificata e dolente dello scrittore, il quale ha un bel protestare che Gino Bianchi egli non l'odia, quando sotto ognuna delle sue parole sentiamo fremere un odio sordo e profondo. La relazione termina con una petizione che ci dà

la chiave del libro e in Jahier ci svela un'anima assetata di libertà e d'infinito, di vita pura e illimitata: « è questo, appunto, il caso del sottoscritto. Egli non ha mancato di utilizzare i minimi ritagli di tempo rimastigli, per sconfinare dalla patria di Gino Bianchi. Ogni sera, dieci anni durante, è uscito dalla porta targata come da una malattia. Ogni sera quando gli uomini chiudono la loro giornata di fatica, ha aperto la propria. Con ogni avarizia ha sottratto al cibo, al riposo, a compagnie, parentadi, distrazioni, il prezioso momento unico, capace di giustificare la sua vita. Marcando dentro il fitto logorio del tempo ha vissuto, come un orologio. E nondimeno, malgrado tanti accorgimenti, non s'è trovato a disporre che di un tempo quantitativo grossolano, gravido di cloro, lattossicato di fumi e sputi e inchiostri e vuotaggini chiacchierative, tempo inutilizzabile alla poesia. Mentre continuano a prodursi *in servizio* i lampi e le irreparabili aperture dell'anima senza orario... Sia all'umile sottoscritto concesso un anno di servizio lirico anticipato, fatto di tutti i momenti freschi, fatto di tutti i momenti d'amore, fatto di tutti gli attimi di accordo col mondo ch'egli sarebbe ancor per strappare alla pena al sonno ed al cibo. Subito tutti i grandi dolori — subito tutti i sacrifici — subito le consolazioni — subito tutti i tempi — subito tutti i suoni — subito tutta la vita. Ciò premesso

raccomanda il sottoscritto che il provvedimento relativo abbia carattere di urgenza assoluta, perchè sono in ritardo perchè sono stanco di resistere e differire perchè voglio amare tante parole rinchiusse lasciatemele liberare ».

E qui veramente, nel contrasto tra il gelido impersonale astratto stile burocratico e la violenza di questa aspirazione alla libertà illimitata e feconda, si generano effetti di stile nuovi e personali quant'altri mai. Ciò che nella vita burocratica repugna a Jahier è non tanto l'ordine inesorabile e geometrico, quanto piuttosto la persuasione la contentezza la sufficienza di sè in cui essa vive beata; non tanto l'ordine, quanto il fatto che quell'ordine è fine a sè stesso e di sè stesso gode; non tanto la mortificazione di ogni movimento dell'animo fuori orario, quanto piuttosto il fatto che non passa nemmeno per la testa di uno dei tanti Gini Bianchi che di scattare fuori orario l'anima possa avere bisogno. L'infinito che Jahier sente urgere in sè non ha nemmeno per un momento la forza di spingerlo alla rivolta attiva contro la forma angusta e fumosa che lo tiene imprigionato: ma in quella forma egli non sa adagiarsi, e ci si sente asfissiare, e perciò non finisce di guardarla con uno sguardo carico di astio e di rancore, di rappresentarla in tutta la sua angustia, con una compiacenza feroce e crudele. È un'anima che sente

in sè l'infinito, ma come luce fredda e lontana che illumini e non riscaldi, e col suo astratto e metallico splendore renda più squallida la desolazione della realtà attuale e concreta.

Lo stesso stato d'animo in *Ragazzo*, ch'è la sua autobiografia giovanile. Da quegli anni della sua giovinezza Jahier è ormai fuori da un pezzo: ci si aspetterebbe, dunque, che il suo sguardo si posasse su di essi con quella simpatia e quel calore per cui i passati dolori, pel solo fatto di essere passati e di essere stati nostri, acquistano un incanto segreto, sì che, a ricordarsene e a rifermarcisi sopra, si prova non so quale queta dolcezza. Ma quei dolori Jahier non si stanca mai di rifarseli presenti e vivi e di risoffrirli di nuovo: ci ritorna, e c'insiste, e ripercorre a grano a grano, senza scordarne nessuno, il rosario delle miserie ed umiliazioni sofferte dopo la morte del padre, che si suicidò lasciando la moglie con una nidiata di bimbi cui provvedere. Appena, qua e là, una ventata di quelle fantasie giovanili che pure anche a lui, come a tutti, dovettero slargare e aerare lo spirito, ma son lampi rari e fuggitivi, che rendono più cupa e dura per contrasto la realtà della sua vita d'allora. Vibra ancora in quelle pagine come un rimpianto accorato per tutti i beni allora non goduti, per tutte le dolcezze non assaporate; ci si sente dentro come una stizza e un'invidia di povero contro i signori.

Questo stato d'animo si esprime in uno stile perfettamente adeguato. Lo scrittore si preclude rigorosamente ogni libero volo di fantasia, si chiude in un circolo dal quale sono rigorosamente esclusi tutti gl'imprevisti, a tu per tu con una realtà immediata ed esatta, osservata e scavata in tutte le sue minuzie e particolarità. Su ognuna di queste particolarità lo scrittore si affatica a renderla in tutto il suo rilievo: ne nasce uno stile tutto sfaccettature, pieno di agra energia ma povero di spontaneità, più sforzato che forte, che tende al massimo di semplicità e familiarità ma ci tende troppo e per questo ne rimane spesso lontano, uno stile contorto e nervoso ma vibrante di tensione e di ansia interiore, povero di colori ma ricco di una squalida e grigia vita interiore, uno stile sotto il quale si sente il sussultare e trepidare di una personalità poderosa ma dolente e mortificata, che a sè stessa misura avaramente la luce e lo spazio e soffre e si contrista: una tempesta in un laghetto. Sotto l'influsso della Bibbia, di Proudhon, di Claudel, lo stile monta fino all'eloquenza, ma a un'eloquenza stringata e scarnita, più da epigrafe ritmica che da orazione. Il periodo si rompe in versetti, nel versetto le parole tendono ad una loro autonomia, a sciogliersi dai consueti vincoli della sintassi, che è infatti continuamente violata, e sostituita da nessi logici, da ripetizioni insistenze riprese alla

Péguy. C'è come una enfasi dell'angusto: si sente come il divincollo di un'energia che, invece di espandersi, si concentra su sè stessa e si scava dentro, a imbuto. Ma talvolta esplode in immagini di grandiosità fosca e stupenda: « mi apparvero allo sbocco, in corona, pulite nel contrasto dei venti, le grandi montagne centovisi. Stavano sedute terribilmente, nere contro il cielo orientale, ognuna solitaria con a fianco il suo laghetto di colostro, e facevano gridare e piangere ».

II. — Perchè questa energia desse i frutti migliori era necessario che il poeta si trovasse a vivere in un mondo cui potesse guardare non più con repugnanza e rancore ma con amore e simpatia. A questo punto venne la guerra, che strappò Jahier alla *routine* dell'impiego e ne fece un ufficiale degli alpini. E dalle sue esperienze di guerra nacque il terzo libro, *Con me e con gli alpini*, fra i libri usciti dalla guerra italiana uno dei più belli e umani.

La guerra è miseria è dolore è privazione: e, nondimeno, Jahier non ci si ribella come alle miserie e privazioni della sua vita passata. La guerra è disciplina gerarchia burocrazia: e, nondimeno, Jahier non invoca che finisca, non supplica che lo si rimetta al più presto possibile in libertà. Le privazioni e la disciplina sono più dure che non ne conosca la più misera e stenta

vita borghese, ma hanno in sè stesse il loro compenso: le privazioni fanno apprezzare anche il minimo bene, e la disciplina, una volta accettata e rispettata, esime il soldato da ogni altra cura. Fatto il suo dovere, egli non ha da pensare ad altro: il resto non lo riguarda. Il suo destino non gli viene da lui: gli viene dal di fuori; egli non ci può nulla, e in questa coscienza della sua impotenza trova calma e serenità. Ed è qui che si rivela il fondo calvinista dell'anima di Jahier.

Il calvinista si sa eletto da Dio, si sente tutto avvolto e penetrato dall'onnipotenza divina, presente e attiva in ogni atto e parola di uomo, in ogni stormire di foglia, in ogni volo di farfalla: in questa persuasione dell'assolutezza e trascendenza dell'attività divina posa soddisfatto. Egli sa che tutto ciò che gli accade, gli accade perchè Dio positivamente lo vuole. Egli non si consuma in vani scrupoli sulla sua salvezza, perchè sa già di essere salvo, e di esserlo non per meriti personali, ma perchè Dio, nell'assolutezza del suo arbitrio, ha voluto così. La forza divina che egli sente viva e attiva in sè non si perde in esami di coscienza, ma si espande al di fuori, sul mondo della natura e dei suoi simili. Il lavoro diventa così pel calvinista il vero e proprio servizio divino. Jahier ha in sè l'eredità delle nonne e dei nonni calvinisti, e se anche non crede più al Dio trascendente e onnipotente, l'intuizione del mondo e della vita che fu la loro è an-

che la sua. Egli poserà soddisfatto quando l'energia infinita che sente fremere in sè, cessando di essere vana nostalgia, che rende intollerabile per contrasto la vita di ogni giorno, si effonderà in un'osservanza minuta del dovere, del risultato della quale egli non ha da preoccuparsi perchè assolutamente estraneo alla sfera della sua personalità e responsabilità. La guerra opera nel modo più visibile la scissione tra l'azione e il risultato dell'azione, e facendogli dell'azione un obbligo gli mette a tacere tutti gli scrupoli teorici sulla sua utilità e bontà, e così taglia bruscamente a un punto dato il processo all'infinito della responsabilità. È essa che del male e dell'ingiustizia fa qualcosa di naturale e d'imprevedibile, cui bisogna rassegnarsi senza ribellarsi, che bisogna star sempre pronti a riparare ma con la sicurezza di vederli subito, rimossi di qua, rinascere di là. Ne nasce così un'etica del lavoro che ha in sè la sua gioia e la sua ricompensa, pur con la perfetta consapevolezza della precarietà e fugacità dei risultati cui esso dà vita: il lavoro appare qui, insieme, necessario e inutile. È il pessimismo eroico e attivo.

Noi assistiamo nel caso personale di Jahier a un esempio tipico di trasformazione dell'etica calvinista nell'etica attivista moderna, che storicamente è di quella la legittima figlia. In questo eroico pessimismo l'anima di Jahier trova la salvezza: il rancore e l'odio fanno posto al-

l'accettazione e alla simpatia umana. Simpatia ancora un po' austera gelida autoritaria. L'animo del poeta si rivolge pieno di pietà ai suoi alpini, montanari per i quali la guerra è come una di quelle grandi calamità della natura che sono avvezzi a combattere senza vane ribellioni, la cui vita è dalla culla alla tomba tutta una lotta continua con la natura, le cui fasi hanno la regolarità e necessità dei grandi fenomeni cosmici. Egli gode di essere un po' il dio di quella brava gente, che per uno sguardo o una lode di lui, per quel tanto di valore morale che sente oscuramente essere in lui darebbe la vita, e a quella fiamma d'amore vorrebbe anche lui accendersi. È al fuoco di essa che il suo moralismo un po' gelido e astratto, un po' officiante e sermoci-natore, da pastore laico, si scioglie a tratti in calda passione umana. Il montanaro, l'alpino, il fante gli diventa la proiezione simbolica dell'ideale che egli si è fatto dell'uomo: sforzo vivo e perennemente rinascnte, che di sè stesso si appaga. Nulla qui dell'ebbrezza dionisiaca dell'attivismo moderno: l'attivismo qui è calmo e tranquillo, senza gioia nè speranza, è attivismo di artigiani e di manovali pei quali tutta la vita è una fatica. La natura stessa si tinge del riflesso di questo stato d'animo, ed appare come tesa in uno sforzo perenne e faticoso, impegnata in una lotta continua contro le potenze di negazione che porta in sè, artigiana anche

lei, produttore poco e quel poco con fatica e dolore. Ne nascono allora quelle poesie che sono come cantilene popolari, dalla frase facile e familiare, dove l'assonanza prende il posto della rima, tutte spiranti una calma e operosa tristezza senza illusione ma anche senza scoramenti, senza speranza, ma anche senza disperazione.

Si capisce che quella curiosa forma di religione che fu l'*idealismo militante* di Giuseppe Prezzolini e della *Voce*, fichtismo da piccoli borghesi e professori di scuole medie, che predicava il minuto dovere e l'attività quotidiana come una religione, abbia in Jahier riconosciuto il suo poeta. Ma nella minuta realtà in cui Jahier vuole tenersi confinato per lavorarvi c'è qualcosa in lui che ancora si sente a disagio, e all'urto di questo qualcosa quella minuta realtà talvolta gli si deforma sotto gli occhi, e gli appare gretta limitata grottesca: prigionia che per sempre gl'impedisce il libero volo in un cielo senza confini.

XVI.

MASSIMO BONTEMPELLI

I. — Il nome di Massimo Bontempelli cominciò ad essere noto una dozzina d'anni fa, al tempo della famigerata « polemica carducciana », nella quale egli figurò tra i difensori della tradizione classica contro gl'iconoclasti del futurismo e gli eresiarchi della filosofia idealista. Ci fu, perciò, una certa sorpresa quando, cinque o sei anni dopo, si seppe ch'egli, fatto divorzio dalle forme consacrate della metrica tradizionale, s'era messo a scrivere versi liberi: la gente per bene crollò il capo con melanconia sulla triste fine di chi, conservatosi savio nell'ora della più allegra follia, s'era deciso ad ammattire proprio quando i pazzi della prima giornata cominciavano a metter giudizio. La pubblicazione, avvenuta in questi ultimi anni, di cinque volumi di racconti, sembra averlo fissato, almeno per ora, nella categoria degli scrittori umoristi. Ma il ricordo delle anteriori

incarnazioni è rimasto nella memoria dei lettori, i quali perciò, un po' diffidenti, si chiedono se si tratti di forma transitoria, destinata anch'essa a cedere il posto ad altre, o non piuttosto della forma definitiva in cui siasi ormai calata l'anima dello scrittore; se le precedenti metamorfosi di lui siano un caso d'intelligente ma poco interessante camaleontismo letterario o non piuttosto esperienze spirituali attraverso le quali egli è giunto alla conquista della sua originale personalità. Lo studio un po' attento della carriera letteraria di Massimo Bontempelli farà senz'altro propendere per la seconda ipotesi.

I primi tratti della fisionomia di Massimo Bontempelli, quale ora la conosciamo, cominciarono a spuntare già nella fase carducciana, quando la sua cultura umanistica ed educazione letteraria, solide sicure precise, cessando d'essere fine a sè stesse, cominciarono ad acquistare valore e interesse agli occhi suoi solo in quanto polo di un contrasto di cui l'altro termine era la vita vissuta quotidiana e banale. Era il primo passo in una via in cui Bontempelli doveva spingersi più oltre, e che ancor oggi è lungi dall'aver percorsa per intero. In un primo momento, il contrasto ironico *vita-cultura* gli si sviluppò in una serie di motivi facili brillanti divertenti, a fondo realistico, ricavati dalle esperienze della sua nomade vita di professore di scuole medie, pieno il capo di sogni e di ri-

cordi letterari e messo a tu per tu con le difficoltà dell'esistenza. Così nacquero i suoi primi racconti.

Già su questi le novelle raccolte nel volume *Sette savi* segnano un gran passo avanti, onde ha ragione Bontempelli di salvare quest'unico volume dalla condanna sommaria in cui ha travolto tutta la sua produzione anteriore al dopoguerra. I *Sette savi* narrano le avventure di sette matti, armato ciascuno di formidabile dialettica, svolgentesi con la regolarità e la sicurezza di un meccanismo di precisione. Eutichio — il primo e più insigne dei sette savi — vuole essere felice secondo ragione, e poichè la ragione gl'insegna la felicità trovarsi nel giusto mezzo, egli si pone alla ricerca di questo. La sua vita diventa d'allora in poi un ricercare sperimentare provare riprovare continuo: e ora gli sembra di posseder troppo, ora troppo poco, e ora taglia ora aggiunge, e non ha mai un minuto di bene. Finchè una notte, affamato lacero malato, scopre che, non essendovi niun bene di cui altri non possegga uno maggiore, nè male di cui altri non soffra uno più grave, la vita essendo una linea infinita di mali e di beni, e il giusto mezzo di una linea infinita trovandosi in ogni punto, l'uomo è sempre e in ogni istante della sua vita perfettamente felice. Fatta la scoperta, raddoppiata la sua felicità dalla coscienza filosofica che ne ha acquistato, Eutichio

si butta dall'alto del Duomo di Milano. L'uomo che ricercando la felicità non ha gustato mai un istante di pace e di gioia, scopre di essere stato sempre e perfettamente felice, e suggella la scoperta andando a sfracellarsi da trenta metri di altezza sul marciapiedi.

Di qua, dunque, la ragione: meccanismo di precisione, congegno lucido e bene ingranato, che marcia con la regolarità di un cronometro, e soltanto ha le ruote per aria, onde esse girano e si avvolgono a vuoto; — di là, la vita, oscura fluida volubile, scivolante negl'interstizi del congegno, senza mai lasciarsene prendere e mordere. Dei due termini del contrasto umoristico Bontempelli lascia volutamente nell'ombra la vita, e tutta la luce concentra sulla ragione. Questa scintilla e splende come un meccanismo bene oleato su cui batta il sole, e l'eccesso stesso della sua lucidità rimanda al secondo e oscuro termine del contrasto, onde si genera l'impressione umoristica. Sullo stesso schema sono condotte le altre sei novelle del volume, ciascuna narrante l'avventura di un pazzo logico. Il nucleo di quest'arte essendo nel contrasto tra logica e vita, si spiega che ogni individuazione di caratteri manchi: i sette savi son sette per modo di dire; in realtà, è sempre uno stesso savio cui la saviezza gioca il brutto tiro di mandarlo alla rovina secondo tutte le regole del sillogismo aristotelico. L'eroe dell'avventura non

è questo o quel savio singolo e particolare, ma la saviezza stessa in universale. Non ci sono fatti in queste novelle, ma solo svolgimenti dialettici. Gli eroi non si limitano a ragionare; ma prolungano il ragionamento in azione, sperimentano provano riprovano: il pensiero in essi vuol diventare vita, ed è questo appunto il loro peccato originale. Lo stile è lucido ma gelido, netto ma incolore, come si conviene a geometra che prescinda da ogni sensibile qualità dei corpi, e solo si affigga a sviluppare le formole delle loro dimensioni. Lo schema essendo sempre lo stesso, la situazione continuamente ripetendosi, le sette novelle generano alla lunga un senso di monotonia. Quelle che seguono alla prima sono ben lungi dal valerla, ma la prima novella è un autentico capolavoro.

Svuotata così la ragione da ogni intimo contenuto, ridottala a forma vuota, a lucido guscio che brilla al sole ma non contiene più sostanza viva, poteva Bontempelli starsene ad abitare quieto in quelle forme che l'educazione umanistica e classica gli aveva fornite bell'e fatte, e aderire alla loro intima certezza e verità? È evidente che no, che doveva ripudiarle e liberarsene. La sua adesione al futurismo ha perciò una intima necessità e giustificazione. Ma al futurismo egli non poteva fermarsi: gli faceva difetto per questo lo stato d'animo panico e orgiasticamente sensuale, di origine dannunziana,

che è alla radice psicologica del paroliberismo e dei versi in libertà. La sua ragione, sempre vigile lucida fredda maliziosa, uccide in germe ogni violenta reazione sentimentale, inibisce ogni abbandono alle sollecitazioni dei sensi. Ma il passaggio attraverso il futurismo valse a liberare Bontempelli da ogni residuo di contenutismo classicistico: quell'esperienza lo rivelò a sè stesso, nè senza di essa si spiegherebbe Bontempelli umorista nella fisionomia che ora è la sua.

II. — La vita ha perso ora per l'artista ogni intima logica e razionalità, gli si è disciolta allo sguardo in un turbinio atomico di eventi, in un polverio indifferente di casi, in un perpetuo fluttuare di vicende molecolari. L'uomo può sì congiungere quegli atomi pulverulenti in aggruppamenti vari, ma resta bene inteso che questi legami, grazie ai quali ne fa serie d'eventi e gruppi di cose, la vita non li possiede in proprio, è il capriccio dell'uomo a crearli. Lo spirito è qui dinanzi alle cose come un riflettore che proietti il suo mobile coltello di luce in un mare di nebbia e ne tagli figure varie, a piacere. E nulla limita la libertà sconfinata dello spirito. La ragione si compiace di applicare il suo lucido e preciso meccanismo a una materia qualsiasi, senza dal suo esercizio ripromettersi conquista alcuna di verità o, comunque, di ri-

sultati, ma solo la gioia di sentirsi muovere e funzionare. Gli schemi che lo svolgimento della letteratura ha fornito, essa li va l'un dopo l'altro applicando, ma senza credervi nè pretendere che altri vi creda: schema del romanzo poliziesco schema del romanzo psicologico alla russa schema del romanzo di avventure fantastiche, quanti glie ne vengono sottomano tanti ne applica alla realtà, divertendosi un mondo a vedere quei complicati e laboriosi meccanismi affacciandati a ridurre in forma una materia labile vana insussistente, della cui inconsistenza ella è ben conscia. Ma la sua gioia maggiore è d'applicarsi con tutta la potenza sillogistica e logica, che le viene da un raffinamento venticinque volte secolare, a un evento della vita il più banale impercettibile trascurabile che si possa immaginare, e sminuzzarlo e tritularlo e farlo centro di un complicatissimo cosmo di rapporti: sistema planetario che ha per sole una bolla di sapone iridescente e vuota. Felice se alla fine del suo lavoro può con un colpo di spillo bucare la bolla e dissipare in un fiato l'opera con tanta pazienza e fatica costruita. Le pagine più riuscite de *La vita intensa* sono perciò quelle in cui l'umorismo sgorga dalla sproporzione tra il meccanismo della ragion ragionante e la materia infinitesimale cui essa si applica. Immaginate una rotativa grande quanto un grattacielo messa in movimento per

stampare un foglio di carta grande quanto un francobollo, o l'*Organo* di Aristotile sfoderato per cosa che valga meno assai di un cappone, per una sigaretta, per una gita in tranvai.

Nulla più della vita moderna del dopo guerra, convulsa pescecanesca cocainomane, repugna alla lucida forma della ragione: ne *La vita operosa* il poeta si compiace di rappresentarci questa nel suo vano sforzo di fare presa su quella vita che le sfugge. Nessuna indignazione, nessuna amarezza, nessun rimpianto nostalgico verso un passato ormai morto assalgono il poeta nel constatare il divorzio tra la vita e la ragione umanisticamente educata: Bontempelli non è Panzini. Se amarezza nell'animo del poeta vi fu, essa è ora disciolta nella serenità della fantasia che prevede quel fallimento e non ne è oppressa e ci gioca sopra con grazia indifferente, edificando su quel motivo le più imprevedute situazioni e rovesciandole come un castello di carta, con un soffio, così, per ridere.

Da questa disposizione fantastica è nato quello che è a tutt'oggi il capolavoro di Bontempelli: *La vita operosa*, in cui la sua arte di scrittore fa le prove più belle, in uno stile limpido armonioso pacato, lievemente sostenuto ed aulico, sorgente inesauribile di umorismo pel contrasto con la materia pescecanesca e cocainica che vi si tratta, e che per la forza di quello stile è superata e disciolta in una ironia spu-

meggiante e gaia: arcobaleno incurvantesi sopra una lurida fontana di cortile. Nessun ingombro moralistico appesantisce la levità aerea di quell'arte, in cui la forma della ragione funziona a vuoto, senza rimpianto per la materia densa della vita che le sfugge, e che essa si diverte a rappresentare nell'atto di sfuggirle, paga solo di sè e della gioia che le dà il suo gioco.

III. — Disciogliersi affatto da ogni rapporto con la materia empirica della vita, abbandonarsi tutta alla gioia del suo libero gioco, ecco il termine cui, dopo le tappe della *Vita intensa* e della *Vita operosa*, la sua logica interna spinge la personalità artistica di Bontempelli. È per questa via che si muove ora la sua ricerca d'artista, è per essa soltanto che egli conquisterà pienamente sè stesso. E in questa via, pur attraverso la loro frammentarietà e incertezza, *Viaggi e scoperte*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *Eva ultima* segnano notevoli passi in avanti. In *Viaggi e scoperte*, accanto a situazioni già note dai volumi antecedenti, troviamo pure (ed è la novità del volume) un più libero gioco della fantasia. La forma vuota della ragione non si riferisce più alla materia della vita per generare col contrasto l'umorismo, come nella *Vita intensa* o nella *Vita operosa*: quel contrasto essa lo genera col semplice fatto di abbandonarsi al ritmo del suo li-

bero gioco. L'umorismo sgorga qui da una specie di logica dell'idiozia e dell'assurdo. L'artista prende a punto di partenza locuzioni comuni e banali (« andare a zonzo », « andare a quel paese », « divorare lo spazio »), e le sviluppa intrepidamente a fil di logica: ne nascono organismi estetici armoniosissimi e follemente idioti. È della fumisteria, del funambolismo, del petrolinismo in azione: la ragione procede tanto più gelidamente precisa e geometrica, quanto più volutamente folle e idiota è il punto di partenza.

Ma questo punto di partenza è ancora tolto dal mondo dell'empiria, da locuzioni comuni, da topiche correnti il marciapiede. Che quest'ultimo legame col mondo reale sia reciso, e la fantasia genererà *ex intimo et vacuo sui* un mondo e una realtà. *La scacchiera davanti allo specchio* segna questo passo in avanti. Libro cui nuoce essere stato scritto per ragazzi, mentre in realtà è per adulti raffinatissimi, *La scacchiera* ci trasporta in un paese di sogno e di assurdo, irreal e spettrale. L'arte di Bontempelli accenna in questo libro a vette più alte: quel mondo trasognato bagnato da una luce fredda cinerea lontana, ove ogni cosa ha contorni nettissimi e, nondimeno, tutto ha un'aria fiabesca e spettrale, non si dimentica più.

Eva ultima segna un nuovo passo sulla via di quell'evasione dalla normale realtà, di quella fuga verso mondi irreali, ma in sè perfetta-

mente definiti e circoscritti in ogni loro parte e dimensione, che ci sembra lo sbocco ultimo dell'arte di Bontempelli. Qui Bontempelli tenta di fondere in un tutto realtà e fantasia, normalità e stravaganza, banalità e assurdità, presentandoci un complesso di eventi che, dal punto di vista della protagonista appaiono e sono strani meravigliosi incredibili, dal punto di vista degli altri personaggi, invece, non escono dai confini della più quotidiana realtà. E quali gli eventi, tali le reazioni sentimentali che essi provocano: le più terra terra, da parte dei personaggi accessori; da parte della protagonista, terrore orrore meraviglia amori insensati e folli e non meno folli e insensate avversioni. Legare in ben connessa trama fili così disparati, era, certo, impresa presso che dannata: niente di strano se *Eva ultima* presenti delle discontinuità. L'Autore, infatti, ora parla col tono di chi narri eventi realmente accaduti, ora sottilmente insinua trattarsi di allucinazioni d'un cervello malato; ora porta il lettore sul piano della realtà, ora su quello del sogno, mai, o quasi mai, lo tiene in quella zona media ove i confini tra i due regni ondeggiano, vacillano, si confondono. Il lettore non sa in che specie di mondo sia e non trova un filo ben visibile che legghi gli strani eventi che gli vengono narrati. Dei due termini della cui sintesi consta l'arte originalissima di Bontempelli, logica dell'as-

surdo, qui l'assurdo domina e la logica è quasi annullata. Si riesce a capire tutt'al più che nella vicenda di Eva ed Evandro Bontempelli vuole raffigurare l'eterna vicenda amorosa dell'uomo e della donna (anche i nomi, qui, sono significativi).

Romantica e intellettuale, passionale e arida, sensuale e fredda, capricciosa e timida, ardente e stanca insieme, Eva è la donna che ama ciò che non ha e spregia ciò che possiede, soffre e si diverte a far soffrire, vuole e non sa perchè e che vuole, gioca all'amore ma vuole esser amata, e a quanto di più comune avviene sotto i suoi occhi conferisce apparenza di spettacolo soprannaturale, finchè, stanca, fugge da quel mondo di fantasmi e si pacifica con la natura di tutti i giorni. Evandro è l'uomo che s'illude e sa d'illudersi, per poi domani ricominciare da capo; crea ma non rimane vittima della sua creazione, e accortosi che l'amore con Eva male gli risponde, per scherno e ironia la fa innamorare di una marionetta da lui prodigiosamente evocata, la quale assume una sua vita semplificata e sottile, simbolo dell'uomo comune che si accontenta di essere ciò che è senza tormentarsi a spiegare sè stesso.

Ma il valore di *Eva ultima* è soprattutto per i passi che c'introducono in paesaggi e ambienti magici e irreali, orridi e trasognati, a contorni nettissimi, avvolti da un'atmosfera nitidissima

e irreale insieme, dove la luce e l'ombra si alternano e si combattono in una incessante vicenda: paesaggi che Bontempelli ha il segreto di farci sorgere dinanzi agli occhi con non altro mezzo che di uno stile nitido e semplice, classico nel senso più pieno della parola.

Non per niente Bontempelli se la fa con pittori e scultori futuristi, e il cubismo deve avere avuto influenza decisiva sulla sua arte. Arte la cui caratteristica essenziale è in questa nettezza geometrica di contorni dalla quale si genera irresistibile la persuasione dell'irrealtà del mondo che essa ci rappresenta; che, dunque, (ed è qui la sua originalità) all'impressione dell'irrealtà giunge, anzichè per la consueta via dell'indefinito, per la via di una cristallina e geometrica definitezza. Arte alla cui base è una ragione perfettamente sicura di sè, che, sciolta da ogni rapporto con la realtà empirica, si abbandona con diletto a un disinteressato esercizio, ridendosi dei risultati del suo dialettico gioco. Arte, dunque, sotto apparenze logiche e geometriche, supremamente irrazionalistica e sottilmente musicale, ancora ben lungi dall'aver dato tutti i frutti che per la nostra gioia ce ne attendiamo.

XVII.

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE

I. — *Le Poesie.*

A scendere veramente nello spirito e del romanzo *Rubè* (1920) e delle *Poesie* (1921) di Giuseppe Antonio Borgese è indispensabile prendere contatto con un libro, apparso quasi contemporaneamente al volume delle *Poesie: Resurrezioni*, nel quale Borgese ha raccolto alcuni dispersi scritti critici della sua prima e lontana gioventù. Ora, chi non si lasci stordire dal violento alito di giovinezza che da quelle pagine emana e sappia guardare oltre la superficie, tutta ebro e fanatico rigoglio di vita, scoprirà in esse i primi germi di quella malattia spirituale, di cui *Rubè* e le *Poesie* ci narrano il corso agitato.

Le *Resurrezioni* sono consacrate in buona parte a critiche di poemi dannunziani e pascoliani. Ma al di là dello stile il giovanissimo Au-

tore mirava a ben altro; egli mirava ad investire la personalità intera dello scrittore, l'intuizione della vita, la visione stessa del mondo, che attraverso quella personalità si esprimeva e dava forma. Paganesimo o Cristianesimo? Idealismo panico o umanitarismo francescano? La vita concepita come ebro slancio di superamento dei momenti di volta in volta raggiunti, come ascendere continuo che non avrà mai posa nè vuole averla, pago di ciò che esso intanto realizza, e cioè una sempre maggiore pienezza di vita, un sempre più alto divampare della fiamma vitale, o la vita concepita come meditazione assidua del mistero della nascita della morte del dolore, dalla quale germogli la pianta dell'amore universale e della rinuncia a lottare? D'Annunzio o Pascoli? Al bivio, Borgese oscilla perplesso, incapace di decidersi. Un primo impulso dell'essere lo porta a fianco di d'Annunzio, nell'arte e nella personalità del quale il suo temperamento volontario trova l'espressione esemplare di sè medesimo. Un secondo impulso, venuto più da lontano, lo arresta sulla via dell'entusiasmo panico e lo fa ripiegare su sè stesso e riconoscere il vuoto e il freddo che si cela sotto le luminose ed eroiche apparenze del titanismo contemporaneo. Dissidio interiore, nel quale si nascondevano i germi di una crisi profonda che poteva, alla lunga, divenire mortale. A precipitarne lo scoppio con-

tribuì il successo che nella vita arrise a Borgese, il quale, giovanissimo ancora, si trovò ad essere celebre. Il primo impulso del suo essere era ormai soddisfatto, avendo toccato la mèta. Placato, non offriva più che poca resistenza al secondo e più profondo impulso che veniva più da lontano. E la crisi latente proruppe in tutta la sua violenza.

Cominciarono allora quelle incessanti e tormentose esplorazioni spirituali alla ricerca di un centro ove posare sicuro. E il centro non riusciva a trovarlo, e sempre di nuovo tornava a cercarlo. Come Rubè, Borgese vedeva tutte le possibilità e aveva smarrito tutti i criteri. Donde quelle « febbrili dispute col fato, quelle acerbe inquisizioni dell'avvenire e del passato », dispute interminabili, inquisizioni a perdita di fiato. L'essere, la vita, il temperamento, il destino individuali, che per la maggioranza degli uomini sono un dato, meglio, un senso immediato che non si pensa nemmeno di discutere, qui, invece, sono continuamente rimessi in discussione. La vita si trasforma in una perpetua e febbrile problematica. Nel vuoto che si è fatto nell'interno di quello spirito il mondo esterno delle cose e degli eventi, delle persone e dei rapporti frana, sprofonda, si dissolve. Al silenzio macabro delle cose sopravvive il dialogo insonne e allucinato che quell'anima discentrata fa ad alta voce con sè stessa. Al di fuori, la sua vita

è tutta uno sforzo tenace, il suo parlare è sempre ad alta voce, come di chi parli per ascoltarsi, parlando prima a sè che agli altri, ma tanto strepito non ha, in fondo, altro scopo che di sopraffare l'insonne dialogare che egli prosegue giorno e notte nelle cave funebri profondità della sua anima.

Tutto ciò che è buttato in quel mulino dialettico, che infaticabilmente gira su sè stesso, ne esce immediatamente polverizzato. I sentimenti si volatilizzano come gocce d'acqua che cadano sopra una lastra rovente. Null'altro rimane che un perpetuo ragionare e sillogizzare. Stato d'animo dal quale potrà nascere poesia ad un sol patto: che esso generi una disperazione arida e lucida, scintilla che la ruota del mulino sprigiona da sè nel suo girare e macinare continuo. È questo l'unico sentimento, è questa l'unica vibrazione di vita che quella ruota non afferri fra i denti e travolga e maciulli immediatamente. Quando quel sentimento, quella vibrazione manca, rimane il ragionare a vuoto, febbrile, incessante: e il pericolo cui troppo spesso il poeta soggiace è di scambiare per poesia i prodotti di questo angosciato intellettualistico lavoro interiore. Ma quando questo riesce a generare da sè quel calore, quella fiamma interiore, arido calore, secca fiamma, che non lasciano attorno a sè goccia d'acqua e foglia verde, la poesia c'è: poesia senza dolcezza di sogno e di abban-

doni sentimentali, scabra e cupa, lucida e allucinata, raziocinatrice e dialettica, affocata e disperata, goccioline filtranti con stento da una roccia e non ruscello dolcemente mormorante tra umidi boschi, pianta alla quale il calore e la siccità del deserto han trasformato in stecchi puntuti i fiori, ma poesia, in cui si è prolungata una vita interiore ed espressa una esperienza personale profonda sofferta sincera. È veramente un « canto dissona ed acuto, senza suon di lira », come lo chiama il poeta, suono di catene portato sulle ali dal vento, cui la distanza e la malinconia di chi l'ode conferiscono un ritmo musicale lontano e sotterraneo.

Il poeta ha ormai perduto ogni speranza che la vita possa essere qualcosa di diverso da ciò che è stata finora per lui. Nemmeno la morte gli appare più come un porto di pace e di riposo: meglio accettare la vita come quello che attualmente essa è. Rassegnazione passiva, nella quale non è, peraltro, niente di religioso:

Tu lo sai

che anche il sonno della morte ha il suo domani, che ti

[svegliarai,

ed il fiume torbo della vita, pur mutando argini e corso volgerà gli stessi flutti d'ansia, di rimpianto, di rimorso... sappi che, se il canto dell'aurora ti promette una chimera, mente anche la cara squilla pacificatrice della sera.

Non ha porte onde il recluso evada la prigione della vita,

e perfino la speranza della morte gli sarà tradita.
Anche tu, povero Cristo, chiedi: *Elù, Elù, lamma sabac-*
[*tani?*;
ma anche in cielo all'oggi che tramonta segue identico il
[domani.
Non passerà, non passerà.

E la musica melanconica della rassegnazione
riempie di sè tutta la poesia *Immortalità*, che
forse è la più bella del volume. Respinto dal-
l'avvenire, il poeta si rivolge al passato, alla
giovinezza che gli ha mentito e lo ha tradito.
È il motivo che più spesso ricorre in queste
Poesie e ne fa un doloroso e cupo poema della
giovinezza perduta:

Mi sono sempre sradicato prima di fiorire, e la mia vita
[è fatta a spire,
come se temesse di toccare una mèta;
lampeggiamenti di bolide, apparizioni di cometa,
e questo perpetuo partire.

Ma il suo perpetuo riproporselo come proble-
ma ha distrutto in lui ogni senso di aderenza
vitale al passato: questo gli è diventato estra-
neo, cosa non più sua, in cui non si ritrova più.
Incessantemente egli discende entro la memoria
a rifrugarvi tra le ceneri accumulate, ma invano
si sforza di far brillare una scintilla sola della
fiamma vitale onde esso arse un tempo. E ap-
punto perchè non lo sente più come suo, inces-

santamente egli se lo ripresenta e se lo rimmora in uno sforzo eternamente vano di aderenza; sempre il passato gli appare chiuso e lontano:

Il futuro è velato, e il passato traspare nitido dietro un
[vetro,
ma nessuna mano mai lo toccherà, e il suo sorriso
come da uno specchio labirintico ci sconsorta.

Invano il poeta si propone di obliare: dimenticare non può. Quando per un attimo solleva gli occhi dal cupo abisso interiore e li fissa sulla natura, questa gli appare misteriosa, inane, interiormente morta. Si stende su questo libro una luce livida e fredda, un colore cinereo, una tinta opaca e autunnale. E in questa natura il poeta si sente affondare come in un naufragio lento e triste:

Buone le cose di cui terra ed aria son piene.
Belle! Ed ottenebrato io non le vedo.
Dolce il fido cuore che m'appartiene,
la ghirlanda che invano pure a me la fortuna
diede, la felicità cui non credo.
Sicchè sento che naufrago, ma non che la mia nave
discenda in neri abissi di tempesta.
Mi pare d'affondare in un soave
golfo pieno di barche, di musiche, di luna,
in una sera di festa.

E tutta la natura assume ai suoi occhi un
aspetto spettrale e allucinato:

La musica celebratoria
affoga in una trepidante, attonita distanza.
Veramente quell'inno aveva un'energia macabra,
pareva lo scampanio spettrale
di un continente sommerso
che i marinai odano rabbrivendo
in una giornata di bonaccia mortale.
Così infausto mi pare tutto quel che vedo e quel che sento
da questa mia finestra spalancata...

Spettrale, allucinata, insonne poesia che nella libera varietà dei suoi ritmi vibra di un suono leggero e velato, sorgente da lontane e misteriose profondità sotterranee. Amara, scabra, silicea poesia, inconfondibile con altre. E come nostra! Del nostro tormento e della nostra inguaribile disperazione.

II. — *Rubè*.

Dallo stesso stato d'animo delle *Poesie* è nato il romanzo *Rubè*.

Nel protagonista del quale alcuni critici han voluto vedere l'ultimo e minore, sì, ma legittimo discendente dei magnanimi lombi balzacchiano-stendhaliani, e nella sua vicenda la tragedia dell'arrivista, dello *Streber*, che fallisce la mèta e si accascia su sè stesso, fiaccato dall'intimo vuoto del suo spirito ambizioso. Ma dove mai Rubè tenta sul serio, una volta almeno, di arri-

vare a qualcosa? Egli, sì, dice, o si fa dire, di non aver avuto mai altro dio che la fortuna o il successo; la prima educazione, sì, gli fu data da un padre pel quale solo i geni e gli eroi avevano diritto di esistere al mondo, ma non vediamo quando mai abbia sofferto sul serio la febbre del superumanismo, nè a farcelo credere è indizio sufficiente l'alta, se pure non ingiustificata, stima che ha del talento impartitogli da madre natura. Interventista, va al fronte sottotenente volontario, e ne riparte ferito e capitano, e qui è tutta la sua carriera. Guarito, è mandato in un ufficio militare di Parigi, ha occasione di conoscervi personaggi di alto bordo, e con tutto ciò, quando finisce la guerra, è ridotto per vivere ad accettare un impiego privato a settecento lire al mese, che, per una chiacchierata bolscevizzante fatta per indispettire il principale, perde dopo poche settimane. No, in Rubè non c'è davvero la specie dell'arrivista di grande o piccolo stile, nè in lui saprei vedere il nipote di Rastignac, di Julien Sorel e tanto meno di Corrado Brando.

Per altri, Rubè sarebbe il personaggio rappresentativo dell'età nostra, consumata dalla nostalgia di una fede, e, in pari tempo, dissolvente al fuoco di una critica implacabile tutte le fedi cui di volta in volta riesce ad aggrapparsi: età il cui scetticismo ed eclettismo non sono che la maschera dolorosa e tragica sotto cui si nasconde

l'insonne tormento di cercatori di Dio, condannati a cercar sempre ed a non trovar mai. Ma, anche qui, dove sono le fedi che di volta in volta Rubè avrebbe consumato sino all'osso col fuoco della sua critica implacabile? Di grandi (almeno esteriormente) idee, o meglio ideologie, cui lo vediamo appassionarsi, non v'è che l'ideologia della guerra democratica, ma le prime esperienze della guerra combattuta non tardano a polverizzare in lui questa fede, ed anche nei tempi in cui l'andava propagando, la sincerità con cui la professava non doveva essere gran che diversa da quella dell'avvocato penale, convinto di ciò che dice in difesa del cliente nel momento in cui lo dice, pronto a dimenticarlo appena uscito dall'aula del tribunale. In verità, non saprei nella vicenda di Rubè vedere il dramma della coscienza contemporanea, con aspra zuffa contestata tra il Dubbio e la Fede.

Non che Borgese non abbia affatto avuto in mente di fare di Rubè ciò che questi critici han creduto di vederci: che le sue ambizioni siano arrivate sin là, lo dimostrano, oltre che certi spunti e pagine del romanzo, certi personaggi secondari, destinati, evidentemente, a rappresentare concezioni ed intuizioni della vita opposte a quelle che Rubè dovrebbe rappresentare. Dovrebbe, ma, come s'è visto, non rappresenta punto.

Rubè, come io lo vedo, è un caso classico di

una malattia dello spirito, assai diffusa, questo sì, tra i nostri contemporanei. Rubè ha ucciso in sè ogni spontaneità; egli non è più capace — se pure lo è stato mai — di aderire semplicemente ed immediatamente alla vita, di assaporarla, almeno per qualche momento, con ingenuità, freschezza e confidenza. Intimamente distaccato da sè stesso e da tutte le cose, la gioia e la sofferenza propria ed altrui gli appaiono come attraverso un vetro: le vede, le comprende, non le vive intimamente mai. Donde la sua impossibilità di ricordare nulla di preciso della sua vita interiore o degli spettacoli del mondo esterno. Le sue reminiscenze non gli aderiscono intimamente mai, sono sempre friabili e secche come la pelle morta di un serpe. La sua vita è tutta e solo nel presente o nell'immediato futuro. Il suo spirito è ridotto a una macchina da ragionare trascinata in un moto febbrile e perpetuo, ma che funziona a vuoto, mancandole affatto la materia cui applicarsi, che nessuna intuizione immediata, nessuna fede sincera, nessun sentimento o gusto primitivo della vita, nessun veramente vissuto atteggiamento dello spirito sono lì a fornirle. Nessuna idea gli passa per la mente di cui non veda tosto presentarglisi con forza eguale l'idea contraria ed opposta. Tutte le possibilità si precipitano dinanzi al suo spirito in serie piatte ed equivalenti: e ciascuna egli persegue sino in fondo, con una immagina-

zione che non ha orrore di nulla, ai cui sviluppi infiniti e laberintici nessun urto con la vita immediatamente vissuta viene a porre una fine. Delle sue immaginazioni assurde ed impure, che non gli si sviluppano mai fino alla tentazione ed all'azione delittuosa, egli sente l'impurità e l'assurdità, ma questa consapevolezza rimane freddamente intellettuale, non opera mai come fermento di rimorso e di redenzione: la sua colpa e la sua sventura sono tutte e solo qui. Analizzando sè stesso e gli altri, egli calunnia e giustifica sè stesso e gli altri con argomentazioni di forza eguale. Il suo fuoco oratorio consuma sino all'osso l'argomentazione avversaria, la sua logica spacca i capelli in quattro, ma la tesi da dimostrare deve venirle dal di fuori, per decreto arbitrario della volontà o per suggestion di fattori stranieri. Abbandonata a sè stessa, si riduce al delirio di un'immaginazione senza freno, che gli corrompe l'animo con un alito avvelenato.

Incapace di spontaneità e di quella volontà che si poggia sulla spontaneità, la sua vita, quando, qualche rara volta, non è costruita a prezzo di un penoso sforzo di volontà, è ludibrio del caso e della fortuna, che si diverte a fallirgli sempre tra mano. Al fondo ultimo dell'interventismo di Rubè c'è la disperata decisione di rimettere nelle mani di qualcosa più grande di lui quella vita che egli è incapace di governare.

Cessata la guerra, abbandonato a sè stesso, la sua vita diventa un gioco del caso, benchè la sua logica sofisticata lo induca a ruminare perpetuamente quanto gli succede ed a trovare in esso simboli e significati profondi. In conclusione, è uno spaventevole e tetro egoista, di quell'egoismo che non consiste già nel posporre gli altri a sè, che sarebbe almeno un accorgersi che gli altri ci sono, ma nel non sospettare nemmeno che ci siano gli altri come persone morali. Una sola volta, dopo il naufragio di Celestina e la definitiva e ironica catastrofe della sua vita, egli si accorge di aver pianto finora solo per sè e mai per Celestina: e per la prima — ed ultima — volta ha la rivelazione di una nuova e superiore vita di luce e di amore. Ma è lampo fuggitivo: interiormente disfatto, pieno di amaro rancore contro la fortuna che gli è fallita, contro il caso che lo ha burlato, fugge per tutta Italia, vanamente tentando di fuggire sè stesso, finchè, per una combinazione di casi fortuiti, muore stritolato da una carica di cavalleria in una dimostrazione bolscevica: simbolo dell'irrompere della nuova generazione barbarica ed entusiastica che con la fede e l'azione porrà fine ai tormenti del dubbio e alle aridità dell'analisi.

Lo squilibrio di Rubè deriva, in fondo, dall'essere tutt'insieme un avvocato in cui la macchina della logica avvocatesca, per la quale non esistono verità da dimostrare ma solo tesi da far

trionfare, si è messa a funzionare giorno e notte anche fuori delle aule del tribunale; un siciliano, vulcanico e freddo, eloquente e arido insieme, come tutti quelli della sua terra, chiuso e sospettoso come sa esserlo un isolano; un emigrato dall'isola natia a Roma in cerca di fortuna, spiritualmente *déraciné* dai piccoli scopi del paese natio e, insieme, incapace di attaccarsi a qualcuno dei grandi scopi di cui, venendo sul continente, ha appreso l'esistenza.

Tutto sommato, un caso patologico. Materia grigia e vile. Ma anche con una materia grigia e vile si può fare un grande romanzo (la storia di un pidocchio può essere più interessante di quella di Alessandro Magno, diceva Flaubert), e n'è testimone, ad esempio, *Il diavolo meschino* di Sologub. A Borgese ciò non è riuscito: quell'esperienza spirituale che, più di una volta, ha trovato espressione lirica nelle *Poesie* rilutta a distendersi per le quattrocento pagine di questo romanzo. Le parti migliori sono la prima e l'ultima: quella, in cui ci vien presentato il protagonista; questa (a partire dal naufragio di Celestina), in cui lo sfacelo interiore di Rubè è definitivamente consumato. È in queste parti, ma specialmente nell'ultima, che Rubè è vivo e concreto dinanzi a noi, e ispira quel ribrezzo misto a compassione che l'Autore ha voluto farci sentire pel suo personaggio. Tra la prima e l'ultima parte, un vasto

intervallo di vuoto: il romanzo *piétine sur place* e non ci dice nulla di nuovo sul personaggio.

Ma anche la prima e l'ultima parte guadagnerebbero ad essere alleggerite del troppo e del vano. Nella prima parte, là dove un grande artista si sarebbe contentato di accennare i tratti individuali del protagonista, Borgese accumula senza posa particolari su particolari, quasi avesse paura che nessuno dei particolari precedenti sia stato sufficiente a farcelo balzare dinanzi vivo e parlante, e così fa come messer Cujo, che con molti lumi faceva buio. L'ultima parte dovrebbe rappresentare il definitivo naufragio di Rubè, respinto da tutti i punti ai quali in una corsa disperata attraverso l'Italia tenta successivamente di aggrapparsi: il guaio è che tutti i personaggi del romanzo fuor di Rubè sono così evanescenti e larvali, che non si riesce a veder bene cosa rappresentino: è molto se se ne salva qualcuno inessenziale alla vicenda del protagonista. Quel terribile egoista nella vita non lo è meno nell'arte, e, come la seppia, spande il nero attorno a sè. L'effetto di contrasto è mancato, e con esso il dramma.

Ma anche nelle parti dove il romanzo tocca la linea più alta, raramente Borgese riesce a mantenere fra sè e il fantasma del protagonista la distanza necessaria a fare di questo un essere artisticamente vivo e reale, una creatura fantastica e lirica. Il procedimento di Borgese oscilla

tra quello dell'artista e quello del psicologo o psichiatra di professione: dove ci si aspetterebbe di veder segnati i punti nodali d'uno sviluppo lirico, troppo spesso ci troviamo in presenza della fredda catena di cause e di effetti, del morto accumulo di particolari inessenziali, tra cui l'artista non ha fatto la sua scelta; siamo appena entrati nella calda atmosfera del lirismo, che di colpo eccoci precipitati nell'aria fredda del gabinetto di psichiatria. Come Rubè verso gli uomini, così Borgese manca di simpatia umana verso Rubè: lo vede agitarsi e soffrire come attraverso un vetro, senza intimamente dividerne e parteciparne la sofferenza. Come Rubè verso la vita, così verso Rubè Borgese pecca di aridità logica e discorsiva. Una infinita pietà umana dovrebbe zampillare da questa colpa che nè mette mai capo in un delitto, nè sbocca mai in una catarsi, che trova in sè stessa la sua espiazione, che più che colpa è sventura: l'artista dovrebbe superare il tormento del protagonista pel fatto stesso di rappresentarlo, di vederci chiaro, di giudicarlo in un sistema di valori umani. Invece, troppo spesso sentiamo che Borgese guarda a Rubè come ad uno spettacolo, curioso di vedere come andrà a finire. Quale la tecnica del romanzo, tale lo stile: Borgese non è riuscito a creare una immagine felice, che subito gli pare di non aver detto abbastanza e la rinforza con immagini laterali raccattate da tutte le parti,

che sentono da un miglio l'arbitrio e la violenza della loro origine tutta intellettuale e discorsiva, e oscurano invece d'illuminare. Procedimento da avvocato, per l'appunto, sempre pauroso di non far colpo.

Opera d'arte, dunque, mancata? Lo affermi chi tra intuizione ed espressione non pone intervallo alcuno, e perciò non può ammettere via di mezzo fra il capolavoro e l'imbratto. Ma chi fra intuizione ed espressione ammette gradi infiniti di elaborazione e non ha nulla in contrario all'esistenza di opere d'arte non pienamente riuscite ma che, nondimeno, hanno in sè una loro vita, sia pure confusa e non pienamente sviluppata, non potrà non riconoscere in questo senso in *Rubè* un'opera d'arte significativa e pienamente attuale, nella quale il tormento di uno spirito che sperimenta in sè il vuoto e, insieme, l'orrore del vuoto tenta di conquistare e conquista talvolta la sua espressione (1).

(1) Per chi voglia veder chiaro in ciò che pensava e sentiva la generazione di coloro che nel 1915 avevano tra venti e venticinque anni, sarà utile consultare, oltre il *Rubè*, anche *La casa del dubbio*, romanzo di Mario Ferrara. Come il *Rubè* di Giuseppe Antonio Borgese, il *Roberto* di Mario Ferrara è un malato di spirito: e la malattia è la stessa, se bene la diversità del temperamento generi diversità di sintomi e di reazioni.

Roberto è l'uomo che consuma la gioventù nel sogno di una vita tutta ebbrezza di libertà sconfinata, che leggi, comandi, imposizioni esteriori assorba ed annulli nel-

l'autonomia creatrice dello spirito. Egli sogna di essere un conquistatore, pieno di tutte le sue forze, certo di tutte le cause, di tutte le conseguenze di ogni atto, libero autosufficiente sovrano. L'ideale gli appare una vita che sia tutta e solo vita, tutta e solo affermazione di sè, che in sè abbia vinto e incenerito ogni residuo di morte, cioè di soggezione e dedizione ad altro da sè. Ma vivere e agire è possibile solo a condizione di determinarsi, cioè di limitarsi, di rinunciare ad una libertà che è assoluta solo a patto di essere vuota. Ed è a questo che Roberto si ribella. Ogni sua azione, per il fatto stesso di essere quella che è, così e così determinata e particolare, gli sembra una intollerabile schiavitù dello spirito, una diminuzione della libertà, una morte nella vita: e vi si rifiuta. E tutto gli pesa, tutto gli è insopportabile come una catena: la vita nella casa paterna e la vita indipendente, l'amore e la rinuncia all'amore. La sua passione di non morire gli rende impossibile vivere, poichè vivere è determinarsi, concretarsi, individuarsi, e cioè morire a tutto ciò che si abbandona per via, a tutto ciò che poteva essere e non sarà mai. Egli sente in sè questa passione come la luce implacabile di un sole perennemente fisso allo zenith, che non conosca nè stagione nè tramonti: a quella luce ogni atto dello spirito gli si rivela nelle pieghe più minute e, insieme, gli avvizzisce e muore dentro. Aspira a una vita tutta e solo pienezza di vita e si sente sprofondare nel più desolato vuoto interiore. Si consuma in un febbrile riflettere e sottilizzare su i più impercettibili momenti della sua vita psicologica, ed esteriormente in nulla i suoi giorni si distinguono da quelli del più sonnolento fannullone. E trascina la sua giovinezza per giornate senza gioia e senza luce, scontroso, ispido, scontento di sè e di tutti.

E in questo stato d'animo che Roberto prende parte alle dimostrazioni interventiste del maggio 1915 in Roma. Cosa cercava egli nella guerra, cosa sperava trovarvi?

Ma quel che tanti giovani della sua età cercavano e speravano trovarvi! La sospensione del processo all'infinito del dubbio dello scrupolo della riflessione della responsabilità; una dura legge ed imposizione esteriore che li legasse ad un oggetto e, forzandoli a voler questo o quello, li guarisse dal tormento di non voler nulla per la smania di voler tutto; un sistema di leggi che desse loro, insieme, l'insonnia e la pace dell'attività la quale rovesciandosi fuori di sè si sottrae al tormento della macerazione interiore. Quel giovani vollero la guerra con la stessa intensità di desiderio con cui l'acqua di una palude che, pel fatto stesso di poter liberamente scorrere da tutte le parti rimane ferma e infracida e ammorba tutto attorno a sè, sospira alla dolce schiavitù dei canali, i quali prescriveranno, sì, una direzione immutabile al suo corso, ma, insieme, la porranno in moto e le permetteranno di trasformarsi in energia motrice; vollero la guerra come un sistema di trascendenza pratica che li sottraesse al vuoto e all'orrore di un'inutile immanenza e autonomia della volontà, e a traverso la rinunzia facesse loro ritrovare l'amore e il gusto alla vita.

Dal punto di vista letterario al romanzo di Ferrara ha nociuto alquanto la suggestione di alcuni analisti contemporanei, i cui procedimenti lenti capziosi raffinatamente sensuali poco si convenivano ad un eroe come il suo, in cui l'inerzia esteriore si congiunge ad una insonne e febbrile e sussultoria attività interna: una ricerca eccessiva di effetti stilistici avrebbe utilmente fatto posto ad un piglio più brusco e risoluto e sprezzante. Ma le riserve che a questo riguardo si potranno fare non tolgono che il romanzo di Ferrara rimanga un documento significativo della crisi spirituale di una generazione, che, malata del sogno del Superuomo, cercò la guarigione nella ferula del caporale.

XVIII.

ROCCO GALDIERI

Quando si parla di poesia dialettale napoletana, si pensa di solito a Salvatore Di Giacomo, ed a lui soltanto. E certo mai, nel corso della sua storia molte volte secolare, l'anima napoletana si è espressa attraverso una voce di così squisita dolcezza e perfetta purezza: l'ultimo volume di poesie di Di Giacomo (*Ariette e canzonette nove*) contiene liriche di semplicità e perfezione veramente greche e, insieme, di sentimento intensamente e squisitamente moderno, che pongono il loro autore a lato dei maggiori poeti di nostra gente. A Di Giacomo si deve anche se la letteratura dialettale napoletana ha cessato di essere considerata come fenomeno letterario d'interesse puramente locale, e si è acquistata il diritto di essere trattata come le più famose letterature dialettali e, a dirittura, come la letteratura in lingua. È probabile che, se visse oggi, Cerilo Samio, il quale, sei secoli prima di Cristo,

si lamentava che non ci fosse più nulla di nuovo da dire in poesia, Omero ed Esiodo avendo già sfruttato tutti i temi poetici, giudicherebbe con Di Giacomo per sempre essiccata la fonte della poesia napoletana. Ma nessun poeta, per quanto grande, ha potenza di esaurire le possibilità poetiche della psiche di un popolo: e la storia della poesia è lì da ventisei secoli a smentire i Cerilo Samio di ogni tempo e di ogni luogo, ed a mostrare che i loro lamenti non sono che espressione di vuoto e di desolata aridità interiore. Vi è nell'anima napoletana un lato, e forse il più profondo, che quasi non appare nel mondo poetico digiacomiano, ed al quale, invece, si è intensamente applicato a dare espressione lirica Rocco Galdieri (*Rambaldo*).

Se nell'opera poetica di Galdieri trascuriamo quella parte, abbastanza considerevole, del suo primo volume di *Poesie*, nella quale egli ricalca le orme di Di Giacomo e canzonetteggia un po' troppo, e ci facciamo ad analizzare quella in cui si fa luce la sua originale personalità di artista, noteremo subito la profonda diversità del suo mondo poetico dal mondo poetico digiacomiano. Galdieri è il poeta di quella infima borghesia napoletana, che vive di pubblici impiegucci, di artigianato, di occupazioni varie, aleatorie e spesso difficili a definire, emergendo appena di qualche linea dall'oceano tumultuoso della plebe propriamente detta, al più lieve soffio di contraria for-

tuna sempre pronta a riassorbirsi e ridisciogliersi in esso. La vita è dura per questa classe, che deve guadagnarsi il pane con una lotta ostinata e spesso sfortunata di tutti i giorni, e nel cui animo sedimenta una eredità di dolori tristezze oppressioni umiliazioni molte volte secolari.

È un mondo, questo di Galdieri, mortificato tribolato umiliato: in guerra continua con le piccole miserie, con le minute angustie della vita, che abbattano e non purificano, l'orizzonte si è singolarmente ristretto agli occhi di queste creature. Si è spenta in esse ogni capacità di violenta reazione, ogni velleità di spezzare le anguste barriere che si stringono loro addosso fino a soffocarle. Quelle barriere, esse le accettano rassegnate, e limitano le loro ambizioni a scavarsi, nello stretto spazio in cui è concessa loro libertà di movimento, una nicchietta nella quale vivere tranquille e dimenticate. Non che quelle creature non amino la vita: l'amano profondamente, anzi, ma dalla vita intensa e piena si sentono separate come da un muro che non hanno forza di superare. Esse sentono la vita scorrere lontano da loro; il rombo del suo fluire colpisce le loro orecchie, sveglia nelle loro anime nostalgie indefinite di felicità, che però si consumano in sè stesse, nè trovano mai la forza di passare all'azione. La rinuncia alla vita intensa e piena lascia in fondo alle anime loro un se-

dimento sottile di amarezza, di melanconia, di rimpianto, che risale a galla ad ogni soffio di vento, e dal quale trovano scampo nella piccola felicità delle pareti domestiche: la felicità di una casetta pulitamente messa, circondata da un palmo di orto in cui vegeta il fico e razzolano le galline, con le provviste disposte in ordine nella dispensa, le finestre seminasconde da piante rampicanti aperte sul mare eternamente azzurro o sulle colline eternamente verdi, nella quale il rombo delle grandi vie tumultuose giunge soffocato e lontano, e una donna affezionata sfaccenda in cucina perchè sia pronta la cena quando il suo uomo tornerà dal lavoro. Piccola felicità, che la tristezza rassegnata della rinuncia sparge di un non so che di amaro, ma anche fa voluttuosamente e ghiottamente assaporare.

Verso questo mondo Galdieri si volge con quella simpatia disinteressata in cui, in fondo, consiste l'arte: egli ne divide i dolori, ne partecipa le gioie, ne soffre le oscure tragedie, ne ammira i silenziosi eroismi, tragedie eroismi anch'essi dall'aria mortificata e contrita, intonata alla grigia umiltà del mondo in cui hanno luogo. Così han vita quelle ammirabili figure poetiche, create con sicurezza, leggerezza e sobrietà di tocco da vero artista, di una verità così piena e concreta, di una così pungente simpatia umana, mirabilmente inquadrata nell'am-

biente che è il loro: il prete sulle cui spalle grava il peso di tutta una famiglia da mantenere, tra cui un fratello prepotente e vizioso, e che ogni mattina, come un uomo ammogliato, cava di tasca il denaro per la spesa quotidiana, senza mai lamentarsi, senza mormorare mai, e che, celebrando messa, ogni giorno fervidamente prega il Signore pei suoi tormentatori; — il pover'uomo che in sessant'anni di vita non ha mai avuto il piacere di potersi ordinare un abito nuovo dal sarto, e che, nondimeno, restituisce puntualmente al legittimo padrone un biglietto da cento lire trovato nella tasca di un abito acquistato da un rigattiere; — il portiere che ogni mattina accompagna la figlia normalista alla scuola portandole i libri, ma non le va vicino, bensì la segue a distanza e, giunti in vista della scuola, sospirando se ne torna indietro, perchè la figlia, che ha detto alle compagne che il papà è un pezzo grosso delle Poste, non abbia ad arrossire di lui; — il vecchio paralitico che, per non accettare dalla figlia un disonorevole denaro, lavora tutta la notte a confezionare elmi di carta pei ragazzi.

Di questo mondo senza drammi e senza scosse, in cui tutto è in sordina e in penombra, di queste vecchie case in cui i mobili sono sempre gli stessi e invecchiano lentamente con gli uomini, di questa vita che, più che vita, è distacco dalla vita e nostalgia di essa, il poeta

sente tutta la profonda tristezza, e, desideroso di luce e di respiro, si volge al mondo vagheggiato nell'infanzia lontana, quando la fiaba era storia e l'illusione verità di oggi o di domani. Pure, non tutto è rimpianto e tristezza: di tanto in tanto, echeggia anche qui uno scoppio di risa, un grido di giubilo. Alla vita poco si chiede, e quel poco è facile a trovare, e per quanto poco sia non è mai tanto poco che, occorrendo, non si possa anche rodere su di esso o, a dirittura, farne a meno, e perciò appunto non è del tutto esclusa la possibilità della gioia, o, quando la melanconia si fa troppo fitta ed insistente, della dimenticanza, che un bicchiere di vino offre a buon mercato. Appunto perchè il poeta è a mezzo distaccato dalla vita, egli può guardarla come dal di fuori, da osservatore curioso disinteressato benevolmente ironico, per cui nessuna soluzione è definitiva, nessuna tragedia è irreparabile, ed in fondo, anche nelle contingenze più gravi, si trova sempre modo di arrangiarsi. Scetticismo, sì, ma scetticismo schiettamente napoletano, che non deriva già, come d'ordinario si crede, da frivolezza e leggerezza d'animo: al contrario, alligna in animo che in fondo a sè cova il rimpianto di una vita superiore intraveduta come in un sogno lontano, di cui conserva il ricordo ed il rimpianto incancellabile e acuto, e paragonata alla quale la vita vera e reale si scolora, perde interesse serietà gravità.

Anche l'amore non è mai qui passione travolgente e aggressiva, che distrugge la calma e la libertà dello spirito: è, piuttosto, la solitudine in due nel nido domestico. L'amore, che in Di Giacomo appare quasi astratto dai tempi dai luoghi dalle persone, è tuffato qui nel flusso dei minuti avvenimenti e particolari della vita quotidiana. La poesia di Galdieri è realistica, di un realismo che non accumula i particolari della vita reale pel gusto di accumularli, come fa il realismo volgare, ma ne coglie solo quel tanto che è necessario per la compiuta verità della rappresentazione artistica. Nascono così quelle figure poetiche così realisticamente vere, eppure così delicate nella loro umile verità: la donna amata, col viso arrossato dal fuoco dei fornelli, con le maniche rimboccate, che viene dall'aver preparato la salsa pel *ragout* domenicale, e sul cui braccio bianco e sodo una buccia di pomodoro mette una macchia di sangue, e quella deliziosa *Sciaguratella*, che è la minore sorella napoletana della Sabina di Romain Rolland.

Questa visione della vita, che ha già compiuta espressione nel primo volume delle *Poesie*, nelle *Nuove Poesie* si svolge in una nuova maniera poetica più originale e personale, che assegna al Galdieri un posto a parte tra i poeti napoletani. In questa seconda maniera, di cui la prima è l'antecedente necessario e la preparazione feconda, il poeta non vive più soltanto

la sua concezione della vita, ma ascende alla coscienza riflessa di essa, e la enuncia in una ricca serie di succosi aforismi, di sostanziose sentenze, in cui immagine e concetto si fondono in sintesi gustosa e felice. E se per *saggezza* s'intende — come comunemente s'intende — quell'atteggiamento fatto di rinuncia e di rassegnazione, di parziale distacco dalla vita e perciò stesso di comprensione e d'indulgenza verso di essa, Galdieri è il *poeta della saggezza*, come Di Giacomo è il *poeta della passione*. In fondo, è una poesia gnomica la sua, che da quella greca differisce perchè ventisei secoli di disillusioni e di patimenti non sono passati invano, e lo spirito ne è stato fatto più triste e pensoso. A questa forma di poesia il dialetto napoletano, sentenzioso sintetico ellittico suggestivo in sommo grado, che esprime più che non dica ed accenna più che non esprima, si presta mirabilmente. Riferisco un paio di queste perline di saggezza quotidiana:

PENZIERO APPACIATO

Fuma. L'ommo che fuma, o 'nu mezzone, (1)
o pure 'nu sicario (2) furastiere,
nun penza manco a fa malazzione,
e s'appacia c' o' core e cu' 'e penziere.
Fuma! E si è avuto male a quaccheduno,
fuma, ca scanze o' carcere, si attocca.
Nun aggiu visto nfinò a mò nisciuno
c' ha acciso a n'ato c' o sicario 'nmocca. (3)

(1) mozzicone — (2) sigaro — (3) in bocca.

SEGRETEZZA

Nun ridere, nun ridere, pecchè
nun te credo. Pecchè nun si felice!
Accuminciano 'a me,
l'ommo, si sta cuntento, nun 'o ddice.
Sulo quanno ave quacche dispiacere,
nun arreposa; l'ha da cuntà a' ggente.
Ma, si vince 'nu terno, a d' 'o pustiere (1)
ce va quanno nisciuno 'o tene mente... (2)

Sono verità comuni, inusitate in poesia appunto perchè ritenute troppo comuni. Per valutare al giusto valore questa poesia, bisogna riflettere che a questo genere la letteratura italiana, in lingua e dialettale, è presso che negata. La poesia gnomica, infatti, condensa nel giro di pochi versi una ricca esperienza della vita: ora, lo spirito italiano, di solito, è povero di vita interiore e tutto rovesciato verso l'esteriorità. Ricchissima di sentenze e di aforismi è, invece, la letteratura tedesca, a causa appunto della maggiore intimità dello spirito germanico, tanto che Emerson potè considerare Goethe come un grande poeta di sentenze. Ora, se tra le varie genti italiane ve n'è una dalla quale può oggi fiorire una poesia gnomica, questa è la napoletana; chè solo nell'anima napoletana v'è quel tanto di bonomia e d'ironia, di scetticismo malinconico e di nostalgico distacco dalla vita, che permettono di guardarla dal di fuori e

(1) banco-lotto — (2) gli bada.

dal di sopra, pur amandola e per ciò stesso comprendendola, chè senza amore non v' ha comprensione (1).

(1) Galdieri ha pubblicato e fatto rappresentare anche del drammi in cui la sua visione dell'anima napoletana trova espressione scenica: è la storia di un marito tradito che uccide non per gelosia, non per senso dell'onore, ma per orrore del ridicolo (*L'aniello a fede*); è la storia di una donna che si piega ad abbandonare l'amante dietro preghiera della madre di lui (*Zia Carnale*). Umili storie, in cui l'aderenza più scrupolosa alla realtà quotidiana va congiunta con una profonda introspezione dell'anima napoletana, come Galdieri l'ha vista e sentita. E più e meglio avrebbe fatto, se la morte non l'avesse colto nel fiore dell'età.

XIX.

FRANCESCO GAETA

Verso la poesia di Francesco Gaeta si sarebbe usato, certo, maggiore giustizia, se, nell'esaminarla, si fosse partito da questo canone fondamentale: che essa rientra nel dominio della poesia dialettale napoletana. Affatto napoletano è il mondo di sentimenti e di rappresentazioni entro il quale si muove Gaeta; napoletano l'ondeggiamento ritmico iniziale che è alla base delle sue poesie e le porta sostiene pervade. Quella musicalità un poco esteriore che colpisce subito in non poche di esse, onde riesce difficile leggerle senza canticchiarsele dentro, adattandovi un motivo di canzonetta popolare, e che rende disattenti al valore delle parole, le quali sono quelle, ed avrebbero potuto benissimo essere altre, è la prova che la *macchia* iniziale di quelle poesie fu melodica, e che, sviluppandola, il poeta l'appoggiò a parole, le quali non valgono tanto per sè stesse, per la loro potenza di evocazione rappresentativa o di

suggerzione fantastica, quanto per il flusso musicale che le percorre e di cui sono i punti di richiamo e di sostegno. Quelle durezza ed asprezze metriche, quel non so che di aulico che di quando in quando la poesia di Gaeta si getta addosso come un manto regale, e, cosa curiosa, tanto più avvolgendovisi dentro quanto più napoletanamente plebea è la sua materia rappresentativa (tipica, sotto questo punto di vista, *Plebea*), e che alterna con i più evidenti napoletanismi di espressione, non hanno altra origine che questa: che la lingua nella quale originariamente si calò il fantasma poetico di Gaeta è il dialetto napoletano, ed è per questo che la sua poesia ha, insieme, l'esteriore compostezza lessicale e sintattica e l'intimo disagio di chi scrive in una lingua che, per quanto ne sia meravigliosamente padrone, non è la sua. Ma affrettiamoci subito ad aggiungere che la poesia di Gaeta non si abbandona mai, nemmeno per un momento, alla sciatta facilità della volgare poesia dialettale, e che, per prettamente dialettale che sia il suo mondo, esso è elaborato martellato costruito con scrupolo e severità di autentico artista, e fu conquistato con sforzo assiduo tenace vittorioso, che dalle frigide e classicheggianti *Reviviscenze* (1900) attraverso i *Sonetti voluttuosi* (1906) lo ha portato alle *Poesie d'amore* (1920) che sono a tutt'oggi il suo libro migliore.

Il mondo poetico di Francesco Gaeta è, diciamolo subito, quello stesso di Salvatore di Giacomo. Distacco dalla vita, nostalgia della vita, ne è la nota fondamentale. Ma mentre in Rocco Galdieri questo atteggiamento si sviluppa in una considerazione scettica e ironica, bonaria e indulgente, amara in fondo sorridente alla superficie, della vita, in Gaeta, come in Di Giacomo, esso non va oltre sè stesso, onde malinconia, una malinconia dolce e grave insieme, pervade e colora di sè l'anima del poeta. E poichè l'amore è il fenomeno più importante della vita per un napoletano, distacco dalla vita e nostalgia della vita è distacco dall'amore e nostalgia dell'amore. Anche quando il poeta è vicino alla sua donna, egli la vede come perduta in una lontananza infinita, la sente distaccata da sè:

... Sei sempre meco:
e pur sì a lungo l'occhio mio ti scruta,
che quasi verso te son fatto cieco
e tu, a me, nuovamente, sconosciuta.

L'incanto celestiale dell'amore è tutto nell'infinito dei sogni di cui esso apre la porta all'anima, che per la prima volta vagheggia l'anima sorella. Il possesso, limitando l'amore, circoscrivendo quell'infinito nei confini della realtà, dissipa l'ebbrezza lieve, e stringe il cuore del gelo della disillusione:

Giungesti. A l'istante supremo ed atteso,
si sciolse il mio cuore, nel petto mancò.
Or sotto i tuoi baci rifletto disteso,
di me sorridendo: «Non era che ciò?».

La divina dolcezza dell'amore è tutta nel suo primo sbocciare, quando esso scioglie l'anima dai vincoli della terra, la rende aerea e leggiera, le imprime una vibrazione indefinita, uno slancio indeterminato. I momenti successivi determinano, e per ciò stesso immeschiniscono, quello stato beato, in cui l'anima è tutta un soffio, un'aspirazione, una preghiera verso l'infinito:

ma il giugno, il giugno tenero di rondini e di capre
e di sospiri d'organo pel cuore di Gesù
se parve a noi la porta d'un avvenir che s'apre,
sol esso fu l'amore, poi che il suo sogno fu —

e la soavità di quel primo palpito è tanta che
il poeta si appaga di vagheggiare da lontano
la donna amata, ignoto a lei, di lei tutto ignorando,
perfino il nome:

fammi sognare, tepidi di pianto,
i primi baci che non vorrò mai,
i ricci che a scompor non mi darai,
l'amore che tra noi non sorgerà.

Ma la carne è vigile e potente: essa richiama
il poeta alla terra, ve lo incatena con ferree catene.
Pure, le più acute ebbrezze del senso non

valgono la dolcezza di quel primo momento, in cui l'anima intravvide un infinito che nulla potrà esaurire:

vorrei, nè posso piangere: e pur piangono, in lutto,
maggio, i suoi fior d'arancio, le voci sue, per me:
ritrova malinconica l'anima in fondo a tutto
l'angoscia del rimpianto pel sogno che perdè.

Misurata al sogno, ogni realtà è triste e meschina, condannata irrimediabilmente a passare, a morire. La consapevolezza della fine non lontana mette una tristezza invincibile nei più deliranti abbandoni del senso, ne spegne la fiamma sotto lagrime amare, proietta l'ombra della morte nella vita, riveste lo stesso presente del grigio colore del passato. Slontanato nel ricordo, perduto nell'irreale, l'amore riacquista l'incanto malinconico e dolce del primo momento:

e verso il tuo balcone amo tornare
qualche sera di nuvole, che chiare
la luna fa col suo compresso argento;
e il tuo grembiale rosa rivedervi,
di cui come segnal più non ti servi,
legato a i ferri, sbattere nel vento.

Solo quando la tempesta dei sensi è placata ed il passato ha rivestito l'amore di una nebbia di sogno, l'anima comincia veramente ad amare:

Quando amore tra noi comincerà?
Quando i bei dì, nei quali t'incontrai,
diverranno lontani e tu sarai
un po' soffusa di rimpianto già...

Ciò spiega perchè, più che nell'intimità dell'alcova, la fantasia del poeta ami rappresentarsi la sua donna quando essa è al balcone: lo spazio che vaneggia fra loro la slontana da lui, ne stempera e sfuma i contorni nell'irreale. L'amore di Gaeta è un *amore al balcone*. Questa posizione è sempre la stessa, come sempre la stessa è la figura della donna amata, sentimentale e voluttuosa, capricciosa e sommessa, insieme, senza complicazioni nè raffinatezze nè perversioni: la donna tipicamente napoletana, bruna e pingue, che, chinandosi con intenzione — Aspasia novella — o ad inaffiare i fiori o a baciare il figlioletto, lascia intravedere al poeta un po' del petto esuberante, che l'ampio camice casalingo fascia e non costringe.

Ma dal mondo poetico digiacomiano quello di Gaeta differisce per un duplice aspetto. Da un lato, per una maggior cura di realismo, spesso troppo confidenziale ed esagerato, che forse al Gaeta viene dai poeti *crepuscolari* francesi e italiani: la donna che vagheggia egli l'inquadra nei piccoli atti della vita quotidiana, come quando la mattina apre le lettere con la forcinella dei capelli, o batte i materassi e cambia la fodera dei guanciali. Come la donna, così l'amore non è astratto dai luoghi e dai tempi, ma tuffato nel flusso della vita napoletana, che lo colora di verità di concretezza di realtà, e con cui nasce, passa, muore.

Distaccato e nostalgico, tessuto della stoffa dei sogni, l'amore comunica il brivido della sua infinita malinconia a ciò che lo circonda: esso passa col passare delle cose, onda iridescente e lieve nel fiume del divenire universale. Le fasi dell'anno e le fasi dell'amore procedono con ritmo eguale, e nel fuggire delle ore e delle stagioni il poeta avverte il fuggire della passione. Nessuno ha meglio espresso il misterioso brivido che coglie l'anima al primo autunnale scolorirsi dei cieli:

sol io stanotte, insonne, al limitare
de l'orizzonte vidi già tremare
l'autunno con sue stelle, e su i fanali
per le gole de i vichi e su i mortali
triste, ma più nel suo presentimento,
mettere un vago brivido nel vento.

Nessuno ha meglio espresso l'impennarsi dell'anima al volo dei sogni ai primi soffi della primavera:

Ricordi? Erano sere come questa,
o cuore, in piena settimana santa:
quando le fave fresche ne la cesta
pe' i vichi un'argentina voce canta;
e su le case più lucente e desta
Venere il ciel diafano imbrillante;
e splendono i fanali come a festa
per l'azzurrina chiarezza che incanta.

Struggimenti d'allora! attesa acuta
— presso ogni buia porta, ogni giardino —
di qualche cosa, che non è venuta!...

La commozione del poeta (e qui, insieme al suo realismo, la seconda caratteristica che distingue il mondo poetico di Gaeta da quello di Di Giacomo) tende a slargarsi in commozione cosmica, ad abbracciare in un palpito solo di tenerezza le cose tutte dell'universo, anch'esse, come lui, tremebonde e sofferenti (« l'Universo che ha freddo e fame e sete »), anch'esse, come il suo amore, soggette alla legge del nascere e del perire, del sorgere e dello scomparire, anch'esse travolte nel « circolo di ciò che nasce e muore », nel buddistico *samsara*. E forse in questo palpito universale di malinconica tenerezza è la nota più intima e profonda della poesia di Gaeta, è per essa che la sua commozione amorosa si proietta sopra l'Universo e lo colora di sè. Tutte le cose gli appaiono viventi come lui, unite da invisibili e magici fili che ne fanno un sol tutto, ond'egli ha come paura di addormentarsi, pensando a quegli'infiniti occhi aperti che continueranno a guardarlo quando sarà dormiente.

Qualche volta la riflessione tenta investire questa commozione cosmica così immediatamente vissuta e di elaborarne conclusioni filosofiche, e si hanno allora le frigide escogitazioni dell'*Incommosso*; tal'altra, invece, quella commozione lo prende tutto, ond'egli guarda le cose con occhi ingenui e nuovi, con gli occhi di un primitivo, al quale il mondo appare come un

magico cosmorama. Così dinanzi allo spuntar
della luna:

... Ed un alone
sul monte Somma spazìò, di fuoco;
la vetta partorì quindi il lunare
disco; formicolò d'argento il mare...,

o dinanzi al sorgere del sole:

... de i galli il coro udrai, per tutti i prati
del globo vincolati
a la vita solare, ascender l'aria;
e il sol vedrai, la gemma del mattino,
la santa gemma di cui vive il mondo
e mai non le dà fondo,
ungere i muri d'impalpabil vino.

Sono rari questi momenti in Gaeta, ma è
in essi che la sua fantasia, traboccando oltre
i ben cognitivi e un po' angusti confini del mondo
digiacomiano, tutto sensualità e malinconia, ac-
coglie in sè il palpito solenne e religioso della
vita universale.

XX.

LA SVOLTA DELLA LETTERATURA ITALIANA

I. — Per far comprendere con la maggiore evidenza e rapidità possibili le caratteristiche essenziali della letteratura italiana il miglior mezzo è di metterla a confronto con la letteratura francese e di farne risaltare per contrasto la radicale opposizione.

Non si comprende nulla della storia letteraria francese se non si tien sempre presente che la Francia è un paese l'unità nazionale, sociale e politica del quale ha venti secoli di esistenza.

Questa vecchia magnifica unità che tanti vantaggi ha procurato alla Francia è stata anche la causa che questa non abbia scrittori la cui coscienza, maturata in solitudine, si levi in proporzioni gigantesche sulla propria generazione: è una felice osservazione di Cesare de Lollis nei *Saggi di letteratura francese* (Bari,

Laterza). La letteratura francese appartiene alla corte, alla nazione, alla società francese più che agli scrittori stessi: è stata sempre, ed è ancora oggi, manifestazione della vita sociale. Lo scrittore ha sempre presente il suo pubblico, che non è nemmeno la Francia tutta quanta, ma Parigi, e in Parigi la corte, quando c'è, e i salotti e circoli letterari. L'arte essendo emanazione della società e sua pertinenza, occorre assicurarne la continuità con la norma e la scuola. E norme e scuole s'incalzano senza tregua per tutta la distesa della storia letteraria francese, la quale mostra perciò una continuità meravigliosa e unica al mondo. I rinnovamenti dell'arte francese sono stati sempre opera di scuola meglio che d'individui. L'origine sociale della letteratura francese spiega anche perchè i tiranni che ne hanno afflitto la vita siano stati due forze essenzialmente sociali: il *buon gusto*, che è omaggio alla convenzione sociale, quindi imposizione dell'espressione media, negazione dell'originalità e perciò della grande arte, che è sempre affermazione eroica di originalità, — e la *tesi*, imposta allo scrittore dalla società in cui vive e alla quale s'inchina, e che impronta della sua contingenza l'opera d'arte scritta per dimostrarla. A dare questo carattere alla letteratura francese contribuì la forte impronta intellettuale che allo spirito francese diedero la Scolastica, argomentatrice raziocinatrice dia-

lettica, che ebbe in Francia la terra di elezione e disseccò la ricca vena lirica e realista della letteratura francese medioevale, ed il Cartesismo col suo culto delle idee chiare e distinte.

Specchio e riflesso della società, la letteratura francese è atta ad esprimere tutto ciò che è prodotto della circolazione sociale delle idee. Donde la sua eccezionale potenza di espressione di tutto ciò che è logico analitico intellettualistico — la sua propensione verso ciò che è chiaro distinto preciso, tipico generale astratto — la sua straordinaria potenza volgarizzatrice e chiarificatrice — la sua enorme forza di espansione nel mondo — l'assenza di lacerazioni notevoli nella sua continuità — la sua scarsa attitudine alla lirica alla metafisica alla mistica — la sua avversione a ciò che pullulando dall'intimità profonda dell'io individuale è oscuro confuso indistinto, ricco di tutta la freschezza umida ma anche di tutta la confusione e la tenebra della vita. Non è senza un perchè che i più grandi lirici francesi sono stati tutti dei *déclassés*, dei vagabondi, dei refrattari alla disciplina sociale: Villon, Baudelaire, Verlaine. Mentre non sarebbe difficile, anche in quelli che sembrano più individualisti ed egocentrici (Chateaubriand, Lamartine, De Musset, Hugo), mostrare — e nel libro sopra citato De Lolliis lo ha mostrato difatto — il carattere sociale e tradizionale. Lo spirito francese coglie la vita più in quanto

essere che in quanto *divenire*: ora, la vita in quanto *è* e non *diviene*, è una cristallizzazione sociale, idea più che emozione (1).

II. — Capovolgete tutte queste caratteristiche, e avrete quelle della letteratura italiana. Dall'invasione longobarda al 1870, per oltre tredici secoli ininterrotti, l'Italia non ha avuto una storia unica. Ogni regione ha avuto la sua particolare storia, le sue particolari condizioni sociali e politiche. L'Italia visse come unità spirituale soltanto nella letteratura italiana. Per realizzare sè stessa, questa doveva fuggire dalla realtà circostante, diversa da regione a regione, ed immergersi nell'intimità dell'io. Di fronte al mondo che li circonda, i grandi scrittori italiani non possono perciò assumere altro atteggiamento che di distacco o di contrasto, sono sognatori o giudici: la frequenza dell'*alma sdegnosa* nella letteratura italiana si spiega così. La letteratura italiana fugge dunque dal realismo e tende ad abbandonarlo alle letterature dialettali e alle forme d'arte che toccano più da vicino

(1) Chi desideri una conferma e svolgimento di quest'analisi sommaria non ha che a leggere le definizioni che dello spirito e dell'arte francesi ha dato una serie di scrittori che da Montesquieu va sino a Bergson, e che i professori Bouglé e Gastinel han raccolto nel volumetto intitolato *Qu'est ce que c'est l'esprit français?* (Paris, Garnier, 1920).

il popolo (esempio: la commedia), e anche quando tenta il realismo, questo è o un realismo purificato e filtrato, un realismo già in parte idealizzato (esempio: Manzoni), o è un realismo che, per reagire al lirismo e all'idealismo, si spinge sulla via dell'accumulazione dei particolari più violentemente ed esclusivamente realistici, e si converte così in un idealismo e lirismo a rovescio (esempio: Berni ed i berneschi).

I nostri grandi scrittori vivono ciascuno in un mondo tutto di sua fattura, quindi non preludono a nessuna scuola, non appartengono a nessuna, e rendono impossibile l'opera dei continuatori. L'individualità del loro contenuto, la perfezione della loro forma annulla ogni possibilità di ulteriori sviluppi. Perciò la letteratura italiana è una letteratura di eroi grandi e solitari, come immense colonne in un deserto. Tra l'una e l'altra, vasti intervalli. È una letteratura d'individui e non di folle, di cime sublimi e luminose isolate l'una dall'altra da vasti abissi di vuoto. Quindi è una letteratura essenzialmente individualistica e lirica, niente popolare, nemmeno in Italia. La Francia ha una letteratura, l'Italia ha degli scrittori; la Francia ha un teatro, l'Italia ha degli autori. La letteratura italiana conta pochi grandi scrittori e un numero infinito di seccatori: lo scrittore di second'ordine, intelligente e di buon gusto, che

abbonda in Francia e forma la continuità della tradizione, da noi è rarissimo. Il canone fondamentale della critica romantica: la storia letteraria come espressione e riflesso della storia civile si applica in via diretta alla letteratura francese, in via indiretta alla letteratura italiana, nel senso che questa esprime non già ciò che la società è o sta per essere, ma nel senso che essa si presenta allo scrittore come il contrario di ciò che egli vorrebbe che fosse.

Tra un grande scrittore e l'altro la continuità della letteratura italiana è assicurata non dalla scuola, cioè da un *contenuto* che si svolge attraverso molti scrittori, ma dalla rettorica, cioè dall'imitazione della *forma* già realizzata da uno scrittore. È una letteratura sorta non dal popolo, ma nelle corti, per svago di nobili e di borghesi colti, ultima nel tempo della letterature europee, in un paese che non ha mai avuto un vero medioevo di barbarie, su cui la tradizione umanistica ha gravato per secoli con peso di ferro, e che non ha mai potuto dimenticare le sue origini individualistiche e non sociali. Gli è perciò che la rettorica la convenzionalità l'accademia è stato sempre il nemico che ogni nostro grande scrittore si è portato nel sangue, contro il quale ha dovuto combattere per conquistarsi la spontaneità l'immediatezza l'originalità, e dal quale, da Guinicelli e Dante

a Manzoni a Leopardi agli ultimissimi, nessuno è andato mai veramente del tutto immune.

Oggi però tutto ciò è in via di profondamente mutare. Oggi, una nazione una società uno stato *italiano* esistono veramente, come realtà spirituale sentita non più da una minoranza d'intellettuali ma dalla maggioranza della nazione, o, almeno, dalla parte che conta e fa la storia. La guerra mondiale è stata la prova del fuoco dell'unità italiana, e questa ne è uscita trionfante. Trasportando su e giù per l'Italia italiani di ogni regione, rimescolandoli e rifondendoli nell'organismo unico dell'esercito, affratellandoli nel senso di un comune pericolo e di un comune ideale, mettendoli a contatto di problemi e forme di vita nazionali e internazionali di molto trascendenti le piccole forme e i piccoli problemi della vita regionale, la guerra ha prodigiosamente accelerato il processo di formazione della nazione italiana. L'Italia è oggi un'unità non solo letteraria amministrativa politica, ma nazionale e spirituale. Un primo visibile effetto è il tracollo che dopo la guerra hanno subito in tutta Italia i teatri e le letterature dialettali. La nuova e superiore vita italiana ha rigettato nell'ombra e svuotato d'interesse le piccole vite regionali che alimentavano le letterature dialettali. Gli stessi scrittori regionali in lingua, (esempio: Grazia Deledda) sentono la necessità di dare alla loro arte un più ampio

respiro, e infatti nei loro recenti scritti si sforzano di raggiungere al disotto della superficie regionale e folkloristica la zona profonda dell'universalmente umano.

E, in genere, la letteratura sente l'impossibilità di continuare a vivere nel suo antico isolamento e la necessità di dare forma all'ardente mondo che tumultua e urge e reclama la sua espressione. Le condizioni di vita della letteratura italiana sono oggi, dunque, in via di radicalmente mutare. E non è affatto esagerato affermare che essa si trova oggi a una svolta decisiva della sua gloriosa esistenza sette volte secolare.

INDICE

I.....	-	Guglielmo Ferrero	<i>Pag.</i>	5
II.....	-	Filippo Turati		21
III.....	-	Luigi Salvatorelli		33
IV.....	-	Giuseppe Rensi		42
V.....	-	Domenico Giuliotti		53
VI.....	-	Ernesto Buonaiuti		66
VII.....	-	Guido Manacorda		83
VIII....	-	Carlo Michelstaedter		92
IX.....	-	Giovanni Boine		103
X.....	-	L'estetica dell'attivismo		114
XI.....	-	Giulio Orsini		136
XII.....	-	Fausto Maria Martini		150
XIII....	-	Aldo Palazzeschi		162
XIV....	-	Bruno Cicognani		171
XV.....	-	Piero Jahier		183
XVI....	-	Massimo Bontempelli		194
XVII..	-	Giuseppe Antonio Borgese		207
XVIII..	-	Rocco Galdieri		226
XIX....	-	Francesco Gaeta		236
XX.....	-	La svolta della letteratura italiana		245

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
DEL DOTT. G. BARDI □ PIAZZA MADAMA 19-20 - ROMA

ADRIANO TILGHER

RELATIVISTI CONTEMPORANEI

Prefazione di MARIO MISSIROLI.

Hans Vaihinger. — Albert Einstein. — Louis Rougier. —
Oswald Spengler. — L'idealismo attuale. — Relati-
vismo e rivoluzione. — Lettera a Guglielmo Ferrero.

Quarta edizione definitiva.
Un volume in-8 di pag. 104 L. 4.50.

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
DEL DOTT. G. BARDI □ PIAZZA MADAMA 19-20 - ROMA

ADRIANO TILGHER

VOCI DEL TEMPO

PRIMA SERIE

PROFILI DI LETTERATI
E FILOSOFI CONTEMPORANEI

Enrico Barbusse. — Ilario Belloc. — Giorgio Duhamel. —
Paolo G raldy. — Enrico Mann. — Michele de Unamuno. — Alfredo Panzini. — Luigi Pirandello. — Ercole Luigi Morselli. — Giacinto Benavente. — Giorgio Bernardo Shaw. — Mario Missiroli. — Enrico Treitschke. — Enrico Fabre. — Felice Ravaisson. — Giulio Lachelier. — L'estetica di Enrico Bergson. — Giosia Royce. — La religione dell'azione.

Un volume in-8 di pag. 224

L. 10.

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
DEL DOTT. G. BARDI □ PIAZZA MADAMA 19-20 - ROMA

ADRIANO TILGHER

STUDI
SUL
TEATRO CONTEMPORANEO

L'arte come originalità e i problemi dell'arte. — Il rapporto fra Arte e Storia nella estetica di Benedetto Croce e nella nostra. — Giovanni Sarment e i nuovi problemi del teatro. — Il teatro di Fernand Crommelynek. — Il teatro italiano da Gabriele d'Annunzio a Luigi Pirandello. — Il teatro del *Grottesco*. — Il teatro di Rosso di San Secondo. — Il teatro di Luigi Pirandello. — Il teatro di John Millington Synge. — Il teatro di Leonida Andreieff.

Seconda edizione accresciuta. Un volume in-8
di pag. 264 L. 9.

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
DEL DOTT. G. BARDI □ PIAZZA MADAMA 19-20 - ROMA

BIBLIOTECA DI SCIENZE E FILOSOFIA

I.

NICOLA TURCHI

Le Religioni misteriosofiche del mondo antico

Concetto delle religioni misteriosofiche. — Le società segrete dei primitivi. — I misteri di Dioniso. — I misteri Orfici. — I misteri Eleusini. — I misteri di Samotraccia. — I misteri di Andania. — I misteri Osiriani. — I misteri di Attis e Cibele. — I misteri di Adone. — I misteri di Mithra.

Un volume in-8 di pag. 220, con 16 illustrazioni e una carta della diffusione dei misteri nell'Impero romano

L. 18.

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE

DEL DOTT. G. BARDI □ PIAZZA MADAMA 19-20 - ROMA

BIBLIOTECA DI SCIENZE E FILOSOFIA

2.

GIORGIO LEVI DELLA VIDA

STORIA E RELIGIONE
NELL'ORIENTE SEMITICO

L'Oriente e noi. — Per una caratteristica dei Semiti. —
Storia sacra e storia profana d'Israele. — Lo svolgi-
mento dell'idea di Dio nell'antico Israele. — Ebraismo
e Cristianesimo. — Il valore religioso e culturale del-
l'Islam. — Recenti studi su Maometto e sulle origini
dell'Islam. — Panislamismo e Califfato.

Un volume in-8 di pag. 155

L. 10.

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE

DEL DOTT. G. BARDI □ PIAZZA MADAMA 19-20 - ROMA

BIBLIOTECA DI SCIENZE E FILOSOFIA

3.

VINCENZO RIVERA

IL PROBLEMA AGRONOMICO NEL MEZZOGIORNO D'ITALIA

La situazione. — Prospettive di soluzione. — Il problema frumentario. — I fattori del rendimento. — Il caso dell'Agro Romano. — L'orientamento agricolo delle varie zone d'Italia. — Esame della influenza dei singoli fattori ambientali sui vegetali erbacei nel Mezzogiorno d'Italia. — Cause fisiologiche del basso reddito. — Influenza della temperatura sopra lo sviluppo radicale. — Teoria e pratica. — Ricostruzione.

Un volume in-8 di pag. 140

L. 10.

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE

DEL DOTT. G. BARDI □ PIAZZA MADAMA 19-20 - ROMA

WILLIAM MACKENZIE

Metapsichica moderna

FENOMENI MEDIANICI
E PROBLEMI DEL SUBCOSCIENTE

Animali educabili. — Aritmetica trascendente. — Il supernormale psichico. — Medianità percettiva o statica. — Forme intermedie. — Medianità fisica o dinamica. — Elementi per una classifica generale. — Ideoplastia. — Polipsichismo. — Spiritismo, animismo e inconoscibile. — Spiritismo e spiritualismo. — Metapsichica e filosofia. — Sistemi omologhi. — Metapsichica e psicoanalisi. — Le tre vie della metapsichica moderna. — Metapsichica e simbolismo. — Note bibliografiche.

Un volume in-8 grande di pag. 450, stampato
su carta di lusso, con 10 tavole fuori
testo e tre appendici
L. 40.

LIBRERIA DI SCIENZE E LETTERE
DEL DOTT. G. BARDI □ PIAZZA MADAMA 19-20 - ROMA

Dr. BENEDETTO BLASI

VIE - PIAZZE - VILLE DI ROMA

NEL LORO VALORE STORICO E TOPOGRAFICO

ILLUSTRATE E ORDINATE
A DIZIONARIO ALFABETICO

Roma antica, medioevale e moderna. — Parti trasformate e sparite. — Storia e biografia. — Tradizioni e costumi. — Aneddoti e curiosità. — Arti e scienze. — Geografia e topografia. — Circoscrizioni politiche, amministrative, giudiziarie, ecclesiastiche, postali.

Un volume di pag. 454, con 20 artistiche
tavole dal Piranesi L. 20.

1-2 24
10 con

89
6

BIBLIOTECA

ISTIT

Prezzo per Roma L. 10 —
Per le altre città d'Italia „ 11 —