



CEDEM  
IX  
989



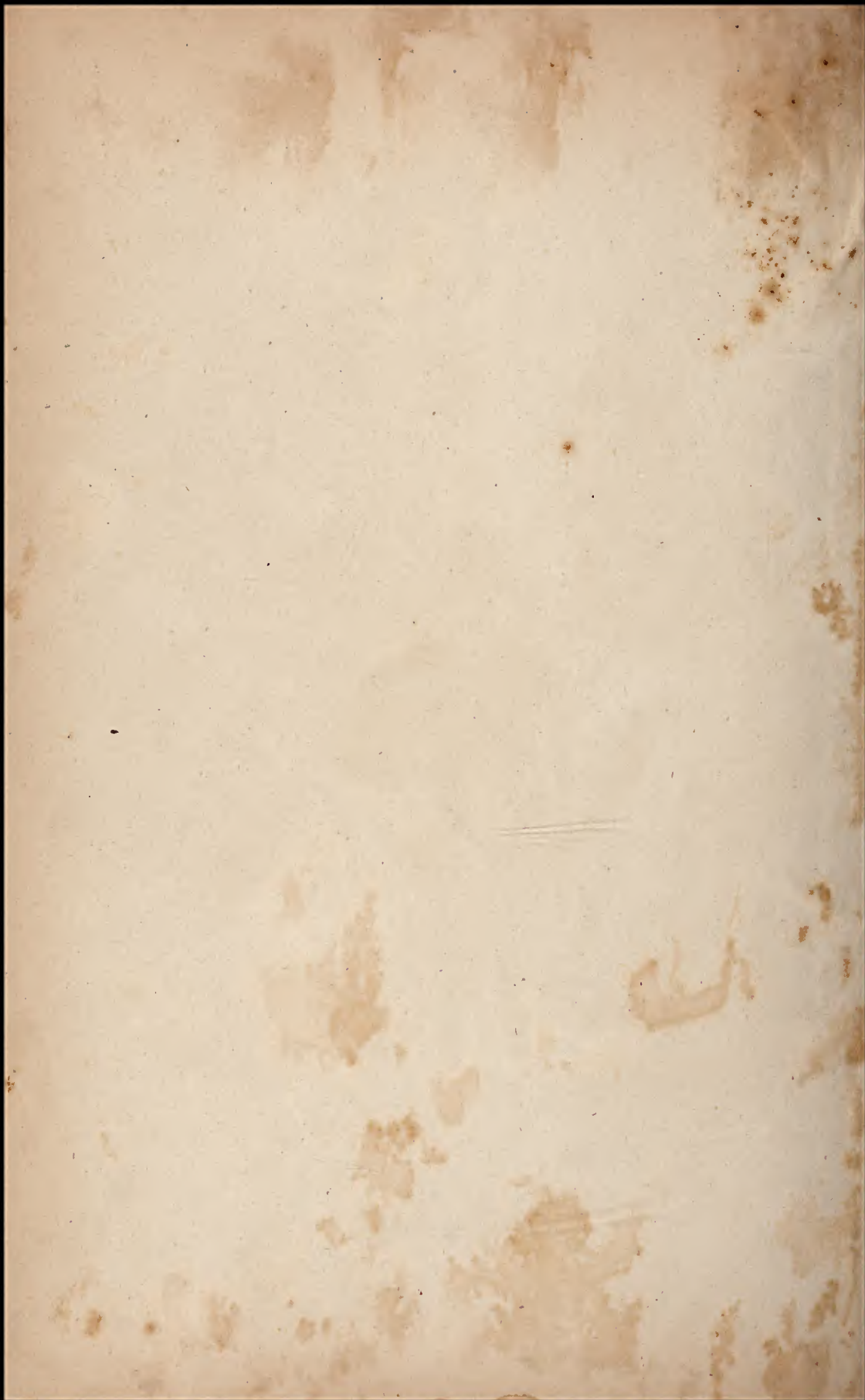
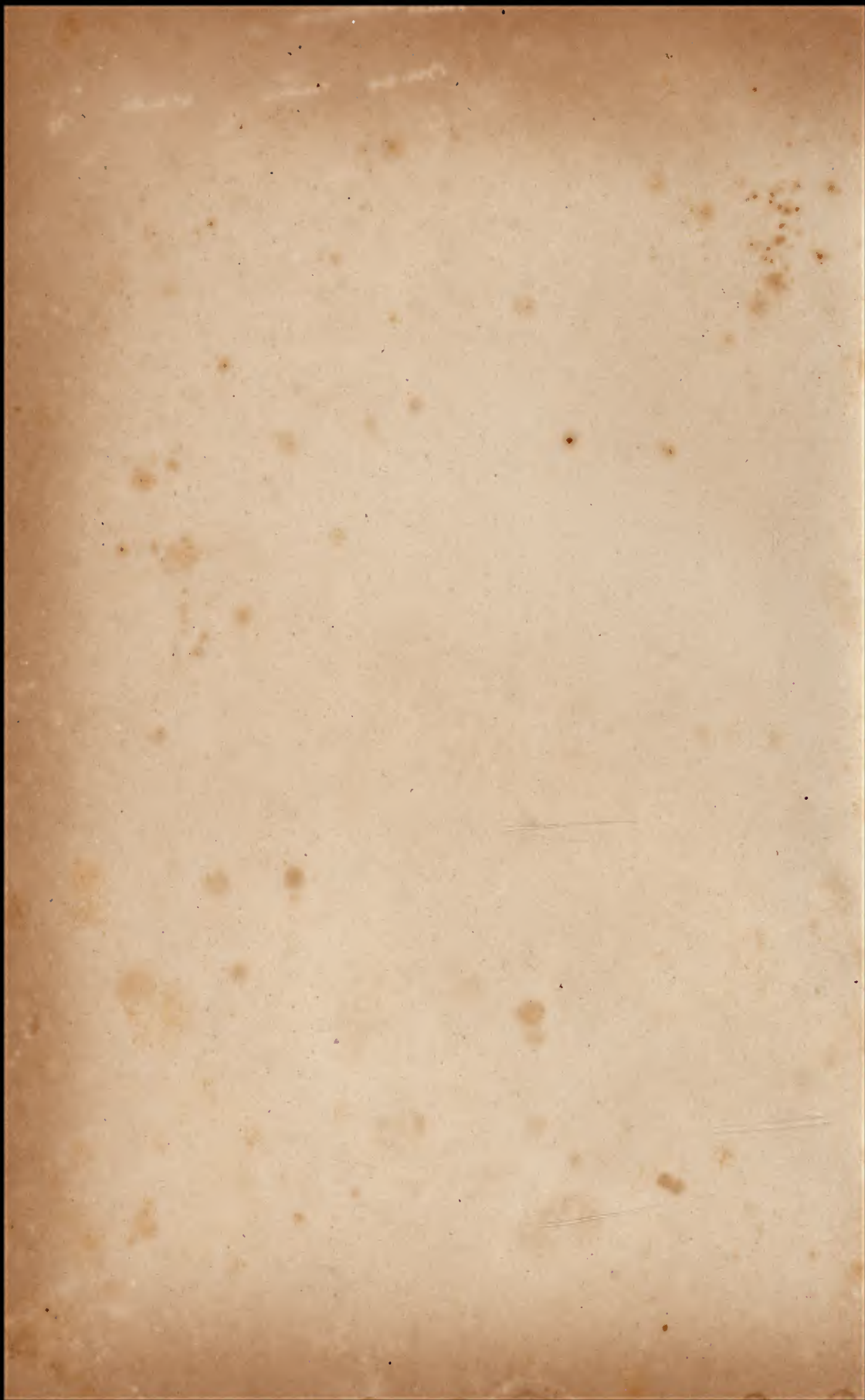


Fig. X





Paulo Silveira

mas não vale m

**DAL ROMANTICISMO**

**AL FUTURISMO**





FRANCESCO FLORA

---

DAL ROMANTICISMO

---

AL FUTURISMO

---

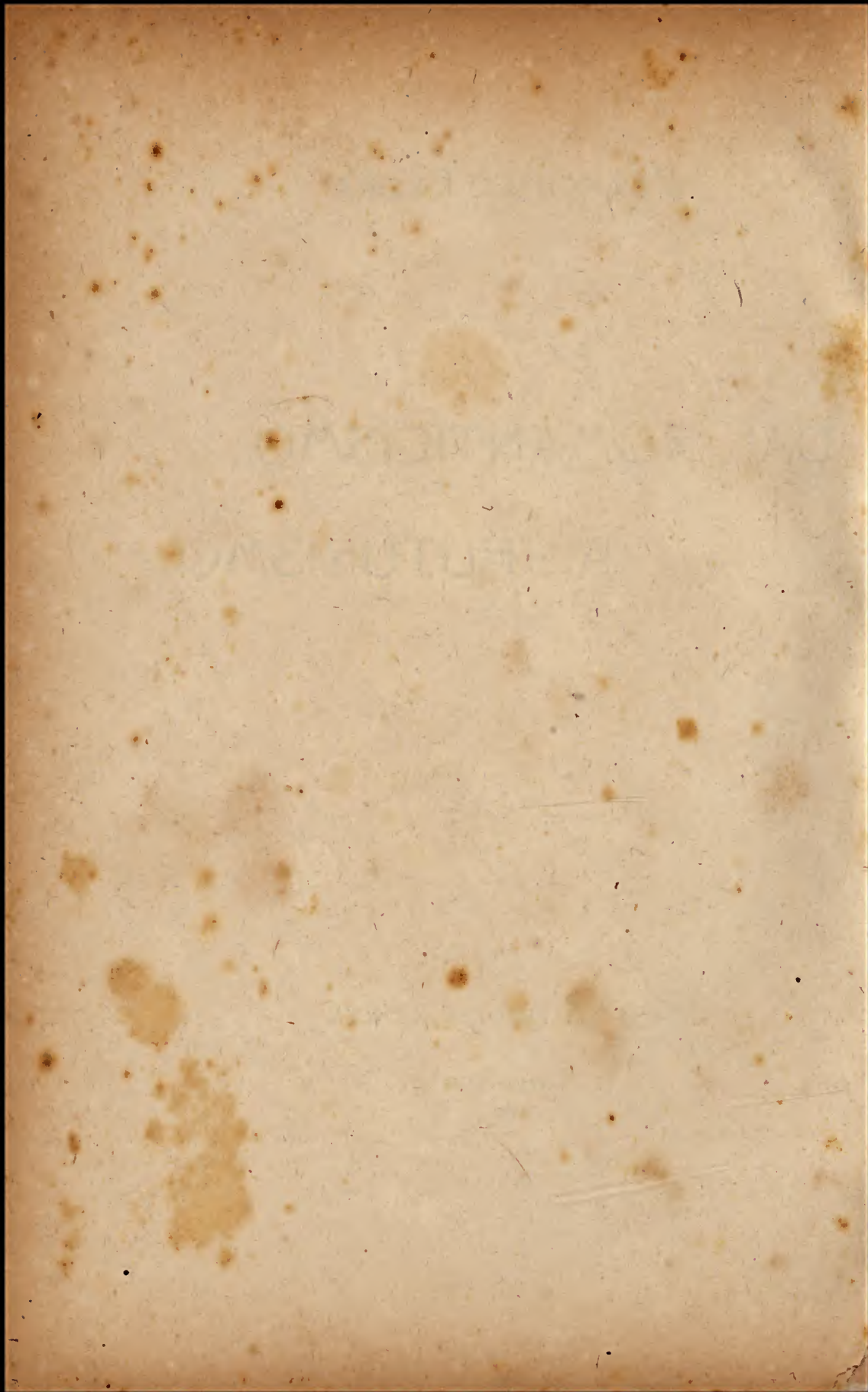
CASA EDITRICE V. PORTA

---

PIACENZA

1921





*PREFAZIONE*





---

Questo libro è stato scritto alcuni anni fa; ma è stato rivisto e in parte rinnovato nel 1919. Vicende editoriali poco liete ed anche un po' strane, dalle quali ho tratti motivi d'impensate esperienze pratiche, ne hanno ritardata la pubblicazione. Nel correggere le bozze ho cercato di metterlo al corrente: ma poichè ciò non sempre fu agevole o utile, il libro dev'essere riportato al tempo della sua stesura. Ciò non dico perchè io creda superata dagli eventi letterari la mia fatica, ma perchè sia spiegata questa non breve prefazione; la quale, anzi vuol confermare in ogni sua parte, la ragion d'essere ancora attuale di questo mio libro.

La stagione letteraria che è venuta dopo, non era veramente tale da farmi mover collo o piegar costa o batter ciglio.

La letteratura più recente non ha prodotto nè una nuova poesia, nè un nuovo indirizzo critico. Che Papini abbia scritto la *Storia di Cristo* e Borgese il *Rubè* e Pastonchi, Dio mio, il *Randagio* (e magari Tilgher *La Crisi mondiale* e Missiroli le *Opinioni*), i problemi letterari non sono mutati.

Borgese ha pubblicato *Rubè*, documento della torbida crisi romantica dei tempi nostri, avvivato da momenti di viva drammaticità espressiva. È questo un libro per il quale regalo in blocco Barbusse, scrittore odioso e mediocre, inferiore forse anche al nostro Mariani. Ma io non voglio gettar giù Barbusse per travolgere Borgese. Il quale ha penetrato con sottigliezza psicologica rara, con *spirito di critica*, la nervosa tragedia della modernità, in cospetto della guerra. Ma l'arte è una cosa diversa, che per uno spirito scettico qual'è quello del Borgese, mi sembra non facile meta.

Soffici non è mutato, benchè in *Rete mediterranea* voglia affermare non so che rinnovazione, della quale non riusciamo ad accorgerci. Di Papini parlerò fra poco.



Ed aspetto che qualcuno m'indichi a dito il capolavoro lirico che è venuto fuori nel dopo guerra.

Anche la critica è restata alle sue vecchie posizioni, con l'opera dei giovani migliori (Gargiulo, Tonelli, Tilgher, Russo).

Cecchi sembra voglia sviluppare in autonomia i motivi lirici che s'infravedevano nelle sue critiche.

Borgese è ritornato in sordina alla critica letteraria. I maligni hanno detto che ha voluto prepararsi l'ambiente favorevole all'avvento di Rubè, dicendo bene dei giovani. Ma, a parte ogni frivolezza maligna, la sua critica più recente non ha nulla di nuovo da dire. A tratti vuol rifarsi a quella fissazione di non so quanti slogicatori contemporanei che si propongono di ricercare l'uomo nel poeta. Bella frase perfettamente priva di senso: quasi che il poeta non fosse uomo e bisognasse fare un duplicato di umanità nell'umanità che si chiama poesia.

Così anche le riviste letterarie non hanno rivelato grandi mutamenti spirituali, non ostante i buoni propositi che qualcuno ha cercato di far valere (dico ad esempio Scolari in *Poesia ed Arte*).

In conclusione si può dire che i nostri problemi letterari non sono affatto mutati oggi: i termini in cui si dispera la letteratura dell'ora, sono ancora gli stessi: la produzione cartacea della nostra poesia (adopero un eufemismo molto cavalleresco) non si è allontanata di un millimetro dalle sue antiche posizioni.

Ciò non mi fa perdere però, comunque, il mio ragionato ottimismo.

Nato come saggio sul Futurismo, questo volume è restato tale essenzialmente. Avrei potuto intitolarlo forse con maggior esattezza *La fine del Romanticismo*; ma mi sono arreso a consigli di amici che trovavano più comprensivo il titolo prescelto. Il quale è dunque una transazione editoriale, che però non mi dà rimorso. Mi auguro lettori che non si fermino a questi terrificanti problemi, ma vogliano penetrare, se mi è lecito dirlo, il dramma del mio qualsiasi lavoro, il pensiero vivente che non si trova riassunto nel titolo o in pochi periodi, come in un ordine del giorno, ma è dispiegato nell'unità delle varie pagine, ed è sangue che circola in tutte le vene.

Altrimenti potrà capitare a qualcuno di essere vittima innocentissima di parecchi equivoci. Direi che talvolta io mi sia compiaciuto di alcune forme atte a frarre in inganno gli sventati e i superficiali.

Oso pretendere lettori veraci e non dilettaanti; che trattengono la spumante generosità del giudizio, fino a quando abbiano letto interamente il mio libro: (preveggo le facili ironie): chi crede di poterne saltare alcune o molte pagine, tradirà quasi certamente il mio pensiero, e, dunque, se stesso.

I disattenti potrebbero immaginare, per esempio, che io mi sbrighi troppo



agevolmente di Pascoli o di d'Annunzio, per indugiarmi su scrittori che non valgono le brache smesse del figlio di Virgilio o i calzari fuori uso del nepote di Dante. Vero è che la critica non si valuta a metri. In un periodo solo si può raccogliere la potenza di uno scrittore con maggiore completezza che non in cinquanta pagine: ciò dipende dalla situazione, dalla materia più o meno nota che si tratta e dal maggiore o minor rilievo che occorre dare agli argomenti che si ragionano: poichè è evidente che in alcuni casi può essere sufficiente un accenno, un richiamo, una strizzatina d'occhio. E, per portare un'esempio, se a qualcuno sembrasse, che io dica senza criterio tutto il bene di Folgore e troppo male, poniamo, di Govoni, vorrò far notare che Folgore mi dava modo di meglio precisare alcuni problemi sul processo interiore del poeta in generale. E la diseguaglianza del metodo è soltanto apparente.

La letteratura postcarducciana - compresi D'Annunzio e Pascoli - non ha realizzato grande arte, perchè o si è confusa colla vita pratica, o si è perduta nel cerebralismo virtuoso delle tecniche. Ma resta inteso che di Pascoli e di D'Annunzio, io non dovevo occuparmi se non - prevalentemente - per quello che la loro opera ha potuto sul frammentarismo contemporaneo: e resta inteso anche che essi sono a molti chilometri sulla testa dei molti letterati contemporanei, non ostante che io cerchi in essi soltanto gli accenti della decadenza.

Così non vorrei che per qualche disattento (e se vi fosse colpa mia intendo farne confessione ed ammenda) l'aver parlato di Oriani o di Fogazzaro in un inciso o in un periodo, significasse svalutazione dell'atletico scrittore di Casola Vaisenio o dall'ardente autore di Piccolo Mondo antico: io ho espresso più che altro, il giudizio che il nostro sensualismo critico manifesta, a proposito dei due scrittori, già remoti, ormai, dalle nostre predilezioni.

Vi sono poi, nomi che non figurano nel mio libro, come parrebbe doversero figurare, o non figurano affatto.

Vi sono scrittori fra i giovani o i giovanissimi, i quali non valgono meno di molti loro amici e conoscenti che pure hanno trovato posto in queste mie pagine.

Ma è vero che i nomi di uno Gnoli o di un De Bosis, per esempio, si prestavano assai meno che non altri a significare certi atteggiamenti dello spirito artistico contemporaneo, e che il meglio di certi giovani scrittori (pur non essendo tale da modificare il mio giudizio generale sulla letteratura d'oggi) è venuto dopo che io avevo compiuto il mio libro.

Del resto se ineguaglianze sono in queste mie pagine, io metto in guardia contro gli equivoci.

Ciò che di questo mio libro dev'essere presente nell'animo del lettore, è

lo spirito che lo anima, il tono, l'aspirazione, e direi quasi, se non temessi di adoperare una parola difficile, che sarà interpretata male, l'estro. Ho detto più di una volta che uno dei caratteri più netti del nostro momento letterario è l'autobiografismo: questo libro è conferma non pensata del principio che mi sono sforzato di far valere, ed ha spesso l'andatura semilirica di una passione autobiografica. Ma questa è un'autobiografia di liberazione dalla decadenza romantica. Contro ogni apparenza contraria, questo è un libro di ribellione all'ultimo romanticismo, all'intuizionismo dadaistico: è la riduzione dell'arte d'oggi ad una forma di sensualismo: è l'affermazione dei valori di coscienza e di cultura.

I passafisti di oggi e i futuristi sono assolutamente sullo stesso piano. Bisogna convincersi che il Futurismo è la conseguenza logica delle poetiche e delle teoriche classicistiche. Perciò quando io sento parlare a vuoto di classicismo e di ritorno alle vecchie regole, penso che occorrerebbero secoli di futurismo puramente manuale, da esercitare con la frusta vera e non con quella letteraria.

In un paese nel quale la blanda relazione di Gentile, De Lollis e Rossi intorno all'Accademia della Crusca (semenzaio secolare di tutti i cretinismi italiani), incontra degli oppositori ufficiosi ed ufficiali, dite pure, se avete il coraggio, che non è necessario in Italia risolvere i problemi letterari con cariche di pedate.

Comunque sia, mentre si ritessono oggi le esaltazioni della Crusca, rivendico al mio libro la difesa della lingua come dinamismo creativo, contro passafisti e futuristi. Mentre oggi si sognano ritorni impossibili, rivendico a questo mio libro l'equilibrio tra gli adoratori dell'ieri e quelli del domani.

Credo che un pensiero costante presieda a tutte le mie pagine: il pensiero di un'arte che vinca la forma vuota e la passione bruta, e sia insomma, sintesi di classicismo e romanticismo.

Mentre si risognano i limiti delle singole arti, rivendico al mio libro l'aver fortemente sentita l'unità creativa ed infinita dell'Arte.

La ragion d'essere di questo libro è nella sua rigorosa teoria estetica, nella concezione generale in cui essa s'inquadra, e che si onora di non nascondere, per ostentazione miserabile di falsa originalità i suoi natali e i suoi parentali. Su questo punto sono stato assai esplicito.

Io credo alla necessità della concezione filosofica dell'arte, e credo alla necessità di un sistema di pensiero. Quel che manca alla critica frammentaria d'oggi è un rigido freno del pensiero. La critica deve essere ricondotta rigorosamente ad un centro logico, ad un'idea metodica. La critica impressionista dev'essere, con ogni forza, combattuta.

Vero è che anche la critica impressionista non può fare a meno di un



sistema, sia pure incongruente, di pensiero a cui riportarsi: ed io ho sostenuto che i movimenti letterari d'avanguardia, sbocciati in Europa, si devono allacciare alla filosofia bergsoniana dell'arte, ed allo scetticismo intuizionistico, ultima conseguenza dei pregiudizi delle vecchie poetiche aristoteliche.

Nel *Vangelo della Pittura* (il *Vangelo della Pittura* è un codice perduto, e, dunque, la pittura non esiste più!) Il Thovez ha scritto che l'Estetica crociana è la Magna Charta del Futurismo. Or quali siano i rapporti fra l'estetica crociana e i fraintendimenti futuristi, io ho detto in più punti: ed ho mostrato che l'estetica futurista fondata sul dualismo tra natura e spirito, è il proseguimento dell'estetica passatista (soprattutto nella espressione ultima bergsoniana). Il naturalismo del Thovez è null'altro che un fratello maggiore o minore di quella vecchia poetica, cosicchè il Thovez si trova ad essere (ironia delle cose) assai più futurista del Croce, proprio perchè egli è passatista quanto il Futurismo, e Croce è il liquidatore della vecchia retorica. Del resto il distruzionismo del Thovez che rinnega tutta in blocco la pittura per un codice che si è bruciato (esagerato!) è di schietta marca futurista: come fa il Thovez a non accorgersene?

Enrico Thovez, uomo di agile ma ineguale ingegno, incapace di concentrarsi per un momento solo nell'elaborazione logica di un'idea senza sentire il capogiro, è certo uno scrittore efficace le cui ingenuità intellettive hanno il merito di porre con chiarezza i problemi d'arte che travagliano i molti giovani incompiuti del nostro mondo letterario.

La cultura è fatica e il mondo è poltrone: ecco tutto: perciò diranno che noi siamo pedanti e prolissi.

Il più vicino responsabile delle teorie artistiche di avanguardia, se il Thovez lo ignora, è Enrico Bergson, col suo intuizionismo che, in materia di arte, ripete, complicandola, tutta la retorica del passato. Enrico Bergson, come ha sostenuto efficacemente anche il Malavasi, è il capostipite dell'avanguardismo letterario contemporaneo.

Il Bergson crede all'artista, più che all'arte. L'uomo-artista è per lui quell'anima virginea che non si muove più tra generalità e simboli (anche la parola, come è noto, per il Bergson è un'etichetta), ma vede più direttamente la realtà. Or come farà il poeta a veder in purezza la realtà, o per lo meno, a comunicarci la sua visione, se dovrà servirsi di simboli pratici quali sono le parole, etichette che, se mai, sono d'impaccio alla visione pura? Il Bergson afferma che il poeta con accomodamenti ritmici di parole, ci dice, o piuttosto ci suggerisce, delle cose che il linguaggio non era fatto per esprimere. Or questa affermazione è così poco consistente, che per crederla robusta bisogna rinunziare ad esaminarla, come fece Don Chisciotte per la sua celata di cartone.

Il Bergson crede che gli uomini comuni percepiscono soltanto lo spiega-

mento esterno di un loro stato d'animo: or come sarà possibile affermare ciò, se non si conosce l'interno di quello stato d'animo? come si farà a dichiararlo esterno se l'interno ci sfugge? come si farà a stabilire che l'interno ci sfugge, se questo interno non lo conosciamo?

L'arte mette a contatto con la realtà, cosicchè solo gli artisti conosceranno la realtà. Ma quando essi ce la comunicano la conosciamo anche noi? Ed è possibile questa comunicazione? Diventata per i sensi di chi non è artista una realtà simbolica, come farà il non artista a intuire l'arte che a lui si presenterà sotto l'etichetta del linguaggio? Se la realtà è per la maggior parte degli uomini (che non sarebbero artisti) impenetrabile, anche la tela di un pittore e la melodia di un musicista e la lirica di un poeta, che gli uomini dovrebbero percepire coi loro sensi non artistici, sarebbero soltanto realtà impenetrabili. L'arte diventa così incomprensibile e incommunicabile, un'etichetta ed un impaccio incapace di cogliere la realtà vera. Ciò significa negare in ultima analisi ogni differenza tra l'artista e chi non è artista, e distruggere in realtà l'eterna categoria dell'arte che è immanente in ogni uomo, nel ritmo della divina creazione quotidiana. Perciò l'estetica bergsoniana, basata sui sensi, è un circolo vizioso.

Il Bergson non ha neppure sospettato che il voler fondare ancora l'arte sulla teorica dei sensi è roba vieta, ed ha sostenuto che « siccome ogni direzione corrisponde a ciò che chiamiamo un senso, l'artista ordinariamente è votato all'arte per uno di questi sensi e per questo solo. Da ciò, in origine, la diversità delle arti ecc. (trad. Papini) ». L'inconsistenza di questa teoria è abbagliante. L'estetica bergsoniana è ancora alla concezione passatista e romantica dell'arte, con una complicazione che nasce dall'intuizionismo negatore della logica. Questa complicazione ci fa considerare Bergson come padre dei movimenti d'avanguardia.

Del resto i rapporti fra Futurismo e Bergsonismo sono così evidenti che, quando apparve il manifesto tecnico della letteratura futurista, da molte parti si ricordò l'antilogicismo Bergsoniano. E Marinetti rispose che assai prima di Bergson, Dante con le sue parole contro i difettivi sillogismi e Edgardo Poe con il suo odio per la ragione inferma e solitaria, esprimevano il loro disprezzo per l'intelligenza.

Molti punti di contatto, anche in alcuni particolari di secondaria importanza, si possono trovare fra Bergson e i Futuristi.

La *simultaneità* del Futurismo può apparire anch'essa come una rimasticazione bergsoniana indiretta: può considerarsi come una conseguenza dell'analisi del Bergson su « duré et simultanèité », « vitesse et simultanèité ». Così la compenetrazione futurista può richiamare la bergsoniana « pénétration mutuelle ». Gli « stati d'animo », più che lo stato d'animo crociano che forse

i futuristi ignoravano, ricordano l' « état d'âme ». Bergsoniano è poi quel concetto del linguaggio che mena diritto alle parole in libertà. Per Bergson che non ha ancora compresa, come è noto, la creatività della parola nello stato d'animo di chi la pronunzia, la parola non fa che ricoprire le nostre più delicate e fuggitive impressioni. Da questo stesso preconcepto nasce il marinettiano bisogno di allargare il linguaggio e renderlo più adeguato alla sensazione, più aderente alla vita: errore naturalistico e meccanico.

\*\*\*

Ma come il problema dell'arte è legato nettamente alla metodologia del conoscere, io credo necessario prender posizione contro alcuni atteggiamenti letterari camuffati da concezioni filosofiche ed etiche, che si sono venuti manifestando incompostamente dopo la guerra, per una sopravvalutazione contingente della grandiosa tragedia. Di questi atteggiamenti non v'è il giusto sentore nelle mie pagine, proprio perchè la loro maggiore espressione si è avuta dopo la stesura del mio libro.

È chiaro che una diversa filosofia sposterebbe radicalmente o parzialmente il problema stesso dell'arte, e toglierebbe a tutte le nostre parole il loro fondamento teorico.

Questo libro riposa sulla concezione dell'arte come liricità cosmica, e questa concezione lega ad un sistema di pensiero che, nel ritmo del suo svolgimento, dà la possibilità stessa di concepire l'arte e distinguerla da altre forme di attività umane: la possibilità cioè di non scambiare l'arte con la religione, o con la morale, o con la logica, o magari col gusto della cucina, o forse con la pederastia attiva e passiva.

La fatica del pensiero moderno è stata proprio questo processo di distinzione che ha colta l'unità della vita nella distinzione e la distinzione nell'unità, in una relazione assoluta. Le forme dello spirito sono il ritmo stesso dello spirito, e senza di esse non è concepibile attività e svolgimento. Solo a questo patto è possibile porre un'arte e i problemi che ad essa si legano. Solo a questo patto mi è consentito affermare o negare l'arte dei miei contemporanei, e dall'esame dell'arte passare all'esame del comune problema etico. L'arte è possibile solo se venga concepita come un'attività che si distingue da altre ed abbia dunque una sua funzione d'eterno. L'arte è una categoria dello spirito. Contro questa nostra concezione indirettamente agisce la svalutazione capricciosa di alcune posizioni dell'idealismo, compiuta da qualche scrittore contemporaneo.

...

Il pensiero del dopo guerra, prolungando spesso la torbida passionalità che condusse uomini insigni a non vergognarsi di modellare le loro idee sulla pretesa verità nazionale della guerra e non già ad adeguare anche il fatto della guerra alla comprensività incorruttibile del pensiero, sembra soffrire di una sopravvalutazione morbosa della terribile tragedia mondiale. Questa sopravvalutazione assolutamente capricciosa e impulsiva agisce soprattutto in un apparente rifiorire del cattolicesimo e in uno strano tentativo di alcuni idealisti di negare la propria filosofia.

Quando la guerra scoppiò e la sua tragica grandezza s'impose a tutti gli spiriti, i meno accorti tra i letterali del nostro paese così come i meno accorti tra i politicanti di tutti i paesi, presero che la guerra dovesse modificare la sensibilità e la coscienza degli uomini, e non s'accorsero che solo una proiezione nel tempo lontano può segnare con linea marcata e decisa, se pure empirica, le differenze di certe epoche e di certi movimenti del progresso cosmico; ma che lo svolgimento del mondo, quando è immediatamente vissuto, se pure si chiama rivoluzione e guerra, si presenta come il più semplice fluire di un momento nell'altro della vita, e che le sue conseguenze non sono già prevedibili e non possono esser fissate in anticipo sulla propria psicologia più o meno profetica: esse dovranno esser colte sinteticamente dagli uomini avvenire. Perciò voler fingere a se stessi un mutamento rapido come una creazione che scoppi d'improvviso e segni una novella epoca nella propria vita senza essere stata una logica maturazione, è una metafora diletta a coloro che non hanno l'abitudine di meditare esageratamente sulle cose del pensiero, ma non è una verità che sia facile tener ferma dinanzi all'occhio, senza che si dissolva e vanisca nel limbo dei bambini e di Pier Soderini.

Pure da molti scrittori e poeti ed arfasatti si sente dire che la crisi della guerra è stata una crisi strepitosa per la loro coscienza. Pietosa menzogna che esaurisce nella frase più o meno immaginosa tutta la cosiddetta crisi di rinnovazione; infatti i rinati e i risorti non si mostrano punto diversi da quello che s'erano mostrati prima della crisi e della tragedia - dico in maniera che sembri un processo novissimo e originale, fortemente staccato e distinto dal passato -. Intendiamoci: io non nego, che essi siano oggi diversi quel tanto che significa aver vissuto ed essersi così foggiate quotidianamente un nuovo giorno ed una nuova opera, come fa anche l'umile raccattatore delle pubbliche immondizie nelle albe invariabilmente segnate in tutti i calendari. Ma se os-

servate i loro giudizi logici, le loro espressioni artistiche ed oratorie, tutti gli atteggiamenti del loro pensare e del loro vivere, vi accorgete subito che nulla di essenziale è mutato nel loro spirito.

È il caso di Giovanni Papini che dalla guerra sarebbe stato ricondotto al cattolicesimo. Con agilità ed acrobatismo da fiera, questo fragoroso cialtrone, salta a piè pari alcuni secoli di storia e alcuni anni di cronaca personale, e va a prostrarsi, tra lo sbalordimento dei provinciali che portano il monocolo nella città delle lettere, innanzi al successore di Simon Pietro. Che la Chiesa si lasci ingannare e beffare in così palese maniera, è segno di decadenza: dite pure che il Cattolicesimo non è morto perchè Luigi Sturzo crea il partito popolare e Papini bacia i piedi del Papà.

Per quali vie logiche si possa spiegare il ritorno a Cristo, è impossibile dire, se pure Papini voglia rivolgersi propria all'umanità della nostra ragione per convincerla della necessità di tornare a Gesù.

Egli è diventato cristiano forse perchè solo in una religione che predica l'amore fraterno è possibile trovare la carità umana che distrugga i germi delle guerre future? Non credo: ciò sarebbe estremamente ingenuo e sconfesserebbe qualche millenio di Cristianesimo o Cattolicesimo, il quale dunque è stato impotente a portare l'amore fra gli uomini, ed affermerebbe forse che l'idea cristiana non si è ancora attuata fra i popoli mai, e che dovrà dunque attuarsi con la prossima conversione alla religione del Figlio di Dio. Non si tratterebbe propriamente di un ritorno a Gesù, ma di una prima accettazione della sua dottrina. Ciò, invero, è in contrasto con tutta la teoria cristiana e col suo profetismo apocalittico: il Cristianesimo prevede ancora stragi e catastrofi che avranno termine soltanto con la fine della terra e col regno dei cieli che si avvererà compiutamente dopo la morte di tutti gli uomini.

Vero è che il cattolicesimo può ripetere la sua condanna dell'inutile strage, senza accorgersi di condannare inesorabilmente il suo Dio.

Il passaggio dalla guerra a Gesù, logicamente non si vede, e passaggio razionale non può essere certo. Bisogna concludere che si tratta, se mai, di una grazia divina che ha investito in pieno il cuor duro di Papini e lo ha ammollito e infenerito fino a fargli piegare le ginocchia al disonor del Golgota e al Vicario di lui in terra.

Per noi che non vogliamo abdicare alla nostra umanità, si tratta di conversione apparente. Ma quando qualcuno fa appello alla nostra humanitas, quella che bisognerebbe rinnegare per accettare la sua fede omai stantia, noi potremo soltanto con umana penetrazione, e dunque religiosa, esaminare il significato e il valore di ciò che vien predicato come il ritorno del Vangelo di Gesù.

Sul nostro spirito è passata tutta la filosofia del Rinascimento italiano

con una nuova valutazione del pensiero pagano, tutta la Riforma con la grande crisi del Romanticismo cristiano, tutta la filosofia idealistica moderna da Vico a Cartesio a Kant ed Hegel, fino ai contemporanei; e ad un tempo la storia dei Vangeli che si è chiamata Strauss e quella che si è chiamata magari Renan, e la ricerca comparativa delle religioni. E ci si è presentato un Cristo ben diverso, nella sua figura storica, da quello del mito cattolico e genericamente cristiano.

Qual'è dunque il Cristo che ritorna?

V'è una parte di Gesù che non ha bisogno di ritornare: è passata in noi in eterno, ed è la parte non già mitica ma filosofica del Vangelo: il regno dei cieli fondato nella coscienza degli uomini. V'è tant'altra parte etica e sociale che dal Cristianesimo deriva e non si cancella. Ma questo non è il Cristo di cui parlano i nuovi convertiti: e quale è dunque? che cosa ritorna del Vangelo?

Il Vangelo non è un'idea sola: è un'infinito storico che abbraccia millenni nel suo gorgo, nè solo quelli che cominciano dalla venuta di Gesù, per giungere all'anno 1921, ma anche quelli che la ricorrente contemporaneità della storia richiama dai secoli precedenti e li adatta ai nuovi problemi, anche quelli che il tempo futuro considera nel passato come precorrenti profetici del nuovo modo di sentire e di vivere. Il Vangelo divenuto un codice dalle mille facce, si profonda nell'infinità del tempo, si ritma per tutte le epoche del mondo, e come è impossibile, salvo meccanicamente, segnare il momento in cui comincia, non si può certo segnare il punto in cui è finito. Il Vangelo si profonda nei salmi e nelle visioni profetiche e nella genesi mosaica per attingere a un tempo i miti egiziani e greci e magari indiani che sembrano ai credenti precorrenti del Messia incarnato nel seno della Vergine, e si proietta nel futuro dell'Apocalissi di Giovanni, così come si prolunga nelle lettere leonine di Paolo di Tarso e si addolcisce magari nel panismo religioso di Francesco d'Assisi.

Ma il Cristianesimo inteso non più come una serie di idee la cui idea suprema è il regno dei cieli fondato nello spirito dell'uomo, ma come un codice assoluto nel quale è segnato per secoli il paradigma della vita umana, non può essere se non quello di una particolare setta religiosa, che ritaglia dall'inesauribile e innumerevole cammino della storia, alcuni miti, alcune leggende, alcune rappresentazioni artistiche, e ne foggia una perenne ragione di vita. Il Cristianesimo allora è null'altro che il catechismo, la dottrina di Roberto Bellarmino.

Come si faccia ad accettare in blocco senza discutere, questa dottrina che per molta parte è falsa e vuota e, dunque per la nostra coscienza, immorale; non si riesce a giustificare.

E poichè ragioni logiche non vi sono, bisogna pensare al capriccio pragmatico di chi vuol credere pur non credendo, o alla mala fede di chi vuol fingere o dare ad intendere di possedere una fede che in realtà non professa davvero.

Nel caso più pietoso si tratta di romantici malati che rimettono a Dio i problemi della vita umana e sembrano dire: se la sbrighi lui!

Gl'impotenti si riposano in questo Dio astratto. Oh trovare finalmente un rifugio alla propria pigrizia ignorante, trovare una morale livellatrice scritta una volta per sempre, in anticipo sul divino e diverso futuro delle azioni umane, nella casistica dei confessori: aspettare la chiarificazione di tutti i misteri nel regno di Dio, e per ora non darsi fastidio di indagare *questo enorme mister dell'universo*. Trovare la pace nel ritmo di certe parole addormentatrici. Credere nell'anima separata dal corpo senza davvero pensare che cosa possa essere un'anima e che cosa un corpo: concepire un Dio personale da una parte e un mondo creato dall'altra, senza in realtà pensare i due termini che si contrappongono per comodità: rinunciare in una parola a pensare per non darsi briga di affaticare il cervello: è questa la posizione dei nuovi convertiti.

Ma, pretendere che con la semplice trasformazione di problemi umanamente filosofici in problemi divinamente teologici, il fine supremo della nostra angoscia vitale sia raggiunto per l'eterno, mi sembra irridere tragicamente alla sublimità della vita umana. La pace (quando anche non fosse quella di coloro che piangevano per essere immortali) il riposo estremo ed eterno, non può trovarsi nemmeno nell'amore divino.

Se i problemi che affaticano il mondo, l'eternità, lo spazio, l'unità cosmica, la natura, la materia, l'anima e quanti altri profondi o fallaci problemi tormentano l'umana vicenda dei secoli, si trasportano nel seno di Dio; si pacificherà forse la coscienza, si raggiungerà la verità nella sapienza e nella carità di Dio? Anche Dio non può aver che gli stessi problemi dell'uomo, sulla sua origine e sulla sua essenza, e, a meno di rimandarli in un processo all'infinito, all'Iddio di Dio, deve risolverli!

Ma i nuovi convertiti fingono di credere che basti rimettere a Lui i tragici problemi della vita, per esserne liberati una volta per sempre.

Credono che basti fermare il mondo in una rinuncia alla propria umanità, per aver raggiunto il fine supremo della nostra angoscia vitale e riposare per sempre e bearsi per l'infinito. L'angoscia del nostro stesso svolgimento trascendentale non si pacifica che rinnovandosi d'ora in ora come lotta, come urto, come vitalità dinamica, come pensiero sempre in armi ed in moto. Ma costoro fingono di credere che basti sottomettersi all'idea cattolica per esser salvati in eterno: vogliono conquistare troppo a buon mercato la loro redenzione rifugiandosi sotto la croce di Cristo.

Del resto è facile dimostrare che anche quel Cristo che è configurato nel mito cattolico non ritorna presso i nuovi credenti. Uno strano godimento proviamo noi nell'insegnare ai nuovi banditori dell'Evangelo, la dottrina cattolica che essi ignorano tuttora. Se infatti costoro fossero cattolici davvero, ripudierebbero proprio quei due mestieri, coi quali, ai nostri giorni vanno blaterando la loro fede: l'arte cioè e la politica.

Queste attività elementari e germinali dello spirito umano, nella teoria e nella pratica, benchè diano il maggior numero di convertiti, dovrebbero in realtà esser bandite dalla pura professione cattolica. Ciò è necessario insegnare ai neofiti, avvertendoli anche che è illusoria e fallace la loro probabile risposta che affermi come il Cattolicismo effettuale abbia dato grande impulso alle arti, in tutti i tempi. L'uomo cattolico deve tendere alla perfezione che consiste nel farsi il più possibile, imitatore di Cristo, nell'unirsi spiritualmente con Dio. De imitatione Christi. L'idea cattolica nella sua purezza (non dico già nella pratica che si vendica di tutte le teorie sbagliate) sommerge in una totalità indistinta tutte le attività umane. Rigorosamente parlando, ciò che non è atto d'unione con Dio, ma distrazione del mondo, dev'essere ripudiato da un cattolico. L'arte è per esso un lenocinio: è, se mai, la meretrice della chiesa; ma la religione più pura e più santa deve escluderla dal suo seno. L'arte che è per noi la sublimazione lirica della passione e del sentimento materiale, non può essere tale per un cattolico. Per lui non deve esistere che il congiungimento in amore con Dio, nel quale la possibilità stessa di parlare di un'arte che abbia autonomia e non si subordini alla religione è compiutamente annullata.

Similmente la politica, a rigore della dottrina cattolica, dev'essere cancellata e sommersa nella religione. A che preoccuparsi di quello che Gesù chiama il *mondo*, i beni della terra, i beni di Satana (e siano pure, che so io, la terra ai contadini e il suffragio universale e la scuola libera) se tutto questo *mondo* è materia da cui bisogna staccare lo spirito per tenerlo affisato nella carità eterna di Dio? Il Cattolicismo deve realizzare soltanto l'idea religiosa e a questa subordinare - annullandole - tutte le attività umane. La terra dev'essere soltanto un'enorme tempio nel quale si prega, un enorme monastero nel quale si è celibi e nubi fino a quando durerà, e poi venga il giudizio universale! Il mondo, il regno di Satana, - ricchezze, onori, gioie - dev'essere lasciato ai Gentili (che oggi siamo noi): e il paradosso cristiano (ahi come è terribile la *carità*, anche quella di Gesù!) il paradosso cristiano che ha condannato alla perdizione tutto il mondo pagano, condanna noi senza remissione. Gli uomini devono essere forestieri e pellegrini sulla terra: è questo il canto dei salmi, e questa è la verità dei Vangeli cattolici.

Or se davvero i nuovi credenti fossero cristiani e cattolici, se davvero

la carità religiosa infocasse i loro cuori, voi non li vedreste più intenti alle vanità meretricia dell'arte e della politica; non vi imbattereste in un partito popolare o in una letteratura fatta da nuovi cristiani: vedreste in ogni città un enorme rogo sul quale il nuovo pudore cattolico brucia le vecchie opere dei letterati che non erano ancora convertiti (ciò sarebbe consigliabile anche da un semplice criterio d'igiene: molti scrittori velenosi che oggi fanno i cristiani, dovrebbero condannarsi a questa specie di suicidio in effigie che consiste nel bruciare ciò che della propria vita bestiale s'è sfogato in brutti versi e in pessima prosa). Ma in Italia Papini pubblica ancora le Memorie d'Iddio, senza che la Chiesa cattolica abbia ancora protestato.

Nel leggere alcun tempo fa un articolo di Giovanni Papini, nel quale egli ha creduto servire Dio sfogando una propria passione alquanto carrettiera ma punto cristiana, contro i maggiori uomini dell'Italia contemporanea, io mi venivo dicendo: Come mai può esser convertito costui se misura gli uomini e le cose con misure così laiche e per giunta così poco serene? Che senso può avere, per esempio, l'affermazione da lui fatta, che Carducci valga più e D'Annunzio meno? E a che cosa può riferire questo giudizio un cristiano puro? Noi se fossimo cristiani, sentiremmo che una sola misura esiste ed è Cristo: l'uomo è maggiore o minore a seconda della maggiore o minor perfezione che porta nella imitazione di Cristo. E tutto il resto è vanità: vanitas vanitatum. Bruceremmo senza rimpianto, tutte le biblioteche e tutte le opere d'arte che non fossero voce e comando di Cristo e preghiera e fede; e ci parrebbe terribilmente logico il ragionamento che già il Califfo applicava al Corano: tutto quello che gli uomini possono sapere è già nei libri sacri e il resto, o è ripetizione che sminuisce o è falsità che bisogna distruggere. (La Storia di Cristo di G. Papini, è servita). E Carducci, poeta non cristiano, e tutti a un tempo i poeti e i pensatori che non adorarono Gesù, ci parrebbero inferiori all'ultimo dei miserabili che dicono preghiera sulle soglie delle chiese. E occuparci di Carducci e di D'Annunzio e di Croce, parrebbe una peccaminosa distrazione della nostra fede profonda. Cosicché, se i letterati e i politicanti recentemente convertiti a Cristo fossero davvero cristiani, non sarebbero più né letterati né politicanti. Ecco una massima chiarissima; ma essa sembrerà sofisma sottile ai nuovi credenti che non amano i rigorismi scomodanti.

\*\*\*

L'accettazione passiva di un'opera inesorabilmente mediocre e stonata qual'è la *Storia di Cristo* di G. Papini, è indizio per mio conto, non solo della mediocrità letteraria contemporanea, ma del disfacimento estremo del cristianesimo. Il Cristo di Papini non è il Cristo della Storia come non

è il Cristo della Chiesa: pure la Chiesa non si è ribellata al renascimento larvato di questo convertito volteriano. G. Papini, dadaista cattolico, catecumeno di Gesù per impazienza e avventatezza di novità, restando nell'ambito stesso della sua vecchia frenesia romantica, può impunemente scrivere alcune eresie, senza che la Chiesa se ne accorga: poichè lo strano di questo libro mediocre, esaltato da tutti i giornalisti, è quello di essere egualmente accetto ai cattolici e ai protestanti.

Ciò che pareva dovesse formare il centro ideale del nuovo libro di Papini, la conversione a Cristo, è stato spacciato in un periodo molto sbrigativo della prefazione: « Come lo scrittore sia giunto a ritrovar Cristo, da sè camminando per molte strade che alla fine sboccavano tutte ai piedi della Montagna dell'Evangelo, sarebbe un discorso troppo lungo e anche difficile ».

Questo era l'unico discorso da tenersi, e riscrivere una vita di Cristo, dopo il Vangelo, era perfettamente inutile. Ma il Papini non si dà per inteso di questa verità elementare. Potete esser certi che se il cristianesimo gli avesse imposto di non scrivere più, Papini non si sarebbe mai convertito.

Quando un uomo — novello Faust — afferma di aver saggiate tutte le esperienze e le vie del sapere e della vita, deve farci sentire come mai, e per qual via nuova, attraverso una serie di procedimenti logici, dai quali l'uomo non può mai uscire, egli si sia avvicinato a Cristo. Ciò solo poteva dare la giustificazione del libro. Ma Papini è giunto a Cristo senza una chiara crisi interiore, con la stessa avventatezza superficiale con la quale poté in altri tempi giungere allo spiritismo o al futurismo. Papini è giunto a Cristo per capriccio d'isterismo dilettante. Ed è vero che questa nuova esperienza è come tutte le altre, apparente ed effimera.

La giustificazione del libro potrebbe magari esser data dall'arte. Ma qui è l'equivoco. Questo scrittore ha concepita la storia di Gesù come una parafrasi *artistica* del mito di Cristo. Quasi che la interiorità del Cristianesimo dovesse essere affidata al lenocinio della forma.

Questo libro non è riuscito a diventar poesia, perchè non era diventato neppure vita e commozione nella mente di Papini.

Papini ondeggia tra la peggior letteratura e il peggior tartufismo religioso. La mistificazione può ingannare i mediocri ammalati di ciò che per molti secoli si è chiamata letteratura. La letteratura staccata dall'uomo può far concepire la possibilità d'imbalsamare Papini tra gli Accademici del Bello Scrivere. Ma è noto che il bello scrivere degli accademici è null'altro che una metafora dello scriver male.

Papini in questo libro scrive male, perchè pensa e sente male. Di qui la stonatura tra musica e prosa. Perciò il libro è noioso. Giuro che ben pochi sono riusciti a digerirlo tutto. La sua prolissità commentaria non ha presa.

Diffetta di costruzione, proprio perchè è commentaria. È una serie di temi svolti, da seconda o tutta al più da terza liceale: e non merita più di sei.

Leggete, in via di esempio, il capitolo che s'intitola *Il Buio*, e ditemi se non sentite la piccolezza in cui quest'uomo vuol chiudere l'infinità di un Dio, mostrando a un tempo di essere falso artista e falso cristiano: la descrizione dello strazio di Gesù resa naturalisticamente e angustiata nella miseria del petto che si dilata, la testa che martella, il cuore che pulsa, la febbre che brucia ecc., si chiude con queste parole: " quel corpo giovane e divino, che tante volte avea sofferto per contenere un'anima troppo grande ecc. ». Questa frase, punto peregrina, se fosse attribuita ad un qualsiasi eroe d'annunziano avrebbe un senso, ma attribuita a Dio, è pietosa, è irrimediabilmente stonata. Chi non sa comprendere la falsità artistica dei duemila passi simili a questo che si trovano nel grosso volume papiniano: frasi e incisi e periodi e pagine che rivelano l'assoluta mancanza di tono, di musica, di numero e di misura, dev'essere certamente un cuor contento. E chi si contenta gode.

La stonatura fondamentale del libro, la mancanza di cristiana umanità e umiltà di fronte a Dio, è dimostrata una volta per sempre dalle buffonesche parole con le quali il Papini annunzia il suo libro, nella prefazione: " L'autore di questo libro ne scrisse un'altro, anni fa, per raccontare la malinconica vita d'un uomo che volle, un momento, diventar Dio. Ora nella maturità degli anni e della coscienza, ha tentato di scrivere la vita, di un Dio che si fece uomo ».

In questa contrapposizione di Papini a Dio e viceversa, io non riesco a trovare che una freddura e non so capire con quanta serietà Papini abbia potuto scrivere che ora il nuovo libro " gli sembra insufficiente espiazione di quella colpa »: che è una sopravvalutazione puerile del proprio merito in confronto ad una colpa commessa contro Dio. Quasi che bastasse la vita di un uomo, per riscattare una colpa e sia pure " veniale " contro il Creatore.

Ho accennato al renanismo di Papini. Completerò l'accenno: Papini afferma di credere nella divinità di Gesù Cristo, ma ogni tanto si distrae, se ne dimentica ed è capace di scrivere periodi simili ai due che qui riporto: " Platone sapeva più scienze di Cristo.... » " Gesù non ha scritto mai nulla... ma sarebbe riuscito, in mezzo a un popolo di possente immaginativa,... uno dei più grandi poeti d'ogni tempo ».

Ora che Gesù, il quale era Dio, sapesse meno scienze di una sua creatura e sia pure Platone, è cosa che Papini ha potuto scriverla soltanto perchè la sua fede era intinta nel volterianismo di un Renan o di uno Strauss, ed è una distrazione assai significativa. Egualmente è un'eresia quella che riguarda la poesia di Gesù, la quale eresia, tradotta in linguaggio spicciolo



significa che se Dio volesse, sarebbe capace di essere un grande poeta. Dio, il creatore della poesia e dei poeti, giudicato alla stregua della critica letteraria! È una distrazione assai grave, sia pure per un novellino della sacrestia.

Ma, lasciando da parte ogni altra considerazione, il libro di Papini contraddice al Cristianesimo per lo spirito d'acredine e di odio che lo corre rabbiosamente in ogni sillaba. Tutta la dolcezza dell'amor cristiano è qui affermata soltanto negativamente, in quanto pochi libri sono pieni di spirito più anticristiano di quello che vomisce nell'opera di Papini. Amore, amore, scrive ad ogni passo questo falso cristiano, e intanto scaglia veleno da ogni poro e impasta il suo vocabolario nello sterco e se ne inebria e se ne profuma. Immaginate Filippo Argenti affuffato nella broda, che predichi la carità fraterna. Ecco il torto inguaribile della Storia di Cristo. Ed io penso che se Gesù dovesse venire a giudicare i vivi e i morti, per noi ci potrebbe essere una speranza di salvezza, ma Papini, con questa vita di Cristo, s'è guadagnato l'inferno in eterno. Proprio per il rancore che nutre contro gli uomini: quelli che Gesù amava. Così questo libro serve anche a sgretolare sempre più ciò che di soprannaturale è nel Vangelo, a rinnegare il verbo d'amore che scende dal Calvario: è una critica incosciente ed è il segno non già di un rinnovamento ma della fine del Cristianesimo.

Dirà qualcuno che nelle nostre parole c'è un troppo vivo risentimento contro il Papini: e sarà forse vero: ma a parte la industruttibile verità delle nostre accuse, è certo che le nostre parole hanno il sapore della ritorsione, perchè in ogni sua pagina Papini non fa che insultare i lettori. Per mio conto mi ribello. Poichè se non ci ribelliamo noi a questo apostolo di aceto e di fiele, che vuol proclamare l'amore lanciando sui nostri visi le sue parole escrementizie, se la gioventù non reagisce contro questo falso scrittore e falso cristiano, bisogna dire che la marcia mediocrità del tempo nostro è incapace d'ogni volontà di protendersi innanzi religiosamente.

Nel leggere i compunti articolo che la stampa italiana con una commovente quanto insipida unanimità prodigava a questa Storia di Cristo, stonata e mediocre, io pensavo che i letterati italiani, già paurosi sotto la impudenza tiranneggiante del cosiddetto stroncatore, volessero ora amcarsi l'animo di quel leoncello da ferro China Bisleri. Papini stesso deve aver letto tra le pieghe delle sillabe un non so che di servile, e, se è migliore di quel che la Storia di Cristo potrebbe far supporre, deve essersene disgustato. Così come nella sincerità impetuosa se pure troppo rude delle mie parole, se egli ha l'anima pura, sentirà assai più umanità che non nelle parole adulatrici dei giornalisti, disprezzati fino a ieri. Dicono che Papini sia un lupo finto, ed un uomo assai buono. Anch'io lo penso spesso e vorrei conoscere la sua anima in un libro nel quale non si sentisse il falso spremere e fremere del

lupo: ma se i lettori hanno il torto di non aver letta fra le sue pagine la sua bontà, egli deve riconoscere di aver fatto di tutto per travisarsi. Esempio doloroso della crisi romantica. (A Papini hanno fatto male i libri: se ne è avvelenato perchè non ha saputo dominarli; anche la vita di Cristo è un fiore di carta, irrimediabilmente falso e mediocre).

Ma se Papini è traviato da momentaneo offuscamento di spirito, se dimenticherà le pose apocalittiche e si rifugierà nell'arte, servendo in purezza di cuore quella che a noi sembrò la sua miglior virtù, se non tradirà la poesia con decadenze simili a quella della Storia di Cristo, possiamo sperare da lui una conversione meno pomposa e meno eroiceggiante, che sarà un ritorno più raccolto e più puro alla sincerità ed alla serenità.

Dopo di che avvisare i maligni lettori che anche in questa Storia di Cristo, sono, a tratti, pagine belle, può esservi un'aggiunta superficiale. Papini è sempre un notevole scrittore; ma il tono fondamentale, l'ansito lirico di quest'opera è sbagliato senza remissione: segno evidente che il suo Cristo non si è purificato in bellezza, come non si è raccolto in una fede profonda.

C'è dunque da combattere, nelle lettere italiane, il diletantismo papiniano-cristiano. Io m'immagino già alcune centinaia di poeti mocciosissimi per infanzia o per senilità, che arieggiano i gesti e le parole fatue del Convertito.

Cialtroni!

...

La Storia di Cristo del Papini, svalutazione capricciosa e incompetente del pensiero umano, rivela a un tempo la decadenza artistica dello scrittore fiorentino, e l'insufficienza filosofica ed etica del ritorno al Cristianesimo.

Ma il turbamento romantico che la guerra ha accentuato in alcuni spiriti contemporanei si rivela meglio, come stato d'animo diffuso, in uno tra i più significativi scrittori giovani, Mario Missiroli.

Missiroli si attacca non so se con maggior fervore o con più desolante disperazione al suo vecchio cattolicesimo astratto, ma non se ne appaga e catastroficamente sembra ripetere il grido di tutti i mistici pessimisti che mai avrebbero voluto esser nati.

Missiroli ha sopravvalutato il grandioso problema della guerra: lo ha visto in un irrigidimento di formule, in un conflitto di astrazioni, e non già nella sua innumerevole vibrazione etica.

La guerra è per Missiroli, a priori, un male: ecco il torto. La guerra è un piccolo fatto, pur nella sua gigantesca vicenda, dinanzi all'immortalità della vita. È assurdo credere che esso debba o possa significare la crisi

del pensiero, e la fine della filosofia idealistica. Tanto varrebbe dire che le guerre fatte subito dopo il Cristianesimo, quando, si vorrà convenirne, non esisteva ancora il razionalismo moderno, fossero la crisi della fede, e significassero la inferiorità del Cristianesimo, perchè non era riuscito ad evitar le guerre.

La verità è che il problema della guerra sopravvalutato sino a farne il divoratore della razionalità umana, è il problema stesso religioso che sogna il paradiso per attaccamento al « senso » fisico e corporale della vita. La beatitudine cristiana finisce col diventare la meta del piacere. La religiosità è spesso una forma carnale della passione.

I cattolici che si preoccupano troppo della guerra, sopravvalutano carnalmente la vita nei due poli della nascita e della morte: la sensualità romantica del loro piacere-pensiero li tradisce stranamente. È molto difficile essere cattolici sul serio.

In due scrittori cattolici (Papini e Missiroli) una crisi suscitata dall'idea della guerra è logicamente un non senso. La guerra è un fatto contingente della parentesi umana, nella vita vera che è quella dell'al di là. I credenti, malgrado tutto, non devono dare soverchio peso alla morte, poichè la loro vita vera è nel futuro della pena o del godimento eterno.

La guerra può suscitare spasimi di ribellione soltanto negli spiriti che vedono in essa la distruzione totale della vita umana, o, che è peggio, l'ignoto con tutte le sue paure. Ma poichè per il cattolicesimo la vita umana è una parentesi per definizione miserabile, e vita e morte sono due punti trascurabili nella vita vera che è quella dell'al di là, i cattolici devono essere per lo meno agnostici di fronte alla guerra che uccide, se mai, la frale vita del corpo, ma dà libertà all'anima per l'eterno. Tutti i dolori della guerra sono nulla di fronte all'eterno. Hanno mai pensato Papini e Missiroli ai dolori eterni di tutti quegli uomini che nacquero prima di Cristo e che bruciano senza pietà nel fuoco della, ahimè, giustizia divina? Che cosa può essere la miseria di una guerra, quando esiste la miseria della tragedia oltremondana?

Nella gigantesca visione del mondo che sommove popoli e imperi, e ad un cenno di Dio travolge in cataclismi inesorabili città e regni, farsi impressionare dal fenomeno della guerra, è cattolicamente una distrazione.

Nè soltanto cattolicamente.

È il concetto stesso della vita e della morte che straripa da quella piccola concezione la quale segna la vita umana tra le due date del calendario. L'idealismo non fu penetrato abbastanza anche da coloro che bevvero alle sue fonti, ma si saziarono presto dell'acqua chiara e preferirono tornare alle fontane dipinte. Gli uomini certo non sono mai nati: il tempo è nato dal loro seno, non essi dal tempo. Questo divinizzare l'uomo è un capovolgimento della teologia? Apparenze: la teologia è la dottrina dell'uomo che delimita i confini della

sua creatura umanissima: Dio. La vita e la morte sono due momenti del tempo meccanico: la vita vera è l'immortalità. Il problema dell'al di là sorge sulla morte: ma sulla nascita non è mai sorto con profondo tormento il problema dell'origine: pure il futuro e il passato della vita umana, proiezioni dell'eternità nel tempo sono uno stessoproblema. Nell'universalità della vita, la guerra, pur nella sua sanguinosa tragedia, nell'angoscia di tutti i lutti e di tutte le lagrime, nella disperazione di tutti i dolori, è una parentesi breve, un segno di lapis sull'enorme facciata bianca del mondo.

Perciò gli uomini che se ne sono montata la testa, in una sopravvalutazione che non è più forza di sentimento, ma stortura di pensiero, hanno dimenticato che il pensiero non conosce realtà che non possa dominare, così come hanno dimenticato che la maggior parte del mondo e degli uomini erano fuori degli interessi che la guerra abbracciava, nella sua ampiezza gigantesca.

Ma il pensiero di Missiroli, o meglio, il suo stato d'animo arbitrario e reticente, è contraddetto dalla presenza energica e irriducibile dell'idea: « La disperazione moderna, non ultima causa della guerra, trova una spiegazione nel fatto che la scienza non basta all'umanità. L'esigenza religiosa è invincibile; ma nessuno è più capace di credere. E allora prepariamoci ad un'altra guerra. Le guerre sono le distrazioni dell'ateismo ».

E queste sono eresie paradossali: una frase che dicesse: le guerre sono le distrazioni di Dio, sarebbe perfettamente uguale. Certo se la guerra è una distrazione dell'ateismo, i terremoti e le carestie e tutti i mali quotidiani della vita, sono una distrazione di Dio.

Se la filosofia moderna (il razionalismo storico) non basta alla nostra angoscia, non certo basterà il ritorno alla Chiesa cattolica: possiamo essere scontenti della nostra filosofia, ma non possiamo, senza abdicare a noi stessi, ritornare a posizioni che già non bastarono ai nostri avi remoti. Se il telefono ci sembra imperfetto, è ridicolo voler tornare al portavoce. Il Cristianesimo è un'epoca tramontata. Il regno dello spirito non si realizza se non nella carne, sia pure superandola, come l'amore si realizza nell'abbraccio cosmico dell'uomo e della donna. Un cristianesimo realizzato nel quale non esistessero più vizi, non darebbe neppure virtù. Il valore della realtà è dialettico.

Ma il Missiroli, domanda: « Al'indomani della guerra mondiale, ti pare possibile credere ancora nel razionalismo immanentista e nello storicismo? »

Ora da che cosa, per opera della guerra, è contraddetto l'immanentismo o lo storicismo? Soltanto dall'incompleto possesso della metodologia filosofica che si rileva in Missiroli. Il quale però s'accorge che almeno alcune posizioni fondamentali del razionalismo assoluto sono imprendibili e non si riesce, in nessun modo, ad abatterle.

Vi sono degli scrittori contemporanei, che rimanendo ferrati nelle spire

\*

di un idealismo non bene dominato; nel gioco ironico di una logica invocata contro la logica, tentano scrollare se non distruggere, il razionalismo. La storia perde i caratteri che la fatica dei nostri ultimi filosofi ha segnati, e ridiventa una cosa assurda e irragionevole. I fatti sono visti geometricamente nel loro blocco caotico: bolcevismo, socialismo, liberalismo, cristianesimo, cattolicesimo, borghesia, proletariato ecc. E queste apparenze matematiche e statistiche sono scambiate per realtà. La guerra stessa non è vista nella sua interiore efficacia ma è guardata dall'esterno come un unico fatto indistinto ed amorfo: nel blocco si dimentica che la guerra è il dramma di tutte le coscienze che la pensarono e la realizzarono: e dev'essere dunque risolta e compresa nella razionalità delle idee.

I negatori dell'idealismo, se vogliono pure qualcosa dire della realtà, non possono rinunciare all'idea. Questa rinuncia è impossibile.

Se io non avessi fede nell'immanenza dello spirito, non sentirei certamente la possibilità stessa di parlare di un'arte, e per scendere, se è lecito, al concreto, vedrei vanificato il mio libro come una cosa sospesa nell'assurdo più vuoto e più tormentoso. L'unità della vita mi dà ragione della diversità, e sia quella ideal distinzione che si dice arte. Il dualismo è anch'esso ironicamente una unità ideale. Ma il dualismo, e sia pure quello indeciso e contraddittorio di Missiroli o del Cristianesimo, è inconcepibile senza l'idea dell'unità. L'anima e il corpo non sono che aspetti di Dio. E Dio è l'unico anche se ha creato il mondo che è soltanto una sua parte.

La negazione del pensiero che Missiroli compie servendosi del pensiero, è l'eterno equivoco dello scetticismo e di tutte le sue varie forme. « Senza Dio non si spiega nulla, non s'intende nulla ». Ma intanto chi spiega Dio? Anche Dio, l'irrazionalità pensata vuol essere per noi un mondo che, se è affermato, è in realtà conosciuto. Certi atti di fede sono un'immoralità. Il giorno in cui avrò dubitato dell'assolutezza del pensiero, perchè non dovrò dubitare che la ragione mi abbia ingannato rivelandomi Dio? Se il pensiero è l'unico controllo che io abbia della realtà, qualè sarà il punto a cui mi riferirò per la certezza e per la verità (dico anche della più angusta e personale verità) quando avrò negata la verità stessa del pensiero?

Scrivè Missiroli che il dogma è una verità purificata dall'errore. Or con quale sapienza egli sa ciò? Egli che nega la verità assoluta umana ha dunque conoscenza di una verità superiore al dogma stesso, quella che gli consente di porre la verità del dogma. Così i teologi (beati loro!) finiscono col conoscere il pensiero di Dio perchè gli suggeriscono le leggi da stabilire e gli regolano le azioni.

Il dogma! E vorremo dunque pensare che siano in errore e in peccato i milioni di uomini che credono in una religione assolutamente diversa dalla



cattolica e adorano debitamente il loro Dio? Vorremo condannare all'inferno o per lo meno all'assurdità del limbo, tutta la paganismà del passato e del presente, tutta la cristianità non cattolica di ieri e di oggi, per non aver osservata la dottrina del Bellarmino? Questa sì che è la vera, la dolorosa tragedia del mondo, la fusione concentrata di tutti i dolori che tutte le guerre passate e future possano suscitare: la pena eterna il cui dramma spaventoso a me fa completamente dimenticare tutte le disperate tristezze del mondo. Ma Missiroli, credente nella Chiesa cattolica, di ciò non si avvede.

E non pensa che il senso del dovere morale supera il catechismo utilitario, asceta alla beatitudine dell'ozio eterno e divino, regno per fortuna impensabile, perchè privo di contrasto e di moto. Come potrà realizzarsi la beatitudine che la Chiesa promette ai credenti? Coloro che ne parlano e l'annunziano dovrebbero saperlo: oppure cadranno in quel preteso errore che essi attribuiscono, a torto, allo storicismo idealista, quello di concepire una storia senza fine. Chi ha segnato la meta della Storia? Missiroli risponderà: Dio nell'al di là. Ma l'eterno stare della beatitudine o del tormento, non è concepibile se non come un eterno moto. E allora esso non sarebbe affatto diverso da un pensiero che neghi una meta alla storia. La storia cattolica è la ripetizione di Dio: la creazione stessa del mondo, intesa cattolicamente è un assurdo: se il mondo è a immagine e somiglianza di Dio, o il mondo o Dio sono inutili. E da questo cerchio non si esce.

La meta del mondo è nell'atto stesso e nello svolgimento dell'idea. Se la storia idealistica non si giustifica, nessuna realtà si giustifica, molto meno quella cristiana. Vero è che all'umanità dell'idealismo Missiroli chiede argomenti in forza della sua « idea ». L'atto non può staccarsi dal fine: la storia coincide con l'atto. Il fine è nel cuore sorgivo dell'uomo: è la bellezza, la verità, la moralità che si attuano ad ora ad ora nella coscienza umana: solo concependo in una distrazione assai facile, come esterne all'uomo la verità, la bellezza, la morale, sarà possibile credere che la storia idealistica non abbia un fine; solo staccando il fine dell'azione concreta, sarà possibile proclamare la morte dello storicismo. Gli antistorici ritornano alla concezione statica perchè si lasciano sfuggire il pensiero in atto, per adagiarsi nella immediatezza di un sentimento pigro, contraddicendo spesso anche le proprie idee generali.

Le leggi eterne di cui ragiona Missiroli, non si attuano fuori di noi, in una storia astratta ed esterna ed incomprensibile, ma si attuano nell'infinità del nostro processo, nel ritmo delle forme spirituali. Il fine si attua nello slancio verso la soddisfazione che dura un attimo e crea un nuovo problema alla nostra attività e al nostro slancio.

Contro l'idealismo che concepisce l'unità di filosofia e storia, si è ef-

fermata la morte dello storicismo. Ma coloro che movevano questa critica - ed anche il Tilgher che è scrittore nobile ed acuto - restavano in parte nell'ambito dello storicismo stesso o non erano arrivati a comprendere il suo valore integrale. E in una sopravvalutazione della portata ideale dell'ultima guerra e, ad un tempo, con un'angustia socialista di visione, consistente nello scambiare la storia - tutta la storia -, coi valori economico-sociali, con le fasi della lotta tra capitale e lavoro, è stato detto che la filosofia dell'azione assoluta menava alla guerra.

Chi ha creduto che la guerra dovesse modificare l'essenza di un sistema di pensiero, mostra di scambiare il contingente con l'eterno, il mutevole con l'assoluto.

Ma se la filosofia dell'azione conduceva alla guerra, qual filosofia ha condotto gli uomini alle guerre precedenti a questa filosofia che è stata detta con facile paradosso, la filosofia della borghesia?

La filosofia, per fortuna (è quasi ridicolo scrivere queste cose tremendamente ovvie) sia essa pensata da un borghese o da un proletario è fuori della classi, è sopra di esse, come la storia, la quale non coincide con l'ideale astratto dei due combattenti, ma li unifica entrambi nella sua dialettica. Non la guerra deve spiegare la filosofia, ma questa deve spiegare la guerra: farsi guidare dal romantico turbamento della guerra per annunziare la crisi del pensiero, significa sopravvalutare uno dei molti, sia pure giganteschi, fatti della vita e svalutare l'eternità del pensiero. Dire che la guerra è la catastrofe della filosofia borghese è un paradosso da comizio.

Io contesto il diritto filosofico di dividere il mondo in capitalisti e socialisti: il mondo è troppo più vasto di queste due formule contingenti e transitorie: la guerra, il capitalismo, il socialismo passano: la storia-filosofia, come è concepita dagli idealisti combattuti, resta. Lo storicismo non è nè conservatore nè rivoluzionario, proprio perchè la storia può permettersi il lusso di considerare ciò che agli occhi contingenti sembra rivoluzione, soltanto come un minuscolo spostamento in avanti della sua attività, per nulla più notevole del periodo non rivoluzionario che lo precedette e che fu indispensabile quanto il rivoluzionario, al suo svolgimento ideale. D'altra parte lo storicismo sa che l'evoluzione non sarebbe neppur concepibile senza la rivoluzione, e viceversa: ciò è troppo lapalissiano perchè sia necessario ripeterlo.

Intanto che cosa hanno opposto allo storicismo i nuovi critici? Nulla, neppure una critica, perchè è evidente che una critica non può nascere se non da un pensiero ricostruttore, che, superando la posizione precedente, nell'atto stesso, pone la nuova soluzione.

La posizione di questi critici è espressa da Missiroli e da Tilgher: sono catastrofici circa la società, ma dichiarano soltanto di non essere contenti

della nuova filosofia, quella, in fondo, della quale è fatto ancora il meglio della loro anima. Tornare indietro non sanno. Sono antistorici in una maniera sentimentale, romantica, ma non hanno la classicità trasparente di un pensiero superatore. Ciò è lo stesso che dire: non hanno vinto l'idealismo che combattono e forse non hanno ben compreso il valore dell'idealismo in tutta la sua ampiezza. Missiroli e Tilgher sono due temperamenti che si dibattono in questo estremo romanticismo del quale io ho parlato in queste mie pagine e mi è caro ricordare qui la loro opera, ricca di sensibilità umana, perchè essi confermano la tesi generale di questo libro sullo stato d'animo del romanticismo decadente, e perchè la loro opera letteraria, tra quelle dei giovani, è assai significativa.

La sopravvalutazione della guerra, attribuendo a certe parole un valore contingente e arbitrario fa proclamare al Tilgher che « che la civiltà dell'Europa moderna quale l'Antichità greco-romana, il Cristianesimo e il Germanesimo l'hanno plasmata, tramonta nelle fiamme e nel sangue, Sembra suonata ormai l'ora del secondo medioevo di Europa, della ritornata barbarie del mondo ». O perchè mai?

Se questo è un pensiero di verità, averne coscienza significa aver già superato il Medioevo. La Storia potrebbe domani esser lieta che un uomo solo, e sia questo Adriano Tilgher, avesse detto la sua parola di verità eterna, la quale non poteva nascere senza il flagello della guerra.

La provvidenza cristiana e la Storia razionale in questa verità coincidono, della volontà di Dio che è bene. Lo storicismo non finisce, se pure il regno dell'astratta giustizia bandita dalla mediocrità spirituale di un Lenin riesca ad affamare il paese che fu il granaio del mondo, facendo più vittime in un mese di quanto la guerra mondiale non abbia fatto in cinque anni. Tremenda punizione della storia è questa contro l'immoralità di coloro che non sanno comprendere la razionale moralità della storia.

Del resto Tilgher, contro il proprio pessimismo, pensa che il mondo avrà il suo rinascimento, benchè aggiunga che i nostri mortali occhi non lo vedranno. Io dico che lo hanno già visto, e mai il mondo ha vissuto uno splendore che agguagli lo splendore di questa crisi mondiale, se, sopra momentanee deviazioni ventripete dovute proprio agli antistorici, si annunzia un ordine nuovo e lo si prepara e lo si forgia con passione. Annunziare la barbarie di oggi significa dimenticare i fattori morali della società, confondendo l'intelletto con la pratica e l'umanità con la lotta tra capitale e lavoro, episodio tutt'altro che centrale nella vita del mondo: episodio sopravvalutato per le influenze politiche dell'ora le quali turbano il cervello sino a fargli perdere quel dominio sulla materia, che si chiama universalità concreta.

Questo voler immettere nella filosofia le pseudee-idee della borghesia e

del proletariato, astrazioni pratiche, espressioni geometriche della Realtà che rompe gli schemi delle parole approssimative ed esterne, affermando che « tutte le idee sulle quali la società borghese moderna si dirigeva come su tante stelle polari sono tramontate », è una concessione alla faciloneria bolcevizzante che si ferma alle apparenze.

La guerra non ha spostate le idee, poichè nessun fatto contingente, per quanto grande, può spostare la razionalità: ciò che ha spostato sono le pseudo-idee: la grande formula della razionalità della storia non si muta per oggi: l'idea del perenne superamento non è infaccata.

Quale che sia il nuovo ordine sociale, la Storia che è filosofia, non ne è in nessuna parte scalfita. È sconfitta invece la visione socialista di una storia che guardi i soli fattori ventripeti ed economici.

A tratti sembrerebbe che il Tilgher creda nel bolcevismo come in un ordine che rappresenta una civiltà superiore a quella detta borghese: e irresistibilmente in questa affermazione si condanna da sè il tentativo di svalutare lo storicismo. Del resto se per superare un pensiero che non può resistere all'urto dei fatti era necessaria la crisi mondiale, lo storicismo si vendica di Tilgher mostrandogli che il mondo va innanzi, sempre, e sulle rovine della guerra crea un nuovo pensiero più vasto e più comprensivo.

...

V'è infine una teoria scientifica che comincia ad aver corso tra i giovani letterati: è la teoria della relatività: ma essa, se mai, conferma la metodologia dell'idealismo.

Ciò che nella scienza è verace conoscere, era relativismo anche prima di Einstein: era il pensiero che doveva culminare nell'ultima filosofia italiana. Il resto, era, nella scienza, e tale rimane anche con Einstein, pura costruzione pratica irreali. La teoria del relativismo filosoficamente non è una novità: per le sue applicazioni pratiche, per la sua traduzione in atto dev'essere vagliata nella moderna economia. Si tratta insomma di sapere se l'accettazione della teoria della relatività, dal punto di vista della fisica e di tutte le scienze affini, sia utile o meno. Copernico è stato finora più utile di Tolomeo, ma non più vero. La fusione del tempo e dello spazio non doveva aspettare Einstein per essere affermata. Ciò che da un lato si chiama altezza, dall'altro si chiama profondità, dall'altro estensione. La durata è diversa a seconda che sia guardata da un punto o da un altro. La durata si direbbe è uno stato d'animo. Lo spazio che contiene non ha senso senza le cose contenute: lo spazio è il contenuto e viceversa. Per l'idealismo la natura è risolta nell'atto dello spirito. La scienza astratta credeva all'esistenza immuta-

bile della natura esterna: il relativismo non fa che spostare, finora, questa teoria, senza risolverla in idealismo universale. La scienza in quanto fisica o scienza naturale o psicologia o statistica non è verità; è comodità.

Perciò la rivoluzione nel campo delle idee che i letterati frettolosi ci annunziano, è metafora fino a quando non si tradurrà in fatti efficaci; come le tre o le quattro o le  $n$  dimensioni non hanno valore se non nella loro capacità di economia, ai servigi della teoria e della pratica in senso stretto.

A noi, tanto per portare un esempio, a noi, nella nostra coraggiosa ignoranza di certe verità pseudo scientifiche, non era mai frullato per la testa che la luce potesse non avere un peso; cosicchè per questa parte il nuovo indirizzo scientifico che afferma tra le altre cose, il peso della luce, non ha destato la minima meraviglia. Ammesso un concetto fisico della realtà, devono avere un peso anche le idee ad anche il pensiero: tanto più, dunque la luce o l'odore o il suono. Questioni in fondo di lana caprina, se non sono valutate per il loro valore pratico, il peso della luce potrà essere utile scoperta ai bisogni della vita (e se ne potranno giovare medici e chimici e fisici ecc.), ma non è una verità teorica che assalti e rinnovi la razionalità dello spirito: verità eterna.

Aspettare dunque dal metodo delle scienze, sia pure con la teoria della relatività, una rinnovazione dei problemi dello spirito, è un'illusione perniciosa.

Dopo le aberranti degenerazioni del positivismo, i nuovi equivoci non dovrebbero trovar facile presa, sia pure nello scintillio femminile delle mode che vengono d'oltralpe.

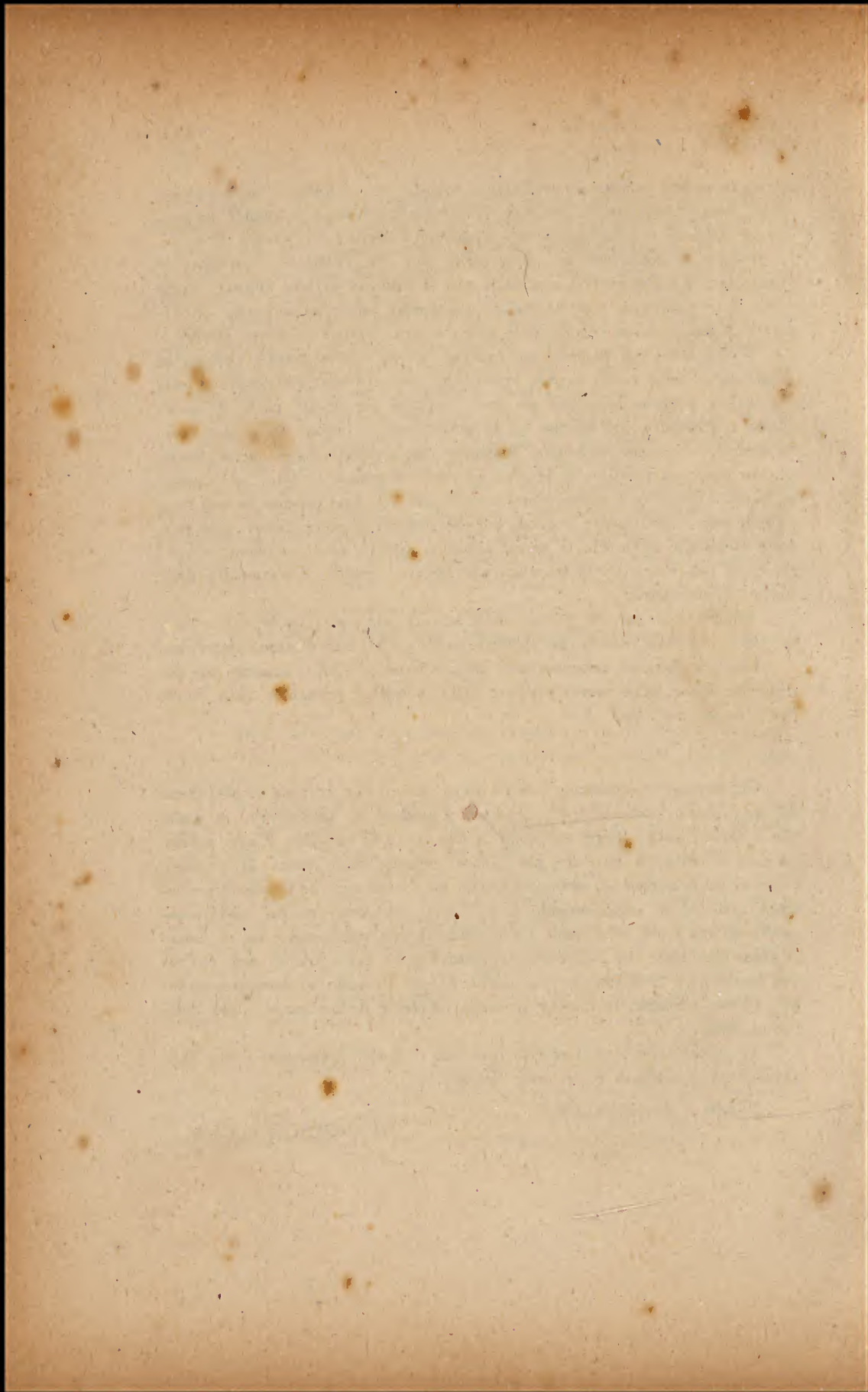
...

Conchiuderò rapidamente: un pensiero nuovo, che corroda le basi ideali del mio volume, come filosofia generale o estetica in particolare, in Italia non è sorto, dopo i giorni nei quali la mia fatica fu compiuta. È aver potuto, sia pure accennando, mostrare che i nuovi pensieri sono ritorni al passato, frutto di slogicatura e di sentimentalismo, mi fa sperare che il mio libro sembrerà, quale io lo volli, intonato ai più vivi e veri problemi del nostro momento, in una unità nella quale l'arte abbia la sua autonomia e ad un tempo la gerarchia ideale che è il perpetuo diversificarsi della realtà, nel circolo dell'Assoluto. Il problema morale, quello logico, e quello economico sono legati all'idea dell'arte, in quanto processo di ideale distinzione e ritmo della divina unità.

Mi sembra che con lo sfondo polemico di questa prefazione, il mio libro guadagnerà in saldezza ed in comprensione.

*Napoli, 3 Settembre 1921.*

FRANCESCO FLORA



*PARTE PRIMA*



PARTE PRIMA



## LA DECADENZA ROMANTICA

### L'origine dell'arte moderna in Italia

Si può cercare l'origine più vicina di ciò che chiamiamo *arte moderna* nella rottura della nostra tradizione classica compiuta dai primi successori di Giosuè Carducci, e nel fascino troppo acuto che le letterature straniere contemporanee — e prima fra tutte la francese — ebbero sulla sensibilità degli italiani nuovi, usciti con troppo zelo dal municipalismo e provincialismo delle loro lettere umane.

Ciò che chiamiamo arte moderna — e lo dico in principio, ma il mio pensiero sarà chiarito da tutte le pagine che seguiranno — non è di fatto l'arte vera, ma il concetto o il preconetto che noi abbiamo foggato, per necessità o per capriccio, di ciò che è l'arte; ma il giudizio che delle opere diamo per dichiararle belle o brutte; ma la critica che orienta le nostre predilezioni e classificazioni; ma il pratico intento che ci fa cercare modi di vita e non già di arte pura.

L'arte vera sfugge a quest'analisi e a questa classificazione che noi compiamo, raccogliendo una serie di opere sotto la frase *arte moderna*. Perchè ogni opera d'arte è un compiuto mondo nel quale le leggi del tempo non possono segnare i caratteri di modernità e di antichità.

La parola *moderno* applicata all'arte non può avere un valore estetico. Deve perciò designare o il *contenuto* o la *forma* approssimativi dell'arte prodotta oggi. Poichè tutti consentiranno che *moderno* non è una parola cronometrica, ma serve ad indicare uno spirituale momento contemporaneo, determinato da certi modi di vita e di forma — con-

tenuto e tecnica —. Se ciò non fosse, non si saprebbe certo capire perchè sia più moderna l'arte di Marinetti o di Soffici che quella, poniamo, di Alfredo Baccelli.

Chè se poi la parola *moderno* fosse soltanto una metafora della parola *artistico*, allora l'arte moderna bisognerebbe cercarla dove essa è, e non già nello schema della modernità temporale. E moderno sarebbe Dante o Foscolo non meno di Rimbaud o di Corbière. Ma questo significato non è molto diffuso.

Compiere un aggruppamento di opere d'arte e chiamarle moderne, non è mai di fatto scrivere una storia dell'arte, ma tracciare una cronaca dei contenuti o delle forme in astratto: cogliere cioè non ciò che è arte in sè stessa, nella sua autonomia lirica; ma i caratteri di somiglianza di ciò che forma la materia dell'arte, e di ciò che forma i modi di espressione.

Ora, nella maggior parte di quelle opere che il tempo nostro chiama moderne, è possibile separare nettamente contenuto e forma, proprio perchè l'accento vitale d'ognuna di esse batte, non già sull'unità lirica dei due elementi, ma, o sul contenuto grezzo (rimanendo cioè vita pratica non trasfigurata in arte) o sulla forma (rimanendo pura grammatica di linee e di parole e di suoni).

Che cos'è il contenuto di un'opera d'arte preso in sè, se non i modi di vita e magari di pensiero non trasformati in arte? La pratica del sentimento.

E che cos'è la forma presa in sè, se non lo schema astratto di regole e canoni nuovi o antichi, codice che non risponde mai alla realtà? Ciò è un'inerte astrazione di suoni e di colori fisici, un procedimento economico dello spirito, in una parola, la retorica.

L'arte vera è l'unità viva e mobile e divina di questi due elementi. E dell'arte vera, nella sua purezza, io non saprei quali origini cercare fuori di quelle chiuse nel cuore sorgivo di una singola poesia e d'un singolo artista.

E se mi decido a tracciare una linea di svolgimento dell'arte moderna, io posso — dopo quanto ho detto — dispensarmi dal ripetere che intendo valermi d'un procedimento analitico provvisorio, il quale dev'essere completamente sommerso nella sintesi finale. Io posso segnare la cronaca dell'arte moderna, scindendo non per mia volontà, ma per l'appiglio stesso che le varie opere del tempo nostro mi danno, il contenuto e la forma. Non sono io che separo: è la cosiddetta arte moderna che non è unità.

S'intende che io colgo solo i caratteri dominanti della letteratura e dell'arte contemporanea: momenti artistici non possono mancare mai allo spirito umano e la nostra non può essere che una pratica questione di quantità. Così è chiaro il carattere di approssimazione che deve avere la mia indagine sulle influenze (sempre culturali) dell'arte straniera.

Nella tradizione italiana dunque che non si era scossa nell'urto del primo romanticismo, irrompe il romanticismo decadente: irrompono Pascoli e D'Annunzio: irrompono Nietzsche e i facili perversitori della sua opera: irrompe il decadentismo francese che aveva assorbito il goticismo funebre di Pöe e le malattie sottili di Novalis.

La decadenza romantica esaspera tutti i suoi mali: nasce la poesia d'oggi sensualista e praticistica.

Chi ripone i primi segni remoti di quest'arte nella Francia che suscitò la letteratura delle confessioni con Gian Giacomo Rousseau, non ha più ragione di chi ne trova i parentali nel petrarchismo italiano.

Il petrarchismo nostro passò infatti per le terre d'Europa cambiando nome, ma restando, nella sua profondità, l'amor fatuo delle parole concettose e meravigliose, il virtuosismo delle tecniche brillanti, il praticismo sentimentale mal trasfigurato in arte. Certo questo male che in Europa era a tutti comune nel malfamato seicento, fu da noi presto trionfato nel senso di classicità che la nostra poesia, liberando in lirica una nuova coscienza etica, seppe ridonare a sè stessa, culminando in Leopardi e in Manzoni.

Ma io non protesterò se qualcuno, non contento di fermarsi ai primi postcarducciani, vorrà riportarsi tanto lontano da concludere che il secentismo italiano, l'eupheismo di Giovanni Lyly, il gongorismo di Spagna, il preziosismo francese: la concezione e la pratica dell'arte come novità e non come volontà lirica, l'autobiografismo angusto nella sua sincerità confessionale, la dispersione artistica nelle analisi secondarie, formano una sola catena che al suo punto estremo porta la cosiddetta arte moderna: e che dunque il petrarchismo ci ritorna, sia pure passando per altri popoli.

Cambiando i nomi, osservazioni simili possono ripetersi per tutte le altre arti, dalla pittura alla musica. Ma io per ragioni di metodo mi fermerò principalmente sulle lettere.

L'arte italiana era raccolta in una tradizione che Giosuè Carducci, ultimo, continuava e direi conchiudeva.

Già nel seicento la vecchia letteratura italiana parve cosa fredda e angusta e sorpassata, e a mezzo del secolo XVIII, l'abate Saverio Bettinelli scriveva le sue *Lettere virgiliane*, stroncando la nostra storia letteraria. L'Italia si era infatti appartata dalla grande vita europea, e come di capitale era diventata provinciale, tutto ciò che di più vitale nei movimenti ideali dell'ultima Europa si era venuto maturando e svolgendo, non aveva trovato nessuna adesione nello spirito artistico degli Italiani. I quali apparivano chiusi e fermi nelle angustie del loro classicismo frigido e pedante.

E come dal cinquecento in poi, tranne la rutilante imposizione di alcuni grandi nomi scientifici da Galileo a Volta, e il torrente di gioia musicale che dai melodrammi italiani scorreva per le vie dell'Europa, nessuna delle nostre attività intellettive e morali si era affermata nel mondo, anche la letteratura italiana dell'ottocento non aveva avuto influsso sulla letteratura mondiale. Colpa di quelli che ci ignoravano, perchè nell'ottocento ben poche letterature e forse nessuna, possono contrapporre le loro opere a quelle che nacquero dal genio di Foscolo, di Leopardi, di Manzoni; come in filosofia nessuna nazione, tranne la Germania, aveva nomi da contrapporre a Rosmini e Gioberti e più tardi a Spaventa e a De Sanctis. Certo la tradizione italiana, non che influire all'estero, non ebbe prestigio neppure sulle nuove generazioni italiane. Cominciarono invece irresistibili influssi stranieri. Non che questi mancassero del tutto prima: ma ora, in un eclettismo vagabondo, tutte le letterature straniere irrompevano nella classicheggiante letteratura italiana e ne dissolvevano gli elementi troppo rigidi, e suscitavano gusti stranamente sottili negli animi avvezzi alla purezza nuda della grande e sintetica arte italiana. L'equilibrio nostro ne fu scosso e oscilla ancora, oggi più che mai, con tremolii torbidi, sotto la bufera di sensibilità straniere ed esotiche, che nate in popoli diversi di tradizioni di spirito di visioni, non si sono ancora fuse nell'arte italiana.

Gli influssi stranieri non erano soltanto d'arte, di poesia o di musica o di pittura; ma di filosofia e di scienza, e, meglio, per adoperare una parola cara ai tempi che ci precedono, di sociologia. E se noi ci fermiamo prevalentemente su quelli che diciamo di derivazione artistica, ciò è un modo approssimativo che vuol includere la totalità delle influenze straniere in quanto potevano aver fascino sulla produzione artistica o sulle falsificazioni dell'arte. L'Italia (nè diciamo che ciò sia stato un male) si disprovincializzava.



## Giosuè Carducci

Giosuè Carducci è l'ultimo dei classici, negli spiriti e nelle forme della sua poesia.

Sulla nuova concezione ed attuazione dell'arte, come cioè questa è sentita oggi, Carducci non ha nessun fascino. È un anacronismo. E se a qualcuno dei giovani viene in mente di ripetere la vecchia affermazione che fa di lui il capostipite di Pascoli e di D'Annunzio, gli è perchè nella sua arte non si cerca già il carattere centrale, la liricità integrale, l'originalità carducciana: si cerca invece, travisando i modi e le forme, isolando alcuni elementi che nel sistema d'immagini costruiti dal poeta non possono essere staccate, si cerca, dicevo, il frammentarismo e il praticismo che la poesia decadente ci ha offerto e ci offre ogni giorno. Si giudica Giosuè Carducci attraverso la poetica del mediocritismo simbolista e impressionista.

I caratteri distintivi di Giosuè Carducci: virtù e vizi: la calda se pur borghese forza etica trasfigurata in poesia: il suo neoclassicismo di robusta fede sia pure un po' massonica: le serene primavere elleniche sane e forti e vivide, prima del nietzschianismo d'annunziano: tutto quel municipalismo e provincialismo letterario che non oltrepassava in Francia Victor Hugo e in Germania Goethe ed Heine ed in Inghilterra Byron e Shelley; l'umanismo della tradizione italiana: il purismo sottilmente letterario che riconosce poeta e scrittore Vincenzo Monti e magari Luigi Alemanni, ma nega Giordano Bruno e combatte Manzoni: l'oratoria ingenua e calda e sincera dei suoi impeti di saluto da *Salve Umbria verde* e *Salve o Piemonte* a *Salute o Satana* e a *Salve Dea Roma*; tutto ciò che è in lui, accanto alle ingenuità letterarie, schietta umanità poetica: tutto è lontano da noi. E quello che da lui sembra derivato: certe maschili snodature e fierezze ritmiche e chiarezza di stile e vastità di respiro, attraverso la prosa di D'Annunzio s'è fatto d'annunziano: il ricordo di Carducci sa di scuola e di passato.

E il Carducci, paesista a sprazzi che ci è stato più volte presentato negli ultimi anni, il Carducci tutto frammenti che ci è stato frantumato da un giovane critico, appare perciò un curioso cercator di farfalle sotto l'arco di Tito.

Le rispondenze d'icasticità frammentaria che si trovano nella sua poesia e ciò che si può chiamare paesaggio sensuale, sono un frain-

tendimento della interezza della sua arte. Il poeta dalla robusta liricità totale e dal profondo senso cosmico, si sdegnerebbe.

Il Carducci, che ha voluto presentarci or è qualche anno Giovanni Papini, è passato fra tanti capricci di decadenza che non lo si riconosce più. Papini non poteva capire e sentire Carducci.

Certo i modi dell'arte carducciana non sono affatto continuati (dico in senso approssimativo ch'è nessun poeta ha avuto mai continuatori) in ciò che hanno di umanamente centrale.

La letteratura carducciana, nella sua etica e nella sua estetica, nel suo contenuto e nella sua forma, si può dire per noi esaurita. La nostra stessa adolescenza non fu carducciana. Ciò che del Carducci è passato in noi è filtrato attraverso Pascoli e D'Annunzio. (Ciò non è già tutta recriminazione da parte nostra: la nostra vita letteraria si sviluppa in problemi che il provincialismo dell'età carducciana ignorava, e nella nostra peccatrice decadenza è un lievito di possibilità artistiche che finora erano ignorate).

La poesia italiana, dopo Carducci, perdendo in umanità, s'è angustata nel sensualismo idillico di Pascoli e nel sensualismo sessuale di D'Annunzio. Anche le migliori virtù di costoro, hanno un non so che di voluttuario, come una stanchezza espressiva che non vuole approfondirsi e si culla in ritmi molli, suadenti, fatti per la sensualità dell'orecchio.

È la vita non perfettamente dominata e trasfigurata in lirica, una vita già quasi consumata da quest'arte e quasi vinta, ma ancora un poco resistente col suo pratico piacere: una vita forse in sordina, ma tenace: e tutto s'effonde in una cantilena che mentisce la musica. L'arte comincia a scambiare la liricità con l'affettività elementare, la trasfigurazione del turbamento romantico con l'indisciplina caotica: a confondere la fisica con l'estetica e la pratica con la lirica. È il decadentismo indigeno.

A chi sostiene ancora che D'Annunzio e Pascoli derivino da Carducci, nel senso almeno di continuare i suoi problemi, occorre dire che ciò non ha senso, non soltanto in teoria pura, ma nemmeno nell'approssimazione pratica. I veri padri o meglio fratelli di costoro, se proprio si volesse cercare l'albero genealogico, sono fuori d'Italia, nel disfacimento del Romanticismo.

## Gabriele D'Annunzio

D'Annunzio, in ciò che ha di vivo e che resterà, non può entrare in un quadro di decadenza. Così Pascoli che più di lui è sottilmente malato. Così qualunque altro poeta od artista, grande o piccolo, che riuscì a sciogliere in musica una passione, senza continuarla grezza, a sfogo fisico, nel verso o nel marmo.

Ma il D'Annunzio non riuscito è quello che influenza l'arte d'oggi: o per lo meno, anche del D'Annunzio poeta, quello che interessa la nostra indagine di critici sensuali è il contenuto o la forma separati: in un fraintendimento dell'arte, diamo alle parole artistiche un valore arbitrario, come un lussurioso può eccitarsi dinanzi ad un'opera marmorea, vedendo in essa non la trasfigurazione in bellezza d'un'idea poetica, ma soltanto la donna nuda col seno e col ventre scoperto.

Di D'Annunzio piacque ai nostri sensi, illusi di cercar arte, il superumanesimo lussurioso, quale poteva essere complicato dalle nostre letture di Nietzsche e dei nietzschiani: l'estetismo pratico che della vita volle fare un'opera d'arte: il panestetismo contemporaneo. La sua arte più pura non limitata ai frammenti melodici, ma trasfiguratrice integrale della propria lussuria, rare volte ci ha colpito.

Si può tacere di tutto il D'Annunzio giovane per fermarsi all'ultimo che è l'esasperatore dei propri vizi e delle proprie teorie.

Esaurita la sua veemenza sessuale non sempre trasfigurata in lirica, vinto l'ardore animale che non gli concedeva la serenità per essere superato in espressione e fu scritto come un bisogno stesso di sensualità, D'Annunzio si è attardato in un misticismo a onde musicali, senza davvero sentire l'urto e l'angoscia della tenerezza religiosa. E nel misticismo ha trovato quanto esso ha di isterico e di uterino, l'animalità di una passione che consuma sessualmente una esperienza di purezza e di castità, l'anelito di santa Caterina e di santa Teresa sentito paganamente.

Nel misticismo d'annunziano di oggi, v'è in fondo, con meno profondità, il lievito che fece passare il Wagner dei libretti da un paganesimo formale ad un cristianesimo anch'esso formale.

E non è già una commozione lirica quella che gli desta la poesia patriottica; ma quando non è lo stimolo oratorio all'azione, è qualche descrizione, qualche parola, qualche inflessione che gli piace, qualche sensualità più o meno profonda: e nel misticismo patriottico espresso

dall'ultimo D'Annunzio, bisogna ricercare l'estetismo con l'esibizione lasciva della bellezza eroica e un vago sensualismo meno acre in un uomo che non è più giovanissimo. Così, sia pure attraverso l'ultimo clodellismo, D'Annunzio mistico ritorna al suo spasimo di tormenti spirituali resi sensuali, quelli dai quali mosse nel leggere gli ascetici trecentisti. Ecco il suo libidinismo francescano che rare volte liberò in canto umano la sensibilità del suo travaglio. Il vero D'Annunzio resta ancora il trovatore d'analogie liriche nella sensualità e nell'animalità delle cose. San Francesco capovolto.

La vita intesa come un'opera d'arte conduce in lui all'azione. Potrà forse avvenire che l'ammirazione dei posteri si sposti verso D'Annunzio uomo d'azione. E la sua ultima arte riduca ad oratoria di guerra: e trovi analogie tra l'eroismo cantato e l'eroismo attuato nella pratica. Ma ciò non riguarda l'arte pura.

D'Annunzio è in un certo senso lo spirito più sintetico del decadentismo dell'Europa contemporanea, come è forse il più serrato artista. Dalla teoria dell'arte-vita al sensualismo frammentario, tutte le decadenze della sensibilità moderna sono in lui. Egli è un temperamento di squisito mimetismo. Ciò spiega perchè D'Annunzio abbia subito i fascino e le influenze di poeti e di artisti più grandi o men grandi di lui o addirittura mediocri: massima delle influenze quella di Pascoli che ha sottilmente soffiato fra le melodie di Alcione. Ciò spiega perchè al D'Annunzio della Leda non sia estraneo un influsso che deve essere chiamato futurista. Queste influenze, egli, nel suo mimetismo, le ha rese fatti personali. Un artista e la sua opera diventano pezzi di natura che D'Annunzio risolve in autobiografia.

Qui mi piace fermare ancora questa verità. D'Annunzio, e meglio, il d'annunzianesimo ha interessato la nostra morale di vita: rare volte quell'arte ha toccata la infinità che strugge la materia in purezza lirica e la rende universale.

Quando i posteri parleranno dell'arte d'oggi, getteranno nelle più oscure favisse il praticismo sensuale che oggi noi chiamiamo arte ed è falsa morale di vita: e cercheranno i pochi momenti di poesia pura che noi confondiamo col resto.

Il D'Annunzio artista che i posteri troveranno, noi lo abbiamo confuso col D'Annunzio che foggia un falso matrimonio d'arte e di vita, angustiano nella fisica e nell'animalità della vita pratica, la bellezza pura e la lirica pura.

Oltre ai modi di vita, noi abbiamo cercato in D'Annunzio il tecni-

cismo moderno. E se ci rifugiamo oggi in certe freschezze stilistiche d'Alcione o della Leda, applichiamo anche a D'Annunzio i criteri del mediocrismo simbolista. Lo rendiamo più frammentario di quanto non sia. Perché questo è il male odierno: diamo noi ai passati la nostra sensibilità, non essi a noi. Così non c'è da meravigliare che ad uno sguardo tanto angusto, l'arte sembri cominciata ieri, ed ahimè, in Francia.

Gli atteggiamenti e le forme d'annunziane sono profondamente diffusi tra i moderni. D'Annunzio rimane anche nella prosa del comun tempo nostro come un paradigma: in tutte le movenze plastiche, in tutte le rotondità frondose della nostra prosa quotidiana. In questo senso giornalistico, nessuno può credere d'essersi sottratto all'influsso d'annunziano: dopo Manzoni nessuno tra i nostri scrittori ha avuto sui letterati italiani tanta rispondenza di assimilazione mimetica e icastica quanta ne è toccata a Gabriele D'Annunzio.

#### Giovanni Pascoli

Pascoli è ancora per troppi un tormento spirituale.

Le sue virtù e i suoi difetti sono così tesi da farsi equilibrio, e il lettore sensitivo ne è turbato senza potersi mai nè abbandonare alla gioia della poesia pura, nè alla certezza della raffinata mistificazione. Certo nella nostra più fresca adolescenza, Pascoli ci piacque come una cosa fisica: piacque ai nostri sensi. Quando il nostro gusto si raffinò a cercare non la sentimentalità grezza che dà facile pianto, non il particolare ingemmato che dà facile gioia, fummo spesso sul punto di scrivere il nostro « Congedo a Pascoli », ma ci rattenne il lungo dubbio e il troppo amore. Per molto tempo — e ancora oggi siamo convalescenti di questa malattia — credemmo che si dovessero saggiare con tutti gli scandagli le poesie pascoliane per coglierne l'unità lirica, e a me è venuto perfino in mente si potesse tentare un'esperienza che non vuol essere una pura questione di parole: sperimentare la poesia pascoliana come se appartenesse ad un'altra delle cinque arti empiriche: — alla musica —. Si spostava così in altra direzione la ricerca dell'arte pascoliana. Ma non credo che questa ricerca ci metterebbe ormai in pace col poeta che meglio ci parve esprimere la nostra poesia: ed era un gioco dei sensi al quale oggi lo spirito toglie, a poco a poco, le sue illusioni.

Gli entusiasmi vari e magari opposti che sorgono intorno alla poesia pascoliana, rispondono su per giù ad altrettante false teorie dell'arte.

V'è chi ammira l'impressionismo pittorico e musicale delle singole immagini, il frammentarismo melodico d'un particolare isolato, e scambia per poesia pura un verso staccato, o mezza terzina, o un emistichio, o un gruppo di parole, o una voluta ritmica, o una parola sola, o magari una onomatopea (come accade a chi trova nel Pascoli onomatopeico il preludio della poesia nuova). V'è chi ammira certe concettosità preziose ad antitesi e giuochi verbali. V'è chi ama il Pascoli non già della forma impressionistica, ma del concetto tenero elegiaco idillico umanitario francescano e pacifista. V'è chi battaglia per un Pascoli alessandrino o magari greco di razza, ed ama ciò che nei Poemi conviviali o perfino nei Poemetti è atteggiamento omerico. V'è chi esalta i suoi esametri e i suoi versi latini contro le canzonette anfanate dei metri a ritornello.

Ci sono tanti Pascoli quanti i pascoliani ed altrettante magari consapevoli o incoscienti teorie sull'arte. Tutte in ogni modo guardano a un lato solo del Pascoli: e nessuna d'esse investe il Pascoli nella totalità, per scoprire non già questo o quel particolare, questo o quel concetto pietoso o triste, ma il centro lirico che s'irraggia in un'intera poesia.

Pascoli è la sintesi di tutte le virtù e i vizi della poesia nuova. In lui la sapienza raffinata dei particolari icastici: la melodia breve del frammento: la novità suggestiva del ritmo: ciò che piace alla ghiotta sensualità del tempo nostro: in lui l'effusione del sentimento; ma i difetti di tutta la poesia moderna sono in Pascoli anche più scoperti, per così dire, che in altri poeti meno forti di lui.

E innanzi tutto, a voler isolare per comodità i termini della poesia e fermarsi alla forma, Pascoli è un poeta centrifugo che si sperde dietro la molteplicità delle immagini, sebbene frenato sovente dal controllo del verso. Ma questo verso stesso prelude alla distruzione della metrica, per quello spezzettamento melodico e pittorico, che sfuma nella germinalità caotica della musica grezza non organizzata.

La sua poesia si svolge come un progresso nello spazio all'infinito: e, meglio la sua poesia non si svolge ritmicamente, ma con un senso di spazio fisico. Così il tempo e lo spazio musicale in un motivo *animale* possono dare la successione di suoni che si svolgono senza nessun rapporto d'intimità lirica, una successione puramente chilometrica e cronometrica. Il tempo e lo spazio non sono annullati nell'unità lirica, ma si rappresentano nella loro funzione di successione meccanica. Perchè non si ha un sistema, ma una serie spaziale e temporale d'immagini, e nei rapporti e nelle successioni di queste, non v'è che un apparente criterio di necessità artistica. Manca il centro lirico.



Il frammentarismo del Pascoli (e in genere moderno) consiste in ciò : che egli riunisce insieme vari frammenti in una unità che non li sostiene. Quindi i vari frammenti ciascuno in sè stesso sono troppo politici, finiti, raffinati. L'indeterminato del centro si sperde in una serie di determinazioni accessorie troppo chiuse e compiute. Talvolta questi particolari, ognuno dei quali risalta per suo conto, sembrano eliminarsi a vicenda. La poesia non si sviluppa da un intimo nucleo ma è una serie di particolari che cercano un centro arbitrario. L'autore non pensa liricamente la sua poesia, ma la svolge meccanicamente. Il poeta non ha vista da principio la sua opera in un sogno unitario, ma l'ha poi composta dalle brevi strofe che formano le fulgurazioni del suo senso artistico. Oppure ha tornito i particolari e si è distratto dal punto centrale: Si può dire che la forma pascoliana sfugga ad una vera determinazione ritmica e polverizzi in atomi musicali la sua strofica frammentarietà.

La poesia del Pascoli si risolve spesso in un praticismo non elaborato: ciò è il suo contenuto grezzo: sensualismo mistico, pietà ed umanità accademica, poesia come sfogo. Il dolore per la morte paterna ne è un esempio.

Per tremiti spirituali che si possa avere, per pianti che si debbano esprimere, nell'atto lirico si deve essere sereni. Non si piange per piangere, perchè allora sarebbe poesia ogni pianto. Si piange cantando, si piange in musica, si piange dunque in gioia. Ci si libera liricamente del dolore fisico.

In arte il dolore, nel momento in cui si esprime, non fa più male, anzi è gioia. È come il ricordo. L'unico dolore che esista in arte è quello di non riuscire ad esprimersi, quella passività tra la vita e la morte baluginante, come un sogno d'incubi in cui tu sogni di aprire gli occhi invano o di non poterli aprire. E se davvero Werther e Jacopo Ortis, avessero scritti tutti quei loro dolori nell'arte di Goethe o di Foscolo, non si sarebbero ammazzati mai. La figura del poeta infelice è una vecchia bugia. Quando si consideri il poeta nel solo momento in cui esso è poeta, cioè quando fa poesia (chè a me ripugna di seguirlo nella toletta e nel bagno e nel cesso più o meno inglese, come nei suoi spasimi erotici e politici e moralistici) la figura del poeta infelice, è retorica senza sugo.

Voglio dire che non esistono poeti pessimisti e quando diventano pessimisti non sono più poeti. Chi ha cantato con gioia maggiore di Giacomo Leopardi? Il poeta è felice. E se tu pensi che a Dante fu concesso, pur tra i disagi della vita di scrivere la Commedia, io dico

che fra gli uomini egli fu anche materialmente uno dei più felici. E le sue collere e le sue ire e le sue miserie scompaiono di fronte a questa felicità suprema: il poema a cui ha posto mano e cielo e terra: la maggiore se non forse unica e vera e sola felicità che potesse sul cuore di Dante.

Del resto Pascoli è un sensuale visivo e auditivo. E non è la morte che gli piace ma la vita. E se non canta l'amor lascivo, ama tutte le lascivie degli occhi e degli orecchi e del palato. E il dolore che invoca alla sua vita è una passione quasi sensuale.

In Pascoli abbiamo spesso voluto trovare come il preludio della poesia nuova. Non già che Pascoli fosse il presupposto sillogistico del poeta avvenire: ma lo abbiamo considerato come l'imperfetto iniziatore di quella poesia che noi sentiamo nell'aria, quale spiritualità più pura, quale relazione intuitiva cosmica, come l'infinito contratto nell'individualità finita. A una vita e ad un pensiero più sviluppati, deve corrispondere una poesia più alta: poichè l'arte zampilla e rampa dal pensiero e dalla pratica sentiti come intuizione e fantasia. In questa forma religiosa della vita che il pensiero contemporaneo ha esaltata e fatta valere, nella rinnovata coscienza, noi abbiamo fede per l'arte nuova. S'intende che la fede non è già più che una nostra aspirazione: nè pretendiamo cambiarla in previsione di logica necessità.

Ma questo Pascoli di che io parlo non è il Pascoli realizzato: è quello che si intravede e si presenta in un'ansia religiosa che in Pascoli è restata a mezzo, non trasfigurata in arte. Ed è ciò la condanna di quasi tutta l'arte pascoliana. La qual patisce come una donna che si consuma, come una pubescente viziosa, ed è quasi sempre anelito squilibrio fatica, sensualità non ancora tramutata in spiritualità: il miglior simbolo della poesia da farsi.

Pascoli è un tormentoso problema la cui materia artistica è quasi tutta da elaborare.

### I Provincialeschi

Quando si è parlato di D'Annunzio e di Pascoli che sono la sintesi della letteratura moderna, si può accennare rapidamente ai prefuturisti, venuti dopo di loro.

Il d'annunzianesimo eroico e il pascolismo sentimentale furono liquefatti nei crogiuoli leggeri dei nuovi artisti, di Gozzano, poniamo, o magari, di Moretti.

Ciò che nel D'Annunzio pareva ardore tragico e nel Pascoli sen-

timento cosmico, s'ironizzava nella morbida commedia del Gozzano, per giungere alla farsa in sordina di Palazzeschi.

Ma un lato strano era nella poesia decadente degli ultimi crepuscoli prefuturisti: si direbbe che il provincialismo delle nuove poesie fosse un'infusione chimica divertente: un D'Annunzio filtrato attraverso Pascoli: il sensualismo carnale e panico di Gabriele attraverso il sentimentalismo casalingo di Giovanni.

Lasciamo le influenze provincialistiche di Tristan Corbière e le malattie infantili di Jules Laforgue la cui strabocchevole ingenuità ebbe fascino grande sui nostri. E lasciamo (io parlo di tutto ciò, perchè bisogna possibilmente esser completi, ma mi sembra una cosa ormai vieta) James e Rodenbach, nominati sempre a proposito e a sproposito intorno a Gozzano. E lasciamo Maeterlinck la cui influenza anche su Palazzeschi è palese. Lasciamo tutta la poesia di serra cartacea, talvolta di fiori veri, da Maeterlinck a Samain. Le influenze di costoro sui provincialeschi, a me sembrano meno profonde che non quelle di Pascoli e D'Annunzio.

La poesia dei provincialeschi nasceva anche dall'ironia d'una realtà pomposa o arcadica (D'Annunzio e Pascoli) non più sentita, — e intanto una pigra sensibilità conduce a cantare non si sa bene che cosa — e da un atteggiamento critico, che da Pascoli e D'Annunzio, sceglie i motivi più vicini alla sua casalinga mediocrità. I giovani finiscono distrattamente coll'innamorarsi di questa musettina mediocre, ma hanno poi troppa coscienza di questa mediocrità: sono troppo critici di sè stessi, lo sanno troppo di far poesia di tutti i giorni e provinciale; sentono troppo di essere in opposizione alle togature romane di Gabriele. D'altra parte se pascoleggiando vogliono diventare bambini, finiscono coll'imbambinarsi davvero.

Questa poesia stagnava: era oziosa ed annoiata e sonnacchiosa: sicchè, noto di sfuggita, un'irruzione di poesia attiva e violenta come poteva nascere dagli assaltanti ingegni futuristi, pareva dover esserne il contrapposto naturale. I provincialeschi sbadigliavano, anzi sforzavano la bocca a tutti gli sbadigli: preferivano le pose d'impotenza fisica e intellettuale, si gettavano in un pessimismo di maniera che la ritmia dondolante dei loro metrucci rendeva saporitamente insulso ed insipido. Giovani-vecchi, dicevano. Dinanzi ad una bella femmina non amavano più. E non amavano neppure la cantaride. Era una forma vera e propria di cunnilinguismo letterario: il pudore cambiato di posto: e se fossero stati coerenti, sarebbero andati in giro coprendo del lor corpo soltanto la bocca.

Nei casi migliori una musicalità nostalgica, un abbandono alla musica stessa della sensazione, così ad orecchio, un po' addormentatamente. È facile da questo abbandono alla superficie della musica, cadere nella piccola maniera convenzionale. Ciò è avvenuto; da Corazzini a Moretti, e non si è salvato neppure il primo Govoni provinciale, i cui versi sono anteriori a quelli di Gozzano.

Ma Gozzano — mi fermo solo su lui perchè è di tutti il maggiore — fu spesso un poeta. Egli impoveriva D'Annunzio in un Pascoli alquanto burlesco, ma riusciva a dare alla tenuità borghese e provinciale del suo lirismo, un centro d'armonia settecentesca cui la vena decadentistica persuadeva un accento nuovo e inquietante.

Era una poesia abbandonata al ritmo liquido delle parole, accarezzate, una per una, innamoratamente: più che altro una forma di musica. Non credo in fondo all'ironia di Gozzano. Quando l'elemento ironico fa capolino è così distratto ed è così poco sincero che quasi è sommerso nel canterellamento. Se scatta la sincerità della vita, hai la chiusa retorica: « Desiosa di me lasciami in pace ». Rare volte l'ironia si purifica in sincerità non più di vita, ma di poesia, e Gozzano allora fonde davvero musica ed ironia in una melodia sola di canto puro, chiaro e dunque classico. Ciò è a dire, con nuova conferma, che nel momento veramente artistico, ogni contenuto, decadente o futurista, è classico.

#### Influenze francesi

Accanto a questi nostri poeti o falsi poeti o moralisti, con vivace sensibilità furono letti gli stranieri. E le lor forme d'etica o d'estetica si diffusero, essenze acutissime, nella nostra giovinezza.

Soprattutto lo spirito o il fraintendimento dell'ultima letteratura francese da Baudelaire a Claudel, vibrava sulle lettere italiane. E come nel periodo veristico, Zola si era abbattuto sulla gioventù che si prodigava in romanzi, ora baccheggiava la poesia impressionista, sensuale, praticistica.

Irrompevano Verlaine e Rimbaud, Barrès e Claudel, Maeterlink e Mallarmè. Dico alcuni nomi, poichè non faccio una storia e qui i nomi rappresentano tendenze che sono su per giù identiche in arte, non ostante le antitesi di apparenza.

Barrès è stato definito con profonda incisione un naturalista sensuale. E ciò lo rende caro al travaglio della nostra sensibilità animale.



Il paesaggio sensualistico è stata la fonte di tutti gli spiriti contemporanei: ha propagata la sua acqua torbida nel nazionalismo di Barrès e nel cattolicesimo di Claudel, nella cronaca drammatizzata di tutti i teatri, dal wagnerismo al d'annunzianismo, nel cattolicesimo di Fogazzaro non meno che nel sadismo mistico di Gabriele.

#### Claudel

Ed è il sensualismo diffuso come un passaggio visivo e sonoro, quello che ci esalta per Claudel.

L'amore per la forma in astratto, gioia dei sensi, ha impedito che il freddo contenutismo clodelliano religioso, prendesse voga maggiore. Ma il contenuto religioso di Claudel è in realtà inerte e passivo.

Nella semplicità iperumana di questo poeta che sembra coltivare i più alti misteri, la parola vibratile di sentori e di sapori insoliti e di acutezze rare, copre un doloroso formicolio di sensualismi e di libidini elementari.

Qualcosa di simile si può ripetere a proposito di Maeterlinck, nel quale ciò che sembra candore è una finzione femminile, come di donna che dica con la più soave sensualità di voce i suoi più crudeli propositi sanguinari.

Si tratta in Claudel come in Maeterlinck di un'arte che passa dalla raffinatezza di contenuto e di forma ad un misticismo goloso, lussuoso, bilioso: il misticismo di alcuni fra i più noti peccati capitali. Perversioni etiche mascherate da ornamenti estetici.

Così Verlaine traccia senza volerlo i caratteri dell'arte (la sua morale di vita) quando afferma che nel mondo la felicità non ha fascino se non la corrode un che d'immondo e di perverso: occorre essere cattivi per non essere trastullo degli uomini.

Sono moralisti a rovescio. Ed è la loro morale di vita che la vince sull'arte. Sono perciò il più delle volte impotenti. E qui lo spirito è null'altro che una materia più sottile.

E tornando a Claudel si può dire, se mai, che la sua è poesia di volontà e tende a liberarsi dal fondo vero del suo spirito e si risolve in ultimo in una menzogna a sè stesso. Ciò è uno dei più spiccati caratteri dell'estremo romanticismo.

Io adopero parole che parran grosse, lo so. Ma bisogna intendersi. Io faccio qui l'analisi dei caratteri dominanti nella produzione di Claudel: non nego che la sua opera abbia momenti di sincerità ar-

tistica che superano il contenuto e la forma di che io parlo e s'equilibrano in unità spirituale.

E voglio soprattutto notare come nell'adesione che il nostro pervertimento estetico dà alla sua poesia, noi ci lasciamo proprio di ciò che in essa è sensuale, falsificandone magari il tono. Così qualcuno sotto la trasparenza divina dei versi di Dante su Francesca, potrà fermarsi con animo di libidinoso al sentore di lussuria.

E devo anche ripetere, se questa confessione autobiografica può essere meglio utile a chiarire la mia posizione e quella di tanti altri verso la poesia contemporanea, che io mi abbandono con troppa dolcezza alla poesia di Claudel, ma so di amarla d'un amore che l'Arte pura mi vieta nella sua più intima purezza.

Io so che tutto questo non contenterà i clodelliani che parlano della santità di Paolo. E per mio conto non esito a dire che si può essere santi senza essere grandi artisti.

Se mai un solo appunto mi pare che si debba muovere alla santità di Paolo Claudel: ed è l'ideale immoralità di un'arte che spesso non consuma in lirica la materia, sia pur essa santa, della vita. È un errore morale far dell'arte sbagliata e della lirica falsa: è un errore morale pur se copre i più alti e severi e nobili e santissimi sentimenti.

Del resto il giudizio sulla santità di Paolo Claudel ed anche di Rimbaud conferma che dunque gli ammiratori moderni esaltano il contenuto artistico e la morale di vita dei poeti. Confondono cioè l'arte, che se mai è la trasumazione lirica della vita santa, con la santità del sentimento che non si è purificato in poesia.

Ma se proprio si vuol adoperare in poesia il termine di santità, bisognerà con esso indicare la purezza assoluta dell'arte. E tutti i poeti, anche se poi furono delinquenti, saranno santificati.

#### Rimbaud

Rimbaud è il poeta francese che meglio rappresenta le tendenze contraddittorie dello spirito contemporaneo. Il nostro entusiasmo per lui non è nato soltanto dal fervore di Ardengo Soffici. Ciò che è musica, vagolio d'immagini, sogno, polverio di luci e di suoni, ha un influsso enormemente diffusivo sull'arte contemporanea.

Credo, per mio conto, che il miglior Rimbaud, quello cioè che raggiunge la poesia, non sia già il poeta delle fiorenze enigmatiche, del fantasticare caotico senza intimo ritmo e norma, ma l'altro che



oggettiva sensazioni più semplici e le realizza senza complicazioni di polifonia verbale e di ornamentazione orchestrale: non è già il poeta che conosce l'unione e talvolta l'accordo vero e proprio di parole dissonanti, accostate in maniera insolita e sprezzanti di tradizione e colte da raffinati spostamenti nella fisica dei cinque sensi: non il poeta la cui sensibilità è sullo stesso piano dell'impressionismo francese in pittura, con tutte le sue ricerche: ma l'altro Rimbaud, realizzatore più concreto, lirico più raccolto: quello per esempio e per intenderci, di « *Les chercheuses des poux* ».

Ma sui moderni ha maggior fascino il Rimbaud che è meno poeta: quello della forma astratta che ho accennato e il moralista di vita. Amano i moderni il suo sconfinato amore di libertà, il suo orgoglio violento, il suo sprezzo d'ogni convenzione, magari il suo *Mort à Dieu* scritto sui muri, democratica bestialità che a me vuol ricordare il circolo dei *Nemici di Dio* che l'intelligenza sopraffina di alcuni anarchici fondò un tempo a Livorno: amano quel suo sconcolato ansito d'irrequietezza, il suo allucinato fantasticare di città in città, bramoso di tutto provare, d'esperimentar tutte le pazzie: quella sua alcoolica stravaganza di disprezzo per la morale, debolezza del cervello, quel suo ghignare di posatore, quel suo libertarismo mistico, quelle sue complicazioni psicologiche: tutto ciò che si chiama la sua vita artistica, la morale della sua poesia, l'arte sostituita alla vita.

C'è in Rimbaud la materia che non riesce a liberarsi in forma lirica: direi che la sua arte è continuazione di vita pratica: e del resto di ciò è conferma il bisogno ch'egli ebbe di vivere una diversa vita, non trovando sè stesso nell'arte. Il poeta trasfigura la brutalità della materia: quando questa lo urge e lo nega, l'arte è finita. O vi piace dunque dir quella del Rimbaud un'arte-vita? Una delle due parole qui è soverchia e tutte e due significano solo che Rimbaud non fu un grande poeta. Fece una vita poetica: ma qui la parola ha lo stesso significato metaforico pel quale chiamiamo poesia quella del *viveur* e prosa quella del *lustrascarpe*: o allo stesso modo che diamo l'appellativo morale di *buono* a un intingolo di cucina. Chè una sola vita poetica esiste ed è la poesia.

Chi fosse vago di paragoni, ponga di fronte l'irrequietezza di Leopardi e quella di Rimbaud: la prima si assereña in arte, la seconda è tumulto grezzo e impotente.

Rimbaud è la stanchezza del romanticismo che non sa uscire dalla sua realtà, pur aspirando a liberarsene e contorcendosi per scattarne fuori.



Non diversamente si potrebbe parlare dell'enigmatico occultismo di Mallarmè. Henri de Régnier, Remy de Gourmont o Paul Fort si diffondono nella nuova arte italiana; essenze fresche o aromi perversi; ma soggiogano i sensi.

Così molti altri da Anatole France a Paul Adam: ma non è necessario fermarsi su di loro, quando si è parlato di Rimbaud o di Claudel, sebbene da France, per esempio, siano derivate certe frivolezze ironiche e da Paul Adam certe smaglianti astrazioni simboliche.

Si può forse dire con un'espressione conclusiva che tutta la poesia la qual oggi appassiona i nostri sensi nasce da Baudelaire.

### Baudelaire

Baudelaire può essere capovolto, ma la materia della poesia posteriore nasce da lui. Sono i fiori del male, le iridescenze che brillano sulla putredine, le torme di notturne visioni nel cavo degli occhi che s'affondano: i cuori come tombe nudi: i formicolii densi e velenosi delle più assurde passioni: gli stagni fermi, oleosi: le carogne che sotto il sole sembrano sbocciare come fiori: le carni liscie e sodè che invitano a mordere: le fiorite che a malincuore profumano l'aria: i profumi esotici, gli odori come incensieri che guidano ad isole d'accidia: gli astri inutili: Don Giovanni che imperterrito guarda la palude, mentre le donne che egli ebbe, si divincolano a petto nudo, in lunghi gemiti, sotto il cielo nero.

Vedj le notti enormi come il caos. Le angosce, le noie, le febbri che vanno in giro lungo i muri grigi degli ospedali: le lacrime di fiele: i pugni stretti: le vertigini: le crudeltà voluttuose che dei sette peccati sognano far sette lame pel cuore d'una Madonna addolorata: gli oppi che fanno eterno il tempo. I boschi vanno stormendo de profundis. S'odono rumori strani, improvvisi come lampi: dov'è dunque che inchiodano una bara?

Lentamente, ecco, passano pel cuore carri funebri. I vermi sono i neri compagni dei morti. Il tempo c'inghiotte d'attimo in attimo. Ecco: siamo dei cimiteri che le lune disertano di luce. I lupi e le streghe e i cupi delinquenti ci sono sul capo. E le vipere fanno il nido.

Non sai se la bellezza che ha negli occhi l'origine del giorno e quello della notte, venga dai cieli o dagli abissi: nè t'importa che sia di Satana o di Dio. È bella: luce, musica e profumo: e rende meno foschi i giorni e le opere: gli uomini si uccidono sul suo seno.



Baudelaire che contraddice agli amori del suo tempo, all'amore delle donne e del prossimo buono e della natura, bramoso di tutte le brame e i vizi esotici, ansioso di tutte le dissoluzioni rare e di tutte le fantasie nere, e della vita artificiale nata dal vino e dall'assenzio e dall'oppio e dal profumo, è certamente in un certo senso il capostipite della poesia moderna.

Ma egli ha raggiunto sempre o quasi l'oggettivazione artistica che è liberazione dal pratico tumulto delle passioni: e tutto il contenuto del suo satanismo egli ha reso sensibile e corpulento dinanzi a sè stesso, compiendo cioè il processo di trasfigurazione artistica.

È il realizzatore artistico del decadentismo. E sommerge nella sua grandezza i posteri epigoni ed imitatori anche se non lo hanno letto.

Baudelaire è passato in noi attraverso gl'imitatori, schematizzato cioè in contenuto e forma: da una parte i baudelairiani contenutisti, dall'altra i formalisti.

La poesia posteriore sembra avere scavato in Baudelaire che chiudeva in abozzo e in fermento gli stati d'animo del decadentismo mistico e simbolista. Ma egli aveva già realizzata questa materia come lirica. L'aver perciò cercata l'ispirazione in un proseguimento delle sue raffinatezze, è indizio del carattere moralistico (nuova morale) che alla sua poesia han dato i successori suoi.

Da lui nasce l'estetismo della vita, e meglio, questo nasce dal fraintendimento della sua lirica. E dalla confusione degli imitatori di Baudelaire sorgono gli equivoci che rendono praticistica la nuova poesia, la vita confondendo con l'arte. E, dalla falsificazione di Baudelaire nasce tutto ciò che è volontà e intelletto sostituito alla purezza dell'arte, amore della bellezza preziosa e del concetto amorale o immorale, e infine sensibilità animale.

Ciò è un ritorno a quanto si è detto a proposito di D'Annunzio. In Baudelaire come in Rimbaud non abbiamo amato l'arte, ma il contenuto o la forma separati, il moralismo di una nuova morale o d'una nuova vita, il tecnicismo della forma astratta.

#### Influenze russe, tedesche, inglesi ecc.

Le correnti spirituali d'oltre Alpe erano così diverse fra loro che dovevano in un popolo un po' arcaico suscitare inevitabilmente una crisi.

I russi non direi che abbiano avuto molta influenza. La letteratura frammentaria non poteva amare l'interezza dei russi. Ma, come avviene, anche gl'interi sono ridotti in frammenti.

Tolstoj è a parte, con tutte le esagerazioni di michelangioloismo che gli hanno attribuito. Non conosco su chi abbia influito. Si direbbe anzi che nell'arte contemporanea, Tolstoj, così intero, sia un anacronismo perdonato alla Russia. Quest'uomo che in *Che cosa è l'arte?* pretende di aver messo a nudo tutta la raffinatezza moderna (e finisce coll'indovinare molte cose) non aveva davvero conosciuta mai la raffinatezza contemporanea. Il barbarismo della sua razza può rimanere sbalestrato e stordito, ma non già penetrare la squisita e sia pure rammollita esasperazione dell'arte ultima. (Ciò a me non pare sia contraddetto in musica o in pittura da Rëbokoff, poniamo, o da Gerebzova) Egli ne è rimasto illeso. Anche la sua raffinatezza non poteva essere che barbarica. Il profetismo di Tolstoj non ci appassiona. Nè Tolstoj, nè Dostoiowski, nè Gogol e nemmeno il più vicino a noi e alla nostra modernità, Leonida Andreieff, hanno avuta efficacia su gl'italiani: forse il piccolo Gorki sui maestri elementari. In fondo i russi sono stati ammirati più che altro a parole, perchè, a parte tutto, ci offende il loro slogicismo moralistico: manca ad essi quella pienezza di pensiero che trasfigurata in lirica può come tale giustificarsi: il loro pensiero, indietro di secoli, non sempre riesce ad aver presa sull'arte e calarsi in essa: e ne vien fuori spesso il contrasto tra una slogicatura pretenziosa che si affanna a diventar religiosa, ed un'arte non elaborata in bellezza e non compiutamente rappresentata. Senza dire che noi forse abbiamo il torto di considerare come arte ciò che anche nell'intenzione creativa dell'autore aveva scopo sociale e politico e religioso e moralistico e, dunque, *oratorio*.

Per gl'inglesi non molte tenerezze. Il paradosso pederastico di Wilde, il ritorno di Shelley, le simpatie pel Rossetti presto finite. Ma di Kipling stesso quale efficacia sui nostri? Forse su D'Annunzio qualche cosa della sua ferinità? Non mi pare. In Kipling gl'italiani, se mai, avrebbero amato quanto in esso trovavano del superuomo d'annunziano, così come prima amarono Nietzsche attraverso D'Annunzio.

Non conosco — tranne Nietzsche e in un certo senso anche Wagner — profondi influssi tedeschi. O forse sui letterati, Strauss il musicista; ma da noi c'era e bastava D'Annunzio. E D'Annunzio ci dispensa dal ricercare a lungo ciò che del superumanismo nietzschiano e delle sue teorie estetiche è passato in noi, come anche ciò che Wagner ha potuto sui letterati. Così Nietzsche attraverso la cui opera è passata in noi l'influenza ultima di Schopenhauer, ben remota da quella che

suscitava il dialogo di Francesco De Sanctis, ci dispensa dal ricercare che fascino abbiano avuto sui letterati alcuni filosofi tedeschi.

Il Nietzsche più a noi vicino, e magari foggiano da noi, che cos'è se non un malato di decadentismo che afferma vanamente e senza crederci davvero la glorificazione della carne e della sanità contro lo spiritualismo malato?

Nietzsche è una delle più commoventi voci — appunto perchè si affanna ad opporsi ai suoi tempi — di quel disfatto romanticismo europeo che aveva esaltato con Novalis la malattia, che filtrava nel panteismo wagneriano, che nel misticismo eroico cercava trovare la funzione della propria mancanza d'umanità, e non raggiungendo l'uomo sognava il superuomo. Egli fu come tutti i costruttori di teorie antistoriche un impotente, e incapace di adattarsi alla realtà presente, si rifugiò cercando l'avvenire, nel passato dell'Ellade.

Del resto la pazzia dionisiaca di Nietzsche nella costruzione di un superuomo che trovava il suo riscontro nel primo mondo ellenico, non ci tocca più. Essa è passata nell'idea di costruire il nuovo uomo — superuomo — meccanicamente. Un eroe modernissimo: Mafarka. Essa è passata nella nuova idea moralistica confusa con l'arte. Quello che di nietzschiano c'è ancora, è il fermento decadentistico, perchè Nietzsche è stato da noi limitato e adattato al facile decadentismo contemporaneo.

Perciò di lui hanno avuto fascino sui moderni certi atteggiamenti di capriccio e di polemica, ritagliati dal suo più vivo pensiero e resi frammentari: così quelli sull'arte soltanto per artisti e gli altri sulla malattia wagneriana, interpretati, non so con quanta ortodossia, come un canone che affermi per l'arte la necessità della frivolezza.

Non forse, per influenza nietzschiana si è esagerato perfino il valore del dramma musicale di Giorgio Bizet, che non è poi quell'abisso di bellezza che troppi dicono, e che, sebbene più maschio, non sovrasta come aquila sul dramma di un Massenet?

Non ho accennato ad influssi d'altri poeti da Walt Withmann a Verhaeren, cantori della civiltà moderna, perchè l'intimità della loro arte, non ha avuto nessuna risonanza e nessuna eco profonda nella poesia italiana.

### Moralismo sensuale

Posso fermare a questo punto alcune linee dell'indagine compiuta. L'arte del decadentismo, un po' in sè stessa, un po' nel nostro giudizio, è moralismo e sensualismo.

Da Rimbaud a Nietzsche, come da Oscar Wilde al nostro, magari, Camerana; dal d'annunzianesimo al pascolismo, il problema artistico è spostato in un problema etico di spiriti antistorici, non abbastanza grandi poeti per realizzare come arte la loro torbida vita.

Io ho parlato di poeti come Pascoli o Rimbaud o Claudel, cercando quasi nel mio spirito i suoi toni più freddi: poichè la loro sensualità mi ha turbato a lungo e mi turba ancora, come all'improvviso la voce azzurra di una donna che s'era amata e si è lasciata a malincuore.

Questi poeti turberanno ancora a lungo la nostra anima malata con le loro musiche ingemmate di chiari astri, profumate di mistiche alcove, dove la parola vergine ha un sapore di preda in un monastero, e l'avemaria è il moto di due labbra rosse dipinte che suadono misteri carnali, dove la bellezza non è nuda per meglio aizzare la carne, e spunta solo l'incavo d'un'ombra sottile tra la nascita di due seni: ove l'idea del paradiso è una visione contrariata di non essere più carnale, continuazione d'una bellezza orgiastica di piaceri. Così alla nostra infanzia che sognava un paradiso di dolci e liquori, dispiacque sapere che la gioia del cielo è gioia di spirito, e, massima letizia, la preghiera.

### Antifemminismo artistico

Sullo sfondo di questa poesia italiana e straniera possiamo cogliere i caratteri dell'arte d'oggi: dell'arte, come si dice, dei giovani.

È stato detto che l'arte d'oggi è sconciamente infemminita. È vero: occorrerà dunque un antifemminismo artistico.

Non si tratta di dar ragione a Marinetti che nel suo primo manifesto esige il disprezzo della donna. Veramente in letteratura ed in arte, le donne furono troppo cantate. E l'ossessione dell'amore è divenuta insoffribile. Perfino Dante trovò modo di smascolinizzarsi alquanto in un'opera sua; e lasciamo altri poeti, da Petrarca a Leopardi, inginocchiati dinanzi a donne che certo non valevano l'asola estrema delle loro più modeste brache.



Ma molta letteratura sulle donne e sull'amore è un prolungamento di sfoghi sessuali. L'odore di Elena e di Venere e di Beatrice, di Laura, di Angelica, di Armida e di Silvia sparsi nell'aria e il sapore delle loro bocche. Desiderio sessuale.

Nè si vuol teorizzare sulla impossibilità dell'arte delle donne. Non si scrive col sesso, e l'utero può essere anche in riposo quando una donna pensa liricamente. Ma il male è che ciò non è avvenuto se non di rado, ed il carattere vero della poesia femminile è di essere scritta coi sensi, praticisticamente. Il che tradotto in un italiano più semplice dice: le donne non hanno quasi mai anima artistica. Questo è un fatto: grandi donne d'arte non vi furono mai. E vorrei s'indagasse, con sottile, se pur maligna penetrazione, quanto intorno alla poesia di Saffo — oltre l'incomprensione professorale che ripete tutto ad orecchio — non è ammirazione dei sensi, una necrofilia sessuale sulle sue chiome di viola e sul suo corpo di luce conteso alla bocca dei maschi.

Vi sono poi delle lussuose che peccano carnalmente scrivendo: e boccacevolmente si sollazzano e si corrompono. Il loro scrivere è, esso, una forma di lussuria come il discorso licenzioso tra gli adolescenti che sbocciano.

In ogni modo qui si parla non contro l'arte delle donne, ma contro l'arte che è femmina.

Madama Germana Necker di Stäel stroncò gran parte della poesia dei maschi, perchè le sembrava che essi raffreddano in un travaglio di ritmo e di tecnica, la emozione e la commozione e l'estro. Essa scambiava evidentemente per freddezza la trasfigurazione lirica che domina e forma la materia.

L'arte maschile d'oggi — come si è visto e si vedrà — non meriterebbe la stroncatura di Madama di Stäel: è un'arte femminina quanto è necessario. Ma, continuando al primo detto, e per esaurire in questa parentesi l'arte delle donne; è un fatto: le donne hanno finora manifestato nella pura affettività immediata, pratica, brutta, la loro sentimentalità.

Le donne sono essenzialmente, direi animalescamente, passionali. Individualità anguste che al sentimento sostituiscono il sentimentalismo. La loro fantasia è senso: è una forma di godimento sessuale: è una fantasticheria di piaceri d'occhi, di bocche, di udito, di tatto: carnalità sentimentale: lagrime scoperte: impudicizia di pianti in pubblico: confessioni fatte all'aperto, come se tutti i lettori fossero amiche a cui si racconta l'ultima avventura.

Perciò, quando si dice *arte femminina*, si vuole essenzialmente guardare, in una classificazione approssimativa, gli atteggiamenti che



predominano nella psicologia femminile e che sono trasportati con tutta la loro affettività elementare, in un'arte che è, per ciò stesso, falsa. Arte femminile è un modo di dire. È una metafora. E importa quindi che poesia femminile sia tutta quella che trasporta il suo particolare sentimentalismo nell'arte, al posto del sentimento lirizzato.

Questa metafora trova certo rispondenza nel fatto che la maggior parte di quei versi e di quelle pitture e musiche che portano nomi femminili, sono affetti da questa malattia.

Quando l'arte non è già la gioia lirica d'una passione, ma la libidine stessa della passione, l'arte diventa personalistica, biografica, e narra passioni grezze, per sfogo fisico. È una forma di arte-azione, come negli sfoghi delle lettere d'amore. Arte oratoria. Il che in fondo significa non-arte.

Non v'è forse anche la musica oratoria e la pittura e la scultura? Così le marcie che incitano i soldati e magari alcune danze musicali che sono pura sensualità in atto, strumenti per suggerire moti di gambe e strofinii di ginocchi. Ed è oratoria la pittura enfatica di fatti che devono impressionare: così quei Cristi che presentavano un tempo alcuni oratori sacri, alle folle atterrite, dai pulpiti.

Voglio dire ancora che io sono costretto a schematizzare approssimativamente i modi dell'arte moderna. E se ciò mi riesce con più adesiva esattezza è proprio perchè quest'arte nella sua maggior copia è astrazione tecnicistica oppure nuovo modo di vivere, costruzione di nuove psicologie che influisce anche sulla tecnica. Gli artisti vanno esaminati, nella storia dell'arte, ognuno in sè stesso, ma i caratteri letterari d'un'epoca è possibile fermarli senza temere che l'altrui pedertertia ci dica anatema per non aver esaminati singolarmente i diecimila poeti del nostro momento.

#### Poesia praticistica e sensuale

L'Italia che per un pezzo sembrava diventato il paese dei filosofi, s'è tramutato da dieci anni in un paese di poeti. I giovinetti scolari, con un prepotente disprezzo per la cultura, chiamata, non so perchè, tedesca, si son dati all'arte. È più facile. S'accorda meglio col filone. Dà modo di esercitare con incredibile decoro la professione di giovane.

Una sensitività flessile e serpentina, perversa, frammentaria: difetto assoluto di spiritualità: paesaggio senza uomini e senza anime: nessuna forza ma violenza, nessuna ira ma bile, nessuna sfumatura ma brutalità: risonanze impressioniste di tutta l'animalità dei sensi.



La vita-materia di quest'arte sembra un carosello di cose facili, eccitazioni che sembrano spasimo di sensibilità e sono sterili isterismi procurati coll'oppio. Fastidiosi brilli di pietre false e — cantaride della potenza espressiva — fastidiose finzioni di tormenti spirituali e fisici; lascivia di sensi ammoliti come le corde non tese di violini abbandonati che al primo tentativo di stenderle si romperanno come il vetro dei ghiacci.

E poi acutezze, arguzie, sottigliezze, umorismo, ironia che vuol essere musicalizzata, irrisione facile e frivola — altro carattere spiccatamente femminile — spregiudicatezza esteriore, freddura, dilettantismo di paradossi comuni poco squisiti, cose preziose piccanti e brillanti: sfondo d'insincerità pessimistica, caricatura, infranciosamento non per la Francia migliore, ma per la Francia popolo-cocotte, per la Francia malthusiana e cunnilingue: esotismo, snobismo, analisi e scomposizioni: ecco i caratteri dell'arte contemporanea.

Innanzitutto arte praticistica e sensualistica.

Ciò potrebbe anche essere un'illusione dei sensi di chi legge e magari è incapace di capire che il Davide di Michelangelo non è già un uomo messo lì nudo per l'afrodisia delle fanciulle passanti. Nè io voglio credere che il San Giovannino di frà Bartolomeo della Porta fosse cattiva opera d'arte; perchè le donne di Fiorenza ne erano tentate: e i frati di San Marco dovettero tórlo all'ammirazione e alla tentazione delle peccatrici. Le donne sfornite di senso d'arte potevano eccitarsi per equivoco, così come un maschietto allora sbocciato può dedurre i suoi primi piaceri anche dalla Venere di Milo.

Ma non è il caso. L'arte di che parliamo è sensuale. E può avere forse per massima il principio di Ernesto Renan che la bellezza vale la virtù.

La lussuria intesa non solo come possesso della donna, ma come gioia fisica di tutti i sensi, come totalità sensuale, non è solo in coloro che dell'erotomania fanno professione quasi fisica, ma anche in coloro che alla lussuria si oppongono senza riuscire a negare la realtà lussuriosa del loro temperamento.

Tutta quest'arte in Bourget o in Claudel o nel nostro Fogazzaro o nella negazione di Valentina di Saint Point e di Marinetti, o magari in qualche spunto di Panzini è diffusa e penetrata di lussuria, vera realtà sentita e non mai vinta dalle buone intenzioni di combatterla: sicchè tutti questi antilascivi si trovano nella posizione in che Benedetto Croce ha posto uno dei personaggi di Fogazzaro: quella del volteriano Roberto d'Arbrissele che s'era scelto una nuova forma di

martirio: coricarsi tra due monache nude, stare a carezzarle l'intera notte e *le tout sans pécher* ».

Vero è che per molti — primo esempio i rimbaldini bergsonizzati e i d'annunziani — l'arte è un modo di vivere. E la vita dev'essere un'opera d'arte. Molta poesia impressionista francese e molta recentissima poesia italiana è un modo di vita e non già d'arte. Così nasce anche la frenesia delle confessioni e l'esibizione del proprio io. A furia di sentir dire che la poesia è l'io, l'individualità ecc., c'è molta gente che crede di far dell'arte, scrivendo la propria vita, senza sentirla in quella universalità che è la sola individualità concreta. Ma oggi perfino i paesaggi pittorici sono un'autobiografia angusta ed angustiante.

Manca a quest'arte l'umanità, manca il *carattere cosmico*: e manca perchè questa mediocre arte contemporanea non è davvero arte del sentimento che irrompe in lirica, unità spirituale che si specifica tutta come momento artistico e nell'arte si sommerge ed è tutto l'universo contratto in quella forma artistica.

E manca, perchè quest'arte non è sentimento liberato in espressione, ma il sentimento non elaborato, non contemplato, non lirizzato: è azione ancora, non è visione: è passione fisica, non lirica: è sofferenza, non serenità.

La vita non muove già la fantasia degli artisti, ma li domina e li schiaccia coi suoi schemi mnemonici e naturalistici, sicchè la loro arte mediocre coglie l'immediatezza primordiale della vita senza averla elaborata in lirica.

Non sanno essere puro spirito, al di là del tempo e dello spazio, nella pura idea intuitiva, con la quale l'arte coincide.

La vita, quella che è così e null'altro, nella costruzione fisica, vista e udita e toccata coi sensi fisici, occhio, udito, tatto, odorato, gusto, la vita fisica di rumori e di onomatopee, senza realtà in un animo che le senta, la positivistic Natura insomma, è quella che divora la loro lirica. Questa natura essi non riescono a trasformarla in lirica personale: di questa pretesa realtà non sanno fare un motivo del loro sentimento.

Non è qui l'artista che ritrae ed esprime la sensualità, ma è l'artista che fa il sensuale in atto: non l'artista che esprime serenamente la sua ira, ma quello che s'arrabbia di fatto: non l'attore che trasfigura in una sua interpretazione l'omicidio, ma quello che uccide davvero, come il pagliaccio di Leoncavallo.

## Le parole in libertà

D'altra parte tutta l'arte d'oggi coglie frammenti di cose: ma come il frammento non riesce a dare, senza una suggestione di fantasia, l'idea dell'insieme, così questo frammentarismo impressionistico è faticosamente impreciso: è tormento che non riesce a realizzare un momento di arte piena e vi costringe a faticarvi per crear voi una realtà: e come, inoltre, ciò che chiamiamo frammento, poniamo, d'una statua, può lasciarvi nell'equivoco che esso appartenga ad una o ad un'altra unità, così è il carattere ambiguo dell'arte frammentaria.

Infatti si può notare che il frammentarismo moderno non riesce a dire forse neppure a sè stesso, se parla sul serio o se ride, donde quella fallace scappatoia di chiamare *umoristica* gran parte dell'arte moderna.

Le parole in libertà, prima d'essere una formula di Marinetti, sono null'altro che la realtà di tutta la poesia contemporanea da Rimbaud ai futuristi. Rispondono alle immagini in libertà. Sono la schematizzazione di un procedimento analitico che era già in tutta l'arte contemporanea. Le parole in libertà corrispondono al sensualismo frammentario del tempo nostro. E sono in libertà anche quelle parole scritte in compassata grammatica, che non hanno un sistema interiore. Come sono in libertà i frantumi musicali squisiti di Claudio Debussy che nel silenzio isola gli accordi per farli risuonare d'un vuoto mistero. Pascoli e D'Annunzio hanno scritte delle parole in libertà sia pure rigirandole in periodi classicistici, poichè la loro fantasia era dispersiva e non già unitaria. Mancava spesso il centro lirico. Pascoli è il primo parolibero. Egli non riesce spesso ad organizzare un mondo lirico. È un uomo che cammina tutto sensi, ed ogni notazione naturalistica lo prende; non ha svolgimento interiore capace di accordi e di armonie: muove all'infinito. Le immagini, ciascuna in sè finita, son troppo poco per restar sole, male a posto ed arbitrariamente congegnate per restare insieme: Suoni, colori, armonizzamenti, complicazioni dei sensi.

E che cos'è d'altra parte tutta la poesia di Rimbaud se non una serie di parole in libertà, di immagini cioè che vanno cogliendo le più lontane analogie, scattate dalle più imprevedute contrade, fra luci assurde, fra prospettive cerebrali, tra vibrazioni e telepatie di cose, scomposizioni di ritmi e di idee, compenetrazioni di immagini tolte da tutti i sensi e sovrapposte, simultaneità, misticismo musicale, ab-

bandono al capriccio immaginativo che assomiglia la strabocchevole ricchezza di chi conta e numera milioni che non possiede? Vi sono troppi moti dell'anima, e ne manca uno che tutti li disciplini e li raccolga.

E che cos'è la soppressione dei modi metrici e sintattici affermata dai futuristi, se non proprio la soppressione già attuata in tutta la poesia impressionista, di svolgimenti capaci di creare un sistema e un ordine di figure liriche? -

Sul frammentarismo icastico, melodico, pittorico, hanno avuta influenza anche le teorie e la filosofia dell'arte. Il dinamismo creativo del linguaggio, e alcune conquiste di quell'estetica la quale ha proclamato che un poema può essere contratto in un grido e un quadro in un segno nero sul muro, sono stati fraintesi ed hanno influito a frantumare tutto il *sistema* dell'intuizione, tutta la estetica che è svolgimento d'immagini e figurazioni intorno ad un solo centro lirico.

#### Poesia critica e polemica

Altri caratteri è possibile cogliere dell'arte contemporanea.

Nello sfoggio di sincerità e di confessioni, nello sbandieramento di pannucci mensili, s'immerge talvolta la coscienza di essere diversi da ciò che si dice: una specie di coscienza critica s'insinua nell'atto creativo. Non è la critica che giunge dopo la poesia ma durante la poesia. Quando Guido Gozzano scrive di sé ch'egli è *un buono-sentimentale giovane romantico..... quello che fingo d'essere e non sono*; quando Papini nell'*Uomo finito* vi fa capire che egli è diverso assai da ciò che finge d'essere, essi esprimono non soltanto la loro posizione, ma quella di tutta la letteratura d'oggi.

Questa specie di coscienza critica, se nei poeti fosse sopraggiunta soltanto a cose fatte ed a festa finita, non sarebbe gran male: ma essa vizia fundamentalmente la poesia in atto che vien fuori diversa da quello che dovrebbe essere nella sua intimità, senza riuscire a coprire quella realtà dinanzi ai nostri occhi e senza per altro — che è più grave — raggiungere serenità espressiva e compiutezza lirica.

E s'aggiunge l'elemento polemico.

Poichè gli antichi o i falsi antichi o i falsi moderni scrivono in un modo, bisogna scrivere a qualunque costo in un altro. Ed eccovi una regola di poesia che il più delle volte si riduce a una pura tendenza di psicologia personale, ad un puro capriccio volitivo.

È l'elemento polemico che filtra nell'arte.

Se questo elemento ne restasse fuori, se gli artisti che si son tramutati in teorici fossero così fortemente artisti da dimenticare nell'opera d'arte i loro spunti polemici e critici, il male consisterebbe solo in una serie di teorie il cui valore può essere anche rivendicato come un arricchimento della realtà, capace di suscitare nuove possibilità liriche; ma di solito ciò non avviene. Il che conferma l'aridità intellettualistica di certe ricerche, esperienze, teorie astratte.

Giovani che non hanno nulla di proprio da dire si travestono ed imitano con agilità davvero animalesca i poeti di moda. Arieggiano ad orecchio, come un cantore che non sappia bene nè la parola nè il motivo musicale.

Esagerano tutto, con gote e mascelle scoppianti, sforzano voci e gesti. Ma i risalti mancano perchè manca la sapienza del disegno: è un coro di energumeni che ha la stessa voce per cantare l'immortalità della vita e la fatica delle scarpe giovani.

Da ciò quell'avarizia di stile, dico, di personalità lirica, che si nota in tutta la poesia contemporanea.

Dico che questo infemminimento di giovani — nessuna volontà e nessuna umanità — si rivela nella novissima letteratura pargoleggiante che consiste in ricalcare le orme marinettiane parolibere, le cacofonie grasse del peggior Papini, le pispillerie più augellesche di Corrado Govoni, le frittelle più dorate della pasticceria provinciale di Alfredo Panzini, le cucurbite più melense del mistico brto clodelliano, le illuminazioni a gas povero del più scuro Rimbaud, i ragionamentini metrici da teatro dei piccoli che covano nel cervellino spiritoso — oche in laghetto — del poeta Aldo Palazzeschi, e via ed oltre.

Faciloneria dei più diversi abbigliamenti mimetici.

Mutati i tempi e i canoni è la falsa ricchezza del letteratume cinquecentesco.

Arte d'una mediocrità faccendiera ed impudente, arpeggiamento di contenuto e di parole. Libertarismo di facile transigenza. Bisogno spumoso di esagerare. Ecco che l'imprecisione impressionista di quest'arte è in fondo l'imprecisione del vecchio letterato, il quale adoperava i termini più comuni e comodi. La nuova mediocrità artistica non approfondisce l'immagine. E gli artisti sono dei puri *visivi* che però guardano distrattamente. Danno l'impressione che traducano in prosa una poesia d'altri scritta in versi. Improvvisazione d'un'arte gettata giù nella sua brutalità meccanica, arieggiando il tipo convenzionale della moda.

Sono trame di poesia: il primo segno di un'idea poetica che biso-

gnerebbe, dopo quella specie di fiuto che l'ha scoperta, scavare nell'anima perchè chiaramente si veda cos'è. In arte il complesso dev'essere ridotto semplice, il molteplice uno, il composto deve apparire sintetico. Con una immagine fisico-chimica si direbbe: tutti corpi semplici, o magari tutte combinazioni chimiche: miscugli mai.

Ma qui è un passivo abbandonarsi a immagini staccate, senza preoccuparsi di accordi e di sinfonia e di centro lirico.

La fatica di persistere in una emozione lirica è ignota alle donne, ed è ignota a tutti quei poetini lillipuziani, che credono di aver fatto arte, per ogni porcheriola concettinosa e lattescente.

Nei casi migliori è poesia da fare. E ci prende spesso una tenerezza per tutti quei canti non nati ancora come i figli pascoliani, tutti quei canti che dovrebbero venire alla luce, perchè diventassero poesia gli accenni e gli annunci di poesia.

C'è il tormento ancora in atto, la passione che cerca e non trova la sua nota, tristezza blanda in alcuni, tristezza biliosa e sinistra in altri: vi prende per essi una tenerezza non so se di compassione o quasi di preghiera perchè alla fine riescano a cantare una volta sola: una tenerezza ansiosa come quando si ascolta un oratore e si ha paura ch'egli non debba saper continuare. La loro commozione non si è liberata in lirica e vi si comunica non come uno sforzo già vinto, ma come una fatica da compiere.

Solo se un artista investirà tutta la materia della comune arte contemporanea — vale a dire la supererà liberandosene nel momento creativo — sarà possibile che questa vita disfatta si trasfiguri in poesia; ma qui l'arte e la vita si rincorrono a vicenda senza fondersi mai, si sovrappongono: e l'arte simula la vita e la vita l'arte.

#### Dalla pittura alla musica

Non è difficile, come ho già avvertito, sorprendere gli stessi caratteri, nella pittura, nella scultura, nella musica contemporanea.

Basterebbe fermare l'influenza che sull'arte più recente ha persuasa e diffusa l'impressionismo della pittura francese come quello della musica *débussysta*.

Poichè tutta la pittura moderna, e, meglio, ciò che i giovani credono pittura, è francese. E questa, nella sua stessa tendenza a diventar come dicono, pittura pura (o che cos'era quella, poniamo, di Raffaello, quand'era arte, se non pittura pura?) si allaccia alla poesia pura di Rimbaud o di Mallarmè.



La pittura, per molti si riduce alla cosiddetta tecnica: cioè, brevemente, a tutto ciò che cade sotto il senso della vista. Praticismo pittorico. Sensualismo visivo. Ciò si trova anche, scavando in profondità, nella tendenza espressa dagli artisti intorno alla *purezza* delle singole arti. Pittura pura: scultura pura, o per lo meno plastica pura: musica pura, ecc.

Ciò è una forma di sensualismo e riduce l'arte agli occhi ed alle orecchie e così via.

Ma le arti tendono a diventar pure, cioè impure, soltanto in teoria, chè nella pratica anzi, meglio di prima si manifesta l'interferenza delle varie arti empiriche tra loro.

Ma è una forma di sensualismo artistico, complicata con altri atteggiamenti che qui non è il caso di esaminare, la riduzione delle arti ad arti pure, cioè ad arti dei cinque e quattro o tre sensi.

Così tutto l'indefinito movimento delle varie correnti artistiche si è detto che tendeva a realizzare il lirismo puro in poesia, la plastica pura in pittura, l'armonia pura in musica.

La poesia pura sarebbe nata da Baudelaire o meglio da Rimbaud o magari da Mallarmè, con quella sua rinuncia alle idee ed al sentimento che dà il puro lirismo.

(Una certa idea della poesia pura — arte pura — si può trovare nell'aspettazione di Schiller d'un dramma lirico — precorrimiento per altra parte del dramma wagneriano — nel quale la realtà umana svanisca in un'atmosfera musicale, e la riproduzione della natura ceda il posto al simbolo e alla figura: i vari personaggi siano null'altro che simboli anch'essi).

Il lirismo poetico dunque, è sembrato a coloro che della liricità hanno un concetto angusto e in fondo tradizionale, una conquista della poesia ultima francese che ne avrebbe realizzata l'autonomia.

In che cosa questa indipendenza consista nessuno saprà mai dire, a meno di riconoscere l'indipendenza e l'autonomia di tutta l'arte — quando è arte — e ripetere una metafora per cogliere l'essenza d'un'attività perenne dello spirito: il momento estetico e lirico.

Arte pura o lirismo puro sono frasi immaginose per ritagliare alcune forme preferite nell'infinito campo dell'arte che è sempre pura, anche quando sembra illustrazione d'idee e di oggetti naturalistici: ed è pura non meno nella trasfigurazione lirica che la teologia cristiana subisce in Dante, che nelle ideografie di Mallarmè; come non è meno pittura pura (e meglio, arte pura, che la parola pittura è metafora) la Trasfigurazione o la Messa di Bolsena di Raffaello, delle esasperazioni impressioniste o cubiste o futuriste.

Ma di ciò parleremo ancora. Qui è opportuno notare che in fondo certe vantate conquiste hanno un carattere di sensualità. Tutto l'impressionismo della pittura francese, come quello della poesia, era sensualismo e perchè sensuale, frammentario. Esso rispondeva alle stesse esigenze sensualistiche dell'impressionismo poetico: e si potrà osservare di volo che, per esempio, l'occultismo magico in che Matisse può foggiare geometricamente di cromatismi dissonanti le sue « sensualità » visive, è anch'esso sulla linea del simbolismo di Mallarmè.

Dalle pagine della prima *Voce* prezzoliniana sottilmente aristocratiche, all'irrompere della critica futurista che rinnegava anche l'impressionismo come movimento conchiuso e superato, ma attirava su di esso l'attenzione e lo studio, e ne svolgeva, sia pure spesso senza volerlo, i presupposti teorici (ciò significa, dunque, non l'arte, che questa non si continua se non da creazione a creazione e perciò d'originalità in originalità, ma gli stimoli polemici, le ricerche, le esperienze, gli elementi culturali e moralistici) l'impressionismo pittorico francese fascina tutta la nostra arte, dalla pittura alla poesia.

Io non devo indugiare a lungo su queste influenze dell'arte pittorica, non solo perchè l'analogia con la poesia, il frammentarismo raffinato, l'icasticità praticistica, la ricerca furba della semplicità e della ingenuità, il motivo critico e polemico (le cosiddette teorie insomma), la mancanza di umanità è facilmente riconoscibile, ma anche per l'economia del libro.

Insisterò un poco sui caratteri della musica d'oggi, ma questi possono essere senza sforzo estesi a tutte le arti che, nel momento, sono in fiore. E d'altra parte la musica, pel suo carattere di più adesiva germinalità nella vita, dovrebbe sembrare l'arte più restia ai perversimenti decadenti: e il fatto che il nuovo male la corroda oggi sottilissimamente e che essa sia, per adoperare una frase del Vico, marcia di delicatissimi amori, è assai significativo, nella vicenda dell'arte contemporanea.

Noi non facciamo più della musica, da qualche tempo: facciamo, con note musicali, della critica e della polemica.

Non si dice che oggi la musica manchi, ogni musica, e che una teorica dei sensi estetici debba per ora sopprimere l'orecchio: ma noi cogliamo da qualche tempo, più che l'individualità lirica, le generalità schematiche della tecnica musicale. Io non mi diletto tanto dei facili e biliosi atteggiamenti stroncatori, da negare in blocco tutta la musica d'oggi: un momento musicale (estetico) allo spirito umano non può mai mancare ed esso è anche oggi vivo e presente: e non è neppure

da considerare come frammentario. Il frammento non esiste in arte, ma nella critica che lo distacca da ciò che non è riuscito a liberarsi in poesia: ed è un organismo intero, se pure consistente in un solo gruppo di note. Quando si parla di arte frammentaria si vuol invece negare l'arte stessa di cui si parla, ed affermare che la sua scomposizione analitica non comporta unità, e non è dunque poesia. Qui dunque non si nega al tempo nostro ogni musica, ma si dice che la struttura teorica nella quale inquadrano i nostri criteri e le nostre predilezioni musicali, ci piega a comporre musica teorica, musica critica, musica polemica, dalle quali raramente si libera un canto vero, una musica pura. E d'altra parte il nostro gusto praticistico e sensuale ci porta ad amare i modi tecnici, le formule volitive che astrattamente e meccanicamente definiamo *novità*.

Facciamo servire l'arte ad un tipo che il comun tempo chiama *moderno*. Da ogni parte si sente parlare di attualità. E perfino la filosofia nostra ultima è stata storpiata e mutilata a secondare il concetto di questa attualità, con un fraintendimento che scambia l'attualità fisica e matematica del tempo con quella del pensiero.

La musica moderna è soffocata da una valanga di procedimenti volitivi (le tecniche). Così, nella purezza dell'intuizione musicale, è possibile immettere una volontà e meglio un capriccio volitivo che impone una teoria da seguire, un canone di modernità che va rispettato, una moda che va imitata.

Ciò è l'elemento giornalistico dell'arte, come a dire la grammatica del momento. Ognuno può notare come certi atteggiamenti metrici, certe cadenze, certe finali wagneriane (per esprimerci in linguaggio non tecnico ma accessibile a tutti) che sembravano arditezze insostenibili ai nostri nonni e forse padri, sono ora introdotti perfino nelle canzonette napoletane (io dico spesso canzonette alla Parsifal) e il loro procedimento si trivializza nell'uso fino a diventare non più aristocratico di quei vecchi accompagnamenti che il pubblico definisce dell'*umpàpà*. Fra non molto, Wagner sembrerà un anacronismo, perchè, perduti dietro le apparenze della tecnica formale, i giornalisti della musica si lasceranno sfuggire il centro vitale e lirico dell'opera wagneriana, la particolare originalità interiore dei suoi vari momenti musicali, e troveranno che anche la sua è musica da organetto o da canzonetta.

Per ogni novità tecnica che si esibisce, la precedente novità non solo ci appare invecchiata o deperita, ma cogliamo subito, con grossolana facilità alla quale sfugge proprio il carattere centrale d'ogni

opera d'arte, le somiglianze che la pretesa novità aveva col passato, e ci meravigliamo quasi d'aver potuto considerare come nuovo ciò che era una leggera e quasi insensibile modificazione d'un ordine precedente. La nostra ingiustizia statistica trova facili somiglianze perchè si ferma a quelle apparenze formali che segnano anche le sue predilezioni e il suo gusto praticistico e tecnicistico. Passione di retori che ad ogni generazione formano una retorica di moda e non sanno avere tanta generosità da sentire i canoni e le tecniche come rispondenti infinitamente alla originale diversità d'ogni momento creativo.

Così, al nostro travaglio di polemisti tecnici, classificatori di apparenze, foggiatori di confronti che la realtà individualistica dell'arte non comporta, musicologi più che musicisti, Wagner appare un figliuolo del tempo di Rossini e tra la sua opera e quella, poniamo, di Verdi e quella, magari, di Mercadante, corrono differenze assai più lievi che non tra Wagner e Débussy o Strawinsky o Rimsky-Korsakoff.

Ma tutto ciò è vuoto. A noi sfugge l'elemento originale d'ogni opera d'arte per il vocabolario delle sue note musicali, per lo schematismo grammaticale e sintattico in cui nei pratici bisogni della vita, rendiamo statica ed uguale la diversità dinamica e originale d'ogni singola opera d'arte.

Ragioniamo le nostre simpatie o antipatie a seconda della maggior complicazione (questo è un esempio) delle ultime scoperte tecniche orchestrali. Anche di recente, a proposito della Cenerentola di Rossini, abbiamo sentito dire non so quanto male della povertà orchestrale di Gioacchino e del suo troppo amore per l'antimusical voce umana! L'orchestra, dopo Wagner è il mito delle nuove generazioni musicali: la preoccupazione di questo mito ha reso borsa e falsa molta musica contemporanea ed ha immiserita la vena di musicisti che la musica sentivano come una prevalente passione di canto. L'orchestra è l'acchiappanuvoli di tutti gli schematismi vuoti, di tutti i nuovi virtuosismi tecnici. Certa sua povertà rumorosa, certa sua abbiezione pretenziosa giungono ormai all'exasperazione che soffoca. Non si respira più in un'aria che è tutta ricerche capricciose del virtuosismo strumentale. L'orchestra è divenuto un enorme vocabolario di neologismi stupidi, di dissonanze bestiali, di volontà animali.

Io non ho un fatto personale contro l'orchestra, ma contro la musica cattiva che è soltanto cattiva grammatica di suoni.

Così, con nelle vene l'inverosimile passione d'un'orchestra astratta, noi giudichiamo la musica del passato senza nessuna comprensione.

Ma la musica d'oggi è perduta sotto le teorie e nasce in polemica.

Noi non facciamo che rivedere i valori tecnici — gli schemi fissi, sia pure in una durata che odia l'eternità — e questi sono null'altro che una parte della comun vita nostra pratica, la nostra vita volitiva. Noi siamo dei ricercatori infaticabili. Così si giunge anche all'arte dei rumori, che io guardo con viva simpatia, ma che non è già di fatto arte, sibbene ricerca tecnica, il cui valore consiste nel creare nuovi strumenti, nell'accrescere perciò la materia dell'elaborazione artistica. Ed è questa una nuova conferma del carattere teorico e polemico e volitivo che assume oggi tutta la musica.

Forse non sarà difficile dimostrare che anche il Débussy è rare volte musicista che oggettiva stati d'animo, ed è spesso un polemista che svolge la sua teoria musicale, perdendo tra il polverio dei suoni e le colorazioni aerate degli accordi cerebrali la vera umanità musicale. Scrive una nuova grammatica di suoni: non genera nuova lirica musicale.

Débussy, capovolti i procedimenti wagneriani, polverizza in atomi musicali l'impressionismo *visivo* della pittura e della letteratura francese d'eccezione, ed acuisce il dissidio tra la volontà di un'arte che sia finalmente pura e l'arte effettuale che finisce invece col restare sensualistica e pratica. Ogni linea ritmica, ogni periodo melodico nell'opera sua si disperde e si annulla. La sua musica non ha centro, e si smarrisce nei raffinamenti solitari di un'armonia *volitiva*: perfino la varietà spesso suggestiva dei procedimenti armonici e la novità di squisitezze un po' svenevoli, come non rispondono ad unità interiore di lirica che si attua, ma sono ricerca e volontà di arte nuova, ingenerano una monotonia che soffre di sè stessa. Poichè le minuzie e le piccinerie stancano, quando disperdono centrifugamente lo svolgimento unitario, l'insieme, il nucleo, la lirica vera dell'opera.

Così l'*armonia* qui finisce coll'esser fine a sè stessa: non è già come la *luce sonora* nella quale si muovono figure e linee e disegni melodici: non è l'armonia come paesaggio e come prospettiva: è invece la raffinatezza analitica e frammentaria giunta a quel limite estremo nel quale il superuomo e l'iperuomo coincidono, e l'umanità è finita.

Ho voluto fermarmi sulla musica di Débussy anche perchè essa vuol rompere le vecchie tradizioni musicali e rappresentare per così dire l'antiaristotelismo della musica. Così anche Pizzetti che io ho considerato fin dalla prima rappresentazione di Fedra il musicista più avanzato dei tempi nostri, mi vuol parere oggi troppo un volitivo della musica, e direi d'una tal quale matematica musicale, che non sa

• abbandonarsi al canto della sua lirica intima e s'impone limiti e freni dall'esterno e dalla cultura.

Chè se tra i giovani nostri, la volontà novatrice (sia pure tornando ai grandi del cinquecento), la teoria polemica, usurpa il posto dell'arte viva, tra i vecchi che ieri spensieratamente cantavano e riuscivano pure a comunicarvi qualche brivido di spirito puro, il gusto praticistico della modernità agisce caoticamente a disturbare la linea stessa della loro persona poetica e s'immette come una noiosa stonatura nel vivo della loro fantasia. Così Giacomo Puccini è ormai soprattutto negli ultimi lavori, dondolato e balestrato, tra il sè stesso vecchio, e la nuova volontà di sembrare moderno. Un provinciale alquanto contadino capitato per la prima volta in un Tabarin. La musica cosiddetta moderna (e di ciò molti lo lodano) gli ha fatto male come ad un adolescente inesperto di ripari il piacere di una donna troppo parigina. Ed egli passa per tutte le sfumature che possono immaginarsi fra i nomi di Débussy e di Strawinsky.

#### Gusto praticistico

Alla concezione dell'arte che ho tracciata, risponde la valutazione di tutta l'arte di ieri e di oggi, da parte nostra.

Poichè noi non sentiamo più la morale di vita, le idee, la psicologia dei nostri nonni più o meno remoti, trasciniamo in una condanna facile tutta l'arte, o quasi, a noi precedente. Si può trarne l'esempio da tutte le arti, fermandoci per comodità sulle lettere.

In pittura, i pontefici di dieci o venti anni fa sono stroncati. Chi davvero sente più la vaniloquente apologia d'annunziana di Michetti? Fontana è morto senza che troppi se ne accorgessero. Fattori è difeso da qualche spirito coraggioso senza troppa convinzione. Ma i più vicini idoli, italiani e stranieri, compresi magari Segantini e Previati, sono ormai abbattuti.

In scultura Rodin appare un melodrammista. C'è da sorprendere visi in letizia a pronunciare il nome amabile di Duprè. L'ammirazione per Gemito è una formula che si contenta di poco più che sè stessa.

In architettura non abbiamo nemmeno idoli da precipitare o frantumare.

E in musica, a parte gl'influssi moralistici, dove sono più davvero i wagneriani?

Ho già detto come Wagner sia per noi un figliuolo del tempo di Rossini. Che cosa è stato per la generazione precedente il wagnerismo?

Per noi, quasi più nulla. Noi sappiamo che il vero contenuto e la vera forma dello spirito wagneriano era un panteismo sensualistico completamente distaccato dal suo filosofismo tra nazionale e razionale.

Abbiamo quasi fischiato il Parsifal che non ci ha convinti. E non già perchè non si possa esprimere magari (non è il caso del Parsifal) filosofia, in termini che l'empirismo chiama musicali; filosofia in musica, potrebbe significare filosofia in parole: dico che un filosofo può anche trovare l'espressione del suo spirito sillogistico in quella forma che chiamiamo musica. Ma non è il caso qui: Wagner — il Wagner più vivo per i nostri predecessori in giovinezza, il Wagner teorico dai paradossi brillanti, il riformatore ecc. — questo Wagner, per noi è finito. Resta il musicista che è, ripeto, staccato, nelle ore di limpidezza artistica e insomma di creazione autonoma, dal suo culturalismo musicale.

Ma noi ci perdiamo in quel che di sensuale è nella sua opera e ci compiacciamo nei ghiotti virtuosismi della sua tecnica. Lo riduciamo, quanto è necessario, alle proporzioni della nostra decadenza. E finiamo col preferirgli i modernissimi francesi e russi: quelli stessi ai quali, quando non c'è di meglio da fare, affidiamo il compito di frenetizzare a forma di ballo le nostre vecchie musiche purissime; cosicchè appaisca Arcangelo Corelli colle labbra dipinte di carminio e si diverta magari in pubblico, all'Augusteo romano, a lappare le natiche delle signore spaventosamente moderne.

Di Carducci e di Pascoli e di D'Annunzio ho parlato. Ma a volersi fermare sui nomi della nostra letteratura, chi non sente che le nostre valutazioni estetiche condannano i poeti della generazione precedente?

Rapisardi è soltanto un dimenticato. I suoi poemi non suscitano nei giovani che un giudizio solo: sono noiosi. Nemmeno i più fervidamente anticlericali sceglierebbero per loro poeta questo Rapisardi che è sempre degno di quel Carducci infelice che ha scritto l'inno a Satana. Trovano i moderni che in Rapisardi la forma poetica è tracciata fuori di lui e il contenuto anch'esso. Immaginate la fatica: un uomo che mette delle parole altrui ad un motivo che non conosce bene e che forse era fatto per misure diverse. Parole e contenuto d'una profondità solo fisica, come di un basso profondo che reciti con infinita serietà la *Vispa Teresa*.

Di molti poeti di quel buon tempo, anche il nome sembra sepolto. Ne dirò un primo: Nencioni. Ma i suoi versi non li conosciamo: sappiamo come per un intuito che non ammette contraddizione, che essi non possono rivelarci un poeta. Così della sua critica sappiamo che non può essere se non mediocre. In un'Italia nella quale Carducci insultava De Sanctis, e Gabriele D'Annunzio ancora lattante negava al grande critico la qualità di scrittore e conchiudeva che la critica desanctisiana non poteva essere vitale, il Nencioni, pari ai suoi tempi, non s'era certamente domandato neppure — nell'intimità del pensiero, e non già ad orecchio — che cosa fosse l'arte di che tanto si parlava. Ma noi siamo perfino sottilmente malati di questa indagine che la generazione postcarducciana ha posto con veemenza ed ha risolto con sicurezza. Solo se il nome passato ci richiami storicamente una conferma o una forte opposizione ai nostri criteri nuovi, lo sentiamo attuale e lo studiamo. E pochi ricordano che Nencioni fu pure un divulgatore in Italia di letterature straniere e contribuì dunque ad allargare il campo della nostra cultura.

Poco più e forse poco meno ci sarebbe da dire di Giuseppe Chiarini.

Severino Ferrari, con una diecina di suoi versi, è nome obbligatorio quando si parli di Pascoli: ma non più.

Il passato più lontano è lontano, il più vicino ci annoia. Facciamo sforzi cordiali per leggere autori dei quali si dicono lodi sonore. Ma io non credo all'efficacia di certe riesumazioni. Chi da noi davvero sente il problema spirituale d'una nuova o d'una prima lettura dei libri di Rovani o di Dossi?

Qualcuno ha parlato di non so che ammirazione dei giovani per Carlo Dossi. Ciò è un accademismo che non ci tocca. Che la sua prosa ci attiri per i paradossi di contenuto e di stile, può sembrare una freddura, oggi che ogni articolo di giornale vuol essere tremendo e ferino e nervoso e sprezzante e costruttore di vocaboli e spregiudicato di lingua nazionale e di lingua estera e sarcastico e sottolineato, e insomma liricamente paradossale.

I fatui riderebbero, ma anche i non fatui, se parlassimo, che so io? di Gaetano Negri o peggio di Prati o di Zanella. Chi conosce Vittorio Imbriani, stroncatore di razza, che se fosse noto renderebbe insipide le grossolanità piccanti di Papini?

Ciò è forse una sicurezza di giudizio critico. Passato l'effimero entusiasmo, sentiamo che costoro non hanno la potenza che davvero supera il tempo. Appartengono al giornalismo dell'arte. Il nostro in-

teresse può accettare Oriani che fu sconosciuto alla generazione precedente, ma non accetta più — diciamo un nome forte — il poeta romantico Arrigo Boito. Si direbbe d'altra parte che i lettori dei romanzi di Oriani siano oggi dei ritardatari. La stessa *Lotta Politica*, per quanto ci attirino le sue pagine migliori, eloquenti e gagliarde, è spesso insoffribile di retorica victorughiana. Si ha l'impressione che se ne sia costruita una gloria artificiale, da quando Giulio De Frenzi scriveva un opuscolo laudativo intitolato *Un Eroe*, a quando Croce e Missiroli e Serra e Papini e Borgese e Cecchi ne esaltavano l'opera.

Chi pensa ormai più a Fogazzaro? (dico tra i cultori d'arte). Certo, a tratti, non ostante la beffa di chi non sa nè capire nè leggere, una nostalgia ci richiama per certe sue figure ardenti di donne. *Piccolo mondo antico* non è soltanto un capolavoro consacrato che dunque si può fare a meno di leggere.

Ma che cosa del suo tormento cattolico, che non è neppure liberato in poesia, può davvero interessar noi? Solo un certo bramito sensuale ed animalesco che lo accomuna a D'Annunzio. E certo vi è un fatto grave contro l'ultimo dei romantici guelfi: il pubblico di Fogazzaro è quello stesso di Guido da Verona.

Le nostre predilezioni sono pei viventi più giovani. I vecchi, anche se grandi, sono remoti.

L'arte di Giovanni Verga così salda di figure umane e di forza etica, desta un'ammirazione puramente letteraria e verbale. Quella prosa ferrigna a ritmi bruschi, metallici, scavati in rilievi duri come una squadratura di ferro, come le *erre* del dialetto siciliano più marcato, sembra irrimediabilmente remota da noi. Non bastano lodi di critici a farcela riprendere. Bisognerà che passi tutta la crisi d'oggi per avvicinarla con animo convinto.

E, a parlare dei viventi pur remoti da noi, ricorderò la Serao e Grazia Deledda. Matilde Serao ci è diventata odiosa: ci sembra che essa anfan in periodi cicciosi, quasi porcini. Le signorine ormai se ne annoiano e preferiscono Guido Verona. Ma tra Guido e Matilde, l'uomo è certamente lei, e se lo stile è l'uomo ma non la *femme*, in questo caso ci dev'essere errore di sesso, letterariamente parlando. E so che a molti sembrerò di gusto grossolano perchè preferisco alcune fulgurezioni di Matilde Serao ad Amalia Guglielminetti e ad Annie Vivanti, ma la cosa importa poco.

Ammiriamo in Grazia Deledda certe asprezze di sensazioni piene di colore e cariche di sapore: ma, insomma, la frantumiamo in una

serie di frammenti, e l'insieme nè ci attrae nè ci convince. Del resto è il destino di quasi tutta la letteratura dei romanzi. Qui non si dice male del genere *romanzo* quasi che esistesse: ma, concepita l'arte come una serie di momenti essenziali, diventiamo ferocemente intransigenti.

Le nostre predilezioni sono dunque pei viventi più giovani; ma come durano poco gli entusiasmi! Il nostro travaglio critico è d'un isterismo feroce. Mai lo spasimo del nuovo dette più gravi tormenti e più irresponsabili decapitazioni ed esaltazioni. In ciò il Futurismo ci esagera forse, ma certo c'interpreta.

Ci siamo stancati, che dirò? di Govoni e di Papini (non solo del Papini delle novelle, ma anche dell'ultimo): e Palazzeschi ci sembra morto. Costoro hanno bisogno di rinascere.

Non parliamo poi di certe produzioni effimere per le quali la novità s'impone più della moda per le signore: è il caso del giornalismo che un tempo dava voga a Barzini e che oggi vuol essere tutt'altra cosa.

Nel volumetto di Serra *Le Lettere*, si possono cogliere molte considerazioni sul rapido tramonto, presso la nostra generazione, di scrittori meno giovani di noi. La sua indagine è per me una conferma di quell'aria avvenirista che tutti respiriamo, dopo aver rapidamente consumati i vecchi amori.

Dico anzi di più: tutti gli artisti dei quali ho parlato, se hanno per noi qualche fascino, è perchè li scomponiamo e frantumiamo in un frammentarismo di falsa lirica, che ci è derivato prima dalle formule impressioniste ed oggi dal sintetismo futurista. Questo male ci prende tutti, ci divora. Male di squisitezze a cui forse scrittori forti non pensarono: in ogni poeta cerchiamo il noi stesso non già trascendentale ma fisico. Leggiamo insomma praticisticamente, come chi si ecciti a una lettura di lussuria, come chi prenda (ripeto) l'episodio di Francesca non già per la sua potenza lirica, ma come un afrodisiaco carnale.

#### L'Etica estetica

Noi siamo complicatamente presi dal male contemporaneo. Parlo al plurale, perchè certamente non sono solo in questa ambigua posizione. Siamo innamorati del particolare, in mistica profondità, gustiamo le immagini isolate come nell'erotismo la dolcezza sola d'una bocca o d'un seno scoperto o d'un capezzolo mangiato fra i denti, la molteplicità passiva del desiderio che si perde a numerare e a godere ad

una ad una le bellezze di un corpo nudo, e d'ognuna insoddisfatta, non riesce a foggiarle tutte in una unità che appaghi, e sia pure il possesso che diciamo completo della donna, corpo su corpo. Ci sviamo nelle perversioni estetiche come in quelle dei sensi. Anche il silenzio che un poeta decadente ha cantato, è qualche cosa di sensuale e libidinoso, come una suprema voluttà musicale dell'orecchio.

Vaghezza di linee indecise, diffuse e dispersive, come l'odore e la musica: predominio dell'astrattezza fantastica: desiderio d'impossibilità che si chiama impotenza: panismo vago impreciso indeterminato: il caos pacifico: dualismo passivo e pigro e distratto di spirito e materia: *misterismo*: cogliere vuote profondità nelle più comuni idiozie: imbambinimento che va dalle dolcezze stomachevoli maeterlinkiane al fanciullino di Pascoli che da idea più o meno platonica, si è materializzata in un bamboccio più o meno moccioso, coll'ombellico scoperto: torpore impressionista come gli occhi del miope: il fondo germinale del mondo che tremola in ciascuno di noi e si diffonde e suona grezzamente, prima che l'umanità nostra lo purifichi.

E poichè tutto ciò non è arte, ma etica: è il fondo nostro immorale dunque che ci piace. Noi siamo eticamente inferiori: l'etica mal riuscita chiamiamo arte. Ciò che del decadentismo ci piace, non è dunque l'arte che come tale ci sfugge, ma l'etica che scambiamo con l'arte. E tutto l'autobiografismo moderno è null'altro che una serie di confessioni etiche, la psicologia dell'autore. Cerchiamo cioè nel decadentismo, non la bellezza, l'arte, la lirica, ma la morale di vita, la nostra lussuria ingemmata, la nostra gola ghiotta, la nostra immoralità moralistica.

Ma noi che delle squisitezze moderne con golosa sensualità assaporammo ogni segreto, e ci piacquerò le audacie di parole, i frantumi di colori e di musiche, i venti carichi di polveri e sentori acuti, le lussurie più avido e golose, le più succulente gioie della carne, le più perverse novità degli occhi e delle mani e della bocca: noi che ancora amiamo Pascoli e Rimbaud come Débussy e Picasso: noi sentiamo che questa è una malattia dalla quale bisogna liberarsi.

E ci rinasce la nostalgia di quella ingenuità umana, che è capace di rivivere in identità spirituale l'arte nella sua purezza, senza le incrostazioni di moralismo che ad essa aggiungiamo: ritrovare la liricità totale nell'arte, fuori del tempo e dello spazio: rivendicare l'arte vera a qualunque scuola appartenga, purchè sia pura: quella d'oggi e quella di ieri e quella del più remoto tempo, in contemporaneità spirituale: la poesia di Pascoli e di Marinetti e quella di Foscolo e di Parini: la musica avvenirista di Pizzetti e di Pratella e i modi ritmici aggressivi e quadrati di Verdi: la pittura di Boccioni e quella di Morelli.

### Esaurire il Romanticismo

Poichè noi tendiamo ad esaurire ciò che in noi fermenta ancora in dissoluzione, dell'ultimo grande movimento spirituale: il Romanticismo. Noi tendiamo ad uscire dalla decadenza romantica.

E se aver coscienza di ciò è già una forma superiore, si direbbe che la nostra epoca ha spiritualmente esaurito il pensiero e la pratica del Romanticismo.

Il contenuto di questo movimento non aderisce più al nostro spirito. Le nebbie violette in cui s'infusero le romantiche nordiche e latine, i tremolii penduli delle nuvole torbide sotto un sole in sordina, i sensualismi raffinati si dissolvono.

Oltrepassato il dissidio romantico, aspiriamo all'armonia, alla catarsi serena, alla classicità. La vita, mai come oggi, nell'azione vuol essere decisa e definita: nella teoria, precisa e sintetica. Prepariamo la nuova coincidenza della vita col pensiero e coll'arte.

Comincia domani il nuovo ordine, superamento di tutta l'ideologia romantica della quale ci siamo finora saziati: siamo già alla premessa, sia pure incompiuta, di un rinnovamento ideale.

Il contenuto del Romanticismo nella sua forma teorica e pratica, nella vita e nella filosofia, è in fondo, il dissidio tra il tormentoso spirito del cristianesimo codificato e il libero irrompere della filosofia nuova, tra un ritorno nostalgico e un futuro che preme e del quale non ha compiuta coscienza.

Il Romanticismo, foggiando le sue mitologie storiche, le sue filosofie della storia, concepiva un dualismo di spirito e materia, Dio e uomo, idea e fatto, *intenzione* ed azione, mondo e sopramondo, che non riusciva ad unificarsi. Dava quella che qualcuno chiamerebbe la teologia laica: il piano o fine della storia, distaccato dalla storia in atto. Oggi, sotto la nuova grande esperienza filosofica, si direbbe: il Romanticismo non riuscì a vivere e pensare l'unità in atto di filosofia e storia.

Perciò in esso il medio evo e la modernità si alternano: urto di opposti non superato. Se pure vi fu chi esprime il pensiero che il dissidio bisognava unificare, questo non fu unificato nella pratica da coloro stessi che avevano posto il problema. E perciò quel pensiero, non calato nei fatti così come un contenuto nella forma artistica, finì col diventare un pensiero astratto, e la storia proclamata tutta sacra

non fu davvero la coincidenza del divino e dell'umano, ma distaccò in un dissidio non vinto la natura e lo spirito, la filosofia e la teologia, il finito e l'infinito.

E romantico è restato, cioè ancora tutto preso dal dissidio, il Positivismo (che in fondo è la negazione del Romanticismo), perchè la sua opposizione non moveva da un concetto superatore. Esso non fa che continuare certi presupposti romantici, esasperandoli sino alla crisi necessaria, preparando cioè la nostra posizione polemica: la relazione unitaria di spirito e materia.

Nel Romanticismo dunque il dissidio non composto caratterizza ogni verbo e ogni atto. Così v'è in esso che pure formulava ed esaltava l'idea del progresso una pessimistica visione della società. Non solo il guardare indietro come ad una realtà più alta e più bella che non la presente, è pessimismo, ma è pessimismo più atroce non vedere nella società presente o nel futuro che da essa si sprigionerà, che una tendenza a dissolversi e a brutalizzarsi. Questo sì, è passatismo. Il divino domani è per esso il brutale domani, la bellezza dell'oggi è nell'ieri.

Quando si ha del mondo una visione così pessimista, è vano o è contraddittorio affermare la propria fede nello spirito umano.

Or quanto c'è di più sconcolato nell'ideale romantico, di dubbio, di dissidio, di tormento, la nostra generazione vuol superarlo. Perfino ciò che si chiamava vita interna di fronte al mistero, così come si agitava nel periodo romantico e come turbò finanche le meditazioni filosofiche di Bertrando Spaventa, non fu nè riscavato nè approfondito dalla guerra che ha posti gli uomini di fronte alla morte. La coscienza religiosa in un senso angustamente romantico, non s'è svegliata. La guerra, del resto, non si combatte senza serenità morale. Il caso di qualche spirito solitario non può che confermare con la sua eccezione la nostra tesi. E se, velato di misticismo, oppure inconsciamente mistico, il Romanticismo permane, dalle più opposte vie si combatte per liberarsene. Se esso ha le sue tracce perfino in qualche filosofo del cosiddetto idealismo attuale, dal seno stesso di questa filosofia che tende alla realtà come storia vivente, nasce la volontà di superamento.

E nel campo più ristretto dell'arte, tendiamo a liberarci dal dissidio romantico esasperato dal decadentismo. Chi terrà presente il significato che alla parola Romanticismo sogliamo conferire noi moderni e vorrà associarla alle sue origini storiche, quando per la prima volta, nel tramonto del secolo XVIII e il nascere del secolo seguente, la parola

fu foggata e diffusa, dirà che sorto in una società travagliata religiosamente di problemi spirituali, con un impeto verso la realtà cui la realtà vera si opponeva, con un urto drammatico fra desiderio e vita, espresse questo dissidio in un'arte carica di pathos e spesso gonfia di retorica. E nello « spiritualizzamento della forma », come fu in parte notato, il Romanticismo vagola nella passione praticistica e nel capriccio immaginativo. Crea un mondo fantastico che non è già vivo e creduto come quello del medio evo che Iacopone e Catarina cantavano con colori umani. Il sopramondo era allora concreto e vivo e vero come il mondo umano.

Ora è certo che un poeta può bene crearsi un mondo lirico tutto fantastico: ma la tendenza teorizzata che aspira al fantastico o magari al grottesco victorhughiano per venire al simbolo ed all'astrazione degli ultimi decadenti, non è più veramente attuale al nostro spirito.

Il Romanticismo anche nell'arte, ricercava una nuova morale di vita, sia pure tendente a quella vecchia del cristianesimo: e smarrirebbe la purezza dell'arte.

Il decadentismo preparò prima la dissoluzione del Romanticismo-contenuto (urto di passioni, tremore di mistero) e in un secondo momento preparò la dissoluzione del Romanticismo-forma, con una preoccupazione spasmodica dell'espressione come tale. Il Romanticismo alla Schlegel era più che altro contenutista: il più recente decadentismo travaglia la forma in astratto.

Chi guardi, c'è nel decadentismo degli ultimi anni un disfacimento della torbida passionalità romantica che si affina in un'ironia sragionata ma sottile, di una perfidia apparente, di una freddezza dispettosa, ma superficiale. È una vena volteriana d'illuminismo che vi si svolge e vi si diffonde: è accanto ad essa un'insofferenza di regole di limiti di freni, che esaspera le conclusioni tecniche del Romanticismo.

Il misticismo decadente, è un'escrescenza romantica e s'accorda con la poesia musicale dell'infinito di Novalis, se pure non acuisce negli ardori gotici la sua materia sottile detta spirito (anche in Novalis lo spirito è soltanto carne che si va sublimando), se pure non propugna il suicidio per distruggimento graduale della carne. E il *misterismo* d'oggi trasportato da Dio in oggetti e cose diversi, non è lontano dall'idea di Chateaubriand, che cioè nella vita niente v'è di bello e dolce e grande se non le cose misteriose e i sentimenti un po' confusi.

Il contrasto romantico tra una forma che vuol essere nuova e indipendente e un contenuto che vuol vivere di passato, non è vinto neppure quando Mallarmè sogna la poesia pura, ma la bellezza vede

nel passato « *ciel antérieur* ». (E lasciamo le altre suddivisioni di scuole e di movimenti, il parnassianismo per esempio, esasperazione della forma classicistica in astratto su un contenuto romantico).

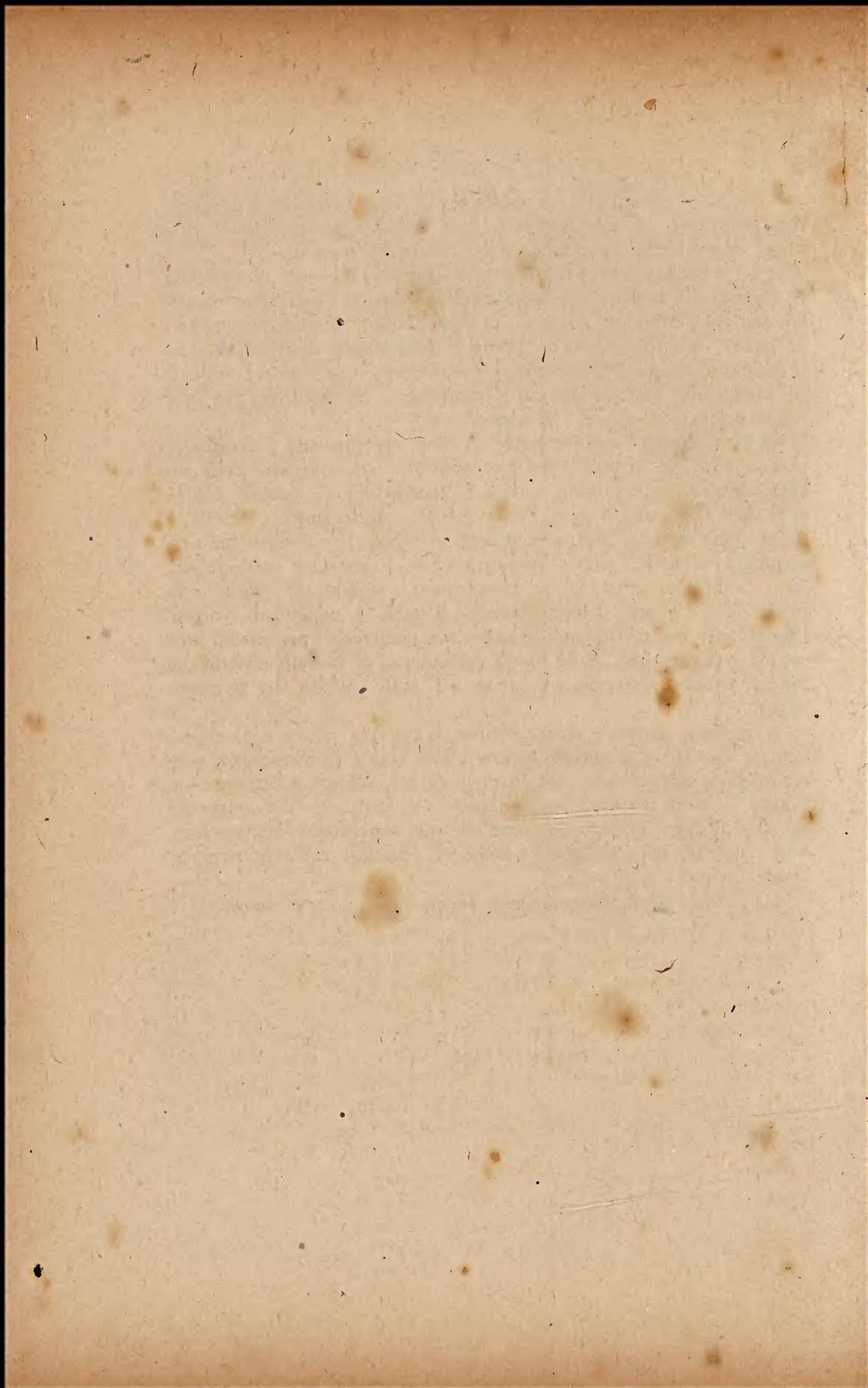
E se il simbolismo di Schiller trova risonanze in quello di Mallarmé e il goticismo nordico che trova echi non solo nel satanismo baudelairiano ma perfino nel grottesco di Victor Hugo, si reincarna, magari in Papini; se il misticismo dei silenzi e delle voluttà spiritistiche è un proseguimento del Romanticismo medievalesco: se dunque tutto il decadentismo è l'ultima fase del Romanticismo, noi abbiamo una profonda volontà di uscirne e di liberarcene.

Il Romanticismo esprime tutte le forme dei dualismi e dei dissidi non superati: la materia contro lo spirito, la sopravvivenza della natura contro lo spiritualismo assoluto, l'adorazione del passato contro la modernità, e magari oggi, l'adozione del futuro contro l'eternità.

Ma oltre la decadenza romantica in che siamo profondati ma non sommersi, il nuovo ordine comincia così: il pensiero coincide col fatto, la filosofia con la storia, lo spirito col mondo. E questa è la posizione che supera il Romanticismo. Il quale è nettamente sorpassato nel suo centrale dissidio e nelle sue preferenze pel medio evo contro il paganesimo, dalla nuova coincidenza di filosofia e storia che tutte le epoche abbraccia e contrae nel finito infinito del pensiero in atto.

Il dualismo spirito e natura, contenuto e forma, statica e dinamica, storia e filosofia, è unificato. In arte classicismo e romanticismo, contenutismo e formalismo coincidono. In etica la volontà e l'azione coincidono. L'individualismo romantico che si divincola nel selvaggio egoismo di Max Stirner non meno che nel superuomo di Nietzsche, è qui superato nel concetto dell'uomo in relazione col tutto: coincidenza d'uomo e d'umanità.

Da questa realtà profondamente umana nascerà l'arte nuova.



---

---

## II

### IL FUTURISMO

#### Atmosfera futurista

Sullo sfondo d'arte che abbiamo disegnato campeggia il Futurismo.

Ma, chi ben guardi, i caratteri più netti di questa età letteraria che abbiamo fissata, non sono altro che i caratteri del peggior futurismo. Un Futurismo dunque precedente e contemporaneo al Futurismo del manifesto marinettiano.

Questo, se mai, rende più decisi ed esagerati i caratteri da noi descritti, e meglio di tutti i movimenti contemporanei esprime il nostro tempo.

Futurismo è dunque tutta la letteratura contemporanea.

Perfino come strumento culturale, ciò che in senso stretto si è chiamato Futurismo, ha violentemente contribuito all'irruzione dell'impressionismo francese in Italia ed ha compiuto un travasamento di abitudini francesi presso di noi, come i manifesti, l'antilogicismo, il il verso libero, la *rèclame* e il comizio e il meeting artistico.

Ed è Futurismo diffuso nell'aria la *volontà* che foggia teorie d'arte come ricerca ed esperienza.

L'indecisione del momento e i suoi dissidi si rivelano, per esempio così in Panzini tutto oscillazioni, come in Papini tutto urti da destra a sinistra e brancolamenti e ricerche: in moltissimi scrittori che anelano in palése sforzo ad una meta irraggiunta: nella critica, poniamo, alla Serra: in tutto lo spasimo di assaggi, tentativi, esperienze, della neurastenia contemporanea.

In tutti gli scrittori d'oggi è la ricerca del nuovo e il disfaccimento del Romanticismo in travaglio. Questo è il loro lato comune che è poi il fondamento stesso del Futurismo.

Un'insoddisfazione che cerca « pace » è in tutta la vita d'oggi. Nè ancora la grande crisi della guerra è riuscita a donare alla nostra arte e a tutte le altre manifestazioni dello spirito, la serenità umana che è necessaria. Un'arsura di cose nuove ci divora. Oggi la vita è concepita soltanto come un bisogno ardente del nuovo. L'assoluto del tempo nostro è la novità ed in fisica si chiama velocità. L'insoddisfazione contemporanea è anch'essa veloce, rapidissima in consumare odi e amori. Non è la solita e umana e perenne insoddisfazione che dall'arte balza al pensiero e da questo alla pratica e dall'etica ancora all'arte nel cerchio dello spirito, ma è un'insoddisfazione penosa, più intensa, che resta sempre più delusa e sempre più ansiosa.

Abbiamo come esaurito in noi il pacifico arcadismo del passato, e l'euritmia troppo tranquilla dei vecchi valori.

Perciò la nostra età letteraria - sia detto con sopportazione dei profeti - apparirà forse a coloro che si chiamano « i posteri », essenzialmente futuristica. Non sono certo definitivi gli spiriti e le forme di questa età che ancora si sta svolgendo come superamento del Romanticismo; ma sono già chiare le linee rinnovatrici, che, a dispetto dell'antitesi formale, sono parallele al nostro idealismo filosofico.

Il giudizio dei contemporanei è contraddittorio; ma come Francesco I e Carlo V dei quali si disse che erano d'accordo, perchè tutti e due volevano la stessa cosa, cioè Milano, le opposte correnti in una cosa intanto sono d'accordo: nel riconoscere ormai la « presenza » del Futurismo sia pure sentendo la sua formazione come un pericolo o come una salvezza, come un'ultima degenerazione del decadentismo o come una nuova coscienza d'arte, come una raffinata senilità o come una nuovissima giovinezza.

Passati i giorni felici che esso suscitava il sorriso degli uomini maturi, il disprezzo facile degli uomini vecchi, il dispetto di noi che eravamo ragazzi: oggi non è possibile ignorare il Futurismo. E sarebbe puerile chiuderlo nella formula del Marinettismo. Il Futurismo non è nè un capriccio nè una formula: è un'atmosfera spirituale. E in quello che ha di vivo e di vergine, come in quello che ha di corrotto e di morto, quest'atmosfera investe tutto il presente momento letterario: corre ormai non solo da Marinetti a Govoni a Palazzeschi a Folgore a Papini a Soffici; ma anche dagli ultimi atteggiamenti del classicista Panzini alla poesia magari, dell'ellenista Lipparini e di Ada Negri e di Bontempelli, e un cri-

tico sensitivo la troverà anche in alcuni frammenti mimetici della *Leda* di Gabriele D'Annunzio.

Non si può limitare soltanto ad alcune poesie o quadri o musiche l'idea futurista: essa è in tutti gli atteggiamenti dello spirito artistico d'oggi: è diffusa come aria che è respirata da tutta la letteratura d'oggi.

Chi dirà che io trasporto al Futurismo un mio significato personale, move una vecchia e logora accusa: volete dunque che il Futurismo significhi per me altro da quello che io penso?

Una parola si riempie degl' infiniti significati che non solo chi la foggia e la pronunziò primo le attribuì, ma chiunque la pronunzia aderendo o negando o interpretando. E attinge il suo significato da tutto il presente e da tutto il passato che la sprigionò, dall' intera universalità del mondo contratta nell'atto intuitivo o logico che la fa pronunziare, e dalla virtù che ha di passare silenziosa o scoppiare fra le idee e fra gli uomini come un'inebriante rivoluzione.

Perciò non pare si possa definire il Futurismo se non come quella serie di problemi che nel suo nome più ristretto e contro e accanto ad esso si son posti e sviluppati. Le definizioni del Futurismo, per mio conto, faranno tutt'uno con lo svolgimento di queste pagine. Non resta dunque ai pedanti altra via che vagliare se il mio sia davvero pensiero o non piuttosto un sentimento, se sia cioè una verità logica o non piuttosto una verità lirica o una verità oratoria. E a questa interpretazione soccorre l'infinita comunanza e identità spirituale, quella stessa per la quale è possibile che gli uomini si comprendano pur nella diversità innumerevole dei loro temperamenti e della loro particolare filosofia.

Dico dunque seguitando: l'antipassatismo dei futuristi, accentuazione nervosa della negazione del passato, diffusa nella vita moderna, sotto la degenerazione dello spirito critico e gl'influssi materialisti delle nuove civiltà commerciali, questo antipassatismo, in ciò che ha di vivo e di vero nella sua veemenza, ha già trionfato, s'è immesso nei fatti e nelle cose. In questo senso il Futurismo si è già realizzato.

In arte la critica futuristica comincia ad avere i suoi frutti.

I vecchi contenuti stereotipi sull'amore e sull'adulterio, sulla luna e sulla malinconia, il satanismo stesso delle malattie raffinate, tramontano e s'ironizzano. Tutta l'enfasi di queste tragedie di carta si esaurisce. Le retoriche sono derise. Le pedanterie formali sono beffate. Tutte le esperienze son compiute per uscire dalle spire del vecchio mondo letterario.

D'altra parte, gli stati d'animo, gli spiriti e le forme dell'arte contemporanea che tende a vincere il Romanticismo, sono prevalentemente quelli indicati dal Futurismo.

Così perfino l'errore di voler imporre un contenuto e un'atteggiamento stilistico all'arte, acquista oggi, a distanza di qualche anno, uno strano ma innegabile valore, dalla coincidenza che tutta l'arte contemporanea ha con la materia che Marinetti e i futuristi hanno tracciata nei loro manifesti.

E' vero che tutta la recente poesia è tormentata e sensibilizzata da queste ricerche e da queste formule futuriste. Dal verso libero alle parole in libertà, Ciò mostra il pratico valore dei canoni futuristi.

Chi non ha accettate le conseguenze, ha per lo meno fatte ricerche nuove, metriche, stilistiche, per suo conto. Il Futurismo dei paradossi sulle parole in libertà lo ha scosso e pungolato.

La seconda *Voce* con tutte le sue esasperazioni di ricerche liriche musicali è sotto l'assoluta influenza della vibrazione futurista.

Da Guido da Verona a Salvator Gotta il romanzo è sotto il fascino modernistico del Futurismo. Così il teatro, da Pirandello, magari, a Chiarelli e Cavacchioli.

La prosa moderna futuristeggia. I periodi che un tempo erano togatamente d'annunziani, si sveltiscono, diventano più agili, più monelli, più scaltri. Le analogie si fanno più acute e profonde. Le sprezzature e la spregiudicatezza stilistica, per obbidire alla norma intima delle immagini che si creano, sono meno timide e impaccate. Di queste vibratili formule futuriste approfittano, volendo o negando, tutti gli scrittori giovani italiani.

Provando e riprovando, il fine dell'arte finisce quasi col mutarsi: non più la bellezza ma la novità. E tutto ciò che è nuovo è bello.

E il coraggio che si son fatti molti ad adoperare le immagini più vere perchè intimamente sentite, anche quando sembravano brutte, è derivato dal Futurismo.

L'uso di certe parole moderne, alle quali prima si sostituiva una circonlocuzione o un'immagine mitologica, o una parola vecchia un po' solenne (Carducci, del treno dicevo *trains*, come altri poteva dire che il parafulmine *raccoglieva le saette di Giove*, o addirittura di *Zeus*, ed il telegrafo dava *l'ale alle parole*, e il tunnel era una *cava grotta*, e gli hangar le *case di Eolo*, e così all'infinito) è nata dalla libertà sinfonica del Futurismo. I poeti hanno sempre pensato che le parole dovessero essere alquanto stagionate, prima di entrare dall'uso plebeo in quello della poesia: ma io sono anche disposto a credere che certe

parole scientifiche e fisiche incontrino resistenza nella poesia, proprio per il loro carattere praticistico: anche Pascoli non avrebbe usato senza titubanze la parola *telegrafo* e scrisse una volta infatti *i fili di metallo*. Oggi si è assai più spregiudicati, e chi sappia ben penetrare anche queste che sembrano minuzie e sottigliezze, scoprirà un'arricchimento di sensibilità e di materia artistica.

Meglio che in altri, l'adesione volontaria o involontaria al Futurismo, nel bisogno degli assaggi e ricerche che caratterizza il nostro periodo letterario, si può osservare in parecchi fra i nostri buoni scrittori - e ad essi ho accennato - colti dal Futurismo durante la loro maturità. Il Futurismo era un nemico col quale bisognava fare i conti.

Poeti consumati in tutte le esperienze stilistiche e metriche delle vecchie retoriche, capaci di adoperare le corpulente forme dell'esametro latino ed ellenico non meno del verso sciolto italiano: spiriti finiti ad ogni classicistica abitudine di prosodia: sono oggi scrittori di versi liberi, s'abbandonano all'immediatezza fulgurativa delle immagini più capricciose. Non basta dire, a me pare, che Lipparini o Bontempelli, siano soltanto spiriti mimetici, la cui arte del passato era soltanto volontà di far poesia e non poesia realizzata.

Ma io ricordo qui costoro per quello che il loro tentativo rappresenta: per il disagio che essi hanno sentito dalle loro vecchie forme, dinanzi ad un lirismo che vuol essere più sensitivo e più acuto e più libero.

Così tutti i giovani sono in travaglio dinnanzi ai quadri che faranno. La verginità ignorante degli adoratori del passato è stata violata con foia decisa e virilissima. Se il Futurismo non avesse compiuto altro, avrebbe ottenuto ciò: far pensosi della loro arte i giovani migliori. Così anche gli antifuturisti lavorano ad essere sè stessi. L'idea si dilata: prende tutti i giovani poeti, travaglia tutti i giovani pittori e musicisti e scultori ed architetti. Molti di essi se lo trovano di fronte come un nemico che assorbe.

Oggi in Italia nessuno può ignorare il Futurismo. Non fosse altro che per combatterlo. E' entrato nel sangue dei giovani...E' l'atmosfera di originalità che Marinetti volle praticamente creare. Il Futurismo è nell'aria e lo respiriamo, da parecchi anni, i giovani i maturi e perfino i vecchi.

Chè poi questi vecchi e quei giovani dichiarino di non esser futuristi o di esserlo a modo loro, qui non ci riguarda. L'anticarducciano Rapisardi e l'antidannunziano Lucini pagarono atroce tributo di suditanza a Carducci e a D'Annunzio, imitandoli inconsciamente.

Che poi come d'una forma di monopolio pretendono di chiamarsi futuristi soltanto alcuni scrittorelli che sbavano latte sia pure inacidito, questo non è affar nostro: che poi il Futurismo si sia venuto arricchendo, diventando più complesso e forse più audace, certo più serrato, più coerente, più logico, anche per opera dei negatori del Futurismo, questo non si mette in dubbio, e sarà utile ricercarne le ragioni.

E dirò anche che all'opera impetuosa di Marinetti, ad arricchire la sua idea iniziale, con un bisogno ormai esasperato di far valere praticamente la polemica idealistica, hanno contribuito, in molti modi e con molti mezzi, anche parecchi giovani che non hanno ancora nessun volume da farsi perdonare.

V'è nella vita una forma di attività che potrebbe dirsi socratica: contribuisce pur senza lanciare alcun libro a dilatare o addirittura creare un pensiero che altri poi scriverà. Nella conversazione, troppi giovani e troppi vecchi s'incontrano che valgono assai più di scrittori in voga, che suggeriscono idee e scompaiono, che scompongono sistemi di pensiero e di scienza con impeti della più convincente oratoria, hanno un'incredibile efficacia nel comunicare e suscitare emozioni logiche, e politiche e sociali, creano liriche che altri poi farà sue, collaborano alla cultura del proprio paese, con conversazioni in un caffè d'artisti o di letterati. Chi conosce costoro?

Futuristici sono anche gli atteggiamenti dei recentissimi antifuturisti.

Le stesse tendenze di ritorni al classicismo, più o meno serie (Meriano, Ravegnani, Papini dell'Opera prima e dell'Esperienza futurista) non sembrano già un bisogno pensato, ma soltanto espresso per mania di originalità. Dove quasi tutti cominciano ad essere futuristi, alcuni diventano capricciosamente passatisti.

Siamo dunque alla reazione antifuturista, fatta non già con un'idea superatrice, ma con gli stessi metodi del Futurismo, il cui errore, in senso opposto antistorico, è ripetuto da quei giovani che pretendono riprendere la tradizione interrotta dai novatori, tornando a Leopardi in poesia e rinfrescando la vecchia retorica. Ma costoro sono marci di Futurismo senza essere capaci più, per difetto di coltura e d'abnegazione passatista, di ridarci il tipo del vecchio letterato italiano.

Il Futurismo è in un certo senso l'apice di tutta la decadenza: l'ultima espressione della decadenza romantica. Ma ciò è il suo carattere negativo.

Il decadentismo dopo essersi esaurito come rappresentazione analogica di concetti e concettini, povera e anacronistica variazione ver-



bale della vecchia allegoria e cioè simbolismo, s'è trasportato nella forma: dal logo è passato alla frase, dal periodo alla parola.

E' un romanticismo, negativo, direi quasi polemico, ma vive della posizione che quello le ha imposta. Tutta l'età a noi precedente non fu che opposizione al Romanticismo, esempio il verismo. Il nostro vuol essere superamento, se mai, l'epilogo e il culmine del decadentismo, dal quale deve scoppiare la nuova volontà. La nostra età letteraria vuol essere la catarsi di tutto quel movimento.

Il Futurismo negativo porta allo spasimo la mancanza assoluta di coscienza religiosa della vita, di serietà, di passione e quindi di lirica vera e grande, E' la dissoluzione di tutto il contenuto romantico in quanto lo nega nella teoria e nella pratica e lo scioglie in caricatura involontaria d'accettazione o di disdegno.

Ciò che nel Romanticismo, attraverso le degenerazioni del Novalis all'estremo decadentismo è amore dell'ospedale e del malato, qui è violentemente negato. Aria, sanità, vigore, energia, vita. Massima adesione alla vita d'oggi.

Il Futurismo esaurisce - e meglio *vuol* esaurire - il Romanticismo, ed aspira ad un mondo nuovo, benchè non riesca ancora a coglierlo, e siano molto vaghe e vagolanti le linee che esso disegna.

E ho detto *vuol* esaurire, perchè il carattere di tutti i movimenti d'oggi, con l'insaziato desiderio del nuovo, è proprio in questo, direi pragmatismo diffuso di nuove idee e di nuovi contenuti e di nuove forme, come *volontà*.

Ed ancora è lecito dire: se null'altro il Futurismo realizzasse, avrebbe il merito di aver dato la maggiore affermazione a questo stato d'animo collettivo, che è tutta l'insoddisfazione contemporanea, in politica e in etica, in arte e in logica.

Così nella forma artistica il Futurismo decompone e martoria e acuisce le tendenze libertarie romantiche esasperate dai simbolisti decadenti: è l'epilogo negatore di quel romanticismo astratto che si è chiamato decadentismo: ma tende a far coincidere, non fosse altro perchè sente il bisogno di una rinnovazione totale, forma e contenuto.

Dalla dissoluzione delle idee e della pratica romantica, espresse dall'arte in atto e dalla volontà di rinnovazione, l'insoddisfazione pullula e si espande: la negazione ultima va disfacendo tutta l'estrema decadenza della coscienza moderna.

E' la crisi necessaria per la nascita di una nuova coscienza dalla quale balzerà il nuovo ordine domani. Il Futurismo, sia pure senza averne una compiuta nozione, prepara una maggiore rispondenza della

vita e dell'idea, del pensiero e della pratica. A un nuovo contenuto del mondo, risponderà una nuova forma come assoluta coincidenza ed unità.

Ciò che l'idealismo filosofico ha superato nella teoria pura, il Futurismo che è poi la comune letteratura d'oggi, la nostra età letteraria, lo travaglia attraverso magari le sue contraddizioni, e tende a disfarlo sino alle estreme conseguenze, con volontà totale di rinnovazione.

#### Futurismo positivo

Il Futurismo, - sia pure attraverso dubbi e contraddizioni - ha il suo centro positivo nella coscienza della malattia contemporanea e nella volontà di rinnovazione che lo divora.

Esso sente *criticamente* la stagnazione del romanticismo e rappresenta anche l'insoddisfazione di tutta l'estetica e l'etica contemporanea.

Or se il Futurismo, tra la teoria e la pratica non riesce ancora a stabilire un equilibrio; se tra la volontà di rinnovazione e l'arte in atto non riesce a porre un segno d'identità: se l'insoddisfazione della malattia e il desiderio della sanità sono curate con medicine che aggravano il male: se complica il suo male con altri mali; ha almeno il merito di non essere soddisfatto del vecchio sensualismo estetico, e meglio, della vecchia etica (che qui l'arte non c'entra): se il suo bisogno di novità e di futuro si pasce di astrazioni; è certo che in esso, in tutta la costruzione critica del passatismo (il passato non vivo) è il lievito d'una coscienza nuova che aspira a più originali condizioni di vita e d'arte.

Così il Futurismo che nella teoria e nell'aspirazione è antiromantico e tende a disfare e superare tutto il vagolio frenetico delle sensualità elementari, ha in se stesso la contraddizione dalla quale può nascere il nuovo ordine.

E benchè per una parte esso sia l'esasperatore di ciò che ho chiamato l'infemminimento contemporaneo, è però - cito dei particolari - vigoroso negatore dell'autobiografismo vuoto, della confessione egocentrica, dell'io in letteratura. E impone il disprezzo della donna. E si oppone al languore melodico dei versi, gioia fisica dei sensi, con la musica enarmonica e dei rumori, con le onomatopee, con l'antigrazioso, colla ricerca della sintesi contro le analisi poetiche del tempo nostro. Le stesse parole in libertà servono a rappresentare la volontà futurista di rinnovazione, espressa nel desiderio del lirismo essenziale

e sintetico. E se pure la sintesi non è raggiunta, ma l'analisi è esasperata, frantumata in una serie di minutissime analisi scambiate ognuna per sintesi: la volontà pone un problema che non è trascurabile.

E qualunque sia il giudizio sul Futurismo, è certo che esso pone l'esigenza d'un'arte che esca dal Romanticismo decadente. E lo stimolo che dal Futurismo viene alle nuove possibilità artistiche, non va negato senza ingiustizia.

Questo è dunque il Futurismo, nel nostro momento storico.

Il suo valore non è soltanto negativo - crisi necessaria per lo scoppio della nuova arte - ma anche positivo: coscienza della malattia contemporanea e volontà di rinnovazione: sentore della putredine, sia essa remota o attuale, ed aspirazione alla sanità: fede e slancio nell'avvenire.

Perciò, mentre nel suo carattere negativo il Futurismo è l'esasperazione del decadentismo e l'interprete massimo della disgregazione artistica contemporanea (prima ancora d'essere inventato da Marinetti era la realtà di tutta l'arte contemporanea): dal suo seno stesso, sorge l'insoddisfazione che divora rapidamente i prodotti del giorno innanzi, in un'aspirazione che non trova meta. È, come ho detto, il lievito della coscienza nuova in chi è tutto pieno del romanticismo.

E in quest'opera rinnovatrice, coincide come aspirazione, con l'attuato superamento del Romanticismo, compiuto dalla nostra filosofia idealistica.

#### L'azione astratta

Nella coscienza del male contemporaneo e nella volontà di liberarsene, nella diffusa scontentezza in cerca di una meta, nella vibrazione della novità del nostro tempo, (in un confronto fra l'arte italiana e quella straniera, fra la letteratura nostra e quella francese) è sorto il Futurismo marinettiano, il quale è divenuto, svolgendosi, più radicale ancora ed ha voluto travolgere nella sua condanna tutta l'arte precedente al Futurismo, *a quella che si farà*.

Nella parola stessa era tutta l'essenza del movimento: la bellezza è la novità, ciò che nascerà: e quello che è prodotto e già morto: la bellezza è lo slancio cosmico, il farsi delle cose, l'avvenire, il futuro.

Ciò rispondeva anche a tutta l'insoddisfazione contemporanea; era la teoria dell'anelito che cerca una meta: la quale parve dunque questa: la soddisfazione è nel futuro, nel movimento che non cessa mai: la

soddisfazione non è statica, adorazione del già fatto, ma dinamica : è la velocità : è la divina novità. Dunque l'azione.

Ma quest'azione è naturalmente astratta. Dove tutto è nuovo, niente è nuovo; e dove tutto è volontà, niente è volontà. Nessuna relazione, nessuna distinzione ideale è possibile porre in questo pragmatismo di cose nuove. L'arte, la morale, la logica diventano un'unica forza indistinta. E nasce il panestetismo futurista (come in genere moderno) che non ha in sè le ideali categorie capaci di distinguere l'arte da ciò che non è arte, l'avvenire da ciò che è passato, poichè qui l'avvenire è concepito con la costruzione meccanica e matematica del tempo e non già con l'*idea* del tempo, come eternità attuale dello spirito.

Perciò il Futurismo è un movimento che nella sua formula generale è indistinto e abbraccia la totalità: è un movimento di carattere sociale, come mi accadde di scrivere alcuni anni or sono.

Posto questo principio come medicina alla malattia del tempo, il principio della novità: era naturale che l'opera futurista fosse inizialmente la critica e l'opposizione e forse la negazione pura e semplice del passato.

E che cos'è del resto tutto lo spasimo contemporaneo, se non una critica non elaborata del passato?

Il Futurismo ha creduto che *passatismo* fosse la sintesi di tutti i mali contemporanei, squilibrio cioè tra una realtà moderna e un pensiero e un'arte incapaci di penetrarla.

Il fervore di novità che vibrava nell'aria era già un moto antipassatista. Il Futurismo marinettiano lo ha incanalato in teoria e volontà.

Che esso abbia insistito sulla critica dell'arte passata, ciò nasce dalla concezione stessa che il Futurismo ha dell'arte, scambiata con la vita pratica. E' un circolo vizioso tra la vita e l'arte.

#### Stroncatura sommaria

Un uomo che abbia la rigidità un po' pesante delle sue idee filosofiche e la frenesia distruttiva che è nel sangue dei giovani, può stroncare con poche parole il Futurismo. Occhio per occhio e dente per dente. Ciò anch'io feci alcuni anni fa, e poco avrei da mutare a quanto mi accadde di scrivere. Avrei però molte cose da aggiungere.

Mi sfuggiva allora ciò che di futuristico è in tutta la vita contemporanea, fuori della singola opera del Futurismo ufficiale, e di questo non mi era chiaro il carattere polemico.

Quello stesso brivido di rinnovazione che correva le vie d'Europa e che doveva sciogliersi in luce in musica nella più grande vittoria dell'Italia, il romanticismo della pratica, l'insofferenza delle vecchie formule, l'anelito anarchico del più gretto individualismo, contraddetto e trionfato da un violento amore di patria: tutta l'insoddisfazione distruttiva, il misticismo estetico, i sogni di vita poetica: tutto ciò che occorre definire non già arte, ma atmosfera futurista, sfuggiva a me, come sfuggiva, credo, a tutti.

Ma io colsi il punto centrale del Futurismo quando affermai che questo era un movimento sociale. Negai anzi - e in linea di teoria pura non ho nulla da ritrattare - che il Futurismo potesse significare movimento d'arte. Il contenutismo di una nuova arte non poteva essere che una nuova retorica. La nostra estetica, assai più libertaria, rigettava anche questi freni nuovi ed asseriva l'assoluta libertà del contenuto-forma.

Ma che cosa fosse questo sforzo futurista, si può dirlo meglio oggi che il movimento, crescendo su se stesso, ha finito coll'investire assai più uomini e cose che non siano nelle tavole dei manifesti. Si possono oggi cogliere analogie e stabilire confronti non sospettati prima: si può parlare del futurismo con un senso che dirò storico, del futurismo italiano e non di quello soltanto, marinettiano.

#### La filosofia futurista

Non è difficile scoprire di colpo il punto più debole del Futurismo: la mancanza di un'organismo di idee, il goffo positivismo del pensiero. La filosofia futurista - e non sembri strana questa frase, perchè il Futurismo benchè neghi ha la sua filosofia anch'esso - è inferiore al nostro momento storico. E' un ritorno indietro. Nella sua distruzione in blocco, essa ignora perfino il valore dell'idealismo italiano contemporaneo ed a questo si oppone perciò senza conoscerlo e senza preoccuparsi quindi di superarlo. La sua stessa forza distruttiva si arresta dinanzi a pregiudizi tragicamente passatisti, che l'idealismo aveva già frantumati e maciullati.

Venuto innanzi col proposito d'innovare e rinnovare, sapeva il Futurismo che cosa davvero c'era da superare, conosceva esso i valori del presente momento storico?

Indietro di almeno dieci anni come cultura, il Futurismo tutto gonfio di positivismo, sapeva che cosa c'era da oltrepassare e che cosa a cui collaborare, perchè non si tentasse una rivoluzione già

compiuta o una soluzione già trovata o sperimentata senza frutto? Il Futurismo non s'era neppure posto questo problema. E veniva innanzi a presentare, come mirabile scoperta, un nuovo modello di portavoce, mentre in città già squillavano i telefoni marzionalmente.

Il Futurismo ha dunque una mentalità positivista. Or è certo che tutta la filosofia positivista si è rivelata come assoluto *staticismo*: ha concepito il fatto come già compiuto ed oggettivo ed immutabile per tutti, e non già come un *farsi* la cui oggettività concide con l'atto creativo del pensiero. La scienza anzi le scienze, col loro equivoco plurale, fermano in un oggetto astratto la realtà dinamica e ne traggono leggi di absolutezza perenne ed immobile. Ne nascono gl'infiniti luoghi comuni sulla ripetizione dei fenomeni. La stessa idea dello sperimentalismo richiama al pensiero un oggetto immobile che si osserva e anatomizza: l'esame del cadavere: comunque il passato. Il presente è poi per essa la ripetizione del passato. La scienza studia la perennità del fenomeno. E questo immobilizza, anche se lo spara a ripetizione, sempre quello. E il fenomeno è invece sempre diverso, sempre nuovo, sempre dinamico, sempre attuale, sempre presente, sempre creativo. Ecco l'unica immobilità del fenomeno: essere sempre diverso. Ecco la relazione ideale: l'eterna diversità del fenomeno. Questa è l'idea stessa dello spirito come realtà che diviene. Tutte le leggi naturalistiche sono logicamente false e nella loro immobilità vuota non si riempiono mai di un contenuto effettuale, perchè esse si fondano sulla pretesa perennità del fenomeno, mentre ogni fenomeno, ha la sua legge in sè stesso. Ma i futuristi sono incapaci di sentire la potenza creativa dello spirito umano: relazione di sè e del mondo, sintesi concreta senza la quale nessuna delle due astrazioni (individuo e universale, interno ed esterno ecc.) esiste.

Essi credono dunque a una Natura così e così configurata che gli artisti interpreterebbero, scrutando effettive e reali e oggettive sensazioni che sfuggono agli occhi dei più. Or come mai possono esistere oggetti concreti al di fuori dello spirito che li intuisce? La Natura dei futuristi non è già il prodotto dell'uomo, ma è di fronte all'uomo in posizione fotografica per essere ammirata o riprodotta. In verità essi non sanno, se pure qualche volta ne abbiano fantasticato, che ad ogni alba gli uomini si creano una natura nuova, un sole diverso, e diverso l'orizzonte che si chiude nel rettangolo delle loro finestre.

E credendo religiosamente alla scienza, essi, non ostante il loro verbalistico dinamismo, diventano i più ingenui adoratori dell'immobilità: e non s'accorgono che la scienza tende a rendere immutabile

il perpetuo diversificarsi delle cose per la voluttà di misurarle una volta per sempre: e peggio ancora, che la scienza è, nella sua teoria positivista, la religione della vita fatta a pezzi, cadaverizzata con voluttà statistica, chiusa con perfidia delinquente nelle cassette mortuarie, disposta con indifferenza da beccamorti nelle buche uniformi del cimitero universale.

Così i futuristi hanno fede nelle scienze esatte, e non si accorgono che ormai la matematica può essere bene dichiarata senza scandalo un'opinione, vale a dire un'espedito economico di praticità. E non s'accorgono che la fisica non avrà salvata se stessa come filosofia e come scienza, se non quando, come a dire mai, avrà dimostrato che cos'è il pensiero o che cosa la materia, e che mai l'etere vibrante o l'infinita vibrazione degli atomi, degli elettroni, o d'ogni altra scomposizione ultima della materia.

#### L'antifilosofia e l'anticultura

Con questo strano idealizzamento della scienza che li ha condotti a farneticare persino d'una *letteratura scientifica* e a riprendere ed esagerare alcuni principi del verismo, i futuristi hanno anche ereditato dal positivismo, l'odio per la filosofia. Li aiutavano in ciò i pregiudizi bergsoniani e il pragmatismo italo-americano. Certo nel furore distruttivo con che il positivismo avea dichiarata inutile e falsa tutta la filosofia passata da Socrate a Kant, e nella truculenta imbecillità di Max Nordau contro le menzogne convenzionali, era la premessa distruzionista del Futurismo. Nè solo di quello marinettiano, ma anche di quello più ameno e diletto a leggere e udire, che si addimanda oggi filosofia scettica.

Ma non forse anche la generazione di Giovanni Papini, e sia pure al tempo del *Leonardo*, voleva far giustizia della filosofia e liberarsene con pochi articoli di giornale? Anch'essi meschini! non s'accorgevano di restare nel piano stesso di Ferri Enrico, Lombroso Cesare e Paola, Ferrero Guglielmo e Gina, che già per conto loro avevano liquidato la filosofia.

Il vecchio positivismo che altro fu se non una forma d'ignoranza comoda e facile? Tra l'esaltazione dell'ignoranza bandita dal Futurismo e il vanto di Spencer di non aver letto Platone, con quello di Ardigò di non aver letto Spencer, il circolo è chiuso.

L'odio per la filosofia non è dissimile dall'odio contro la cultura. Vero è che malgrado l'espressione non chiara, l'odio dei futuristi è contro una determinata filosofia, anzi contro quella che non conoscono; e l'odio per la cultura è una posa di superiorità, nascente dall'illusione che l'artista sia uno spirito più alto del filosofo e dell'uomo colto.

E' anche questo un residuo dell'astrattezza positivista che ha un amore sviscerato per i tipi fissi e decisi: ed è poi anche una reminiscenza della scolastica e romantica figurazione del poeta, avvivata dal bergsonismo corrente.

Per essi l'artista è un'anima privilegiata nel cui filtro stellare scorrono tutte le bellezze del mondo, anima a cui soltanto è possibile attribuire l'estro e l'ispirazione.

In verità noi rivendichiamo con gioia ai filosofi lo stesso godimento che si chiama per gli artisti, ispirazione: lo rivendichiamo anche agli uomini pratici. Ispirazione è il fervore d'una creazione, sia essa nel campo intuitivo o nel logico o nel pratico.

Chi non sa quale spasimo creativo, quale ispirazione torrida, arda e si consumi nell'anima d'un filosofo che vive tra le idee e le compone in architetture lucide e melodiose, in un ferrato svolgersi di ritmi: chi non sa che vulcanica ispirazione erompe dall'anima di un filosofo nell'ora che egli crea le sue idee e le scaglia pel mondo che sotto i suoi occhi si sovolve e si rinnova: chi non sa come un uomo, nell'ispirazione filosofica, possa gettare il mondo nel caos e ricrearlo in un attimo: chi non sa che cosa sia l'ardore di una verità colta in alta contemplazione religiosa - immergere l'umanità nella divinità - soltanto chi tutto ciò ignora o non comprende, può ripetere la sciocca freddura intorno alla impassibile freddezza del pensatore ed alla pedanteria invincibile del filosofo.

Non esiste forse anche la pedanteria sbadigliosa dell'artista?

In verità noi crediamo sia giunta l'ora di rivendicare agli uomini il fervore della loro quotidiana creazione.

#### Il letterato fidenziano

Certo il Futurismo reagisce contro il vecchio tipo del letterato erudito italiano: spirito che si adagia in forme già trovate: composta freddezza ammirativa per tutto il passato e le sue sacrosante mummie. Perfino l'ammirazione si esprime senza sforzi in calchi già definiti e spesso con parole altrui riportate.



Il letterato mortificava persino la sua originalità, se per caso ne aveva. Non amava il *jus primæ noctis*. Si acconciava meglio alle vie già calpestate. L'amore del tempo passato era così riverenziale, che il buon letterato doveva stimare degnazione dei morti l'avergli lasciata una eredità della quale poteva consumar devotamente alcuni spiccioli, dicendo che erano degli avi.

Il letterato ultimo, da giovane scrisse odi barbare, contorcendo latinamente una cattiva prosa italiana: poi divenuto adulto e disperato della sua insufficienza poetica, passò il resto della vita a commentare i tradizionali commenti a Dante a Petrarca a Leopardi. Capace di rinnegare l'arte di Bruno e quella di Campanella e forse anche quella non abbastanza purista di Alessandro Manzoni, per considerare poeta, che so io? Gian Giorgio Trissino, il cui merito maggiore non è già, ch'io mi sappia, il suo poema epico *L'Italia liberata dai Goti*, ma l'uso che della doppia z è restato a noi, superstite profondità di tutte le sue elecubrazioni sull'ortografia.

Q peggio ancora, capace di negare i più grandi poeti dialettali per accogliere in fine, delicatissima e sottile voluttà, il poeta Giambattista Spolverini per *La coltivazione del riso* ed il poeta Bernardino Baldi per il poema sull'*Artiglieria* o l'altro sulla *Nautica*.

Pettegolezzi di ricerche, aneddotta di congetture, pigrizia di giudizio. Dante è il divino poeta, l'Ariosto è l'Omero ferrarese, Orazio è il cigno di Venosa, Petrarca è il cantore di Laura: quando si vuol sembrare moderni si accenna magari al Pascoli, come ultimo figlio di Virgilio.

Questo letterato, in filosofia, dichiara di essere positivista, ma non disdegna la tradizione cattolica. Che se egli s'innamora della pedanteria, Fidenzio Glottocrisio Judimagistro ritornerà a cantare, sotto l'estro di Camillo Scroffa, *Le tumidule genule, i nigerrimi - Occhi, il viso peramplo et candidissimo, - l'exigua bocca, il naso decentissimo*.

E i futuristi reagiscono anche contro gli scrittori che non vedono il mondo se non in tradizioni culturali o nelle fulgurazioni liriche e le costruzioni filosofiche studiate nel libro. Se nessun pittore ha fatto notare la bellezza di certe figure, se nessun poeta ha dimostrato qual'è il punto di vista dal quale Napoli diventa la città divina e Capri l'isola incantata, se non c'è uno scultore che ha fatte sentire la dolcezza di una piega alla fossetta d'un labbro, costoro non sanno nè cantare, nè dipingere. Le loro immagini nascono su quelle degli altri. Non aderiscono alla vita: aderiscono al libro.

Or io non mi spavento di ciò quando il libro, trattato come pura natura, così come una pianta o un raggio di sole, suscita immagini

liriche e poesie. Chi dirà che dunque non si possa vivere tra i libri ed essere grandi poeti? Chi vorrà impedire che la tragedia della vita possa essere sentita da un artista per l'opera di altri che meglio l'hanno espressa? Direi che un poeta possa creare un più raffinato poema su quegli oggetti naturalistici più fini e lavorati che possono essere per lui i quadri o le poesie, o le musiche. Ma ho detto *raffinato* e la parola è molto. Non si nega che sui libri si possa far arte: ma il più delle volte si farà un'arte da serra, falsa ed anacronistica.

Comunque tutto ciò non giustifica l'odio alla cultura, la quale è consapevole ricchezza dell'ingegno, ed anzi, l'ingegno stesso nel suo svolgimento. La cultura sempre attuale e adeguata al momento storico, non può cadere sotto l'irragionato e facile disprezzo. Il quale dovrebbe, se mai rappresentare una crisi, l'epilogo d'un dramma, il rinnovamento del mito di Faust.

Chi ha parlato di cancrena culturale? Ma per disprezzarla bisognerebbe essere stati fradici di cultura: e i futuristi, che io mi sappia, non furono mai colti. Bisognerebbe avere studiato come Faust tutte le scienze ed ahimè anche la grama teologia, con cocente fatica. Così può forse disprezzare le donne chi troppo le ha conosciute nella carne.

Ma nell'insoddisfazione di Faust è un tormento spirituale: nel disprezzo dei futuristi, il facile capriccio dell'ignoranza: al quale è negato anche il dono di capire che cosa sia la novità, poichè esso non conosce quel che si chiama antico.

#### La negazione del passato

Il paradosso anticulturale coincide con la negazione del passato. Come il positivismo, meccanizzando il tempo e lo spazio è essenzialmente antistorico, così il Futurismo, nel concepire il passato meccanicamente, come pura funzione di spazio e di tempo, è essenzialmente antistorico.

Ma lo spazio e il tempo non hanno realtà, il passato e il futuro non hanno realtà che nella sintesi del presente; e il passato non è già nulla di fermo e chiuso, nulla di statico; ma è dinamica che si attua nel pensiero che lo pensa, è il continuo divenire dell'eterno presente.

Noi non ci muoviamo tra idee belle e fatte (concetti passati) ma tra idee che si fanno nel dinamismo puro del pensiero: noi siamo idea in atto.

Certo v'è nello spirito dei cosiddetti giovani un'illusione distruttiva che ha bene il suo valore.



Spesso, quando ci svegliammo, ci pareva che bisognasse distruggere il vecchio mondo. Parole d'incubo e d'assurdo. Cercavamo un'altra vita per viverla, una vita d'impossibilità realizzate: il dinamismo infinito del desiderio. Più aria, più luce. Lo spazio è troppo breve all'impeto del volo. Come stormi di colombi gettammo strofe alla velocità divina. Vivere tutta la vita di tutti gli uomini in un'ora sola. Chi li aveva piantati al suolo gli uomini nati per volare? Potevamo trascinare il mondo all'infinito, disperatamente. Il nostro cuore cantò come un areoplano, suscitando negli echi celesti, sbocchi di sonorità imprevedibili. Si respirava il sapore delizioso dell'azzurro: eppure il sapore delle stelle era amaro come quello delle lacrime. Si giocava coi fulmini: giuocattoli sublimi nelle nostre mani adolescenti, agili giuocattoli come gli scatti delle melodie rossiniane sotto le dita sottili. Si danzava sulla via lattea un'acrobatica danza della morte. Schiantare le stelle, gettarle nel baratro. Vederle cadere come lagrime di moribondi. Così all'urto delle stelle il vecchio mondo s'incendiava. Gemere le melodie sinfoniche del fuoco universale. Fiamme irte, acute, infinite, è nella fiamma, un'immensa mandra di tori di fuoco, bufali sbrancati che irrompono, frantumano, fiaccano tutte le cose.

Ma questa è l'insoddisfazione, nel campo del pensiero, di tutti gli spiriti antistorici. E' di tutti gli utopisti che vogliono ogni giorno inconsultamente rinnovare la vita, siano essi pessimisti negatori o fantastici ottimisti. E' la stessa frenesia che a Baudelaire faceva trovare odioso il giorno sempre eguale: è mancanza di coraggio nell'accettare, di tutta la vita, anche quella che si chiama storia dei manuali.

È anche il furore distruttivo del barbarismo balbettante di Leone Tolstoj che rinnegava, sia pure da un punto di vista assolutamente diverso da quello futurista, tutto il passato. E' una pallida copia di quel grandioso paradosso negatore che nel nome del Cristianesimo aboliva l'etica di tutto il mondo ad esso precedente, e condannava con la più ingenerosa passione antistorica tutti i Gentili al peccato e all'inferno. Gerolamo Savonarola che dopo aver distrutti i dialoghi di Platone predicava l'incendio delle vanità, era vittima dello stesso paradosso antistorico.

Questa illusione distruttiva prende oggi la forma violenta della critica e investe tutte le attività umane.

Forme di questo distruzionismo futurista, sia pure attenuate, son quelle per le quali si afferma, come vedremo, che la poesia e l'arte cominciano ora, o, se mai, dall'impressionismo francese: e che la critica è tutta da creare.

Sono limitazioni d'un angustia che dà spasimo. Esasperazione che sa a volta d'impotenza, a volte di retorica e d'enfasi, molto spesso d'ingenuità. Sopravalutazione della propria spiritualità materializzata, resa fissa e ferma come il centro attorno al quale gira il mondo.

Ma la negazione del passato, nella forma distruttiva del Futurismo, si risolve in una frase vuota. Non si distrugge ciò che è eterno.

L'idea stessa del perpetuo movimento, dell'avvenire, del futuro, diventa una meschina astrazione se non s'inquadra in un nuovo concetto del tempo e dello spazio.

Qui è l'errore fondamentale del Futurismo che nega il passato: concepire il passato e il futuro nei modi tradizionali della fisica, come successione cronometrica. Il tempo e lo spazio sono modi di pensiero, non sono già essi quelli che segnano lo svolgersi del pensiero.

E d'altra parte mentre manca al Futurismo la coscienza filosofica che sfolgorava nel paradosso antistorico di Malebranche o di Cartesio o di Rousseau, non c'è neppure la veemenza di fede che autorizzava i cristiani antichi a bruciare e distruggere i capolavori dell'arte pagana, o la Congregazione dell'Indice a vietare la lettura dei libri anticattolici, e neppure la sicurezza di Omar che bruciava come inutili o dannosi i libri della biblioteca di Alessandria.

Perciò la lotta sarà contro certe esasperazioni archeologiche in etica in politica in logica: e distruggere il passato in arte, oltre la negazione di qualsiasi imitazione (che del resto si estende anche all'arte del presente, poichè non può esistere arte imitativa), distruggere il passato non potrà significare che questo: negare la confusione dei valori che scambia il bello per quello che ha acquistato col tempo un carattere di curiosità e d'interesse archeologico. Un brutto quadro antico può piacerci come rievocazione del passato: ha cioè un ufficio puramente storico. Il Futurismo compie però il passaggio opposto a quello degli archeologi fanatici, quando afferma senz'altro la bruttezza e l'inutilità del passato. E poichè del presente, della modernità, s'è fatto un concetto arbitrario e fisico, cosicchè colui che ne è fuori per altra sensibilità, è considerato ritardatario e fossile, la teoria futurista è necessariamente avara e ingenerosa.

#### I giovani e i vecchi

Dalla concezione meccanica del tempo, nasce infine il pregiudizio dei giovani contro i vecchi. Ma il mondo non si divide in giovani e vecchi, nella vicenda delle attività umane, ma per esempio, nel campo dell'arte, in artisti, siano pur centenari, e in non artisti, siano pure

fringuelli di quindici anni. Con una statistica di giovinezza alla mano, i da poco spoppati giovincelli dei licei valgono più dei loro colleghi universitari e questi più dei poeti trentenni e questi, ancora, più dei giovani quarantenni. All'infinito.

So bene che pei futuristi, se pure la loro idea sembri materializzata nella gioventù fisica, giovane non è soltanto il giovine di professione, ma tutto ciò che è nuovo e fresco e originale e ricco di possibilità e di energie e di futuro. Direi anzi che dalla passione per il nuovo, nasce nel Futurismo la passione per i giovani. Ma è evidente che, ad intenderla rigorosamente, l'esaltazione della giovinezza fisica e non di quella ideale, è cosa vacua e risibile. Giuseppe Verdi ha prodotto in vecchiaia la sua opera più giovane, che è a dire la più originale e moderna.

E poi, i professionisti della gioventù, a noi giovani che nella bellezza del mondo troviamo anche la bellezza dei libri, come in una passione che seppe superare in qualche ora il fascino di una bocca carnale: che nelle armonie delle musiche senza età, da Palestrina a Beethoven, cogliemmo la germinalità della vita: che nelle Madonne di Raffaello e nei sacri miti di Angelico e nel tragico ardore di Michelangelo, troviamo la bellezza che non è passata e non è presente, ma eterna: a noi giovani che accelerammo la conoscenza del mondo nella letteratura del libro: tutti questi colleghi in giovinezza la cui dolcezza di bestie nuove, non conosce che il gusto del filone, suscitano in fondo un certo disprezzo.

Garzoncelli magri o ben pasciuti, visi e corpo senza maschiezza, ignoranti delicatissimi, poeti da stitichezza abituale, lassativi del meriggio estivo, imbecilli melliflui e femmieschi, geni angelicati per diritto divino, che amate senza grandi fatiche di scelta: se faceste un po' i giovani seri, senza scimmiettare gli accidenti alla serietà dello spiritoso Palazzeschi?

Il mondo è una cosa seria: e siamo stanchi delle nuove commedie.

Noi crediamo alla vita in gioia ed in letizia, ma con fede e con religione. E chi non ci comprende rida o, magari, finga di ridere.

### Il Futurismo come polemica

La teoria, anzi le teorie futuriste, debbono essere intese come volontà polemica. Bisogna cogliere ciò che in esse è vivo, oltre l'enfasi, l'esagerazione ed il falso.

La loro forma apodittica deve essere interpretata come una reazione a certe maniere tradizionali, spesso come pura sensazione lirica,

come uno stato d'animo oratorio, come una personale azione e reazione estetica.

La polemica futurista (polemica è sempre uno stato d'animo oratorio che proromperà in azione) ha un innegabile valore di contingenza.

Già le stesse parole di Marinetti contro il passato - parole d'enfasi e di metafora - sono state sconciamente travisate. Eppure sotto la violenza incendiaria delle parole, si può cogliere il vero pensiero che finisce coll'essere assai più ragionevole e conciliativo.

Non contro il passato, ma contro il passatismo. E già nel primo manifesto egli ammetteva che una volta all'anno si possa andare in pellegrinaggio nei musei, come si va al camposanto il giorno dei morti. E perfino concedeva che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda.

Non contro il passato, ma contro il passatismo: così non contro la pittura dell'antichità, ma contro il patinume dei falsi antichi: non contro la poesia di Dante, ma contro il verminaio dei glossatori.

Ma, a parte ciò, vediamo se nel Futurismo non sia una vitale esigenza che risponde alla nostra coscienza storica.

V'è nella teoria centrale del Futurismo un'idea in atto che non fu sinora avvertita: certo non fu messa in valore. Mentre quasi tutti i movimenti di pensiero e d'arte che nel passato vollero essere una rinnovazione, si sono configurati come *ritorni*, il Futurismo non cerca nel passato i suoi modelli già compiuti e perfetti, ma s'ispira a un ideale *da farsi*, a una creazione perenne, a uno svolgimento d'eterno. Ciò, non ostante il meccanico concetto che il Futurismo ha del tempo come ho già detto, ha un notevole valore polemico.

I vecchi movimenti erano nostalgici, guardavano al passato, ritagliando, nel suo ritmo senza pause, parentesi d'arbitraria cronologia. Delimitavano l'epoca della loro patetica aspirazione: e questa delimitazione, malgrado il fervore passatista, era già condannata dalla pretesa del ritorno impossibile, poichè non accettando tutto il passato, prendendo interesse solo a quei fatti storici che simpatizzavano con l'attualità del loro pensiero, li rendevano contemporanei e presenti.

Ma se la realtà tradiva la loro illusione nostalgica, è certo però che la loro pretesa teorica tendeva al passato e poneva in esso i modelli del presente: l'avvenire era nei gorgi del tempo più morto, come la felicità mitologica, nelle prime età dell'oro. Lo svolgimento del mondo era visto a rovescio: dell'innocenza al peccato e poi di bene in male, di male in peggio. Qualcuno costretto ad ammettere dalla

logica del suo pensiero il progresso, avrebbe trovato modo di temperarne la conseguenza dicendo con Goethe che l'umanità progredisce, non l'uomo.

Comunque il loro concetto di passato, presente e futuro, non differiva da quello dei futuristi. Senza voler ingigantire la nostra epoca ancora in gestazione, e portarla a livello delle grandi età già compiute dello spirito umano, si può tracciare però uno schema di ciò che è stata l'idea del passato nei movimenti del pensiero e dell'arte: e segnare le opposizioni a questa idea.

Il Rinascimento fu un ritorno teorico al classicismo romano ed ellenico, contro le barbariche forme che il medio evo esprimeva dal coeturnato latino di Marco Tullio. Il Rinascimento non poteva essere, malgrado il suo ideale, una semplice imitazione dell'antichità. E il nuovo che produsse era il proseguimento dell'evo a cui si opponeva. Ma certo l'ideale del rinascimento fu proprio il passivo ritorno al passato - adorazione degli antichi più lontani che erano stati gl'insuperati ed insuperabili in tutte le attività umane, i più grandi poeti, i più grandi politici ed eroi, i modelli e i codici di tutte le regole -.

E poichè il Rinascimento volle significare un pagano rivivimento del classico passato, era naturale che un'epoca seguisse capace di irridere all'*ipse dixit* e di urlare con violenza la propria indipendenza dal passato, la propria superiorità matura sui secoli più giovani. E quest'epoca gettò via il latino erudito, e, nello sviluppo delle lingue nazionali, cercò una maggiore adesione dell'arte e del pensiero alla vita.

Cartesio demoliva l'autorità e Malebranche futurista sognava di bruciare poeti e filosofi antichi, come oggi Marinetti. Si pensò di rinnovare la scienza dalle origini, sulla propria coscienza: e il passato fu satireggiato con amarezza e con sarcasmo. Si formava l'idea filosofica del progresso: quest'epoca vantava di aver più scienza e sapienza di quanto non ne avessero le età precedenti. Le letterature nuove furono dichiarate superiori alle antiche e così le nuove filosofie.

(Un confronto fra il radicalismo antipassatista di Cartesio e Malebranche e quello dei moderni, futuristi o meno, condurrebbe a scoprire l'enorme divario fra i due atteggiamenti, quando si consideri la ragione del criterio distruttivo. Essi hanno in comune un tal quale astrattismo nemico della logica: ma se il motivo del futurismo distruzionista è essenzialmente artistico, il radicalismo cartesiano era matematicamente logicistico. L'immaginazione era odiata da coloro che misuravano l'arte geometricamente e si dichiaravano nemici della poesia. Lo spirito di Vico si adontava di quel tempo che assiderava tutto « il generoso della miglior poesia »).

Il seicento asserì la freddezza della poesia italiana tradizionale, taciandola di vecchia e sorpassata. Era il tempo che i vecchi monumenti venivan rivestiti delle foggie gonfie che il secolo prodigava. Certo Firenze era allora - scrisse De Sanctis - un museo da studiarsi nei suoi monumenti, vale a dire nei suoi scrittori. La reazione del seicento era necessaria. Era il tempo dell'Accademia della Crusca che faceva l'inventario della lingua italiana vivente, come se fosse una delle lingue morte e perciò finite, angustiando la drammatica diversità della lingua in un vocabolario-codice, che la stupidità passatista si ostina a riprendere passivamente oggi e sempre. Era il tempo che le idee parevan fissate e rese immobili in una forma definitiva che non ammetteva mutamenti. I fervori di novità in quel secolo che pareva tendesse al museo, dovevan turbare perfino i cervelli dei pedanti come una tentazione capricciosa. E pedanteria capricciosa, con un soffio d'innovazione, era quella che suggerì a qualche oratore di comporre i panegirici « a suon di musica ». L'insofferente desiderio del nuovo era naturale in una società che cantava il suo passato. Di fronte al letterato spuntava ormai l'uomo che era stato tenacemente distaccato dalla vita: il letterato seicentesco che in solitaria tradizione coltivava la pura letteratura, sentiva confusamente di continuare un'accademia lontana ormai del sentire moderno, quando all'orizzonte irrompeva l'academico di nessuna Accademia, quando, quasi a reagire contro la stagnazione dello spirito e delle forme, la pratica era rinnovata dalle ricerche scientifiche. Forse non è audace affermare che i primi uomini nuovi, coloro che sentirono almeno il disagio d'una stagnazione delle lettere italiane nella meccanica imitazione del passato, furono proprio Marini e i Marinisti. Sotto alla loro impotenza era per lo meno la critica che preparava la nuova coscienza italiana.

E' facile, ad ogni tratto, istituire un facile e dispregiativo confronto tra Seicentismo e Futurismo. Ma il seicento assomiglia al Futurismo o questo a quello, per la febbre di novità da cui fu arso. Una febbre di cose nuove, se non vuol essere sterile, nel campo dell'arte, deve risolversi in una forma oratoria che è vera e propria azione, capace di agitare gli spiriti e volgersi a modificare l'ambiente stesso in cui vivono, perchè da una nuova vita balzi un'arte più alta.

E il paragone così istituito troverà che il seicento fu abbagliato dalle scoperte scientifiche (Galileo) e dalle prime invenzioni il cui valore allora meglio si poteva comprendere (stampa, polvere) e dai rivolgimenti politici e sociali (Riforma), e dagli spostamenti mondiali che la scoperta non remota d'un nuovo continente avea portato con

sè. Le nazioni moderne ponevano di fronte all'unico latino una realtà linguistica, pensiero e parola diritto e religione, istituzioni e costumi, che dovevano impressionare l'arcaismo tradizionale degli italiani.

Il seicento si trovò di fronte ad una accelerazione di vita nella storia mondiale. Allora l'arte volle anch'essa rinnovarsi e rinnovare. Come era possibile tessere ancora le immagini dei vecchi poeti, l'idillismo d'una concezione della vita che non conosceva il nuovo ritmo, quello pel quale in un giorno si può compiere tutto ciò che in altra epoca significava la fatica di un anno? com'era possibile vivere ancora una poesia d'immagini archeologiche stereotipe ed immutabili?

Il Futurismo s'è trovato anch'esso di fronte ad una accelerazione della vita, ad una creazione perciò di novità nelle varie forme di vita. Vertigini di cose nuove, di perfezioni imprevedute, velocità fisica e spirituale: novità dunque come forma e come valore. Come Marino, Marinetti ama « la novità del non più udito canto ».

Così il seicento fu costruzione demolitiva del passato in filosofia, da Bruno a Galileo a Cartesio: e il rinnovamento si ritrova potenziato perfino nel massimo oppositore del distruzioneismo antistorico cartesiano, in Vico, che fu di fatto il rinnovatore della filosofia. E se il seicento fu dapprima ricerca di novità, fu poi novità in atto nella poesia, nell'architettura e nella musica. Molta parte della nuova sensibilità del Romanticismo nasce dal seicento.

Ma, mentre i secentisti tendevano prevalentemente a rinnovare le forme in astratto, il Futurismo investe forma e contenuto: e tende ad una nuova concezione dell'arte e della vita.

Il Romanticismo, l'ultima grande epoca dello spirito umano, quello dal quale siamo ancora travagliati e del quale il Futurismo è in un certo senso l'ultima esasperazione, sorge come difesa appassionata del passato e si oppone all'illuminismo e al rinascimento: al primo per l'avversione che esso ha espressa contro il passato, al secondo perchè vuol sostituire il passato medioevale a quello pagano che il rinascimento aveva esaltato. Il Romanticismo fu anch'esso inizialmente nostalgia, e non certo più virile degli altri movimenti nostalgici. Tornavano fra nebbie turchine i castelli medioevali gonfi di passione principesche e le cattedrali gotiche che più tardi il vinoso Giosuè pretendeva di odiare; squisite imbecillità erotiche squittivano come passerette digiune in canzoni di amore: truculente idiozie s'incupivano in tragici racconti di spiriti erranti.

Artisticamente il Romanticismo parve contro il passato. Ma nella lotta contro le regole classiche, nulla di veramente mutato era nelle

abitudini estetiche del tempo; si ha quasi l'impressione che l'estetica romantica sia soltanto anticlassica senza essere positivamente nulla di nuovo.

Ciò che di rivoluzionario era nel Romanticismo, in materia di estetica, in dissidio col placido e idilliaco ritorno al medio evo, ebbe certo assai più fascino sui movimenti che seguirono al Romanticismo propriamente detto.

Così, se il contenuto del Romanticismo è disfatto, per esempio, nel decadentismo, il suo disprezzo delle regole è accettato sino al limite estremo che si chiama capriccio.

Il Romanticismo italiano fu essenzialmente classicista. Poche opposizioni al passato, come quella contro la Mitologia, la qual provocò il sermone di Vincenzo Monti.

E più dei Romantici alla Manzoni, si potrebbero chiamare romantici gli scrittori del *Caffè* settecentesco, i fondatori dell'Accademia dei Pugni. Prefuturisti potrebbero esser chiamati costoro: per la loro opposizione ad ogni pedanteria, in ogni sua forma, dalla letteratura alla politica, « ad un passato che la ragione e i nuovi bisogni in parte condannano », all'archeologia vuota, all'arcaismo che contrista « la genialità della creazione artistica ».

Ma costoro avevano ben altri spiriti ed erano meno radicali: non per nulla tutti i compagni dell'Accademia portavano classici nomi e Pietro Verri si chiamava Lucio Cornelio Silla.

E un romantico e magari un prefuturista, almeno nella *pratica* delle sue idee si potrebbe dire il gesuita Saverio Bettinelli per le sue « *Lettere dieci di Virgilio agli Arcadi* » e poi per le sue *Lettere inglesi* nelle quali affermò che « gl'Italiani non avevano una lor propria letteratura ».

Vero è che in compenso l'Arcadia opponeva ai novatori la necessità dell'imitazione.

Le opposizioni più recenti al Romanticismo si configurano anch'esse come nostalgia di un passato più remoto del medioevale, dall'ellenismo dei Nietzscheiani al romanismo di Carducci, al nuovo ellenismo di d'Annunzio e di Pascoli. Si parlò di neoclassicismo e si rinnovò quello dei tempi Napoleonici che boiva in Monti e in Canova e si gargarizzava in liceali vocalizzi nella canzone all'Italia del giovinetto Leopardi. Lusso archeologico di spiriti pigri ed enfatici.

Carducci - a parte la sua vera poesia - è innegabilmente un passatista. Riprende perfino la Mitologia. Nè diversa è, di fronte all'adorazione del passato pagano, la posizione del Carduccianesimo, in ciò



che di esso, come esaltazione della vita pagana, si trova in d'Annunzio e in Pascoli.

D'Annunzio poteva arrivare così al suo estetismo che era una forma d'etica greculeggiante. Qui è una nuova conferma del praticismo artistico dei tempi nostri, una confusione tra la morale greca e l'esaltazione della carne, che conduce facilmente a concepire la *morale* (una determinata morale) come arte.

E non ostante che nella loro essenza i postcarduciani fossero dei decadenti, passatisti erano negli atteggiamenti formali. Così la sensibilità decadente d'annunziana chiedeva i suoi nomi a Venere e le strofe alla vecchia metrica italiana. Da Scarfoglio a D'Annunzio tornarono gl'iddii e gl'idoli e la fraseologia pagana: si sognò la florida e corporea morale d'una presunta Ellade idealizzata.

Così dunque i movimenti spirituali italiani espressi dalle lettere si son commossi nostalgicamente per il passato. Commozione retorica, eccitamento enfatico.

L'arte italiana è certo in questo dissidio: mentre l'Italia si disprovincializza nella vita, si rinnova, si rifoggia, questo (per intendersi praticamente) contenuto e materia di nuova arte, vengono consegnati ad una forma vecchia, tradizionale, statica; ad una sintassi antiquata e municipale, a un'arte bibliotecaria e non affiatata coi tempi nuovi. O magari viceversa.

Il Futurismo ha una viva coscienza della necessità di comporre questo dissidio. Ciò, meglio che nei devianti e le esagerazioni della teoria, si può controllare nell'opera e nell'idea centrale in che esso storicamente s'inquadra.

Ad esprimere uno stato d'animo che nell'angustia municipale si trova a disagio e nella tradizione classicistica vede un'opposizione alla modernità, venne fuori, son passati alcuni anni, *Il pastore, il gregge e la zampogna* di Enrico Thovez.

Thovez, mutato ciò che è necessario, è nelle linee stesse del disagio spirituale che oggi si chiama futurista: non voglio fare del Thovez un marinettiano: dico che le ragioni spirituali del Futurismo si trovano anche in lui. E dirò di più, lo stesso errore di valutazione critica consistente nel cercare un'astratta modernità di contenuto e di forma, è nell'opera del Thovez. Si può dire contro di lui, a favore della libertà dell'arte, tutto quello che si dice contro il Futurismo. Ed è notevole come in Thovez ricorra il motivo di tutti gli avanguardisti

moderni che trovano poesia solo in Dante o in Leopardi. Notevole soprattutto è la distruzione del passato e del classicismo, per quanto il furore distruttivo sia concentrato solo contro il passato italiano.

Thovez che con Leopardi chiedeva una poesia « accomodata all'età nostra » - Leopardi scriveva al Giordani che in Italia *la lirica era da creare* - ha sostenuto che l'italiana è stata finora una lirica di cultura, impigliata in forme ritmiche e metriche le quali sono ritmi di danza appena trasformati. Or come la sinfonia classica di Beethoven e di Haydn, foggiate su arie di danza si è sviluppata nel poema sinfonico, così la lirica moderna deve liberarsi dalle angustie delle forme chiuse. E' questo un atteggiamento che noi oggi possiamo chiamare futurista.

Il Futurismo è un movimento spirituale che non sogna ritorni, e concepisce l'arte e la vita come realtà dinamica. Nè bisogna equivocare sul barbarismo radicale del Futurismo, come volesse significare un ritorno all'arte dei popoli primitivi: il barbarismo futurista non vuol essere interpretato cronologicamente: qui si tratta di barbarie ideale che è a dire originalità. L'ardore del nuovo illumina di viva fede il Futurismo: giammai lo sguardo indietro: « Perchè guardarci alle spalle? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri ».

#### L'idea centrale del Futurismo

In questa idea centrale del Futurismo polemico, è tutta la sua vita e la sua giustificazione storica. I movimenti passatisti ebbero anch'essi lo stesso labile concetto del tempo. Noi - modernissimi - guardiamo oltre.

Il Futurismo è dunque anche un metodo d'interpretazione storica. Chi sa come la storia non sia già il pantheon oggettivo dei posteri inginocchiati, non si scandalizzerà della mia frase.

Uno dei caratteri più netti del Futurismo è un'attenzione alla vita moderna come se la vita incominciasse oggi. Ha inventata la parola *modernolatria*.

Tutti certamente vivono, ma costoro sentono di vivere con una chiarezza più attenta. E nessuno ha meglio di loro acutizzata la idolatria del moderno, che è poi quello che si fa, si vive, si attua: il nuovo. Nessuno più di loro ha così guardata la realtà attuale, da sentire il bisogno di differenziarla dal passato, staccarla quasi. Tra la



velocità della vita moderna e la lentezza archeologica del pensiero e dell'arte a penetrarla, costoro vedono una discontinuità che bisogna colmare, un'antitesi che bisogna unificare, un raccordo necessario, perchè nasca la coincidenza più viva fra pensiero in atto ed opera in atto.

Questa è un'idea polemica il cui valore nessuno potrà negare.

Finora si disse troppo: *Niente di nuovo sotto il sole*: E si guardò al lato (uno solo) di somiglianza e di filiazione che hanno le cose. Visione testamentaria e notarile della realtà. Si trascurava dunque la varietà, la diversità, il momento individuale che è poi il carattere vero di ogni uomo e di ogni cosa. Il Futurismo guarda invece alla novità della vita: non all'immanenza vuota, ma al divenire.

Ciò se vogliamo, è ancora una posizione romantica di astratto movimento: la realtà è proprio la relazione tra un'immanenza astratta e un astratto cangiarsi che si unificano nel divenire reale del mondo. Ma il Futurismo dinamista non ha più torto del Passatismo staticista.

E poichè il Futurismo move polemicamente contro un'irragionata adorazione del passato, che ferma il mondo nell'analisi della perenne eguaglianza, ha ragione contro il Passatismo. *Tutto nuovo sotto il sole*: ecco il suo valore polemico. Dinamizziamo la nostra sensibilità creativa sino allo spasimo. Ci muoveremo fra le idee in atto. Dinamismo eterno. Ecco la vera immanenza: muoversi, diversificarsi in continua originalità.

E' un individualismo nuovo. E quando più l'individuo sarà se stesso, quando più di creazione avrà egli cresciuta su se stesso, il mondo ne è pur esso cresciuto: lo spirito si arricchisce. Il comando dello Spirito è questo: realizzare la propria individualità spirituale per accrescere il Tutto, nel quale siamo immersi come l'acqua dei fiumi infiniti nell'oceano infinito.

La natura in atto, la scienza in atto, la storia in atto: ecco che cosa diventa il Futurismo pensato. Ed è questa la sua polemica oratoria.

Il Futurismo è dunque com'io dicevo, anche un metodo: è una somma di idee e di dati per guardare meno alla somiglianza e più alla diversità, meno al passato e più al futuro d'ogni cosa, meno all'eterno statico e più all'eterno dinamico.

Se i passatisti non amavano che le imitazioni pedanti e i formalismi accademici, non è polemicamente giusto che « si esalti ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima? »

Ecco che contro l'inattualità della cultura storicheggiante romano-antica, romanticomedievale, il Futurismo ha espresso in forma enfatica, un bisogno della nostra età giunto all'estremo in cui doveva scoppiare:

e sotto questo punto di vista si direbbe che il Futurismo è la pratica dell'idealismo contemporaneo.

Non già che il Futurismo conoscesse l'idealismo: ma le idee non sono che la vibrazione dell'universo in un dato momento: corrono l'aria e i venti come il fervore della luce corre tutte le cose: e colui che dà ad esse una forma definitiva, colui cioè che rende più chiara a tutti la verità, non può essere astrattamente staccato dal suo tempo, che è il *farsi* delle idee: o non troverebbe echi e risposdenze per il suo pensiero. Accanto al pensatore e all'artista corre infinitamente l'atmosfera in cui egli è passato con mille altri: anche se v'è chi, udita una parola vagante, la rifoggia diversa o simile o equivoca o fraintesa, l'origine delle idee è nel tempo comune, è nell'unità del mondo: e d'ogni idea si fa più chiara tutta l'aria, per tutti che vedono e ascoltano.

E a me piace immergermi nel futuro tanto, da superare le angustie polemiche del momento, e trovare, come ho già detto, una collaborazione inavvertita, ma effettiva, tra il Futurismo e la filosofia italiana dell'ultimo ventennio.

Superati gli astrattismi imbelli e le pesanti categorie statiche, la storia vera, coincidendo colla filosofia, appare la forza stessa del mondo, storia sempre contemporanea e attuale al pensiero, idea in atto, infinità dinamica d'eterno.

La storia ciceroniana, già maestra della vita, espressione sintetica del vecchio concetto d'una storia modello, didascalica, retorica, guida alle imitazioni e ripetizioni dei posteri, è crollata fragorosamente. La storia gliacciata nei fiumi invernali d'un tempo astratto, la storia museo, la storia cimitero, son tutte concezioni che l'idealismo italiano moderno ha demolito per sempre.

La storia non è dunque statica ma in atto; non è il passato (cronaca passiva) ma il presente, il vivente: dunque l'unità concreta della vita e del pensiero, dinamismo ideale, infinità creativa.

La storia crocianamente contemporanea rompe il quadrante meccanico del tempo e dello spazio, ed afferma l'unità spirituale di un'epoca.

#### La contemporaneità della storia

Chi vorrà più sostenere che il bagaglio classico archeologico sia attuale e contemporaneo al nostro spirito? Non si dice che non possa essere: si dice che di fatto non è.

In questa polemica è il lato critico del Futurismo. La divina contemporaneità della storia, che agisce come in un immaginoso ricorso vichiano, e richiama all'attualità della vita ciò che pareva stramorto,

il perpetuo diversificarsi delle cose per la voluttà di misurarle una volta per sempre: e peggio ancora, che la scienza è, nella sua teoria positivista, la religione della vita fatta a pezzi, cadaverizzata con voluttà statistica, chiusa con perfidia delinquente nelle cassette mortuarie, disposta con indifferenza da beccamorti nelle buche uniformi del cimitero universale.

Così i futuristi hanno fede nelle scienze esatte, e non si accorgono che ormai la matematica può essere bene dichiarata senza scandalo un'opinione, vale a dire un'espedito economico di praticità. E non s'accorgono che la fisica non avrà salvata se stessa come filosofia e come scienza, se non quando, come a dire mai, avrà dimostrato che cos'è il pensiero o che cosa la materia, e che mai l'etere vibrante o l'infinita vibrazione degli atomi, degli elettroni, o d'ogni altra scomposizione ultima della materia.

#### L'antifilosofia e l'anticultura

Con questo strano idealizzamento della scienza che li ha condotti a farneticare persino d'una *letteratura scientifica* e a riprendere ed esagerare alcuni principi del verismo, i futuristi hanno anche ereditato dal positivismo, l'odio per la filosofia. Li aiutavano in ciò i pregiudizi bergsoniani e il pragmatismo italo-americano. Certo nel furore distruttivo con che il positivismo avea dichiarata inutile e falsa tutta la filosofia passata da Socrate a Kant, e nella truculenta imbecillità di Max Nordau contro le menzogne convenzionali, era la premessa distruzionista del Futurismo. Nè solo di quello marinettiano, ma anche di quello più ameno e dilettevole a leggere e udire, che si addimanda oggi filosofia scettica.

Ma non forse anche la generazione di Giovanni Papini, e sia pure al tempo del *Leonardo*, voleva far giustizia della filosofia e liberarsene con pochi articoli di giornale? Anch'essi meschini! non s'accorgevano di restare nel piano stesso di Ferri Enrico, Lombroso Cesare e Paola, Ferrero Guglielmo e Gina, che già per conto loro avevano liquidato la filosofia.

Il vecchio positivismo che altro fu se non una forma d'ignoranza comoda e facile? Tra l'esaltazione dell'ignoranza bandita dal Futurismo e il vanto di Spencer di non aver letto Platone, con quello di Ardigò di non aver letto Spencer, il circolo è chiuso.

L'odio per la filosofia non è dissimile dall'odio contro la cultura. Vero è che malgrado l'espressione non chiara, l'odio dei futuristi è contro una determinata filosofia, anzi contro quella che non conoscono; e l'odio per la cultura è una posa di superiorità, nascente dall'illusione che l'artista sia uno spirito più alto del filosofo e dell'uomo colto.

E' anche questo un residuo dell'astrattezza positivista che ha un amore sviscerato per i tipi fissi e decisi: ed è poi anche una reminiscenza della scolastica e romantica figurazione del poeta, avvivata dal bergsonismo corrente.

Per essi l'artista è un'anima privilegiata nel cui filtro stellare scorrono tutte le bellezze del mondo, anima a cui soltanto è possibile attribuire l'estro e l'ispirazione.

In verità noi rivendichiamo con gioia ai filosofi lo stesso godimento che si chiama per gli artisti, ispirazione: lo rivendichiamo anche agli uomini pratici. Ispirazione è il fervore d'una creazione, sia essa nel campo intuitivo o nel logico o nel pratico.

Chi non sa quale spasimo creativo, quale ispirazione torrida, arda e si consumi nell'anima d'un filosofo che vive tra le idee e le compone in architetture lucide e melodiose, in un ferrato svolgersi di ritmi: chi non sa che vulcanica ispirazione erompe dall'anima di un filosofo nell'ora che egli crea le sue idee e le scaglia pel mondo che sotto i suoi occhi si sovrolge e si rinnova: chi non sa come un uomo, nell'ispirazione filosofica, possa gettare il mondo nel caos e ricrearlo in un attimo: chi non sa che cosa sia l'ardore di una verità colta in alta contemplazione religiosa - immergere l'umanità nella divinità - soltanto chi tutto ciò ignora o non comprende, può ripetere la sciocca freddura intorno alla impassibile freddezza del pensatore ed alla pedanteria invincibile del filosofo.

Non esiste forse anche la pedanteria sbadigliosa dell'artista?

In verità noi crediamo sia giunta l'ora di rivendicare agli uomini il fervore della loro quotidiana creazione.

#### Il letterato fidenziano

Certo il Futurismo reagisce contro il vecchio tipo del letterato erudito italiano: spirito che si adagia in forme già trovate: composta freddezza ammirativa per tutto il passato e le sue sacrosante mummie. Perfino l'ammirazione si esprime senza sforzi in calchi già definiti e spesso con parole altrui riportate.

Il letterato mortificava persino la sua originalità, se per caso ne aveva. Non amava il jus primæ noctis. Si acconciava meglio alle vie già calpestate. L'amore del tempo passato era così riverenziale, che il buon letterato doveva stimare degnazione dei morti l'avergli lasciata una eredità della quale poteva consumar devotamente alcuni spiccioli, dicendo che erano degli avi.

Il letterato ultimo, da giovane scrisse odi barbare, contorcendo latinamente una cattiva prosa italiana: poi divenuto adulto e disperato della sua insufficienza poetica, passò il resto della vita a commentare i tradizionali commenti a Dante a Petrarca a Leopardi. Capace di rinnegare l'arte di Bruno e quella di Campanella e forse anche quella non abbastanza purista di Alessandro Manzoni, per considerare poeta, che so io? Gian Giorgio Trissino, il cui merito maggiore non è già, ch'io mi sappia, il suo poema epico *L'Italia liberata dai Goti*, ma l'uso che della doppia z è restato a noi, superstite profondità di tutte le sue elecubrazioni sull'ortografia.

O peggio ancora, capace di negare i più grandi poeti dialettali per accogliere in fine, delicatissima e sottile voluttà, il poeta Giambattista Spolverini per *La coltivazione del riso* ed il poeta Bernardino Baldi per il poema sull'*Artiglieria* o l'altro sulla *Nautica*.

Pettegolezzi di ricerche, aneddotta di congetture, pigrizia di giudizio. Dante è il divino poeta, l'Ariosto è l'Omero ferrarese, Orazio è il cigno di Venosa, Petrarca è il cantore di Laura: quando si vuol sembrare moderni si accenna magari al Pascoli, come ultimo figlio di Virgilio.

Questo letterato, in filosofia, dichiara di essere positivista, ma non disdegna la tradizione cattolica. Che se egli s'innamora della pedanteria, Fidenzio Glottocrisio Judimagistro ritornerà a cantare, sotto l'estro di Camillo Scroffa, *Le tumidule genule, i nigerrimi - Occhi, il viso peramplo et candidissimo, - l'exigua bocca, il naso decentissimo*.

E i futuristi reagiscono anche contro gli scrittori che non vedono il mondo se non in tradizioni culturali o nelle fulgurazioni liriche e le costruzioni filosofiche studiate nel libro. Se nessun pittore ha fatto notare la bellezza di certe figure, se nessun poeta ha dimostrato qual'è il punto di vista dal quale Napoli diventa la città divina e Capri l'isola incantata, se non c'è uno scultore che ha fatte sentire la dolcezza di una piega alla fossetta d'un labbro, costoro non sanno nè cantare, nè dipingere. Le loro immagini nascono su quelle degli altri. Non aderiscono alla vita: aderiscono al libro.

Or io non mi spavento di ciò quando il libro, trattato come pura natura, così come una pianta o un raggio di sole, suscita immagini

liriche e poesie. Chi dirà che dunque non si possa vivere tra i libri ed essere grandi poeti? Chi vorrà impedire che la tragedia della vita possa essere sentita da un artista per l'opera di altri che meglio l'hanno espressa? Direi che un poeta possa creare un più raffinato poema su quegli oggetti naturalistici più fini e lavorati che possono essere per lui i quadri o le poesie, o le musiche. Ma ho detto *raffinato* e la parola è molto. Non si nega che sui libri si possa far arte: ma il più delle volte si farà un'arte da serra, falsa ed anacronistica.

Comunque tutto ciò non giustifica l'odio alla cultura, la quale è consapevole ricchezza dell'ingegno, ed anzi, l'ingegno stesso nel suo svolgimento. La cultura sempre attuale e adeguata al momento storico, non può cadere sotto l'irragionato e facile disprezzo. Il quale dovrebbe, se mai rappresentare una crisi, l'epilogo d'un dramma, il rinnovamento del mito di Faust.

Chi ha parlato di cancrena culturale? Ma per disprezzarla bisognerebbe essere stati fradici di cultura: e i futuristi, che io mi sappia, non furono mai colti. Bisognerebbe avere studiato come Faust tutte le scienze ed ahimè anche la grama teologia, con cocente fatica. Così può forse disprezzare le donne chi troppo le ha conosciute nella carne.

Ma nell'insoddisfazione di Faust è un tormento spirituale: nel disprezzo dei futuristi, il facile capriccio dell'ignoranza: al quale è negato anche il dono di capire che cosa sia la novità, poichè esso non conosce quel che si chiama antico.

#### La negazione del passato

Il paradosso anticulturale coincide con la negazione del passato. Come il positivismo, meccanizzando il tempo e lo spazio è essenzialmente antistorico, così il Futurismo, nel concepire il passato meccanicamente, come pura funzione di spazio e di tempo, è essenzialmente antistorico.

Ma lo spazio e il tempo non hanno realtà, il passato e il futuro non hanno realtà che nella sintesi del presente; e il passato non è già nulla di fermo e chiuso, nulla di statico; ma è dinamica che si attua nel pensiero che lo pensa, è il continuo divenire dell'eterno presente.

Noi non ci muoviamo tra idee belle e fatte (concetti passati) ma tra idee che si fanno nel dinamismo puro del pensiero: noi siamo idea in atto.

Certo v'è nello spirito dei cosiddetti giovani un'illusione distruttiva che ha bene il suo valore.

Spesso, quando ci svegliammo, ci pareva che bisognasse distruggere il vecchio mondo. Parole d'incubo e d'assurdo. Cercavamo un'altra vita per viverla, una vita d'impossibilità realizzate: il dinamismo infinito del desiderio. Più aria, più luce. Lo spazio è troppo breve all'impeto del volo. Come stormi di colombi gettammo strofe alla velocità divina. Vivere tutta la vita di tutti gli uomini in un'ora sola. Chi li aveva piantati al suolo gli uomini nati per volare? Potevamo trascinare il mondo all'infinito, disperatamente. Il nostro cuore cantò come un areoplano, suscitando negli echi celesti, sbocchi di sonorità imprevedibili. Si respirava il sapore delizioso dell'azzurro: eppure il sapore delle stelle era amaro come quello delle lacrime. Si giuocava coi fulmini: giuocattoli sublimi nelle nostre mani adolescenti, agili giuocattoli come gli scatti delle melodie rossiniane sotto le dita sottili. Si danzava sulla via lattea un'acrobatica danza della morte. Schiantare le stelle, gettarle nel baratro. Vederle cadere come lagrime di moribondi. Così all'urto delle stelle il vecchio mondo s'incendiava. Gemere le melodie sinfoniche del fuoco universale. Fiamme irte, acute, infinite, e nella fiamma, un'immensa mandra di tori di fuoco, bufali sbrancati che irrompono, frantumano, fiaccano tutte le cose.

Ma questa è l'insoddisfazione, nel campo del pensiero, di tutti gli spiriti antistorici. E' di tutti gli utopisti che vogliono ogni giorno inconsultamente rinnovare la vita, siano essi pessimisti negatori o fantastici ottimisti. E' la stessa frenesia che a Baudelaire faceva trovare odioso il giorno sempre eguale: è mancanza di coraggio nell'accettare, di tutta la vita, anche quella che si chiama storia dei manuali.

È anche il furore distruttivo del barbarismo balbettante di Leone Tolstoj che rinnegava, sia pure da un punto di vista assolutamente diverso da quello futurista, tutto il passato. E' una pallida copia di quel grandioso paradosso negatore che nel nome del Cristianesimo aboliva l'etica di tutto il mondo ad esso precedente, e condannava con la più ingenerosa passione antistorica tutti i Gentili al peccato e all'inferno. Gerolamo Savonarola che dopo aver distrutti i dialoghi di Platone predicava l'incendio delle vanità, era vittima dello stesso paradosso antistorico.

Questa illusione distruttiva prende oggi la forma violenta della critica e investe tutte le attività umane.

Forme di questo distruzionismo futurista, sia pure attenuate, son quelle per le quali si afferma, come vedremo, che la poesia e l'arte cominciano ora, o, se mai, dall'impressionismo francese: e che la critica è tutta da creare.

Sono limitazioni d'un angustia che dà spasimo. Esasperazione che sa a volta d'impotenza, a volte di retorica e d'enfasi, molto spesso d'ingenuità. Sopravalutazione della propria spiritualità materializzata, resa fissa e ferma come il centro attorno al quale gira il mondo.

Ma la negazione del passato, nella forma distruttiva del Futurismo, si risolve in una frase vuota. Non si distrugge ciò che è eterno.

L'idea stessa del perpetuo movimento, dell'avvenire, del futuro, diventa una meschina astrazione se non s'inquadra in un nuovo concetto del tempo e dello spazio.

Qui è l'errore fondamentale del Futurismo che nega il passato: concepire il passato e il futuro nei modi tradizionali della fisica, come successione cronometrica. Il tempo e lo spazio sono modi di pensiero, non sono già essi quelli che segnano lo svolgersi del pensiero.

E d'altra parte mentre manca al Futurismo la coscienza filosofica che sfolgorava nel paradosso antistorico di Malebranche o di Cartesio o di Rousseau, non c'è neppure la veemenza di fede che autorizzava i cristiani antichi a bruciare e distruggere i capolavori dell'arte pagana, o la Congregazione dell'Indice a vietare la lettura dei libri anticattolici, e neppure la sicurezza di Omar che bruciava come inutili o dannosi i libri della biblioteca di Alessandria.

Perciò la lotta sarà contro certe esasperazioni archeologiche in etica in politica in logica: e distruggere il passato in arte, oltre la negazione di qualsiasi imitazione (che del resto si estende anche all'arte del presente, poichè non può esistere arte imitativa), distruggere il passato non potrà significare che questo: negare la confusione dei valori che scambia il bello per quello che ha acquistato col tempo un carattere di curiosità e d'interesse archeologico. Un brutto quadro antico può piacerci come rievocazione del passato: ha cioè un ufficio puramente storico. Il Futurismo compie però il passaggio opposto a quello degli archeologi fanatici, quando afferma senz'altro la bruttezza e l'inutilità del passato. E poichè del presente, della modernità, s'è fatto un concetto arbitrario e fisico, cosicchè colui che ne è fuori per altra sensibilità, è considerato ritardatario e fossile, la teoria futurista è necessariamente avara e ingenerosa.

#### I giovani e i vecchi

Dalla concezione meccanica del tempo, nasce infine il pregiudizio dei giovani contro i vecchi. Ma il mondo non si divide in giovani e vecchi, nella vicenda delle attività umane, ma per esempio, nel campo dell'arte, in artisti, siano pur centenari, e in non artisti, siano pure

fringuelli di quindici anni. Con una statistica di giovinezza alla mano, i da poco spoppati giovincelli dei licei valgono più dei loro colleghi universitari e questi più dei poeti trentenni e questi, ancora, più dei giovani quarantenni. All'infinito.

So bene che pei futuristi, se pure la loro idea sembri materializzata nella gioventù fisica, giovane non è soltanto il giovine di professione, ma tutto ciò che è nuovo e fresco e originale e ricco di possibilità e di energie e di futuro. Direi anzi che dalla passione per il nuovo, nasce nel Futurismo la passione per i giovani. Ma è evidente che, ad intenderla rigorosamente, l'esaltazione della giovinezza fisica e non di quella ideale, è cosa vacua e risibile. Giuseppe Verdi ha prodotto in vecchiaia la sua opera più giovane, che è a dire la più originale e moderna.

E poi, i professionisti della gioventù, a noi giovani che nella bellezza del mondo troviamo anche la bellezza dei libri, come in una passione che seppe superare in qualche ora il fascino di una bocca carnale: che nelle armonie delle musiche senza età, da Palestrina a Beethoven, cogliemmo la germinalità della vita: che nelle Madonne di Raffaello e nei sacri miti di Angelico e nel tragico ardore di Michelangelo, troviamo la bellezza che non è passata e non è presente, ma eterna: a noi giovani che accelerammo la conoscenza del mondo nella letteratura del libro: tutti questi colleghi in giovinezza la cui dolcezza di bestie nuove, non conosce che il gusto del filone, suscitano in fondo un certo disprezzo.

Garzoncelli magri o ben pasciuti, visi e corpo senza maschiezza, ignoranti delicatissimi, poeti da stitichezza abituale, lassativi del mezzogiorno estivo, imbecilli melliflui e femmineschi, geni angelicati per diritto divino, che amate senza grandi fatiche di scelta: se faceste un po' i giovani seri, senza scimmiettare gli accidenti alla serietà dello spiritoso Palazzeschi?

Il mondo è una cosa seria: e siamo stanchi delle nuove commedie.

Noi crediamo alla vita in gioia ed in letizia, ma con fede e con religione. E chi non ci comprende rida o, magari, finga di ridere.

#### Il Futurismo come polemica

La teoria, anzi le teorie futuriste, debbono essere intese come volontà polemica. Bisogna cogliere ciò che in esse è vivo, oltre l'enfasi, l'esagerazione ed il falso.

La loro forma apodittica deve essere interpretata come una reazione a certe maniere tradizionali, spesso come pura sensazione lirica,

come uno stato d'animo oratorio, come una personale azione e reazione estetica.

La polemica futurista (polemica è sempre uno stato d'animo oratorio che proromperà in azione) ha un innegabile valore di contingenza.

Gia le stesse parole di Marinetti contro il passato - parole d'enfasi e di metafora - sono state sconciamente travisate. Eppure sotto la violenza incendiaria delle parole, si può cogliere il vero pensiero che finisce coll'essere assai più ragionevole e conciliativo.

Non contro il passato, ma contro il passatismo. E già nel primo manifesto egli ammetteva che una volta all'anno si possa andare in pellegrinaggio nei musei, come si va al camposanto il giorno dei morti. E perfino concedeva che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla Gioconda.

Non contro il passato, ma contro il passatismo: così non contro la pittura dell'antichità, ma contro il patinume dei falsi antichi: non contro la poesia di Dante, ma contro il verminaiò dei glossatori.

Ma, a parte ciò, vediamo se nel Futurismo non sia una vitale esigenza che risponde alla nostra coscienza storica.

V'è nella teoria centrale del Futurismo un'idea in atto che non fu sinora avvertita: certo non fu messa in valore. Mentre quasi tutti i movimenti di pensiero e d'arte che nel passato vollero essere una rinnovazione, si sono configurati come *ritorni*, il Futurismo non cerca nel passato i suoi modelli già compiuti e perfetti, ma s'ispira a un ideale *da farsi*, a una creazione perenne, a uno svolgimento d'eterno. Ciò, non ostante il meccanico concetto che il Futurismo ha del tempo come ho già detto, ha un notevole valore polemico.

I vecchi movimenti erano nostalgici, guardavano al passato, ritagliando, nel suo ritmo senza pause, parentesi d'arbitraria cronologia. Delimitavano l'epoca della loro patetica aspirazione: e questa delimitazione, malgrado il fervore passatista, era già condannata dalla pretesa del ritorno impossibile, poichè non accettando tutto il passato, prendendo interesse solo a quei fatti storici che simpatizzavano con l'attualità del loro pensiero, li rendevano contemporanei e presenti.

Ma se la realtà tradiva la loro illusione nostalgica, è certo però che la loro pretesa teorica tendeva al passato e poneva in esso i modelli del presente: l'avvenire era nei gorghi del tempo più morto, come la felicità mitologica, nelle prime età dell'oro. Lo svolgimento del mondo era visto a rovescio: dell'innocenza al peccato e poi di bene in male, di male in peggio. Qualcuno costretto ad ammettere dalla

logica del suo pensiero il progresso, avrebbe trovato modo di temperarne la conseguenza dicendo con Goethe che l'umanità progredisce, non l'uomo.

Comunque il loro concetto di passato, presente e futuro, non differiva da quello dei futuristi. Senza voler ingigantire la nostra epoca ancora in gestazione, e portarla a livello delle grandi età già compiute dello spirito umano, si può tracciare però uno schema di ciò che è stata l'idea del passato nei movimenti del pensiero e dell'arte: e segnare le opposizioni a questa idea.

Il Rinascimento fu un ritorno teorico al classicismo romano ed ellenico, contro le barbariche forme che il medio evo esprimeva dal coturnato latino di Marco Tullio. Il Rinascimento non poteva essere, malgrado il suo ideale, una semplice imitazione dell'antichità. E il nuovo che produsse era il proseguimento dell'evo a cui si opponeva. Ma certo l'ideale del rinascimento fu proprio il passivo ritorno al passato - adorazione degli antichi più lontani che erano stati gl'insuperati ed insuperabili in tutte le attività umane, i più grandi poeti, i più grandi politici ed eroi, i modelli e i codici di tutte le regole -.

E poichè il Rinascimento volle significare un pagano rivivimento del classico passato, era naturale che un'epoca seguisse capace di irridere all'*ipse dixit* e di urlare con violenza la propria indipendenza dal passato, la propria superiorità matura sui secoli più giovani. E quest'epoca gettò via il latino erudito, e, nello sviluppo delle lingue nazionali, cercò una maggiore adesione dell'arte e del pensiero alla vita.

Cartesio demoliva l'autorità e Malebranche futurista sognava di bruciare poeti e filosofi antichi, come oggi Marinetti. Si pensò di rinnovare la scienza dalle origini, sulla propria coscienza: e il passato fu satireggiato con amarezza e con sarcasmo. Si formava l'idea filosofica del progresso: quest'epoca vantava di aver più scienza e sapienza di quanto non ne avessero le età precedenti. Le letterature nuove furono dichiarate superiori alle antiche e così le nuove filosofie.

(Un confronto fra il radicalismo antipassatista di Cartesio e Malebranche e quello dei moderni, futuristi o meno, condurrebbe a scoprire l'enorme divario fra i due atteggiamenti, quando si consideri la ragione del criterio distruttivo. Essi hanno in comune un tal quale astrattismo nemico della logica: ma se il motivo del futurismo distruzionista è essenzialmente artistico, il radicalismo cartesiano era matematicamente logicistico. L'immaginazione era odiata da coloro che misuravano l'arte geometricamente e si dichiaravano nemici della poesia. Lo spirito di Vico si adontava di quel tempo che assiderava tutto « il generoso della miglior poesia »).

Il seicento asserì la freddezza della poesia italiana tradizionale, taciandola di vecchia e sorpassata. Era il tempo che i vecchi monumenti venivano rivestiti delle foggie gonfie che il secolo prodigava. Certo Firenze era allora - scrisse De Sanctis - un museo da studiarsi nei suoi monumenti, vale a dire nei suoi scrittori. La reazione del seicento era necessaria. Era il tempo dell'Accademia della Crusca che faceva l'inventario della lingua italiana vivente, come se fosse una delle lingue morte e perciò finite, angustiando la drammatica diversità della lingua in un vocabolario-codice, che la stupidità passatista si ostina a riprendere passivamente oggi e sempre. Era il tempo che le idee parevano fissate e rese immobili in una forma definitiva che non ammetteva mutamenti. I fervori di novità in quel secolo che pareva tendesse al museo, dovevano turbare perfino i cervelli dei pedanti come una tentazione capricciosa. E pedanteria capricciosa, con un soffio d'innovazione, era quella che suggerì a qualche oratore di comporre i panegirici « a suon di musica ». L'insofferente desiderio del nuovo era naturale in una società che cantava il suo passato. Di fronte al letterato spuntava ormai l'uomo che era stato tenacemente distaccato dalla vita: il letterato seicentesco che in solitaria tradizione coltivava la pura letteratura, sentiva confusamente di continuare un'accademia lontana ormai del sentire moderno, quando all'orizzonte irrompeva l'academico di nessuna Accademia, quando, quasi a reagire, contro la stagnazione dello spirito e delle forme, la pratica era rinnovata dalle ricerche scientifiche. Forse non è audace affermare che i primi uomini nuovi, coloro che sentirono almeno il disagio d'una stagnazione delle lettere italiane nella meccanica imitazione del passato, furono proprio Marini e i Marinisti. Sotto alla loro impotenza era per lo meno la critica che preparava la nuova coscienza italiana.

E' facile, ad ogni tratto, istituire un facile e dispregiativo confronto tra Seicentismo e Futurismo. Ma il seicento assomiglia al Futurismo o questo a quello, per la febbre di novità da cui fu arso. Una febbre di cose nuove, se non vuol essere sterile, nel campo dell'arte, deve risolversi in una forma oratoria che è vera e propria azione, capace di agitare gli spiriti e volgersi a modificare l'ambiente stesso in cui vivono, perchè da una nuova vita balzi un'arte più alta.

E il paragone così istituito troverà che il seicento fu abbagliato dalle scoperte scientifiche (Galileo) e dalle prime invenzioni il cui valore allora meglio si poteva comprendere (stampa, polvere) e dai rivolgimenti politici e sociali (Riforma), e dagli spostamenti mondiali che la scoperta non remota d'un nuovo continente avea portato con

sè. Le nazioni moderne ponevano di fronte all'unico latino una realtà linguistica, pensiero e parola diritto e religione, istituzioni e costumi, che dovevano impressionare l'arcaismo tradizionale degli italiani.

Il seicento si trovò di fronte ad una accelerazione di vita nella storia mondiale. Allora l'arte volle anch'essa rinnovarsi e rinnovare. Come era possibile tessere ancora le immagini dei vecchi poeti, l'idillismo d'una concezione della vita che non conosceva il nuovo ritmo, quello pel quale in un giorno si può compiere tutto ciò che in altra epoca significava la fatica di un anno? com'era possibile vivere ancora una poesia d'immagini archeologiche stereotipe ed immutabili?

Il Futurismo s'è trovato anch'esso di fronte ad una accelerazione della vita, ad una creazione perciò di novità nelle varie forme di vita. Vertigini di cose nuove, di perfezioni imprevedute, velocità fisica e spirituale: novità dunque come forma e come valore. Come Marino, Marinetti ama « la novità del non più udito canto ».

Così il seicento fu costruzione demolitiva del passato in filosofia, da Bruno a Galileo a Cartesio: e il rinnovamento si ritrova potenziato perfino nel massimo oppositore del distruzioneismo antistorico cartesiano, in Vico, che fu di fatto il rinnovatore della filosofia. E se il seicento fu dapprima ricerca di novità, fu poi novità in atto nella poesia, nell'architettura e nella musica. Molta parte della nuova sensibilità del Romanticismo nasce dal seicento.

Ma, mentre i secentisti tendevano prevalentemente a rinnovare le forme in astratto, il Futurismo investe forma e contenuto: e tende ad una nuova concezione dell'arte e della vita.

Il Romanticismo, l'ultima grande epoca dello spirito umano, quello dal quale siamo ancora travagliati e del quale il Futurismo è in un certo senso l'ultima esasperazione, sorge come difesa appassionata del passato e si oppone all'illuminismo e al rinascimento: al primo per l'avversione che esso ha espressa contro il passato, al secondo perchè vuol sostituire il passato medioevale a quello pagano che il rinascimento aveva esaltato. Il Romanticismo fu anch'esso inizialmente nostalgia, e non certo più virile degli altri movimenti nostalgici. Tornavano fra nebbie turchine i castelli medioevali gonfi di passione principesche e le cattedrali gotiche che più tardi il vinoso Giosuè pretendeva di odiare; squisite imbecillità erotiche squittivano come passerette digiune in canzoni di amore: truculente idiozie s'incupivano in tragici racconti di spiriti erranti.

Artisticamente il Romanticismo parve contro il passato. Ma nella lotta contro le regole classiche, nulla di veramente mutato era nelle

abitudini estetiche del tempo; si ha quasi l'impressione che l'estetica romantica sia soltanto anticlassica senza essere positivamente nulla di nuovo.

Ciò che di rivoluzionario era nel Romanticismo, in materia di estetica, in dissidio col placido e idilliaco ritorno al medio evo, ebbe certo assai più fascino sui movimenti che seguirono al Romanticismo propriamente detto.

Così, se il contenuto del Romanticismo è disfatto, per esempio, nel decadentismo, il suo disprezzo delle regole è accettato sino al limite estremo che si chiama capriccio.

Il Romanticismo italiano fu essenzialmente classicista. Poche opposizioni al passato, come quella contro la Mitologia, la qual provocò il sermone di Vincenzo Monti.

E più dei Romantici alla Manzoni, si potrebbero chiamare romantici gli scrittori del *Caffè* settecentesco, i fondatori dell'Accademia dei Pugni. Prefuturisti potrebbero esser chiamati costoro: per la loro opposizione ad ogni pedanteria, in ogni sua forma, dalla letteratura alla politica, « ad un passato che la ragione e i nuovi bisogni in parte condannano », all'archeologia vuota, all'arcaismo che contrista « la genialità della creazione artistica ».

Ma costoro aveano ben altri spiriti ed erano meno radicali: non per nulla tutti i compagni dell'Accademia portavano classici nomi e Pietro Verri si chiamava Lucio Cornelio Silla.

E un romantico e magari un prefuturista, almeno nella *pratica* delle sue idee si potrebbe dire il gesuita Saverio Bettinelli per le sue « *Lettere dieci di Virgilio agli Arcadi* » e poi per le sue *Lettere inglesi* nelle quali affermò che « gl'italiani non avevano una lor propria letteratura ».

Vero è che in compenso l'Arcadia opponeva ai novatori la necessità dell'imitazione.

Le opposizioni più recenti al Romanticismo si configurano anch'esse come nostalgia di un passato più remoto del medioevale, dall'ellenismo dei Nietzscheiani al romanismo di Carducci, al nuovo ellenismo di d'Annunzio e di Pascoli. Si parlò di neoclassicismo e si rinnovò quello dei tempi Napoleonici che boiva in Monti e in Canova e si gargarizzava in liceali vocalizzi nella canzone all'Italia del giovinetto Leopardi. Lusso archeologico di spiriti pigri ed enfatici.

Carducci - a parte la sua vera poesia - è innegabilmente un pasatista. Riprende perfino la Mitologia. Nè diversa è, di fronte all'adorazione del passato pagano, la posizione del Carduccianesimo, in ciò

che di esso, come esaltazione della vita pagana, si trova in d'Annunzio e in Pascoli.

D'Annunzio poteva arrivare così al suo estetismo che era una forma d'etica greculeggiante. Qui è una nuova conferma del praticismo artistico dei tempi nostri, una confusione tra la morale greca e l'esaltazione della carne, che conduce facilmente a concepire la *morale* (una determinata morale) come arte.

E non ostante che nella loro essenza i postcarduciani fossero dei decadenti, passatisti erano negli atteggiamenti formali. Così la sensibilità decadente d'annunziana chiedeva i suoi nomi a Venere e le strofe alla vecchia metrica italiana. Da Scarfoglio a D'Annunzio tornarono gl'iddii e gl'idoli e la fraseologia pagana: si sognò la florida e corporea morale d'una presunta Ellade idealizzata.

Così dunque i movimenti spirituali italiani espressi dalle lettere si son commossi nostalgicamente per il passato. Commozione retorica, eccitamento enfatico.

L'arte italiana è certo in questo dissidio: mentre l'Italia si disprovincializza nella vita, si rinnova, si rifoggia, questo (per intendersi praticamente) contenuto e materia di nuova arte, vengono consegnati ad una forma vecchia, tradizionale, statica; ad una sintassi antiquata e municipale, a un'arte bibliotecaria e non affiatata coi tempi nuovi. O magari viceversa.

Il Futurismo ha una viva coscienza della necessità di comporre questo dissidio. Ciò, meglio che nei devianti e le esagerazioni della teoria, si può controllare nell'opera e nell'idea centrale in che esso storicamente s'inquadra.

Ad esprimere uno stato d'animo che nell'angustia municipale si trova a disagio e nella tradizione classicistica vede un'opposizione alla modernità, venne fuori, son passati alcuni anni, *Il pastore, il gregge e la zampogna* di Enrico Thovez.

Thovez, mutato ciò che è necessario, è nelle linee stesse del disagio spirituale che oggi si chiama futurista: non voglio fare del Thovez un marinettiano: dico che le ragioni spirituali del Futurismo si trovano anche in lui. E dirò di più, lo stesso errore di valutazione critica consistente nel cercare un'astratta modernità di contenuto e di forma, è nell'opera del Thovez. Si può dire contro di lui, a favore della libertà dell'arte, tutto quello che si dice contro il Futurismo. Ed è notevole come in Thovez ricorra il motivo di tutti gli avanguardisti

moderni che trovano poesia solo in Dante o in Leopardi. Notevole soprattutto è la distruzione del passato e del classicismo, per quanto il furore distruttivo sia concentrato solo contro il passato italiano.

Thovez che con Leopardi chiedeva una poesia « accomodata all'età nostra » - Leopardi scriveva al Giordani che in Italia *la lirica era da creare* - ha sostenuto che l'italiana è stata finora una lirica di cultura, impigliata in forme ritmiche e metriche le quali sono ritmi di danza appena trasformati. Or come la sinfonia classica di Beethoven e di Haydn, foggiate su arie di danza si è sviluppata nel poema sinfonico, così la lirica moderna deve liberarsi dalle angustie delle forme chiuse. E' questo un atteggiamento che noi oggi possiamo chiamare futurista.

Il Futurismo è un movimento spirituale che non sogna ritorni, e concepisce l'arte e la vita come realtà dinamica. Nè bisogna equivocare sul barbarismo radicale del Futurismo, come volesse significare un ritorno all'arte dei popoli primitivi: il barbarismo futurista non vuol essere interpretato cronologicamente: qui si tratta di barbarie ideale che è a dire originalità. L'ardore del nuovo illumina di viva fede il Futurismo: giammai lo sguardo indietro: « Perchè guardarci alle spalle? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri ».

#### L'idea centrale del Futurismo

In questa idea centrale del Futurismo polemico, è tutta la sua vita e la sua giustificazione storica. I movimenti passatisti ebbero anch'essi lo stesso labile concetto del tempo. Noi - modernissimi - guardiamo oltre.

Il Futurismo è dunque anche un metodo d'interpretazione storica. Chi sa come la storia non sia già il pantheon oggettivo dei posteri inginocchiati, non si scandalizzerà della mia frase.

Uno dei caratteri più netti del Futurismo è un'attenzione alla vita moderna come se la vita incominciasse oggi. Ha inventata la parola modernolatria.

Tutti certamente vivono, ma costoro sentono di vivere con una chiarezza più attenta. E nessuno ha meglio di loro acuitizzata la idolatria del moderno, che è poi quello che si fa, si vive, si attua: il nuovo. Nessuno più di loro ha così guardata la realtà attuale, da sentire il bisogno di differenziarla dal passato, staccarla quasi. Tra la

velocità della vita moderna e la lentezza archeologica del pensiero e dell'arte a penetrarla, costoro vedono una discontinuità che bisogna colmare, un'antitesi che bisogna unificare, un raccordo necessario, perchè nasca la coincidenza più viva fra pensiero in atto ed opera in atto.

Questa è un'idea polemica il cui valore nessuno potrà negare.

Finora si disse troppo: *Niente di nuovo sotto il sole*: E si guardò al lato (uno solo) di somiglianza e di filiazione che hanno le cose. Visione testamentaria e notarile della realtà. Si trascurava dunque la varietà, la diversità, il momento individuale che è poi il carattere vero di ogni uomo e di ogni cosa. Il Futurismo guarda invece alla novità della vita: non all'immanenza vuota, ma al divenire.

Ciò se vogliamo, è ancora una posizione romantica di astratto movimento: la realtà è proprio la relazione tra un'immanenza astratta e un astratto cangiarsi che si unificano nel divenire reale del mondo. Ma il Futurismo dinamista non ha più torto del Passatismo staticista.

E poichè il Futurismo move polemicamente contro un'irragionata adorazione del passato, che ferma il mondo nell'analisi della perenne eguaglianza, ha ragione contro il Passatismo. *Tutto nuovo sotto il sole*: ecco il suo valore polemico. Dinamizziamo la nostra sensibilità creativa sino allo spasimo. Ci muoveremo fra le idee in atto. Dinamismo eterno. Ecco la vera immanenza: muoversi, diversificarsi in continua originalità.

E' un individualismo nuovo. E quando più l'individuo sarà se stesso, quando più di creazione avrà egli cresciuto su se stesso, il mondo ne è pur esso cresciuto: lo spirito si arricchisce. Il comando dello Spirito è questo: realizzare la propria individualità spirituale per accrescere il Tutto, nel quale siamo immersi come l'acqua dei fiumi infiniti nell'oceano infinito.

La natura in atto, la scienza in atto, la storia in atto: ecco che cosa diventa il Futurismo pensato. Ed è questa la sua polemica oratoria.

Il Futurismo è dunque com'io dicevo, anche un metodo: è una somma di idee e di dati per guardare meno alla somiglianza e più alla diversità, meno al passato e più al futuro d'ogni cosa, meno all'eterno statico e più all'eterno dinamico.

Se i passatisti non amavano che le imitazioni pedanti e i formalismi accademici, non è polemicamente giusto che « si esalti ogni forma di originalità, anche se temeraria, anche se violentissima? »

Ecco che contro l'inattualità della cultura storicheggiante romano-antica, romanicomedievale, Il Futurismo ha espresso in forma enfatica, un bisogno della nostra età giunto all'estremo in cui doveva scoppiare:

e sotto questo punto di vista si direbbe che il Futurismo è la pratica dell'idealismo contemporaneo.

Non già che il Futurismo conoscesse l'idealismo: ma le idee non sono che la vibrazione dell'universo in un dato momento: corrono l'aria e i venti come il fervore della luce corre tutte le cose: e colui che dà ad esse una forma definitiva, colui cioè che rende più chiara a tutti la verità, non può essere astrattamente staccato dal suo tempo che è il *farsi* delle idee: o non troverebbe echi e risposdenze per il suo pensiero. Accanto al pensatore e all'artista corre infinitamente l'atmosfera in cui egli è passato con mille altri: anche se v'è chi, udita una parola vagante, la rifoggia diversa o simile o equivoca o fraintesa, l'origine delle idee è nel tempo comune, è nell'unità del mondo: e d'ogni idea si fa più chiara tutta l'aria, per tutti che vedono e ascoltano.

E a me piace immergermi nel futuro tanto, da superare le angustie polemiche del momento, e trovare, come ho già detto, una collaborazione inavvertita, ma effettiva, tra il Futurismo e la filosofia italiana dell'ultimo ventennio.

Superati gli astrattismi imbelli e le pesanti categorie statiche, la storia vera, coincidendo colla filosofia, appare la forza stessa del mondo, storia sempre contemporanea e attuale al pensiero, idea in atto, infinità dinamica d'eterno.

La storia ciceroniana, già maestra della vita, espressione sintetica del vecchio concetto d'una storia modello, didascalica, retorica, guida alle imitazioni e ripetizioni dei posterì, è crollata fragorosamente. La storia ghiacciata nei fiumi invernali d'un tempo astratto, la storia museo, la storia cimitero, son tutte concezioni che l'idealismo italiano moderno ha demolito per sempre.

La storia non è dunque statica ma in atto; non è il passato (cronaca passiva) ma il presente, il vivente: dunque l'unità concreta della vita e del pensiero, dinamismo ideale, infinità creativa.

La storia crociantamente contemporanea rompe il quadrante meccanico del tempo e dello spazio, ed afferma l'unità spirituale di un'epoca.

#### La contemporaneità della storia

Chi vorrà più sostenere che il bagaglio classico archeologico sia attuale e contemporaneo al nostro spirito? Non si dice che non possa essere: si dice che di fatto non è.

In questa polemica è il lato critico del Futurismo. La divina contemporaneità della storia, che agisce come in un immaginoso ricorso vichiano, e richiama all'attualità della vita ciò che pareva stramorto,

e getta nell'ombra del nulla ciò che si tien vivo artificialmente, senza che sia più davvero pensato, ciò che è cronaca passiva ed assurda; l'attualità del pensiero storico, la pratica del pensiero vivente, afferma che il nostro passato coreografico è staccato da noi.

V'è uno squilibrio nella società contemporanea, e soprattutto in Italia, tra contenuto e forma: troppa gente, direbbe Marinetti, maniaca di semplicità e semplicismo antico, con pallide nostalgie di formaggi omerici e di arcolai leggendari, con un odio inestinguibile ed irragionevole contro la macchina, l'automobile, il vapore, l'elettricità e l'arte e il pensiero della vita moderna, somiglia un uomo maturo che vuol riacquistare la spensieratezza dell'infanzia, sdraiandosi in una culla e poppando alle mammelle di una balia.

Che legami hanno più con noi - legami viventi - quei secoli?

Hanno essi l'*umanità* ormai comune a tutti i popoli ai quali quella civiltà fu comunicata: ma soltanto la retorica può trovare nell'animo e magari nel profilo d'un italiano moderno il carattere e le linee del romanismo, il segno borghese dei comuni, il marchio del rinascimento.

E della storia più a noi vicina, di quella che prende i suoi spiriti dal moto che scatterà nella Rivoluzione francese e dalla nuova coscienza unitaria, non ci si stacca quasi per prender il volo in una possibilità storica che nell'Italia compiuta respira? Questa è però una storia così attuale che i segni della nuova non possono davvero allontanarcene.

Io dico che è un retore chi romaneggia ancora e parla dei legionari. E in Campidoglio non ci sono più nemmeno le oche.

Perciò chi per esaltare la guerra e la vittoria italiana sente la necessità di ricorrere, dimenticando il presente che è gloria viva ed attuale, all'Urbe e all'Orbe e alle Aquile, è quasi sempre un retore tradizionalista: il Futurismo polemicamente dice *sempre*, e nella polemica ha ragione.

Chi di noi sente come attuale tutto il frondoso mondo romano-ellenico?

Che cosa vi sia di tutto questo nella vita moderna, che nella pace e che nella guerra: che cosa nella filosofia che si chiama idealismo: che cosa nella politica che è oggi una lotta interna ed internazionale di nazionalismi aggressivi e di socialismi velenosi: che cosa nell'etica che è oggi spiritualità assoluta di coscienza: che cosa nella costruzione sociale e giuridica della società nuova: più nulla.

E solo la letteratura fiuta con voluttà sottile l'odore lontano del passato e se ne inebria come in un perverso sesso che gode ai sentori del mestruo.

Chi di noi sente più davvero viva e aderente al suo spirito la vecchia storia che diciamo italiana, svoltasi prima del sorgere delle grandi nazioni europee?

Certo non è attuale al nostro spirito il classicismo ellenico e romano del periodo carducciano, quando perfino Cavallotti discettava di greco, e strapiombava dalla Germania in Italia l'idealizzazione dell'Elade contro Roma. D'Annunzio e Pascoli colle Laudi e coi Poemi conviviali, avevan sentito l'oratorio bisogno di gettarsi nel passato dell'Elade con una vera e catastrofica passione (Del resto certe mitografie elleneggianti sulla bellezza - la pura bellezza - facevano perfino le spese del teatro anche all'estero. Ne è un esempio quel pasticcio franco-pompeiano che si chiama *La donna nuda*, il cui merito maggiore consiste nell'aver dato modo a Lyda Borelli d'interpretarlo cinematograficamente, con molto godimento del pubblico, ansioso dei momenti più scabri. E si potrebbe osservare che quelle generazioni si ispiravano senz'altro al passato, giungendo con Stauss, così ad Elettra come a Salomè.)

Reagisce il Futurismo contro questi anacronismi. E ognuno dovrà convenire che non è contemporaneo allo spirito d'annunziano ed è quindi anacronistica la sanfrancescheneria dell'ultim'ora, così com'è squisitamente ridicola la coreografia antica in che Gabriele D'Annunzio, presto seguito da altri, ha infiorati di ben acconci motti latini i suoi libri, scrivendo qualche Laus Deo sugli incesti di Basiliola. Che dire delle copertine mortuarie di Adolfo de Karolis?

E ognuno converrà che non è attuale allo spirito di Anatole France la bibliotecaria galanteria oziosa da umanista in ritardo, nella quale nascono le sue figure sottilmente deridenti, fiori sbocciati dalle cornici dei quadri vecchi patinati di polvere, come un viso troppo incipriato: figure uscite dal tagliacarte di un antiquario; che non è attuale allo spirito di Claudel quel cristianesimo sensualistico ed esteriore che ansa di esclamativi come un'ipocrita damigella di sospiri; che non è attuale allo spirito mediocre, poniamo, di Sem Benelli lo storicismo dei suoi cinedrammi.

Credo che tutti debbano sentire la verità di quest'antipassatismo che ripudia la Roma dei forestieri necrofilo, mercato d'antiquari, calamita dello snobismo e della imbecillità universale, o che ripudia la Firenze cartacea « un enorme e sontuoso in-folio medioevale caduto sulla più gaia campagna del mondo », o che respinge la Venezia dei camerieri d'albergo, ciceroni, lenoni, frodatori, fabbricanti di vecchi quadri, semicupio ingemmato per cortigiane cosmopolite, la Venezia che prepara con cura le notti eleganti di principi e d'imperatori.

## I manifesti come stimolo ed azione

Posto il carattere pratico della teoria futurista e il conseguente valore polemico che bisogna attribuirle, la teoria stessa, perdendo il suo carattere universalistico e diventando un aiuto critico e un metodo di ricerca, si giustifica e si valorizza.

Il contenuto delle opere poetiche, astratto, è null'altro che la realtà sociale alla quale il poeta è indirizzato. Così, in questo senso, Pascoli tende all'idillio di Paolo Uccello, e D'Annunzio alla splendida ferocia d'un greco alessandrino. Or se qualcuno noterà che nel contrasto fra quegli ideali e la realtà contemporanea è tutto il travaglio della poesia di Pascoli e D'Annunzio e vorrà consigliare una maggiore adesione alla vita moderna, avrà polemicamente ragione.

Qui si guarda al carattere totale del Futurismo in atto: si armonizzano le sue contraddizioni nella logica del suo *fare*, che non applica mai l'astratto criterio della teoria.

E il teorizzare rotto e spasmodico s'intende non solo come l'aspirazione ad un'arte più originale, ma come volontà che indica classi d'azioni e aspetti della vita che possono diventare arte. Il contentutismo dell'arte, il praticismo della teoria sono *stati d'animo* oratori che tendono a modificare tutta la società, per renderla più aderente alla visione nuova del mondo.

E lo stesso fragoroso bisogno di distruzione è forza viva che tende all'azione, al *fare*. È, se volete, la nuova morale del Futurismo.

Il manifesto diventa così l'arte nella pura materia di elaborazione, nella pura vita vissuta, e meglio, daiversi, secondo una sensibilità che si vuol credere più legittima ed attuale.

Il manifesto fissa il carattere di questo svolgimento vitale: e va inteso non come una verità logica, ma come uno stimolo pratico.

Questa, si dirà, non è l'intenzione dei futuristi. È però l'intenzione della logica che parifica nel suo pensiero le più lontane correnti e ne dà la giustificazione e ne afferma la necessità.

Il manifesto va inteso come una delimitazione pratica di regole e di energie, volte all'azione futura, e sia pure a quella che fa l'arte. È la *cultura* che si scioglierà in arte o in azione morale od anche in logica.

Che importa se nell'atto creativo tutta questa materia sarà superata? O non è forse superata sempre, nella diversità dell'atto spirituale, qualunque idea apprendiamo sui libri, nel *farsi* della nostra cul-

tura? Chi direbbe che è inutile un volume di filosofia, soltanto perchè nell'atto del pensiero, quel libro è superato e sciolto nel mio spirito? perchè l'idea nuova, l'azione nuova, la poesia nuova zampilla fresca e divina al di là e al di fuori della volontà astratta e degli schemi prefissi?

Ogni manifestazione culturale ha un valore pratico e tende ad interessare coloro che leggeranno, al proprio problema spirituale: ed ha sempre, in fondo, un tono apodittico e definitivo, se pure le parole siano modeste e non abbiano la violenza canora ed oratoria dei manifesti marinettiani. Ogni libro è tutto ciò: quello di Croce e quello di Papini, quello di Marinetti e quello di Giacomo Boni.

Riscattato nel suo valore pratico e generico, il manifesto futurista può essere riscattato nel suo valore pratico specifico. In quanto cioè il Futurismo è un'esigenza del nostro momento storico, per allargare la nostra spiritualità moderna, sfrondare l'inutile frondosità cicero-archeologica, creare un'arte più pura e più grande, scatenare le forze dalla nostra più intima originalità.

E a chi oppone che la letteratura e l'arte non hanno funzioni didascaliche si risponde che in ciò può esservi un equivoco. La letteratura non è la morale o la politica, ma il suo profondo respiro può convertirsi nell'animo di chi legge in un'opera di ringentilimento e di forza e di stimolo alle più alte cose.

E certo in Italia la letteratura ebbe la forza di rinnovare l'anima degli italiani con Alfieri, e il Risorgimento fu opera della letteratura, come oggi l'esaltazione della guerra vittoriosa e la rivendicazione di Fiume, appaiono dovute ai poeti e ai letterati. E nell'opera pratica che a queste azioni hanno avuta i futuristi, a me par di trovare un'altra prova di quella forza morale, coincidenza di pensiero e di azione, che essi parrebbero negare.

Del resto tutti gli italiani sanno che dalla letteratura è nata la loro nuova coscienza.



---

---

### III

## LA TEORIA ESTETICA

Occorre soprattutto fermarsi sulla manifestazione più concreta del Futurismo - l'arte -, per cogliere ciò che in esso è morto o almeno poco vitale, e ciò che è vivo e ricco di futuro.

Una serie di pregiudizi che - all'infuori dell'idealismo crociano - sono più o meno comuni a tutti gli artisti e i critici contemporanei, può esser meglio studiata nella forma che hanno ricevuta dai futuristi marinettiani: pregiudizi che magari erano nell'aria e si respiravano, conseguenza necessaria di premesse che la comune cultura aveva poste, fraintendimenti inevitabili d'idee troppo profonde per la disavvezza e l'intelligenza di molti critici e poeti.

Sono questi pregiudizi come il paesaggio in cui si svolgono i falsi giudizi e le false teorie: sono il disfacimento del romanticismo decadentistico da una parte, e dall'altra la fossile limatura delle vecchie poetiche aristoteliche.

#### Panestetismo

Il primo e massimo pregiudizio consiste nel concepire la vita come totalità estetica: la vita come arte: panestetismo. Ne abbiamo già parlato e non occorrerà insistere troppo a confutarlo.

Per amore d'un'arte che sia tutto, si perde l'autonomia distintiva dell'arte.



Un'arte confusa con la vita, così come fu concepita dagli estetizzanti e da Rimbaud che volle crearsi una vita poetica, cessa dalla sua funzione artistica. Non è più arte. E dove sarebbe del resto, l'elemento caratteristico, la sua propria essenza, per distinguerla e riconoscerla?

Per amore d'un'arte aderente alla vita, vissuta cioè come pratica, i futuristi e tutti gli estetizzanti concludono con la morte effettiva dell'arte.

Si tratta dunque di difendere l'arte dalla vita, come si è dovuta difendere già contro la logica.

Ancora una battaglia per difendere l'arte, nientemeno dall'etica. E gli estetizzanti si convertono in moralisti che si esprimeranno magari con la formula di Soffici: « Un'etica che sia un'estetica ».

L'arte è un momento della vita, ma non è tutta la vita. Bisogna distinguerla nel ritmo del mondo e darle la sua autonomia.

Lo stesso va detto della teoria dell'arte-azione.

Invero l'arte-azione è, se mai, *oratoria*, vita pratica pura e semplice, non espressione fantastica di stato d'animo, lirismo dello spirito.

Chi non sa distinguere un bacio dall'espressione lirica che se ne può tradurre in una poesia, non comprenderà mai che cos'è l'arte. Chi confondendo arte e vita vissuta dirà che un'automobile in corsa è più bella della Vittoria di Samotracia, avrà logicamente concluso che il più grande poeta è il motore.

Un'idea chiara di quello che sia l'arte, i futuristi non l'hanno mai espressa: fu pronunciata la parola intuizione, fu ripetuta la parola lirismo.

Oltre il vagolio dei presentimenti d'estetica negli aforismi dei poeti francesi da Flaubert a Baudelaire, c'era nell'aria la vibrazione sottile dell'estetica crociana: c'era il ronzio lungo della filosofia bergsoniana: come in una confusione di suoni lontani, la gioventù meno colta, la comune mediocrità giornalistica, unificava senza sapere e perciò senza volere l'intuizione bergsoniana e l'intuizione crociana; prendeva abbagli poco delicati sul valore della parola arte, e ne strombazzava l'indipendenza, riecheggiando, senza saperlo, il concetto di Croce e dandogli un significato che nella sua generosità diventata empiricamente meschino, e alla libertà sostituiva il capriccio, alla purezza delle immagini l'incongruenza delle parole.

## Estetismo bergsoniano-schellinghiano

Si può dire che tutta la teoria estetica futurista, come in genere l'estetica di tutti i movimenti avanguardisti contemporanei, abbia la sua centrale elaborazione teorica nell'opera di Enrico Bergson.

Bergson è davvero l'estetico del decadentismo romantico, l'estetico di quella poesia decadente che vorrà concludere al panestetismo, confusione d'arte e di vita.

Egli non è ancor giunto a cogliere l'intima unità del reale come spirito del quale la natura, la materia, ciò che si dice un *dato*, è solo un modo d'essere infinitamente creato, e non già una realtà statica fissa (il dinamismo meccanico è statica anch'esso in quanto fermo come idea morta) che l'intuizione sostituendosi all'intelligenza impotente, riesce a penetrare e cogliere nella sua essenza. Ciò è ancora il dualismo scolastico e positivista della vecchia filosofia. Ne nasce perciò un'estetica vecchia che concepisce distinti l'uomo e la natura.

Bergson che ha sentita l'insufficienza arida e balorda del positivismo, non ha saputo giungere all'idealismo assoluto: e se la sua materia è divenuta così sottile da somigliare allo spirito, il problema filosofico è ancora insoluto per lui, schiacciato sotto la pesante muraglia del dualismo secolare. Perciò egli è restato ad una concezione passiva dell'arte che i futuristi e gli avanguardisti esasperano. La sua intuizione non è creativa ma contemplatrice d'un mondo già fatto. Come posizione filosofica ripete in parte - e purtroppo senza averne coscienza - la vecchia idea di Schelling: « L'arte è l'unico e vero e eterno organo e documento insieme della filosofia, il quale sempre e con novità incessante attesta quel che la filosofia non può rappresentare esternamente, cioè l'inconscio nell'operare e nel produrre, e la sua originaria identità col cosciente. Appunto perciò l'arte è per il filosofo quanto vi ha di più alto, perchè gli apre quasi il santuario, dove in eterna ed originaria unione arde come in una fiamma quello che nella natura e nella storia è separato e quello che nella vita e nell'azione, come nel pensiero, deve fuggire sè eternamente. Ma se l'enigma si potesse svelare, noi vi conosceremmo l'odissea dello spirito, il quale per mirabile illusione, cercando sè stesso fugge sè stesso: poichè si mostra attraverso il mondo sensibile solo come il senso attraverso le parole, solo come, attraverso una nebbia sottile, quella terra della fantasia

alla quale miriamo.... L'arte sola è quella a cui riesca di rendere obbiettivo con valore universale quanto il filosofo non può rappresentare che subbiettivamente ». (Schelling - Dalla trad. Losacco) (1).

#### La divisione delle arti

I futuristi, sebbene si affannino a dire il contrario e nell'opera siano condotti spesso a negare la loro fede, credono ancora nella divisione delle arti ed anzi alle arti pure. Credono in conseguenza e senza saperlo, ai generi. Il male vizia fundamentalmente tutta la loro teoria estetica: travaglia tutto il Futurismo, il quale non si è neppure domandato che valore avesse la divisione delle arti e la didascalica dei generi.

Questo della divisione delle arti è un pregiudizio così radicato ancora nella comune cultura dei giovani, siano anche i più spregiudicati, siano anche i meglio esperti della nuova estetica idealistica, che vi si cade o vi si precipita spesso contro ogni desiderio ed ogni intenzione.

(1) Credo utile riportare qui, in nota, alcune considerazioni fatte da me intorno al Dadaismo, in un articolo pubblicato su « L'Azione » nel giugno 1920:

Un movimento d'arte è in realtà impossibile. Ciò troppe volte è stato detto a proposito delle fioriture incredibili di avanguardie letterarie che negli ultimi lustri si sono dischiuse in Europa.

Tutti i movimenti d'arte si risolvono di fatto in movimenti di critica: pongono classi di sensazioni e schemi di tecniche, abbozzi di contenuti e profili di forme che hanno un valore polemico: e l'arte, se mai scatta fuori, è di là dal movimento, di sopra alle teorie, spietatamente individualistica e sola.

Un movimento è spesso una premessa teorica che si risolve in una « promessa » d'arte e magari di pensiero.

Comunque, bisogna forse avere il coraggio di aspettare un poco, prima di stroncare la teoria che sembra originariamente assurda. Come il movimento è un insieme di intelligenze e volontà individuali che si raccolgono intorno ad un approssimativo centro di coincidenza ideale: e come, d'altra parte, una premessa teorica ha bisogno di svilupparsi e di oggettivarsi perchè sia resa chiara nel suo stesso valore originario, è meglio non aver fretta nell'aggreire e nel distruggere. Col tempo si finisce col concedere assai più di quanto non si creda, ai cosiddetti movimenti di avanguardia. Perchè in ognuno di essi è quasi sempre una esigenza, la quale sfugge nella sua chiarezza perfino ai promotori.

Ma intorno alla teoria generale del Dadaismo, può farsi qualche più concreta osservazione.

Il Dadaismo nega tutte le distinzioni ideali che il ritmo del mondo crea in sé stesso. Or come si farà a parlare dunque di arte, dove non esiste neppure il modo di intendersi su quello « che è » l'arte?

Il Dadaismo infatti non ha in sé stesso la possibilità di quelle distinzioni spirituali dalle quali possa nascere il problema stesso dell'arte o qualche cosa che ad esso si contrapponga. E conclude quindi ad un panestetismo che rinnega tutte le distinzioni nella formula dell'arte in quanto essa è null'altro che « la vita stessa ». In questa falsa totalità

Così, quando, dopo aver affermata a parole l'unità dell'arte, lo storico della letteratura, dimenticando il valore pratico della sua ricerca letteraria, traccia i nessi progressivi da un poeta all'altro, tutto riducendo ad una astrazione il cui carattere di svolgimento è ritagliato dall'intera messe dell'arte (che abbraccia tutte le cosiddette arti) e limitato solo al contenuto e alla forma linguistici: la divisione delle arti, che magari si credeva già morta, riappare nella sua improvvisa e sconcertante freddezza. Così per esempio, è una impensata concessione alla retorica che divide le arti, l'affermazione futurista intorno alla scultura: la quale dovrebbe cioè prefiggersi la ricostruzione astratta dei piani e dei volumi che determinano le forme, non il loro valore figurativo.

Sono un riconoscimento della divisione delle arti i vari manifesti tecnici, specificati per ognuna delle arti tradizionali. Il che mi fece scrivere un tempo che il Futurismo « non ha nemmeno avuto la forza di ribellarsi alle categorie classificative dei passatisti, ed ha accettato senz'altro, servilmente, tutte le distinzioni e le divisioni retoriche delle arti. E quando ha voluto inventare un'arte (l'arte dei rumori) non ha

---

estetistica, non è più arte il manifesto Dada di quello che lo sia il moccio verde-giallo di un bambino che ha il raffreddore. E quest'arte-vita finisce poi in un misticismo che dovrebbe essere ineffabile, silenzioso, anzi muto, anzi passivamente suicida, anzi il non essere della vita.

Si direbbe che, fra i giovani, corrano brutti tempi per l'Estetica. Da una parte il misticismo unificatore che nega la distinzione in forza della quale è solo possibile raggiungere l'unità e porre il problema stesso dell'arte: da un'altra il logicismo vuoto dei nuovi adoratori del panlogismo: da un'altra lo scetticismo che nega ogni verità e si arroga pur tuttavia il diritto di parlare dell'arte e di tentarne la definizione: da un'altra il « volontarismo » teorico che afferma l'arte a capriccio con una definizione costrittiva, arbitraria, sensuale, fisica.

Non sarebbe difficile trovare in fondo a tutte queste teorie un bisogno di riposo mistico, una forma di pigrizia che alla lotta del pensiero vuol dare la pace di una unità indistinta e indefinibile: una libertà dunque astratta che non trova urti e differenze. È una prova di debolezza e di femminilità: o forse una prova — mi si perdoni — di pederastia sessualcerebrale.

La mia non vuol essere una critica del Dadaismo, anche perché non si può discutere una realtà indistinta alla quale manca per ora svolgimento e concretezza. Ma così com'è ora il Dadaismo, è lecito concludere che esso è l'esasperazione caotica dell'antilogicismo bergsoniano: la degenerazione estrema di quell'astrattismo sensuale e meccanico nel cui polverio multicolore si disperde l'estetica inconsciamente schellingiana di Bergson.

Tutte le teorie degli ultimi movimenti di avanguardia (come anche quella non avanguardista che recentemente è stata teorizzata in Italia quale scetticismo estetico) ben lontane dalla concezione della poesia come creazione intuitiva lirica e cosmica, sono in fondo di provenienza bergsoniana. Nè oserei dire che l'insigne filosofo francese sia padre incorrotto di corrotti figli. E perciò benchè io non creda troppo alle adesioni vantate dal dadaismo, ho letto senza stupore tra i nomi di coloro che « ont adhéré au mouvement Dada », il nome di Enrico Bergson.

saputo pensare che alla modificazione di un'arte già esistente: la musica. E dire che a voler essere originali ad ogni costo, si poteva per esempio, sia pure aggrappandosi alle decrepite teorie dei sensi estetici, immaginare un'arte nuova che avesse come senso l'odorato: l'arte dei profumi ».

Occorre insistere su quest'errore della divisione delle arti, che non è soltanto dei futuristi, ma di quasi tutta la critica d'oggi, anche la più giovane, che non avendo bene assimilata la teoria moderna idealistica e credendo andare oltre con più attenta e acuta e vivida sensibilità, ricade negli stessi pregiudizi che la maschia fatica crociana ha combattuti e superati.

Nessuno sogna di negare l'utilità dei generi e della divisione delle arti fino a che se ne limiti la funzione alla loro pura virtù di comodo. I termini sono innocenti se non pretendono chiudere nel loro cerchio statico, la diversità innumerevole e dinamica dell'arte.

E continuerò ad adoperare le parole delle comuni distinzioni, sapendo bene il limite del loro valore. Così la parola « architettura » (prendo l'esempio da una delle arti più tenacemente classificative) ci sarà praticamente utilissima. Ci richiamerà in folla una serie di rappresentazioni: sorgeranno i templi policromatici degli dei tra gli asfodeli, nell'Ellade e nella Magna Grecia, e i sepolcri etruschi fascinati di lente nostalgie di dissoluzione, e le forti e dinamiche architettazioni romane, i ponti, i canali, gli acquedotti, gli archi; e poi le chiese cristiane, ardori d'ascesi gotica, splendori d'ori e di musiche, e il tragico Michelangelo e il fastoso Bernini, e perfino il Monumento a Vittorio Emanuele.

Così la parola « gotico » richiamerà in folla rappresentazioni di chiese che sembrano protendersi all'infinito, ritmandosi in una cadenza d'ascensione: la facciata del duomo di Orvieto in cui l'intima norma dell'estetica acquista il ferreo rigore della logica, le vaste cattedrali di Colonia e di Notre Dame, il Duomo di Milano.

Così la parola « bizantino » richiamerà San Marco melodioso di cupole e d'oro, e la parola « rinascimento » le possenti linee di Brunellesco, di Michelozzo, di Rossellino.

Ma, nel rievocate con una parola classificativa tutte queste rappresentazioni, non si deve dimenticare che ognuna d'esse è diversa dall'altra infinitamente, oltre i confini della materia schematizzata che chiamiamo colore, o marmo o pietra o suono (poichè di fronte all'attività estetica i sensi sono annullati in spiritualità pura): e se non rinunciamo all'utilità pratica delle classificazioni, riaffermiamo però

innanzi tutto l'autonomia d'ogni opera d'arte, serie d'individualità assolute che procede col medesimo ritmo della vita, creazione perenne su sè stessa.

L'arte è intuizione attuabile all'infinito, attività che può concretarsi illimitatamente in una serie d'individuazioni chiuse e perfette, di cui ciascuna è norma a sè stessa. Ogni singola opera ha una fisionomia compiuta e necessaria, una sua autonomia d'assoluto: così la illimitata attuabilità estetica, si risolve nei limiti d'una singola opera d'arte.

E pertanto non può essere che frase metaforica quella che parli di poesia pura o di pittura o di scultura o di musica pura, tentando di segnare i limiti - la purezza - delle singoli arti.

Non ho difficoltà ad accettare la formula, poniamo, della pittura pura, se polemicamente si vorrà sostenere che è segno espressivo tanto una linea e un colore quanto una parola: se polemicamente si vorrà indicare l'indipendenza di una espressione da un'altra classe di espressioni, come si farebbe contro chi afferma che non può esistere un quadro che non abbia un titolo di parole e non rappresenti un contenuto d'idee e non sia traducibile in espressione verbalistica.

L'espressione pittorica (si dice allora) è già essa linguaggio e non ha bisogno di parole. Così contro chi attribuisce alla musica il particolare compito di potenziare e interpretare drammi e poesie, si può bene (ed io per mio conto l'ho già fatto) parlare di musica pura. Mi preme però di chiarire i rapporti fra quadro e parola, musica e parola ecc.

Che cos'è materialmente un quadro se non uno stimolo che vi crea nell'animo l'opera d'arte? Un oggetto che deve risolversi in soggetto?

Anche è possibile che qualche elemento fisico chiamato parola vi si aggiunga. E certo il titolo (il soggetto) d'un quadro rientra perfettamente nello stimolo artistico e agisce a creare in voi la sintesi estetica di tutto il quadro. Allo stesso modo il titolo d'una sinfonia è un elemento che rientra nella sinfonia. Solo i fisici possono distinguerlo in parola grammaticale o logica diversa dal suono musicalé.

Si ha il torto di credere che il titolo rappresenti *l'idea* che il quadro o la sinfonia esprimono. Con questo criterio si opera una scissione di due espressioni già compiute e magari parallele: scissione dell'unità del momento artistico.

Un titolo in un quadro o in un brano musicale, non esprime una realtà già definita che poi si traduce in un'opera d'arte. Il titolo è un elemento dell'opera. E la sua rispondenza al centro lirico d'una musica,

d'una poesia, o d'una pittura va giudicata con lo stesso criterio col quale si valuta una linea piuttosto che un'altra, un colore o un suono o una parola piuttosto che un altro. Così la parola « tramonto » sotto un quadro va giudicata anch'essa direi come un colore del quadro, un elemento di tutto lo stimolo che suscita in voi l'opera d'arte. (Io divido, per comodo, i due elementi della sintesi, soggetto e oggetto).

Non c'è adeguamento fra il titolo e l'opera, nel senso che questa esprima, traduca, ricopi naturalisticamente un *tramonto*, realtà bell'e fissata nel vostro cervello. Ma il titolo ha un puro valore di colore o di suono o di plastica: nessun valore percettivo e, direi, storico.

E soltanto empiricamente diremo che il nucleo d'una pittura è il colore o d'una poesia la parola, o d'una musica il suono, il pathos, il lirismo, l'eroismo del colore, del verbo, del suono. Ma anche il colore, anche il suono, non sono realtà fissa, ma qualcosa che diviene innumerevolmente, contro ogni classificazione fisica.

E cosa sono parole o colori o linee o suoni, se non puri vocaboli metaforici: scomposizione fisica ed analitica del fatto artistico che è soprasensibile e spirituale?

#### Pittura pura

Ma i sostenitori, poniamo, della pittura pura non cedono le armi. Essi affermano che la musica e la poesia hanno dei mezzi propri ai quali corrisponde una lirica propria e che dunque anche la pittura deve averli.

E v'è chi crede all'esistenza, direi, fisica dell'uomo pittore. E dice: Come il musicista sente il mondo in musica, così il pittore pensa e vede per linee piani volumi colori. Dove altri sente ritmi di musica, egli sente ritmi di chiari e scuri. I suoi stati d'animo, i suoi sentimenti sono pittorici. Logica, etica, storia come anche poesia, letteratura, musica, non hanno nulla a che vedere con lui. Se la musica è arabesco sonoro, la pittura è un arabesco visivo, coloristico. Ritmi di piani, armonie di colori. Le cose diventano forme di luce e null'altro: ecco la pittura pura. Da ciò è naturale il passaggio all'immaginazione della luce senza alcun riferimento, sia pure analogico, a cose naturalistiche.

Insomma la pittura, dividendosi nettamente dalle altre arti, coglierebbe null'altro che il carattere plastico della realtà.

Con ciò si crea l'autonomia della pittura, ma si cade nell'inevitabile puerilità di farne *l'arte dell'occhio*.

Ma i sensi separati ed astratti sono fisica ed anatomia: e nulla hanno a che vedere con l'arte. Non è possibile ridurre la pittura all'ottica scientifica! L'uomo guarda con tutto lo spirito. I sensi non possono essere che l'attività lirica dello spirito, quando sono intesi come i delimitatori delle arti.

I segni dell'arte sono spirituali, non pittorici o musicali o altro che si dica. I sentimenti espressi in lirica sempre diversi e perciò sempre con mezzi diversi espressi, formano una unità di realtà e di simbolo, di figurato e di figura, di contenuto e di forma.

Solidità, superficie, linearità, sfericità, levigatezza ed altro, tutti cioè i cosiddetti elementi della pittura, possono essere espressi - per restare nella pratica delle divisioni artistiche tradizionali - dalla musica non meno che dalla pittura, e dalla poesia non meno che dalla scultura.

Forme, linee, piani, ombre, luci, colori, sono parole e metafore. Il fatto artistico è spirito ed è totalità. E soltanto per pratica utilità ci serviamo di quei termini analitici che ci dicono disegno, massa, volume ecc.

È ingenuo credere che la pittura sia espressione della luce e che le arti figurative siano le arti dello spazio libero. È bambinesco credere che esista un astratto lirismo della luce: esiste il lirismo inconfondibile d'ogni singolo artista che è ad un tempo, musicista, architetto, scultore, poeta, pittore.

Chi non capisce quanta musica possa vibrare in un tocco di colore e quanta pittura nel suono d'un'oboe, quanti gialli, per esempio, nello scoppio delle bande provinciali: chi non sente come una linea musicale possa scolpire un contorno di natura o d'uomo, è giusto che sia confuso da un'affermazione che non capirà affatto: questa: non le cinque arti, ma l'arte: una l'arte e tante le arti, quanto le singole opere liriche che l'attività estetica dello spirito originalmente produce.

#### Musica pura

Ma quando vi sorge l'illusione di aver convinto un pittore ossessionato dalla purezza della sua arte, irromperà un musicista a rivendicare l'autonomia della musica.

L'unico tentativo geniale per creare un'estetica musicale autonoma è quello di Fausto Torrefranca, ma l'attività germinale dello spirito che egli fa valere è null'altro che l'attività estetica in genere, se non addirittura lo spirito in una specie di misticismo che non riuscirà a

trovare in sè stesso le categorie delle ideali distinzioni in che si ritma il suo svolgimento.

Il tentativo del doppio grado estetico non riesce a distinguere in concreto la musica dalla pittura o scultura o architettura, nell'unità dell'arte che è proprio liricità essenziale.

Ma qualcuno insisterà a voler indicare i limiti e l'autonomia della musica, nel concetto passivo del ritmo e del movimento.

Il movimento e la creazione ritmica d'un motivo, hanno lo stesso svolgersi d'ogni attività vitale. La musica è in ogni atto della vita se per musica s'intende (meccanicamente) una serie di movimenti collocati spazialmente nel tempo. Che cosa può veramente distinguere, se non la diversa individuazione, una polifonia palestriniana dalle metafore (intese come intuizioni estetiche) dei cieli armoniosi? Che cosa può veramente distinguere, sommersi i sensi nell'unità spirituale, se non la diversità di individuazioni, un canto di Pergolesi o un quadro di Raffaello? Una successione di suoni si agguaglia perfettamente, come svolgimento ad una successione di colori. Una pittura è un ritmo spaziale di colori. Meccanicamente anche il tempo si ritma nella spazialità d'un quadro. Lo spazio è una successione temporale. Suoni e colori in quanto successione ritmica di stati d'animo si agguagliano compiutamente.

Ma il tempo e lo spazio - costruzione fisica del mondo - non hanno realtà nell'atto creativo, perchè non sono pensati come tali. Noi non intuiamo la musica e in genere l'arte, noi non percepiamo il pensiero come serie spaziale e temporale, ma come spiritualità assoluta libera d'ogni categoria che non sia la presenza stessa dell'intuizione o della percezione.

Così neppure il ritmo è qualcosa di particolare alla musica che bisogna tener presente nella valutazione delle attività spirituali.

L'infinità individualistica dell'arte risulta viva dalle interferenze delle varie arti tra loro, e dalla assoluta diversità dei singoli momenti creativi, anche considerati in un'opera che appartenga empiricamente a una determinata arte.

E' in questo fatto l'assoluta impossibilità di pensare i canoni musicali e i generi melodici e armonici e polifonici. Le tinte musicali della gamma sono infinite e sempre diverse. Una nota che è segnata sullo stesso rigo e con la stessa quantità non è mai la stessa. Talvolta un arpeggio è tutto un tema, una nota tutta una frase, una pausa tutto un canto. Vi sono atmosfere d'armonie violette che son tenute dall'eco d'un fruscio di violino. Vi sono ombre che s'incupiscono subito



dopo il tocco d'un timpano. Le note son come colori gettate con gesto divino: torbide, chiare, fresche, perlacee. Son come foreste di giardini. Son come massi d'architettura. Son come rilievi di scultura. Ascensioni ritmiche ed improvvisate precipitazioni: inversioni diaboliche e pianezze pascoliane: levità acustiche in sordina: silenzi opachi: dissonanze tenebrose: suoni acuti come una luce troppo bianca: scabrezze di consonanti irte, torbide, alfierane: infinita possibilità che si protende e si attua nell'infinità della vita.

Eppure v'è ancora chi l'essenza della musica ricerca in una tale quale forma matematica che tradisce il simbolo di Pitagora!

Se qualcuno volesse scrivere una storia dell'arte unica, non più frazionata nelle sue divisioni scolastiche, e di queste volesse invece servirsi con libertà per notare la predominanza di un modo di essere pittorico o scultorico o architettonico o verbalistico o musicale, in un'epoca e nelle singole opere d'arte, egli sarebbe condotto a conclusioni degne d'essere ascoltate con sensibilità attenta e curiosa, e potrebbe - vincendo la materialità delle vecchie estetiche, logorate e consumate nella fisica dei cinque sensi - indicare un orientamento nuovo, capace di risultati squisiti e di esperienze acutissime: scavare nuove profondità sensitive di critica e di storia.

Vi sono poeti la cui parola è sciolta e liquefatta nella musica.

Vi sono musicisti a contenuto e forma verbalistica - più poeti che musicisti.

Vi sono pittori che tendono alla parola illustrativa.

E vi sono aggruppamenti storici (talvolta interi secoli) che attraverso tutte le divisioni artistiche tendono prevalentemente ad una delle arti empiriche.

Così le morbidezze dell'ultimo seicento si modularono in un'infinita germinalità musicale, il cui abbandono sfumava nel melodramma.

E nell'esaurimento dell'idea romantica iniziale, l'arte s'effondeva nella vibrazione d'una musicalità blanda, in sordina, come il ruscello di certi liquidi violini.

Così la poesia impressionista francese è tutta vibratile di squisitezze oculistiche, tutta colori, tutta visioni.

E forse nel cinquecento italiano, la tendenza dell'arte volge all'intuizione sintattica della poesia, poichè anche la pittura dei grandissimi artisti del tempo sembra più che altro un'illustrazione di motivi verbalistici e s'equilibra verso la costruzione della proposizione e del periodo.

Non esito a dire che per me Pascoli (ma ciò non muta nella mia esperienza la sua poesia e il giudizio che di essa mi è accaduto di dare) e magari Di Giacomo troverebbero un posto più adatto nel genere « musica » così come noi intendiamo liberamente le arti, che nella classificazione « poesia »; poichè l'elemento prevalente della loro arte è musicale. E chi alla parola poetica dà un puro valore intuitivo d'immagine e di fantasia, non si meraviglierà di questa affermazione. Così la poesia virgiliana tende alla condizione prevalente della musica. La poesia di Torquato Tasso così sensibile di vibrazioni e di pause e di oscillazioni e di battute cigliari è musica. La poesia di Alfieri, tutta irta di suoni gutturali, attraverso asprezze di rovi e di metalli è una fatica musicale (questa non me la perdoneranno!).

Non sarebbe soltanto questione di parole. Sarebbe una ricerca di accenti che prima non furono notati, per la lineare tradizionalità delle cinque arti. E lo schema storico condotto da simili criteri, sarebbe oltrechè un'esperienza sottile, un processo più coerente, di quello che è foggiato sullo schema dei limiti artistici e dell'estetica naturalistica.

#### L'unità dell'arte e l'infinità dei mezzi espressivi

Non vi sono dunque sensazioni particolari alle singole arti.

Non vi sono così sensazioni pittoriche, a meno di ammettere che la pittura esista già *formata* nelle cosiddette cose (vi sarebbe dunque una pittura precedente al momento pittorico), come non vi sono sensazioni poetiche o architettoniche ridotte in classi.

Tutta la realtà fluisce sempre nell'animo dell'artista; e nell'atto spirituale ch'egli compie, al di sopra dei meri valori sensibili (pure astrazioni) di occhio, tatto, orecchio; è tutto il mondo che si contrae in una visione individuata, nè pittura, nè poesia, nè musica: se stessa. Ancora una volta: tante arti quante sono le opere d'arte.

Ciò porta con sè l'infinità dei mezzi espressivi: e i segni dell'arte possono essere non solo verbali e pittorici e scultorici e musicali ecc., ma d'ogni genere conosciuto e conoscibile.

Così nessuna meraviglia delle parole in libertà, delle parole-rumori, di tutti i tentativi di nuovi metodi plastici che il Futurismo inizia ed esaspera.

Purchè non se ne voglia far un canone da imporre alla sensibilità degli artisti, tutte queste novità formali e formalistiche non ci suscitano meraviglia. Le parole più in libertà, quando riescono ad esprimere arte,



sono nel fatto le più frenate intorno al centro lirico dal quale son nate.

E se la onomatopea sa essere creazione di parole nuove che rispondono a una nuova sensibilità individuale, ben venga. La parola rumore, se diventa lirica, non è più un rumore fisico. La parola è un empirico e inafferrabile gruppo di lettere e di suoni senza una particolare determinazione, se non quella che il momento creativo in che essa è suscitata, le impone: ed è quello il suo significato.

Tutti i mezzi sono buoni, perchè sono la stessa realtà creativa: basta che rispondano ad uno stato d'animo che si attua e si realizza compiutamente. Così non ci saremmo dovuti meravigliare, in nome della metrica, dei versi liberi, quando Marinetti interrogava i poeti italiani e stranieri sulla necessità del liberismo metrico.

In verità noi non conosciamo un poeta solo che scrivesse versi legati. Solo per chi concepisce il ritmo ed il verso come qualche cosa di meccanico e di fisso, in tempi battute accenti arsi e tesi, che si aggiunge alla parola come alla musica: solo per chi concepisce d'altra parte il disegno staccato dal colore e il colore staccato dall'idea: simili questioni devono rinascere in una irrefrenabile successione di domande che non avranno mai risposta, perchè la domanda è irreal e vuota. Un'opera d'arte sarà discussa ai confini estremi di coteste sottili eleganze del perditempo con la stessa voluttà minuta con che fu discusso il piè fermo dantesco, o magari, per ricordare un esempio più a noi vicino, il deamicisiano rumore del pan fresco che cricchia e crocchia o scricchia o stride o sgrigiola o canta, a suo piacere, ancora e sempre, restio a farsi chiudere nel forno perpetuo di una grammatica astratta.

Ogni verso, come ogni frase musicale, in senso fonico, stilistico, ritmico o come altro dir si voglia, è assolutamente diverso dagli altri, costruiti con lo stesso astratto numero di sillabe, assolutamente diverso, come il dinamismo del linguaggio e della vita.

Così chi in musica vuol distruggere, con Pratella, la quadratura, si accinge a distruggere un fantoccio inesistente.

La metrica vera, il ritmo vero, la quadratura vera, il disegno vero? Ma è la poesia stessa, la pittura stessa innumerevolmente diversa e infinita.

Così ogni brano di musica ha la sua particolare quadratura. Ogni frase poetica vive del suo ritmo. Il verso è un'astrazione fissata come norma. In realtà ogni verso endecasillabo (astrazione completamente annullata nel ritmo interiore di tutto un brano poetico, che è tutto

insieme il metro e il ritmo di un'opera, anche se questa sia il più lungo dei poemi) ogni endecasillabo è nella sua essenzialità, nel suo valore, assolutamente diverso dagli altri endecasillabi, perfino come accento.

In un periodo ritmico e metrico, il verso è sempre libero dalle catene quantitative e matematiche. Così quella specie di versi e di metri della pittura che sono le leggi sulle proporzioni del corpo e la cosiddetta tradizionale armonia dei colori.

L'unica norma di un verso è il suo stesso moto dinamico: e dirò meglio l'unica norma di una poesia è la legge stessa della sua individualità creativa.

Ha carattere di necessità intima, norma interna creata nel suo farsi, e di libertà esterna, indipendenza da ogni forma già fissata. In questo carattere di necessità e di libertà, è tutta l'autonomia creativa dell'arte.

L'infinità dunque dei mezzi espressivi è la infinità stessa delle individuazioni estetiche.

Venga il cosiddetto pittore che ha bisogno di un vero e proprio suono per esprimere un suo colore, una sua sensazione. E se ha bisogno dell'odore dei gigli per un suo motivo sentimentale sulla castità, e se un musicista per esprimere un suo momento sensitivo vuol servirsi d'un vero e proprio odore, chiameremo in loro aiuto il profumiere ed il chimico.

Non aver capita l'infinità dei mezzi espressivi e la individualità delle singole opere creative porta a dividere le arti, e immaginare un'illusoria linea di progresso astratto, nel contenuto e nella tecnica. Così nasce la contrapposizione dell'arte moderna all'antica, dell'impressionismo a Raffaello, e così via. Così nasce l'incomprensione antistorica di molti critici contemporanei.

Questa contrapposizione dell'arte nuova all'antica è forse maggiormente viziosa in coloro che pur non avendo l'audacia del paradosso futurista, rinnegano in nome della pittura nuova e della pittura pura, tutta l'arte precedente all'impressionismo.

Il che mi fece pensare qualche tempo fa alla necessità di vagliare le accuse al passato, con una strana proposta di ritorno a Raffaello.

#### Ritorno a Raffaello

Non si tratta del solito « torniamo agli antichi » che è a dire, imitiamo gli antichi. Tornare si può nello spazio, ma nel tempo non si torna. E non si deve tornare. La parola *ritorno* ha qui un significato polemico: anche il nome di Raffaello vi figura sopra tutto come sim-



bolo. Qui si chiede un ritorno critico e storico, aderente allo spirito dell'arte passata, contro le facili stroncature con che alcuni artisti e critici del tempo nostro condannano Michelangelo e Tiziano e tutti o quasi i grandi artisti del passato, ma sopra tutto Raffaello. L'onore di rappresentare qui l'arte passata è conferita a Raffaello non solo dalla grandezza del suo genio, ma anche dalla maggior copia di accuse e di violenze che si prodigano alla sua gigantesca figura.

Raffaello come fu creduto in passato il più grande dei pittori, è oggi considerato da molti, poco più che un imbianchino. Ogni impiastatore di tele franco-impressioniste, si crede in diritto di sorridere con infinita pietà al solo nome di Raffaello.

Raffaello è inizialmente rinnegato in nome di quella teoria che si può chiamare all'ingrosso, della pittura pura, ridotta all'astrazione della cosiddetta tecnica. Questa critica nega in blocco tutta l'arte italiana e straniera precedente all'arte francese. Essa non comprende che non v'è e non vi può essere, tranne nel significato polemico di che abbiamo parlato, una pittura pura, ma al di sopra delle divisioni scolastiche, l'arte pura.

Se la pittura pura non è che una metafora per designare l'arte e distinguerla da ciò che non è arte, i piccoli antiraffaelleschi sappiano che Raffaello è un grandissimo pittore puro.

Lasciamo certi snobismi - come chiamarli? - nella revisione dei valori, tentata dai nuovi critici. C'è chi afferma, per esempio, di preferire Luca Signorelli a Michelangelo e Mattia Preti a Raffaello, Piero della Francesca a Masaccio e, se più vi piace, Bartolomeo della Gatta a Tiziano: o che so io.

Concedo che queste predilezioni non siano soltanto snobistiche. Spesso è incapacità a rivivere il passato. Non è da tutti diventare volta a volta, con verginità di spirito, l'opera che si sta guardando. E questo difficile rivivimento storico pel quale è possibile comprendere l'arte più remota e l'arte più vicina, nella infinita diversità dei singoli artefici e delle singole opere, non è certo una facile conquista per chi disprezza la fatica di pensare.

Infine io sono disposto a credere che non si tratti sempre di capricci sbrigativi. Ma chi in nome della pittura pura rinnega il passato è certamente privo di sensibilità artistica e critica: spirito frigido e plebeo.

Dicono i nuovi critici: Ghiberti, Donatello, Verrocchio, Tintoretto, Leonardo, Michelangelo, chi più chi meno, ebbero, sì, una certa mistificatrice potenza di mestiere, ma non erano lirici: non conoscevano



che linee convenzionali, visione del mondo scientifica e tradizionale, epicismo teatrale, accademismo schematico, insulserie decorative, compassatura di precisione puntuale e calligrafica. Su tutti costoro Raffaello è lo spirito del filisteismo borghese, il pittore della mediocrità. Essi non hanno saputo esprimere la germinale potenza lirica della natura, ciò che si direbbe oggi uno stato d'animo: e non hanno interrogata la divina natura nella sua vibratile profondità. Non mai si trovano nella loro opera rapporti cromatici indagati e colti, o masse e volumi, proporzioni, profondità di piani, studiati nella loro purezza. Si sono gravati, questi vecchi artefici, di significati letterari, storici, religiosi, mitologici: si sono abbandonati all'enfasi di una retorica tradizionale e convenzionale. Essi credevano nientemeno - ingenui o delinquenti? - che avvicinarsi il più e il meglio possibile a ritrarre graficamente il reale fosse far opera di pittura. Oggi invece c'è la fotografia che fa meglio di Raffaello. La fotografia come contraccollopo trasformerà il disegno. I pittori del passato, erano, se mai, fotografi. D'altra parte era per essi importantissimo il soggetto, sempre storico, letterario, magari poetico, mitologico ecc. Forse - ma chi sa? - un'opera d'arte chiesastica, madonne e cristi e sacra bibbia, potevano, a quei tempi, avere un fascino per ciò che la pietà religiosa ispirava all'animo dei riguardanti. Ma ora che quella pietà è svanita, anche l'arte di Raffaello e degli altri è svanita. E risulta che costoro non erano pittori, perchè spogliati dei significati religiosi, letterari ecc. e delle emozioni ad essi legate, ciò che è pittura pura, toni, linee, masse, contorni, disegno, combinazione di ritmi pittorici, *meramente pittorici*, non hanno negli antichi artisti, nulla di personale e di lirico.

Così ragionano gli antiraffaelleschi, sostenitori della pittura pura, e aggiungono: Contro quest'arte la quale non si fondava già sui valori lirici-pittorici ma sui valori esterni della religione, del misticismo, della retorica, della psicologia ecc., la pittura pura nasce, si può dire, con l'impressionismo francese. A voler essere generosi si possono ammettere i precorriti rari di spiriti solitari - esempio massimo Rembrandt - ma la *pittura pura* nasce con l'impressionismo e perciò è un'arte essenzialmente moderna. Infelice e peggio chi non s'accorge della differenza incredibile che passa tra la pittura moderna e la pseudo-pittura raffaellesca.

E i nuovi critici continuano: Manet, Courbet, Monet, Renoir, Sisley, Degas, Cezanne, hanno compreso che la pittura vera è proprio agli antipodi di quel classicismo a sfondo teatrale, concettoso e concettuale, logicista e decorativo. Costoro cominciano a guardare il mondo con

occhi pittorici. Sanno i mezzi e i limiti della loro arte. Contemplano la natura per i suoi puri valori pittorici. Tutta la natura è bella se un artista la guarda. Via dunque soggettini eroico-teatrali! Una mela può raccogliere tutta l'armonia del mondo in una sensazione lirica. Lo sterco di una vacca è magari pittoricamente più interessante di un profilo di donna. Non vi sono cose degne o indegne d'essere espresse nel lirismo pittorico, presso a poco come, malgrado Alfieri, non vi sono soggetti tragediabili o meno. Ciò è a gusto dell'artista. Il problema è sostanzialmente questo: la pittura pura si occupa solo della materia plastica.

Alcuni futuristi - e del resto la teoria centrale del Futurismo conduce anche a questo - sostengono addirittura che l'Arte nasce con loro.

Mentre per Boccioni, come vedremo, tutta l'arte precedente al Futurismo si potrebbe considerare quale una serie di esperienze che dovranno arrivare man mano alla pittura e scultura futurista, per Carrà (parlo del primo Carrà: quello di oggi è ancora sfuggente sotto l'impressione fresca d'una cultura classicistica che egli si vien formando soltanto adesso) per Carrà tutta la pittura precedente è illustrazionismo, e l'arte comincia col Futurismo.

Il vecchio pittore a base illustrativa, dice o diceva Carrà, riposava « in una specie di ideografia tradizionale e convenzionale ed aveva un'assoluta ripugnanza per l'arabesco umanizzato, il quale arabesco vuol rendere sensibile e porre in valore l'espressione della luce, degli oggetti e degli esseri nelle loro correnti di movimento e di gravità ». « Così il lirismo architettonico e musicale delle forme e dei colori, con le sue leggi di tono e di chiaroscuro, non ha importanza per lui (il pittore passato o passatista), mentre per noi è *tutta la pittura* e la sua unica ragion d'essere ». « Solo coll'arte futurista, nasce veramente l'arte ».

#### L'illustrazionismo e l'imitazione della natura

Questa di concepire l'arte passata come una serie di errori, è soltanto l'angustia antistorica di chi non sa comprendere la verità lirica - diversa in ognuno degli artisti - che l'arte, detta del passato, volle esprimere.

Raccolte alcune classi di sensazioni, col vecchio pregiudizio dei limiti di Lessing, i critici e gli artisti antipassatisti, o che è lo stesso,

antiraffaelleschi, in nome di una pittura pura o di una pittura quale essi solo concepiscono, si vedono costretti a rinnegare in un paradosso scandaloso, quasi tutta l'arte.

I motivi di che parlano costoro a proposito dell'arte del passato e che si dicono non pittorici, ma religiosi, moralistici, psicologici, storici, letterari (il contenuto arbitrariamente staccato dalla forma), possono essere perfettamente superati nella forma artistica: e soltanto uno spirito passivo può ignorare come essi significhino il puro valore lirico in che l'artista, e poniamo Raffaello, li ha sciolti e trasfigurati e liberati.

Che cosa c'entra l'illustrazionismo? Direi insomma, se non temessi di essere bestialmente frainteso, che anche quella di Raffaello può essere pittura impressionista. E d'altra parte gli stessi contenuti psicologici, letterari, storici, si trovano anche nella pittura impressionista e futurista.

E' facile dire che Coubert, Manet, Monet, Renoir, Cézanne riescono per primi a vincere la pittura illustrazionistica e l'imitazione della realtà. Ciò hanno fatto e meglio di loro, per quanto più vasta era la loro anima e la potenza cosmica della loro arte, i maggiori artisti del passato e tra i primi Raffaello.

La scomposizione delle luci, l'impressionismo, la tendenza a costruire realtà autonome è in tutti i pittori. Ma è, e deve essere sommersa nella verità centrale del lirismo.

Quei tali valori pittorici che si dice di non trovare in Raffaello, non esistono, perchè si astrae dal contenuto delle sue singole opere, contenuto perfettamente trasfigurato in lirica, per cercare una forma vuota che non si sa di che cosa sarebbe *forma* se non di un astratto elemento fisico detto luce.

E lasciamo altre angustie. Se l'impressionismo o il Futurismo odiano la precisione puntuale e levigata ed amano una deformazione diffusiva e dispersiva, non è detto che il più calligrafico ritratto non possa esser arte, sempre che l'emozione lirica dell'artista sia perfettamente espressa.

Un viso di donna - voglio essere spietato - fotograficamente riprodotto in un quadro, può avere un valore plastico più sensitivo della più neurastenica o intuitiva deformazione. Rousseau (e Dio mi perdoni i paragoni a che mi conducono gli antipassatisti) non esclude Raffaello e Medardo Rosso non esclude Donatello.

Un'altra accusa si muove alla pittura antica: che essa sia cioè l'imitazione e la copia della Natura: mentre la pittura moderna interpreterebbe liricamente la realtà del mondo. Qui la natura è concepita alla

maniera del dualismo scolastico. La Natura non esiste che per coloro i quali separano spirito e materia. La Natura è lo spirito che si fa luce ed aria e suono e marmo.

La costruzione fisica del mondo, i contorni degli oggetti, i rilievi, ecc., sono il frutto d'una visione tradizionale del mondo creata per i pratici bisogni della vita, ma l'artista guarda con occhi nuovi: or chi oserebbe dire che Raffaello veda il mondo con l'occhio del fisico?

Credono i critici antiraffaelleschi e puristi, ritagliando a caso nella realtà alcuni valori astratti e battezzandoli per pittorici, che Raffaello questi valori ignorasse e non fosse perciò pittore? A noi basta che egli sia stato un artista, che si è valso dei *suoi* mezzi creativi; che sia stato un artista il quale, nell'infinità dei mezzi espressivi superanti il sensismo del cosiddetto occhio, abbia trovato il suo ritmo artistico. E se egli, che pure è un grande lirico, non può essere annoverato fra i pittori, in grazia delle nuove dottrine, tanto peggio per la pittura.

Ma io domando: che cosa ha a che vedere con la natura, l'idea lirica della Trasfigurazione o della Messa di Bolsena? Ciò che vale è l'idea: le linee, i toni, i colori, magari il naturalismo di cui questa visione lirica si serve come espressione, son l'unica realtà che davvero costituisce l'arte. E meglio, l'idea e il mezzo, coincidono. Anche un elemento naturalistico superato e trasfigurato per l'idea a cui l'artista lo fa servire, si fonde nel quadro.

Affermare ancora che Raffaello e Michelangelo imitano la realtà fisica, dimenticando, nel ciò dire, il valore centrale della loro opera, è una cosa triviale.

È angusto credere che la Notte di Michelangelo e la Pietà che è a Firenze siano soltanto pose di donna, e il Giudizio Universale una serie di fotografie a colori d'uomini più o meno nudi.

È stupido considerare Mosè come un blocco di marmo e di linee che s'assomiglia più o meno ad un atleta nudo (critica astratta della tecnica) senza vedere qual'è lo spirito di quest'opera, il lirismo, quella tragedia cosmica che è davvero espressa nella forma marmorea.

Ed è triviale credere che nell'arte del passato, solo la musica o magari l'architettura si allontanino dai modi imitativi delle cose, dalla realtà esistente, dalla natura.

Chi non sa vedere in un quadro di Raffaello o di Michelangelo l'autonomia assoluta dalla natura fisica, è soltanto incapace di distinguere l'umanità dall'animalità. V'è tanta musica e architettura nella Trasfigurazione, nel senso cioè di indipendenza dall'abituale e fisica

visione delle cose, quanto nella Nona sinfonia di Beethoven o nella costruzione di Palazzo vecchio.

Tanto peggio per gli ipersensitivi che non se ne accorgono.

### Il progresso meccanico

Ma accanto a questa totale rinnegazione del passato, in nome dell'arte pura, che è una delle più diffuse idee futuristiche, se pur nata prima o fuori del Futurismo, si presenta la concezione della storia artistica come una serie di ricerche progressive. Anch'essa nega di fatto l'arte del passato, in quanto ogni opera considera come una ricerca sorpassata, come un errore che i posteri correggono.

Questa teoria è nel Futurismo quella di Boccioni ed assomiglia ai criteri che Borgeese vorrebbe introdotti nella storia letteraria, concepita quasi come una successione di contenuti da diventare arte: e qualche giovane critico vorrebbe applicare alla storia della tecnica letteraria.

Del resto di questa teoria è piena la critica contemporanea. E in essa cadono anche coloro che sembrano più spregiudicati, anche coloro che non ignorano come ogni artista sia un infinito: se stesso oltre il tempo e lo spazio, poichè tra i geni è inesistente il progresso sillogistico.

Il progresso! Ricorre spesso fra artisti e critici d'arte, anche oggi, dopo venti anni di cultura estetica, questa parola che richiama la più truculenta solennità mitingaia.

La parola venuta su dalla reazione illuministica contro l'adorazione del passato, tutta fremente del suo razionalismo: raccolta poi, priva ormai di senso, dalla facile scienza naturalistica e adoperata per indicare un meccanico svolgimento di cui si poteva perfino prevedere la meta, fu di rimbalzo afferrata dalle moltitudini ingenuie dei critici più pigri e più allegri, ai quali parve un'astuta profondità segnare la linea progressiva che dal balbettio dei primi uomini avea raggiunto la lirica d'oggi, dalla lineare inesperienza dei primi disegnatori la complicata polifonia coloristica dei moderni, dalla melodia facile, l'armonia difficile, dalla capanna la cupola di San Pietro.

Gli artisti furono raffigurati per il lungo ordine dei secoli, nella fatica di un solo problema estetico, le cui infinite soluzioni erano disperatamente inferiori all'idea.

Ma tutta questa tragedia di ricerche che non trova mai l'epilogo, è una macabra costruzione di procedimenti illusori.

È vero il contrario: in ogni opera d'arte il problema è risolto, la tragedia trova la sua catarsi, il progresso è compiuto. I primi uomini non balbettavano, nè disegnavano male, nè cantavano peggio: risolvevano in quanto artisti, il loro dramma estetico compiutamente e senza residui da tramandare allo sforzo vano degli artisti avvenire.

Lo svolgimento estetico è contratto nel momento creativo d'ogni singolo artista, anzi di ogni singola opera d'arte. La storia d'un quadro o d'un poema, i dati della loro formazione e sensibilità, non possono essere cercati altrove che nell'opera d'arte stessa. In questa sono fusi e liberati come pura espressione: il dramma è trasfigurato in lirica.

La storia della scultura donatelliana, per esempio - come quella della poesia leopardiana o della musica di Bellini o di Wagner - non può essere cercata se non attraverso gli elementi che la sua opera d'arte fornisce. Il suo passato è determinato da quel suo presente. Le influenze che essa ha subite nel suo farsi, sono indicate soltanto dallo spirito di Donatello, manifestatosi in quella forma. Il mondo vero è quello solo che egli esprime e tutto il resto è astrazione. Non possiamo noi determinare il sorgere della sua arte quasi matematicamente da un'astratta storia del tempo che lo precede: è Donatello che ci costringe a ricercare i suoi legami spirituali dove egli li ha creati. Non egli è perduto e immerso nel tempo, ma il tempo è in lui. Non v'è il mondo, ma il suo mondo: non il progresso, ma il *suo* progresso artistico. Ed ecco una riprova che tutti gli elementi dell'arte donatelliana, raccolti in un'analisi empirica, sono anch'essi donatelliani, vale a dire son la materia del momento artistico in cui si consumarono e si fusero: resta l'opera d'arte autonoma, l'opera d'arte in sè stessa: e in essa è tutto il mondo in quel particolare momento.

E come nell'opera del singolo poeta soltanto è possibile trovare il passato che egli ha rivissuto e i passati che su di lui ebbero influenza, direi che è possibile scrivere una storia d'ideali epoche e tempi, in cui gli spiriti più affini e vicini si ritrovino oltre il tempo meccanico.

Il pregiudizio del progresso artistico, i futuristi lo dividono, come ho già detto, con molti passatisti d'oggi. Il loro accento e la loro adesione potrà battere su una scuola o sull'altra: saranno diversi e magari opposti i progressi e i regressi segnati, ma la loro teoria è identica.

Boccioni, Borgese e magari De Robertis, hanno la stessa idea, l'uno del progresso delle arti figurative e gli altri del progresso letterario, per quanto Borgese concepisca più che altro progressi di contenuti astratti, e De Robertis di tecniche e di forme astratte.

Boccioni considera le tappe storiche « come fondamentali e pro-

gressivi rivolgimenti dello spirito umano in evoluzione, e questo sembra anzi a lui il solo modo possibile. E segna ai vari periodi artistici, simili a ricorsi vichiani, l'elaborazione, l'apice, la trasformazione, lo stadio ultimo.

« In Italia dai Primitivi, da Cimabue a Michelangelo ai Veneziani al Caravaggio al Bernini e a Tiepolo, noi possiamo seguire uno sviluppo fatale nel quale gli artisti si succedono di ricerca in ricerca ».

Or se ciò fosse vero, come in una catena di sillogismi, ognuno di cotesti pittori dovrebbe essere superiore al precedente o dipendere da quello.

Ma che rapporto concreto - rigorosamente estetico - ci possa essere tra Giotto e Michelangelo, tra Botticelli, poniamo, e Tiepolo, nessuno ha mai detto.

Prendete Giotto: in lui prima che in ogni altro arte si manifesta come chiarezza di luce, architettura di luce (pensate come il suo campanile sia più che altro pittura) sicchè i colori sembrano nascere dai freschi stessi e dai quadri con un mistero creativo che d'attimo in attimo si rinnova.

Che senso artistico ci può essere a dire che Giotto precede Frate Angelico?

Frate Angelico è il Francesco d'Assisi della pittura: egli è fuori del suo tempo che paganamente canta i carnasciali. La sua arte è spiritualità pura: i colori sotto le sue mani si trasfigurano trasumanandosi, diventano aria ed anima: il paesaggio si compone ritmicamente in un ordine che la natura non conosce ma che il riflesso spirituale dell'artista fascinosamente compone: i suoi uomini sono spirito non carne: i suoi toni sono aria più che colore. Frate Angelico con dolce violenza trasforma il mondo e lo pacifica perfino nella riproduzione. Per chi credesse la pittura riproduzione della natura, Frate Angelico non è un'artista: per chi crede l'arte espressione d'una sensibilità tutta personale, intuizione lirica delle cose, Frate Angelico è tra i più puri pittori dell'umanità.

Or che rapporto ha con costoro Michelangelo? e che valore può avere un riferimento di tecnica astratta?

Michelangelo è uno scultore o un pittore o un architetto; ma ciò non dice nulla: è una notazione da stato civile. Io lo direi, con maggiore approssimazione, un *trageda*.

Fra l'individualità di Michelangelo - l'unica cosa che veramente vale a *differenziare* e perciò a *caratterizzare* nell'arte - e quella di Giotto o di Frate Angelico, non possono esservi rapporti di dipen-

denza estetica, nè cronologicamente nè logicamente: a meno che per rapporti estetici non si voglia intender questo: che tutti e tre adoperavano, per esempio; il pennello per dipingere.

Michelangelo ha suscitato nel marmo le più drammatiche creazioni che la poesia delle linee e i toni del bianco potessero produrre. Shakespeare della scultura, potenziato da una personalità più originale e sensitiva e universale, Michelangelo è lo spirito stesso che si plasma in una tragedia marmorea. Egli è il più alto eroe tragico dell'arte, il tragedia massimo d'ogni età. « lo vo per vie non calpestate e solo » cantava il suo genio travagliando in un'elaborazione solitaria tutto il dramma del suo tempo. Nato in una età di cupi dissidi, tra il medio evo e l'era nuova annunciata dal Rinascimento, tra i carnasciali inneganti alla vita e le lamentazioni dei Piagnoni mortificatori della carne: vissuto lungamente, quasi un secolo, tra questi dissidi, contrasti acutissimi d'ombra e di luce, i due mondi s'utano nel suo spirito come in uno dei maggiori drammi che siansi compiuti nella storia, trovano la loro espressione lirica nel Giudizio e nella Pietà incompiuta e nella Notte e nel Mosè.

Questo è il carattere lirico di Michelangelo: questo il suo vero carattere artistico. Ciò non ha alcun riferimento con l'arte di chi lo precede, ma i cui moti d'animo eran diversi da quelli rappresentati da Michelangelo.

Lo stesso si dica degli altri: di Caravaggio che concepisce l'arte come penombra e come tenebra e gli scuri adopera con una specie di magnifica delinquenza che forma torve figure e violenze veristiche quasi scolpite: o di Tiziano che concepisce tutto come colore, le cui armonie sono assolutamente coloristiche e le idee colori, e le figure colori come mezzo e come fine: o di Botticelli umanista decadente, pieno di tenuità gracili, d'abbandoni fragili agili vibratili, un po' malato, un po' languido; o fra gli architetti, di Bramante che concepisce l'architettura come un accordo musicale perfetto, o di Bernini che la concepisce, direi, come un secentistico *intonarumori*.

Ma ognuno di essi è un'individualità che chiude in sè stessa la sua dialettica e il suo progresso. Non un progresso astratto d'un astratto mondo artistico, ma il progresso concreto del mondo lirico che ognuno d'essi ha creato.

Molte volte ho sentito dire: « Raffaello è in un certo senso un Perugino più scaltro ed evoluto ». Or che è mai ciò? Ma dunque è possibile far astrazione dalla centrale visione estetica di Raffaello e per un elemento effimero come può essere il cosiddetto colore o il cosiddetto

detto disegno, dimenticare tutta la parte essenziale d'un'opera d'arte, che è lo stato d'animo lirico del momento?

Non che Perugino non abbia avuta la sua influenza, e sia pur grande, sull'animo di Raffaello: ma perchè mai questa influenza sarebbe l'elemento essenziale dell'arte di costui? Bisognerebbe poter pensare un'arte raffaellesca nascente dagli stessi stati d'animo espressi dal Perugino. L'assurdo è evidente.

Ma sull'animo di Raffaello, chi sa quante influenze ebbero fascino! non artistiche solo, ma logiche, etiche, economiche, storiche, del presente e del passato: e in quanto a quelle artistiche non di pittura solo (Perugino e gli altri) ma di poesia, di scultura, di architettura, di musica e via all'infinito: tutti elementi risolti nella sintesi del suo mondo creativo.

Staccare un'arte empirica della vita e nel suo astratto svolgimento farne una catena sillogistica, da Cimabue a Boccioni, è una mutilazione della realtà.

Nell'animo dell'artista agisce tutto il mondo che egli sente e pensa e intuisce e costruisce: passato e presente: tutto quello che entra nel suo spirito e che egli conosce. Quando si esaminerà una sua opera, si guarderanno tutti gli elementi veri che la sua sintesi estetica avrà elaborati. E le divisioni delle arti saranno cancellate e quelle linee ridicole che vanno, che so io, una da Apelle a Raffaello a Caravaggi a Morelli (pittura): una, da Fidia a Michelangelo a Bernini a Canova a Gemito (scultura): una, da Orfeo (sic) a Rossini a Wagner ecc. (musica): tutto questo parallelismo di astrazioni tecniche che non sa vedere un'opera d'arte nella sua vita, ma nella buca casellata d'un cimitero, cederanno il posto alla valutazione dell'arte nelle sue infinite individuazioni, tutte diverse l'una dall'altra, come son diversi gl'individui, gl'infiniti stati d'animo (che non possono mai ripetersi) degl'infiniti uomini.

Si badi: un'opera d'arte altrui, nell'animo elaborante di un'artista, fa parte di tutto il mondo esterno (internò in lui) che lo circonda.

Ma anche a voler dosare le influenze artistiche, non è affatto vero, come ho avuto agio di accennare a proposito di Raffaello, che su un pittore debba aver avuto più influsso un pittore che non un poeta o un musicista o magari un filosofo o un politico. Chè, giova ripeterlo fino alla stanchezza, l'artista è un momento dello spirito e tutto il mondo che egli sente è la materia della sua elaborazione estetica.

L'astratto criterio di progresso col quale si giudica un'opera del passato, nasce dall'equivoco di trasportare la tecnica di un'opera d'arte

recente, o di un gruppo di opere, in un confronto passivo all'opera d'arte antica. Ma è assurdo giudicare Fidia con la tecnica di Michelangelo: Raffaello con la tecnica di Rosseau o di Picasso: la musica di Rossini o di Donizzetti con la tecnica di Débussy, una novella del Boccaccio col racconto di fra Galdino. Chi crede che al di fuori di questa paradossale conclusione che io traggo portando all'estremo la logica del pregiudizio, ci possa essere non so quale tecnica esterna - che sarebbe la scienza immutabile dell'arte - ricade nel facile errore di riconcepire come due cose staccate il contenuto e la forma.

Prendiamo l'arte primitiva cristiana: di quel primo « medioevo » del quale si scrisse che non ha arte. Dalle ingenuè pitture delle Catacombe, fresche d'una bellezza sottile, simboli e quasi segni di scrittura per svolgere liricamente la dolce dottrina di Cristo: dalla scultura dei sarcofagi in cui si componeva il corpo dei nuovi santi, dalla musica sottovoce e lineare di quei primi cantori; la nuova arte, risultato d'una sensibilità nuova, cioè diversa da quella dei pagani non potrà essere da noi rivissuta attraverso lo svolgimento totale della realtà, se non rifacendoci spiritualmente primi cristiani in un adeguamento assoluto.

Ed ecco, in questa contemporaneità spirituale che è l'unica possibilità per intendere ogni arte nella sua essenza, il problema meccanico del progresso posteriore non può sorgere, perchè è assurdo portare nelle catacombe la nostra passione di decadenti. Non le catacombe devono protendersi a noi dal loro chiuso passato, ma noi dobbiamo rifarci alla loro attualità, rivivendola in una contemporaneità spirituale assoluta.

Quell'arte, quando è arte e non oratoria o didascalica o pratica o mito non elaborato in poesia, è l'adeguata espressione di stati e moti dell'anima che s'erano allora creati sotto il fascino della nuova religione. Ora è impossibile che quell'arte esprimesse qualcosa che non era ancora: il nostro astratto presente: l'effimero segno del tempo meccanico che contraddistingue classificativamente un'opera detta antica e una modernissima produzione estetica.

Così si fa torto ai Greci di non aver conosciuti i suoni simultanei, l'armonia, la strumentazione: se questo è vero non riguarda la musica, ma un preconcetto di armonia astratta posteriore: l'accusa ha lo stesso preciso valore di quella che facesse torto ai Greci di non aver conosciuta la musica posteriore alla loro, per esempio le Messe di Palestrina o le sinfonie di Beethoven o magari la Fedra di Pizzetti, la Mirra di Domenico Alaleona e l'Inno alla Vita di Pratella.

I Greci ebbero la loro arte - categoria eterna - in un atteggiamento

mento che è diverso dal nostro, per l'infinità stessa in cui si diversifica ogni atto creativo. Così come l'arte poniamo di Mesomede doveva essere diversa da quella di Terpandro per la diversa passionalità e personalità dei due, per la diversità dei loro stati d'animo: anzi l'opera d'oggi diversa da quella di ieri e quella di un momento attuale diversa da quella di un momento precedente. Il carattere distintivo di un'opera dalle altre è la sua stessa individualità.

Ma, a voler prendere qui un esempio dalla musica, un esempio che si adatta a tutte le arti, sono forse ricordo d'altri tempi coloro che ci fanno assistere allo sviluppo e alla coscienza che la musica si vien facendo man mano del ritmo e della misura? E come v'è chi della prospettiva dia il merito a questo o a quel pittore e la dica magari inventata da Paolo Ucello, così i musicologi più generosi danno il merito a Francone di Colonia o Guido d'Arezzo o Marchetto di Padova o Zarlino d'aver iniziata o fatta evolvere la musica o d'aver inventato il contrappunto, presso a poco, come chi dicesse che il merito della poesia o della prosa italiana sta tutto nelle costruzioni grammaticali del Bembo o che so io.

(Vero è che si sono abbozzate perfino storie evolutive - alcune ultramodernissime - della terzina e dell'ottava e del settenario e dello sciolto!)

E a Cipriano de Rore fecero plauso d'aver introdotta nella musica la melodia, a Giulio Caccini o a Vincenzo Galilei fan merito e al loro umanesimo ellenista, d'aver introdotta nella musica la monodia. E vi son fiori d'arancio che si versano sulle nozze saffiche della poesia e della musica e vi son inni cantati a gran voce al progresso dell'arte e della scienza musicale che sa trovare in Wagner il progresso su Beethoven e magari in Verdi il progresso su Rossini.

Recentemente l'astrattismo dei vuoti progressi è stato inconsciamente afferinato in letteratura da quei giovani critici che hanno creduto doversi esaminare una poesia nelle sue fulgurazioni frammentarie. De Robertis ha scritto: « La storia della poesia vorrebbe essere narrata così, come un incrocio di esperienze d'arte, con intervalli di canto, atti a risolvere la durata di quella fatica che ogni tanto lavora ad approfondire, a cercare terreno nuovo, a porre problemi a cui realmente non rispondono che gli artisti soli, coll'aggiungere al patrimonio accertato piccole conquiste, coscienza più avvertita, notazioni più sottili e scavate, - fin che non viene la grande lirica a segnare uno di quei punti di arrivo che si ricordano nei secoli ».

Avrò agio di occuparmi ancora di questa critica che è la sublimazione del facile concetto d'una tecnica letteraria progressiva. Qui si



può osservare che col procedimento critico enunciato non si fa storia: la poesia vien resa invece una tradizione assai strana ove tutti i poeti pel fatto solo che sciolgono o perfezionano un solo problema (quello della tecnica astratta di non so che canto) sono tutti eguali. Ed ancora: poichè essi vengono ridotti ad una illusoria e capricciosa sensibilità che si dice moderna, la poesia di tutti i poeti viene ad essere sempre la stessa come spirito e come forma.

Questo errore del progressismo filtra, magari distrattamente, nei giudizi di quelli stessi che sono più scaltriti nell'analisi del pregiudizio. E non mi meraviglierei che io stesso od altri ne scoprimmo tracce in questo mio saggio, tanto è tenace e diffusivo il pregiudizio. Talvolta esso penetra sottilmente in pagine che pur sembrano voler cogliere l'arte nella sua individualità autonoma. Penetra nei giudizi più aristocratici della musicologia contemporanea. Così è un errore di questo progressismo il concepire la storia dell'orchestrazione o dell'armonizzazione, perchè quando si tenga presente l'autonomia creativa di un'opera d'arte, questa storia non può essere che uno *schema* - la cui utilità non neghiamo fino a quando esso resta nei suoi limiti di schema economico - e lo schema non è mai storia se pure non è spesso antistoria.

Che cosa può significare una linea *storica* che segni il passaggio orchestrale da Mozart a Beethoven a Schumann o a Wagner e poi a Strauss ecc.? Nulla storicamente e forse poco anche nella pratica. È un sacrificio al progressismo fallace trovare in certi atteggiamenti verdiani lo svolgimento o la continuazione dell'armonizzazione derivata da Beethoven. È una concessione al progressismo - od è soltanto una frase - affermare che la musica d'oggi discenda dalle musiche del quattro e cinquecento e che da quest'epoca al 600 e 700 in Italia ebbero luce le forme della musica che altri popoli ripresero poi.

Qualcuno vuol seguire lo svolgimento di un artista dalla prima all'ultima opera o dalla prima alla maggiore, per segnare dopo la parabola. E ciò fa meccanicamente.

Spiegare un'opera seguente con la precedente è un errore che nasce dal ritagliare da tutta la realtà spirituale dell'uomo-artista la sola linea falsamente artistica. Il pregiudizio dello svolgimento progressivo da artista ad artista è trasportato allo sviluppo individuale delle opere in un singolo artista, e non si riesce a vedere l'autonomia della singola opera d'arte.

E ne vien fuori di solito questo schema: si stabilisce a grandi linee il carattere di un poeta e se ne fa l'applicazione nell'esame delle sin-

gole poesie. Or quando questa analisi sia fatta proprio sulle poesie autentiche, nulla c'è da opporre. È possibile cogliere lo svolgimento di stati d'animo in un artista con una linea progressiva che talvolta può persino coincidere col tempo meccanico. Ma non bisogna dimenticare che tra una poesia e l'altra di uno stesso poeta corre il divario di due mondi. E il primo può bene aver avuto il suo influsso sul secondo, ma può anche esserne assolutamente fuori. Una catena sillogistica che in un poeta vada da Iuvenila alle Odi barbare è un'astrazione meccanica.

Parrebbe così che gli stati d'animo di un poeta fossero su una linea progressiva determinata temporalisticamente. Così una poesia seguente dovrebbe contenere o almeno superare la prima: e ciò non è vero. Un poeta è certamente l'insieme delle sue opere riuscite, vale a dire delle sue poesie: ma non è detto che nel suo spirito vi sia uno svolgimento che va da poesia a poesia in modo che la seconda dipenda dalla prima e così via. Occorre invece cogliere stati d'animo sempre nuovi, ritagliati nel molteplice fondo della vita, e chiudenti tutto il cosmo nel loro atto creativo.

Ma a quel modo invece di far la storia dell'arte di un poeta si fa la sua biografia, togliendone come unici elementi storici i versi scritti.

Qui si può concludere: i futuristi e i semifuturisti non hanno compreso che l'arte del passato, quella di Raffaello e quella, diciamo, di Picasso, non differiscono perchè Picasso abbia tecnicamente progredito sul pittore d'Urbino, ma perchè la visione del mondo in Raffaello e in Picasso è diversa, come era diversa la visione del mondo che aveva Michelangelo: come è diversa insomma la varia forza lirica degli artisti che a volta a volta crea un mondo nuovo ed un'arte nuova. È ingenuo credere che dall'impressionismo e dal Futurismo in poi la natura sia apparsa agli occhi dei pittori più fresca e più aderente; no: è apparsa soltanto diversa.

Ma i cercatori dell'astratto progresso artistico cadono con precipitosa incoscienza in un altro abisso al quale del resto implicitamente ho già accennato: quello di mutilare la realtà estetica nelle varie arti classificative, cosicchè la loro costruzione progressiva dà per lo meno cinque serie di progressi estetici, quelli cioè distinti della poesia (letteratura), musica, pittura, scultura, architettura. Poichè, chiusi, compiuti e perfetti nelle loro angustie, come potrebbero costoro spiegare il passaggio progressivo che ci portasse per esempio, da Palestrina a Gian Battista Marino, da Tiziano a Canova, da Leopardi a Segantini,

da Parini a Boccioni? E ancora, aprendo un nuovo abisso coll'allargare la domanda oltre i confini della cosiddetta arte nazionale, qual'è il processo dialettico da Dante a Rabelais, da Beethoven a Pascoli, da Leonardo a Débussy?

Le mie domande parrebbero assurdi accoppiamenti di arti diverse, mentre sono soltanto rigorose conseguenze del pregiudizio che io critico. La dialettica dell'arte progressiva, se non si vuol ritornare all'empirica divisione delle arti e alla più empirica questione degli stili nazionali, dovrebbe sciogliere i problemi che io propongo.

Ma purtroppo lo potrebbe soltanto con un altro errore: quello di costruire o una storia astratta di contenuti tramandati agli artisti in perpetua soluzione senza trovare chi dicesse (è proprio il caso!): Fermati, sei bello!; oppure una storia assolutamente vuota della forma o della tecnica.

Se dunque l'arte dev'essere mutilata nella sua universalità, perchè si possa arbitrariamente comporre un'arbitraria storia dialettica delle singole arti empiriche, bisogna concludere che la pretesa è assurda.

Lo svolgimento estetico è tutto nella singola opera creativa: è determinato dall'opera d'arte che ci è innanzi, come progresso del singolo problema artistico, attraverso gli elementi analitici che formano la sua materia di elaborazione e che solo partendo da esso è possibile ricostruire. Non tutto il mondo, considerato nella sua astrattezza, agisce e confluisce nell'opera di Michelangelo: ma il mondo che la sua opera ha sintetizzato, in quel particolare atto creativo.

Un'opera d'arte sentita come contemporaneità spirituale (identità storica) ci dà i suoi corsi e ricorsi, la sua dialettica, il suo progresso, la sua catarsi, nello slancio cosmico del singolo atto creativo.

#### Il progresso sopratemporale

Dirò dunque concludendo che una critica, una storia dell'arte, più agile e svelta e aderente di quella che abbiamo criticata, è necessaria a penetrare l'intimità dell'arte.

Io so che la nuova storia verso cui tendiamo, vuole pel singolo artista raccorre tutto il mondo, nella vitalità cosmica, che egli ha saputo daré alle sue creature. E non c'è altro mondo che il suo. E tutte le vicende storiche del passato e del presente hanno soltanto valore in quanto la sua arte che l'ebbe travagliate e superate, ne consiglia la ricerca.

Vi sono ideali epoche per gli artisti, quelle che essi creano. La storia del mondo si svolge nell'infinità della singola opera creativa. Cogliremo nelle linee da essi tracciate tutta la storia che fu presente nel loro spirito e ce li riconduce nella comune identità panica.

La nuova storia non potrà essere che storia di adesione completa all'opera d'arte singola. Ricerche storiche sull'autore in quanto contributo all'espressione liberata: confronto con la sua e con l'altrui opera nel tempo, in quanto materia risolta nella sintesi estetica.

Ecco che non la storia di una singola arte empirica o d'una sola nazione o di un solo periodo di tempo; ma tutta la storia viene studiata che in un'opera d'arte forma la materia consumata e sciolta in lirica. Non il progresso stabilito dalla meccanica divisione del tempo e dello spazio; ma quello dello spirito infinito che in ogni opera è tutto contratto: la storia viva d'una creazione, e non quella meccanizzata attraverso successioni di secoli e di popoli e di scuole e di generi, che non entrano mai nella sintesi estetica di un'opera d'arte.

Ciò dico contro l'accusa di monadismo chiuso che si vuol fare alla storia dell'opera d'arte considerata nella sua autonomia.

E un artista potrà condurci dal suo secolo a trovare gli affini che influiscono sull'opera sua e le opere storiche che su di lui ebbero fascino, e le forze spirituali che lo travagliarono e le opposizioni che lo temprarono e i pregiudizi che l'ebbero tormentato, in secoli ben diversi da quelli che il tempo meccanico segnato dalle clessidre e dagli orologi moderni, illuminato da un sole ad ora fissa, nei manuali di storia scolastica, assicura essere il suo.

E che cos'è mai il ricorso di poeti e di politici e di eroi e di santi che da secoli remoti e diversi agiscono sulla nostra sensibilità attuale, se non proprio questo *progresso sopratemporale*, coincidenza di spiriti nello spirito del mondo, che non è nè passato, nè futuro, nè presente, ma eterno?

#### L'interferenza delle varie arti

Mentre l'Estetica contemporanea ha elaborato l'unità delle arti in una sintesi non cancellabile, le tendenze dell'arte in atto coincidono oggi stranamente con questa teoria, anche in opposizione alle idee professate.

Non si tratta già della meccanica unità wagneriana, congiunzione artificiosa - nella vecchia opera - di arti separate e autonome.

Qui l'unità risulta da un lirismo i cui mezzi analogici, passano dalla cosiddetta arte di un senso fisico a quella di un altro.

Da Débussy che cerca in musica sensazioni pittoriche e suona coloristicamente e da Vladimiro Rébokoff che cerca cogliere coi suoni immagini e quadri pittorici e scenici, a Kandinsky che sviluppa i colori come un gruppo di suoni e crea un vero e proprio contrappunto di colori; da Carrà che ha dipinti gli odori a Marinetti che adopera i suoni e i rumori come parole, e concepisce in una sola sintesi linee di odori, di suoni e di colori accanto alle parole; da Picasso pittore a Strawinsky musicista; dalla scultura dipinta alla pittura scolpita ecc., le arti perdono i loro limiti, sconfinano, si fondono, realizzano quasi praticamente l'arte unica nell'infinità delle espressioni diverse ed autonome.

#### La materia dell'arte e i manifesti tecnici

Ai pregiudizi palesi ed occulti sulla divisione delle arti, occorre aggiungerne altri.

Il Futurismo - come ho già detto - mentre segna la materia dell'arte, urtando la teoria del contenuto astratto, concepisce d'altra parte una forma o una tecnica artistica, al cui svolgimento progressivo traccia i confini.

Il dinamismo futurista s'immobilizza così in una formula chiusa, che nasce sempre dal fondamentale errore del dualismo naturalistico. Da una parte l'artista, dall'altra il contenuto che egli deve realizzare. Questo contenuto è la cosiddetta vita moderna, la realtà oggettiva, la natura. E il Futurismo dimentica che l'arte è proprio la relazione, la sintesi dei due momenti in continuo divenire.

Non c'è un mondo che l'artista debba esprimere (cioè macchine e motori e disprezzo della donna) ma c'è solo il mondo dell'artista, motivo lirico spontaneo che non serve a nessuna idea preconcepita, ma al libero slancio della sensibilità creatrice.

E se nel mio spirito le macchine susciteranno lirici fragori, io ne diventerò tutta un'espressione vibrante di spirituale commozione: ma se vorrò impormi uno stato d'animo, quasi con un processo logico, l'arte si rifiuterà di liberarmi il suo canto.

E poichè un errore fondamentale trae con sè una coorte spietata di errori minori ed accessori, eccovi l'arte a tesi, la letteratura come espressione della società, fondata sul pregiudizio che in arte occorre riprodurre la vita circostante e moderna.

Qualcuno osserva che un artista il quale non senta la vita moderna di macchine, di siluri, d'areoplani, di rumori, si colloca fuori del suo tempo. E costui dimentica come il mondo sia così vasto, e soprattutto così divinamente e infinitamente nuovo nell'animo di ogni uomo, che la vita moderna qual'è concepita dal Futurismo può esserne un aspetto solo ed unilaterale ed angusto, per vasto che possa sembrare. L'arte non si può ricondurre a un contenuto solo, per ampio che sia, staticamente determinato.

La cosiddetta vita moderna, il regno della velocità e del volo, non esistono in sé stessi e son vuota ed inerte e stupida materia se la sensibilità spirituale dell'artista non coincide con essi. E l'artista vede solo quello che egli vede, sente solo quello che egli sente, canta solo quello che nell'animo gli canta. La realtà, la natura, il mondo sono soltanto la sua aspirazione espressiva. Il resto è astrazione. Ogni artista è perciò creatore del suo mondo: e nulla potrà vietare a Pascoli un ideale idillico in una società di gaudenti e di sportmen: e nulla potrà vietare a Govoni una lineare visione bambolesca, uno sfavillante teatro dei piccoli, una rutilante casa di fiabe, nello scoppio energumeno delle macchine e dei rumori.

E nel cosiddetto secolo della velocità, nulla potrà impedire che ci sia chi risolva il suo mondo lirico in pura statica, pura quiete, idillio assoluto.

(Questa di cantare la vita moderna, a parte i richiami stranieri, fu una volontà sentita anche da d'Annunzio e perfino, ahimè da Fausto Salvadori. Ma era sentita in certi versi antichi, sentiti anch'essi come tradizione e traduzione, che vi mostravano, che so io? messer Ludovico Ariosto in automobile).

Come impongono un contenuto, così i futuristi pretendono che questo si esprima in una forma determinata, in una tecnica nuova della quale stabiliscono le leggi.

Questa è l'origine del manifesto tecnico.

La separazione di contenuto e di forma, arte e tecnica, lirica e scienza, è l'errore di tutta l'estetica retorica. Il Futurismo cade in pieno nello stesso errore dei passatisti.

Ridotta l'arte o meglio l'espressione artistica alla tecnica, i pregiudizi si accavallano.

Prendiamo ad esempio la tecnica della musica, la cosiddetta scienza musicale.

L'armonia in tutte le sue complicazioni grammaticali e sintattiche è stata concepita come scienza musicale che s'impara ad applicare alla

melodia. La quale nascerebbe invece ingenuamente. C'è chi concepisce l'immagine musicale da un lato e la musica (scienza bell'e fatta) dall'altra. Si ripete la distinzione del contenuto e della forma: si distacca l'intuizione dall'espressione. Or come mai potrebbe esistere un suono che non sia la forma di sè stesso, e, meglio, com'è possibile concepire una immagine senza suono che il suono poi avvolgerebbe nei suoi fascini sottili? L'idea che abbiamo della Nona è la Nona sinfonia. È impossibile scindere l'idea o l'immagine da una parte e il suono che ce la esprime, dall'altra.

Ancora una volta l'arte è unità creativa: una musica non è tale per noi se non è espressa. E nasce con quella sua fisionomia, con quel suo tempo, con quei suoi spazi, con quegli intervalli, con quel tono, con quel ritmo, con quella creatura: se togliete una di queste cose (ed è impossibile) che cosa vi resta? Il criterio astratto di non so che arte che non è nulla, e l'arte vera è sfumata.

È poi errore passivo credere all'esistenza di determinati accordi come in letteratura a determinate parole vocabolaristiche. Ma un accordo non è simile ad un altro o sua ripetizione pel fatto solo che sembra nascere dalle stesse note: occorre guardare il nesso ritmico in cui si svolge e che lo inquadra: un accordo staccato è vuoto, irreal, inesistente.

Così un'accompagnamento arpeggiato, per esempio, è sempre una voluta nuova, uno svolgimento diverso a seconda del cosiddetto motivo che si tesse sulla sua trama: e viceversa, staccare il motivo dall'accompagnamento che ne è parte integrale e necessaria, significa mutilare e distruggere in un'analisi senza possibilità di sintesi, qualunque frase musicale. La tecnica musicale concepita come scienza pedagogica, è naturale che faccia pensare a un serbatoio immenso dal quale gli artisti traggono la loro arte.

Ma l'arte è attualità che si crea. Tutta la musica finora prodotta, tutta la pretesa scienza che l'avrebbe costruita, non basta, se pur si chiude nel cervello di un uomo, a creare una sola melodia. La musica bell'e fatta, preesistente all'uomo che la crea, darebbe già compiuta una realtà che deve farsi, quasi a concorrenza dell'apocalisse cristiana che conosce già ed ha quindi già creata la realtà futura. Ma come la vita *si fa*, diviene, si attua, così anche la musica è attività creatrice che diviene innumerevolmente diversa, infinitamente dinamica.

Le stesse cose si possono ripetere per la tecnica della pittura e della scultura e dell'architettura, e in parte anche della poesia.

Ma la vecchia tecnica della letteratura che consisteva in metri, ritmi,

versi tropi e figure, è in parte già vinta. La critica letteraria per esempio - forse per la maggiore affinità empirica che unisce i produttori di versi e di pensieri nel genere più comprensivo della letteratura - è quasi libera dalle vuote formule d'altri tempi. E neppure la scuola accetta più senza reagire, le definizioni della metafora e dell'allegoria o dell'epica e della lirica e della drammatica. La scuola sa come la definizione della metafora sia un equivoco che concepisce staticamente la parola dinamica: ed anche chi non s'era mai accorto di adoperare nella consuetudine quotidiana metafore come *occhio nudo, anima fredda, voce bianca*, perfino, militarmente, *fila cieca*, assai più ardite del carducciano *silenzio verde*, per cui tanto reo tempo volse, lascia ora in pace il poeta maremmano e accetta per buoni anche molti acrobatismi analogici della poesia decadente. La scuola sa ormai che la metrica ha un valore di pratica utilità e la retorica lo stesso. Ma come son tenaci certi pregiudizi, se pur vinti nella teoria, e come s'infiltrano nei più comuni giudizi!

Pure, a distruggere la vecchia retorica e i vecchi canoni, come ha già contribuito efficacemente il Futurismo, così meglio potrà contribuire in seguito: e l'orgia antiretorica non sarà stata invano. Per ora si può osservare che, quantunque il Futurismo resti, in linea teorica, sullo stesso piano delle regole casistiche e retoriche, nel suo ardore c'è tanto feroce ansito di libertà, da dirompere ogni freno, sia pure imposto dalla propria teoria. Il mezzo, poi, violento, col quale il Futurismo ha derisa, beffata, stroncata la vecchia retorica, non più nella solitaria opera d'uno studioso, ma nella pratica dell'arte; lo stesso irrompere con volontà di tempesta nelle scuole sempre chiuse per frantumarne i vetri: l'azione: l'esagitazione: hanno contribuito a sollevare molti problemi e a prostrare molte tradizionali imbecillità.

#### La nuova sensibilità

Qualcuno ancora, parafrasando quanto ora si è detto, aggiunge che, nel mondo, il regno della velocità ha determinata una *sensibilità* nuova. E costui ignora che cotesta sensibilità non è già una facoltà nuova che si attui nell'animo degli artisti. Quando si parli di sensibilità e la si qualifichi con un aggettivo, s'intende solo porre un ragguaglio storico tra opere d'arte già compiute, recenti o remote: fermare cioè una classificazione, non mai segnare le leggi e le norme per opere nasciture. Oltre questo significato storico, perfettamente analogo a quello che ha

spesso la parola *stile* - classificazione pratica di opere d'arte -, una sensibilità che fosse definita e chiusa in un concetto, e sia pure quello del *dinamismo* e della *velocità* sarebbe una cosa statica e passiva. Di fatto, artisticamente, non esiste la sensibilità, ma una determinata e individuale sensibilità, nel singolo artista. Nè la pretesa « nuova » sensibilità può imporre regole di visione e d'intuizione al poeta, al pittore, all'architetto.

La sensibilità è l'artista.

### Il carattere polemico delle teorie

Pure io non credo che questa condanna sommaria dei postulati futuristi, basti a renderci tranquilli. Ed ecco che, se l'astratto contenutismo futurista mi si abbandona nel suo valore pratico e polemico, a parte il carattere autobiografico e personale che esso può avere in chi ha concepiti i vari manifesti; se questo contenutismo viene inteso come un orientamento per nuove visioni, come uno stimolo a scavare una più profonda intimità alla propria arte: ecco, io mi riconcilio coi manifesti futuristi e con la loro *utilità*.

L'arte non è la vita: la vita è però la materia che essa elabora nella vicenda e nel ricorso infinito dello spirito: è la possibilità che trapassa nell'attualità infinita della lirica.

Ora le teorie futuriste elaborano la materia - anzi sono materia - d'un'aspirazione ad una rinnovata coscienza. Sono anche un elemento che influisce a modificare la vita circostante.

L'imposizione generica di un contenuto appare, sia pure sotto forma larvata, in tutti i critici. Perfino De Sanctis scrisse una volta qualche cosa che tradì in lui l'intenzione di suggerire un contenuto. Nel *Viaggio elettorale* si trova: « Ecco materia viva d'una commedia elettorale. E non ne conosco nessuna ancora. Achille Torelli, che mi diabolizza tesi ed antitesi, pensi che l'arte è natura studiata dalla fantasia, e lasci ai mediocri le idee e le tesi. Che bisogno ha il potente Cossa di andarmi a cercare Nerone, o il simpatico Cavallotti di rompere il sonno ad Alcibiade? Abbiamo tanto mondo intorno, vivo, palpabile, parlante, plastico ».

Che cos'era in ciò? Non la teorica, ma la critica in atto della poesia contemporanea tutta imitativa e senza attualità; ed era un richiamo a motivi e spunti per la futura poesia.

Ciò in fondo compie il Futurismo; e criticamente dice: Guardate intorno; è possibile che al mondo non ci sia da cantare se non quello che altri ha già cantato? che nessun fervore d'arte possa suscitare la divina natura d'oggi, fragorosa di macchine e di rumori sinfonici e d'odori acri e di battaglia nuova? È possibile che tutto l'interesse della poesia e dell'arte d'oggi non sappia essere che una vile proiezione delle poesie e delle canzoni e dei quadri e dei marmi remoti nel tempo? È possibile che solo la donna sia l'eterno fascino della poesia? È possibile che duri infinito quest'eterno femminile nell'arte, quel femminino che non è già l'ossessione dell'amor romantico moderno, da quando Gian Lupo di Goethe mise al mondo Margherita e Carlotta, ma che riuscì a smascolinizzare un poco perfino Dante? È possibile che l'arte non debba amare se non i soggetti coturnati e solenni, da quando lo Scaligero affermava: che quello che è popolare in fatto di pensiero e di forma non conviene all'arte, ma solo quel che precede da una cultura soda?

E poiché ciò che si chiama letteratura, vive di vecchi elementi vuoti, sotto la ossessione dell'amore, dell'adulterio e della conquista femminile, il Futurismo afferma il disprezzo della donna e del sentimentalismo. Ed enfaticamente ma efficacemente propone di uccidere il chiaro di luna.

Or che è mai tutto ciò se non un metodo a saggiare nuove profondità liriche? Lo sguardo della propria sensibilità è falso se vuol essere reso universale, ma non lo è più certamente, se lo si considera come uno stimolo che presenta motivi e materia di liricità finora non abbastanza esplorati, per l'abitudine di guardare il mondo con l'apatico occhio tradizionale.

E bisogna intendere come frase d'orientamento polemico quella che dice: « Il calore di un pezzo di ferro o di legno è ormai più appassionante per noi, del sorriso e delle lagrime di una donna ». È una frase contro la falsa arte che pilucca i più vecchi e vuoti e non sentiti e non elaborati sentimentalismi, facile preda di letterati incapaci di concentrazione lirica personale, ripetitori di frasi triviali sull'amore e sulla donna: motivo di tutti i letteratini sonettai, di tutti i dannunziani che fanno l'arte lussuosa ed erotica per sfogo fisico.

Lo stesso deve ripetersi per ciò che riguarda le tecniche nuove. Gioverà esaminare le teorie futuriste nelle singole arti empiriche.



## La letteratura

Il manifesto - anzi i manifesti - della letteratura futurista pretendono inconsciamente determinare la formazione delle immagini e insegnare l'uso delle cosiddette analogie, instaurare un nuovo modo di scrivere: le parole in libertà.

Questa è retorica nuova. Le regole del linguaggio, realtà dinamica e creativa, non si fissano astrattamente.

Vi sono poeti i quali, con un realismo limpido come uno specchio, vi dipingono paesaggi che al profano possono sembrare fotografici: e non di meno sotto al realismo s'intravede in fulgori commossi ma contenuti, le personalità, il sentimento, il lirismo dell'artista, come sotto la chiarezza della fontana il cuore sorgivo: Leopardi.

Altri vi sono che in una trasfigurazione d'immagini tutte fuse nel proprio sentimento, senza neppure pronunziare una parola realistica vi danno la più sensitiva delle impressioni e vi comunicano il tremore stellare della loro anima.

Vi sono poeti che realizzano il loro sogno con una inflessione, con un accento, con un grido, con un segno, con uno spazio, con un silenzio.

E vi sono anche pseudo-poeti che vi danno mille immagini fotografiche o analogiche, minute, precise: e non riescono a comunicarvi una sola vibrazione. La verità è che essi non sanno profondarsi nella loro anima per cogliere l'espressione serena.

Che cosa può dunque significare un nuovo modo di scrivere, se sotto questa forma non si muove un nuovo stile, vale a dire una nuova individualità estetica? Che cos'è una nuova tecnica se non c'è nulla di nuovo da esprimere? Invero, nuova forma, nuovo stile, nuova tecnica, sono anche contenuto nuovo. Se questa relazione non si unifica vuol dire che l'arte manca.

Ahi! se davvero la poesia non fosse che l'onomatopea, la riproduzione icastica, l'adesione sempre più stretta alla cosiddetta natura e realtà esteriore come la costruiscono i fisici, bisognerebbe invocare il paradosso platonico e dar braccio a Tolstoj perchè la poesia fosse abolita dal mondo, come una bruttura inutile.

Distruggendo la grammatica e la sintassi, i futuristi ne creano un'altra.

Ma noi neghiamo senz'altro in arte la grammatica e la sintassi.

Distruggendo il verso libero, i futuristi non sanno, come abbiamo già notato, che il verso in arte non esiste e che la metrica è una pura funzione economica. Essi ignorano l'autonomia del linguaggio; non sanno che una parola è un infinito il cui significato dinamico è dato dal ritmo spirituale, dal nesso in cui la colloca colui che parla, dalla creazione che ne fa chi l'adopera; essi ignorano l'infinità espressiva del linguaggio.

E se vogliono distruggere la grammatica passatista, non è già perchè credano alla vanità teorica d'uno schema didascalico scambiato per norma assoluta, ma perchè la vogliono sostituire con non so che grammatica più aderente alla libertà e verità e simultaneità della vita: una grammatica insomma più razionale.

Essi non hanno affatto progredito su Basilio Puoti quando credono all'esistenza materiale delle parti del discorso, dei verbi degli aggettivi e degli avverbi e li vogliono sottoposti ad un lor uso determinato: essi sono ancora impigliati nelle categorie delle parti del discorso, vecchia e fradicia passione di grammatici rammolliti. Essi ignorano che dunque la cosiddetta *parola* è come un numero che acquista il suo valore dal suo isolamento o dal complesso delle cifre in cui s'inquadra, s'assomma e perciò s'annulla: è come la nota musicale che sfolgora sola o si perde nel ritmo.

Ed ignorano che il torto dei grammatici non è già in questa o quella regola sbagliata e irrazionale, ma nella pretesa stessa di voler comunque fissare le leggi dell'espressione, dimenticando che in ogni periodo grammaticale, sintattico, retorico, c'è uno stato d'animo diverso, uno svolgimento diverso e non mai uguale all'ipotetica regola: e che le parti del discorso sono astrazioni e il verbo all'infinito o all'indicativo o al congiuntivo non esistono come forme in cui si solidifichi il pensiero, seguendo una tecnica immutabile, ma come una mutilazione della realtà intuitiva: forze anatomiche: ma chi mai, se pure studia separatamente le parti astratte di un corpo umano, vorrebbe pensare un uomo-bocca o un uomo-piede?

Analoghi interrogativi suscita il nuovo e vecchio vocabolarismo che Giovanni Papini invoca in *Opera prima*.

E inconsciamente, i futuristi credono alla retorica. Parlano della metafora e dell'analogia. Credono in non so che stile. Ma che cosa è mai la metafora se non un equivoco di sillabe e un gioco di lettere alfabetiche, e che cos'è mai lo stile se non l'espressione in atto, libera autonoma, concreta? Anche: lo stile è una classificazione pratica: non mai realtà estetica. Hanno detto che lo stile è l'uomo e gli antifem-

ministri hanno aggiunto che non è però la donna: sarà, ma non è certo l'arte.

Così è retorica dire che bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono (ed è errore di riproduzione naturalistica): che bisogna usare il verbo all'infinito, perchè esso solo può dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce: che bisogna abolire l'aggettivo e l'avverbio: che ogni sostantivo deve avere il suo doppio analogico, che bisogna abolire la punteggiatura e sostituirla coi segni della matematica e della musica: che bisogna cercare analogie sempre più vaste.

Ed è retorica stranamente mariniana questa: « Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione » che rievoca senz'altro la poco peregrina sentenza di G. B. Marino: « È del poeta il fin la meraviglia ».

Ma dopo aver sommariamente demolite le teoriche e le tecniche letterarie futuriste, occorre guardare al valore pratico che da ogni manifesto si sprigiona, per una maggiore adesione cioè fra arte ed espressione.

E intanto la distruzione della vecchia sintassi è ricca di possibilità, e nel suo valore critico, serve a far intendere quasi praticamente, come si possa scrivere e cantare senza i formalismi tradizionali: serve a dimostrare praticamente l'assurdo della codificazione di proposizioni e periodi, la vanità delle parti del discorso. È dunque una funzione critica d'innegabile valore: un nuovo contributo al disfacimento di ciò che è meccanicamente tenuto in vita, il passatismo. È liberazione dei vecchi pregiudizi: e lasciamo che per suo conto ne alimenti altri: questi sono meno pericolosi.

Così ancora, seguitando, mi piace di far notare il valore polemico del canone futurista, che bisogna abolire nella lingua tutto ciò che essa contiene d'immagini stereotipate, di metafore scolorite ed usuali. Ciò, pure non ignorando, che anche la più vecchia delle frasi e delle metafore può essere perennemente nuova per lo speciale uso che ne faccia un artista.

Considerate nel loro valore esemplificativo, anche le più assurde conseguenze del manifesto tecnico, acquistano un carattere di vivo interesse.

Perfino le ragioni della punteggiatura nuova vogliono essere uno scandaglio lirico.

Il Futurismo ricorre all'aridità astratta dei segni matematici, perchè

da essi si ripromette una funzione sintetica: le quantità precise non hanno bisogno di aggiunte esplicative che si risolvono in pleonasmii, capaci di attrarre nelle loro volute l'artista e distrarlo dalla sua emozione centrale. Il Futurismo si ripromette di evitare la mania pericolosa di perder tempo in tutti i cantucci della frase, in minuziosi lavori da cesellatori, da giocoliere o da lustrascarpe. Le parole liberate dalla punteggiatura irradieranno le une sulle altre, incroceranno i loro diversi magnetismi, secondo il dinamismo ininterrotto del pensiero. Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione. Le lettere maiuscole indicheranno al lettore i sostantivi che sintetizzano una analogia dominante. La distruzione del periodo tradizionale, l'abolizione dell'aggettivo, dell'avverbio e della punteggiatura determineranno necessariamente il fallimento della troppo famosa armonia dello stile, cosicché il poeta futurista potrà finalmente utilizzare tutte le onomatopoeie, anche le più cacofoniche, che riproducono gli innumerevoli rumori della materia in movimento ».

Queste sono esperienze di un'artista: richiamo alla sensibilità degli altri su possibilità ignorate. Perciò io credo che perfino alcune secondarie proposte d'innovazione acquistano valore.

Noi che ci consideriamo uomini di spirito, siamo spesso ingenuamente scettici e sorridiamo. Ma come? la disposizione tipografica, può dunque interessare uomini così tremendamente superiori quali sono i professori e gli artisti passatisti?

Via: non gridate contro la disposizione tipografica che vuol sostituire con astratte immagini lineari o circolari il segno del pittore e del musicista. Questa contaminazione delle varie arti empiriche mi piace: servirà meglio a distruggere il pregiudizio della loro autonomia. Ma qui c'è altro da osservare. La disposizione delle parole può avere una significazione a volte acuta e profonda. Perché, che cosa è mai il libro se non lo stimolo fisico onde nasce in voi la visione estetica? Se questo stimolo è più preciso, più perfetto, vi si disegna meglio nell'animo il carattere e il contorno e la forza icastica dell'immagine. Il poeta vi porta più facilmente al suo punto di vista.

E dirò che questo multiforme e libertario atteggiamento artistico che fonde come ho detto, materialmente i segni delle varie arti, mentre tende a distruggerle come tali, può darvi spesso sensazioni nuove, scomponendo o dissociando costruzioni fisiche che hanno tutta una storica vita e il fascino di una tradizione che le accetta come verità concluse e definitive.

Che poi qualcuno per voler tutto sottolineare, tutto esagerare e gonfiare in un pathos truculento di caratteri tipografici, non riesca a darvi nessuna sensazione d'arte, questo è affar suo: ma non autorizza a criticare il Futurismo in nome della tipografia.

So che la preoccupazione futurista per la punteggiatura e per il lirismo meccanico è spesso cosa fatua, distrazione, passività, capriccio. Poichè infatti vi sono molti che ad ogni parola vogliono dar risalto, e in questa esaltazione di ognuna, tutte perdono il loro valore: non c'è più il discorso, c'è la frase: non la proposizione, c'è la parola. E questa distrae: la sintesi viene a mancare, perchè c'è il caso che uno si metta a fare il verso alle oche, mentre sono le aquile in vista: e c'è il caso che nel descrivere la guerra costui sia distratto, prima dal fumo della propria sigaretta, poi dall'ombra che il fumo fa sulla carta, poi dal rumore che la carta fa sotto la penna, poi dalle mosche che volano, poi dal caldo, e infine dall'impressione stessa che fa allo scrivente distratto - non preoccupato cioè da uno stato d'animo - uno solo - ma dal balenio bisbetico di immagini sconclusionate - dall'impressione stessa, dico, che fa la disposizione delle parole scritte in quel momento: e così all'infinito. Cosa è restato davvero di quello che pareva il centro lirico della poesia? Nulla. L'arte si è consumata come vita ed è sfumata come arte.

Ma questo non è un difetto che debba necessariamente scaturire dalle parole in libertà, dal lirismo essenziale e dalle tavole parolibere. È il difetto di tutti i poeti che non hanno un centro lirico da irradiare e la necessaria concentrazione spirituale in uno stato d'animo.

## Le arti figurative

### La velocità e il dinamismo

Dalla letteratura passando alle arti figurative, lo stesso pregiudizio di concepire il contenuto staccato dalla forma si ripresenta e forse si accentua. Qui prima d'ogni altra cosa ci richiamano i nuovi postulati futuristi sulla velocità e sul dinamismo. Non che questi postulati futuristi non siano anche della letteratura, dove l'immaginazione senza fili e le parole in libertà vogliono proprio rappresentare il moderno sintetismo della velocità, ma nelle arti figurative le applicazioni e le complicazioni tecniche si prestano meglio ad un esame delle ricerche dinamistiche.

Il mondo moderno è tutta velocità: tutta la realtà è dinamismo: bisogna dunque creare lo stile del movimento.

Sorge qui parallelamente al contenutismo della poesia e alla realizzazione astratta della velocità ottenuta con le parole in libertà (coincidenza maggiore della vertigine moderna col linguaggio) la questione della tecnica pittorica, scultorica, architettonica. La quale si afferma soprattutto nella teoria del dinamismo, dovuta a Boccioni, Russolo, Balla.

Boccioni, nel suo libro, vuol dare, come ho detto, lo stile del movimento.

Impigliato nel suo naturalismo, egli non sa liberarsi dal concetto che suo malgrado lo preme, quello cioè che l'arte debba riprodurre la realtà quale essa è (nella concezione fisica) vale a dire movimento: e gli sfugge che l'artista - sempre - riproduce non già la cosiddetta natura, ma il suo mondo lirico.

In realtà i concetti matematici di moto e di stasi sono estranei alla divina ingenuità intuitiva dell'arte. La cosiddetta realtà scientifica è assolutamente inesistente per l'artista. La natura oggettiva è irreal, lo spirito soggettivo è irreal: la vita concreta è la sintesi di questi due momenti inseparabili. Non l'uomo e la natura o viceversa, ma l'uomo-natura.

Boccioni vuol dare pittoricamente la sintesi di un oggetto nei suoi due moti, relativo ed assoluto; ma nella realtà l'oggetto non è nè fermo nè in moto, nè bello, nè brutto, ma è un infinito, una sintesi di forme, identica spiritualmente alla più personale interpretazione che ne fa l'artista: l'unica realtà dell'oggetto è la visione che l'artista ne ha avuto, anzi ne ha creato.

Così la tecnica della nuova pittura dinamica è assurda. La grammatica nuova e la nuova sintassi e la nuova retorica delle arti figurative, è vuota e irrealizzabile.

Il Futurismo ignora che la tecnica è l'opera d'arte stessa: e che ad ogni opera d'arte corrisponde una tecnica diversa.

In arte non esistono mezzi d'espressione antichi e mezzi moderni, tecnica vecchia e tecnica nuova, stile passato e stile futuro, ma attualità individualistica di produzione, realizzarsi di stati d'animo individuati nei singoli artisti, vale a dire sempre nuovi e sempre inconfondibili.

Come tecnici i futuristi non fanno che sostituzioni di canoni. Sono nel campo stesso di Vitruvio e di Leonardo. Ripetono paradossi sul dinamismo non dissimili da quelli che Luca Paciolo stabilisce con la legge della bellezza riposta nella sezione aurea.

Ma è opportuno notare il carattere personale e autobiografico di queste teoriche che si vogliono rendere universali. Non v'è artista che non abbia dettato canoni e non abbia definite le possibilità dell'arte. Non forse Michelangelo lasciò precetti circa proporzioni matematiche da cogliere nella figura? Alle proposte degli artisti non occorre dare valore diverso da quello che si attribuisce ai consigli di Baumgarten per i poeti: poco vino, equitazione e contemplazione casta delle donne.

#### Pittura - scultura - architettura

La nuova pittura, scultura, architettura - a parte le teorie - vibrano di sensazioni che con palese distacco si allontanano dall'arte antica. Il cerebralismo di queste arti da Boccioni e Russolo e Balla e il primo Carrà e Marchi ecc., non è se non materia che elabora le cose, le quali ridiscendono in veste nuova ad intuizione.

Il movimento artistico che deforma il mondo in una visione, direi, geometrica, sia che scomponga luci, sia che si proponga riprodurre i moti degli oggetti, sia che aspiri a foggiare una simultaneità di sensazioni diverse e opposte, sia che mediti un'arte di pura astrazione simbolica, parte certamente da teorie assurde, ma è l'indice di febbrili ricerche estetiche. Inoltre ha un violento lato polemico.

Sono troppo vicini - perchè sia necessario metterli in soverchio rilievo - i tempi in cui critici ed artisti in Italia si piluccavano con saporita incoscienza le illustrazioni bianconere che venivano dal Belgio o dalla Russia o magari dalla Francia. Si reputava tormentato impressionismo la fotografia fuori fuoco a colori del peggior Cremona. Ci si appisolava sotto le sonnifere cristianerie - tutto, fuori Gesù - del peggior Morelli, quando non si sorbivano come capolavori le squisite romantiche di quell'Eleonora e Tasso che è di un insoffribile convenzionalismo. Ci si abbandonava alla sottigliezza preraffaellita inglese. Gli artisti italiani copiavano. E si vestivano di vesti stridule come gridi, sulle lor persone tendenti al nudo classico. Le deformazioni in che un artista vivace come Gaetano Previati foggiava le sue figure, non pareva s'accordassero al convenzionalismo dei soggetti: e il dissidio era in lui, piuttosto che in noi che guardiamo oggi con occhi più esperti. O non è forse vero che *la superficialità, la banalità e la facilità bottegaia e cialtrona rendono profondamente spregevole la maggior parte degli artisti rispettati di ogni regione d'Italia?* O non è forse vero che l'Italia faceva esulare le opere di Segantini, e di Fattori e magari di Previati, non s'occupava?

Così, chi darà torto a Boccioni d'aver affermato che gli scultori moderni obbediscono ad un'imitazione cieca e balorda delle formule ereditate dal passato? Chi negherà che l'Elladismo e il Michelangiolismo, cioè la scuola, opprimano con incubo formidabile tutti i contemporanei? Non forse il *nudo* è diventata la formula dell'eternità plastica, quella sulla quale si può indifferentemente foggiare un'astratta figura del dolore od anche Enrico Toti in elmetto? Se quei moderni che fanno i falsi antichi non amano che un nudo non sentito, perchè i futuristi non avranno il diritto di andare al polo opposto e dichiararsi contro il nudo in pittura e scultura, altrettanto stomachevole quanto l'adulterio in letteratura? Qui non si vuol negare la possibilità di sentire nella modernità il nudo; ma è certo che le opere di nudi concepite oggi dai moderni non hanno di fatto nessuna originalità e ricopiano il calco della cosiddetta bellezza ellenica, oppure oltraggiano la grandezza di Michelangelo. Il nudo, come genere, perpetua soltanto la concezione degli imitatori, i quali scolasticamente costruiscono la grammatica delle forme di cui si può astrattamente servire un'idea artistica. Ed è spesso adoperato solamente come afrodisiaco.

Considerazioni non dissimili suscita l'architettura. Vi sono in Italia, città deturpate da improvvise sozzerie antiche che non si ebbe il coraggio di demolire con un aiuto leggero al sovrano distruttore che si chiama tempo.

La vecchia critica e la vecchia scuola, con un errore inverso, ma precedente al Futurismo, dichiara brutto tutto ciò che è moderno: brutte le città nuove, brutte le officine: e sulla bruttezza moderna invoca con la testa deretana, la Grecia *serena* anzi l'Ellade, e il Partenone e Fidia e Zeusi e poi Michelangelo e Leonardo, e con una certa fatica (vera drasticità spirituale) si allunga generosamente fino a Bernini.

Quando si dice che l'architettura moderna è un miscuglio scandaloso di stili che non riescono a fondersi in una sintesi d'arte, bisogna che la parola *stile* abbia proprio il carattere di classificazione di epoca. E chiarito questo significato, l'affermazione è definitiva.

Una copia di stili diversi: (e la parola stile per i passatisti significa un canone e un modo d'essere dell'arte): una provinciale combinazione di forme passate.

Or io non voglio essere frainteso. Sono un libertario che non conosce estremi insuperabili. Poichè un motivo passato o addirittura un'opera del passato, è materia della quale un'artista può servirsi, nessuna difficoltà che un vecchio motivo o un'intera opera sia da un artista adoperata come una nota del suo poema. Come si adoperava un

colore, posso adoperare un bassorilievo o una statua o un fregio greco: e ne faccio cosa mia. Ed ha valore perchè io l'adopero conferendogli un significato mio, annullandolo, in quanto opera d'arte passata, nella mia sintesi moderna. Presso a poco come è possibile costruire un'architettura d'un paesaggio servendosi degli elementi naturali esistenti per uno scopo estetico al quale un artista è indirizzato.

Ma è evidente che la combinazione di stili alla quale ho accennato in principio come ad una caratteristica dell'arte moderna, è l'imitazione passiva del passato.

Un'opera d'arte non è schiava dell'epoca in cui nasce: ma se voi non riuscite a far dimenticare al critico la provenienza arcaica, se non gli fate sentire l'originalità del vostro arcaismo diventato attualità d'arte, egli protesterà.

E quando nessuna necessità interiore d'arte presenta ai miei occhi una palazzina che si chiama pompeiana, perchè accordata imitativamente sull'architettura d'un edificio pompeiano; quando l'elemento storico temporalistico si frappone fra me e l'arte non come interpretazione, ma per ricordarmi che l'opera presente non ha già relazione lirica con l'antica ma ne è la copia, io dico: questo è passatismo.

Io so che le città moderne si necrofilizzano in edifici che si dicono cinquecenteschi, rinascimento, pompeiani, gotici, egiziani, bizantini (tutti con un nome imitativo preceduto forse da un *neo*) e che di nuovo non c'è nulla. L'architettura moderna, tranne qualche caso isolatissimo, non esiste. Un archeologo può fare il viaggio del passato attraverso una via moderna: e come Alfieri, nel suo epigramma, per ogni verso conosciuto si levava il cappello, potrebbe ad ogni passo salutare uno *stile* di sua conoscenza. Consigliabile di andare addirittura a capo scoperto. L'archeologo che di solito dell'arte non si cura, ma dei suoi valori archeologici, può essere soddisfatto. Uno studente di belle arti può ripassare la sua lezione per una delle vie moderne.

Noi siamo dunque tornati alla religione degli etruschi: camminiamo fra le tombe. L'architettura d'oggi è staccata dalla vita moderna.

« Quante volte - scrive l'architetto Marchi - sarà accaduto di contemplare lo stesso motivo barocchetto, tolto dall'abside di una tronfia basilica del seicento, ripetuto sulla cimasa di un hotel centralissimo e sull'entrata di un cimitero ».

Schiacciati dal peso enorme che si chiama architettura italiana, adoratori del Vangelo di Jacopo Baruzzi « I cinque ordini dell'Architettura », lodatori de « Le antichità di Roma » o dei « Quattro libri dell'Architettura » di Andrea Palladio, estimatori riverenti di Vitruvio,

plagiari dell'antico attraverso il plagio dell'ultima architettura tedesca, gli architetti italiani moderni non hanno creato una sola opera d'arte.

Ed ecco la reazione e la polemica futurista.

Poichè l'arte imitativa (non arte) dei contemporanei si è rifugiata nel passato e in esso ha trovati già pronti i suoi modelli, il Futurismo proclama la sua adesione umana alla civiltà che si va plasmando sotto i nostri occhi, al nuovo che non fu cantato nè dipinto, al divino presente in atto, nella sua ricchezza di futuro. Nuovi elementi contenutistici dell'arte sono dati dalla modernolatria, dalla scienza, dal vapore, dall'elettricità, dai gaz carburanti, dalle onde Hertziane, da tutte le ricerche biologiche e chimiche che hanno trasformato il mondo.

Accanto a questo nuovo contenuto della sensibilità futurista, sorge la forma nuova che raggiungerebbe, secondo una frase di Boccioni, l'eternità dell'impressione, per la legge di forza che scaturisce dalla potenza di moto dell'oggetto.

« L'impressione durerà quindi nella durata attraverso la forma unica del suo svolgersi ». Il Dinamismo dev'essere anche, per Boccioni, la solidificazione dell'impressionismo. « Noi concepiamo l'oggetto come un nucleo (costruzione centripeta) dal quale partono le forze (linee-forma-forza) che lo definiscono nell'ambiente (costruzione centrifuga) e ne determinano il suo carattere essenziale. Noi creiamo l'oggetto-ambiente, concepito come una nuova unità indivisibile ». « Noi vogliamo dare lo stile del movimento ».

Or tutto ciò, per mio conto, dev'essere inteso come volontà dell'artista e come stimolo pratico ad una nuova visione delle cose: ed ha un'importanza che non va trascurata. E come forma autobiografica intorno alla propria sensibilità e d'altra parte come stimolo a nuove ricerche, va inteso il precetto di Boccioni: « Per dipingere una figura non bisogna farla, bisogna farne l'atmosfera », e l'altra: « Non si tratta di fare una pittura astratta, intellettuale. Si tratta oltre a ciò di attuare e rendere plastico, concreto, attraverso un raffinamento della sensibilità, quello che finora era considerato incorporato, implasmabile, invisibile ».

Ed ecco una superba frase lirica che può suggerire nuovi modi e spiriti d'arte: « Lo spazio non esiste più: una strada bagnata dalla pioggia e illuminata di globi elettrici, s'inabissa fino al centro della terra ».

Non è possibile accettare a priori una teoria che imponga la compenetrazione dei piani (nessuna teoria in arte è accettabile): non quella che sostenga la necessità di far diventare definibile come un corpo



che viva tra oggetto e ambiente, la nebbia azzurra degli impressionisti (che è la solidificazione dell'impressionismo): non quella che imponga il complementarismo: non quella che proclami la necessità assoluta di una simultaneità come manifestazione plastica del nuovo assoluto moderno, la velocità. Fra i cubisti glaciali e grigi e i boccioniani che esasperano nei colori puri la loro sensibilità non si può teoricamente dar ragione a nessuno e a tutti: la verità è che il giudizio si ridurrà a pretendere che, con qualunque mezzo essi abbiano espressa la loro anima lirica, abbiano raggiunta l'arte.

Si dirà che abbiamo così la retorica della nuova scultura, quando Boccioni dichiara che bisogna riprodurre gli aspetti della vita contemporanea, affinché l'arte divenga espressione del proprio tempo, e che non può esservi rinnovamento se non modellando in scultura l'atmosfera che circonda le cose, che infine la scultura si prefigge la ricostruzione astratta dei piani e dei volumi che determinano le forme, non il loro valore figurativo.

Or tutto ciò non è nè vero nè falso artisticamente. Vero può essere per un artista, magari per la sensibilità di Boccioni, ma l'infinità dell'arte non ammette linee e piani tracciati e prestabiliti. E la legge non si attua mai.

Ma le parole boccioniane bisogna intenderle nella loro profondità.

Egli è un'artista che vi indica delle possibilità, delle vie non calpestate, vi fa un manifesto il quale è la vibrazione di un nuovo mondo artistico sentito ancora in forma d'abbozzo. E dice agli artisti: Scavate in voi stessi: vi sono delle possibilità che sorgeranno in voi appena avrete sentita qualche parola che vi susciti un'immagine. Come potete restare, per l'angustia accademica del nudo, in un campo così ristretto? Vi sono sorgenti di emozioni in tante cose che l'accademia vi ha dichiarate inesprimibili plasticamente.

Or un artista che tutto ciò dica, potrà tradire preoccupazioni teoriche più o meno fallaci, ma è certo che egli vi pone dei problemi d'arte che agiranno in travaglio negli spiriti più sensitivi. Prendete dunque le sue parole nel significato spirituale in cui son nate; e allora consentirete che Boccioni ripetendo il motivo centrale del Futurismo gridi che bisogna troncare le vecchie statue e gettarle nelle favisse. Nessuno sente più di Boccioni la prepotenza di Michelangelo, e lo ama; ma egli disprezza i michelangiologisti di ieri e di oggi. E, nella foga polemica, se trascende, non ha forse altro torto che d'imbattersi in chi non sa comprenderlo. E gli consentirete di affermare che è necessario distruggere il nudo sistematico, il concetto tradizionale della

statua e del monumento, la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo, la linea finita e la statua chiusa. *Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente*. E gli consentirete uno sfogo polemico che dica: « *Nell'intersecazione dei piani di un libro con gli angoli di una tavola, nelle rette di un fiammifero, nel telaio d'una finestra, v'è più varietà che in tutti i grovigli dei muscoli, in tutti i seni e in tutte le natiche di eroi e di veneri che ispirano la moderna idiozia scultoria* ».

Tutte queste teorie boccioniane sono profondi scandagli d'arte, suggestivi ed acuti stimoli a ricerche nella propria intimità creatrice, arricchimento delle classi psicologiche e tecniche in che si orienta la volontà che precede l'arte. E come un suggerimento che apre nuovi spiragli alla sensibilità degli artisti mi piace d'interpretare il canone della simultaneità: « Si tratta di unire al concetto di spazio il concetto di tempo ».

Questa della simultaneità è una fissazione futurista. Non è sintesi, ma meccanica fusione di vari elementi. È evidente che un'impressione lirica non può essere simultanea che sinteticamente, vale a dire come unità, così come l'accordo musicale è sintesi inscindibile. Ma non ostante la falsa espressione, il pensiero dei futuristi tende all'unità di che io parlo, ed in ogni modo apre nuovi spiragli sulla realtà per gli artisti che vorranno guardarvi. Simultaneità degli stati d'animo, dice Boccioni e dovrebbe dire unità.

E quando i futuristi affermano che il moto e la luce distruggono i corpi, insinuano nuove possibilità estetiche. Delle quali, dalle opere e dai manifesti futuristi c'è da trarre un catalogo.

Non è dunque tutta la teoria pittorica e scultorica del Futurismo un abbozzo e uno schema di possibilità che, considerato praticamente, ha un'indiscutibile valore d'attualità e di polemica?

La scultura futurista presentata da Boccioni è il primo segno dell'arte nuova. Prendetela se vi piace, per critica del passato e null'altro. È la critica necessaria alla dissoluzione della vecchia arte. E, per intendersi ancora una volta, è vecchia l'arte che si fa sul passato, non l'arte passata. Il passato diventa ogni ora moderno: il passatismo è la vera vecchiezza dell'arte. Michelangelo è sempre moderno, Rodin è già in gran parte un antico.

Gl'influssi della scultura boccioniana, come elementi disgregatori e poi ricostruttori dell'originalità dei singoli artisti non tarderanno. Già i nuovi giovani tentano possibilità nuove. È ancora una volta il lievito diffuso del moderno Futurismo. Magari al punto opposto: ma il Fu-

turismo ha eccitati i giovani a trovare sè stessi nell'intimità dell'arte e a rivedere i vecchi valori tradizionali e artificiali.

Con i criteri adottati finora vanno anche giudicati gli architetti futuristi. Essi pongono dopo la critica al passatismo dell'arte d'oggi, i loro canoni e le loro teorie. Propongono nuove foggie d'architettura, presentano prove ed esperienze e foggiano classi pratiche la cui utilità non può essere negata senza superficialità.

Certo, è assurdo dire con Sant'Elia che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche ed hanno maggior potenza emotiva che non le perpendicolari e orizzontali, ma le sue proposte sono ricche di sensibilità e di possibilità.

Virgilio Marchi è più cauto, ma non meno audace. Egli pensa un'architettura oltremodo drammatica col suo centro estetico nel dramma delle proprie forze.

Marchi ha dell'architettura un concetto rigorosamente estetico. Poichè quest'arte, negli ultimi tempi si è sviluppata in una linea d'ingegneria commerciale, pedante, imitativa quasi che i cosiddetti elementi pratici vi dovessero dominare, per un contrasto ineliminabile con gli elementi artistici, egli sente che bisogna rivendicare l'architettura all'arte pura. Un'opera d'arte architettonica è la fusione completa di elementi pratici (materia di elaborazione) e di elementi artistici (forma). La forma è essenzialmente lirica. Quindi il Marchi - con analogia alle ricerche del dinamismo pittorico-scoltorico futurista - afferma la possibilità estetica d'un'architettura dinamica, che risulti da linee-forze, da piani di rivoluzione, sintesi di movimenti astratti ecc.

Se la prima parte delle sue affermazioni è rigorosamente vera (l'architettura è arte anch'essa, e lirica pura) la seconda (la teoria del dinamismo) va guardata come volontà, stato d'animo, materia di elaborazione estetica.

I futuristi reagiscono anche contro il decorativo architettonico. Ed hanno ragione. Perchè, o il decorativo è parte integrale dell'opera, necessario artisticamente, e allora è ridicolo chiamarlo decorativo, perchè esso ha la stessa importanza della parte che chiamiamo principale e come questa è ineliminabile; o è invece un elemento aggiunto, ornamentale, non indispensabile e magari disturbatore della purezza lirica dell'opera, e allora bisogna nettamente sopprimerlo.

Che cos'è la decorazione presso gli architetti moderni? Un lusso di aggiunte *per abbellire*. Io dico per imbruttire. Nulla è più stolido di quelle decorazioni e di quei rilievi che simulano non so che simboli sotto i balconi e sulle facciate: e nulla è più idiota di quelle ca-



riatidi deformi che reggono sulle loro spalle il peso dei balconi (il più delle volte non reggono assolutamente nulla e sono anzi, esse, un peso inutile e perfino pericoloso).

Infine qualcuno move accusa d'incostruibilità ai disegni architettonici dei futuristi. È un'accusa da ingegneri e non da artisti. Ma in ogni modo è falsa. Per conto nostro non cerchiamo che la bellezza. Ed è questo che chiediamo ai futuristi ed a tutti.

#### La pittura dei suoni, rumori e odori

Considerazioni non dissimili da quelle che son venute svolgendo o accennando in sordina sulla pittura e sulla scultura, mi suscita il manifesto di Carrà: La pittura dei suoni, rumori e odori.

Non so che senso possa avere l'affermazione di Carrà che prima del 19° secolo la pittura fu l'arte del silenzio. Evidentemente un *suono* che io intuisco *pittoricamente*, un rumore o un odore che io intuisco come segno pittorico, è segno dunque di pittura. La mia intuizione determina il modo di essere di una sensazione e non c'è in natura un astratto suono che io tradurrò poi in pittura.

Può essere una questione di parole, nascente dal solito errore naturalistico per il quale un pittore riprodurrebbe con un suo mezzo e meglio con un mezzo della sua arte, un elemento della natura esterna chiamato rumore odore o colore ecc.

L'intuizione non è pittorica, nè odorifica, nè architettonica: in arte è lirica ed è assolutamente unica e creativa, non riferibile, nella realtà vera, a nessuna classe generica.

Ora se nella realtà pratica un segno che rientra nella classe empirica dei suoni lo chiamiamo sonoro, è inutile affermare di averlo riprodotto con un odore, vale a dire, con un'altra astrazione.

Ma qui bisogna, io credo, guardare alla *relazione* analogica. Così ne risulta una fusione di suono e di odore insieme, una realtà nuova, che l'artista ha male formulata dicendo che un suono può essere reso dal colore. Ed una nuova possibilità artistica si offre, attirando l'attenzione dei nuovi artisti, sui motivi che alla pittura può fornire l'elemento rumore e odore. Ed è esatta l'affermazione di Carrà che « portando nella pittura l'elemento suono, l'elemento rumore e l'elemento odore, i futuristi tracciano nuove strade ».

Ora se è stolido pretendere che tutti dipingano odori e rumori al modo di Carrà, è certo che le affermazioni del manifesto, sono stimoli

vibranti a provocare nuove sensazioni, a scoprire nella comune realtà nuovi segni e simboli lirici.

Materia d'esperienza che l'opera d'arte, sciogliendosi, annulla. Materia d'elaborazione. Nuova aggiunta ai sensi dell'artista. Vita che entra nel suo animo e dalla quale egli ritaglierà solo ciò che sarà attuale al suo spirito, vale a dire, solo ciò che dal fondo dell'infinita materia bruta egli libererà in forma.

Carrà esprime nel suo manifesto una serie di sensazioni personali vivacissime. In un significato molto discreto si può ammettere che nei vari artisti, predominando un certo senso su gli altri, tutte le cose si foggiano sotto una spiccata forma. E come l'architetto empirico vedrà in ogni elemento una linea di architettura, e il musicista una melodia, un accordo, una pausa, e uno scultore una massa da plasmare, il pittore vede colori, i suoi colori.

Io considero anche il manifesto di Carrà come una vibrazione di sensibilità che ha goduto a lungo d'essere scritta. Una poesia. L'autobiografia dei suoi odi e dei suoi amori coloristici.

Egli odia i colori in sordina, il senso del velluto, della seta, delle carni troppo umane, troppo fini, troppo morbide e dei pori troppo pallidi e troppo avvizziti. Nega i grigi, i bruni e tutti i colori fangosi. Egli adora i rossi che gridano, i verdi che stridono, i gialli scoppianti. Egli sa che vi sono suoni, rumori e odori concavi e convessi, conici, spirali ecc. e dal punto di vista del colore, gialli, rossi, verdi, turchini, azzurri e violetti.

« Nelle stazioni ferroviarie, nelle officine, in tutto il mondo meccanico e sportivo, i suoni, i rumori e gli odori, sono in predominanza rossi; nei ristoranti e nei caffè sono argentei, gialli e viola. Mentre i suoni, i rumori e gli odori degli animali sono gialli e blu, quelli della donna sono verdi, azzurri e viola ».

Se vi abbandonate a queste parole come ad un'onda sensitiva d'immagini, troverete l'artista: se le prendete nel loro senso d'assolutezza teorica non troverete nulla di vero: se le prendete come stimoli a scavare nel mondo una sensitività sempre più profonda, capace delle più vaste analogie e delle emozioni liriche più originali, questa è una materia che vi può suggerire infinite possibilità, aprire strade infinite. (1)

(1) Bisogna, allo stesso modo, considerare come una serie di stimoli e scandagli ad arte nuova il manifesto di Balla e Depero « Ricostruzione futurista dell'Universo ». « La valutazione lirica dell'universo, mediante le Parole in libertà di Marinetti e l'Arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica, della vibrazione universale.

« Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per rico-

## Intorno all'analogia

La reazione contro il Futurismo dei pittori, degli scultori ecc., nasce essenzialmente da una serie di pregiudizi tenacissimi. Vale la pena di occuparsi di qualcuno di essi: la natura e la somiglianza della riproduzione.

Per molti l'analogia pittorica è ancora assolutamente nuova. Se il più idiota scolareto delle scuole elementari scrive che il sole *dardeggia i campi*, nessuno trova a ridire. Ma se un pittore vuol esprimere la sua sensazione simile a quella, con un'analogia di dardi che danno con veemenza sulla terra, e la sensazione della terra voglia rendere plastica in una sofferenza di ferita, c'è subito chi dice che il pittore è pazzo. Si capisce la metafora del linguaggio verbalistico, non si comprende quella del linguaggio pittorico (o musicale ecc.). Se uno scolareto, e sia pure Pierino, scrive carduccianamente che l'aria è *plumbea* e l'afa *pesante*, i passatisti approvano: ma se un pittore vi dice che egli ha sentite le nuvole come volume e come peso e ne ha dato un senso di solidificazione che opprime, c'è chi osserva che il pittore è mentecatto. Ancora una volta i passatisti sono pronti a dire che nel componimento di Pierino l'immagine dell'aria di piombo è un tropo (e credono d'aver detto tutto), ma nella pittura è un'assurdità.

Eppure anche nella pittura più passatista sono state plasmate e rese fisiche delle pure astrazioni: l'aureola dei santi plasmata come luce in pittura e in scultura che cosa è mai?

Dirò di più: tutti i simboli religiosi sono solidificazioni plastiche, impressioni pittoriche di analogie astratte.

• struire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.

• Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico della tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro piani di cartone, stoffe e carte velline, ecc., il primo complesso plastico dinamico.

Il nome di Balla, di questo artista che ha rinnegata la sua fama di pittore passatista per cercare un'adesione sempre più vicina al suo spirito, in nuove creazioni pittoriche: che con animo di giovinezza esalta tutte le originalità e tutti gli eroismi creativi, va qui ricordato anche come un magnifico esempio di ciò che può la fede e la passione un po' astratta dell'arte negli spiriti più romanticamente tormentati del nostro tempo.

La verità è che la critica passatista non guardò alla vera intimità dell'arte, significata dall'intenzione dell'artista così come fu espressa: ma guardò la vecchia arte con criteri naturalistici. E in tutte le allegorie non cercò che, genericamente, *donne*, e non già il loro significato lirico, relazione il più delle volte, tra il cosiddetto titolo (soggetto) e il carattere e l'atteggiamento della figura espressa.

Io dico che in molte allegorie del passato, la *donna* è scomparsa: è un puro motivo: e il valore dell'opera è nell'unità lirica intuita dall'artista, che, attraverso una cosiddetta donna, plasmò la sua idea.

Ma la vecchia critica e il vecchio pubblico non cerca poesia e pittura, ma donne nude, uomini con brache o senza, paesaggio dal vero ecc. Non l'arte, ma la natura fisica.

Dicono ancora: se un futurista non scrive sotto al suo quadro quello che egli ha voluto esprimere, nessuno lo capisce. Ora, intendiamoci: anche Michelangelo ha bisogno di scrivere sotto al suo gruppo: *La Pietà*, e sotto la sua statua: *Mosè*. E voi cogliete il valore estetico dell'opera, proprio dalla relazione ideale in cui ponete queste parole (che ne fanno parte integrale) con l'opera marmorea. E ho detto che le parole bisogna intenderle come unità assoluta col marmo o col quadro: sono anzi, dico meglio, anche esse il quadro. Quelle parole sono uno stimolo che vi aiuta ancora a penetrare l'intimità dell'artista e mettervi dal suo punto di vista e identificarvi con lui, per cogliere l'intera espressione estetica. Nulla pertanto deve vietare a un futurista di presentare un quadro che è incomprendibile a chi non sappia e non voglia fare lo sforzo di capire che cosa egli ha voluto esprimere. V'è un insieme di conoscenze che devono chiamarsi storiche, senza le quali non si può comprendere nè la pittura di Raffaello, nè quella di Boccioni: e queste conoscenze storiche servono a mettere lo spettatore nel punto stesso dal quale mosse l'artista nel foggare la sua creatura.

Ed è assurdo dire: il futurista può mistificarmi. Non è vero: quando tu abbia tutti gli elementi pel giudizio estetico, la tua anima non può mentire e tu non puoi esser tratto in inganno. Ed è certo che anche la menzogna bisogna che diventi cosa tua, perchè tu l'accetti o la respinga. Il critico non può mentire a sè stesso, se ha tutti gli elementi necessari alla sintesi del suo giudizio.

E d'altra parte la situazione non cambia per un quadro passatista. Se un pittore antico o falso antico vuol dare ad intendere di aver voluto rappresentare la purezza e la castità nella figura di una donna nuda, che potè essere a lui ispirata nel caldo breve d'un colloquio postribolare, tu hai nella tua anima, quando abbia compiute tutte le

necessarie ricerche, la possibilità d'intendere e di smascherare il pittore. E dirai che l'ispirazione di Filippo Lippi magari, è sensualità, e che egli è pittore non già per aver dipinte madonne, alle quali nel momento creativo non pensava, ma per aver colte squisitezze carnali con profonda serenità lirica. Che egli abbia voluto mistificarti prima o dopo d'aver creata la sua opera, ciò non importa. Tu hai la possibilità di comprenderlo e di aprire la necessaria parentesi nella quale egli non mentiva: il momento creativo. E quello solo esiste per te, e le sue intenzioni posteriori o antecedenti che nel momento artistico non eran presenti in lui, tutto profondato nella bella espressione della sua opera, non riusciranno a trarti in inganno. Chè se egli volesse poi regalarti un suo pasticcio pratico e farlo passare per arte, non gli sarà sufficiente manifestare non so che riposte intenzioni d'arte: tu sentirai in quel letto di morte e resurrezione che è il tuo terribile spirito, che egli non è riuscito ad essere artista in quell'opera, e che dunque la sua tela è falsa e mistificatrice.

Insomma per i futuristi o per i passatisti, poichè l'arte vera è proprio il punto di vista della creazione espressiva d'un artista, la questione critica resta sempre quella.

Dicono altri, preoccupati di quanto v'è in pittura di naturalistico e d'imitativo delle cosiddette cose esistenti: un pittore passatista che pretendeva e voleva far credere d'aver foggiato nella figura di una donna, poniamo, la *Clemenza*, poteva non essere riuscito nella sua intuizione, ma per lo meno ti dava una donna: un futurista ti dà il caos, un caos di colori e di linee.

Non è molto dignitoso e decente rispondere a simili obiezioni. Come si farà a spiegare a chi non ci ha finora capiti, a chi non sa che cosa sia l'espressione artistica, che non basta fare una donna più o meno popputa per far dell'arte, e che questa donna che non ha saputo essere la *Clemenza*, che non ha saputo diventare lo stato d'animo dell'artista, non è già figura d'arte, ma è un tradimento fatto all'intuizione che non ha espresso quanto l'intima norma dettava? Se l'opera d'arte è sbagliata, cosa può interessare la pretesa donna foggiate? A meno che non si verifichi il caso al quale ho accennato: che cioè nel momento creativo, il vero interesse lirico fosse l'espressione di quello che si è foggiate e, in questo caso, la figura di quella donna. Allora l'opera d'arte esisterebbe non come la *Clemenza* - pretesto dimenticato dall'artista nell'intimità creativa - ma come quella determinata figura di donna che è stata espressa. Ma se ciò non è, la pretesa donna non è arte. E non vale più del guazzabuglio pittorico che voi avvertite in un'opera futurista.

Ora io vi dico: penetrate quest'arte nella sua intimità, studiatela, liberatevi dai pregiudizi naturalistici, vincete i pregiudizi stessi del Futurismo. Voi dovete collocarvi nel centro vitale dell'intuizione d'un artista. Al di fuori del tempo e dello spazio. In spiritualità pura. E conoscerete quanto di arte vi può essere (non futurista, ma soltanto arte, senza aggettivi) nell'opera di molti tra i futuristi. E conoscerete anche quello che in qualcuno o in troppi di essi è mistificazione, capriccio, arbitrio, imbecillità.

### La Musica

La teoria musicale del Futurismo è travagliata dallo stesso errore iniziale che vizia le altre teorie marinettiane, boccioniane, ecc. contenutismo e astrattismo formale.

A me preme innanzi tutto affermare che l'estetica musicale di Pratella, mentre crede anch'essa all'autonomia della musica come arte dei suoni, lascia inalterata e complica forse la vecchia retorica della musica.

Ma ciò premesso e riconosciuto come è necessario il valore di originalità della musica in atto di Pratella, dalla *Sina* all'*Inno alla Vita* e all'*Aviatore Dro*, chi può negare il valore polemico della teoria musicale futurista? Chi può negare l'inferiorità dell'arte moderna che ha esaurite le vecchie volute musicali nell'esperienza wagneriana e vagola nei tentativi del debussyismo e dello strawinschismo? V'è oggi una musica che wagnerizza il Massenet (Sardou della musica) nelle svenevoli dolcezze del sentimentalismo da lettere d'amore, e compie una parodia involontaria dell'orchestrazione wagneriana attraverso Strauss.

C'è prima di tutto una serie di questioni pratiche. I musicisti italiani sono di solito spaventosamente ignoranti, e non già solo della lingua e letteratura musicale, ma delle più elementari conoscenze scientifiche e letterarie. Spesso analfabeti. Credono magari che Donizetti fosse un prete, Don Izetti.

I critici musicali italiani, tranne poche e cospicue eccezioni fra i giovani, sono incolti o retrivi o falsamente moderni, o addirittura primordialmente ignoranti.

E poi in Italia il mediocrismo intellettuale, la bassezza mercantile e il misoneismo, riducono la musica ad una forma unica e quasi invariabile di melodramma volgare, da cui risulta l'assoluta inferiorità nostra di fronte all'evoluzione della musica negli altri paesi ».

E se in Germania la musica è rappresentata da Strauss e Reger e magari Schöenberg e in Inghilterra da Edoardo Elgar, e in Francia da Debussy, Dukas, D'Indy, Ravel, e in Russia da Modesto Mussorgski e Alessandro Glazounow: in Italia invece « insidia ai giovani e all'arte vegetano licei, conservatori ed accademie musicali. In questi vivai della impotenza, maestri e professori, illustri deficienze, perpetuano il tradizionalismo e combattono ogni sforzo per allargare il campo musicale. Da ciò repressione prudente e costringimento di ogni tendenza libera e audace; mortificazione costante della intelligenza impetuosa; appoggio incondizionato alla mediocrità che sa copiare e incensare; prostituzione delle grandi glorie musicali del passato; limitazione dello studio ad un vano acrobatismo che si dibatte nella perpetua agonia d'una cultura arretrata e già morta ».

Io conosco le angustie di Pratella. Scrive egli che occorre « liberare la propria sensibilità musicale da ogni imitazione o influenza del passato, sentire e cantare con l'anima rivolta all'avvenire, attingendo ispirazione ed estetica attraverso tutti i suoi fenomeni presenti umani ed extraumani ».

Or ciò non è chiaro: e, comunque, l'artista deve risolvere il suo momento lirico, il vero sè stesso artistico, al di fuori del passato, sì, ma anche al di fuori di un vuoto avvenire: egli in quanto artista è fuori del tempo: diventa passatista o avvenirista soltanto se non è abbastanza poeta.

E scrive ancora Pratella che occorre « combattere le romanze del genere Tosti e Costa, le stomachevoli canzonette napoletane e la musica sacra, che non ha più alcuna ragione di essere, dato il fallimento della fede ». In queste parole c'è non solo angustia molta, ma ripetizione passatista di vecchi pregiudizi sui generi artistici: chè la musica sacra non esiste, ma gli artisti in cui si elaborano quegli stati d'animo che la nostra classificazione mnemonica scrive sotto l'etichetta di *sacri*. E l'artista è un infinito che non si condanna o esalta per una formula, per avere cioè scritta musica sacra o magari anticlericale, ma per aver fatta sentire o meno liricamente la gioia della carne o quella della preghiera. Se la maggioranza (perchè una critica, poniamo, alla musica sacra come quella di Pratella muove da una statistica delle comuni credenze) se la maggioranza non sente più la fede: chi vieterà ad un musicista che nell'intimità del suo spirito senta liricamente il fascino e l'ardore alla religione cristiana, di cantare la gloria di Dio e dei cieli? Peggio per chi non lo comprenderà.

Ma certo, a dispetto delle parole, Pratella vuol combattere la mu-

sica sacra che non ha nessun contenuto di attualità vivente nell'animo di un artista che non crede, e finge per snobismo o per tradizione o per comodo di sentire in Messe e in Te Deum una fede non mai posseduta. Ma se è ciò, si vuol dunque combattere anche la musica profana non veramente sentita: che è un modo di arrivare alla verità: combattere ciò che non è arte, ma finzione e praticismo e intellettualismo e copia e ripetizione.

Così noi crediamo che Pratella debba giungere ad una maggiore spregiudicatezza estetica e liberarsi dalle incrostazioni scolastiche che rimangono ancora nella retorica della musica.

Noi, più radicali di Pratella, sappiamo affermare che il contrappunto e la fuga come l'armonia, come la polifonia armonica che egli vuol sostituire al contrappunto e alla fuga, creando una fusione razionale (ahjmel!) del contrappunto con l'armonia, sono assolutamente formule pratiche che ogni artista rompe con violenza nei suoi momenti creativi. Non ammettiamo sostituzioni. Mettiamo in guardia contro l'equivoco di credere musica uno schema storico di molte esperienze musicali del passato. Gli studi della musica in fatti non possono essere che rievocazioni del passato. Siamo allo stesso errore dei grammatici. La grammatica è una storia schematica della lingua, ridotta a criterio di norma.

Noi invece, alle regole della polifonia armonica, sostituiamo non l'arbitrio puro, ma la libertà inesauribile e assoluta delle singole creazioni.

Occorre liberarsi dalla retorica della musica.

I generi musicali sono una selva assai più fitta e torbida di quelli letterari. La melodia e l'armonia, la monodia e la polifonia, il canto e la sinfonia, il dramma e più genericamente il teatro musicale, sono diventati pregiudizi fondamentali che s'insinuano con una flessibilità ultracromatica in tutte le valutazioni critiche della musica.

E non soltanto dominano le affrettate pagine notturne della cronaca (critica) giornalistica, ma lusingano talvolta i migliori; con raffinati paradossi di modernità, con brillii d'erudizioni sottili e complicate, con astrazioni che tentano inconsciamente di chiudere la realtà divina nei loro argini troppo facili e politici. V'è infine qualche pretesa di filosofia e d'estetica, che sembra il ricordo un po' velato di letture troppo forti, per essere compite a volo; quelle che lasciano ronzii confusi di nebbie violette, come l'ebbrezza leggera di certi vini orientali.

Un brano musicale è stato valutato analiticamente, a seconda che fosse, che so io, melodico o armonico, sinfonico o teatrale, sacro o

profano, strumentale o vocale, *serio* o *buffo*, tenendo presenti *modelli* passivi o arbitrari che non hanno nessun valore di norma assoluta. Cotesti criteri nascono da un concetto equivoco dei generi, o come più comprensivamente si può dire, della *retorica* musicale: e l'equivoco consiste nello scambiare per categoria estetica, come ho già detto, costruzioni pratiche di comodo, che schematizzano in margini astratti d'eguaglianza e di somiglianza la diversità innumerevole dell'arte; come la statistica irrigidisce in formule numeriche la diversità individuale delle azioni umane.

Occorre negare finanche le divisioni di melodia o armonia.

Melodia ed armonia; monodia e polifonia ecc.: queste distinzioni suggeriscono con un fascino incoercibile perchè molto comodo e facile, valutazioni esterne dell'opera d'arte a seconda di maggiori astratte complicazioni tecniche. E c'è subito chi sdegnava la facil musica linearmente melodica per le architettazioni polifoniche legalmente riconosciute dal contrappunto: e c'è chi sprezzava la musicchetta lieve col tradizionale accompagnamento umoristico, per le algebriche foreste di note: dinanzi a costoro il melodico Bellini non può valere a priori il polifonico Wagner.

Ma per noi quando l'arte è davvero pura, vibra nella più semplice canzonetta napoletana, come nel più intricato poema sinfonico di Riccardo Strauss ragioniere della musica; nella ingenua semplicità coloristica d'una canzone di popolane come nella polifonia inquietante ma spesso vuota di Debussy o nei raggi ultravioletti dei giovanissimi musicisti italiani. Non è un paradosso agguagliare quando sia esteticamente riuscito un valtzer da caffè concerto alla cavalcata della Walkiria, come l'organetto dei provinciali e il mandolino dei barbieri all'orchestra dei più grandi teatri.

Poichè l'arte non consiste nel procedimento astratto dell'armonia (fusione di più note) o della melodia (variazioni su una nota sola) ma nella realtà espressiva d'una determinata opera. Anche da un punto di vista tecnico è impossibile contrapporre melodia e polifonia. La nota musicale isolata contro un gruppo di note è come il colore puro in rapporto a più colori che insieme combinati suscitano un unico colore nuovo. E' come la vocale sillabica: *a, i...* L'accordo di più note (fusione assoluta in suono unico) è come la sillaba a base di consonanti e vocali, suono unico che soltanto astrattamente può essere diviso in vocale e consonante: *la, fra, stri...* Un gruppo di note sincrone dà un suono unico che soltanto con una divisione posteriore, pratica ma irreal, può essere diviso: l'accordo è sintesi, unità asso-

luta inscindibile, fusione perfetta e concreta di vari elementi astratti. La nota « predominante » è legata necessariamente alle altre note: separarla significa distruggerla annullarla. Queste tra melodia e armonia sono differenze naturalistiche fondate anche su complicazioni di spazio e tempo. Ma il tempo e lo spazio musicali sono forse percepiti come tali? O v'è forse nell'attività dello spirito un momento (se non sia il pensiero attuale di questa cosa) in cui lo spazio ed il tempo si ritmino e si rappresentino? E più ancora sono forse percepite la complicazione e la molteplicità di note che debbono poi fondersi in un accordo?

Così la polifonia è in realtà melodia unica in tutti i suoi elementi, compreso il cosiddetto accompagnamento. Un'orchestra è uno strumento solo con tutti i cantori, coro unico anche fisicamente. La vita è unità nella sua immediatezza: se il pensiero astratto la dirompe, deve subito il pensiero concreto ricompilarla. L'immagine spirituale è unità: la differenza tra melodia e armonia è dualismo insistente, molteplicità passiva ed assurda.

Come volete fermare in astrazioni le differenze tra armonia e melodia, se ogni melodia è all'infinito diversa come ogni armonia, ogni gamma, ogni nota? Che un musicista abbia volubilità ritmiche ove le note passino per tutte le gamme o sia invece chiuso tra le otto astratte note in una parentesi meno vasta, non è materia di critica d'arte, ma d'aritmetica e di statistica.

Così le differenze tra cromatismo e diatonismo sono nient'altro che schemi facilmente unificabili, e nella verità sempre diversa e autonoma dei procedimenti di un musicista, facilmente annullabili.

#### Nuove possibilità musicali

Dopo aver detto tutto ciò e insistito sui maggiori pericoli, possiamo affermare che è profondamente suggestivo sentire la realtà secondo nuove sensibilità. « Si concepisca la melodia armonicamente: si senta l'armonia attraverso diverse e più complesse combinazioni e successioni di suoni, ed allora si troveranno nuove fonti di melodia ».

Ed è interessante la proposta di Pratella per la realizzazione del modo *enarmonico*. « Mentre il cromatismo ci fa unicamente usufruire di tutti i suoni contenuti in una scala divisa per semitoni maggiori e minori, l'enarmonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre a prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo dei suoni combinabili, ci permette anche nuove e più svariate

relazioni di accordi e di timbri. Ma soprattutto l'enanarmonia ci rende possibili l'intonazione e la modulazione naturali e istintive degli intervalli enarmonici, presentemente infattibili data l'artificiosità della nostra scala a sistema temperato, che noi vogliamo superare ».

Così è interessante ciò che Pratella dice circa il procedimento polifonico e l'alternarsi e il succedersi di tutti i tempi e di tutti i ritmi. Ciò, anche se nella realtà il tempo musicale, finzione meccanica, non esiste. La musica vera è al di fuori del tempo e dello spazio: coincide con l'assoluto della creazione: è eterna. Questa è la ragione per la quale, pur discutendo la teoria data da Pratella, io credo che essa sia raccomandabile solò come ricerca e scandaglio di nuove possibilità e sprejudicatezze e libertà.

Così Pratella ha ragione contro coloro che scambiano per forma sinfonica « i soliti schemi tradizionali, trapassati e sepolti della sinfonia ». E nessuno vorrà considerare fatui i suoi consigli, quand'egli scrive parole come queste: « Impossessarsi di tutti i valori espressivi tecnici e dinamici dell'orchestra, e considerare la istruzione sotto l'aspetto di universo sonoro incessantemente mobile e costituente un unico tutto per la fusione effettiva di tutte le sue parti ». « Portare nella musica tutti i nuovi atteggiamenti della natura, sempre diversamente domata dall'uomo per virtù delle incessanti scoperte scientifiche. Dare l'anima musicale delle folle, dei grandi cantieri industriali, dei treni, dei transatlantici, delle corazzate, degli automobili e degli areoplani. Aggiungere ai grandi motivi centrali del poema musicale il dominio della macchina e il regno vittorioso dell'elettricità ».

Ed egli ha polemicamente ragione, se si tenga conto dei pregiudizi dei musicisti e dei musicologi, quando consiglia « un'assoluta libertà di ritmo col lasciare alla sua frase espressiva, la multiforme varietà e l'indipendenza individuale che il verso libero ha trovato nella parola ». « Sentimento libero del ritmo e dell'espressione, come la parola, il verso futurista, il volo della fantasia, il battito del cuore ».

Ed ha polemicamente ragione quando insiste sulla distruzione della quadratura. « La quadratura con le sue simmetrie e cadenze di piccola danza borghese, viene distrutta e sostituita dall'intuizione libera di relazioni ritmiche istintive e simpatiche ». Ciò è la libertà in atto che sa i suoi limiti nell'istinto (io dico nella coscienza) della sua creazione.

Così non sarà una pura trascrizione tecnica quella che tenga conto della nuova maniera che il Pratella ha di considerare e segnare il tempo. Ciò influirà, nel ricorso delle attività spiritali, sulla sensibilità musicale.

Perchè io so che i precetti tecnici non sono necessari: ma chi negherà che siano utili? In fondo essi rispondono alle migliori e maggiori ricerche ed esperienze contemporanee: e certo come si rinnovano le retoriche e le grammatiche col variare, si dice, della lingua, si possono anche variare le nuove tecniche.

Nessuno direbbe che sia oggi attuabile la grammatica di Basilio Puoti. La lingua si è arricchita, perchè la letteratura, la vera lingua, si è arricchita di modi e di forme diverse.

E si dica lo stesso della musica, come si deve dire dell'architettura alla quale, sia pure come schema grammaticale, non basta più Jacopo Baruzzi: o della pittura alla quale non basta Leonardo.

La musica moderna tende indiscutibilmente non già ad opporsi all'antica (a che pro?) ma a differenziarsi raccogliendosi quasi in un nuovo centro di possibilità acustiche. Ma ciò è una frase che serve solo a dire che un'opera d'arte è diversa da un'altra, oltre i confini di tempo e di spazio.

L'armonia vuol configurarsi come luce sonora nella quale si muovono figure e linee e disegni melodici: inseparabili se pur distinti: l'armonia come passaggio impressionista: come prospettiva lirica: benchè i nuovi procedimenti siano monadistici, e la diffusione armonica, l'aureola armonica si trovi meglio in Wagner che non nel monadismo di Debussy.

E nessuno negherà il valore pratico di quanto Pratella scrive circa la nuova melodia che deve nascere da una nuova scoperta armonica.

L'additare in ogni modo i nuovi procedimenti armonici significa abbreviare con un motto la fatica e la ricerca dei musicisti. È una grammatica volta al futuro come l'altra è uno schema storico del passato.

Al quale proposito sembra a me che una storia della musica italiana sarebbe ora di scriverla.

La lingua musicale nazionale esiste come la lingua verbalistica. Occorre una storia specifica della musica nazionale. La storia della letteratura, storia di tutta l'anima italiana in iscorcio, non basta. Occorre la storia della letteratura che si chiama musica.

Finora per la pittura, la scultura e la musica, la storia non fu abbastanza specificata nei suoi valori empirici nazionali. Come nelle scuole si studia la letteratura italiana, occorre cominciare a studiare la musica italiana. Nè si osservi che la musica è universale e non ha patria. Anchè la letteratura non ha patria nè l'arte: semplicemente esistono opere d'arte. Neppure le diverse lingue hanno auto-

nomia se non quella del singolo prodotto artistico che le annulla come tali. Qui si parla d'una specificazione empirica.

Si tratta di formare una cultura nazionale: quella internazionale nascerà poi. Dunque promuovere riproduzioni di opere italiane. Intensificare la cultura musicale. Creare la storia della musica italiana. Che il canto gregoriano in quello che ha di veramente musicale e non già di oratorio, sia davvero conosciuto: che i nomi di Palestrina o Gerolamo Frescobaldi o Michelangelo Rossi o di Claudio Monteverdi non siano puri nomi.

### L'arte dei rumori

Non ho mai partecipato all'antipatia che il solo annunzio dell'arte dei rumori ha suscitato nelle anime timorose ed in quelle temerarie. E al punto in cui sono e dopo tutto quello che sono venuto dicendo sulla natura dell'arte, mi si può consentire di dichiarare senz'altro che l'arte dei rumori ha per me un doppio valore: creazione di nuovi strumenti (accrescimento perciò della materia di elaborazione artistica); e stimolo a nuove possibilità musicali.

Tutto ciò non è poco: è moltissimo. Se tutta la musica di Russolo e le applicazioni di Pratella cadessero, resterebbe l'idea ad agire su gli altri. Perché il valore di certe innovazioni è spesso nelle idee che esse suggeriscono.

Si sono spaventati del titolo. Hanno detto: i rumori sono materialità brutta. E ciò è falso: quando un artista adopera un rumore come un motivo della sua sintesi lirica, il rumore è trasfigurato. E Russolo ha detto chiaro che l'arte dei rumori « attingerà la sua maggiore facoltà di emozione nel godimento acustico in sé stesso che l'ispirazione dell'artista saprà trarre dai rumori combinati ». « Potremo distinguere dieci, venti o trentamila rumori diversi, non da imitare semplicemente, ma da combinare secondo la nostra fantasia ».

Io non credo che - contro e non ostante le teorie - l'arte si materializzi e come scrisse Papini, il cerchio si chiuda, tornando l'arte realtà. Io non credo a questa realtà e perciò non ho paura. Che Picasso rubi latta e legno e stoffa alla natura, per cogliere in un suo quadro figurazioni plastiche; che Boccioni ricorra ai più materiali elementi naturalistici per costruire di metallo e di vetro e di cemento e magari di macchine i suoi volumi scultorii: che Marinetti, esasperando il tormento di Pascoli per tradurre l'immediatezza delle impressioni

primordiali, adoperi suoni naturalistici ed onomatopée rumoristiche: ed acueno lo spasimo di Mallarmè segni ideografie tipografiche atte a costruire magari gli oggetti e la natura che si sta esprimendo: e adoperi la vocalità rumoristica che riproduce la natura; che Russolo infine trasporti la fisica in arte: tutto ciò non dà pensiero per le sorti dell'arte. Il problema non è già nel mezzo che può essere indifferente. Si tratta invece di vedere se quando Picasso e Boccioni e Marinetti e Russolo adoperano i segni e i modi e le forme sul ricordate, essi agiscano per un impulso artistico o per un capriccio estraneo all'intimità dell'arte.

Perciò le esasperazioni di costoro invece d'essere riproduzione del fisico, sono frenesia di novità contro l'abitudine. Manco a dirlo, il pezzo di legno di Picasso e la natura vocale di Marinetti sono creazione loro: non è detto che raggiungano sempre l'arte. Ma qui è il problema. Io non mi preoccupo del mezzo tecnico. Quando si fa arte il mezzo coincide col fine. Purchè diate arte, vi è consentito produrla comunque vi piaccia e dovunque.

Or io so che l'arte dei rumori, non ostante la negazione di Russolo è sempre esistita ed è la empirica musica con le infinite possibilità di suono che essa presenta. Ed è impossibile dividere i suoni dai rumori, se non con una divisione quantitativa, la quale trasforma il rumore in un modo d'essere del suono. Oppure una diversa divisione rispondente alla comune interpretazione, affermerà che il suono è la musica e il rumore la sua negazione.

Il rumore non può essere definito come una nascita scattata dalla macchina. Il rumore è stato sempre null'altro che il caos brutale del suono: il rumore è stato il suono grezzo, non organizzato da volontà artistica, non faticato da spirito estetico, e come tale è esistito sempre. L'idea empirica che noi abbiamo del rumore non è neppure più intensa di quella che potevano avere gli antichi.

Vi sono dei rumori nuovi (anche quelli che scorrono come olio nero monotoni; ma qui si parla sempre approssimativamente): ma i rumori della vita moderna non hanno influsso sulla natura, da modificarla. Dirò di più: il rumore ha valore quando è avvertito come tale: e chi di noi concepisce il rumore come punto centrale della sua vita quotidiana di città? Un antico, dalla caduta del più minuscolo oggetto (come del resto ognuno di noi, a seconda delle relazioni tra quiete e tumulto e movimento in che si svolge la nostra vita) poteva magari subire un'impressione rumoristica superiore a quella che ad

un moderno può dare l'uragano raccolto e fremitante di un'officina. Perchè ancora una volta, ogni sensazione è assolutamente individuale, e il torto dei futuristi è di credere a un'astratta natura esterna, ad un effettivo esistere di rumori eguali per tutti.

Qui si ferma in uno schema la vita dinamica del mondo e la si chiama rumore: lì si ferma il dinamismo ideale del mondo e lo si chiama velocità fisica.

Il rumore non è un elemento indispensabile all'arte, perchè - si dice - è nato con la scoperta delle macchine. Io so che se il rumore - inteso fisicamente - è un portato delle macchine, il silenzio di molte industrie è anch'esso un portato delle macchine. La macchina fora il ferro col suo trapano silenzioso che sostituisce il vecchio martello fragoroso: e raccogliendo in una intensità di spazio e di tempo, assai distanti strumenti di lavoro, diminuisce anche quantitativamente il rumore.

Ma tutto ciò è questione di lana caprina. E' vero che per la sensibilità dell'artista, il rumore può esistere o essere assolutamente nullo. Qui è il punto.

Così io non sono d'accordo con Russolo, quand'egli traccia una storia della musica che per me ha il torto di diventare uno schema ed una cronaca della musica meccanica. L'arte musicale non è nata nel tempo. Siamo qui ancora all'astratto criterio di progresso che si trasporta alla musica. Certo che la musica d'oggi è diversa da quella greca, si sviluppa in una nuova sensibilità: ma che cosa può significare il dire che essa è più vasta? Le possibilità che i Greci ignoravano non modificano il carattere dell'arte che è quello di essere o non essere. Tanto varrebbe non più far arte, perchè quelli che verranno, conosceranno certamente possibilità da noi ignorate.

E se noi moderni facciamo cantare un'orchestra invece d'un flauto solo, la nostra arte è soltanto diversa da quella antica, ma non già migliore arte di quella (confronto passivo) perchè più ricca di elementi tecnici.

Poichè l'arte è nell'anima d'un poeta che l'ha espressa, tutto il mondo è inutile se non sia quello del poeta.

La musica cresce come cresce una lingua: ma i poeti moderni non sono più poeti degli antichi perchè hanno un maggiore vocabolario. Il vocabolario è esterno all'arte. E tutto quello che si conosce è sempre troppo poco di fronte a quello che l'artista crea e che non è mai conosciuto prima d'allora. E tutte le esperienze possono essere utili o inutili a seconda dell'animo del poeta. In un secolo che rende polifonica la sua arte, perchè non consentirete ad un musicista di cogliere

in gioia, con poche note lineari, le intimità più liriche del suo spirito? Or è certo che non si può giudicare un artista se non da ciò che egli ha sinceramente espresso. E non può il pubblico imporgli le sue preferenze polifoniche. Il critico d'oggi contro un artista che sciogla in melodia semplicissima una sua profondità lirica, ha il torto di guardare agli schemi e non all'arte. Uno scrittore ricco di parole come D'Annunzio, orchestratore di parole, non è più poeta di Leopardi, melodista della poesia. Nè Strauss è più musicista di Pergolese.

Ma quando ci si abbandoni come uno schema pratico, atto a suscitare direzioni di esperienze e orientamento di ricerche, l'arte dei rumori di Russolo, diventa d'un'inquietante efficacia. Anche Beethoven fu preso dal fascino musicale di una cascata. Russolo ha sentito che « ogni rumore ha un tono, talora anche un accordo che predomina nell'insieme delle sue vibrazioni irregolari ». Egli è un poeta che consiglia la sua sensibilità.

« Per convincersi della verità sorprendente dei rumori, basta pensare al rombo del tuono, ai sibili del vento, allo scrosciare d'una cascata, al gorgoglio d'un ruscello, ai fruscii delle foglie, al trotto d'un cavallo che s'allontana, ai sussulti traballanti di un carro sul selciato e alla respirazione ampia solenne e bianca d'una città notturna, a tutti i rumori che fanno le belve e gli animali domestici e a tutti quelli che può fare la bocca dell'uomo senza parlare o cantare. Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio dei motori che fiatano e pulsano con una indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle seghe meccaniche, i balzi dei trams sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrir delle tende e delle bandiere.

« Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee. Nè bisogna dimenticare i rumori nuovissimi della guerra moderna ».

## Il teatro sintetico

Voglio innanzi tutto esprimere la più intensa e aggressiva antipatia verso la maggior parte degli attori e comici, torrente d'imbecillità caricaturale, impiastro di sentimentalismo e di retorica di ciabattini, istrioni irrimediabili, brillanti da fiera, tragedi da pubblici orinato. (Dichiaro che non ho mai scritti drammi, almeno finora, e nessun *copione* mi fu perciò rifiutato da qualche illustre capocomico o da qualche elegante prima attrice).

Io non amo il teatro, esibizionismo noioso e pederastico dell'arte. E Shakespeare lo adoro soltanto se nessun cenciauolo di palcoscenico me lo rende antipatico e spesso imbecille, quando cioè posso mettermi, senza ruffianeschi sensali, in contatto vivo della sua migliore e più profonda *humanitas* lirica, anima contro anima.

Espressa questa mia doverosa antipatia contro i falsificatori dell'arte, io posso dichiarare, rispettate le eccezioni, la più commovente sfiducia negli autori drammatici, in quanto soprattutto, consapevoli servi di un particolare *genere* d'arte: il cosiddetto teatro. Ciò che in esso è pure carattere esterno, il modo di esposizione, che sostituisce cioè il libro e la narrazione con una parvenza d'azione: ciò che è pura tecnica e puro mezzo, estraneo al vero moto d'animo che sprigiona l'opera d'arte, diventa nei cultori del genere il centro stesso dell'opera da compiere: nasce il codice della *teatralità*.

Non avviene forse lo stesso, quando invece di scrivere una poesia che nasca soltanto come sublimazione lirica d'uno stato d'animo, si trasporta l'interesse dall'interno all'esterno, e si cerca di comporre, con tutte le regole stabilite dai codici letterari, un'elegia o un treno, un'ecloga o un ditirambo? Allora il cosiddetto poeta non scrive già per realizzare un suo moto dell'anima, ma per attuare il genere retorico proposto e imposto alla propria ispirazione.

Ciò è avvenuto in gran parte, nel cosiddetto teatro contemporaneo. E non mette conto dirne altro, perchè i caratteri poi che segnano il vero spirito artistico o falsamente artistico del teatro odierno, sono gli stessi che ho colti nel primo capitolo di questo libro per disegnare il quadro della letteratura contemporanea: praticismo sensuale e frammentario. Dico che nel teatro la mediocrità degli scrittori è più diffusa, lo sfruttamento delle più grossolane e porche abitudini del pubblico è più evidente e più impudico, il femminilismo artistico più che

mai profondo. Gli autori hanno presenti da una parte il pubblico e dall'altra gli attori che a rotonda bocca declamano: così fanno il teatro, non l'opera d'arte.

Ripetizione di vecchi soggetti, di situazioni barbute, il « triangolo dell'adulterio », il pietoso scacolare sui morti, da Nerone a Francesca da Rimini, le psicologie da cinematografo, le tesi peregrine e stitiche sulla inesorabilità dell'amore, l'avvocatismo da Corte d'Assisi pei delitti passionali, gli intrecci da romanzi per serve divenute *etaire*, le catastrofi dissimulate o brutalmente svelate delle più risibili tragedie: questo è il cosiddetto teatro moderno. Tutto lo scolo del Romanticismo, si canalizza sulle scene contemporanee, e le eccezioni son rare.

Ebbene, io credo nell'efficacia del teatro sintetico di Marinetti e compagni per il superamento di tutto il decadentismo romantico in che infradicia il teatro contemporaneo. Perchè mi vuol parere che esso scomponga nell'ironia e nella caricatura tutte le vecchie figure della retorica e sia preparazione quindi d'un nuovo teatro. Dirò meglio, di nuova arte, perchè non vorrei, al punto al quale sono giunto, offrire ai lettori più desiderosi, l'illusione ch'io creda alla nuova arte e al nuovo genere detto Teatro.

Il teatro sintetico è per me la più alta e intelligente caricatura delle tragedie e delle commedie contemporanee. Questo è il lato che di esso mi sembra vivo e vitale. Ma la riforma del teatro, la creazione d'un teatro atecnico, dinamico, simultaneo, autonomo, alogico, irrealista, se pur va, come sempre, interpretato quale una proposta e un'offerta di nuove possibilità artistiche, mi sembra tradire negli autori la fede in un teatro-genere, in un teatro-arte, retto e guidato da leggi che si dicono dettate dalla *sensibilità teatrale*. Questa concessione retorica al cosiddetto teatro, va combattuta con la stessa energia con che si combattono tutte le divisioni dell'arte, nelle singole arti empiriche tradizionali.

Comunque è certo che il teatro sintetico è il disfaccimento necessario della inerte e stupida e bestiale e frondosa e melodrammatica materia, in cui tutti i più insulsi commediografi tragedi e nicodemi contemporanei ritagliano le loro imperdonabili figure e brutture di carta: e come tale, il valore del teatro sintetico non si misura oggi.

Il teatro sintetico demolirà così la *teatralità* insoffribilmente passatista in che si estenuano e diluiscono e immobilizzano ripetizioni ed imitazioni e copie della comune cronaca giornalistica, sia pure attraverso simboli e veli e magari grotteschi finti. Rinnegherà il centro sensuale dell'arte teatrale passatista: la passione lussuriosa: quella che

invade sfacciatamente o velatamente tutte le scene: quella diffusione di Venere per tutte le volontà, in una tragedia come in una farsa: la sensualità in atto. E demolirà non solo il teatro franco-italiano delle commedie storiche o borghesi, tipo Sardou, ma le squisitezze e i sapori buffi delle pastorellerie tipo Figlia di Jorio, delle bambolaggini tipo Maeterlinck, delle ruffianerie religiose tipo Claudel, delle sadicherie tipo Basiola e Salomè, D'Annunzio ed Oscar Wilde e Hofmannsthal.

Un principio già si vede dell'influenza futurista sul teatro. Che cos'è se non ironizzare il teatro contemporaneo tutto il recente fiorire di grotteschi, restati a mezzo tra la caricatura e un ritorno nostalgico al teatro stesso che si sta ironizzando? Ciò avviene - dico questo ritornare al vecchio teatro - perfino in qualcuna e forse in molte delle produzioni sintetiche del Futurismo.

Il teatro sintetico è la parodia necessaria al disfacimento dei torbidi contenuti romantici, il Cervantes di questa cavalleria di parrucche e di barbe e di cartoni e di lagrime finte e di sfoghi sessuali camuffati da scene madri. La caricatura essenziale al sorgere di un'arte più intima e più sensitiva.

Non ho parlato del Teatro di Varietà di Marinetti, perchè mi pareva si potesse farlo qui in fine, dicendo che io trovo nel manifesto marinettiano la stessa possibilità d'ironizzazione e di caricatura del vecchio mondo teatrale, che ho rivendicata al Teatro sintetico e in genere al Futurismo. Aggiungo che il manifesto stesso, considero come un'espressione lirica ed oratoria del temperamento di Marinetti.

Nè molte parole spenderò sul Teatro Aereo futurista, per il quale si afferma che il volo diverrà un'espressione artistica dei nostri stati d'animo.

Il problema resta sempre lo stesso: non si possono imporre astratti stati d'animo agli artisti; ogni artista crea il suo mondo lirico.

D'altra parte il volo come arte è una delle solite idee panestetiche, che confondono l'arte e la vita. Non ho ancora nessun elemento per giudicare il cosiddetto teatro aereo. E chi vivrà, vedrà. Servirsi di un aereo come strumento d'arte, modulare e modellare i suoi ritmi sicchè finiscano con l'essere l'espressione di un moto dell'animo, non è nè possibile nè impossibile: è finora un'astrazione. Si tratta comunque di un'arte per aviatori o quasi, e la lascio tra le nuvole.

La danza aerea o la danza terrestre possono bene esser arte. Nulla di male: l'interessante non è già in questo caso di fare un manifesto, ma di fare dell'arte. Altrimenti ogni giorno verrà fuori il manifesto di

un'arte diversa; da quella della macchina da scrivere a quella della macchina da cucire, da quella delle stufe a gas, intese come esagitazione e bollore delle nostre passioni, a quella dei fiammiferi svedesi, intesa come l'arte che riproduce il nascere dei fuochi fatui nei cimiteri campestri e li accorda al lirismo personale.

Chè l'infinito non è mai tanto vasto da poter accogliere tutte le arti che possono moltiplicarsi nel facile modo che genera il teatro aereo. E ci sarà chi vorrà infine creare l'arte delle arti infinite, e gli basterà guardare il mondo in successione spaziale, per trovare nella pratica della vita e nelle più comuni bisogne la serie delle varie arti da escogitarsi. Che è un modo di non saper più che cos'è l'arte, e di perdere a un tempo l'arte e la vita. \





---

## IV

### *PRIMO PUNTO D'ARRIVO*

Al punto in cui sono giunto mi pare di poter raccogliere le fila del discorso. Io non ho considerato il Futurismo nel significato angusto di emanazione più o meno marinettiana, ma nell'insieme delle teorie e delle volontà che possono per i loro caratteri di somiglianza, esser raccolte, senza grandi sforzi, sotto una parola che ha già così ampie risonanze d'uso e d'abuso nella vita contemporanea.

E se è parso e parrà che io abbia dato troppo di me stesso al Futurismo e ne sia venuta al libro un'intonazione che potrà sembrare troppo esaltativa, io vorrò difendermi dicendo che ho voluto mettere in valore ciò che di sano mi sembra di aver trovato nel Futurismo. Ho voluto guardare il Futurismo con l'occhio di uno storico, il quale non ignora come in ogni prodotto dello spirito umano e sia pure l'errore, sta sempre un lato vitale, una premessa di verità, magari l'opposizione necessaria allo scatto di una superiore verità.

E come il Futurismo in quanto negativo e ributtante è l'esasperazione dell'arte praticista e sensuale contemporanea, e nei fatti dell'umano spirito bisogna meglio guardare al grano di verità che al campo degli errori, io voglio esaltare ciò che nel movimento futurista è aspirazione alla sanità dell'arte e della vita: difendere ciò che in esso è battaglia contro le artificiali conservazioni d'un passato morto o moribondo, e in ciò solo trovare il Futurismo vero.

Del resto se io mi considero oltre il Futurismo, guidato da una concezione idealistica della vita e dell'arte che il Futurismo combatte senza pure conoscerla, in coloro dai quali a noi deriva; a qualche let-

tore più acuto non sfuggirà come questo libro dissimula nella discussione e nella polemica il carattere autobiografico dell'autore che di conquista in conquista su sè stesso e sul suo Futurismo, si crede oggi in grado di guardare al movimento futurista come ad un periodo mentale superato. E sarà consentito qualche cosa concedere alla vecchia passione, con innocente, ormai, cavalleria. Non è forse in queste pagine la liquidazione più completa di molta parte del Futurismo?

Dirò dunque: il Futurismo migliore non è già una parola che definisca scolasticamente un gruppo di artisti e codifichi la scuola: è nella sua libertà un punto d'orientamento verso un'arte migliore e una vita totale più intimamente moderna (originale, creativa): è una formula di fede e d'ottimismo verso una poesia più poetica e una vita più vitale. È la tendenza a far coincidere la vita con la coscienza creativa. È un libertarismo che non si chiude nelle angustie dei suoi stessi manifesti, ma fa prevalere su tutte le regole e le opposizioni la libertà come amore del nuovo, creato con passione: come critica di tutto ciò che non è aderente allo spirito.

Futurismo in opposizione al Passatismo, parola dispregiativa che significa degenerazione dell'amore ragionevole per il passato, è prima di tutto liberazione dalla insensibilità e dall'avversione per le cose non tradizionali: è poi liberazione dal culto dei morti, da quell'eterna ed inutile e senile (fin dal tempo di Oraziò!) adorazione del passato, dalla quale si esce schiacciati ed esausti. È la critica di tutto ciò che è falso nel passato. Liberazione dai vecchiumi e dalle anticaglie archeologiche scambiate per arte. Liberazione dalla meccanica imitazione del Passato la qual non comprende come compiacendosi di modelli e rifacendoli sbadigliando, ricopiando Michelangelo e depredando i vecchi poeti, non si fa arte, ma si esprime la propria impotenza ad una creazione artistica. Liberazione dalla Università retorica, dalla mediocrità a calco professionale, dalle facili transazioni della cultura scolastica, squisita di rarità insignificanti ed erudita di frivolezze, gonfia di giudizi e di parole altrui, vocabolario astratto di notizie, scimiottatura di tutte le ripetizioni, scolasticismo passivo, codice della mediocrità contenta. Liberazione dalle vecchie regole vuote, dai generi, dalle divisioni, dai freni esterni, dalle norme rispettate senza fede, dai canoni accettati senza discussione, dalle facili conquiste già compiute, dalle pastorellerie metriche della poesiolà facile, dall'arcadismo romantico e sentimentale, dal sensualismo infemminito, dai sentori di baccalari spermatici, da tutto ciò che ho chiamato Futurismo negativo.

E se ci si ferma su quello che del Futurismo, diremo, ufficiale, si

è già attuato, occorre dire che in arte, esso è stato un fenomeno culturale. E certo i giovani futuristi hanno scossa con violenza d'ali la pesante atmosfera carica di polvere e di sentore mortuario. Ed hanno preparato l'ambiente nel quale ogni possibilità artistica, se riesca, può essere accettata.

Hanno fatto nella pratica quello che nella teoria avea fatto l'Estetica crociana, la quale restava una vivezza aristocratica di spiriti che dai loro studi eran portati ad altro che non fosse, per esempio, la conoscenza storica dell'ultima arte europea, soprattutto arti figurative; e d'altra parte la loro esperienza storica si limitava solo alla poesia e non trattava i problemi delle altre arti empiriche. E oltre a ciò costoro, nella loro mentalità di teorici puri, non avevano che uno scarso interesse ad esaminare i cosiddetti problemi tecnici della musica o della scultura o dell'architettura.

Il Futurismo ha investito in pieno l'arte nella sua totalità di espressioni. Questo è un merito che nulla varrà a diminuire. Quello che di libertario e di stroncatorio ha proclamato l'idealismo della Estetica nuova, i futuristi per altra via e sia pure attraverso coincidenze causali o tra fraintendimenti e slogicature, hanno diffuso come atmosfera.

E come quella avea rinnovati i valori del passato con una nuova coscienza di storia estetica, con un nuovo tormento di ricerche e di approfondimento, raccolti nella nuova formula del lirismo: l'Estetica un po' vaga dei futuristi svolgeva i suoi ansiosi motivi, distruggeva nel fatto la vecchia retorica, sia pure sostituendone una nuova (meno pericolosa perchè non avendo essa tradizioni da far valere, è più facile liberarsene) e limitava nel fatto la divisione delle arti, facendole tutte sconfinare anche materialmente una nell'altra, esautorava i tecnici della metrica, della quadratura, del disegno, distruggendo incompotamente tutte le regole passate e tutti i generi, anche perchè la loro costruzione storica era da essi abolita.

Perciò quelli che verranno, io ripeto, troveranno legami profondi tra la chiarezza crociana e la confusione futurista: e l'Estetica e l'arte del tempo nostro appariranno volte a *criticare* le vecchie formule, per l'avvento della nuova Estetica.

Era necessario il Futurismo? Non è il caso di ricorrere alla verità storica che giustifica come necessità il genio e l'idiota, il vincitore e il vinto, e trova necessario l'alto pensiero idealistico e il piccolo pensiero democratico positivista.

Il Futurismo è stato necessario ed utile. Senza di esso saremmo ancora alle imitazioni scolastiche, ai sonetti in lingua aulica o per lo

meno alle odi barbare fatte dagli scolari degli scolari di Carducci. (Pensare che in fondo le *Odi barbare*, non ostante cercassero passatisticamente i modelli nel verso latino, erano un po' il Futurismo di quel tempo e rispondevano a un bisogno di'allargarsi con più sensitività in metri e in ritmi più personali: del resto i passatisti d'allora strillarono come piche). E saremmo ancora alla pittura imitativa dell'ottocento, all'angustia delle vecchie sculture, all'ammirazione per il monumento a Vittorio Emanuele e pel Palazzo di Giustizia.

Se si vuol considerare tutta l'arte di oggi soltanto come critica alla cattiva arte degli imitatori, precedenti al Futurismo, c'è da trovare in essa la speranza e la promessa di migliori tempi artistici.

E nella pratica, il Futurismo ha fatto conoscere molti giovani poeti ai quali ha il merito d'aver dato la coscienza della libertà artistica. Ha data fama ad alcuni di essi che hanno potuto così esercitare fascino e influssi positivi e negativi sulle lettere e sulle arti di oggi.

Papini senza la ventata futurista, non sarebbe conosciuto dal gran pubblico e non avrebbe avuto l'influenza che egli innegabilmente ha avuta ed ha tuttora su molti giovani. Nè sarebbero conosciuti, nè agirebbero a modificare la sensibilità dei giovani, nè Govoni, nè Palazzeschi, nè Buzzi, nè Folgore, neppure forse Soffici, nè Boccioni e il nuovo Balla e Russolo e Severini e Carrà e Pratella e gli altri. E dirò di più, il Futurismo ha di fatto preparata la possibilità di manifestarsi anche ad artisti non futuristi come ad esempio, De Chirico e il fratello, Savinio. Il Futurismo ha creato un fervore di giovinezza, ha scatenato impeti di discussione, di polemica, di lotta in tutti i campi dell'arte.

Ha posto il problema della pittura, della scultura e dell'architettura e in parte anche della musica, rivelando agli italiani ed alla loro cultura fermatasi poco più giù di Canova, possibilità artistiche ignote: ha per esempio spalancato all'ignoranza italiana i tesori, veri o falsi che siano, dell'ultima arte francese, noti a pochi fra i Vociani e primo Soffici.

È stato il più poderoso strumento culturale per la conoscenza in genere dell'arte straniera, non fosse altro per la polemica che il Futurismo moveva contro tutte, anche le più avanzate, forme d'arte contemporanea mondiale.

La cultura pittorica e scultorica è oggi in Italia notevolmente cresciuta.

L'impressionismo francese, falsamente noto dopo il viaggio di Signorini in Francia, è oggi meglio conosciuto. Sarà forse ancora una



questione di fraseologia e di puri nomi: ma dieci anni fa nessuno in Italia o qualche solitario parlava di Manet o di Monet, di Delacroix o di Renoir, di Cézanne o di Degas o del sintetismo di Matisse.

Ed è da poco che gli italiani avvezzi a pronunciare la parola impressionismo a proposito di Tranquillo Cremona, si rendono conto dei limiti storici in cui questa parola si configura. E comprendono quale sensibilità suscitasse la pittura-atmosfera degl'impressionisti, la loro arte che crea intorno al corpo e da questo all'ambiente una vibrazione coloristica, risolta essenzialmente nella lirica degli artisti, e non già posta come credettero o s'illusero di credere gl'impressionisti, nella natura effettuale. E comprendono qual passione essi seppero donare alla luce.

Il Futurismo ha poi dato ai moderni l'ansia ed il fascino che essi non avevano dell'originalità. Essere faticosamente se stessi.

Ora la novità non si cerca: si trova. Ma cos'è mai questo spasimo di ricerche se non proprio il travaglio critico d'un passato che è come staccato da noi ed ostile?

Quest'ansia distruttiva è il lievito della coscienza nuova.

Non è la velocità fisica quella che modifica la vita nuova: è la velocità ideale: la critica. E che cos'è del resto la stessa velocità fisica se non un bisogno d'attività spirituale che consuma il tempo e lo spazio, in un travaglio spirituale più intenso? Parlo della velocità pensata come tale: intensificazione del tempo, concentrazione dello spazio. La materia coincide con lo spirito perfino nella fisica. Il tempo coincide con lo spazio. La nuova arte e la nuova filosofia hanno una sensibilità veloce e addirittura neurastenica. Panteismo assoluto. La velocità dello spazio, panteismo assoluto, risponde allo stesso bisogno distruttivo e ricostruttivo che domina l'arte e il pensiero moderno.

Dirò infine - e sia questo il primo punto d'arrivo - che coloro i quali pretendono combattere il Futurismo in nome delle vecchie Poetiche e Retoriche, coloro insomma che non sono arrivati neppure al Futurismo, o non lo hanno superato educandosi alle correnti dell'ultima filosofia italiana, sono, di fronte ad esso in istato d'inferiorità.

E con quale diritto i passatisti che ignorano il nuovo idealismo e credono ancora poesia quella le cui parole son segnate nella Crusca e i versi fissati nelle forme della retorica classica, che credono pittura e scultura e musica tutte le accademiche prostituzioni degli ultimi anni, che hanno ancora un'estetica vecchia la quale contiene in germe e in frutto tutti i pregiudizi della nuova retorica futurista, dalla concezione meccanicistica della lingua e delle parti del discorso alla concezione dell'arte

come riproduzione della natura; con quale ragione i passatisti che ignorano o non comprendono l'estetica moderna e non saprebbero ragionare scientificamente la loro ammirazione per l'arte passata e non saprebbero - ignorando perfino che cosa è l'arte - assegnare le ragioni precise della loro opposizione al Futurismo: con quale autorità i passatisti che della storia e del tempo e del passato e del futuro hanno un concetto positivistico identico a quello dei futuristi: con quale competenza i passatisti che degli errori del Futurismo sono fradici e sporchi, ma che del Futurismo non hanno il veemente impeto di rinnovazione, vorranno condannare il nuovo movimento italiano? Con quale filosofia dell'arte, se non con quella dell'intuizione come liricità totale: con quale filosofia della storiografia, se non con quella della contemporaneità spirituale, si condannerà l'arte e la teoria futurista?

I passatisti non hanno nella loro filosofia e nella loro teorica nessuna base per combattere il Futurismo che vive nel prolungamento dei loro pregiudizi.

I passatisti italiani, e per passatisti intendo tutti coloro che in arte sono restati al vecchio positivismo romantico e son quasi tutti i teorici di proposito e per incidente che siano oggi in Italia ad insegnare dalle cattedre, stilistica e letteratura: i passatisti dovranno arrivare almeno al Futurismo per essere vivi davvero ed attuali.

E se il Futurismo si vorrà dunque giudicare a questa stregua, chi vorrà negare che la sua opera sia necessaria contro le vecchie carogne della cultura vuota? Cultura! Ma chi dei passatisti di che ho parlato può affermare di essere colto? e in nome d'una cultura concepita come l'accumularsi pedante di notizie e di schede e di quisquillie e catastrofiche imbecillità sulle più minute e accessorie particolarità delle opere d'arte: chi in nome di questa cultura di cartone potrà avere il diritto di opporsi al Futurismo?

Il Futurismo è in un certo senso l'eversione del Passatismo: è l'opposto. Il concreto divenire è qui la nuova idea della realtà e quindi dell'arte, che sorge dal pensiero moderno idealistico.

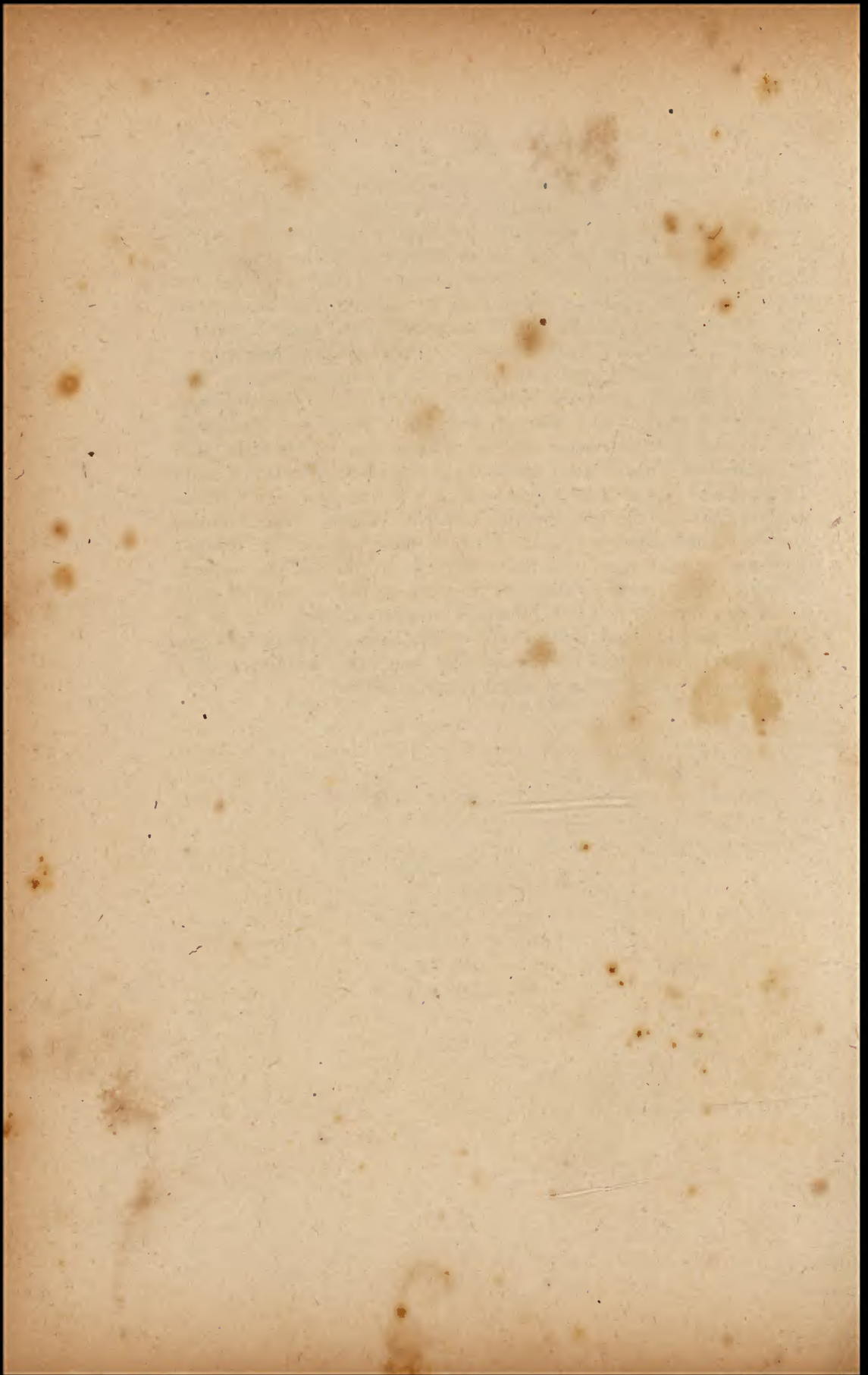
E dichiaro che fra il passatismo di Isidoro Del Lungo e di Francesco d'Ovidio e il futurismo di Umberto Boccioni non c'è da esitare: butto le braccia al collo di Boccioni. Non mi sarà difficile dimostrare che Boccioni è anche più colto di quei venerandissimi vecchioni.

E dichiaro che fra il mummismo architettonico dell'autore del nuovo Palazzo Venezia e l'avvenirismo di Virgilio Marchi, non esito un minuto. Costui è sconfinatamente più colto dell'insigne architetto che non nomino.

E tra la gloria dei costruttori di monumenti in bronzo per le piazze d'Italia agli eroi del Risorgimento: statue equestri o busti, o intere figure che per difendersi dai freddi notturni e dagli inverni nevosi son sempre in palamidone con calzoni larghi e sbracati, per dar modo all'artista di segnar molte e grosse pieghe: tra la gloria dei vari Ximenes e Ierace, preferisco la oscurità di qualche costruttore futurista ehe sogna nuovi piani plastici astratti. Perfino soltanto l'idea e il sogno di una futura opera d'arte è da preferirsi alle opere che infestano e deturpano il giardino dell'Europa da cinquant'anni in qua.

Tra il paludato passatista che trova grande poesia in Pascoli perchè il cantore di Myricae fa i versi alla greca ed è un poeta consigliabile alla moralità delle giovinette che non avranno da eccitarsi sui suoi libri come sui romanzi del Verona: tra il passatista ipocrita che esalta il Pascoli per l'umanitarismo democratico e francescano: tra il passatista odor-di-topo che trova grande il Pascoli, soltanto perchè costui vinceva i premi latini in Olanda: tra tutti questi signori che trovano insomma nei poeti ogni cosa fuor che l'arte: e i futuristi che esaltano le proprie opere perchè cantano la lampada elettrica o magari la stufa a gas, siamo giusti, non c'è differenza troppo rilevante. Ma io mi metto decisamente dalla parte di coloro che hanno almeno il coraggio di manifestare delle idee che ai passatisti sembrano incendiarie ed a noi possono rivelarsi soltanto ormai come passatiste.





*PARTE SECONDA*





---

---

P R E M E S S A

Tutto quello che sono venuto dicendo sul Futurismo dell'arte d'oggi, può esser meglio colto nell'esame di qualche punto particolare e di qualche atteggiamento artistico di alcuni rappresentativi scrittori contemporanei.

Non ho inteso a dar saggi critici che risolvessero tutti i problemi artistici di Papini o di Panzini o di Marinetti. Alcuni problemi solo, d'ognuno, ho trattati: direi, i più attuali. Non ho inteso a rendere in bozzetti critici che — d'ogni artista — alcuni tratti, rispondenti all'indole del mio libro. Ed ho di solito presupposta nel lettore la conoscenza delle opere dei vari poeti, sicchè il lettore stesso possa esemplificare le mie affermazioni.

Ciò dico per evitare delusioni a chi cercasse in queste pagine più di quanto io ho inteso di dare.

D'altra parte non è detto che gli artisti dei quali parlo più a lungo siano i migliori del nostro momento. Come indici di correnti mi sembrano i più adatti ad essere esaminati con frutto. Sono simboli dello spirito artistico e pseudo-artistico dell'Italia d'oggi. E chi sa che fra cento anni un libro di rigorosa critica d'arte non li confini tra gli scrittori meno notevoli del tempo nostro; che son riusciti cioè ad abbagliare con la falsa luce i nostri occhi e a nasconderci gli artisti veri! A me sarà consentito affermare che fra le opere dei miei contemporanei non mi è riuscito di cogliere il respiro della grande arte liberatrice, classica, infinita.

Ecco una tara che io raccomando al lettore di non risparmiare alle lodi che verrò facendo: ecco uno sfondo nella cui verità fondamentale desidero siano sommersi tutti i toni del mio discorso generoso e cavalleresco.



## I

## MARINETTI

Un'attuazione lirica del Futurismo teorico, così come è stato espresso da Marinetti nei suoi manifesti, è certamente impossibile. La legge astratta non si attua mai, perchè il codice non si applica mai alla diversità faticosa della vita, perchè infine la legge vera è un atto creativo e coincide con l'azione sempre diversa e nuova.

Il Futurismo in quanto tale si risolve talvolta in arte viva soltanto nell'opera di Marinetti, e non già perchè la poesia di costui applichi i manifesti, ma perchè proprio alcuni tra questi sono tra le più essenziali liriche del suo temperamento. E perciò in Marinetti le armonie e le disarmonie del Futurismo si svolgono, si ritmano, si drammatizzano e s'equilibrano talvolta in una chiara espressione lirica.

Accade spesso che molti per distrazione o per malafede esaltano in Marinetti l'organizzatore, la *caffèina d'Europa*, il rivelatore di alcuni poeti, e dimenticano o lasciano in ombra la sua arte. A me preme dire — e non è soltanto amor di tesi o donchisciottesca riparazione di torti — che nella scialaquatrice generosità con la quale noi conferiamo il nome di poeti a tanti scrittori contemporanei, egli è certo un poeta, e vale bene gli scrittori che ha fatto conoscere.

Marinetti organizzatore! Colui che ha pensato con orgoglio di riunire i giovani per centuplicare la gioventù, seminare idee con subitane esplosioni di fiori frutti fervore slancio volontà ricchezza. L'animatore di mille energie, esposizioni pubblicazioni conferenze comizi serate pugilati, imposizione ai pigri di nuovi nomi e nuove correnti, dinamismo che ha attaccato il fuoco anche ai nemici. Colui che ha saputo aizzare quelli stessi che servendo magari una bella e sana idea non avevano concepita la necessità di farla valere come polemica e lotta: che ha scosso il ventriolismo letterario ed artistico con la sua irruenza sincera e la sua veemenza dinamica. Colui infine che ha tentato di aprire le finestre delle biblioteche all'aria più serena ed ha contribuito praticamente a disfare la vecchia retorica.

Tutto ciò molti riconoscono in Marinetti ed altro ancora che non è necessario qui fermare, se questa analisi delle esperienze d'arte contemporanea è tutta diffusa della sua opera futurista.

Marinetti è stato forse il maggiore agitatore dei problemi, dirò così, tecnici, e delle esperienze artistiche contemporanee.

Oggi che i nuovi accademici risalgono ai loro titoli sulla cultura italiana per esaltare con alquanto boria e non meno esagerazione le lor riviste giovanili, è lecito affermare che da Marinetti comincia il migliore sforzo per mettere in contatto la letteratura italiana con la letteratura internazionale contemporanea. La rivista *Poesia* nasce infatti nel 1904. Rivista di giovani, ricerca di forze originali, esaltazione di novità e di coraggio, raccolta della più varia e ricca produzione artistica internazionale. Mentre in Italia si creava la teoria dell'arte, il Futurismo in gestazione rinnovava la conoscenza dell'arte in atto: la storia artistica si arricchiva insomma di un contributo nuovo: esempio: tutta l'arte francese contemporanea, dalla poesia alla pittura. Pur tra molti pregiudizi questa nuova *cultura* frantumava la vecchia retorica italiana e dava la sensazione di una libertà poetica che gl'italiani non conoscevano ancora.

Ma bisogna, io credo, dopo aver riconosciuto l'organizzatore e l'uomo di fede, affermare il poeta. Se questo titolo dev'essere a lui negato, io non credo possano impunemente fregiarsene ancora Papini e Soffici e gli altri. Se oggi la grande arte non esiste e la parola poeta è regalata troppo spesso, bisogna avere il coraggio di dire che gli altri non la meritano più di Marinetti. Con questa premessa è lecito affermare che egli è misconosciuto e disconosciuto. Se si ripubblicassero alcune sue veementi poesie, moltissimi si troverebbero di fronte a un poeta nuovo.

L'ultima critica, ferocemente frammentaria, potrebbe, leggendo a caso, poniamo nel *Mafarka*, trovare una serie d'immagini profondamente intonate alla sensibilità con che si gustano per esempio Soffici e Govoni (1).

(1) Recherò qualche esempio, sebbene io sia contro la critica frammentaria, perchè ciò varrà ad indicare ai falsi ammiratori della falsa frammentarietà moderna, un filone che essi ignorano senza giustificazione. In *Mafarka* si possono trovare ad ogni pagina, immagini come queste che cito, a caso, senza neppure aver pensato di dovere scegliere le più forti e vive.

• Un'atmosfera incandescente e color d'ocra, nella quale la voce delle sentinelle sem-  
bra fare dei huchi neri •.

• Cantò egli ancora, con la sua bella voce dalle sonorità glauche e trasparenti, che  
sembrava avesse attraversato il mare •.

Chi non ha compreso che cos'è l'attività totale di quest'uomo, esagitazione lirico-oratoria che scatta nella poesia in atto e nei manifesti e nell'azione, sarà comunque incapace di comprendere molta parte della più recente arte italiana, sino a quelle parole in libertà che non sono solo una formula, ma una proiezione oratoria del temperamento marinettiano.

Spesso i manifesti di Marinetti, a parte il valore pratico che il lettore potrà attribuire alle teorie in essi bandite, sono null'altro che poesia. In essi il Futurismo è liberato in forma. E' possibile che un manifesto sia per gli spiriti mediocri un contenuto grezzo che s'impone per diventare forma: in Marinetti è arte: negli altri può essere materia pratica: in lui è lirica: negli altri può essere cultura: in lui è sentimento: negli altri scuola: in lui vita.

I suoi errori teorici possono essere per altri una insufficienza ideale scambiata per realtà logica dell'arte: in lui sono lirica in atto. Per simpatizzare con la sua arte, basta sorvolare sulla loro apodittica pretesa di universalità (ed è inutile aggiungere come questa in Marinetti non sia pensata come tale, poichè egli non s'è mai posto neppure il problema della differenza tra pensiero logico e pensiero artistico).

Bisogna cominciare a investigare quante delle cosiddette teorie degli artisti coincidono non con una teoria dell'arte, ma con l'arte stessa, risolte cioè in lirica pura. Molte volte le preoccupazioni teoriche degli artisti, io ho studiate come pura volontà individuale e mi è sembrato che una pseudo-teoria era spesso uno stato d'animo lirico.

Così le teorie marinettiane io so che spesso sciolgono accenti di poesia: e la loro forma apocalittica o definitiva è propria l'exasperazione lirica che, nel momento creativo, dà ingenuamente universalità di scienza a una fantasia individuale realizzata, a uno stato d'animo che risolve tutto il suo dramma nella espressione.

In gran parte il Futurismo teorico è la poesia di Marinetti.

Costui costruisce soltanto per immagini il suo mondo e le sue idee. Ma le immagini sono spesso la continuazione grezza della vita, incapaci di serrarsi in una sintesi creativa.

- « Un vento torrido e nudo, dal corpo melodioso tutto rorido di sale marino ».
- « Lo stridio arrugginito dei maiali e il muggito violaceo dei buoi ».
- « Nel tumulto i loro gesti naufragavano come ali spezzate di gabbiani ».
- « Poi, bruscamente, si celavan gli occhi sotto i folti cespugli delle chiome, prorompendo in risate odorose ».
- « Qua e là, sbadigliavano misere taverne, cupe, semispenite, come bocche di vecchi ».
- « Mafarka la prese per le braccia. E intanto egli se la sentiva nascere, zampillare e palpitare tra le braccia e nelle viscere, come un getto d'acqua ».

Certo il manifesto tecnico della letteratura ed altri nei quali gli elementi tecnici e logico-pratici prevalgono prosaicamente su quelli intuitivi, non possono essere considerati alla stregua d'un lirismo raggiunto. Non sono arte, ma classificazioni pratiche male universalizzate: parte negativa e secondaria dell'ingegno marinettiano. Questo liricizza perfino i suoi errori teorici, portandoli allo stato di materia che entra nelle sue nuove frammentarie intuizioni. Non è meraviglia che egli sia la più violenta antitesi dell'intellezione. Il concetto uccide l'immagine superandola. Marinetti vede e vive solo per immagini sia pure centrifughe.

In una conversazione egli mi diceva che durante un corso d'istruzione militare, ascoltando le lezioni sul tiro, gli avveniva di seguire con intensa attività intuitiva tutto quanto riguarda il moto e direi, la vita drammatica del proietto, ma che appena dalla descrizione si passava alla formula matematica, il suo pensiero tutto preso e dominato dalla foga delle immagini che può suscitare un proietto lanciato nello spazio, non seguiva più l'istruttore.

Direi quasi che anche l'azione egli veda e senta per immagini. In fondo egli è un artista anche nella vita. Che è il particolare atteggiamento del Romanticismo decadente, impoccolimento dell'io trascendentale in quello fisico.

La sua incapacità a pensare, se disturba qualche volta negativamente la sua lirica, molte volte lo salva: pensa egli allora di far teorie, atti d'intellezione, di logica e quindi di cultura: e fa invece poesia, atti d'intuizione: la sua prevalente attività lirica si drammatizza nel suo spirito al punto d'invadere tutte le sue facoltà; quando egli meno se l'aspetta, gli prende la mano.

E' il fenomeno consueto di molti poeti: partono da un concetto normativo astratto e credono di lavorare per quello, mentre il loro spirito magnificamente li tradisce e li rivela poeti.

Marinetti intuisce le cose, non le domina concettualmente. Il poeta divora in lui il prosatore. Così egli è un cattivo ragionatore quando scrive che abolendo l'aggettivo e l'avverbio si ridarà al sostantivo il suo valore essenziale, totale, tipico: ma sentite come egli traduca in forme immaginifiche anche la grammatica.

« E' appunto mediante un uso sapiente dell'aggettivo e dell'avverbio, che si ottiene il dondolio melodioso e monotono della frase, il suo sollevarsi interrogativo e commovente e il suo cadere riposante e graduale di onde sulla spiaggia. Con un'emozione sempre identica, l'anima trattiene il fiato, trema un poco, supplica di essere calmata e respira infine ampiamente quando l'ondata delle parole ricade, con la sua punteggiatura di ghiaia e la sua eco finale ».

E' utile un po' l'esame minuto di qualche opera marinetiana.

Prendo *Re Baldoria*.

Quest'opera può sembrare una critica poetica della vita contemporanea, critica non già sentita e consumata in un calmo cerchio di idee e di concetti, ma in un'espressione che direi allegorica: dove l'allegoria si fonde in gran parte col fatto, ma non senza che traluca, trafiguratrice sottile, la parola del poeta. Ed è anche questo libro, spesso, un bisogno di azione e d'impeto: un travaglio di espansione verso le libertà più astratte. E' una critica lirica che volge spesso all'oratoria.

Si direbbe una satira colossale del bolscevismo mondiale, della stupidità putrescente, della imbecilità ventripeta, della noia d'una realtà sempre uguale nelle sue rivoluzioni senza meta.

Certo Marinetti raccontò di averla concepita « in una vasta sala popolare, appestata di stupidità brutale e alcoolizzata dalla più rossa delle eloquenze ».

La trama di *Re Baldoria*, come quest'opera non si drammatizza per il suo contenuto ma sopra tutto per il suo valore espressivo, mal si traduce in una cronaca giornalistica, come dopo una prima rappresentazione di commedie e drammi o tragedie. Quando si è detta la trama, non si è detto nulla. Pure varrà la pena di fermare alcuni punti, per il valore negativo — preparazione del Futurismo — che è in questo poema, e perchè dalla torbida sequela di situazioni, s'intraveda la formidabile ricchezza d'immagini dalla quale scoppieranno come una batteria tipografica, le parole in libertà.

Nel regno dunque di *Re Baldoria*, immensa cucina della felicità, si patisce la fame: irrompe e precipita la ribellione: il trono è rovesciato: e tre nuovi cuochi danno un banchetto strepitoso.

La folla ingrassa e si unge e si liquefa lardosamente e si smaccella ancora con una intemperanza che sboccherà in una veemente cascata vomitiva: turbina, tra i fumi e gli aliti graveolenti e i gas degli stomaci fradici d'espansioni gastriche, tra i rumori vinosi e rauchi degli ubbriachi, sterminatori di vigne, e le stoviglie arrabbiate: mischia di bestialità porcina: indigestione spaventosa, stordita, piombata.

Le folle mangiano perfino il Re, e ingravida sui morti regi il loro ventre insaziabile: quindi si accaniscono, si svillaneggiano, si ammazzano, si mangiano.

Ma dopo l'atroce indigestione la folla rivomita *Re Baldoria* e i suoi cortigiani: e costui fa gettare negli stagni gli affamati: e questi, in un ricorso fatale, rinascono sotto il gesto di Santa Putredife.

Dicono che *Re Baldoria* sia l'opera di uno scettico. Sì, scettico

verso il passato, verso la costruzione storica della società. E' vero. Il passato, e tutto quanto nel presente è la sua adorazione, il passatismo insomma, è materia così fradicia e così consumata, che non può suscitare se non la critica, la beffa e la caricatura.

Che Marinetti non avesse scritto il manifesto del Futurismo, quando concepì Re Baldoria, non significa che il suo vero temperamento non fosse già in parte sviluppato. Re Baldoria è un'opera assolutamente futurista. E' la caricatura del Passatismo.

Marinetti non è però uno scettico: è un uomo di fede, così violentemente ottimista da gettare tutta la sua anima nel futuro. L'ottimismo è azione, e non può nascere che sullo scetticismo per una vita passiva, quale è quella che più infradicia nella putredine.

Scettico contro il passato ed anche contro il suo passato. Ma è un ottimista: ha goduti molti piaceri di donne e il suo cuore sentiva freddo quand'egli abbracciava una femmina. Nasce da ciò il disprezzo della donna. Solo il disprezzo della Logica non ha ragion d'essere in lui, perchè egli non è stato mai un logico: non conosce la logica: e non è possibile disprezzare se non quello che si è troppo conosciuto ed amato. Ma il disprezzo della logichetta comune, tutta cachinnosa di sillogismi che tirano nelle loro trafile i vuoti delle nuvole, non è in lui una derivazione da Bergson: è una conseguenza che partendo dal decadentismo romantico, si foggia in lui come in Bergson e come in altri.

Scettico verso il passato e verso la morale codificata.

Del resto Marinetti ha in proposito idee vaghe e di quelle si burla. Gli sfugge che egli non può irridere alla morale, ma a quella morale che gli ripugna, se pure vuol abolirne la parola. Gli sfugge d'essere insomma, per l'odio alla morale, il moralista di un'etica nuova. E sia pure la religione morale della velocità!

Ciò che di contenuto satirico si può trarre da Re Baldoria, è questo: il mondo è finora una risibile ripetizione di putredini culinarie: agitarlo bisogna, muoverlo, scatenarlo nel futuro. E' questo il contenuto positivo della satira negativa. Ecco che da Re Baldoria scoppia in azione il Futurismo.

Ma più che tutto questo contenuto, e consumato anzi in quanto tale, Re Baldoria è l'unica passione che sullo scetticismo e sulla beffa di una vita fradicia e ventripeta può nascere: la passione di trasformarla in espressione, di riviverla e foggiarla nel caos della propria sensibilità.

Marinetti dovrebbe cogliere come in una sinfonia, tutta l'armonia lirica di quel suo mondo beffato, tutto ciò che lo interessa davvero. Il suo ottimismo dovrebbe essere quest'amore d'un'armonia artistica.

Poichè in fondo questo poema, più che negli intenti satirici, assolutamente secondari e in sordina, per le ragioni che si sono già dette, vuol essere un pretesto di una lirica di vaste proporzioni. Marinetti ne ha foggiate solo un'architettazione d'immagini che sfavilla d'una gioia veemente; elementi coreografici e descrittivi e lirici realizzano una succulenta esuberanza, una torrida orientalità di visioni e di quadri. Ad essi manca soltanto la commossa e salda unità interiore, sicchè l'architettura è apparente e non si scioglie in una sola armonia.

Tutti hanno scritto su per giù (coloro che se ne sono occupati) che Re Baldoria richiama in mente Rabelais: e certo il paragone vien fatto di coglierlo subito.

Ma badate: è profondamente mutata la ragione interna della poesia, che qui batte, se mi spiego, sulla forma immaginifica del riso e in Rabelais e nei Rabelaisiani, sul contenuto.

È il passaggio stesso che io indico dicendo che mentre il primo Romanticismo era essenzialmente amore del contenuto in astratto, l'amore del decadentismo travaglia la forma in astratto.

Così, a proposito delle influenze zoliane sull'opera cruda di Marinetti, occorre notare che in Re Baldoria l'accento batte non sul contenuto, ma prevalentemente sul valore lirico.

Seguite, per un momento, lo svolgimento, nella vecchia sintassi, delle immagini marinettiane in Re Baldoria.

Ecco il castello dell'Abbondanza nella sua appetitosa architettura, in un meriggio saporoso di maggio: una folla d'immagini (chè gli uomini sono pretesti) si espande e scoppia di colori e di musica e dà sfogo ai gas del suo stomaco sotto il naso adunco del sole.

Vi si mescolano in una visione opulenta, le diversità più lontane della vita, la squisitezza e la volgarità, il banchetto e il funerale, la fiaba e la cronaca del giornale.

Il poeta costringe la comune vita a gettarsi nel caos della sua fantasia esplodente e la rifoggia spavalamente.

Così i funerali di Panciarguta, cui van seguendo i chierichetti ripieni, succulenti di luce, mentre ancora e sempre il ventre di fra Trippa è gonfiato dalla brezza propizia come una vela tesa sull'albero, poichè egli è infarcito di succulente preghiere come un tacchino di tartufi; sono una processione e una festa più bella di quella del Corpus Domini. Certo si saccheggiarono tutti i giardini e gli orti a cento

leghe intorno. I citrulli del mondo seguono il feretro portando fiori di melo. Sembra una nevicata di rose. Altri portano mucchi d'oro sul capo: sono grandi mazzi di ginestre in fiore. Ed alcuni sono come roridi di una porpora violacea. Recano viole selvatiche. I sentieri sono tutti variopinti: e certo un magnifico arcobaleno cadde sul verde dei prati.

La Fame, come urla nell'esaltazione delle folle moderne, è qui fissata e scolpita: come s'abbatte e si sfianca e declina è qui segnata con plastica sicura. E mentre c'è chi può godere i baci del Re, sugosi di salmi prelibati, la Fame continua la marcia: i vassalli entrano a due a due barcollando sui loro grandi cavalli arretrati per la stanchezza e ischeletriti dalla fame. I loro corpi scarni e bruni ballonzolano sulle grandi selle, cedendo al peso delle enormi corazze in forma di paiuoli. I cavalli sfiancati hanno attraverso l'addome il semicerchio sanguinolento impresso dagli speroni. Poi cadono e s'addormentano: e i loro corpi addormentati si contorcono in preda agli incubi, e i loro sussulti si ritmano al cadere delle stelle.

Il poeta è sempre presente a sé stesso e nel disegnare la scena degli affamati, non dimentica che siamo nel regno fatuo delle chimere culinarie, così come la vita fu concepita dalle teorie moderne ventripete del pareggiamento sociale: e sul sentiero di ronda dietro agli spalti, i guatteri passeggiano come sentinelle, portando sulle spalle una lunghissima forchetta d'argento che sembra infilzare le stelle: un grosso tronco d'albero morto protende le sue braccia pietrificate simile ad un candelabro.

Contro la realtà della Fame, v'è il maniero dell'Impossibile, un palazzo dalle mille porte di bronzo che squillano come martelli sull'incudine, masticando, polverizzando il silenzio. Le sue torri veementi, tutte chiomate di stelle, piegano all'impeto del vento come teste allibite. Eppure il maniero sfida l'Oceano e i Soli dementi che ogni sera lo minacciano con un gran gesto rosso prima di varcare l'orizzonte. Talvolta l'Oceano, con uno scatto di reni, solleva fino al cielo il suo dorso crestato di camaleonte colossale, tutto rorido di braci violette.

I fiumi maculati d'ombra e di luce, come grandi levrieri strisciano flessuosamente intorno al maniero e si distendono innanzi alle sue soglie.

È forse possibile qui, dire alla Felicità: « Benedetti gli astri che mi han condotto nell'ombra fresca che versano le tue ciglia ».

Il poeta è sempre sé stesso con tutto lo spasimo egoistico di realizzare le sue immagini, anche mentre gli affamati sono preda della

Morte e si contorcono tra i suoi denti bianchi e radi come pietre tombali, mentre ella agita il capo che crocchia come il bossolo dei dadi.

Sempre lo stesso: la vecchia idea della cetra poetica, anche quella egli converte in una immagine per il suo piacere di esprimere, e la accarezza i fianchi flessuosi di fanciulla, vibranti e convulsi d'amore, l'arruffio delle corde elettrizzate dagli uragani e roventi di lussuria. La sua voce d'oro basta a piegare verso di lui, dai veroni, le languide castellane intrise di chiaro di luna.

E il bisogno di realizzare immagini, caccia in questo poema infiniti nomi di cose, che hanno proprio nel nome, sia pure accennato, la virtù di aggiungere un'immagine ancora alla colossale fioritura. Quello che più impressiona in questo poema è la diversità delle immagini più lontane.

• Ora io vedo sopraggiungere da tutti i punti dell'orizzonte i vermi mostruosi, gli scarabei e le lumache, gli scorpioni e le scolopandre, le bisce e i rospi, tutta la sozza genia vagabonda delle paludi che muove alla conquista dei vostri corpi.

Ben vengano dunque i chioccioloni musulmani prostrati, che si trascinano dietro le loro portatili moschee e i loro tappeti intessuti d'argento.

Ben vengano anche i vecchi rospi, maschi e femmine che la sera si concedono sollievo col deterano nell'acqua e coi pugni sui fianchi come le comari, masticando le stelle, noci dorate che croccano fra i loro denti ».

E il grasso convito nel quale gli affamati mangiano perfino il Re è tutta una veloce corsa d'immagini. Immagini, immagini.

Santa Putredine avanza scivolando fra i giunchi, fruga sotto le finestre. Ciondola la sua testa camusa e verdastra.

Ora le imposte si chiudono. E' la luna che vuol entrare - le pupille verdi e brucianti -: spinge la vetrata coi fianchi, facendoli ondulare mollemente come una danzatrice assira ignuda e bianca.

Ora è l'immagine di un fanciullo, gracile e bello dalle lucenti pupille di gomma trasparenti, tutte scieziate d'oro: in una contrada maledetta ove gl'inverni si succedono ininterrotti come convogli funebri: in una notte morsicata e trivellata dagli urli degli sciacalli che pullulano nella campagna tutta gibbosa di cadaveri fin dalle sanguinose mietiture dell'ultima guerra.

Ora sono i canti delle notti, notti giganti e livide, altre focose e sussultanti, notti guerriere in arcione, aspre notti voraci e sitibonde



che si trafiggono le ossa con le punte dei loro seni di ghiaccio: notti che fanno ballare e tinnire le loro curve risate d'argento, simili a scimitarre che percuotono la porta d'un maniero abbandonato.

E Santa Putredine avanza ancora nel refettorio tenebroso. Le sue vaste pupille di smeraldo bruciante e liquido spandono intorno un luminoso pulviscolo di grotta incantata.

V'è dunque un fasto di movimenti e uno splendore di varietà sgaranti, e tutto questo poema è una fantasia di godimenti, musica, colori, sapori, odori, rumori, gridi, risate. Per dare una sensazione esatta della torrenziale precipitazione delle immagini occorrerebbero proprio le parole in libertà.

Io non ho potuto dare che qualche immagine sola, e non potrei riprodurre la sensazione della loro diversità e degli accoppiamenti più nuovi e sorprendenti in cui s'uniscono e si svolgono, se non con una confusa numerazione di cose: specchi accecanti di azzurro, viaggi, cucine favolose, fantasmi, stalattiti, sabbie e rocce arroventate, gemme, scintillii, brillii, fiamme, carovane, schiavi, alcove, odori di gigli acutissimi, silenzio di ciglia e d'anime, divinità gastriche, sogni, cloache, zampilli, campanelli, meduse, mare, notti, nausea, ecc.

Solo in una confusione di parole io posso dare la sensazione d'un insieme il cui centro lirico si disperde nel vagolio decadente delle immagini all'infinito.

In *Re Baldoria*, è sotto un punto di vista, la ragione di tutto il Futurismo posteriore.

Le leggi morali, le leggi letterarie, le leggi del cosiddetto costume, tutto insomma quello che di convenzionale c'è negli accomodamenti della vita sociale, sono orgiasticamente rinnegati. L'uomo non si sa sentire nelle maglie e nei freni della vecchia società. E' un temperamento barbarico, ed io trovo giusto il giudizio che Enrico Corradini dava di *Re Baldoria*: « il prodotto più selvaggio del temperamento più libero che io conosca, per lo meno nella letteratura dei nostri giorni ».

L'uomo, nel suo barbarismo anticonvenzionale, vuol nettamente tagliare i ponti con le convenzioni, contro lo spirito mediocre professorale, contro l'immobilità pigra, contro il materialismo grossolano e ventraiolo.

Così *Re Baldoria* è nella stessa vicenda catastrofica che ha suscitato la *Conquista delle stelle* e *Distruzione*.

Da tutte queste opere liberate nel loro valore espressivo, nasce, in un ricorso vitale, la volontà di rinnovazione che scatena il Futurismo. Desiderio, insoddisfazione, amore dell'impossibile e dell'azione

astratta: questo è il sogno del Futurismo, sogno ottimistico e forse generoso, che cerca la più viva intimità della vita, la sua forza d'originalità, quella sola per cui è possibile che il mondo non si addormenta, ma scatti nel futuro.

Contro la geometria delle forme chiuse, dei sillogismi triangolari, delle libertà limitate, il bisogno di espandersi: contro la terra pessimistica e limitatrice, l'infinità liberatrice del mare infinito.

E se proprio la terra bisogna viverla, scagliamola in velocità nell'orbita del nostro volo. Contro la libertà passiva e chiusa, la libertà immortale della Morte. Contro il pacifismo delle cose, il movimento aggressivo della guerra.

Egli è giunto alla teoria futurista dalla sua poesia.

Quest'uomo è *simpatico* solo verso la cosiddetta vita contemporanea: la sua è intuizione del momento, adesione della vita più vicina, incapacità a rivivere il passato. Gli difetta il senso storico, che è quel sentirsi espressione concentrata del passato, donde nasce certa lirica che è poi lo stato d'animo di uno spirito che si universalizza nel passato: così la sua è la lirica della vita immediata. Date a questa intuizione limitata una formula teorica e la mancanza di simpatia per il passato, si tradurrà nel bisogno di distruggerlo come inutile e vuoto e passivo.

Pure il suo spirito è spesso travagliato da quei sentimenti che l'impeto di un altro momento creativo gli consiglia, nei manifesti, di abolire: nostalgie, mollezza, lussuria, perfino idillio.

Un uomo che ha in sé stesso rivissuta tutta la poesia nostalgica e lunare dei vecchi poeti; che s'è inebriato di melodie pallide sotto i veli delle lune più sentimentali, è necessario che ne sia stanco. E' naturale che egli voglia uccidere il chiaro di luna: ma sotto il gesto distruttivo c'è a tratti l'antico amore.

Chi nella donna non vede che il valore animale, e il sentimentalismo femminile non sa concepire che come mollezza sensuale, è naturale che urla il disprezzo per la donna; ma sotto le parole che negano e vogliono uccidere l'ingordigia del cuore, l'abbandono delle labbra semiaperte a bere la nostalgia dei crepuscoli, la febbre delle chiome oppresse da stelle troppe alte, color naufragio; sotto le parole della negazione, c'è a tratti l'adesione e l'amore.

Ricordate il discorso ai Veneziani? « Io pure amai, o Venezia, la sontuosa penombra del tuo Canal Grande, impregnata di lussurie rare,

e il pallore febbrile delle tue belle, che scivolano giù dai balconi per scale intrecciate di lampi, di fili di pioggia e di raggi di luna, fra tintinnii di spade incrociate ».

Qui si sente che non solo egli ha già amato, ma ama ancora: e solo *vuol* liberarsi dell'ebrietà romantica.

Un esempio notevole di questo romanticismo marinettiano, è nell'ultimo volume: *Otto anime in una bomba*.

« Io vidi una sera staccarsi dagli estremi lembi della luce crepuscolare le lunghe ciglia di mia madre, e scendere sui geometrici canali lombardi che tagliano fulgidamente le campagne grasse. Inquietudine.

..... Sento girovagare le sue povere dita foglie staccate che si sforzano di accarezzarmi la fronte ».

E' questa la spaventosa tenerezza, alla quale Marinetti oppone una furibonda furia di aggressioni contro il cuore vile, passatista e carogna. Ma le parole più grosse, scritte con i più grossi caratteri non convincono e non riescono a far dimenticare l'abbandono nostalgico.

Questo contenuto che lo induce ad essere romantico è in lotta col suo odio per il passato e col suo bisogno di liberazione: talvolta l'interesse oratorio lo tira alla teoria futurista, quello poetico lo conduce alla realtà romantica: quindi è che spesso nei suoi versi è una lotta non trionfata tra un romanticismo che canta e un futurismo che nega o magari urla macchinosamente per non far sentire l'altra voce.

Ma, intendiamoci, questo contenuto a volte romantico, è sentito soprattutto come un abbandono astratto alla forma. È, direi, contenuto musicalizzato, quasi suono puro che perde il suo valore di passione per il contenuto in sé stesso e lo dona alla voluttà della musica in cui quel contenuto può essere steso e liberato in forma artistica. È insomma lo stato d'animo decadentistico: romanticismo della forma in astratto.

Contro questo Marinetti decadente scatta l'altro che vuole uscire dal cerchio passatista: il decadente vuol rompere il suo decadentismo. E non sempre riesce, e qui, in questo contraddetto bisogno lirico è il suo travaglio, che se egli riuscisse a rendere trasparente a sé stesso risolverebbe in prosa. In lui è dramma non superato, perché sentito come realtà pratica: anzi il dramma non è neppure posto da lui come urto: e la sua poesia non ne risente così i contraccolpi logici raffreddanti.

Ma in pochi, più che in lui, il decadentismo è travagliato, è in disfacimento, tende ad essere superato. Quale questo superamento sia s'intravede appena, e se tutto fosse saputo, sarebbe superato anch'esso.

Ma l'aspirazione è forte e come indizio di stati d'animo profondamente diffusi tra i letterati d'oggi, è tra i più notevoli fatti della coscienza artistica contemporanea.

Talvolta tutta la materia che egli elabora gli si fa azione. È volontà che si attua, non contemplazione che si fa lirica. E come ancora la poesia è mista di lirica e d'oratoria, nasce un non so che ineguale con prevalente tendenza all'enfasi che tradisce spesso certe predilezioni vittorughiane. L'immagine si gonfia: Marinetti sembra allora quello che a tratti è nella vita fisica, che gonfia i muscoli e le vene del suo torrido entusiasmo ed esplose in fragori gutturali. Finò a che la parola gli diventa decisamente un mezzo di volontà, d'azione. Quando questo bisogno prevale, nasce l'oratore che adopera cioè la parola per un effetto pratico.

E come da uno stato d'animo oratorio è naturale che nasca la didascalica, Marinetti è talvolta un maestro che insegna. Sorge la tesi: il romanzo la svolge, la dimostra, la compie. Così Mafarka, mito futurista, l'uomo liberato dalla lussuria che crea giganti con uno sforzo della volontà esorbitata.

Ma poichè Marinetti è un sensuale d'immagini, la didascalica prompe in fragorosa esuberanza intuitiva, si perde e si dimentica nelle immagini: e poichè Marinetti è anche uno spirito oratorio, s'arrotonda spesso in strofe di balzante azione, d'impetuosa declamazione. Così anche nei migliori manifesti si alternano lirica ed oratoria: e talvolta, che è meglio, l'oratoria diventa la materia stessa d'una nuova lirica, uno stato d'animo lirizzato. Ne nasce in un nuovo ricorso, una nuova poesia.

In questa vicenda di parola-azione e di parola-lirica, in questo ricorso che travaglia tutto il suo temperamento, è forse la fisionomia centrale di F. T. Marinetti.

Ho già notato il musicalizzarsi diffusivo dei contenuti marinettiani in pure immagini.

V'è un Marinetti carnalmente melodioso, che s'abbandona sulla mollezza delle sere tristi, e stende i suoi accordi multicolori, ed ha la tenuità gracile d'un oboe che incide il silenzio col suo trapano di velluto. Le esperienze che la sensualità di una parola sa chiudere, si sciogliono nella liquidezza sonora del suo verso libero. La sensitività più rapidamente acuta della voluta musicale è in questi versi.

Quando troppo si è goduto carnalmente, praticisticamente questo

canto, è necessario che la musica scoppi, in cerca di possibilità più rapide e nuove. La passione musicale, ultima esasperazione della lirica europea da quando la parola dei poeti settecenteschi sprizzò in musica e si converse in melodramma, suono puro, singhiozza nel cuore stesso dei suoi echi inesorabili. Il suo dramma di lussuria espressiva ha bisogno di liberazione. Sazio di canto, la musica gli si spezza. E la parola gli scoppia oltre la sintassi.

E poi le sue immagini sono un turbinio spiraleico, che rende nel suo caos violento le più lontane cose.

Così egli coglie le più lontane analogie. Le sue armonie d'immagini danno come in un accordo, due o più sensazioni prevalentemente dissonanti, prese a qualcuno dei cinque sensi e accoppiate con un procedimento divisionistico e saldate come due colori complementari.

Così la sua poesia è di fronte alla poesia lineare e melodica, una poesia fortemente contrappuntistica. Di fronte alla melodia è armonia: di fronte alla monodia è polifonia. Ne nascono armonizzazioni bizzarre e suadenti.

È un uomo che trasporta tutta la sua spiritualità nella fisica. Irrequieto d'un mondo sempre eguale, fa coincidere la novità con la velocità.

E per lui l'ebbrezza della grande velocità è la gioia di sentirsi fuso con l'unica divinità. Desiderio del nuovo e dell'inesplorato: sintesi di tutti i coraggi in azione. E i luoghi abitati dal divino sono i luoghi e le cose che più danno sensazione di velocità. Panismo materiale. Lo spirito tutto contratto nella materia. I circuiti d'automobili. Le stazioni radiotelegrafiche, le mitragliatrici, i motori a scoppio, i treni a 140 Km. all'ora. Respirare, fiutare, bere la morte. Quella stessa di cui cantò in *Distruzione*: Gloria alla morte che mai non trapassa!

Vede le cose in simultaneità, in velocità.

*La signora coricolata fra i comunicati di guerra* è un saggio della esasperazione del procedimento di simultaneità: l'immagine richiama un'altra immagine lontana di luogo e di tempo: fonde le più diverse sensazioni in un accordo multicolore.

« Pressione di luce bianca quadrata contro la spalla sinistra del visitatore e negli occhi di un artigliere sul Carso.

• Flusso e riflusso d'omaggi e d'ombra inesperta e di cadaveri sull'Isonzo.

« La spiaggia guarda attenta l'onda che monta su su fino ai due lunghi morbidi buchi dei suoi occhi per riempirli d'acqua nera ».

Una fantasia così veemente e così orientalmente carica d'immagini,

una facoltà intuitiva così furiosamente analogica, che strapiomba da tutte le altezze e insorge da tutte le profondità: una fantasia dinamica come è quella di *Re Baldoria* e *Mafarka e Distruzione*, una fantasia così ancora confusa colla vita stessa in atto, non può chiudersi nei freni del solito periodo nel quale si muove a fatica: ha bisogno di espandersi e di saltare e di rompere ogni urto. Null'altro che il praticismo sensuale suscitava anche le onomatopee di Pascoli.

Una fantasia così diffusiva, come i profumi più acuti, una fantasia così naturalistica ha bisogno di scorciare le frasi, decapitare i periodi sintetizzare in una parola tutto il suo abbigliamento, notare correndo, il segno dell'immagine.

Quando tutto un mondo d'immagini che sono null'altro che il prolungamento della vita stessa, gira con tanta feroce esuberanza, ed ogni immagine è come le ascidie marine che proliferano infinite, scindendosi con la vicenda con che una vibrazione si spande nel mare: io dico che le parole in libertà nascono spontaneamente e non sono affatto un capriccio.

Quando la vita si sente con tanta violenza, non si può cantare che ad urlo sulla veemenza multicolore e multanime dell'uragano.

E' naturale che si ricorra alla sintesi di un accordo musicale. Le parole in libertà sono messe come note che devono produrre la sensazione complessa d'un accordo.

Quando tutti i sensi sono così anarchicamente esasperati sul fondo vulcanico della vita, è naturale che la parola non basti e il poeta senta il bisogno di creare altre parole sia pure d'onomatopea e di rumore.

Certo si ha a tratti l'impressione che la sensibilità marinettiana abbia la febbre e deformi quindi le cose e le strozzi e le arrovelli e le frantumi e le esageri come in un delirio.

Questo è uno dei caratteri della poesia contemporanea.

E a me vuol sembrare che, come molta poesia da Verlaine e Rimbaud e Baudelaire si giustifichi in un'ebrietà prodotta, come qualche volta in Carducci, dall'alcool; così molta parte della poesia moderna, messasi ad imitare equivocando, assuma un atteggiamento d'ubriachezza finta, come l'ubriachezza vera di qualche poeta.

Ma io parlo del turbine di esaltazione immaginifica che gira nell'opera di Marinetti.

L'arte empirica più vicina a questo caos di sensazioni è la musica. E forse se fossimo tanto audaci da incanalare quasi nella costruzione fisica del fenomeno musica, molta produzione contemporanea, ci spiegheremmo meglio alcune forme di poesia moderna.

Quando appaiono le immagini più lontane, dalle più esangui e pallide alle più torride e delinquenti, dalle più realisticamente precise alle più vaghe, tutte perdute nell'alone della loro vaporosità, senza nessi logici, senza contorni, senza nodi ritmici tradizionali; ogni parola è una nota, ogni colore un segno, ogni segno un grido: le parole in libertà nascono in uno sfondo musicale.

Poichè la musica, intesa empiricamente, sembra più libera: respira e si dilata a onda a onda, si spande, s'illumina.

Quando si ha un così veemente bisogno di tutto sottolineare, di tutto isolare quasi parola per parola, nel suo valore d'immagine, con una punteggiatura esasperata come è quella di *Re Baldoria* e in genere di tutto il Marinetti prefuturista, è naturale ed è logico che s'intraveda e si attui la tavola parolibera.

Direi in un certo senso che la poesia in Marinetti nasce declamata. Non voglio essere frainteso. Declamare è potenziare nella voce, nelle pause, nel ritmo, una poesia. Marinetti ha già nel suo temperamento oratorio, questa connaturata interpretazione fonica della sua poesia: direi che la sua poesia è sentita quantitativamente come un bisogno d'esser detta in quel modo solo e in nessun altro: ecco la tavola parolibera e la rinnovazione tipografica: bisogno tecnico di suggerire anche il tono dell'interpretazione, l'elemento insomma musicale della parola.

Una trascrizione musicale della poesia.

Una infinità di oggetti che la solennità passatista disdegnava entrano qui con violenza.

La scomposizione caotica del mondo, rumori, pesi, odori si compenetrano in quella che Marinetti chiama l'ossessione della materia. Paesaggio di rumori e di odori. Tutta la materia drammatizza la sua vita ed entra nelle ricerche e le esperienze della nuova arte.

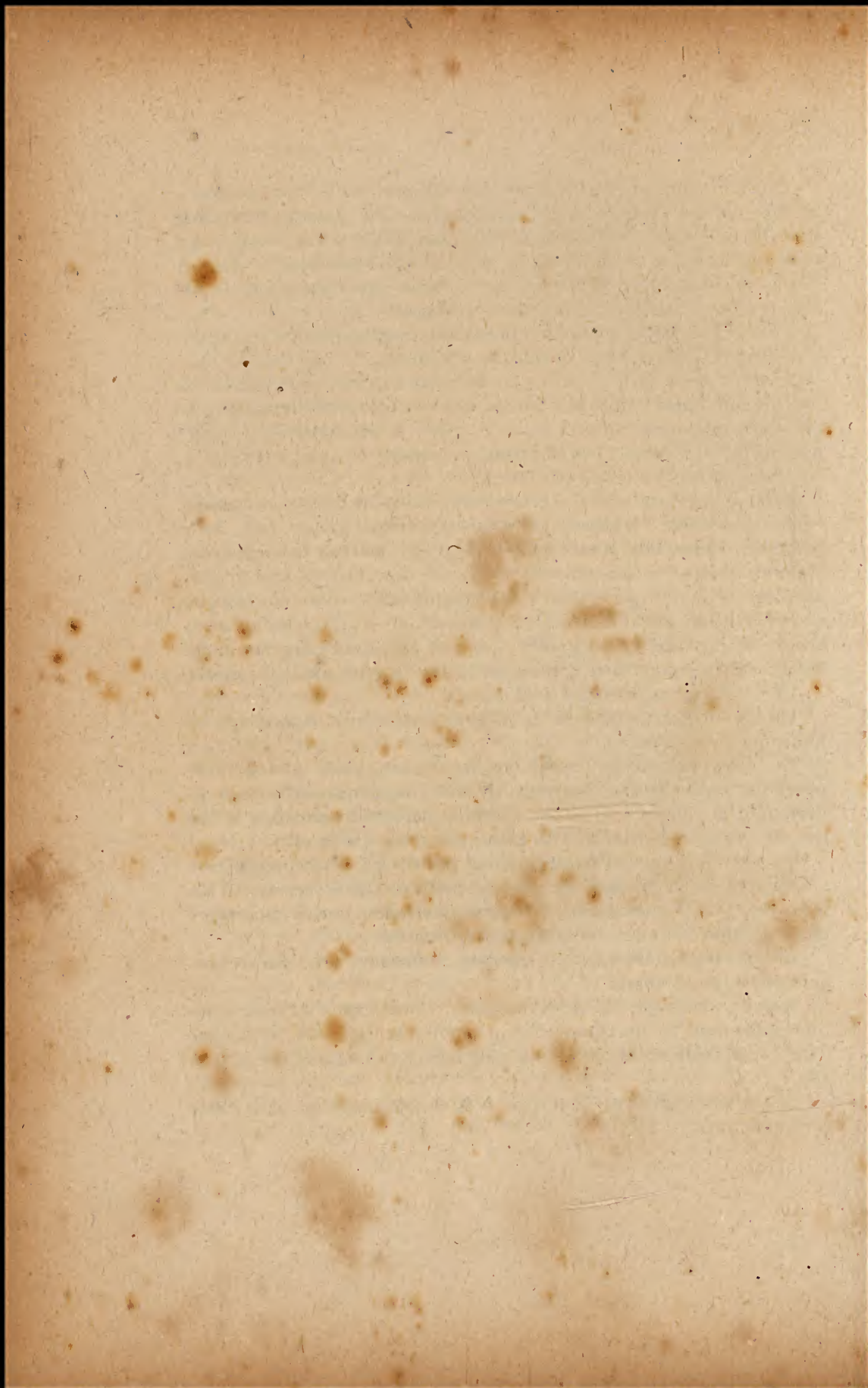
Per me i suoi poemi paroliberi non sono roba da eccitare il riso.

Rispondono al bisogno sia pure praticistico, che ho cercato di fermare nelle pagine precedenti. Se volete ridere, non potete risparmiare quasi nessuno dei poeti ultimi italiani o francesi.

La letteratura frammentaria, sensuale, praticistica non può respingere le parole in libertà.

Scorci e sintesi di vita moderna fisica, come appare. Parole e periodi influenzati da un colore, da un odore: la poesia è vibrazione d'un impressionismo assolutamente germinale, continuato come vita in atto.

La teoria delle parole in libertà è la codificazione di tutta l'arte contemporanea.



---

---

## II

### GIOVANNI PAPINI

Uno scrittore che vi piace e v'irrita, con violenza; che a parlarci, in qualche ora l'anima s'empie di sole, ma più spesso intorno vi cade la neve: può bene suggerire due stati d'animo così diversi, da mettere a prova la vostra serenità.

Se costui vi comunica la bile che in qualche ora trabocca dalle sue pagine, dovete dirne tutto il male che d'improvviso egli stesso vi suscita in parole sonanti. Se vi accorgete che costui scrive per farvi dispetto, buon per lui che non sia presente: come il vecchio giurista avrebbe voluto interrogare quel maledetto Paolo *per capillos*, voi interroghereste Giovanni Papini a ragion di pedate. Ma se egli vi farà sentire la gioia lirica in cui si può cantare una passione, purificata in una nuova fanciullezza, voi vi pentite del vostro impeto di collera: e vi abbandonate alla serena malinconia che è il dono melodioso di tutti i poeti. Vi sono certamente due Papini, l'uno scrittore mediocre, l'altro poeta inquietante.

Il Papini del gran pubblico è proprio il primo. Ho tanto male da dire di lui che mi voglio sbrigare in principio.

Questa è una liquidazione di quel Papini che piace all'insolente imbecilità dei comuni lettori: è una stroncatura non so se papiniana, ma certo necessaria, dello scrittore che si è perduto nelle decadenze un po' vili di pagine come quelle su *Gesù peccatore*, o il *Massacro delle donne* o là *Paga del sabato*.

Dirò breve: il Papini negativo è quello che adopera la parola come mezzo pratico: nè parola lirica, nè parola logica: parola fisica: falsamente polemica ed oratoria: parola animale.

È una forma di volontà che s'insinua come un motivo estraneo a quell'attività ch'egli sta svolgendo, sia poesia o critica o filosofia. È una forma di naturalità e di *bestialità*.

Così per esempio egli fa servire la parola ai suoi sfoghi di bile: e questa non trasfigura in lirica.

Nè soltanto la parola è un mezzo di sfogo e d'animalità quando Papini obbedisce a un principio di bile e lotta e insulta e insolentisce, ma anche quando la sua concentrazione spirituale è distratta dalla vera origine, per un'improvvisa irruzione autobiografica.

Parrebbe che se uno si proponga un saggio su Leonardo Da Vinci debba parlare di Leonardo e risolvere criticamente il suo problema. Papini invece è disturbato dalla sua passione autobiografica. A tratti non s'interessa più a quello che doveva essere ed era inizialmente il suo centro poetico o critico e si svia in capricci ed in fatti personali.

Parla di Dante o di Cervantes o magari di Vilfredo Pareto per parlare di sè. Scrive di Carducci per parlare di sè. La parola gli diventa ancora una volta un mezzo estraneo al momento essenziale che si stava svolgendo nel suo spirito.

La sua soggettività non sa essere quella della più grande poesia trascendentale: la sua intuizione è legata troppo al suo io materializzato perchè possa creare una realtà universale. L'umanità non gl'interessa, ma la letteratura. E poichè nessuna invenzione d'idee o di liriche è possibile senza un'adesione all'umanità del mondo e non al piccolo uomo che è ognuno di noi, Papini non ha creata un'idea sola, e una lirica che superi il tempo neppure.

Tutta l'opera di Papini è una biografia che esprime non volendo l'impotenza dei malati romantici: ricca di personale psicologia, non ricca nè d'arte nè di pensiero.

Quando i motivi estranei (collera, dispetto, ricerca dell'effetto, spirito di contraddizione, esibizionismo, spavalderia, posa di novità e di spregiudicatezza ecc.) quando questa volontà vizia il motivo iniziale poetico o filosofico, nasce tutta una serie di posizioni mentali che sono assolutamente false, perchè non sorte nell'intimità dello spirito, ma determinate da un capriccio che vuol sostituirsi al reale svolgersi della necessaria norma di un'opera.

La polemica di Papini si diverte e si accanisce a puro sfogo personale. Non è pensiero e non è bellezza: è in un certo senso, azione, vita pratica. Che egli adoperi le parole, che per gli ingenui sembrano solo destinate all'arte e alla filosofia, ad uno scopo di dispetto o di disprezzo, non importa: le parole in quanto tali sono tutte vuote: è

il tono quello che dà il loro valore: e qui non sono estetica o logica in atto, ma mezzo pratico come l'intemerata e lo sberleffo. E i motivi estranei alla concentrazione lirica dei suoi momenti artistici o alla concentrazione logica dei suoi momenti filosofici, sono sempre l'irrompere di passioni pratiche. Così certe sue antipatie, e prima, quella contro Croce.

Alcuni odi di Papini sono foggiate in tal modo che si riducono in fondo a pretesti di belle pagine nelle quali il Papini dice superficialmente delle malignità ed impropri per la felicità letteraria in cui possono essere sciolti. Come certi maldicenti di professione che non hanno odio per nessuno, ma hanno il gusto e il sapore della maldicenza.

Io so che fra dieci anni o cinque, i nuovi giovani, fatti esperti dalla nostra esperienza, tutti i ragazzi e bambocci ventenni d'Italia, useranno per lui frasi come queste: il buon Papini, l'ottimo Papini, quel bell'umore di Papini!

Sarebbe poi interessante esaminare le conversioni dell'odio in amore e viceversa, che si ritrovano sotto la bile diffusa di questo Papini mediocre.

Così egli cerca ogni occasione per dir male di Croce. Ma non c'inganna. Sotto l'antipatia c'è l'amore vero. Croce lo irrita, ma Papini lo subisce. Se gli fosse indifferente non ne parlerebbe. È l'unico uomo del quale abbia veramente paura in Italia. È un tormento per lui. Se lo trova di fronte tutte le volte che vuol davvero pensare. E contro sè stesso mattamente si adira perchè è costretto a contraddirlo sentendo che l'altro ha ragione. Se deve scrivere un necrologio per Arrigo Boito, se deve scrivere di Olindo Guerrini, deve consultare il volume del Croce per dire il contrario. Nove volte su dieci, tacitamente o nominativamente, egli nello scrivere ha presente il Croce. È un motivo estraneo che a sè stesso egli crea ed esaspera. Per far dispetto a Croce dirà male di Giambattista Vico: difenderà la religione e le matematiche contro Croce con la bravura dell'intelligenza un po' astuta alla quale la malignità tien luogo dell'ingegno colto: per far dispetto a Croce anche indirettamente esalterà oltre il giusto Vilfredo Pareto, per un libro che egli, Papini, non ha letto. In morte di Serra, piuttosto che dire serenamente la sua commozione per il morto, dice male di Croce. (Già tutto quel numero della *Voce*, non è una commemorazione di Serra, ma un pretesto plebeo per dir male di Croce: e la retorica provinciale e paesana degli elogi funebri, congiunta alle sboccatezze contro il filosofo napoletano, davano un'invincibile senso

di nausea e quasi la sicurezza della nessuna sincerità di quei signori che per esaltare un morto sentivano di doversi sbarazzare di un vivo che si alzava terribilmente a parecchi chilometri sul livello delle loro cervici focose).

Dirò dunque continuando: sembra che egli perseguiti Croce, ed è invece Croce che perseguita lui. Ahimè, non riuscirete mai a cavargli di testa quel Croce! Egli è essenzialmente esasperato di non essere capito da Croce. E questa è passione: è furore di simpatia, come in un giovinetto liceale a cui invariabilmente tocca lo scaccione d'un amore che pure egli non sa distruggere in sé stesso.

Diverso a me sembra il caso del Croce. Papini può essere per lui un fastidio personale, ma non è un problema spirituale. Non so rimproverarlo d'averlo relegato tra i cattivi curatori di libri, con un disprezzo che conosce la più acuta sottigliezza. Ha manifestato il suo fastidico con questo disprezzo: lo ha trattato da uomo mediocre: non lo ha preso sul serio come scrittore.

Ora, badate, ci può essere da parte del Croce anche il più vivace risentimento, ma Croce è assolutamente sincero, quando non dà nessun valore al Papini scrittore.

L'esempio dell'odio a Croce è significato nell'opera papiniana, come uno di quegli elementi pratici che la viziano tutta. Papini si foggia i suoi avversari polemici distraendosi dal centro della sua opera. Questi avversari che egli fa presenti al suo spirito, rendono centrifugo il suo lavoro, e d'altra parte gl'impongono una credenza e una pseudo-verità che egli, senza convinzione, vuol far valere contro di loro: gli tolgono quindi la serenità che si chiama essenzialmente sincerità.

Questo vivere le sue passioni, piuttosto che trasfigurarle in un canto o in una pagina filosofica, gli dà quegli atteggiamenti crudi che tagliano nettamente ogni cosa. È come un macellaio senza pietà. Ora un uomo divino, ora un uomo finito, ora tutto anima, ora tutto corpo.

Come tutti i violenti è un debole. Ed è una debolezza il suo bericismo e la sua voluttà nello scandalizzare i lettori. Ed è una debolezza il suo vantato amore per le cose pazze.

Amare le cose pazze, sia pure papinianamente, credete poi che sia tanto lontano dal credere la pazzia null'altro che genio, con la profondità d'abisso ch'è nelle teorie di Cesare Lombroso? Ad approfondire questa affermazione, ci sarebbe da trovare in Papini e nei futuristi dell'altro ramo, la spavalderia pazzesca per la quale dal romanticismo più fradicio ed alcoolizzato, si passa inconsciamente a identificare la pazzia e il genio. Tutta l'esaltazione super-umanistica del romanticismo era la vera generatrice delle teorie idiotescche di Lombroso e Ferri.

### Il pragmatismo romantico

Come motivo estraneo all'intimità della vera anima è nata la falsa filosofia papiniana. La quale non è già puro bisogno contemplativo, nè tanto meno il momento metodologico dello spirito puro; ma volontà e, meglio, capriccio di filosofia nuova. Nell'atto stesso filosofico (ricerca della verità vera) s'immette un motivo estraneo (ricerca d'una verità che sia nuova).

Gli accade pertanto che una sua teoria nata in un ambiente di falsità, la qual teoria concepisca un'arte a sfondo d'azione o un'arte risolvante certe determinate idee nuove, contraddica all'arte in atto e s'immetta anch'essa come un momento estraneo nel momento creativo.

Di qui l'amletico asino di Buridano che pencola tra pensiero ed arte ed azione e non riesce mai a conquistare e a realizzare un'armonia vitale che si chiami poesia, filosofia, pratica.

L'iniziale passione per il nuovo ha viziato tutto Papini. Volendo abbracciare il tutto, restò nel nulla.

Che è una forma strana di romanticismo, non so se alla tedesca o addirittura all'americana: l'amore del vuoto e del sogno fatto in appositi castelli, o l'amore delle violenze funebri.

(In Italia, paese nel quale il Romanticismo si è chiamato, ma chi sa poi perchè? Manzoni; questo romanticismo di contenuto vuoto e d'insoddisfazione morale, prese le sue prime fogge in qualche momento di Foscolo, affascinò poi Prati e Camerana e Praga e Boito e magari Butti, e, pel tramite di raffinati nordicismi e di fosche letture baudelairiane, s'incavò nelle novelle di Papini).

Così anche il suo odio per la filosofia è un motivo esterno. Egli non la combatte perchè falsa, ma perchè ne vuole una diversa, nuova, originale, personale, direi, a servizio del proprio capriccio. Vuole a qualunque costo ricreare il mondo. E tradisce così la verità del suo pensiero per la novità ch'è nel suo volere.

Il contrasto tra volontà e pensiero in atto, in lui non si unifica mai. Ed ecco che tutti gli atteggiamenti negativi papiniani, da quello polemico a quello esibizionista a quello filosofico o dell'arte-azione, sono tutti, in fondo, questo contrasto non unificato tra pensiero e volontà.

Due attività che in lui sono in lotta, capaci anche di sostituirsi violentemente, incapaci di quella unità che è il crescere vero e vitale del mondo.

Quando questo dissidio sarà composto dovrà nascere il Papini poeta. Quando anzi il dissidio si compone, sia pure momentaneamente, il poeta è già nato.

Ma il peggior Papini è tormentato da una profonda contraddizione. Dicono che egli sia a un tempo, capace di abbandoni commossi e di riflessioni negative. Ora, se tutto ciò, come avviene in qualche momento di vera arte, fosse completamente liberato in poesia o in filosofia, ove i dissidii sono trasfigurati, Papini sarebbe soltanto artista o grande filosofo o magari tutte e due le cose. Ma il suo dramma pratico resta così trasportato completo e rozzo nella forma. L'espressione è tutta viziata da un contrasto tra prosa e poesia. La concentrazione lirica che purifica i motivi estranei non è qui mai piena. Papini è distrutto dalle sue passioni pratiche. Il dramma è artisticamente falso. Se quel contenuto drammatico, fosse più profondo e più intimo, sarebbe espresso con quella serenità lirica che è liberazione. Mentre uno s'arrabbia davvero, farà l'idrofobo ma non il poeta.

E poichè Papini, per il dissidio tra volontà e pensiero, tratta anche i libri con adesioni pratiche, è sempre sotto l'influsso e il fascino di una lettura nuova che lascia impronta nella sua opera. Perciò egli è pronto a scrivere e a parlar di tutto. Perciò egli passa dalle predilezioni pseudo-filosofiche a quelle pseudo-poetiche. Sono i suoi vagabondaggi artistici e filosofici. Vede la poesia e la filosofia attraverso i libri come nemici da vincere. Il mondo che è tutto fatto male. Un giorno scriverà che egli si preoccupa più di essere pensatore che esteta: un'altra volta scriverà che egli vuol essere essenzialmente artista. Come cervello loico è femmina. E poichè combina esternamente i suoi drammi, egli resta ancora e sempre un uomo di volontà ma non di poesia o di filosofia. C'è tra i suoi lavori a volte un distacco terribile: parecchie novelle potrebbero portare firme diverse.

È un uomo che vuole imporre una fede a sè stesso, stroncando tutto ciò che ad essa si oppone. Ma ogni semestre cambia la fede e forse ogni settimana. Non ha creduto, ha voluto credere: ha voluto perfino credere d'essere un genio: « tutta la mia vita è piantata su questa fede: che io sia un uomo di genio »: non ha davvero amato, ha voluto amare anche quello che non si deve, perchè nell'intimità dello spirito si sa di non dover amare. Ha immessa violentemente la sua persona pratica nella sua persona lirica o filosofica.

La tragedia di Papini è così *l'insufficienza in atto del suo pragmatismo*. Da stati d'animo non unificati, nei quali la molteplicità e l'insubordinazione delle attività spirituali genera il capriccio e il meccanismo;

da questo pragmatismo in azione, è naturale che nascano opere fondamentalmente sbagliate di tono. Per trovare le loro parti vive è necessario guardare alle fulgurazioni di alcuni momenti, nelle quali l'interesse del Papini si è spostato e talvolta raccolto in un centro diverso.

Come ha tentato mille esperienze, non ne ha compiuta davvero nessuna. Come ha letto un milione di libri non ne ha letto nessuno. « Quando qualcuno si meraviglia del mio sapere, della mia « erudizione », mi vien fatto di ridere. Io solo so quanti vuoti spaventosi ci siano nel mio cervello ». Senza essere ingenerosi, a volerci servire d'un segreto professionale, sappiamo da noi stessi e sapevamo anche prima di leggere la confessione, che tutto ciò è verissimo: Papini non è neppure un uomo colto.

Perciò i suoi scritti teorici sono uno squallore. Prego i lettori di credermi in parola se affermo che il *saggio sul Pragmatismo* è zero via zero. Confusioni, fraintendimenti, appiccicature, cibreo di novità barbute, con civetta pedanteria.

*Il Crepuscolo dei filosofi* si propone di licenziare la filosofia. Ma come mai? Se c'è un uomo che non può vantare ai suoi servizi la filosofia, questo è Papini. La sua esperienza filosofica è così limitata che il suo odio apparente per la filosofia dovrebbe nascere non già dall'averla goduta troppo, fino alla stanchezza, come un'amante viziosa e assaltante, ma dal non averla posseduta mai. So bene che si possono odiare e disprezzare le donne per averle troppo conosciute.

Il solito dissidio tra volontà e pensiero gl'impedisce di veder chiaro. Non pensa ma vuol pensare: a capriccio. Con assurda precocità si vanta di aver tutto conosciuto. Scrive dinanzi ai facili specchi del pubblico. Intorbida la sua già torbida religiosità di proposito, con una insolenza volitiva che è spesa male in un atto di pensiero.

I brancolamenti e le esperienze, tutte opere di ricerca esteriore, non trovano pace neppure nell'arte, fino a che Papini non faccia rinunzia a certi suoi capricci di volontà.

Così nelle novelle e in altre pagine che precedono *Un uomo finito*, Giovanni Papini rare volte riesce all'arte pura, perchè è viziato dal dissidio creato dal suo folle pragmatismo. Costruisce su modelli voluti, *suoi* o *d'altri*, rispondenti a schemi esterni prestabiliti.

La letteratura più vecchia e la passione del nuovo, s'urtano e fanno zuffa. Dai libri sorgono Don Giovanni, Amleto, l'Ebreo errante ed altre figure che un'incomposta passione di profondità umana accompagna senza nè ricrearle, nè far dimenticare il vecchio mito donde son tratte. La novella vuol essere lo svolgimento di un concetto filo-

sofico d'etica cinica. Materia in lui grottesca che non è sentita come caricatura voluta e perciò non è liberata in lirica.

Nè la filosofia di queste novelle lo persuade e lo placa, nè la poesia in cui si potrebbero chiudere egli riesce a trovarla. Non convince, perchè l'autore non è convinto: non dà brividi artistici, perchè lo scrittore non ne ha avuti. Tranne in qualche momento.

Questo Papini pragmatista che ho tracciato è uno scrittore mediocre. Il suo stile a dispetto nel quale spesso la bile tien luogo delle idee, la collera diffusa tien luogo d'una filosofia pessimista, l'individualismo gretto tien luogo dell'individualità trascendente, non domina la materia che tratta: è balestrato disordinatamente dalle sue passioni capricciose. Non trova un fuoco in cui illuminarsi.

In uno sfondo di falsità iniziale, nascono tutti i difetti del letterato giornalista. Come l'animo non è concentrato nè in uno sforzo lirico, nè in uno sforzo logico, nè in uno sforzo economico o etico, nasce il vagabondaggio pettegolo e centrifugo dello spirito.

La letteratura si gonfia di parole che vanno anfanando per cercare quell'ultima la quale dia pace al ritmo del periodo e dell'immagine: e non riesce. Ed eccolo ad accumulare parole e sinonimi alla maniera di Giambattista Basile o di Vittorio Imbriani o forse, come derivazione in lui, di Aretino: ripetizioni di verbi, accentuazioni, sottolineature, dispetti, bisticci: una imprecisione di forme che può far pensare ad una traduzione. Accanto a preziosismi rari, trovi le immagini comuni, un po' donne in tutti. E qui Papini non canta ma si dimena, urla, bestemmia, sputa, fa il becero, non crea la poesia, fa il mestiere del poeta, non ha un'ispirazione lirica, ma direi una vera agitazione corporale.

È come una femmina che scrive versi per estro uterino.

Nasce la sua prosa-femmina. Non è un paradosso. Altro che maschilità. È una donna con la voce di uomo: ecco tutto; ma il sesso è femminile. È pettegola: ammicca a tutti gli angoli per attrarre su di sè l'attenzione. Ed è gretta nella sua smania di raccattar paradossi ed è spilorcia nella sua cleptomania delle parole plebee rare. Sfoggio di vocabolario come di una toilette da provinciale. Quando meno ve lo aspettate, tra il profumo denso che si è versato addosso, si alzerà a ingrassarvi le narici, un sentore di piedi. Una volta io dissi che il cervello gli sa di piedi.

Nasce da questa incapacità a concentrarsi in una potenza spirituale, senza che l'altra disturbi con una sua sostituzione, l'accademismo parolajo e giornalajo di Papini, che è poi la stessa passione dei gram-

matici e dei letterati: e la pedanteria esterna di un d'annunzianismo a rovescio col suo amore per le preziosità non togate, ma plebee: per gli effettacci di stile come enfasi musicali di timpani e perorazioni greco-romane.

Quest'uomo passatista con l'animo teso a tutti i centenari, ha in sè qualche cosa di quella pedanteria non ben definita, dalla cui poluzione può venir fuori un Basilio Puoti o un De Amicis dell'Idioma, o un Isidoro del Lungo o il peggior Daniello Bartoli.

Diresti che costui venga ad essere con meno parsimonia e forse con meno ingegno un cicalatore come Monsignor Della Casa, Anton Francesco Doni, Niccolò Franco.

Ma la sua prosa merita attenzione. D'Annunzio con pompa e Pascoli in silenzio casalingo, ma assai più ciarliero, avevano impreziosita la prosa.

La parola rara, cercata nei vecchi libri, ribattezzata e messa a nuova, perchè si verificasse l'oraziano *Multa renascentur*. Interesse di pedanti che vogliono parer ricchi. Dopo di essi e dopo anzi la dimessa mediocrità dei provincialeschi, eccovi Lucini che si contrappone a D'Annunzio e lo imita, nell'amore delle parole. Tutti e due scrivono inni alle parole.

Ecco infine Papini che soffoca i suoi periodi, anzi li strangola, tra una serie di funi e cordami rari, sia pure plebei. È una preziosità abbassata di tono, o meglio, prima si parlava col megafono: adesso si parla sì a bocca nuda, ma come se qualcuno, spesso, *del cul faccia trombetta*.

Qui si può meglio dire che l'antifilosofia papiniana, nella falsa teorica e nella pratica azione è stata la disturbatrice perenne della sua arte e forse della sua vita. Il temperamento bilioso faceva buona lega con questa capricciosa filosofia che pretende pensare come vuole, non come pensa davvero nella profonda universalità dello spirito.

Egli è forse il più turbato dei moderni romantici, contraddetto in ogni aspirazione da una volontà di essere diverso.

Perciò ha tentate tutte le esperienze. Ma i suoi ritorni e i pentimenti non hanno uno svolgimento drammatico: la posizione che vien dopo non è più ricca della prima: è un salto capriccioso.

Così nessuno saprà dire perchè Papini abbia accettato il Futurismo e perchè ne sia uscito.

Il suo volume - *Esperienza futurista* - non riesce a convincerci: non riesce a spiegare le ragioni vitali del suo gesto. Come un tempo egli ha voluto dimostrare d'essere stato sempre futurista, domani - nella

crisi della settimana in corso - tenterà di dimostrare che egli è stato sempre cristiano: e fra alcuni giorni - nella crisi della entrante settimana - tenterà di dimostrare che egli è stato sempre maomettano.

Vale la pena di occuparsi dei rapporti tra Papini e il Futurismo.

Egli delimita il suo Futurismo nella parentesi di un anno (1913-1914): si tratta della sua permanenza nel gruppo marinettiano. La limitazione è arbitraria. E si può osservare che l'esperienza futurista di Papini non è terminata, se pure egli si è allontanato dal gruppo ufficiale, e che essa, in ogni modo, non consiste solo in questa raccolta di articoli il cui carattere centrale - arpeggiamento vizioso di sofismi - è una vecchia abitudine papiniana anteriore anche alla data 1913-14; e neppure consiste solo in certe tendenze di spregiudicatezza facilonas esagerate pel contatto del gruppo futurista; ma anche - e questo per mio conto è ciò che più vale - nell'aiuto ch'essa ha portato a Papini di scoprir meglio in sè stesso l'artista, in quella adesione all'arte e in quell'approfondimento di lirica che il Futurismo gli ha suggerito di scavare in sè stesso.

Gli articoli raccolti nel volume su ricordato, sono una delimitazione negativa dell'importanza vera che il Futurismo ha avuto sullo spirito di Papini. E non sono essi - le testimonianze sincere di un'inquietudine necessaria -. Queste testimonianze si trovano meglio in *Cento pagine di poesia*, in *Giorni di festa*, e perfino in *Opera prima*. (Ci sarebbe finanche da osservare che Papini giunge al metro attraverso la elaborazione che del verso libero hanno fatto molti futuristi, da Givoni a Folgore).

Comunque, a parte l'arbitrio della delimitazione cronologica, e a parte l'interesse che suscita sempre l'opera di un uomo d'ingegno, questo di che parliamo è un libro mediocre.

I motivi pei quali egli accoglie il Futurismo (i primi tre articoli del libro) non hanno nè profondità nè novità. Sono un commento un po' pedestre ai manifesti marinettiani.

Il Discorso di Roma, è un programma di distruzione puramente verbale: piace al gran pubblico, per alcune parole sporcaccione e per l'ingenua stroncatura di Benedetto Croce. (Il filosofo napoletano fa terrore al gran pubblico, perchè questo ha un infinito terrore delle idee).

Manca in tutti questi articoli adesione ed abbandono e fede in ciò che si viene dicendo: sono pezzi di bravura che lasciano freddi.

La polemica con Boccioni è essenzialmente viziata dalla mancanza d'un preciso concetto dell'arte: vi si trova perfino scritto che l'arte è

nata come imitazione e ha progredito come deformazione e che il pensiero è sorto come interpretazione ed è diventato autonomo nelle più pure metafisiche: frasi queste che si potrebbero chiamare brillanti, se non fossero vecchie e melense.

Le ragioni per le quali Papini abbandona i compagni non convincono.

Letti in volume tutti questi articoli di giornale svelano la loro insufficienza, la poca intimità spirituale.

Infine Papini stampa un articolo erudito che s'intitola: « L'antichità del Futurismo », articolo dove l'ingenua malafede, con un tentativo non completamente cosciente di canzonatura, dimostra che il Futurismo è cosa molto antica.

Ma alla maniera di Papini si dimostra non solo ch'era futurista Antifane, poeta comico che nacque tra il 407 e il 404, avanti Gesù, e che Ennio col suo *tarantara* era... parolibero, ma si dimostra che Dante è un precursore dell'*Esperanto* e che Omero parlava in francese.

Un tentativo più serio, anch'esso iniziato con una fiorentinità canzonatoria non bene sicura di sé stessa, è quello che s'intitola: « Il passato non esiste ».

Non ostante le apparenze, egli ha del passato un concetto meccanico che si potrebbe risolvere nell'adorazione dell'orologio. Quello che era un minuto prima, un minuto dopo non è più. Cronometro alla mano. Il presente non si coglie. Non v'è concretezza che nel futuro.

Queste idee sono un fraintendimento della contemporaneità della storia di cui ha scritto Benedetto Croce ed anche dell'idealismo attuale di Giovanni Gentile. Ma egli non ha capito o non ha voluto capire che la concretezza è nell'eterno: nel pensiero che il tempo e lo spazio supera e senza del quale il tempo e lo spazio non avrebbero alcuna realtà. Il concetto di vita e di morte, di presente e di passato non può essere che spiritualità in atto.

Il passato non esiste? Ma a questo modo, nemmeno il futuro esiste. Un libro di cinquecento anni fa verrebbe ad essere soltanto quantitativamente più passato dell'ultimo libro, anzi dell'ultimo periodo, anzi dell'ultima parola di Giovanni Papini.

E se dunque un libro passato è per noi, com'egli scrive, una lettura attuale, un fatto presente, una creazione personale, ciò deve valere anche per un libro ultrapresente. Il sofisma iniziale è perduto e il Futurismo non avrebbe ragione di essere.

È inutile continuare l'analisi: in questo libro non è ricchezza d'idee se non comuni, nè profondità di critica, nè convinzione di verità.

Giornalismo accademico. Temi svolti perchè assegnati e sia pure da un professore che si chiami Giovanni Papini.

Dirò per concludere: i giovani cominciano a stancarsi di Papini e poichè finora si è ammirato pur troppo soltanto lo stroncatore frondoso ed effimero, il rivale di Ser Pecora beccaio, tutto insomma il Papini negativo di che abbiamo ragionato, questo distacco dei giovani può essere buon segno. Quando tutti i commessi viaggiatori sentenziano nei treni che Papini scrive bene, è giusto che i giovani più intelligenti sentano per lo meno il pericolo della compagnia.

Molti hanno già preso dal falso Papini tutti i difetti di una poesia e di una prosa a vuoto. La prosa sua rotta, a sbalzi, a scorci, a tagli, a impreveduti paradossi, a frasi incisive e apodittiche, si è meccanizzata negli imitatori. Questa però non è colpa di Papini.

I giovani che hanno anima e giovinezza ideale cercheranno l'altro Papini, il solo che esista in fondo: quello che noi abbiamo più amato. Lo stesso dispetto con che parliamo dell'altro è, per chi sa intendere, il segno della nostra passione.

Abbiamo trovato nell'*Uomo finito*, e poi, a ritroso, in tutte le sue pagine serene del *Pilota* e del *Tragico quotidiano*, la verità che spiega il nostro amore: Giovanni Papini è un poeta.

Con questa fede e con questa sicurezza bevemmo la freschezza turchina delle *Cento pagine*, l'acre ed acerba verdezza di *Opera prima*, la zampillante chiarezza dei *Giorni di festa*: tutte le malinconie fatte di musicalità e di purezza che l'arte prodiga come gioia raccolta del canto; tutti gli abbandoni numerosi in cui nel brivido artistico, s'annulla l'animalità dell'uomo, e resta, come lirica pura, la sua sola umanità.

#### Un punto d'orientamento: l'arte

Quella persona pragmatista che abbiamo stroncata, possiamo amarla passivamente quasi come l'*uomo* Papini dal quale si libra a volo il Papini spirito puro ed anima lirica.

E come l'elemento negativo è necessario alla luce del positivo, perchè sulla violenza scatti la verità estetica o logica o pratica, qui il falso procedere dei gradi spirituali è la materia necessaria in cui si foggia l'esperienza dolorosa e faticosa per l'avvento del nuovo poeta.

Per trovare lo spirito vero del Papini giornalista provinciale, il critico si fa guidare in parte dalla sincerità stessa del poeta che ha scritto *Un uomo finito*.

Ho già accennato e dico ora di proposito che anche la stroncatura, quando non è urtata con violenza plebea dall'insolente praticismo passionale, si raccoglie tutta nella voluttà sonora di chiudere in un periodo, la foga stessa melodica degl'insulti: è un richiamo lirico su un tema brutale e quello che vale sopra tutto, è il modo con cui son dette e cantate le cose.

Anche lo scoppio di malignità e di male parole, è a volte innocentissimo: è detto per la gioia che ne può derivare quando si consideri l'immagine chiara che ne risulta. Tutti i saggi del *Crepuscolo* sono, tranne qualcuno, scritti per la gioia di scrivere.

Papini certo ha acquistata tardi coscienza della sua arte: questa era in lui sopita dalle cocciute predilezioni pragmatistiche. Ma già di fatto le sue attitudini artistiche erano sviluppate. E dovunque Papini s'innamora della bellezza musicale che sorge dalla torbida materia in cui si travaglia il suo spirito, ivi è poesia.

Dove il primo Papini è sè stesso, è artista. Non sempre riesce, proprio perchè come egli scrisse, la filosofia lo riconduce all'arte: e la filosofia non si consuma abbastanza in lirica.

Occorrerà che con francescano voto di povertà egli abbandoni quanto l'intima norma dell'arte gli dirà che è estraneo: dalla poesia cacerà via la prosa: urlerà meno: parlerà in silenzio e in umiltà come è davvero il suo spirito migliore. Ma c'è già molta potenza nel primo Papini e nella vibrazione musicale delle sillabe in cui nettamente chiude le sue figure.

Sono frammenti di una chiarezza così fresca, come più è affannosa la costruzione in cui sbocciano. V'è una tenerezza d'animo così umana e così travagliata che vi suggestiona. E ancora una volta vien fatto di spiegare certo accademismo di rabbie e di sfoghi come il contrasto necessario affinché nasca la migliore umanità.

Dico però che *Un Uomo finito* è per Papini il primo libro sentito come un'irradiazione da un centro lirico. Prima il pragmatismo gli dettava pagine che servivano ad un'idea astratta quale egli s'era costruita della vita e del mondo. Qui la lirica diventa poesia.

Quello che prima era «fulgurazione», spunto isolato, preludio interrotto, tema tagliato di scatto, qui diventa sinfonia.

Dopo che si è letto *Un Uomo finito*, il vecchio Papini ne è illuminato. Questo libro serve a far comprendere e ad interpretare anche i brani artistici di tutto il primo Papini.

Non ostante le inutili ridondanze e qualche spavalderia e l'enfasi e la retorica e le sforzature e le prolissità interrogative e ammirative,

non ostante l'insincerità ottenuta a forza di sincerità confessionali, è questo il libro che unifica le qualità di pensiero e d'arte e d'azione in un solo centro che a me vuol parere essenzialmente lirico.

È poco limitarsi ad ammirare le campagne e i ricordi dell'*Uomo finito*, con Renato Serra, che vi trovava una solidità di fantasia e una dolcezza di accento che è cosa rara. C'è da ammirare tutta la struttura lirica che trabocca da una fontana improvvisamente chiara, e che è spesso canto puro.

Tutto l'uomo Papini è per me una preparazione di questo Papini che io amo.

*Un Uomo finito*, storia lirica della propria fatica spirituale, sentita in tutta l'ansiosa intimità d'una tragedia, raccoglie le attitudini sparse di Papini in un vasto poema che scioglie in arte il diletantismo filosofico e la tristezza delle sconfitte: poema di liberazione e di vittoria.

Dirò che quest'autobiografia è la cosa meno grettamente personalistica di Papini. Se autobiografia è puro racconto della propria biografia, questa non è autobiografia. Tutta la sua vita gli è presente ed egli ama cantarne il ritmo per la bellezza stessa di questo ritmo in che si svolge il canto.

È un libro di felicità se pure parla di tristezza. La poesia delle sue pagine nasce sopra tutto dalla calma religiosa dell'artista. Qui, tranne in alcuni momenti, egli non è più arrabbiato, non posa più, non esagera, non insulta, non pensa al pubblico: si è purificato ed è uno spirito puro. Ha scritto per sè stesso, a cuor pieno. La serenità dell'animo illumina le profondità più intime, con una luce musicale di accenti che si ritroveranno sviluppati in *Cento pagine di poesia* ed in *Opera prima*, sebbene spesso le preoccupazioni metriche e di condensamento, diano a quest'ultima una faticosa monotonia.

*Un Uomo finito* è il prologo di tutta la poesia futura di Giovanni Papini. E rappresenta la tragedia dell'aridità e della sensibilità raffinata del mondo contemporaneo postromantico, crisi non ancora superata del Romanticismo.

L'aspirazione d'assurdo e d'impossibile, le squisite cerebralità disdegnose e sprezzanti, l'anelito panico e sensuale dell'orgoglio umano, la volontà plebea fatta a sè stesso per contraddizione alle false aristocrazie formali, tutto si pacifica quando l'uomo s'innamora del canto in cui si può fermare l'anima di questa materia che batte faticosa al suo spirito.

*Un Uomo finito* indica soprattutto la verità che era necessario trovare per pacificare anche il nostro spirito affaticato da Papini. Che cioè Papini è un artista.

C'incantiamo della sua facoltà musicale netta e decisa, non ricca d'armonizzazioni, ricchissima di linee melodiche e di temi profondi. Ritroviamo un equilibrio sulla vacillante, ansiosa e torbida opera papiniana.

Questa mi vuol parere, attraverso le ultime opere di Papini, la verità sul suo complicato temperamento romantico: questa mi vuol parere la sua unica potenza sull'impotenza radicale di tutte le sue altre aspirazioni.

E se anche questa verità non ha in sé nulla d'eterno, ma è un'illusione del tempo che passa, se la poesia che mi è parso trovare in Papini è un giuoco di prospettiva dovuto a una volontà disorientata dalle ammirazioni del momento e dalla moda che ha cercato a qualunque costo un centro vivo nella vasta e fragorosa opera papiniana, crederò che l'amore della decadenza contemporanea mi abbia velato ancora gli occhi, e la mistificazione papiniana sia stata aiutata dalla malattia e dalla crisi in che si dibatte l'arte e l'anima contemporanea.

Certo io non mi sento oggi di approfondire un'indagine totale sulla lirica di Giovanni Papini.

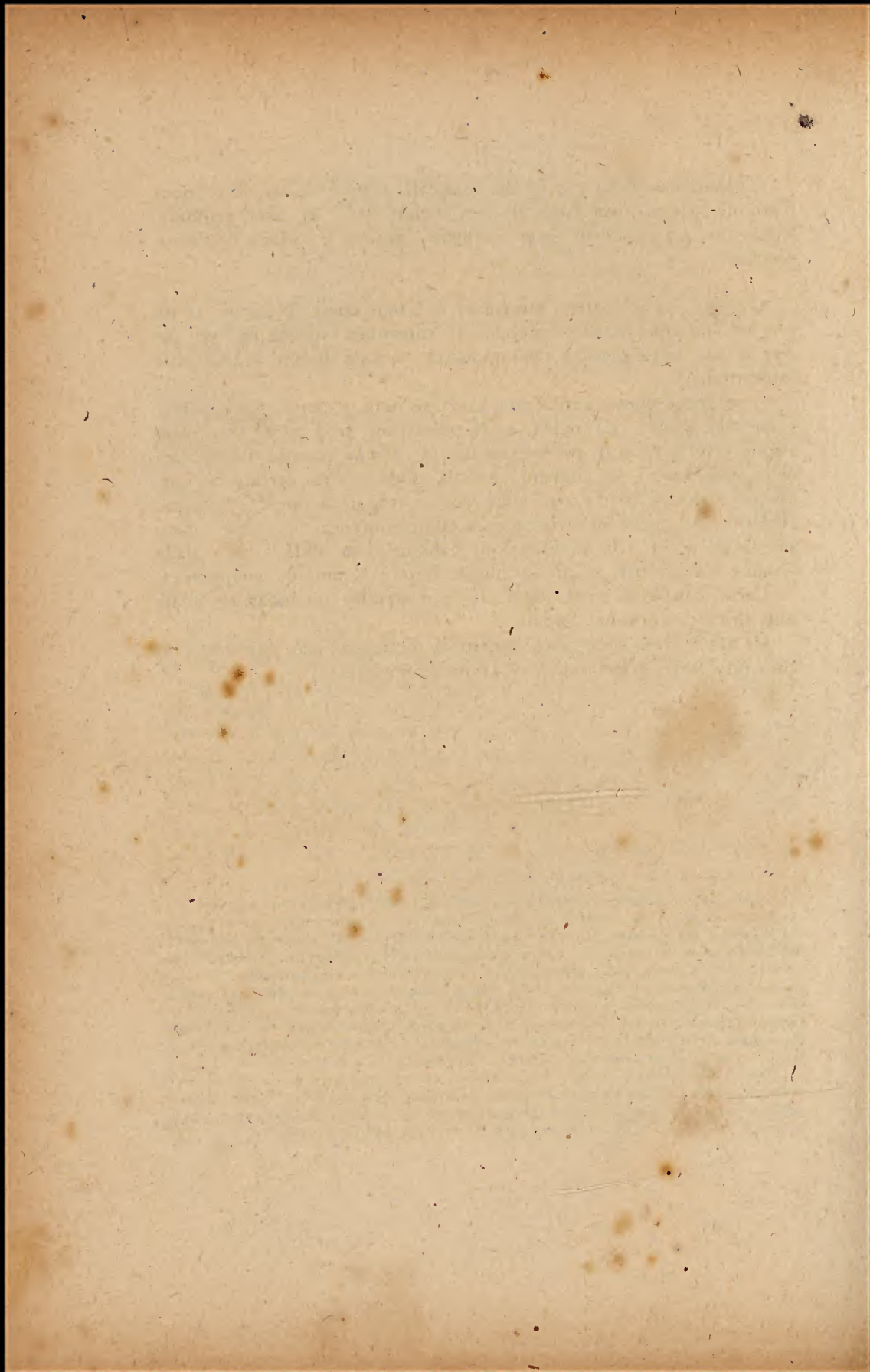
Mi basta avere sgombrato, dinanzi a me stesso, ciò che piace al gran pubblico: la mediocrità di Giovanni Papini. (1)

---

(1) Mi accorgo d'essere arrivato a una conclusione che non è nuova. Eppure io so che è faticosamente mia, scavata con passione dai libri di Papini che ho coperti d'insulti e di applausi, ma ho amati di profonda passione. (Chi di noi che siamo più giovani di Papini di almeno dieci anni non ha imitato qualche volta la sua prosa, nel piglio e nel tono; chi di noi non è stato qualche volta un po' cocchiere, a sua imitazione?)

La mia stroncatura di Papini non è affatto amara. Mi sono convinto, da qualche anno, che l'atteggiamento puramente negativo di fronte a un problema artistico è non soltanto ingiusto, ma inutile o forse cattivo. Un poeta bisogna amarlo anche se bisogna dirne male. E se qualcuno trova spiritoso affermare che il mio è un atteggiamento se-  
rafico, io sarò così generoso da spiegarli la sua insufficienza mentale.

Dicevo d'essere arrivato a una conclusione che non sembrerà nuova. Ma nuova mi sembra l'interpretazione che io son venuto scavando dello spirito di Papini: e questa mia interpretazione non può non riverberarsi sulla conclusione: la quale viene per ciò ad essere assai diversa da quella espressa da altri, con metodo diverso.



---

### III

## FOLGORE - GOVONI - SOFFICI

### Luciano Folgore

Luciano Folgore è di quegli artisti che cercano sempre più un centro lirico raccolto e adesivo.

Quando l'aspirazione è raggiunta, nasce la sua poesia. Ora è certo interessante scandagliare lo sforzo che non è riuscito: direi che ha una suggestione drammatica quasi sensuale; ma infine io ciò non crederei utile ad altro che a meglio illuminare la poesia completamente realizzata.

E d'altra parte Folgore non è uno di quegli artisti compromessi verso il pubblico e verso la critica, sicchè possa rendersi necessario demolire ciò che in lui è falso. Questo non è già scambiato per il suo meglio, da troppi lettori, come è il caso di un Papini per esempio, o magari d'un Panzini. Qui si parla per ciò di quello che è vivo: si cerca il carattere di questa vita, il particolare atteggiamento della originalità di Folgore.

Il quale a me sembra un artista panico che non aderisce soltanto alle cose, ma vibra con la materia germinale della realtà.

Dopo la prima visione del mondo così com'è costruito dalla pratica esperienza fisica, è un'intensa particolarità dell'arte di Folgore, raccogliersi in una sua barbarica fanciullezza di visione, la quale distrugge completamente la costruzione aritmetica e geometrica del mondo.

La sua lirica nasce come pura immagine intuitiva, e non ha più bisogno di *termini analogici* e di *similitudini* che trasformino attra-

verso un *come* od un *quasi* la realtà fermata e fissata nello staticismo della costruzione fisica.

Questa non è una osservazione grammaticale.

Altri poeti danno per così dire un'immagine scomposta nei suoi due elementi, l'uno di fisica tradizionale (il così detto oggetto), l'altro di trasfigurazione analogica (interpretazione dell'artista): Folgore cerca una intuizione immediata che vi dia i due elementi fusi insieme, trasformati in una realtà autonoma vera sintesi di sensazioni che si sciolgono in una immagine sola. L'immagine può essere scomposta: ma prima è la sintesi e poi, se volete, l'analisi degli elementi astratti dai quali essa risulta.

Così egli tende ad essere non un deformatore di cose esistenti, che guasti le conclusioni borghesi dei cinque sensi codificati nelle fisiche; ma un creatore d'immagini liriche dalla informe materia in libertà, uno spirito che foggia una realtà di lirica pura, cioè un momento più intenso della vichiana barbarie intuitiva che si svolge negli uomini.

Se di ciò io faccio una spiccata caratteristica dell'arte di Folgore è per la differenza quantitativa che il suo procedimento lirico ha con quello di altri. Poiché altri, come ho accennato, foggia il suo lirismo nell'analogia svelata, il cui legame all'oggetto della fisica è segnato dal secondo termine analogico; qui invece l'analogia è superata come tale: la similitudine è essa stessa la realtà.

E questa adesione di realtà fisica e di analogia lirica, gli dà la possibilità di sentire spirito e materia, interno ed esterno, in una verginità di forma che supera e, direi, ignora la distinzione. E' uno spirito che si fa materia o una materia che diventa spirito.

Leggete *Rincasiamo*:

« Stanchi di polvere,  
popolati per ogni cantuccio di senso  
d'alberi grigi  
e di fiocchi rosso-oscillanti di papaveri  
facciamo un ritorno a sbalzi  
nell'ombra che ci misura salendo.  
Portiamo un peso crepuscolare di tinte  
negli occhi,  
trasciniamo cigolamenti di carri  
entro le orecchie confuse .»

Meglio ancora, il procedimento ultra-sensitivo di Folgore nell'unificare realtà ed analogia, può essere colto nei seguenti versi:

« Hanno versato un succo di foglie nuove  
entro la conca del mondo.  
Tepidità che s'apre nelle cellule a gemma.  
Si pensa con zampilli di sorgente.  
La vita è tutta un'infanzia  
e nelle vene c'è un senso di trifoglio ».

Nei versi che ho riportati, le analogie sono sommerse nella realtà germinale del canto: « *si pensa con zampilli di sorgente* » è un verso che fonde tutta una serie di termini analogici la cui evidenza non può sfuggire e mi dispensa dall'insistere con una indagine minuta.

E' naturale che questo poeta sembri soprattutto dinamico. Un artista portatò a cogliere il ritmo essenziale del lirismo che è svolgimento e musica, è trascinato dal suo stesso impeto musicale, direi dal suo stesso respiro panico, ad esprimere le cose in atto. E' in questo senso ch'io trovo squisita l'osservazione già fatta dal Pancrazi, che cioè Folgore vede l'azione anche in ciò che generalmente è esempio d'inerzia. Pancrazi aggiunge che in ciò è il tono di una mentalità poetica.

La verità è che Folgore non vede il mondo per immagini, ma vede nell'atto stesso la figura e il figurato. Quindi egli nel seguire il ritmo germinale della sua fantasia, può creare davvero una poesia pura, se questa s'intende come una più acuta fanciullezza di visione e di canto. I movimenti delle cose — una tal quale armonia del mondo così come noi idealizziamo l'armonia di Pitagora — sono la sua lirica in atto. Quindi la possibilità di dinamizzare la statica delle costruzioni fisiche, sconvolgere senza nessuna intenzione polemica ma per il prodursi stesso della fantasia, i rapporti più comuni, solidificando ciò ch'è liquido, liquefacendo e vaporando i sapori, i colori, gli odori, le forme corpulente, foggiando linee e circoli di simultaneità, i quali trovano il loro centro lirico nello spirito operoso del poeta, che travaglia la sua materia e la libera dopo averla compiutamente scolpita, ritagliata, *formata*.

Non v'è in lui il processo all'infinito di immagini, sensazioni brute, rosario passivo d'imitazioni icastiche, naturismo inerte di materia non elaborata: ma v'è una concentrazione raccolta d'immagini intorno ad un centro unitario, nucleo, macchia, sintesi estetica. Le molte immagini si sciolgono nell'immagine centrale della sua lirica.

Tutto ciò ha una importanza che non deve sfuggire. E' il superamento del decadentismo dispersivo nel quale affonda la passività di molta poesia contemporanea: è il superamento della falsa poesia icaistica, che si confonde in un praticismo centrifugo ed animale.

La poesia non può esser che sintesi: in arte non devono esistere immagini al plurale, ma solo l'immagine, nel suo insostituibile singolare.

Le cosiddette immagini non possono essere che frammenti. E' stupido considerare i frammenti come realtà autonome: il loro valore è dato dal nesso ideale in cui li ha collocati la sintesi estetica: staccati, essi non sono più nulla.

Così i versi perfetti, il ritmo, la cadenza, la frammentarietà falsa insomma che son tornati di moda per un fraintendimento, come a me vuol parere, dell'umanismo sentimentale di Renato Serra, sono i pezzi anatomici d'un corpo che occorre invece guardare nella sua viva unità.

Le immagini devono tendere alla condizione unitaria della musica che, nel suo svolgimento, annulla la particolarità della pura nota isolata.

Ma io so che questa compiutezza del poeta attivo, che non si fa abbagliare dal baluginamento all'infinito di immagini corbellatrici, questa fantasia estetica che controlla se stessa, ha fatto dire a molti che il Folgore sia un poeta cerebrale, privo di sentimento.

Ma il calore della lirica non si misura col termometro, nè sono poeti gli amanti a 40 gradi.

Il sentimento che si trasfigura in poesia non è già più il pratico operare, il pianto vero, la risata animale: è invece bruciato senza residui, nell'espressione purificatrice dell'arte.

Nè vi sono d'altra parte le classi del sentimento, ma l'infinità dei suoi atteggiamenti. Qui non c'entra la luna piena e la passeggiata lungo Tevere. E neppure il sentimentalismo dolciastro di questo o quel poeta praticistici. Bisogna essere così sensitivi da cogliere il sentimento magari di un segno nero, di una parola, di una pausa, così come quello di un quadro o di un poema o di una sinfonia: quello d'una abituale azione della vita, come quello di una tragedia rara. Altrimenti tutta l'arte classica sarà giudicata fredda: e dell'arte romantica sembrerà freddo tutto ciò che è davvero arte e caldo invece il dissidio non vinto che si trasporta rozzo ed intero in una spasmodica opera incompiuta.

Bisogna saper cogliere il sentimento — cioè la personalità del poeta anche in versi che sembrino puramente oggettivi e sono sempre uno stato d'animo.

In una poesia, le macchine possono essere uno stato d'animo per lo meno quanto un bacio sotto la luna. E se un poeta canta un motore elettrico, bisogna sentire quella spiritualità lirica che si fa canto metallico, ed ha tutto il calore dell'ispirazione e tutto il sentimento dell'estro poetico.

Certo il miglior Folgore non è uno spirito romantico: egli è sicuro e deciso: coglie la sua realtà senza tremiti e la doma e la plasma. Egli esprime la sua lirica e non già la materia grezza del suo lirismo. In ciò egli è uno degli uomini nuovi: per noi soprattutto che al superamento del dissidio romantico, vediamo tendere l'attività spirituale del nostro momento storico, nella teoria e nella pratica.

### Corrado Govoni

Molti si domandano ancora oggi, come mai Govoni, la cui prima opera precede la poesia di Gozzano e degli altri provincialeschi, non abbia avuta una potenza diffusiva pari a quella di costoro.

Ed è stato risposto (dal Lipparini, mi pare) che forse la ragione è in ciò: che a lui manca quello che in musica si chiama quadratura.

Come sia veramente avvenuto io non so. Forse non m'interessa neppure di saperlo troppo: non è problema che tormenta il mio spirito. Se sbagliassi nel dire una ragione piuttosto che un'altra, non mi sentirei colpevole, non avrei rimorsi. Sarà stato dunque perchè i suoi versi, al tempo in cui la metrica in Italia non subiva urti di parole in libertà o di versi liberi, dovevano sembrare fatti mali! Trasportato l'interesse alla tecnica piuttosto che al valore lirico, questa conclusione: « i versi di Govoni sono brutti », è più che legittima.

Ma io credo che Govoni, allora, non fosse se non l'abbozzo di un poeta. E in Gozzano, che oggi al suo confronto può apparire (ad una prima impressione superficiale) assai meno ricco e nuovo e fresco, c'era, con la cosiddetta materia provinciale che ritorna anche in Govoni, una liquidità di canto e una potenza di sintesi che Govoni non ha finora raggiunta.

Il suo universo è una molteplicità che va all'infinito, ma vibra solo negli occhi. Govoni è un senso solo. Non ha grandi interessi spirituali, nè la sua è una visione cosmica. E' angusta. E' provinciale: anzi ferrarese. Tutto il mondo è la campagna di Ferrara. Poco male; purchè ci diventi anche liricamente. Io so che il mondo si contrae in

un grido se il poeta lo sente così. Ma a Govoni manca l'energia che accoglie in una sintesi estetica l'universo in una data forma.

Egli si diletta spesso di immaginazioni a perditempo, e giuoca e spende tutta la sua vita. Non ha nessuna idea di limite. Non vede le cose essenziali e non riesce a farle risaltare sulle cose inutili: fa l'inventario senza ordine, come in un vocabolario della vista, un'immagine dopo l'altra: tutte uguali.

La sua ispirazione è troppo leggermente visiva: bolle di sapone sgargianti; se il poeta sapesse fissarle sarebbe immenso.

Ma non v'è nessuna fatica. Govoni è un'apata e s'addormenta sulla visione: le cose che vede le nota dormendo, senza sforzo: non vuol faticarle nel suo spirito. Appena scritta una parola, se ne innamora tanto — appisolatamente — che non è capace di cacciarla via. E' un poeta senza volontà: e le iscellerate ribaldelle che lo cullano, si fan tutte sposare. Qualcuna lo burla e si fa sposare più di una volta. Govoni perciò si ripete, si esagera, si ascolta.

Tutte le monete hanno corso in questo regno nel quale il Re dorme.

Almeno potesse allacciarle in un ritmo e meglio in un metro: gli sfuggono: sono come i palloni delle fiere quando si taglia il filo: si disperdono. Ma egli non fa neppure la fatica di rincorrerle.

E' un poeta che si sparpaglia: gli manca la felicità ritmica che è come il quadro in cui si fondono armonicamente tutti i colori, quella sensibilità musicale che sdegna il trapasso della prosa, quella vibratilità numerosa che si compone nei limiti del suo tono. E gli manca quel respiro che dà un punto di riferimento a tutte le immagini, rendendole necessarie e insostituibili, e di tutta una lunghissima poesia, fa una serrata sintesi estetica.

L'unica fatica che egli faccia qualche volta è di controllare i suoi versi e le sue idee, sulle correnti spirituali del Futurismo. Ne nasce una rovina. A tratti il pregiudizio o di parere spregiudicato o di parer nuovo, o di scrivere il verso libero (alcune sue poesie sembrano prima scritte in versi legati e poi sciolte in libertà) o di soggiacere ad un sentimentalismo, o di voler cantare la futuristica « vita moderna », lo vince, dopo averlo tentato e turbato: allora nello svolgimento lirico d'una sua poesia s'immette un'interruzione che è sempre cattiva prosa, una brusca stonatura nella voluta ritmica della sua musicalità:

« Se mai negato non vi fu un ricovero  
 nè foste rinviati senza un pane  
 nè mai v'abbaiò dietro il mio cane,  
 aspettatemi! anch'io sono povero ».

A parte la falsità di tono di tutto il periodo ritmico, nell'ultimo verso la musica è brutalmente interrotta, e vien fuori una stonatura lacerante e dolorosa. E questa non è un'osservazione di metrica.

Immagini, immagini, immagini; da togliere o aggiungere a piacere. « Io e Milano » potrebbe continuare all'infinito. Vedete un poco se vi riesce di aggiungere non dirò un'immagine, ma una parola sola a Leopardi: vedete se vi è possibile togliere un verso o un emistichio solo.

Govoni vi dà una serie di colori, ma non vi dà un quadro. Una serie di ritmi sparsi ma non un'armonia. Una serie di zitti e non mai un silenzio. Vien fatto di dire che egli ha scritto fra tanti volumi non più di cinque poesie.

E' un poeta femminile, ma una donna che non ha nulla della femmina, nessuna perversione, nessun vero desiderio (neppure) di peccato.

Così finirà nella retorica sentimentale alla Pascoli. E già ha cominciato nel più recente dei suoi volumi.

Si potrebbe crederlo (ma non vorrei mi si attribuisse per troppa rigidità uno sproposito) uno di quei poeti che s'abbandonano al ritmo stesso germinale delle cose, nella prima attività creativa, e non costruiscono questa attività per farsene una coscienza estetica. Creatori passivi. Musica e sfumatura, diceva Verlaine, ma (e questo lo aggiungiamo noi) ancora sensuali e naturalistiche.

Pure Govoni raggiunge spesso un'intensità espressiva che affascina. Nascono certe sue vive armonizzazioni, certe combinazioni cioè d'immagini come accordi musicali. E evidente che qui non si parla di quelle combinazioni artificiali (assomiglian piuttosto miscugli chimici) che intendono regalarci molti futuristi!

La massima virtù espressiva di Govoni consiste in questa armonizzazione di analogie visive, con una dolcezza d'abbandono e d'affezione: il ritmo risulta da una fusione di veri e propri accordi d'immagini in una sola. Quella che altri chiamerebbero simultaneità. Ma mentre gli altri sono a ricercare la simultaneità meccanicamente, e questa è perciò di tratti staccati ed asintattici, in Govoni essa si presenta come sviluppo unico, perfettamente sintattico, di una serie d'immagini unificate.

« Alla sera, sui tegoli rossi,  
a due a due, come suore  
fanno la loro scalza passeggiata

le colombe, suffuse di pallore;  
 mentre sopra i leggi degli abbaini  
 i gatti scorticano l'acrobatica  
 musica delle stelle  
 con i loro epilettici violini ».

È un insieme d'immagini unificate che a volerle analizzare e staccare sintatticamente attraverso i *come* delle somiglianze, darebbero una vasta serie di analogie.

· Osservare la fusione di quest'altre immagini:

« E il canale che corre pieno  
 di luce e di cielo  
 nel suo rombo  
 di fresco interminabile treno ».

« S'arrampicano i convolvoli pel muro  
 come fonografi di profumo in ascolto ».

Ed eccovi la primavera:

« Mi sfugge la sua forma.  
 Ma certo è lei,  
 che scioglie i suoi capelli in dolce pioggia,  
 che gonfia la sua veste  
 in uno sgocciolante arcobaleno,  
 e su cuscini di sereno  
 scopre, in candide e voluttuose nuvole,  
 il suo turgido seno ».

E infine:

« Incudini su cui l'usignolo  
 batte la notte il suo martellino di diamante  
 facendo sprizzar per tutto il bosco  
 scintille di lucciole ».

Non ve le do tutte per belle; ma una suggestione poetica c'è.

Il centro lirico di queste immagini armonizzate, fotografie medianiche delle cose, è il provincialismo campestre di Govoni, frescamente infantile e ad occhi sbarrati sulle vie della vita. Anche la sua città è un pretesto d'immagini che s'accordano nella predilezione idillica del suo temperamento. E' una bontà un po' triste, di quella tristezza pa-

scoliana che è come il pianto che non fa male, un pianto che nasce in dolci occhi, in giorni ricordevoli.

Ma in questo centro lirico egli guarda tutte le cose con gli stessi occhi: tutte egualmente notevoli per lui: per ognuna trova un'immagine analogica.

Non v'è dramma nella sua poesia, nè urto. E' un fanciullo che non ebbe amarezza d'altri mondi spirituali. Se gli fu amara la vita, non gli fu mai severa la poesia. Perciò sembra troppo facile.

Ma quando il poeta s'accorge del limite che egli non deve oltrepassare, la poesia è d'una sensitività che v'incanta e vi rapisce nelle sue spire di musica e di velluto.

Le sere orfani e tristi; la sua casa; il suo prato; i suoi alberi d'ambra e d'argento; la macchia che è tutto uno sventolio di foglie; gli organi di Barberia; le nebbie come delle mendicanti affamate e sparute; le meduse, giostre fosforescenti di cavallucci marini; i canali; i campanili nuovi; la pioggia; gli specchi; le glicinie; i giardini morenti; i cimiteri; l'albergo provinciale; le suore: tutto il fresco germine della campagna.

E forse, dopo il cantico del Sole, nessuno più di Govoni, ha goduto il panismo naturalistico delle cose: nessuno ha sentito più dolcezze di povere piccole cose.

Ecco un poeta che potrebbe chiamar sorella anche la Morte, senza averne paura.

### Ardengo Soffici

• Un'etica che sia un'estetica ..

Fino al limite in cui è possibile, senza dire uno sproposito, si può consentire che in questa formula è il carattere centrale del lirismo di Soffici. Il suo più organico moto dell'anima è questo.

L'ideale capriccioso degli estetizzanti acquista vita plastica nel suo spirito. Sotto la volontà di etica nuova confusa con l'estetica, si sente a tratti l'umanità vera che canta in costui: un'aspirazione che coincide con la teoria professata in arte, raggiunge spesso un'efficacia di espressione.

E' un uomo che benedice la vita: se ha posseduta la gioia sotto tutti i cieli o se è stato infelice sotto tutti i cieli, per la dolcezza di

vivere e di sentirsi vivere e più ancora di sentirsi giovane; è un sentimentale sensuoso, ironista volontario, capace di massime il cui paradosso è ormai una vecchia spaconata borghese e filisteo; un La Rochefoucauld ingenuamente machiavellizzante: frivolo un po' per leggerezza mentale e un po' per volontà e capriccio infranciosato.

Eccovi massime e concettini ironici sulla sincerità scambiata per ipocrisia, sull'adulterio, sull'egoismo della natura umana, sull'opinione che bisogna avere degli uomini, sulla sincera modestia, sull'infedeltà e i tradimenti, sulla morale, sui filosofi, sull'Assoluto, sul nihilismo, sul Nulla e sulla Immortalità. Spiritosaggini, frizzi, contumelie, smorfie, piccole pose, balordaggini, bisticci, osservazioni comuni, lazzi, mogli mariti amanti, ricette agli innamorati, canzoni e lettere alle amanti nuove e vecchie, piccoli epigrammi, madrigali, cose provinciali, porcheriole un po' grasse, tutta insomma l'elementarità dei paradossi filistei.

E' un dilettante di filosofia spicciola un po', per intenderci alla lesta, alla Panzini, con più monelleria e sboccatezza e sapor forte. « Felicità, felicità. Ho conosciuto un signore che sarebbe stato felice di pisciare senza siringa ». Nella *Lanterna* di Panzini, chi non ricorda passi simili con assai più garbo e finezza e umanità?

E' un dilettante di filosofia spicciola, ma della filosofia vera ne ha un'idea così confusa che a *pensare* gli viene il capogiro.

Se la filosofia fosse più facile, Soffici sarebbe un filosofo. Leggere ciò che dice dei sistemi filosofici. E' il capogiro del dilettante che si trova come un asino fra i suoni.

Per questa incapacità a resistere alla fatica spirituale, anche le sue immagini *spaziali* non si organizzano attorno ad un deciso nucleo lirico. E' il male di tutta la nostra giovinezza.

Ecco perciò il suo canone estetico.

Egli ama l'arte (la sua) « riassuntiva, in iscorcio, sommaria, furbesca, per così dire, tutta fatta di cenni, di strizzatine d'occhio, passando, di sorrisi sottili, e che solo gli amici, gl'iniziati i fratelli possono capire e gustare ». « Qualcuno (continua Soffici riportando un'idea del Croce e fraintendendola) scrisse che un intero poema poteva essere contratto in un'esclamazione. E' il principio stesso che informa la mia maniera lirica. ...Sono il malato della sfumatura, del lampo fugace, della quisquilia, importanti al mio occhio come l'intero universo che riassumono per la mia terribile sensibilità - come una gocciola d'acqua rispecchia i colori del sole. - Un volo dorato di mosca, un fiore nell'erba, un passo di notte, un motto di spirito, un sarcasmo

sugl'idoli più cari al nostro cuore - ecco delle cose gravissime per me, significantissime e drammatiche al più alto grado ».

Ciò è vero in gran parte. Ed è verissimo per quanto riguarda la purezza dei frammenti coloristici.

Dove in altri il vagabondaggio icastico all'infinito per ogni cosa che si vede dà noia, in lui ha una compiutezza perchè respira nella più intima serenità del poeta: canto puro di colori: un'anima che si fa immagine d'aria: un corpo che si liquefa in luce e sapore. Il vero Soffici è pittore (e non parlo dei suoi quadri).

Tutto lo interessa ciò che può esser visto in colore. Dove altri sentono suoni e rumori o sentimenti di pietà o di orrore o di simpatia, egli non vede che colori da ritmare. Tutti i moti della sua anima non sono che colori. I suoi stati d'animo sono questo collocare le cose spazialmente sotto la luce.

E' un *descrittore*. Non vi sono in lui analogie, o meglio, trame d'analogie lontane: queste, se mai, si svelano nel loro nesso grammaticale. Non sono complicate fusioni di sensi: sono sempre sensazioni elementari elaborate alla maniera antica. Poche immagini che non fan tumulto. C'è insomma un po' (eh via, diciamolo, vendichiamo un po' i letterati che Soffici accusa di non capire di pittura!) c'è un po' l'ingenuità del pittore che fa il letterato.

Soffici è il più lineare di tutti i poeti d'oggi. Chè se egli vuol tentare scoppi o gruppi di analogie vien fuori qualche cosa come questo: « Pioggia d'aprile. Scendimi sulle palpebre socchiuse, come un milione di bianchi baci di giovinetta », che è una cosa stonatissima.

Il nucleo lirico di Soffici bisogna dunque trovarlo nei frammenti riusciti. La sua arte si riduce a poco. Quando non la intendiate come tutto un modo di vita dell'artista, la vera vita poetica di Soffici è assai grama. *Arlecchino* e il *Giornale di Bordo* che sono finora il meglio di Soffici, si possono ridurre a poche pagine.

Troverà questo scrittore, scavando in sè stesso, una più profonda umanità lirica?

Soffici ha tentato ciò nei suoi libri di guerra. Ma coi libri di guerra Soffici, guadagna in umanità quello che perde in arte: voglio dire che questa umanità non si trasumana in arte. Per quanti sforzi si faccia, per quanto si creda sinceramente alla verità delle sue parole, nessuno negherà, che, se pure sentita nella realtà, non sia diventata retorica in arte questa tirata del *Kobilek*:

« Se un giorno io dovessi ricevere un premio attestante il mio coraggio, vorrei che nella motivazione non si parlasse nè di fatiche nè

di pericoli affrontati, ma si scrivesse solo questo: *Fu allegro nella trincea del Kobilek* ».

Noi preferiamo il primo Soffici, ghiotto d'immagini visive, fino a quando dal nuovo uomo non si sprigioni il nuovo poeta. Noi preferiamo il Soffici che perfino nei saggi di critica pittorica e letteraria è riuscito a fermare momenti visivi di schietta bellezza, facendo in parte dimenticare il vuoto tragico in che si sviluppano i suoi ragionamenti e le sue piccole teorie. Preferiamo il Soffici dei frammenti. La sua prosa si ritma per essi, in una suadente melodia.

Mi richiama, e gridate pure all'audacia e al passatismo, Manzoni, per quella sua linea melodica che resta ancora diffusa nella nostra aria, quella commossa melodia di sillabe di certe descrizioni manzoniane (chi non ricorda la vigna?). Leggete: « Un'onda calda di sole, trionfalmente negli ulivi e le zolle rosse: su su investendo il cipresso, le prode, i muriccioli, le case quiete, la chiesa bianca, la canonica color di rosa con le persiane verdi in un chiaro diluvio di frutti in fiore, il cocuzzolo vignoso della collina, e il golfo del cielo ».

Costui, si direbbe talvolta, scrive con la luce. Come mi è accaduto di dire che per Beato Angelico i colori sono aerati. Scrive con la luce. Direi che parla in luce, che canta in luce. Immaginarsi la traduzione in linee luminose d'una melodia liquidissima.

---

## IV

### ALFREDO PANZINI

#### Intemerata

A noi che scriviamo oggi di Alfredo Panzini e abbiamo innanzi le sue novelle e i suoi viaggi e i suoi articoli più recenti, può essere consentita una certa irritazione contro il più terso scrittore dell'Italia d'oggi.

Ma cos'è dunque questa faticosa ineguaglianza, questa distrazione pigra e vagabonda, questa meccanica ripetizione di sè stesso, questa frammentarietà senza giustificazione e senza vigore, di tutti i suoi scritti d'oggi?

Panzini è di quegli scrittori amletici che hanno bisogno di dimenticarsi nella forma. Se qualcuno dei dubbi di piccola filosofia si compiace d'insistere e di insolentire per suo conto, si cade fuori dell'arte. Se una preoccupazione scolastica sopravviene e tien duro, si cade fuori dell'arte. E' un'altalena continua e talvolta irritante.

Vorrebbe sentire i problemi della migliore anima umana, e una sottile vena di riso lo contraddice.

Questo travaglio nel Panzini maggiore, è asserenato: e vince il canto.

Ma l'ultimo Panzini?

E' un ricorso di sensitività e di scuola, di semplicità sincera e di semplicismo accademico, di squisitezza lineare e di sciatteria frammentaria.

Certe teorie di spregiudicatezza nel contenuto e nella forma, da Papini e dai futuristi, gli hanno fatto male come ad un bambino poco esperto.

Non si abbandona più alla lirica della sua anima, lirica che in quanto tale supera l'individuo astratto. Quindi nessuna figurazione piena: l'intonazione un po' critica dell'uomo che si tiene sempre d'occhio ed ha paura di cadere nel ridicolo, gli suscita certe forme d'ironia che stonano, perchè lo stato d'animo suo era magari idillico, e questa improvvisa saputezza di spregiudicato non è derivata dall'intimo, ma da una appiccicatura di moderneria retorica.

Questa continua presenza dell'ironista che ha paura di apparir sentimentale non gli consente quasi mai di risolvere liricamente il suo stato d'animo, abbandonandosi con gioia espressiva.

E perciò lo può staccare in un sentimentalismo che non vuol parere ed esagera per farsi credere quando appare, (il poeta sente quasi il bisogno di dire: Badate, questo non è sentimentalismo) e in un tecnicismo formale e in un ironismo insincero e infecondo.

Proprio così: non si conquista più: è leggero ormai come il fumo che inganna l'ozio del pomeriggio: si lamenta spesso con la serietà che è come il castigo d'un'ironia non più profonda (vera incapacità a costruire) e dice tutto con una bravura che può destare curiosità, non suggerire immagini d'arte. Ogni espressione d'un suo stato d'animo è bruscamente interrotta, per un abbandono ad un ritmo vuoto di classicismo verbalistico, interrotto a sua volta da un altro travaglio di scettica sfiducia nel periodo togato e coturnato.

E ha fatta la sua maniera. Copia sè stesso su quei frammenti che il pubblico ha scelto. E' diventato un romantico femminile che ha paura un po' di esserci e molto di sembrarci.

Un'indecisione poetica che va a braccetto con un'indecisione prosaica.

Un po' d'ermafroditismo. Non c'è tanto calore per prorompere in lirica, con c'è tanto freddo da parlare in prosa. Piccola borghesia. Don Ferrante della poesia e Don Ferrante della prosa.

Scrittore a sorpresa. A volte l'umanitarismo del più slavato Pascoli, a volte la furberia del più intelligente Stecchetti, a volte la lagrimeria ad ora fissa di quell'Edmondo che piange per isbaglio dinanzi al Sant'Antonio del Murillo in Spagna, a volte la piccola mania del piccolo paradosso del giornale di bordo di Soffici, a volte la donchisciotteria papiniana, a volte la squisita malizia del miglior sè stesso.

Scrittore ineguale questo Panzini, discentrato anch'esso, senza cioè una forza di concentrazione interiore che dia armonia lirica alle sue fantasticherie.

E quando spesso non ha davvero nulla da dire, abbandona le sue fantasie, l'una dietro l'altra, slegate, processione di aborti, di abbozzi, di approssimazioni, di brutte copie, di appunti: che hanno la linearità meccanica del viaggio. La successione temporale tien luogo della successione unitaria lirica.

Panzini ha compiuti molti viaggi: letterariamente troppi. Il viaggio è un pretesto per unificare apparentemente (e lo faceva anche De Amicis) una serie di frammenti.

Ma quel che è peggio, quest'ultimo Panzini... (apro una parentesi per una dichiarazione: *ultimo* qui coincide con l'opera più brutta di Panzini, ma vuol indicare tutta la sua opera negativa, anche quella più da noi remota).

Quest'ultimo Panzini cade spesso in una retoricuccia stitica che, nel parlare dimesso vorrebbe far dimenticare la sua iniziale enfasi oratoria: allora l'uomo che è restato così spiritualmente freddo, da capire la sua posizione, getta avanti le mani per non cadere.

« E mi si presenta come cosa seria ciò che è leggenda, cioè che i martiri e i santi hanno spezzato l'avello, dopo alcun tempo e sono risorti e sono saliti in cielo. E se alcuno mi deriderà di queste parole mi farà piacere ».

« Per noi i morti sono risorti e stanno nel cielo e si chiamano martiri e santi. E ripeto: se alcuno, dicendo io così mi deriderà, mi farà piacere ».

Ora, io non avendo voglia di deridere, sono dolente di non poter, se mai, far piacere a Panzini; ma questa è retorica. Se egli avesse liricamente sentito quanto scriveva, non avrebbe avuto il bisogno di prevenire i lettori che avessero voglia di deriderlo.

Perchè insomma, v'è oggi, contro la retorica d'annunziana, la retorica cioè della gonfiezza, una retorica che vorrei chiamare della magrezza, umile umile, che finge di essere scettica quasi.

Diciamo la verità vera, e Panzini è un alto spirito che la perdonerà a chi ama la sua arte, questo Panzini è un retore: un retore dell'antiretorica.

Letterato di non eccelsa levatura, che consuma tutta la sua visione in una retorica alle prese col poeta puro. Ma il poeta ingenuo può essere sublime: il retore e il letterato ingenui sono sempre ridicoli.

## Carducci e Panzini

A parlare di Panzini, non sembra si possa incominciare che così: E' discepolo di Carducci, per gli spiriti e le forme della sua prosa.

Tutti hanno detto e scritto sempre così: e a me vuol parere nettamente che ciò non abbia senso. Questo sarebbe, se mai, il Carducci che è nel Panzini, un'ombra dunque e non realtà.

Se cercassimo invece qual'è il carattere vero di Panzini?

Io domando se fra l'aspra e decisa e schietta arte carducciana e quella tormentata e bisbetica di Panzini si possa trovare davvero un punto di contatto. Anche a volersi fermare alle apparenze stilistiche, dove l'altro è squadrato ma non polito e la sua prosa è aspra come una lima, il Panzini è (dico senza offesa e nel migliore dei sensi), omosessualmente lindo.

In Panzini, c'è, se mai, una scialba imitazione del Carducci, nelle prime cose che meno valgono. Ma che è ciò? Qui si parla del Panzini per quello che di particolarmente originale egli ha prodotto, ed è suo.

Panzini è sè stesso ed è inconfondibile. Non so come alcuni, ammiratori del resto finanche esagerati del Panzini, non si sieno accorti di fargli una precisa offesa, col richiamare Carducci. Questa parentela lo esautorerebbe fastidiosamente. Fra i due uomini ci potè essere somiglianza ed affinità, eguale amore per le buone lettere ed eleganze classiche, eguale fierrezza di bontà, ve lo posso concedere, perchè non mi interessa gran che: ma fra i due *poeti* non c'è, per Dio, nessunissimo contatto, tranne quello di essere poeti.

Contenuto e forma, gli spiriti e le immagini dei due scrittori, sono agli antipodi.

Carducci è un violento come impressione e come espressione: se mai conosce l'ingiuria e il sarcasmo e lo schiaffo: è della razza letteraria di Alfieri e di Foscolo: Panzini è morbido, tenue, delicato: nei suoi migliori momenti, della razza di Poliziano e di Pontano.

Se proprio si volesse trovare un affine al Panzini, si dovrebbe dire che il suo maggior fratello è Pascoli. Il paragone fondato su certe apparenze, può esser fatto con successo.

Si direbbe che se Panzini non avesse in sè stesso il Panzini scettico, sarebbe il duplicato del Pascoli. Ciò è molto pedante e molto inutile, ma giova dirlo perchè almeno gli innamorati dei paragoni,

sentano che è più facile del Panzini fare un pascoliano che non un carducciano.

Di Pascoli, Panzini ha molti modi stilistici: certi imperativi a sè stesso: « mi dicevano paternamente va, cammina, svagati! »: certi vocativi affettuosi alle cose ed agli uomini, interrompendo il corso lineare della proposizione come: « l'umano sangue, che tu lavasti, o Po, nel corso dei secoli », oppure: « Oh, più sapiente tu, o Terra, tu riassorbi ecc. », oppure: « E vi' gira la piada cara a te, Giovanni Pascoli! ».

Ancora: ha delle simpatie per la pascoliana « madre natura », e scrive per esempio, il seguente periodo a proposito di ginestre, che sembra staccato da una delle prefazioni pascoliane: « Questo umile fiore potè a lui (Leopardi) ispirare un testamento di verità e di fede a beneficio dell'uomo. Ed era in fin di vita il nobile, il grande profeta, ed era ammalato senza speranza! E i libri dei letterati dicono che Giacomo Leopardi fu misantropo, scettico e pessimista. No, egli fu un santo! ».

Qui non c'è solo la snodatura sintattica pascoliana e l'ansietà esclamativa della punteggiatura un po' a sospiro, ma perfino il contenuto sentimentalistico pascoliano, che confonde la vita privata di Leopardi con la sua poesia, e quella generosità a dispensare, senza badare a spese, la qualifica di santo e di profeta: e c'è altro di pascolianamente pensato e detto che ad uno spirito sensitivo non sfuggirà.

E pascoliani, seguitando a stralciare dalla *Lanterna*, dalla quale, per comodo prendo quasi tutti gli esempi, sembreranno i periodi che riporterò:

« Il condimento mirabile che Dio concesse all'uomo per compenso del pianto ». « Io li pregai perchè mi accogliessero in loro compagnia: - Frate uccellino! sorella quercia, accoglietemi fra voi ». - « Frate uomo marameo! - mi rispose l'uccellino. - Sbollito l'entusiasmo, tu hai l'abitudine di metterci nello spiedo! ».

Il Pascoli non avrebbe messo quel *frate uomo marameo*, nè avrebbe ricordato lo spiedo, ma sarebbe stato egualmente commosso della sorte che tocca ai poveri uccellini.

(A me è sempre avvenuto di pensare che se gli uomini non bruciassero gli alberi, Santo Francesco non avrebbe mai potuto parlare di Frate Fuoco! Ma qualcuno dirà che io sono un barbaro!)

« Mi parve, (o sogno dono di Dio) che respirando un dì sotto quelle glebe natie, udrò ancora il susurro del mare ».

Ho voluto fare questo paragone per ragioni di polemica, ma non

si deve dimenticare che tutto ciò è vuoto: è apparenza ingannevole: e la sostanza vera, quella che differenzia i poeti è la diversa intonazione spirituale cioè la diversa originalità ed umanità lirica.

Panzini, come tutti gli artisti, può trovar legami di forme e di contenuti con altri poeti, soltanto nella sua opera non riuscita. Poichè l'analisi scompone senz'altro le immagini non fuse (non proprie) è possibile trovare in un'opera sbagliata, i filoni della poesia degli altri.

Ma dire che Panzini si riallacci a Carducci è un'astrazione. Al punto in cui siamo, posso rinunciare a ripetere di ciò le ragioni che ho svolte a proposito del falso concetto di progresso. Coloro che credono ad una meccanica continuità storica, parleranno di tramiti e di fili in cui si sviluppa un tipo che chiameremo poesia o prosa. La prosa italiana è questa e non quest'altra: lo stile italiano è questo e non l'altro ecc. Vuoti schematismi. Lo stile, la prosa, la poesia, la forma, gli spiriti di Panzini, bisogna cercarli in lui solo. E se troveremo accenti di altri, vuol dire che qui Panzini non è più artista nè poeta.

#### Poeta di transizione

Panzini rappresenta la transizione.

Romantico in veste, non già classica, ma classicistica, egli sente già l'aspro bisogno di liberarsi di romanticismo e classicismo. La vita moderna è già fuori di questi termini, e a voler sentire l'arte in un atteggiamento che meglio risponda alla cosiddetta vita d'oggi, le vecchie formule non bastano più. Ciò che è modernamente borghese, la modernità che, a parole, Panzini odia, vuol penetrare largamente nell'arte, così come è penetrata nella sua vita.

C'è, sì, in lui, un contrasto tra il letterato che vede il mondo attraverso la letteratura, e il borghese che lo guarda nella sua nuda modernità.

Le più opposte idee si toccano in lui, ma senza grandi urti o grandi fragori, perchè davvero egli non riesce a dar ragione o torto a nessuna delle due correnti. Lo spiritualismo va bene, ma il materialismo anche: gli piace la poesia ma anche il vino, « un raggio di sole che si era fatto Barolo entro il mistero di alcune bottiglie »: l'amor sacro non esclude il profano e l'amor di patria non esclude il mangiar bene. Che la spada di *Ciro Menotti* a Modena sia arma caduca nel tempo, necessità del momento: nè allora nè adesso egli saprebbe se congratularsi o dolersi. *Gargantua* anche lui non sapeva se piangere

o ridere per quel parto che gli aveva, sì, ammazzata la consorte, ma gli aveva pure dato un figliuolo. E così va il mondo di Panzini: mentre un pensiero ha soddisfatta la sua ragione, la stessa ragione insorge ed ha altro da dire.

La vita sì, è bella, « ma già, o ironico destino, essa è bella quando noi non ne abbiamo conoscenza e coscienza ». Gli piacciono « due cose che stanno in antitesi: stare fermo e viaggiare ». « La spiritua-lizzazione dell'anima » non gli dura. Il culto del Vitello d'oro gli par cosa orribile, ma sente sè stesso a dire: E' perchè « non avete mai provato e non sarete mai in grado di provare ». Egli è un incredulo, ma gli capita di dire « Non sarebbe improbabile che Dio esistesse ».

Idee, non molte nè nuove: un impreciso positivismo, aria delle generazioni che credevano sul serio che il genio fosse pazzia e non già che i pazzi fossero Lombroso e Ferri: un po' di socialumanitarismo con fermo amor di patria, un po' di filosofia facilona (filosofia si chiamavano un tempo certe forme di paradossi cachetici allo stesso modo che filosofo si chiama il porco), un po' di antifilosofia letteraria da conversazioni con colleghi insegnanti di filosofia al liceo, manuale Masci o Morselli. « La vera filosofia è meglio rappresentata dall'indice posto su le labbra: il silenzio! » « Evidentemente... per farsi una villa, non pare che sia necessaria la lettura dell'Immortalità dell'anima di Platone » La sapienza è un « atrofizzarsi ed involversi dei sensi ingenui della gioia ». « Ormai tutti sanno che il Signore, il quale per gl'idioti sta fuori di noi; per gli uomini evoluti si trasferisce dentro di noi. Ciò è molto lusinghiero; peccato che anche essendo piccoli numi, le cose rimangano quelle di prima e noi ci sentiamo penosamente soli lo stesso ».

E' un uomo seccato « della cerimonia ufficiale della vita », dello sforzo continuo di « equilibrarsi con gli altri, di portare anche lui sul colletto un bel volto mansueto e cerimonioso ».

E Milano è una città « che si fa sempre più rumorosa e grande: troppo grande e superba per l'umile anima mia ». Egli sente « l'incubo delle case » e della « gente densa ». « Troppa roba inamidata, troppa moda anglo-americana, troppo puzzo di benzina e di dollari ». In una città come Milano, e come insomma la città moderna, « è necessario possedere un sistema nervoso fabbricato appositamente ». E cura insuperabile pel sistema nervoso sarebbe « non sapere più chi è ministro, abolire il colletto, ignorare l'esistenza dei giornali ».

Eppure persuadetevi: se Panzini avesse la facoltà di creare un mondo nel quale vivere, egli non cercherebbe lontano il modello, nel

passato; egli ricreerebbe il mondo d'oggi, quello contro il quale è gioiosamente bisbetico.

Gli è che Panzini sente il mondo attraverso la letteratura che, nel suo migliore esprimersi, è diventata vita. Il ricordo umanistico in Panzini è sempre presente. La natura è per lui un paesaggio storico. Paesaggio storico e naturalistico si fondono: letteratura antica e visione moderna s'unificano.

Così, per esempio, dall'Orlando furioso « veniva fuori una gran cavalcata »; dalla Gerusalemme « un pianto di belle donne amorose »; dall'Odissea « un profumo di grande mare azzurro su cui si stende il canto di Circe, la maga ». Dalla Divina Commedia veniva fuori « l'alba che vince l'ora mattutina e un gridio di uccelletti sulla divina foresta spessa e viva ».

Ecco la letteratura divenuta un pezzo di natura. Panzini guarda il mondo da letterato, ma la letteratura è gioia di paesaggio. Lo dice lui stesso: dopo aver riportati alcuni versi del Petrarca, che egli andava ricantando, scrive: « Questa litania petrarchesca che pare così monotona, letta in una scuola col registro delle classificazioni da vicino e gli scolaretti di fronte, recitata ad alta voce, fra i campi, correndo, fa un altro effetto! Questi sono fiori vivi! ».

E così a leggere con gioia: « Era una poesia infantile e dolce come un periodo del Cavalca ». Oppure: « Un volume portava questa scritta in oro: Dante Alighieri, Vita nova d'Amore, (un profumo di gigli lontani, allora mi fece tremare il core e chinai il capo) ».

Questa letteratura sempre presente, in viva umanità, è quella stessa che a volte disturba il poeta. Darsi su la voce, per paura della retorica e della letteratura, è frequente in Panzini. Così: « Era la dolce terra, erano i verdi colli, le ombrose ville, le borgate, i lontani castelli ammantati a festa come per farmi piacere e persuadermi sempre di più del grande amore di madre natura. (Rettorica! quando avrò bisogno per i suoi affari della tua morte, la proverai la buona madre natura!) ».

E' così Panzini: scrive spesso a dialogo fra due sè stessi. « Bravo! - dissi a me stesso, - eccoti a fare ancora della letteratura ».

Una volta assicura di aver pianto con « lagrime autentiche »: « io la attribuisco a due versi di Dante (lo so ci siamo ancora con la letteratura) ».



### Il Panzini maggiore

Il Panzini maggiore è fatto, in una visione analitica, dagli stessi elementi in cui si perde la sua poesia minore. Ma qui c'è la sintesi lirica che li annulla come tali. Qui non c'importa, starei per dire, quello che narra, ma come lo narra: è il come che s'impone. Ma nell'altro io mi fermavo, noi ci fermavamo, più sui casi narrati che sul canto lirico in cui erano trasfigurati.

Qui la bellezza illumina il contenuto che a sua volta illumina la bellezza: è relazione assoluta.

Non si potrebbe pensare un Panzini che avesse un contenuto diverso, e che quella materia potesse sciogliere in altra forma. Adesione perfetta di contenuto e forma.

Ora egli dimentica quel Diogene e quella Santippe che gli son dentro in lotta, od anche quel Diogene che fa parlare Santippe. (Viene in mente che la Santippe di Panzini sarebbe stata più e meglio legittima consorte di Diogene che di Socrate): e allora che Panzini s'innamora della purità liquida d'una idea poetica, dello scatto felino di un'immagine cosmica o di una figura umanissima, qui è l'artista e sia lodato.

Allora egli sa non soltanto incidere frasi vive e nette con le più umili parole, con una purezza francescana, con una liquidezza classica, squisitamente lontana dall'arruffio vocabolaristico della prosa postdannunziana: nè solo conosce sinuose blandizie in fresche snodature ritmiche che diventano dolci perfino in certe volute anacronistiche (la letteratura-vita, il paesaggio di natura letteraria e di letteratura-natura) melodiose d'una profonda forza germinale: ma la materia è tutta serena: avete dinanzi il poeta che fa la sua natura in forma lirica.

Or egli non è soltanto il cesellatore acuto ed arguto di periodi ai quali manca un nucleo fantastico di sentimento, e il suo stile non fa veramente presa perchè la sua lindura nasce dal vocabolario e la sua ironia è timida e impacciata: qui tutto è liquido, limpido, pulito, levigato: qui tutto è sorgivo e cresce su sè stesso come un'onda: tutto è serenamente umano: tutto è numeroso come un'architettura classica, agile e severa.

Ed anche in Panzini il poeta non riuscito serve a spiegare, con gli elementi analitici che fornisce, il poeta compiuto e deciso. Anch'egli non potrà aver pace che nella gioia del canto. Ma è necessario che il

suo dramma (le resistenze attive e passive della materia che costituisce l'uomo) si semplifichi e faccia dono di canzoni alla bisbetica anima che ironizza la sua migliore profondità. E' quello che egli compie nella Lanterna, in molte pagine di Santippe, in moltissime novelle.

Con quanta gioia egli si è dimenticato in quelle pagine: con quanta verità lirica è nata la sua commozione: e come è puro il suo mondo spirituale, nella felicità espressiva così semplice e così lineare.

Io so che ogni immagine lirica, anche quella che sembra risultare dalla più ardua complessità, è in fondo semplice perchè è una unità assoluta. Ma qui si fa questione di quantità. Vi sono tra gli scrittori, degli armonizzatori e contrappuntisti che adoperano il colore puro e il colore combinato, la nota isolata o l'accordo: la risultante è sempre un'immagine unica e perciò è semplice. Ma qui si guarda al carattere di nettezza e di nudità quantitativa: quella per la quale si distingue la frugale serenità del Manzoni dalla corpulenta e magniloquente ornamentazione di Victor Hugo, la magrezza di un canto di Leopardi dalla ricca esuberanza di un Goethe, la polifonia di Wagner dalla melodia di Bellini.

Come si sia formata questa castità di Panzini, può esser materia di studio: come la letteratura esercitata sul palco dei nostri scrittori (i grandi scrittori italiani sono tutti essenzialmente classici di semplicità) sia venuta ad agire come materia delle sue future intuizioni (e qui può essere il caso di parlare anche del Carducci come di un suo maestro, poichè siamo nel campo preparativo dell'opera panziniana e non diciamo già l'assurda sentenza ch'egli si ricolleggi artisticamente al Carducci): come a contatto di quell'arte italiana netta e decisa, il suo originale mondo fantastico si sia raccolto e ordinato, è drammaticamente suggestivo e interessante.

Assaporo ghiottamente certe freschezze stilistiche.

« E' la voce del turpe rospo terrestre. Egli suona nell'aria calma come una pura campana di cristallo ».

Anche le più comuni immagini acquistano un respiro di musicalità adesiva come di respiro vivente:

« Passiamo davanti alla fontana: essa nella sera faceva cadere le liquide perle entro la conca di pietra, armoniosa come un canto domestico ».

« Fioriva il basilico che assorbe l'odor dell'estate ».

Nei pomeriggi d'estate, « il giorno, il cielo, il canto delle cicale paiono fermi ».

« Su quell'ombra sorvolò un brivido di frescura, che si propagò per le erbe e per le chiome dei tamerischi, onde parevano svegliarsi ».

Gli è che le parole hanno nel Panzini tutta la dolcezza del fascino in cui furono create e cantate dai classici. Come un moderno può adoperare un vecchio motivo, per la gioia che è nella sua creazione, ma facendone una parte viva dell'opera sua, la parola panziniana non è quella del volgo, ma è ricca del significato classico, diffuso come una vibrazione d'eternità: essa ha una risonanza ed un'eco nella letteratura che si è fatta vita, il sapore di quegli artisti che la parola hanno nel passato adoperata rifuso nel sapor nuovo, la nuova vita sbocciata nella vibrazione infinita che la parola ebbe nell'animo dei classici che primi la pronunziarono: c'è la polla virgiliana nel suo linguaggio campestre ma non è ripetizione, è umanismo che si fa umanità.

Poeta di transizione è Panzini. Non costruttore di miti e di figure umane che vincano il loro tempo per diventare universalità: arte a paesaggio è la sua. Frammentaria non nel senso negativo di non arte, ma in quello positivo di arte senza un nucleo lirico di grande energia.

Anch'egli è nella crisi del moderno futurismo.

Sulla linea della poesia moderna, Panzini è sotto lo stesso bisogno che porterà i futuristi alle parole in libertà.

Bisogno di liberazione e di agilità. I suoi periodi snelli, con una sintassi non libertaria, ma snodata come una maschietta un po' monella, vogliono cogliere e colgono nei più felici momenti la sintesi nuda delle cose: lasciamo stare che i futuristi propriamente detti, per cercare un'adesione più perfetta col loro mondo lirico, complichino le cose.

Volevo notare quanto di spregiudicato e lontano dai nostri ultimi grandi scrittori è in Panzini.

Il quale per cogliere la sintesi fa, sì, come Leopardi e i classici tutte le rinunzie necessarie; ma, dove i classici facevano battere il ritmo su una solidità di costruzione e d'architettura che ha in ogni elemento il suo centro, costui che conosce la dolcezza della parola classica è centrifugo come tutti i moderni e gli ultramoderni: e come tutti costoro è facile a sminuzzarsi e disperdersi se il limite non lo salva.

Insomma dico che i problemi di Panzini sono frammentari e scetticamente posti. Dico che lo svolgimento, poniamo, sintattico d'un romanzo o d'un qualunque viaggio di Panzini è così lontano dall'arte di un Manzoni o di Foscolo o di un Leopardi dei Dialoghi, che non è serio fare il paragone.

Quelli son tutta sintassi, costui è tutta grammatica: quelli periodo e questi proposizione: quelli sono una strofa e questi un verso libero: quelli un endecasillabo e questi magari una parola in libertà. Quelli

enormemente coesivi, costui liberamente dispersivo. Quelli, se è possibile, tutta impersonalità, costui soggettività ed autobiografia.

Panzini, malgrado il classico amore della letteratura ed il suo classico orrore della letteratura, è un artista essenzialmente moderno: tormentato dalla malattia della transizione. Sembra un antico, quando non è artista ma solo letterato; quando è umorista ma non poeta (1).

Il suo umorismo, quando egli è poeta invece, si addolcisce in una malinconia serena. Le sue sentenze di filosofia spicciola diventano gruppi di note musicali che esprimono mirabilmente lo stato d'animo che in quel punto lo domina: la sua sensitività s'accora nella malinconia dolce che danno tutte le cose nella natura.

E ogni cosa è per lui natura che si ama in una trasfigurazione lirica, i fiori fisici e gli amori spirituali, le stagioni e le donne, i tramonti e i quadri. E non è vero che Panzini non ami la vita moderna e le sue donne peccatrici. Se uno spirito brontolone lo porta a rifugiarsi nel passato, è per non farsi troppo vincere dalla calda seduzione della vita moderna. Al cui contatto egli vibra d'una commossa meraviglia che lo irradia di luce, come il mandorlo sotto il sole ed il vento. E i monili e le carni e « le chiare e lievi vesti » lo vincono, e le pupille che brillano « di un fascino ardente e divoratore » e le mani « scolpite nel pallido corallo » e il desiderio di gustare d'una femmina « il sapore delle carni che vestono la sua anima » e la penetrazione di Venere per tutta la materia.

Del resto la vita moderna e l'antica: cosa sono per un poeta? Per lui non c'è che la sua vita: e l'antico diventa presente nel suo sogno e il moderno è vivo o scompare.

Ma io dicevo che a spiegare certi tremiti del Panzini che è un sensitivo moderno, occorre sentire anche la sua adesione alla vita moderna.

L'idillismo di certi abbandoni ad eremi provinciali non deve ingannare. Sono il piacere di mettere insieme mondi diversi e amarli in una sola unità d'arte: la donna patriarcalmente pura e la dipinta donna di tutti; la scuola e il cinematografo; l'asino e la bicicletta.

(1) Io non credo molto all'umorismo di Panzini. Il peggio della sua arte nasce da certe velleità umoristiche. Qualche paragone grossolano: per esempio, nella *Lanterna*: « Noi, sventuratamente, abbiamo l'età dei nostri pneumatici, cioè delle nostre arterie, e non c'è laboratorio Dunlop che le rinnovi ». Qualche freddura millenaria: « Doveva essere un uomo prudente costui, giacchè l'arrivare in anticipo non fu mai consigliabile ai mariti che sono buoni tutori della felicità coniugale ». Oppure: « Anche senza ricordare i geniali studi del Lombroso, capii subito che a dirgli una parola come gli andava detta, si correva il rischio di mutare il proprio ventre in un cuscinetto per quello spillo (il coitello) ». E un'altra gravissima freddura: un porco e un asino « vittime entrambe predestinate unite in vita e non disgiunte in morte, entro una mortadella o uno zampetto di Modena ». Che è degna di Trifussa.

*SCRITTORI D'OGGI*

Farò una rapida rassegna di scrittori d'oggi che realizzano un po' le correnti di arte e di non arte che ho disegnate nel mio volume.

In questa rassegna non trovano posto scrittori, magari eccellenti, che nel travaglio dell'arte contemporanea, non hanno nulla di comune coi giovani nè come tendenza nè come influenza.

Ma di molti anche giovani non parlo. Non ho avuto tempo di occuparmi di loro: non hanno ancora interessata la mia attività come un bisogno che occorre appagare, come un problema inquietante che è necessario risolvere. Non li conosco ancora se non nella vibrazione generale della cultura diffusa per le vetrine dei librai e i cataloghi e gli accenni delle riviste: per quel poco che ho letto di loro, il mio gusto non mi orienta verso l'opera che essi hanno compiuta o vanno compiendo. Posso aver torto. Ma qui ho parlato dei libri che ho letto in quanto mi è parso, per quel criterio di orientamento che è proprio nel comune ambiente letterario, che gli artisti di che io parlo siano, se non i soli, certo fra i più degni dell'interessamento attuale del mio spirito.

Del resto, se di tutti si dovesse parlare, e meglio, se tutti i poeti e i cosiddetti poeti bisognasse leggere, a che cosa servirebbe la nostra scelta culturale, che è fatta un po' di fiuto e di rapidità, e coglie subito, per esempio, magari da un solo saggio, l'assoluta mediocrità di un romanzo di Alfredo Baccelli o di una lirica di Gustavo Venditti?

Qualcuno dirà che a molti scrittori (da Marinetti a Papini, agli altri dei quali parlerò) ho finito per attribuire qualità che essi non hanno.

Sia pure: ho detto già ch'io non ho voluto studiare in profondità totale i singoli artisti. Ho voluto cogliere dei caratteri che servissero a illuminare dinanzi ad un lettore capace di coordinare le sue idee, seguendo i miei appunti, tutti gli stati d'animo del presente momento artistico.

Ho potuto magari dar forma a sentimenti che forse non erano ancora espressi. Vuol dire che nel mio spirito sono moti di decadenza e di rinnovazione, che io colgo nel comun tempo e che potranno servire a meglio scandagliare l'anima contemporanea.

Non mi stancherò di ripetere: questo non è un libro di critica letteraria che voglia risolvere i problemi totali dei singoli artisti: a me preme che siano veri i caratteri comuni dell'arte d'oggi, così come io li colti e fissati.

I singoli artisti sono per me pretesti e modi d'essere dei comuni caratteri dell'arte contemporanea presa in blocco, nelle sue espressioni riuscite e in quelle false.

Sarebbe forse opportuno parlar più a lungo di alcuni, non fosse altro perchè di tre o quattro ho parlato troppo. Dico per esempio, Palazzeschi o Buzzi.

*Palazzeschi* è già tramontato per noi. Resta in qualche imitatore tardivo. La sua poesietta respirata, mezzo musica e mezzo prosa, è già tutta sfumata. Il lirismo della sua iperironia non ha vera presa nello spirito. Il valore di Palazzeschi, più che nella respirata ansietà ritmica d'un motivo spirituale è nell'ironia materializzata, cioè non sentita proprio come ironia ma come scherzo distratto: uno scherzo e un gioco che dura poco.

Palazzeschi ha bambineggiato sul serio: sulla guerra ha scritto, per esempio, in *Lacerba*, parola d'una serietà davvero infantile.

Occorrerebbe notare come Palazzeschi abbia conquistato il suo pubblico subito: il pubblico si divertiva. E ad orecchio, per sentita dire, attribuiva chi sa quali profondità agli innocenti accozzi di sillabe umoristiche. La critica poi si è accorta della sua poesia, dopo averla stroncata. A me pare che i critici avessero torto prima e dopo.

Ma in Palazzeschi - questa è un'indagine culturale - bisogna riconoscere l'estremo infantilizzarsi del provincialismo di Gozzano: la reazione più sottile alla solennità della vecchia poesia.

Accidenti alla serietà! Ma egli non s'è accorto che per far della

poesia - e sia pure, come si dice, strafottente o buffa o ironica - bisogna scrivere in serietà. E i più grandi ironisti sono gli uomini più seri, perfino nella vita.

*Paolo Buzzi*, se si pensa alle esaltazioni compiute di troppi artisti che non lo valgono, è un poeta straripante, un'attività sempre più ansiosa di produzione fantastica, un'eloquenza ricca di calore e di sapore.

E' un ditirambico, un esaltato delle cose, sia che scriva di Garibaldi come un tribuno, sia che canti l'anelito della poesia nuova:

anche le lucciole, quasi,  
scoppiano in frastuono di chiaro  
sul buio notturno dei fiori

.....  
bisogna un canto di corsa  
bisogna un canto d'ascesa.

Nelle sproporzioni fra uno stato di realtà e l'irrompere della sua eccitazione, è forse la sua originalità ed anche la sua debolezza. E' un poeta ricco di esperienze.

Così magari un più lungo discorso si potrebbe tenere di *Lipparini* o di *Ada Negri*, per seguire più che altro le ragioni di quel loro passaggio dal vecchio al nuovo: dai *Canti di Melitta* a gli *Stati d'animo*: da *Fatalità e Tempesta* al *Libro di Mara*.

Ma se voglio essere in pace con me, io non ho bisogno di esagerare la loro importanza: per me il vario e rinnovato interesse che suscita la loro ultima maniera è soltanto l'apostasia più o meno completa della loro vecchia poetica. Ma non mi pare che abbiano aggiunta nuova lirica all'arte nostra. Un interesse prevalentemente culturale (almeno per quello che finora hanno prodotto nel senso nuovo) ci consiglia il loro nome, ma non una nuova poesia ci richiama. Di *Ada Negri* non sono mai riuscito a cogliere accanto alla umanità umana la più profonda umanità lirica.

*Lipparini* mi è apparso quasi sempre un letterato impeccabilmente gelido, teso più che altro alla musica delle correnti di moda: un attore che sa immedesimarsi in molte parti. Classico esempio quella *Marchetta* in versi carduccevolmente barbari! Con ciò non intendo essermi sbrigato di lui, come non ho inteso sbrigarmi di *Ada Negri*. Ma nell'economia delle mie ricerche e del mio libro, la loro funzione può essere esaurita con un rapido accenno. Potrà accadermi di parlar più a lungo di artisti ad essi inferiori o perfino troppo mediocri. Ma ho già detto

che a me i nomi servono come punti di appoggio per chiarire alcuni problemi dell'arte contemporanea.

Veramente occorrerebbe anche parlare di *Gian Pietro Lucini*, farraginoso scrittore che ebbe vivi momenti d'arte, nel suo catalogo mal digerito di erudizioni raffinate e d'erudizioni plebee, democraticamente anticlericali.

Lucini appare poi in versi e in prosa un antagonista di D'Annunzio comicamente feroce, e alla comicità dà maggior risalto quella specie di stile alla Tito Livio Cianchettini che è proprio della sua prosa e che è la parodia, la caricatura involontaria, dello stile d'annunziano.

E di Lucini occorrerebbe parlare anche perchè egli s'attribuì il vanto d'iniziare il verso libero in Italia, e fu il teorico della poetica simbolista. Il suo libro sul *Verso libero*, è una spaventosa interferenza di pregiudizi e di definizioni dell'arte che si ammazzano a vicenda: un caos nel quale l'autore non seppe mettere alcun ordine.

In una storia dell'arte italiana contemporanea non si dimentica *Scipio Slataper*. V'è nella sua poesia, come una verginità espressiva fatta di piccole selvatichezze e di sensibili asprezze umanizzate.

E forse non si dovrebbe dimenticare *Boine*.

Da *Umberto Saba* a *Dino Campana* ad *Alberto Savinio* a *Enrico Pea*, venuti su per vie diverse e per modi dissimili, aspettiamo ancora che si sviluppino le qualità promesse e accennate. Così dico di *Rebora* che squadra con lime aspre il suo ferro duro.

*Onofri* è un sensitivo che tutto risolve in un frammento descrittivo, una specie di oggettività visiva un po' fredda, se pur colorisce paesaggi personali, frutto d'immaginazione spesso capricciosa, carosello d'immagini tolte da tutti i sensi, ma rese *visive*: tutto dev'essere luce, anche il ronzio, il suono, il rumore. Fuochi artificiali dipinti. V'è in lui un tormento che potrebbe forse donarci qualche accento originale.

*Linati* par che disperda spesso in un letterario amore di tecnica, le sue virtù di paesista selvatico: meglio che *fa* il selvatico. Natura morta vuol parere spesso ciò che egli scrive, perchè sotto non sempre scorre, sangue vivo, la liricità.

Son poeti i quali credono alla poesia che nasce dagli occhi, esterfamemente, più che dall'intimo vibrare degli occhi sulle cose. Poesia che dall'esterno va all'interno: non poesia che dall'interno si fa esterna. Ma ciò è un modo d'intendersi.

Immaginate che dal seno stesso dell'arte sorga non un pensiero, ma una fantasia intuizionista di considerare il mondo come un pretesto d'arte; ed abbandonarsi ai leggeri fumi d'un oppio che disegna

accuratamente paesaggi di fantasia raffinatissima. Si direbbe vita della materia in una autobiografia dei sensi anelanti tutti a diventar luce.

Ed ecco *Jahier* che scrive leggendo le sue cose ad alta voce, scandendo, e squadrando, e molto affidando alla maniera di leggere, tutto pause, parentesi, spezzature, modificazioni di caratteri tipografici, infatuazioni moralistiche: ecco *Jahier*, coi suoi sterpi e i suoi stecchi che hanno qualcosa come sapor di terra. Ma dal suo senso etico che tende a irrobustirsi, non sembra ancora scattare l'alta poesia.

Penso a *Nicola Moscardelli*, a *Titta Rosa*, a molti altri che infilano con eleganti spille farfalle sempre troppo dolci. Sono frammenti nati in una musicalità *recitativa*, sottovoce, alquanto femminile, ancora pubescente. La loro poesietta è troppo gracile, quasi tistica. E' un po' come la *sunamitide* che il sole la scolorisce: c'è anche il caso che qualche volta perfino la luce dei vostri occhi possa offenderla. E' poesia di serra, ma forse non si tratta ancora di fiori finti.

C'è in *Nicola Moscardelli* certa dolcezza troppo dolce, e un silenzio vischioso di miele e un parlar sottovoce troppo zuccherino. Così in tanti altri come lui, è una malinconia apparente, come facile è la profondità dei suoi trapassi. Niente sculture o rilievi: niente prospettiva: poesia lineare. E' d'uno stupore un po' passivo, come una donna che guardi con abissali ismisurati occhi il mondo, ma di fatto guarda nel suo pensiero — non che profondità mistiche, neppure una sua notte d'orgia goduta o sognata o desiderata — soltanto una sua nuova veste e un suo nuovo cappello, e il braccialetto, e Lili, il cane.

Poesia alquanto arcadica: e su questo presepio c'è una campana per ogni stella.

Ed ecco infine, sempre in questa linea di frammentaristi, *Giuseppe Ungaretti*. Disegni leggeri d'alberelli e di rami, a lapis, su una carta bianca. Lirismo essenziale, dicono; ma è una sintesi così schematica che l'arte se n'è ita e lo sforzo di riduzione non è che una minuta analisi camuffata da sintesi. L'emozione umana sembra allontanarsi e disperdersi. La sua poesia somiglia sì, quei fiori minuti campestri che in blocco sembrano insignificanti e isolati e guardati da vicino sono belli. Così tutti i frammenti divenuti artificialmente un mondo a sè, sembrano belli. Isolate alcuni versi del Pascoli e avrete i principi melodici dell'Ungaretti.

Si direbbe una poesia di poche note che sempre più si riducono, per un'interna contrazione, nel silenzio. Un'eco fra due monti. Un punto bianco nell'azzurro. Ma, Dio mio, dov'è mai l'umanità di questa poesia? Se stacco da un libro, sia pure di *Matilde Serao*, alcune battute, e le fermo in una pagina bianca, ottorrò lo stesso effetto. Stampate, prendendola a caso dal vocabolario, una parola sola in una pa-

gina, e la vostra anima si lancerà a riempirla d'una infinitezza musicale. Stampate solo un verbo all'infinito: « Dormire ». E voi riempirete questo schema di una lunga visione. Ma ciò non è arte.

Si vorrebbe infine per compiutezza parlare qui di altri, da Giuseppe Zucca che vien maturando dopo aver fatto come se Palazzeschi pigliasse molto sul serio quello che ha scritto senza essere nemmeno ben sicuro d'aver scherzato, ad Annunzio Cervi a Lionello Fiumi a Sandro Baganzani, ed altri scrittori, a mezzo tra il passato e il presente, da Salvator Gotta a Paolieri a Mario Venditti ecc.

Potrebbe risultare dall'esame di troppi un'ecatombe senza pietà: e alcune qualità vive di rinascita sarebbero messe in valore. Ma per il compito di questo volume ciò non è necessario.

Di *Federigo Tozzi* si dice ora tanto bene, forse perchè l'amabile scrittore è morto. Io so che la sua arte non aveva ancora raggiunta una meta. Certo la purezza del suo sentimento artistico sovrasta la piccola letteratura giovanile contemporanea: ma Tozzi non ha realizzato grande arte. Il toscanismo linguaiolo infrivoliva la sua serietà e comprometteva la sua ispirazione artistica. E non credo sia possibile dire di lui, in buona fede, troppo più di quello che io ho detto.

Spiegherò infine una mia volontaria lacuna: non parlo degli scrittori de « La Ronda ».

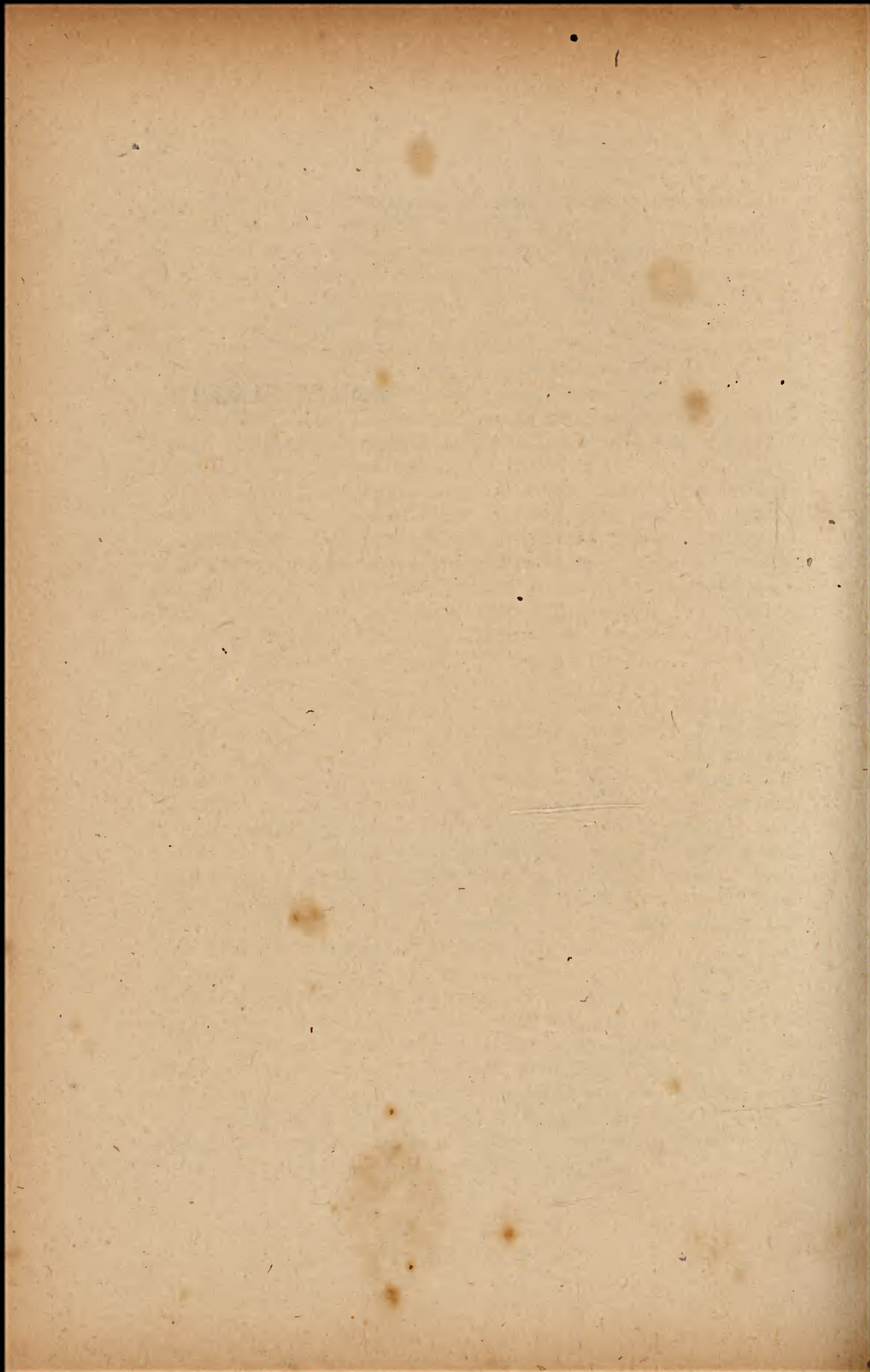
Non è che *Caldarelli* o *Baldini* non abbiano già un passato, e caratteristiche di una tal quale personalità che già li stacca dal medio-crome decadente; ma nel loro presente che cerca un più interiore lirismo il quale si svolga da un nucleo vivo, plastico, tendente a solidificarsi in un periodo d'immagini e di visioni sempre più umane; nella loro attuale ricerca di liricità integrale - ciò che chiamano stile e classicità - mi par che il loro passato debba essere sommerso per l'attesa, ricca di futuro, della loro arte migliore. Questo presente rende ancor più sicura l'impressione di chi il loro passato non sa, dopo tutto, considerare come profondamente dissimile dalla restante arte contemporanea, frammentaria, ironistica, sensuale-frigida.

Per mio conto la *Ronda* vuol essere già una seria reazione a tutto il Futurismo contemporaneo, nell'ampio significato che io ho dato alla parola: degli scrittori della Ronda perciò si parlerà meglio fra qualche anno.

Non voglio qui farmi sfuggire l'occasione di accennare a *Giuseppe Prezzolini* il quale non solo ha contribuito meglio di ogni altro, a diffondere quella forma di cultura che contempera la snellezza della cosiddetta modernità con la serietà dei buoni studi filosofici, ma si è rivelato uno scrittore limpido e liquido le cui notevoli qualità artistiche non state messe ancora nel loro giusto rilievo.

*PARTE TERZA*





---

---

I

LA CRITICA

**Critica sensuale e frammentaria**

Nel tracciare le linee generali delle teorie estetiche contemporanee più o meno futuriste, sono stati da noi sottoposti ad esame anche i criteri critici che sono oggi più in voga. Poichè un orientamento critico risponde sempre, con maggior o minor coerenza, ad una teoria artistica. Ciò che abbiamo detto sulle teorie estetiche contemporanee, le quali sono null'altro che le vecchie idee retoriche del passatismo, quelle stesse che non danno alcun diritto di difesa contro i capricci opposti, ma egualmente antistorici del Futurismo, è già dunque un esame della critica modernissima.

L'arte in atto sfugge a qualsiasi determinazione teorica: e ciò che abbiamo chiamato arte si è rivelato come il tessuto ingannevole o di una volontà praticistica o d'un intellettualismo arido che foggia aridi canoni d'arte.

Ma occorre dire qualche cosa della critica nuova, più partitamente qui e di proposito, non solo per far sentire ciò che di sensualistico e di morboso è in essa, ma per la violenza stessa con che i futuristi e in genere tutte le cosiddette anime artistiche, si rivoltano contro la critica. Sarà facile cogliere nella critica d'oggi tutto il turbamento d'un romanticismo non vinto, tutte le suggestioni d'una decadenza che piace, e insieme l'ansia di trovare un criterio, che non sia più così uterino

e dispersivo: un'aspirazione ad una critica che abbia un centro d'irradiazione, una forza sintetica, una interiore unità.

Dir male della critica è un bisogno dell'impotenza artistica contemporanea: credo che sia stato uno sfogo di tutti gli artisti falliti, in ogni tempo. Ma oggi la romantica esaltazione del genio artistico, attraverso i brillii intuizionistici bergsoniani e le alcoolizzate enfasi dei decadenti, dà una maggiore vivacità all'anticriticismo e sembra corrispondere ad un'esigenza della malattia contemporanea.

E si dice che dunque la critica è inutile, ed è fatta da gente senza gusto, (magari dagli artisti falliti, che è un'accusa di gente bene esperta dei propri fallimenti d'arte) e deve essere impedito ai critici - abbozzabili tipi con occhiali a stanghette, zazzera e viso sporco, come la non peregrina figurazione satirica li dipinge - di parlare di ciò che non capiscono. È vietato l'ingresso a chi non è adatto ai lavori. All'immagine del tempio artistico, è stato sostituito il cantiere; ma l'idea è sempre antica e fradicia di romanticismo.

Questo sentimento anticritico, si fraziona poi in molte eleganti guise, e i cosiddetti artisti delle arti figurative e i musicisti e i musicologi accusano i letterati di non capir nulla di pittura o di scultura o di musica. Credo che una reazione da parte dei letterati sarebbe necessaria: solo i letterati non hanno ancora accusati i musicisti o i pittori di non capir poesia. Sono miserie. Se qualcuno sa meglio di voi che un gruppo di note si chiama retoricamente in un modo piuttosto che in un altro, e conosce profondamente tutti i generi musicali e chi li inventò e chi li... perfezionò, e sa tutte le tecniche astrazioni del contrappunto; crederà di vietare ad uno spirito sensitivo ed adesivo, ma meno erudito di piccinerie, di parlar di musica. Allo stesso modo il piccolo professore che conosce quante cesure si trovino nei versi di Dante, e quale sia la più precisa lezione di un testo, pretendeva in altri giorni di accusare d'incompetenza la critica di De Sanctis.

Ma quel che soprattutto conta è il diffuso odio alla critica. E' una delle più brillanti e sonanti idiozie del tempo nostro, e corre con gaia e sollazzevole sicurezza sulle bocche di giovani maturi e di spoppati garzoncelli ginnasiali.

V'è indiscutibilmente una parte viva nelle accuse contro la critica. E infatti, la critica passatista, nelle lettere come nelle arti, movendo da pregiudizi che non sono diversi da quelli del Futurismo, concependo l'arte come meccanica riproduzione delle cose negli svolgimenti astratti di contenuti e di forme, frazionando l'opera d'arte nei suoi elementi, senza riuscire a coglierne la sintesi lirica: con tutti i canoni



intellettualistici e moralistici: la critica passatista che vagola senza un criterio centrale, si rivela spesso come una mediocre inutilità. A voler recare un esempio, è facile dimostrare come il maggior rappresentante della critica delle arti figurative, in Italia, lo storico delle arti, ha scritto una voluminosa opera nella quale il problema schiettamente artistico, la ricerca cioè del centro lirico d'ogni opera estetica, è assolutamente ignorato. Come nella critica erudito-filologico-letteraria, qui l'interesse supremo del critico è intorno ad una serie di particolari religiosi moralistici naturalistici, che non hanno nessuna realtà nell'animo dell'artista e nel momento lirico che egli ha espresso. Si fanno astratte storie di generi artistici e se ne segue lo sviluppo. Come in altri tempi ufficio della critica sembrava la scoperta di una nuova lezione o di una data parola o di un dato verso, opera utile certamente, ma vana se non sommersa nello scopo di penetrare l'essenza d'un'opera d'arte, la ricerca critica in pittura, in scultura, in architettura, si limita alle più risibili inezie. Si fa la storia della colonna dorica. Si tracciano gli svolgimenti degli ordini architettonici. Si confonde l'interesse archeologico con l'interesse artistico. Si annunziano come scoperte memorabili d'arte tutte le nuove vecchie pignatte etrusche. Si fa dunque una vera e propria critica frammentaria, la quale ha soltanto il demerito di non essere cosciente della sua frammentarietà; come in qualche modo è cosciente la più recente critica sensualistica. Questa se non altro teorizza la frammentarietà come l'unica possibilità d'intender l'arte. Insisto su questa affermazione: tutta la vecchia critica d'arte è un'analisi dispersiva di frammenti, legati con un filo assolutamente arbitrario, intorno ad un artista.

Ma se questa accusa contro la critica passatista è lecito moverla, partendo dalle conclusioni dell'Estetica nuova, e se in essa troviamo il motivo di verità che può suggerire la opposizione della critica, bisogna aggiungere che questo motivo è se mai latente, confuso e contraddittorio in fondo ai futuristi.

Perchè come meglio diremo, essi, nella critica in atto, continuano negli spiriti e nelle forme la vecchia critica dei contenuti e delle tecniche astratte.

Non so bene qual concetto della critica abbiano coloro che gridano abbasso. Per molti, critica è maldicenza: nel mezzogiorno d'Italia, *criticare* significa proprio ciò. Ma è curioso che, in una comica inversione, tutti quelli che si atteggiavano a stroncatori e a demolitori del passato e del presente, neghino poi la critica. Non è già dunque che essi non facciano della critica e sia pure critica puerile. Che cos'è mai

la loro frequente affermazione « questa è arte e questa non è arte », se non proprio della critica?

Essi, come accade, partono da un equivoco: hanno in mente di esprimere il proprio sdegno contro una determinata manifestazione critica (e magari contro quella che non fa comodo) e traggono in malora tutta la critica. Come le api conficcando il pungiglione traggono in malora tutta la propria vita.

Il movimento futurista e tutti i movimenti che gli si allacciano di buono o mal grado, sono essenzialmente critica non solo nel dichiarare non-arte quella dei passatisti e magari del passato, ma nell'adesione all'arte dei propri seguaci. Ogni « movimento » d'arte non può essere che movimento di critica. L'arte vera, in quanto tale, è fuori del movimento: se mai, cade sotto il punto di vista del movimento, costituito dalla teoria estetica.

Non è dunque che essi non facciano della critica: ma, in questo simili ai letterati del non antico stampo, non conoscono che due forme di critica: l'apologia dei propri adepti e la stroncatura degli altri, l'enfasi dell'ammirazione e la retorica della demolizione: il grande poeta e l'imbecille, il genio e l'idiota, il futurista e il passatista. Vocabolario di parole tese agli estremi, non già idee estremiste.

Chiedono per la loro arte ogni libertà, ma negano al critico la libertà di giudicare. Dicono: è facile criticare, ma non è facile creare. Sciocchezze. Questa benedetta idea dell'artista creatore, a differenza dei non creatori filosofi e critici, è una falsificazione oratoria della realtà, contro la quale ho già detto che bisogna far valere il concetto della vita come creazione, infinità creativa che non è meno, poniamo, nella logica dell'estetica che in quella della logica stessa. La concezione dell'artista, come non so che Dio creatore di realtà nuove, è per lo meno antidiluviana. Noi moderni siamo meno superstiziosi. E poichè le differenze tra l'artista e gli altri uomini; non sono affatto qualitative - l'uomo-artista, dal cervello e dai capelli a salice, sino alla cravatta, è finito nelle soffitte, dove di solito incominciava - non sapremmo per quale ragione l'uomo che sappia produrre un bel quadro debba essere superiore a quello che sa creare una nuova soluzione di problemi spirituali, e, per uscire di figura, Vico debba essere considerato meno creatore di Tasso o di Bernini: o Croce che scopre l'attività lirica dello spirito, debba essere meno creatore non dirò di Giovanni Papini che ha scritto Un uomo finito, ma di Giosuè Carducci, creatore di liriche profonde.

La critica è il momento dello spirito che distingue il prodotto

artistico da ciò che nel campo dello spirito, non è arte ma logica o economica o pratica. E' un momento ineliminabile: il momento riflesso che segue al momento intuitivo. Se l'artista non si facesse critico di sè stesso, se egli non elaborasse in forma logica e storica la realtà che egli ha posta intuitivamente, egli non compirebbe un'opera sola. Così il cosiddetto artista diventa critico non appena, posto dinanzi a un quadro altrui o proprio vuol penetrarlo, giudicarlo, sentenziare se risponde all'arte o al capriccio o ad altre falsificazioni estetiche. Così il cosiddetto artista diventa null'altro che critico, quando formula giudizi universali contro l'inutilità della critica. O, meglio, non diventa critico soltanto per incapacità ad esserlo, in quanto scambia per verità un equivoco di parole.

Bisogna convenire d'altra parte che se vi sono cento poeti imbecilli, un egual numero di critici, non è poi troppo.

Comunque, la critica dei negatori non è abolita neppure quando Bruno Corra ed Emilio Settimelli lanciano nientemeno il manifesto dei pesi, misure e prezzi del genio artistico.

« La critica non è mai esistita e non esiste. La pseudocritica pas-  
« satista che ci ha stomacati sino a ieri, non è stata altro che vizio  
« solitario di impotenti, sfogo bilioso di artisti mancati, chiacchiera  
« inutile, dogmatismo borioso in nome di autorità inesistenti. Noi fu-  
« turisti abbiamo sempre negato ogni diritto di giudizio a questa at-  
« tività anfibia, uterina e imbecille. La prima critica nasce oggi in  
« Italia per opera del Futurismo. Ma poicliè le parole critico e critica  
« sono ormai disonorate dall'uso immondo che se ne è fatto, noi fu-  
« turisti le aboliamo per adottare in loro vece i termini *misurazione*,  
« *misuratore* ». Non aggiungo commenti.

E si può parlare di quella critica che, magari assumendo altri nomi, si attua veramente dai giovani critici.

La nuova critica delle arti figurative, dopo aver inconsciamente affermata l'autonomia delle varie arti empiriche, o per lo meno, dopo aver data autonomia al cosiddetto lirismo plastico; dopo aver inconsciamente ridotta la pittura e la scultura ad arti costruite sulla fisica degli occhi, ha creduto dover seguirne gli svolgimenti da un pittore all'altro, come continuità di problema plastico, distruggendo così il vero problema critico che cerca la liricità, il moto dell'anima in un'opera d'arte, e i mezzi e la cosiddetta *tecnica* considera come l'opera d'arte stessa, sempre diversa, sempre autonoma, sempre originale. La tecnica è anch'essa un moto dell'anima, quando è intesa come forma artistica.



L'errore, e meglio, gli errori di una critica simile, sono stati lungamente confutati da noi, a proposito del radicalismo negatore futurista e dell'attenuato radicalismo boccioniano.

Da Soffici a Lionello Venturi a Roberto Longhi che è il più forte tra i critici d'arte che sono oggi in Italia, variamente graduate, le recenti teoriche si svolgono, e disperdono il concetto centrale dell'arte come liricità.

Ed è forse inutile notare che questa critica è in fondo la continuazione diretta - sia pure con parole nuove - della vecchia critica delle arti figurative, sia che essa tracciasse lo svolgimento di un' arte nel tempo, e l'arte finiva col diventare la tecnica astratta, sia che tracciasse storie evolutive di contenuti.

Di nuovo non c'è che la ricerca della cosiddetta arte pura, una maggiore scaltrezza nel non confondere i significati religiosi e morali con quelli artistici. Ma il problema è lo stesso.

Non dissimili i problemi che presenta la critica musicale. In alcuni studiosi e musicisti il tenace tentativo di dar autonomia alla musica, distinguendola in concreto dalle altre arti, conduce alla fissazione della musica pura. A ciascun'arte i suoi mezzi.

Presso altri critici, le conoscenze tecniche nel loro succedersi temporale, storia schematica della musica, sono scambiate come rigorose tappe di uno svolgimento dell'arte *musica*.

Applicati questi criteri, non si chiede più all'artista se egli abbia compiuta un'opera d'arte, ma se questa risponde all'evoluzione della musica a paro coi tempi, se cioè è l'ultima conseguenza logica di tutte le premesse tecniche musicali. Anche in musica dunque, la nuova critica continua i problemi della vecchia.

Per ciò che riguarda la critica della poesia ci si può fermare, a parte le altre sporadiche deviazioni, su due correnti che per brevità faremo risalire l'una al Borgeese (ma veramente si tratta in lui di teoria ancora, più che di critica in atto) e l'altra a Serra e alla seconda *Voce*.

Siamo alla vecchia teoria del progresso artistico, ma dove essa, si direbbe, che nel Borgeese gravita sulla successione e i residui dei contenuti, nella seconda *Voce* ed in Serra, batte sulle successioni e i residui e le esperienze della forma, il cosiddetto lirismo puro.

Non è necessario al punto in cui sono, ricominciare una confutazione della teoria del Borgeese e di quella vociana. Di quest'ultima dirò un po' più a lungo per la più accentuata complicazione del frammentarismo che sorge dal suo seno.

Veramente Borgeese, che io sappia, è soltanto il teorico d'una

nuova critica storicistica e progressiva: nella sua critica in atto, si trovano soltanto alcune tracce della sua teoria.

Di Borgese si può dire che il suo valore di teorico d'arte (sia pure attraverso l'opera critica) è limitato alla sua prima maniera, prima cioè che egli assumesse la posizione storicistica del progresso letterario. Questa teoria perfettamente analoga a tutte quelle che ho già esaminate, ed anzi facilmente riconoscibile come quella contro la quale ho rivolta, sia pure senza nominare il Borgese, la mia più diretta polemica, è essenzialmente, per amore di concretezza storica e per un semplicistico concetto del tempo, una teoria antistorica.

#### Giuseppe Antonio Borgese

Borgese non è più nella critica militante: ha scritte pagine vive e calde, sicilianamente torride alcune ed altre scoppianti di antitesi brevi come batterie elettriche. Di lui dicono che è restato a mezzo tra Croce e D'Annunzio: ma è vero che egli cercava sè stesso: la torbida e vacillante attività del suo giornalismo che non trova mai un punto nel quale si affermi con decisa e superiore originalità, è una prova di quest'ansia. E gli va anche resa giustizia per quello che egli ha tentato come divulgatore di Croce e D'Annunzio. E gli va riconosciuta una certa forza e maschiezza e sanità di giudizio. Egli non si è sviato dietro i sensualismi decadentistici, e molti suoi giudizi sono arrivati a noi che gli siamo grati di averli fermati con calda simpatia.

Era questo il suo periodo di amicizia col Croce. E mi spiegherò, perchè quella toccata al Borgese è una tragedia schiettamente romantica.

In quel periodo che ho detto di amicizia col Croce e nel quale il Borgese produsse la maggior parte dei suoi saggi, egli era un collaboratore dell'idealismo in critica letteraria, non urtato da un travaglio pratico che lo costringerà a scrivere per dispetto di Croce e non per intima necessità, tutte le sue nuove produzioni di critica e di teorica letteraria.

Il suo *Conciliatore* nacque in opposizione a Croce, dopo la intermerata che Croce gli impartì con una violenza insolita in lui, ma pienamente spiegata dal tempo e dalle condizioni in cui fu scritta.

Si era dunque all'epoca della *polemica carducciana*. Il Borgese era seccato di essere accusato d'ora in ora di crocismo, e quasi a manifestare la sua indipendenza, all'apparire del saggio crociano su G. B. Vico, stroncò larvatamente il libro con una untuosità verso il Croce

da far dispetto, e una spavalderia d'indipendenza che non riusciva affatto sicura di sè stessa.

Borgese ha poi sostenuto, in una risposta al Croce, d'una tremenda, incredibile pedanteria, che, se mai, in quell'articolo egli aveva ecceduto nelle lodi al saggio e al Croce, e che le lodi messe in fila sembrerebbero un'adulazione. Ma il male era nel tono: in quel tono d'indipendenza strappata all'improvviso, che non sapeva avere nè simpatia nè generosità.

Come il motivo non profondo che aveva dettato l'articolo s'insinuò nelle pieghe dell'indagine critica, il piccolo saggio venne fuori stonato e poco concludente. Il Croce, come a me vuol parere, s'accorse della ragione riposta dell'articolo, e in un'ora come quella che gli anticrociani insolentivano dai seggi senatorii alle sedie col buco dei bambini, reagì con una stroncatura così netta che il Borgese ne fu disorientato e quasi spacciato.

E qui comincia la tragedia romantica del Borgese che io narro perchè ricca di esperienza, e caratteristica del nostro momento storico: l'irruzione di una volontà falsamente polemica nel centro delle proprie idee, un motivo di praticismo nel campo del pensiero. Borgese infatti, dopo quella stroncatura del Croce, si sentì anticrociano. E cominciò a brancolare nei libri del Maestro per avvertirne, nientemeno, le infinite contraddizioni, e ne mutilò la prosa con una ferocia da pellirosse raffinato. Così ingiganti nel suo spirito e si vizì di polemica la teoria del progresso artistico, in opposizione al Croce. Gli argomenti del Borgese sono vieti, e come si risolvono in una continua polemica contro il Croce, la quale costruisce un artificiale Croce da poter senza difficoltà combattere - questo è il primo problema che Borgese sia costretto a porsi - viene in mente di pensare che il filosofo napoletano avrebbe generosamente risparmiato il Borgese se avesse potuto prevedere quale tragedia ne sarebbe derivata.

Perchè, badate, Croce che è l'incubo di Papini, è diventato una tragedia nella vita mentale del Borgese. Lo ha cacciato via dal regno delle lettere per scagliarlo in quello del giornalismo politico, in cerca d'altre tragedie. Se facciamo le necessarie riserve, è avvenuto per il Borgese, dopo il suo distacco da Croce, qualcosa di simile a quello che accadde nell'animo di Nietzsche dopo il distacco da Wagner. L'uomo è costretto a una posizione contraddetta in sè stessa: l'uomo è costretto a combattere il Croce, avendo la possibilità d'intendere fino a un certo punto il Maestro, ma non avendo assolutamente la forza per contraddirlo e combatterlo. E diventa un causidico prima e

una specie di vinto poi che diserta il campo delle lettere o per prepararsi in silenzio e in studio alla rivincita, o per cercare altri amori.

E la forma di questa tragedia romantica è ancor più cruda se si pensi che quando Borgese, sotto l'intemerata crociana ha creduto di doversi mettere al livello del Maestro per contraddirlo, anche forse in quello che egli in cuor suo accettava, è derivata una strana scoperta: la grave incomprensione nella quale vegetava simulando il vecchio crocismo del Borgese.

Così, costretto in una posizione falsa, il critico e letterato G. A. Borgese che pure ha scritto pagine superbe ed indimenticabili si è pressochè vanificato nell'anonimo di un grande giornale.

Noi siamo però così spiritualmente prodighi da aspettare sinceramente un suo ritorno sereno, come di chi si liberi liricamente di una tragedia sofferta.

#### Emilio Cecchi

Nuova critica non è sorta. E aspettiamo che Cecchi dia maggior risalto al nucleo propriamente critico delle sue indagini.

Cecchi, sensitivo e volubile, ha un suo particolare atteggiamento d'arte, a volte disturbatore, ma spesso capace di far sentire, con maggiore adesione, il fuoco critico. Certo anch'egli oscilla spesso negli abbandoni a ricerche di pura tecnica, sacrifica qualche volta al tenace iddio del progressismo artistico. Anch'egli si pone di fronte ad un'opera d'arte, col bisogno di potenziarla, di esprimerla dove è male espressa, di veder troppo sè stesso liricamente nel poema altrui.

Del resto v'è una critica la qual pretende che per fare della critica pura, è necessario un artista puro, che è una stoltezza come a dire che per fare un filosofo o uno storico ci vuole un poeta: confusione di termini.

Ma in Cecchi è forse già, come nei giovani meglio severi di studi, l'ansito ad uscire dal vagolio romantico, per comporre il dissidio spirituale e trovare la classicità.

Altri scrittori, alcuni dei quali severamente preparati alla critica (esempio il Gargiulo), non ricordo, poichè a me anche i nomi fatti, servono solo ad indicare tendenze ed aspirazioni.

Mi pare che sia invece necessario fermarsi su una teoria e critica in atto, la quale ha avuto gran voga ed è sempre cara al cuore dei nuovi giovani: la critica del frammento.

L'entusiasmo per questa critica è perfettamente spiegato. Ad un'arte praticistica e perciò frammentaria, risponde la teoria dell'arte come frammento, e la critica che coglie le bellezze del frammento.

La critica moderna è altrettanto dispersiva quanto la poesia frammentaria. All'una manca il centro lirico, all'altra manca il centro logico.

Critica praticistica come la poesia. Questa critica si risolve in una serie di problemi autobiografici. Pensate a quel poco di critica che vorrebbe essere negli articoli di Papini. Pensate a tutta la critica di Serra che consiste nel risolvere un poeta non nella sua sintesi, ma nell'analisi della personale autobiografia, in quanto più o meno rispondenti ad alcuni personali momenti psicologici.

Ciò è un'altro carattere di femminilità: le donne cercano soltanto se stesse nelle avventure dei romanzi: si fanno fantastiche protagoniste. Con termini un po' ostici, ma precisi, si direbbe: riducono l'io trascendentale al piccolo io che balbetta nel pulcino del loro cuore.

Renato Serra

Dispiace di dover qui porre il nome di Renato Serra.

Di Serra alcuni amici troppo zelanti e pochissimo accorti, hanno fatto il responsabile di una critica vuota ed assurda, senile e puerile. Occorrerebbe trovare il vero Serra fuori di quello che fu ingrandito da una logorrea funebre quale i più retorici sindaci di paese ignoravano forse finora: occorrerebbe trovarlo nelle sue qualità vere. E si potrebbe forse liberarlo da una responsabilità che se fosse sua, vanificherebbe tutta la sua opera in un'impotente aspirazione di piccola meta.

Certo è bene parlar chiaro. Renato Serra ben poco ha potuto dirci di originale. Se la nostra fantasia vuol proiettarsi nel suo futuro stroncato dalla morte, noi possiamo esaltare ciò che della sua aspirazione si fa concreto nel nostro desiderio, nella sostituzione che del nostro essere facciamo al suo che è scomparso. Tristezza a parlar di lui come di tutti i giovani morti che ci dettero il brivido dell'attesa per una loro opera forse grande. Tristezza di sentimento che l'inesorabile voracità del pensiero ricaccia indietro, come una vena che potrebbe sottilmente turbare la purezza doverosa della critica all'opera di lui.

Di quanto egli ha scritto, e meglio, di quanto ci è dato conoscere finora dell'opera sua, non certo si è aggrandito il nostro orizzonte di critica e di poesia.

Serra era una *promessa*. Che ci sia nella sua opera spunti e temi da proseguire: ciò è anche nell'opera di uomini che hanno avuto di lui meno voga e meno fervori di entusiasmi han suscitato. E quando lo si vuole ingrandire oltre Cecchi ed oltre Borgese si fa o un'adulazione al morto o una professione di faciloneria, e perchè no? d'ignoranza, o che è peggio, ci si serve del nome di un morto per dir male dei vivi.

Renato Serra è uno spirito morbosamente romantico: egli fu sensitivamente preso dalla decadenza e dal suo frantumarsi di sensazioni squisite. Anche il suo classicismo e l'amor di Virgilio è la passione del letterato decadente, come s'ebbe nel morire del cinquecento e come si ha oggi, incapace di penetrare cioè la totalità artistica e innamorato di certe esteriorità alle quali inconsciamente si attribuisce un valore di totalità: innamorato del verso che si cita, del bel verso musicale, della parola liquida la cui risonanza ha un carattere quasi sensuale, l'arte non è per lui - non ostante tutte le proteste in contrario e tutti gli usi ed abusi della parola *purezza* - arte pura, ma un modo della propria vita sensuale.

Renato Serra è per chi sappia cogliere il fondo delle anime e non le apparenze e le etichette, uno spirito di decadente. E questo è forse la inconscia ragione della sconfinata ammirazione che l'adolescenza torbida del nostro tempo prodiga alla *santità* di Renato Serra.

La parola santità negli ultimi anni è stata adoperata con una spensieratezza scialaquatrice, ma senza nessuna profondità, o la malata inversione che la parola ha subito, con la stessa disinvoltura con cui un architetto moderno è capace di ricopiare il frontone di un monastero per collocarlo su una casa di piacere, con la stessa ingenuità o raffinatezza con la quale un musicista moderno può tessere su un tema di canto gregoriano, gli incesti d'un'antica eroina.

La stessa ambiguità che si risente in certe parole come questa che ho citata, è nello spirito dei decadenti.

Ma in Renato Serra era, come a me vuol parere, un ansito a superare questa posizione nella cultura umanistica e nella educazione incompleta che gli derivava dal nuovo idealismo filosofico. Pure anche questo ansito è il dramma stesso della sua posizione romantica e non è mai risolto e pacificato. Ed ecco che questo suo stato d'animo si riflette nella sua critica.

Renato Serra amletizza tutte le sue questioni, ma non si decide e non riesce a risolverle. Gli manca quella potenza sintetica che deduce una conclusione. Tra due gusti dice sì e no. Non si compromette mai.



Dà una frecciata e poi la ritira. Fa un complimento e lo ritira. Si abbandona a un vizio e se ne pente, poi è capace di pentirsi anche del pentimento. Pencola all'infinito.

Di questo stato d'animo oscillante, di questa altalena blanda, perchè un po' fredda - (l'autore non s'interessa ai problemi d'arte se non da letterato, cioè da uomo che li prende sul serio, solo in quanto sono un modo di vita, e della *sua* vita) - sono prova tutti gli scritti che di lui conosciamo, comprese le lettere agli amici. Se ne potrebbe trovare un esempio nella sua non ben definita simpatia per il famoso *Gruppo fiorentino* e nella sua non ben chiara e non costante simpatia per il Croce. E se scrive dei fiorentini nel suo volumetto - *Le Lettere* - ha bisogno di aggiungere una lettera a qualche amico per dirgli che è stato troppo parco d'analisi e di lodi per quel gruppo, anzi per i soli *pochi scrittori che esistono per lui*. E se scrive nell'*Esame di coscienza d'un letterato* alcune frasi punto delicate per il Croce, ecco che alcuni giorni dopo manda al Croce una lettera, nella quale si possono leggere queste parole: « Quassù (in trincea) ho pensato a Lei molte volte, senza trovare il tempo per scrivere. Me ne sono accorto con più dispiacere ieri quando la posta mi ha recato le bozze di un articolo che uscirà, credo, nella *Voce*, fra poco, pur essendo vecchio d'un mese: e ci son parole che possono parere una stonatura accanto a quelle che io avevo in mente per lei. Questo mi duole, ma non posso rimediare, e non ho neanche il tempo di aggiungere qualche spiegazione ».

Allo stesso modo oscilla e pencola la sua critica. Prendo il saggio sul Pascoli: e l'esame di alcuni suoi punti, sarà un'anticipata conferma dell'impossibilità di ogni critica frammentaria.

Il saggio è un'esercitazione amletica: è stato vantato per non so quale sensibilità squisitissima, e sì, se la sensibilità consiste nel porsi un problema sotto molti punti di vista e far sentire la propria minuta adesione all'indagine, quel saggio è tutto vibratile di sensitività insoddisfatta e insoddisfacente.

Ma questa molteplicità che non raggiunge la sintesi, è il materiale grezzo della critica che dovrebbe essere sgombrato per l'avvento della sintesi conclusiva. E ogni uomo che abbia solo un sentore di che cosa sia l'arte, conosce come in mille vibrazioni può essere scomposta e frantumata la bellezza di un canto di Leopardi. E si potrà ammirarne a parte a parte il bel verso e nel verso le cesure, e le parole e le sillabe: e si potrà ammirare il periodo ritmico in che i versi si annullano: e si gusterà infine il centro vitale-lirico della poesia, il moto d'animo del poeta, nel quale si sciolgono tutte le parti per fuggiare

l'unità sintetica. Ma se io mi fermerò a staccare i versi, o in altro punto il cosiddetto contenuto: s'io mi porrò ad ammirare la finezza con che Leopardi ha colto un particolare naturalistico e perdendomi in questo mi allontanerò dal centro vivo del quale questo particolare non è che una nota musicale, io disperdo la poesia leopardiana e la distruggo per una morbosità intellettualistica o praticistica.

È una sensibilità dispersiva quella del Serra: una sensibilità a frammenti: da commentatore a piè di pagina. Si direbbe un *dantista* della poesia. E, manco a dirlo, dantista è qui adoperato ad indicare il tagliuzzatore morboso del gran corpo di Dante.

Ma quando a Serra voi domandate: qual'è dunque il Pascoli e in quale sua virtù sintetica riponete la sua vera *humanitas*, la sua poesia: o vi appare egli un uomo che ha il suo centro ideale in attività spirituali diverse dall'attività artistica: e se egli è poeta, qual'è dunque la sua personalità lirica; le risposte presupporrebbero interrogativi che la sensibilità pur così vantata del Serra non si è posti e comunque non ha risolti.

« La poesia del Pascoli consiste in qualche cosa che è fuori della letteratura, fuori dei versi presi a uno a uno; essa è di cose, è nel cuore stesso delle cose ».

Tutto ciò non persuade. Cos'è mai questa letteratura e queste *cose* se non il riflesso, anzi la creazione dell'artista? Ma questa non è una caratteristica che possa differenziare Pascoli e cogliere il suo particolare moto dell'anima. Le *cose* non sono e non possono essere altro che l'animo espresso del poeta, e in questo caso del Pascoli, come in altri casi, di Dante, magari, o di Bernardino Zendrini.

Quando la parola o il verso non siano intesi meccanicamente, tutto il mondo che essi suggeriscono è espresso dalle parole, le quali sono un'infinito illuminato dalla spiritualità dell'artista. E perciò è possibile anche dire come fa il Serra che il Pascoli « mette tutto l'interesse dell'anima propria non nelle espressioni ma nelle intenzioni », ma non bisognerà farsi tradire dall'equivoco che può suggerire la parola *espressione*, adoperata evidentemente in senso pratico e naturalistico ed esterno; quando l'espressione sia intesa nella sua interiorità è assurdo staccare intenzione ed espressione.

Se noi riusciamo a sentire l'interesse pascoliano di che parla il Serra, lo ricaviamo proprio dalle espressioni esterne che egli ci ha pôrte. Una parola non dice solo quello che il vocabolario astratto le vorrebbe imporre (quello anzi non lo dice mai) ma anche ciò che sembra tacere o suggerire: quindi non è vero solo pel Pascoli ma per tutti i

poeti (e perciò la caratteristica non definisce l'animo poetico pascoliano) che « il poeta mette tutto l'interesse della propria anima in quel mondo di sentimenti e di vive immagini e di cose sensibili che parole e versi valgono a suggerire ». Cosa sono infatti parole e versi se non proprio quel mondo? Qui forse Serra si fa viziare dalla poetica del Simbolismo e di Mallarmè e forse di Bergson, che il poeta non debba cioè comunicare le cose, ma suggerirle.

Ma Serra si ferma a lungo sul verso pascoliano. Egli crede dunque all'esistenza del verso come autonoma realtà poetica, con una fissazione metricistica per non so che perfezione del verso preso in sè stesso.

« I suoi versi non si citano, non passano in proverbio. Il Pascoli non ci ha dato mai uno di quei versi perfetti, rilevati e scolpiti e compiuti, che si impongono allo spirito come una cosa definitiva e che sono la propria ricchezza dei classici ». « In fine in fine i versi del Pascoli non li possiamo ragionevolmente chiamare nè belli nè brutti, nè buoni nè cattivi. Essi si trovano quasi al di fuori di tutte le leggi e di tutte le consuetudini; e questa è la loro qualità propria essenziale ». « Tutti i versi sono buoni per lui, non perchè gli riescano belli, ma perchè sono suoi ».

Or tutto ciò è un abbandono al passivo metricismo della vecchia retorica, e, ridotto a fil di logica, non dice assolutamente nulla. O che forse ci sono davvero gli sciolti brutti e quelli belli? Di bello c'è la poesia, e il resto è vanità di parole e vacuità di idee.

« Egli presta al loro suono un'attenzione infinita ».

Or come mai? Se questa è accusa di dispersione lirica, passi pure; ma se è un'altra caratteristica della poesia pascoliana, io non riesco a metterla di accordo con quella che mi foggia un Pascoli intento a creare una poesia di cose e non di espressioni.

Non al suono del verso, il poeta che è poeta prestò attenzione, ma alla sua immagine, moto della sua anima. Un colorista questa immagine potrebbe trovare tutta vibratile di certi colori e così via. Ma ciò è naturalismo, e di sensi bisognerebbe averne tanti quante sono le espressioni artistiche, perchè ognuna di esse è un'unità che non si può confinare e restringere nella fisica dell'orecchio musicale o degli occhi visivi o del naso fiutatore.

E il colorista e l'altro guidato da predilezioni acustiche, riducono avaramente ad un solo elemento fisico l'infinità spirituale di un motivo poetico.

Il verso pascoliano, aggiunge Serra, è « come una voce che risuona

in un gran silenzio, di un uomo che si ascolta intentissimo ». Questa può essere magari una bella immagine, ma se il Pascoli concentrasse tutta la sua anima nel suono del verso, considerato astrattamente, avremmo un Pascoli, dirò così, musicista, ma il Pascoli vero non è spiegato. Oh che è mai dunque Valentino, o il Sogno della Vergine o Paolo Ucello? Che cosa ha mai a che vedere il suono del verso e il verso in sè stesso, del quale io non mi accorgo neppure, se la poesia mi affascina col sub ansito e respiro totale; che cosa i versi astratti hanno a che fare con l'intimità vera di una poesia che i vari elementi scomposti da un'analisi anatomica scioglie ed annulla nella sua sintesi estetica?

Col procedimento metricistico, perfettamente analogo a quello di chi scompone un quadro in colori, disegno, e idea da rappresentare (soggetto), Serra mi spiega il verso, ma non mi spiega il periodo. Si ritorna, sia pure con più aderente sensibilità, la qual tradisce una vibratile preoccupazione musicale, si ritorna per altro tormento alla vecchia critica, poggiata sulla metrica o sul bel verso, pedanteria da letterati e semiletterati. Poichè, gettatosi dietro a questa Dulcinea che è il verso, a Serra sfugge l'immagine in cui quel verso si annulla nella vibrazione della compiuta poesia. Così Serra, capirà magari il verso « risa di donne, strepito di mare », ma si può essere sicuri che gli sfugge l'immagine unica in cui quel verso è sommerso.

Io mi son fermato su alcuni punti del saggio sul Pascoli, perchè certi pregiudizi bisogna bene affrontarli: ma si può senz'altro porre la ricerca astrattistica del verso e del frammento fra le conseguenze di una insufficiente teoria dell'arte. Serra pencolava tra la retorica classica e quella romantica e non si comprende bene se egli abbia intenzione di lodare o di biasimare il poeta, quando afferma « La poesia del Pascoli è dunque, fino a un certo segno, un'arte di vivere; il suo valore non ne è pieno se non per colui che la esercita ».

Questa frase diventa ambigua proprio perchè il Serra non le ha infuso, con le sue premesse, un significato di giudizio estetico. Poichè se l'arte la si consideri alla maniera panestetica di molti contemporanei, che confondono l'arte e la vita, Pascoli sarebbe un gran poeta: ma se l'arte si concepisce come il momento lirico-espressivo dello Spirito, Pascoli è vanificato come artista. E non rigorosa, con un'estetica così ambigua, riesce la conclusione del saggio, che, del resto, finisce al giudizio crociano sulle bellezze frammentarie « tutti quei cenni e quei tratti e quei tocchi che fanno somigliare la sua opera alle cartelle di ricerca e di studio d'un pittore ».

Io non nego che nel saggio, siano momenti di acuta penetrazione, e che tutto il lavoro sia uno sforzo notevole per cogliere la poesia del Pascoli: ma le ragioni di questo mio scritto sono volte a mostrare l'insufficienza conclusiva della critica sensualistica e frammentaria, anche quando essa venga esercitata da uno spirito fine ed acuto come quello di Renato Serra.

A traverso tanti assaggi e dubbi e pentimenti e ripetizioni e oscillazioni ed abbandoni, il critico non persuade. Per voler troppo da vicino guardare il Pascoli, costui non vede che i propri modi artistici. Frantuma in una serie di esperienze e di frammenti la sua critica. Pascoli ne esce sminuzzato. Il problema critico, dopo la raffinata impotenza di Serra, resta quello che era prima. Serra ha dato gli elementi grezzi di una sintesi, le prime idee che in ognuno si presentano alla lettura di una poesia. Ciò sembrerà paradossoso; ma il merito vero del critico è quello di sbarazzarsi delle molte idee che sembrano acutissime, e coltivare un'idea sintetica, sommergendo in essa tutte quelle ideucce che infine non riescono a spuntare, come certe strade troppo brevi.

Siamo dunque tornati con Serra alla critica del frammento astratto? Ciò sembrano affermare (e credono di fargli lode) i suoi amici. Siamo tornati dunque alla critica del verso perfetto, della frase felice? Certo, si direbbe a tratti, che l'esame del Pascoli sia una ricerca di puro stile separato dal contenuto. La musicalità del Pascoli come è sentita dal Serra, è tutta esterna, troppo poco per capire l'umanità musicale di un poeta: non è dunque l'idea intuitiva fatta musica, anzi nata musica. E qui, pensandoci, mi vien fatto di cogliere tutto il carattere empirico ed approssimativo di quel che mi è capitato di dire, a proposito dell'Alcione di Gabriele D'Annunzio, che cioè in esso soffi la musica pascoliana. Ciò è un'astrazione di comodo: ma è lo stato d'animo lirizzato, quello che occorre studiare nei poeti e non già alcune felicità accessorie che, separate dal resto, non possono nulla significare, neppure musicalmente.

Nella incapacità a risolvere un problema critico, Serra caccia la sua tenue personalità artistica e il suo temperamento di romantico sensuale. Sotto questo punto di vista io credo che in Renato Serra fosse un principio artistico. E il saggio stesso sul Pascoli, rivela un Serra, che sulla trama indefinita di una poesia, la quale è spesso pura materia non espressa, getta la sua anima e foggia intuizioni sottili. E' una interpretazione lirica di un poeta che gli è diventato innanzi agli occhi



ed a tutti i sensi un pezzo di natura da far vibrare. Scrive spesso una poesia complementare.

Poeta, naturalmente, frammentario. Perché se davvero egli potesse decidersi per la critica o per la poesia (ed è questa indecisione un altro atteggiamento romantico) risolverebbe la sua intima contraddizione. Di questa contraddizione è tutto amletico l'*Esame di coscienza di un letterato*, documento di malattia interna che interpreta forse con profondità ignota all'autore stesso, la sensibilità neurastenica della nostra età insoddisfatta: opera ambigua che disperde una giustificazione dalla letteratura, non posta e non resa logicamente, in una commozone lirica che raggiunge in qualche momento la più persuasiva fulgurazione. (L'accettazione della guerra che egli non sentiva nè amava è per lui un rifugio quasi disperato all'interna tragedia romantica, e pare abbia la dolorosa drammaticità d'una sostituzione del suicidio).

Quando Serra trova qualche sua poesia da cantare è suadente della più sottile e incidente finezza: e i suoi abbandoni descrittivi, se pure un po' congegnati, che egli si va cantando con uno slancio limpido e liquido, comunicano talvolta il brivido dell'arte vera e compiuta. Ma questo abbandono musicale è assai breve, e non vi ha preso ancora che già la fatica critica riaffanna il breve poeta, e il passaggio non è naturale, e risente di tutta la sforzatura con che il Serra ha dovuto chiudere una parentesi che sembrava nata ingenuamente, ed ora vi riconferma il dubbio della sua provenienza cerebrale e intellettualistica.

Perciò è retorica funeraria quella che lo ha esaltato come il più bello e il più puro dei poeti, colui al quale si guardava con orgoglio di esser nati nel suo tempo. E paragonare Serra al D'Annunzio della Leda e delle Faville è la più bolsa retorica e provinciale di un elogio funebre. Io sono seccato, e voglio qui dichiararlo, di dover scrivere intorno a Serra tutte queste cose che sembrano antipatiche, ma non posso rinziarvi: io devo prendere in coscienza la mia posizione e la verità non può offendere i morti, se pure dispiaccia ai vivi. E vorrei che qualcuno sentisse come sia fatica ingrata quella di dovere spegnere gli entusiasmi che si accendono intorno a un morto glorioso. Ma io peccerei moralmente se mi facessi vincere dalla tentazione di tacere, o peggio, di aggiunger fiamma ad un entusiasmo che nel campo dell'arte e del pensiero dev'essere ridotto a proporzioni molto più modeste.

E poichè mi trovo, dirò che è grottesco contrapporre il Serra, per un altro verso al Croce, come è stupidità miserevole scrivere che Serra rappresenterebbe per esempio, Francia e Italia, e Croce la tedescheria.

Serra non pensava che di lui si sarebbe fatto l'Anti-Croce. Che poi Serra non avesse subito l'influsso del Croce, ciò può perfino esser vero, ma solo nel senso che egli non penetrò davvero mai l'intimità del pensiero crociano.

Dirò dunque conchiudendo: Serra, il migliore, è l'artista delle parentesi, delle digressioni, delle confessioni, degli abbandoni al paesaggio ed alla descrizione. Leggeva in fondo naturalisticamente. D'un'opera d'arte faceva un particolare problema autobiografico da risolvere: l'artista gli serviva come un pretesto non logico ma pratico.

E in tutto ciò un tremore amletico dell'uomo che non si concede mai intero ed ha paura, e sente che la sua sensibilità è forse in contrasto con la sua cultura migliore: pure non riesce ad oggettivare dinanzi al suo spirito d'artista o di critico il suo dissidio e comporlo infine scrivendo una pagina o tutta d'arte o tutta di critica.

Ma Serra - ciò a me vuol parere sotto le sue titubanze - è uno spirito che si direbbe di transizione: che aveva su per giù il tremito che hanno tutti coloro - e siamo molti - che la letteratura d'oggi richiama e suade e lusinga, senza per altro impedire che la migliore umanità del pensiero si ribelli a quest'arte praticistica e imponga di liberarsene. Questo dissidio Serra non ha risolto. A noi tocca risolverlo nettamente. Tra la vita e il pensiero, tra l'arte e la sua estetica non deve essere squilibrio: si devono essi rispondere in unità spirituale. Non è possibile farsi prendere e dominare da un'arte che l'intimità dello spirito ci ammonisce essere falsa. La carne va sottomessa all'idea. E il nostro amore artistico è finora soltanto carnale.

### Il frammentarismo

Ho già detto che gli amici han fatto di Serra il rappresentante della critica frammentaria. Egli però non ha teorizzata questa forma di critica che è diffusa nella sua opera.

Questa teoria è stata decisamente posta dal serriano De Robertis nella seconda *Voce*. Gli scrittori di questa rivista alla quale non si può negare d'aver avuto un gran fascino sulla gioventù italiana, si credevano invasati da una misteriosa qualità che chiamarono sensibilità. Fissata questa potenza nel centro delle lor grandi anime, si dettero con essa a cercar l'*arte pura*, senza per altro dirci che cosa fosse mai quest'arte di che essi ragionavano con cocente e feroce e giustiziera foga distruttiva. Dicevano anche di voler tornare con una sensibilità diversa, qual'è la moderna, agli antichi poeti.

Or cosa è mai ciò? Gli antichi poeti, se sapete leggerli, se sapete collocarvi storicamente nel loro quadro, se sapete guardare dal punto donde essi guardarono, sono essi a imporvi la sensibilità. Che cosa è mai la sensibilità se non lo stile intimo di un poeta? E che cosa dovete far voi se non aderire a quella sensibilità? La sensibilità di chi legge, e sia pure gusto potenziato, è l'adesione perfetta allo stato d'animo del poeta. Trasferire un'astratta sensibilità moderna all'opera di un poeta, significa rifare il poeta, significa (che sembra paradosso) uscire dalla storia per entrare nella fantasia. E fantasia è rifoggiarsi un Dante attraverso Rimbaud. Quasi che un poeta non avesse tanta autonomia lirica, da determinare egli la sensibilità, nella comprensione e identità degli spiriti. È ridicolo cercar nella poesia di Leopardi una riprova della poesia moderna. Già *moderno*, che cosa significa, se non questo o quel poeta moderno? E dunque non è stupido pensare di cogliere la poesia di Tasso, poniamo, attraverso Mallarmè o Papini?

Parrebbe che i poeti passati avessero lavorato sulla sensibilità dei nuovi critici, con più o meno felicità di riuscita: eh no, bisogna che lavoriate voi, o critici facili e pigri, sulla loro sensibilità. È troppo comodo sbrigarvi di Ariosto, perchè non canta come il Leopardi che sentite voi.

La verità è che costoro vorrebbero costringere un poeta del passato ad aver detto e cantato soltanto quello che entra nella loro teoria sensuale.

E la lor pretesa sensibilità, può giustificare la sua insufficienza storica e logica, con un arbitrio che taglia dalla storia tutti i poeti che non rientrano nel suo schema. D'altra parte questa sensibilità viene spesso considerata come l'ultimo stadio d'una serie di esperienze artistiche, da poeta a poeta, per giungere finalmente ai moderni; e il progressismo riguarda soprattutto i principi e nodi melodici, come ho già detto.

La critica antistorica che separa involontariamente i contenuti e le forme, per cogliere il loro progresso, mi fa somigliare il suo risultato ad un uomo che parlando, facesse fare i gesti ad un altro. Non ci appulero più parola.

Ma in che consiste dunque questa vantata sensibilità? Si può rispondere all'ingrosso così: nella frammentarietà lirico-musicale della poesia. E questa sarebbe la verità scoperta, da Serra. Io ho già detto di non credere che questo fosse il pensiero centrale ed unico di Serra, nella cui opera sono molti assaggi dai quali si potrebbero trarre molte teorie unilaterali: assaggi tutti legittimi se subordinati ad una sintesi

che li sciolga in sè, mentre così restano vuoti testimoni di sfortunato valore.

Or ecco alcuni canoni della nuova critica :

« La critica è tutta da creare. Critica frammentaria di momenti poetici. Riduzione dell'esame a pochi tratti *isolati*, e di quel che si dice essenzialità ».

« Segnare la pagina, la riga, la parola.

« L'arte è in questo punto, in quest'altro.

« Bisogna compromettersi.

« Sapere quel che s'intende per poesia.

« Senza tanti discorsi.

« Per via di fatti.

« Con l'additarli.

« A conti chiari.

« Ci si abitua a un po' di pulizia ».

Tutto quello che è espresso in questa umoristica forma di litania, è in poche parole un fraintendimento vizioso dell'Estetica crociana. Il frammento di poesia pura scavata in tutta l'architettura di un poema o di una sinfonia poetica, oltre gli elementi intellettualistici, pratici, ecc., non può essere concepito con un criterio meccanico ed anatomico. Date a Croce l'angustia di una limitazione, sia pure, alla cosiddetta sensibilità moderna, e avrete questa teoria.

Dire : quest'arte è frammentaria, significa dire che dunque non è riuscita. Se, togliendo tutte le scorie e le inutilità dei particolari, delle strofe, dei versi, delle parole, i frammenti avessero, ciascuno in sè stesso, una compiuta autonomia, la grande poesia trovata, potrebbe essere anche quella di un verso solo.

Ma a parte il fatto che questo caso non si verifica forse mai, qui si parla di quella frammentarietà che vizia ogni organismo e magari tutte le frasi, le quali sono talmente legate all'insieme che questo senza di esse, sarebbe perfino inintelligibile. Quei frammenti non sono dunque compiute unità poetiche ; quelle poesie complete sono false di tono e di stile : non sono arte.

Il frammento solo, per sè preso, quando dunque non sia autonomo, chè allora non è frammento, non ha valore se non per il nesso di tutte le altre parti, comprese quelle che non sembrerebbero, staccate arbitrariamente, lirica pura.

E del resto è assurdo credere che gli elementi cosiddetti logici o pratici di una poesia, siano a rappresentare logica o pratica : no : il loro valore è poetico, nella trasformazione che la sintesi estetica ricrea. La frammentarietà mutila l'opera d'arte.

Or può bene avvenire che molta parte della poesia del passato e del presente debba essere purificata dagli elementi non poetici, in quanto questi non sono necessari. Ma anche in questo caso, noi abbiamo soltanto cercata la poesia contro la non-poesia che capricciosa o arbitrariamente, si è insinuata nell'opera d'arte.

I frammentaristi moderni sono invece capaci di mutilare un poeta, per darvene una frase, la quale staccata dal contesto, non potrà avere che un valore arbitrario; quello storicamente falso in cui la inquadra chi la riporta. Non si dice che il nuovo valore non possa esser bello, si dice che non è quello del poeta.

Così, nel cercare ciò che in un poeta è riuscito, potrà perfino capitare di dover ridurre la sua arte ad alcuni versi soli. Ciò non può spaventare. Ma spaventa una teoria che affermi l'assoluta frammentarietà dell'arte e tutto riduca a frammenti. Consento a che nella ricerca dell'arte pura contro la pseudo-arte, si rompano tutte le categorie empiriche, anche se imposte dall'autore, eliminando ciò che usurpa il nome di arte. In un certo senso anche il poeta fa lo stesso (il critico di sè stesso) quando pubblica soltanto alcuni versi ai quali attribuisce valore, ed altri no; quando corregge, sopprime, taglia, aggiunge, straccia. La critica deve riprodurre l'opera d'arte. Ora perchè un periodo e un verso solo non potranno essere sintesi estetiche compiute? Quali sono i limiti dell'opera d'arte se non precisamente l'organismo espressivo compiuto? Il poeta non esiste che nelle sue cose riuscite.

Tutto è bene ciò, ma non tutto a proposito. Questo non postula già la frammentarietà dell'arte. Piccolo o grande fisico non esiste in arte. Un vasto poema non è che un'immagine sola, se il poeta tutto lo esprime come unità. Chiunque abbia scritto o pensato di scrivere un libro, sa come tutte le idee abbiano un centro d'insostituibile riferimento, come i vari capitoli rispondano ad una tendenza unitaria e unificatrice, come insomma il ritmo di tutto un libro, sia uno solo. Un poema ed un frammento si equivalgono come purezza d'arte. Un poema è un'immagine sola, non meno di un verso solo.

Solo giudicando con criteri grammaticali e logicistici, è possibile affermare che il poema di Dante, per aver valore lirico debba essere scomposto in frammenti, quasi che tutti i frammenti non avessero unità, e non valessero per la immagine centrale a cui si legano; quasi che a leggere un episodio, e sia pure Francesca, fuori del contesto, fuori del nesso che lo lega a tutta l'intuizione che per comodità chiamerò generale della Divina Commedia, non fosse una capricciosa angustia, una storpiante limitazione del valore lirico centrale di tutto il poema.



Allo stesso modo è stolido affermare che il poema di Dante contenga molta parte non poetica, come filosofia e storia ecc. L'idea centrale è poesia e in poesia si scioglie tutta la filosofia dantesca, la quale quando non fosse liberata in espressione, sarebbe materia di grezzo logicismo e potrebbe essere cacciata via dal poema. (Che ciò possa capitare significa eccezione e non conta). Ma chi dice che nella Divina Commedia vi sono trecento versi belli e il resto non è poesia, è un piccolo ragioniere, incapace di comprendere che i trecento versi staccati da quel fondo non sono nulla, e che un verso è bello per tutto lo sfondo in cui nasce e magari per il contrasto dal quale risalta. Ricadiamo fra i parrucchieri di Catone. A costoro cui non sfugge il verso, il bel verso, sfugge tutto il carattere veramente lirico di un'opera come la Divina Commedia. O non è dunque una lirica sola, un solo ritmo, un verso solo tutta la Divina Commedia?

E i particolari e il singolo verso e la pausa e l'accento ricevono significato, poniamo musicale, dalla vibrazione germinale, dal tremite musicale di tutto l'insieme donde essi si svolgono e si ritmano.

La storia dei singoli versi, del settenario e dell'endecasillabo, e delle singole strofe, l'evoluzione dell'ottava per esempio, sono una puerilità. Perché non si farà la storia della virgola e quella della cacatina di mosca che si è collocata al posto di un punto? Il settenario o il novenario son puri fantasmi, vacuità senza alcun valore.

Non ha senso la pretesa di costruire una storia della tecnica poetica e scoprire che la dolcezza melodica dantesca è poi ripresa, poniamo, da Leopardi e così via. E non ha senso l'affermazione che un atteggiamento stilistico e metrico sarà ripreso da un altro. Tutto il valore di un poeta è nella sua personalità non già ritmica o metrica o contenutistica, ma lirica, che è a dire, sintesi delle varie astrazioni analitiche, del bel canto, della bella pausa, della bella parola, della bella esperienza.

Chè la poesia non esiste nel verso solo o nel ritmo solo o nello spazio solo o nel frammento che risalta, ma nell'insieme dal quale è possibile sorga il frammento che risalta: e il verso staccato è tanto poco sè stesso che esso vibra di tutti i tremite che in un'onda di melodia gli ha comunicato il verso anteriore, più magro forse e meno sonoro, per la felicità di sacrificio onde si comunica all'altro: e tutti e due sono davvero sommersi nell'unica immagine espressiva, che vive nell'infinità di tutto il canto, nel ritmo di tutto il nucleo. Così come questo a sua volta è tutto l'universo in noi presente nel momento critico.

La critica nuova non ha dunque una base resistente. Essa è per giunta talmente sicura di sè stessa, da dichiarare che la sostanza dell'arte sfugge alla nostra intelligenza. Questa relegazione dell'arte nel mistero assoluto, non è cosa nè peregrina nè nuova, ma sciocchina è molto quando osi ripresentarsi nientemeno al tempo nostro.

La nuova critica dichiara di volerla finire coi mondi desanctisiani e con gli approfondimenti crociani, ed afferma la necessità di esaminare i versi, e la lettera come i soli problemi che interessino la lettura.

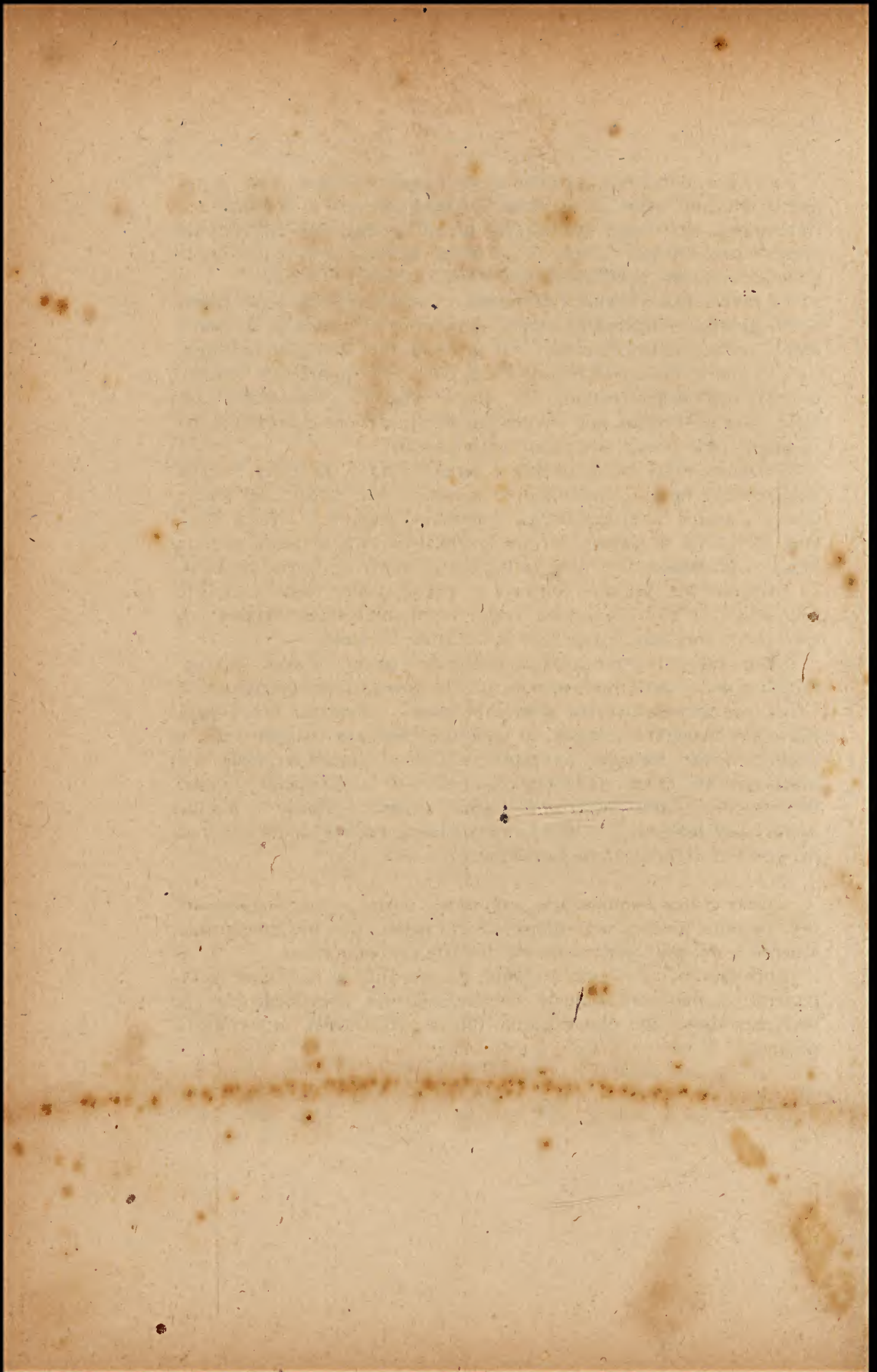
Ciò non è una teoria nuova, ma è, dopo un bambinesco fraintendimento dell'estetica crociana, un ritorno alla più promettente e di belle speranze *retorica*, con un'incosciente separazione delle arti e una riduzione della poesia alla parola grammaticale.

E' l'esame della forma astratta e perciò vuota. E' la critica flaccida e decrepita delle più remote scuole gesuitiche. Le Grazie del Padre Cesari. L'analisi farmaceutica. La minuteria pedante e civetta. Il salone d'ovidiano di Catone. Mentre Dante ti dà tutta la passione fatta lirica, in Francesca da Rimini, tu ti metti a contare il *numero* dei versi, ad analizzare gli accenti, a staccare le parole belle. Non la farfalla sotto l'arco di Tito, forse, ma certo, la piccola escrementazione di mosca sul Giudizio Universale o sulla fronte di Mosè.

Siamo alla critica precrociana. Del resto ricordo di aver lette parole di non so che oleoso rispetto per la generazione precedente al Croce, una generazione che si sarebbe messa a contatto con l'opera d'arte con maggiore adesione, in quanto accarezzava i singoli versi, e dove c'era, per esempio, da capire la Divina Commedia nella sua unità centrale lirica, si contentava di esaltarsi alla bellezza (quale?) di versi come *Parve favilla gran fiamma seconda — Amor che a nullo amato amar perdona*, e si beava a notare la stupenda armonia imitativa del verso *E caddi come corpo morto cade*.

Questa critica frammentaria e morbosa, piena di fatue suggestioni, è il riscontro preciso, nel campo del pensiero, del frammentarismo artistico e del praticismo sensuale dell'arte contemporanea.

Anch'essa, come la poesia d'oggi, e come tutte le facili cose fosforescenti, ci può sensualmente sedurre. Occorre liberarsene con la veemenza stessa con che dovremo liberarci della falsa arte contemporanea.



---

---

## II

### *BENEDETTO CROCE*

#### Il processo all'arte contemporanea

Il processo all'arte contemporanea ed a ciò che di essa è restato ed esasperato nel Futurismo, è compiuto nel nome di Benedetto Croce.

Io credo d'aver dimostrato che nessuna opposizione è possibile e nessuna critica al Futurismo, se non si supera appunto la vecchia retorica e casistica dell'arte, con le sue divisioni, con le sue appiccicature moralistiche ed intellettualistiche, col suo dualismo di contenuto e di forma, natura e spirito, tecnica ed arte in atto. Il Passatismo, dico la vecchia poetica e la vecchia filosofia dell'arte e posso dir meglio la mentalità filosofica passatista, è impotente di fronte alle conclusioni e ai capricci futuristi. Il Futurismo è la conseguenza rigorosa della poetica scolastica. E se sposta i termini imponendo un contenuto che modifichi i vecchi generi, conserva il pregiudizio del contenutismo e quello dei generi: e se propugna una forma nuova ed una tecnica nuova, sia pure il dinamismo plastico e le parole in libertà, conserva la vecchia distinzione dualistica e meccanica del contenuto e forma. E se concepisce d'altra parte il passato come inutile e passivo conserva il vecchio concetto meccanico del tempo e dello spazio. Il Passatismo fondato su un concetto tradizionale tutt'altro che rigoroso, non ha nessuna base per resistere ad un concetto futurista egualmente arbitrario, che affermi l'Assoluto antipassatista della novità.

Finchè la scuola dirà che esiste una tecnica del bel verso, sarà impossibile vietare al Futurismo di creare la teoria di una nuova tecnica. Finchè la scuola dirà che l'arte deve insegnare diletando e proporrà i vecchi schemi della tradizionale etica perchè questi siano ridotti in poesia, nessuno potrà vietare al Futurismo di conservare, sia pure inconsciamente il motivo moralistico e sostituire però il contenuto della cosiddetta poesia con una morale diversa e sia pure quella di Mafarka.

Finchè la vecchia poetica dirà che l'arte deve riprodurre la vita ed essere espressione della società, nessun Passatismo potrà vietare al Futurismo di dichiarare la sua superiorità sui classicisti, perchè porta nell'arte il rumore e la velocità e la simultaneità della vita modernissima. Naturalismo per naturalismo, il problema è sempre quello: i passatisti e i futuristi hanno insomma la stessa filosofia dell'arte.

Come dunque la poetica passatista e la sua critica sono rigorosamente impotenti di fronte alla nuova retorica futurista, così è giusto che esse non siano in grado di cogliere l'intimità dell'arte contemporanea.

Il processo a quest'arte si compie come ho detto nel nome di Benedetto Croce, perchè nell'opera di costui la distruzione della vecchia retorica e della vecchia filosofia dell'arte conduce necessariamente alla condanna della teorica futurista, e per il suo concetto dell'arte pura, conduce alla negazione di quasi tutta l'arte contemporanea, praticistica sensuale e frammentaria.

D'altra parte nell'opera di questo filosofo, la critica, l'estetica e meglio l'intera filosofia dello spirito, tendono a superare il Romanticismo, a compiere cioè, in fondo, quello che nel campo dell'arte modernissima, turbata e contraddetta in sè stessa, è aspirazione ed anelito. E per mio conto la filosofia crociana e tutto in genere il movimento che ad essa si lega, è già il superamento del Romanticismo. Le resistenze formidabili e i sensualismi delle ultime filosofie e dell'ultima arte sono vinti e superati nella *Filosofia dello Spirito*, cosicchè nell'anelito del tempo nostro a uscire dal turbamento romantico si direbbe che la teoria abbia anticipato sulla pratica dell'arte, e la filosofia preceda l'azione.

La fatica crociana, in estetica, è dunque in opposizione e in contrasto con la poesia la critica e il pensiero sensuali e frammentari che si dibattono ancora nell'estremo Romanticismo, pur avendo una viva ansietà di uscirne.

E non bisogna fraintenderla.

V'è della gente che nel nome dell'estetica e della filosofia crociana,

esalta tutta l'arte frammentaria d'oggi e trova rispondenze tra la teoria del Croce e l'arte contemporanea. Qualcuno crede che l'arte d'oggi sia, nella pratica, il riscontro preciso - e quasi un'applicazione - di quell'estetica che ha rivendicato il carattere lirico e di totalità magari ad una frase sola, o ad una parola. Un poema - ha scritto Croce - potrebbe essere contratto in un'esclamazione.

Ora una cosa sola è vera: che l'estetica crociana ha in sè stessa, di fronte alle vecchie e magari nuove retoriche, tanta forza libertaria, da intendere e spiegare e magari accogliere in parte anche le più ardite poesie moderne, a condizione però che siano poesia. Qui è il punto. Ed è vero anche che senza l'Estetica crociana, apparsa nel 1900, non sarebbe stata possibile in Italia una discussione e non dirò un'accettazione del Futurismo. Credete voi che avrebbe potuto svilupparsi il Futurismo, per ciò che esso ha agitato di problemi artistici, al tempo di un Carducci o magari anche di un De Sanctis? La generazione venuta su dopo Croce è la più libertaria che nella repubblica delle lettere sia mai apparsa. Sicchè, in un certo senso, e per quello che è negazione di molta retorica passatista, è vero che il Futurismo porta nella pratica, sia pure senza coscienza e consapevolezza filosofica, la foga distruttiva e libertaria che era nell'Estetica crociana. Ma ciò è ancora critica e non arte.

Durante la polemica *pascoliana*, provocata dalle postille del Croce, io sono stato colpito da una quasi unanime affermazione, che cioè mentre il sistema filosofico di Benedetto Croce giustifica la poesia pascoliana (e in genere moderna), il Croce critico è in contrasto col suo sistema. Lasciamo stare quelli che presentano un Croce uomo, in contrasto col Croce filosofo e pretendono attribuire la nuova negazione della poesia pascoliana, a motivi poco nobili, come a dire, mania di popolarità, rancori contro il Pascoli, rabbia contro i troppi pascoliani e simili sconcezze.

E' certo che da molte parti si è ripreso un vecchio motivo già accennato o svolto anche prima, a proposito dei giudizi crociani sulla letteratura italiana e soprattutto francese (Claudel, Rimbaud, Barrés), e si è scritto, con molte professioni di rispetto per il Croce filosofo, ma altrettanto sprezzante e sdegnosa e superatrice sicurezza contro il Croce critico, che egli, se pure è un grande teorico dell'Estetica, non ha alcuna sensibilità moderna: cosicchè il suo gusto di critico è in contrasto con la sua filosofia dell'arte.

Dico subito che tutto ciò non ha senso. Il giudizio del Croce sull'arte del Pascoli e in genere sull'arte contemporanea è in perfetta ri-

spondenza col suo sistema estetico, a meno che non si fraintenda il pensiero crociano e lo si renda frammentario per adattarlo al frammentarismo contemporaneo d'arte e di pensiero.

Il sistema della filosofia dello spirito, non giustifica affatto la poesia contemporanea che il Croce ha stroncato.

Tanto varrebbe dire che ogni grido o singhiozzo è un'opera d'arte, perchè Croce ha avuta la genialità di scrivere che un gran poema può essere contratto in un'esclamazione.

Ma chi ha concepita l'arte nella sua purità d'immagine - nella purezza più pura - liberazione dal tumulto grezzo e sensuale delle passioni, liricità che nella sua espressione riflette il tutto: chi ha concepita l'espressione come totalità e non già come dispersione nell'analisi di particolari finiti ed angusti, incapaci di serrarsi in sintesi unitaria: chi ha concepita l'arte non come un modo di vivere, alla maniera degli esteti che sognano un'arte-vita, ma come un momento della vita che si fa musica in un'immagine sciolta dal tempo e dallo spazio: non può trovare grande poesia nell'arte contemporanea.

Bisogna quindi che i critici del Croce si decidano a vedere nel giudizio contro il Pascoli una rigorosa conseguenza della concezione crociana dell'arte: bisogna che si decidano ad essere contro tutto il Croce, poichè tutta la filosofia dello spirito è contro l'arte contemporanea. E dirò meglio, è contro ciò che dell'arte contemporanea ammirano, da una parte le generazioni avanguardiste (il brillio finito dei particolari e il praticismo icastico) e dall'altra le generazioni della retroguardia (il contentutismo sentimentale ed umanitario).

Il suo processo è severo.

La mediocrità di quell'arte che noi abbiamo disegnato nel primo capitolo di questo libro, egli l'ha colta con acutezza fine e diritta e decisa. E ne vede anche l'ineliminabile necessità.

L'irrompere della pratica vita nella purezza dell'arte, il panestetismo, la sensualità in atto sostituita alla sensualità superata e trasfigurata, la frammentarietà icastica, egli la scopre e combatte in tutta l'arte contemporanea. La lucidezza con che egli ha distinta, nell'unità dello Spirito, il ritmo delle attività, gli è sempre presente. Quella che oggi chiamiamo arte - egli dice, - è un'altra cosa. E chi intende non già alla vita reale, ma alla vita-poesia, entra inevitabilmente in una sorta di caricatura della poesia e della vita. E chi afferma come unica conoscenza l'intuizione, unico interprete del mondo l'artista, riecheggiando come fan tutti i movimenti di avanguardia il pensiero shellingiano di Bergson, perde a un tempo il concetto della realtà e

quello dell'arte. Nella confusione della vita con l'arte, anche la vita è priva di senso etico. Ciò non toglie che egli senta e veda il nesso di arte e di vita: i superficiali anzi possono scorgere in lui, l'ombra severa del moralista.

Non si tratta soltanto, per lui, di scomporre e demolire l'arte in atto, ma anche le teorie artistiche del nostro tempo, le quali di solito rispondono perfettamente alla pratica dell'arte. Così il panestetismo, così la critica frammentaria che restringe la totalità dell'intuizione al frammento concepito arbitrariamente come totalità.

E poichè l'arte dei giovani - i più forti sono già oltre, e i migliori del Futurismo, primi fra tutti - è interamente presa dalle idee che il Croce critica, nasce la ragione fondamentale del cosiddetto dissidio fra il Croce e i giovani.

Così, ecco, molti artisti non sanno rassegnarsi a certe sue scoperte e trovano irritante il non mai letto o capito, sistema crociano.

Quest'uomo ha avuto il coraggio d'identificare gusto e genio e affermare che la genialità è l'umanità stessa. Ciò è insoffribile. Quest'uomo ha gettato dal trono - a dire il vero un po' ridicolo - il romantico e ancora tenacissimo pregiudizio dell'artista e del genio, affermando che tra l'artista e l'uomo ordinario non v'è già differenza come fra il tutto e la parte, o fra la totalità e il frammento, ma solo come tra due stati d'animo individuali e perciò incommensurabili. Ahimè, Croce ha scritto queste parole: « L'uomo di genio che si atteggi o venga rappresentato come lontano dall'umanità, trova la sua punizione nel diventare o nell'apparire ridicolo. Tale il genio del periodo romantico, tale il superuomo dei tempi nostri ».

Croce è in un certo senso l'antitesi del tempo nostro letterario e filosofico; tutto il suo pensiero sano passa intatto sul nostro decadente romanticismo; manca a lui soprattutto quella tremenda febbre che divora oggi tutti, la febbre della novità.

Manca al Croce certi brillii - certe storture che sembrano originalità - e manca soprattutto quella falsa volontà delle cose nuove che si immette nel campo del pensiero e lo svia dalla ricerca della verità vera, per la ricerca di una verità che è spesso vuota e assurda.

E ha il coraggio di scrivere che a lui quando si mette a meditare intorno a un'argomento, si presentano subito le cosiddette soluzioni geniali, ma il suo *buon senso* - odiosa, ai nostri raffinati orecchi, parola - le domina, le inquadra, le riduce, le scaccia per quello che sono, luccichii e specchietti per gli uomini pigri, incapaci di resistere alla fatica di pensare.



Pure nessuno fra i pensatori contemporanei ha detto finora cose più nuove di quelle che si trovano nel suo sistema di idee. E a lui non è sfuggita l'ansia di coloro che vogliono oltrepassarlo: « Ho colto non le idee, ma la voglia delle idee. C'è insomma l'aspirazione, la volontà di avere idee nuove, benchè in realtà non se ne abbiano ».

Scrittore e filosofo antiretore, contro i dilettranti che pulsano della commossa vita di Montecarlo, contro i pigri, gl'improvvisatori, gli amatori della scienza scenografica e della letteratura fragorosa, egli afferma che la sua concezione della realtà e della storia non è fatta per gli autori drammatici falliti che aspettano ad ogni istante tragedie e catastrofi e rivoluzioni nelle quali uno si possa pompeggiare come eroe. E consiglia, nientemeno, « l'opera assidua e modesta ». Le parole di facile voga: *intelligenza, genialità* ed altre simili dell'ultimo decennio infranciosato, non lo impressionano e non lo turbano, lo dispongono al sorriso. Il disprezzo per la cultura, affettato dai poveri di spirito, non gli fa muovere collo. « Concepire l'ingegno senza lo studio, la natura poetica senza l'arte, è come concepire una realtà senza svolgimento concreto ».

E d'altra parte « colui che ha un ingegno incolto o rude come diceva Orazio, non ha l'ingegno vero, il cui carattere è la cultura; colui che ha molta cultura ma scarso ingegno non ha nemmeno cultura, perchè la cultura non è davvero tale se non è dominata, trasformata e assimilata dall'ingegno, promovendone il naturale svolgimento ». Ahimè gli ingegni mancati egli dice, non sono veri ingegni, proprio perchè *mancati*.

Egli è un mortificatore tagliente della retorica: antiretore quando distrugge la retorica dell'arte e quella della politica, la retorica della logica e quella della morale: il più formidabile antiretore che l'Italia abbia prodotto da qualche secolo. È naturale che egli scomponga e frantumi gli entusiasmi dei facili genialoidi che pullulano oggi ad ogni angolo di strada, come le sacerdotesse dei facili amori.

Così, molti sono gli anticrociani per nascita, moltissimi quelli che magari dopo un fatuo periodo di amicizia, tali divengono.

Oltrepassata la prima affascinante impressione di novità per la quale i giovani che precedettero la nostra generazione s'erano messi ad ammirare ed imitare il Croce, senza per altro capirlo profondamente, collaborando al suo pensiero, era naturale che i nuovi giovani, a parte i rinnegatori per insufficienza, non fossero crociani. Il Maestro chiedeva sacrifici di vanità e di lavoro, ai quali pochi hanno la forza e la purezza di accomodarsi.

Così, molti, del Croce sono insoddisfatti per ciò che di prepotente vi è nel suo pensiero. È una tirannia che si vorrebbe superare. E non è facile. Si vorrebbe pur andare oltre, contrapporsi a lui, travolgerlo, trascenderlo: ed ecco quest'uomo, con lucida freddezza, ecco questo *terribile* ingegno, vi sorride e vi fa comprendere che c'è un conto inesorabile da regolare con lui. Per far piacere agli anticroceiani, io potrò servirvi contro del Croce di una immagine triviale: dirò che è uno strozzino, ma uno strozzino nel campo del pensiero. E tutte le cambiali si pagano alla scadenza. È implacabile. Se vi piglia l'estro diletto di accusarlo di contraddizione, egli vi farà pentire solo un momento dopo, perchè aveva preveduta la vostra accusa ed aveva già risposto vittoriosamente, ed ora sorride di voi.

E poi ciò che disarmo è la sua tremenda nudità di scrittore: mai un abbandono sentimentale, mai una fioretatura oratoria; mai una concessione al gusto dei mediocri che fanno strepito e folla. Si domina. Hanno detto che non ride mai, ed è vero, perchè egli sorride sempre. La risata è animalità, il sorriso è forma di umanità.

Se lo insultate, ve ne pentirete leggendo a distanza di tempo una sua pagina. Se approfittate dei clamori bellici per fraintendere una sua parola serena, a guerra finita, troverete che egli è tra i pochi scrittori che non debbano vergognarsi di ciò che scrissero e che non adattarono la verità alla guerra, ma la guerra adeguarono alla verità.

E se quel suo sorriso sereno vi parrà levità spirituale, vi richiama alla religiosa visione della vita, la sostanza più intima del suo pensiero espresso limpidamente, perchè limpidamente sentito. Poichè quando il pensiero si libera e si esprime compiutamente, è una gioia di serenità che tra sillaba e sillaba si diffonde, come la luce di un sole primaverile.

È un uomo che si è conquistata tutta da sé la sua altura e dall'alto può guardare gli avversari restati a piè del monte. Ed è capace di ringraziarli quando gli han dato modo di ritrarre, a traverso i loro libri, una serie di errori « come un pittore, a lavoro terminato, ringrazia il modello che ha usato la compiacenza di posargli innanzi ».

Tutto ciò dà noia ai giovani che ogni alba hanno un mondo da costruire. Del resto, il *mito dei giovani*, è un altro punto che il Croce ha preso di mira, per le arguzie e le ironie.

« Trasformare i giovani in un mito di verità e di genialità.... questo è francese ». E d'altra parte, cosa volete che significhino nel mondo « i puramente giovani, i perpetui ribelli, gl'inetti, i giovani resistenti, prossimi ad esser nonni, ma sempre giovani, sempre ricchi di pro-

messe, perchè non avendone mai tenuta alcuna, la loro vita è un'irrefrenabile fioritura di promesse all'infinito »?

Ma cos'è il tristo vocio di un'antitesi, tra giovani ed uomini maturi o vecchi? « Il mondo della scienza e dell'arte ha ben poco da fare con le annotazioni dello stato civile ».

La verità è che il dissidio tra Croce e i giovani - e nel corso di queste pagine potrà meglio apparire - si risolve in un dissidio fra il Croce che sta oltre il Romanticismo, e l'arte e la critica d'oggi che inconsciamente il Romanticismo dissolvono, ma sono ancora in esso impigliati.

Così nel caso della polemica pascoliana, che ho ricordata, il problema si pone così: vi son tanti Pascoli quanti i pascoliani, ed altrettante consapevoli o inconsapevoli teorie sull'arte; tutte in ogni modo guardano a un lato solo del Pascoli e nessuna di esse investe il poeta nella totalità, per scoprire non già questo o quel particolare, o questo o quel concetto pietoso o triste, ma il centro lirico, la sintesi estetica che s'irraggia in un'intera poesia. Croce è andato a cercare proprio questa liricità essenziale: e nella ricerca è la concezione crociana dell'arte, la qual troppi dicono di aver capita e di aver fatta propria e magari superata.

La ragion vera per la quale, Croce da una parte e i pascoliani dall'altra sono in dissidio, non è già, perchè cercando insieme la stessa verità estetica - il lirismo totale - gli uni l'han trovato e l'altro non è riuscito ad afferrarlo, ma perchè i pascoliani cercano per le più diverse vie, ciò che il Croce nella sua filosofia dell'arte - alla quale quasi tutti i suoi critici dicono di essere fedeli - ha dimostrato non essere già arte, ma, se mai, praticismo o intellettualismo. Si tratta adunque di una autentica diversità nella concezione dell'arte.

I modernisti dell'arte, vivono ancora nell'estremo Romanticismo, mentre Croce è già oltre. Essi sono ancora in gran parte alla poetica romantica, sia pure nell'ultima degenerazione del decadentismo francese e del bergsonismo, ma per il Croce il carattere romantico dell'arte, ha ceduto il posto al carattere lirico. L'idea della liricità e del carattere di totalità dell'espressione artistica, sottomette e scioglie in una nuova sintesi tutte le idee romantiche sull'arte.

Le violenze verbali dell'anticrocismo e gli insulti non contano.

Il problema Croce, per la nostra generazione, resta e s'impone. E, a tratti, mi vuol parere che, nel campo del pensiero, il Croce avanzi di troppo i contemporanei: egli sarà forse tra poco anche più misco-

nosciuto; e passata la verniciatura filosofica del momento nostro, sarà reputato dai nuovi enriciferri della cultura, uno scrittore noioso e pedante e tedesco.

Un filosofo che è stato capace di ridurre la filosofia a metodologia con un'opera severa di pensiero, quando le facili teorie consigliano il dilettantismo filosofico e artistico, quando irrompono all'orizzonte, da una parte la fosca immobilità dei vecchi cattolici, eredi di una grande cultura che si è cristallizzata e non move più i loro spiriti, e dall'altra la ferocia barbarica di tutte le democrazie anarchiche che riducono in pochi facilissimi aforismi le tragiche difficoltà della storia: uno scrittore la cui opera è sempre una polemica, capace di non infemminirsi nelle slombate pascolinerie dei nuovi artisti, minuti e astrusi matematici, capace di resistere alla folla che gli chiede, mordendo il freno, di dir bene di alcuni poeti, per poterli applaudire, è già fuori del nostro tempo. Uno scrittore che anticipa filosoficamente sulla comune coscienza estetica ed etica del nostro tempo, è certamente destinato ad essere frainteso e schernito.

Ma il suo giorno ritornerà: lo ritroveranno i nuovi idealisti, come uno dei lor grandi precursori.

Ma come io mi sento debitore all'opera crociana della chiarezza che mi si fa nell'animo su tutta l'arte contemporanea, e come d'altra parte Croce è per tutti, oggi, non già una forza che si possa evitare, ma con la quale bisogna sostenere l'urto; come dunque, nel campo letterario, è un tormentoso problema che chiede a ciascuno una soluzione, sia pure essa un atto di consapevole e ideale e collaboratrice adesione o di negazione rigorosa: come il Croce è un mito d'odio e di simpatia per la gioventù nuova d'Italia, occorre qui cogliere alcuni suoi tratti di estetico e di filosofo, quelli stessi che possono suscitare un pensiero, capace a un tempo di criticare e inverare e superare Passatismo e Futurismo, il Classicismo morto e il Romanticismo turbato.

Dire che cosa è Croce, significa dire non solo ciò che la coscienza filosofica ed etica contemporanea deve assorbire, ma anche quale è l'aspirazione della nostra giovinezza: creare condizioni di vita superiore che l'etica e l'estetica rendano fra loro armoniche: creare un equilibrio di forze spirituali che in arte si chiamerà ancora classicità.

E qui non si tratta di dire soltanto se Croce ci è vicino o ci è lontano: qui ci si chiede: chi fra i giovani è andato oltre quello che egli ha scritto e operato e promosso nella teoria dell'Estetica? chi è salito più alto: chi insomma, fra i giovani, è più giovane di lui?

Molti vi furono, attratti dalle prime scoperte crociane, i quali non seppero continuare con lui e si smarrirono. Ciò che in Croce era pienezza totale, in essi è restata frammento. Per intenderci dirò: v'è della gente che è restata al primo Croce della prima Estetica, senza avere più inteso il nesso che il Croce stabiliva con tutte le attività dello spirito. L'Estetica sola, intesa in certe rigidzze, dà un Croce astratto ed angusto. A questa posizione si trova gran parte della critica post-crociana.

Comunque, con più o meno consapevolezza, con fraintendimenti e interpretazioni arbitrarie, è certo che l'ambiente spirituale in che natura l'estetica e l'arte e la critica e la poesia, è oggi diffuso della presenza crociana.

Croce è ormai nella comune cultura come una vibrazione che non si può annullare e nemmeno attenuare. La deformazione stessa delle sue teorie, ne è una prova profonda. Croce non è solo un'idea: è una forza dinamica che si sviluppa. L'atmosfera culturale italiana è tutta sua: i fraintendimenti di amici e di avversari, non tolgono che di certe formule e di certi giudizi ci si serve perchè egli li ha diffusi nella vita italiana. Dei maggiori problemi del tempo nostro, dalla morale all'estetica, dalla logica all'economica, egli ha offerti svolgimenti originali e interpretazioni profonde. E nella cultura di quelli che più da vicino lo seguono, e nei loro atteggiamenti spirituali, egli è talmente penetrato, che si fa travaglio a staccare da loro la sua personalità. Siamo scolari che non sappiamo più i meriti del maestro. E tutto quello che egli ci ha insegnato ci sembra cosa nostra, della quale ci si può magari servire, per disconoscere l'opera sua.

Come i giovani dell'epoca precedente erano carducciani, i giovani di ieri sono nati al pensiero, crociani. E poichè l'attività dello spirito, come si manifestava in Croce era un'attività centrale e totale, che toccava tutti i problemi della vita, la sua influenza è stata certo più vasta che non quella carducciana. Filosofi e letterati non possono ignorare il crocismo. Ma ai tempi del Carducci, la filosofia sembrava tanto lontana dalla letteratura! Oggi le applicazioni del sistema crociano si trovano perfino in qualche libro di ragioneria.

Certo, molti ripetono ad orecchio il Croce, e molti ad orecchio lo criticano. Ma chi davvero ha potuto distruggere la parte vitale del sistema crociano? Egli si è giustamente vantato di essere insuperabile, perchè si supera quotidianamente, e capita che quando tutti sono crociani in un punto, Croce è già mosso oltre ed è salito più in alto. O vogliamo forse prendere sul serio le stroncature giornalistiche di

Papini o la Filosofia scettica di Giuseppe Rensi? Del resto costui, è tutto impregnato di un crocismo mal digerito.

Qualcuno oserà chiedere dove siano poi dunque i crociani, quando per le vie e pei caffè del nostro millifluro paese, corrono lunghe coorti di anticrociani. E poichè costui non ha tanta finezza da sentire in questo brulicante anticrocismo la prova effettuale della diffusione crociana, risponderò che nel campo del pensiero, tra urti ed opposizioni ed adesioni parziali, ed abbandoni entusiastici, tra sfavillanti fraintendimenti ed acute penetrazioni, l'opera di Croce è la più viva delle influenze contemporanee: qualcuno si trova ad essere crociano, senza aver letto Croce.

Ma poi, cos'è questo intendere un pensiero, come una meccanica applicazione? Croce, non l'uomo, che io non conosco neppure, non il Senatore, ma lo Spirito umano che si è espresso nella sua attività, è ormai diffuso come un'aria nella quale si respira da quindici anni almeno.

Molti riconoscono i meriti del Croce verso la cultura, e poichè della cultura hanno un'idea meccanica, non si accorgono che questi meriti gli conferiscono il diritto di attribuire alla sua opera, un nuovo indirizzo, un nuovo pensiero, una nuova cultura.

Si fa presto a dire: questo lo aveva detto Hegel, questo, Vico, e quest'altro De Sanctis. Ciò è puerilmente semplicistico; ma anche se fosse vero che il Croce avesse soltanto rinfrescate le idee di un Hegel o di un De Sanctis, chi di voi conosceva queste verità se egli non ve le avesse additate e dunque scoperte nella propria originalità? chi di voi le sapeva?

Ma, d'altra parte, — mi piace qui d'insistere su Hegel e sul preteso hegelismo crociano — che cosa ha fatto il Croce, se non superare l'idea hegeliana inverandola nel suo spirito?

Croce è il vero liquidatore di Hegel e dei suoi astrattismi. Chi non ha capito che il libro del Croce sull'Hegel è una critica e non un'apologia, un superamento e non già una pacifica accettazione, non ha certamente compreso nulla di quella filosofia crociana che tutte proseguendo le tradizioni, tutte le inverte ed annulla nella dinamica del suo pensiero.

Io sono, e credo che bisogna essere, hegeliano; ma nello stesso senso in cui chiunque abbia ai tempi nostri mente e cultura filosofica è, e si sente tutt'insieme, eleatico, eracliteo, socratico, platonico, aristotelico, stoico, scettico, neoplatonico, cristiano, buddista, cartesiano,

spinozista, liebniziano, vichiano, kantiano; e via dicendo. Nel senso cioè, che ogni pensatore, e ogni movimento storico di pensiero, non può essere passato senza frutto, senza deporre un elemento di verità ».

Chiunque sappia che cos'è la filosofia hegeliana col suo triadismo macchinoso e che cos'è, per non dire altro, la contemporaneità spirituale della storia, in Croce: chiunque sappia qual'è la teoria estetica hegeliana e quale quella crociana; chiunque voglia soltanto pensare che tutta la filosofia crociana è fondata sulla teoria dell'unità come distinzione, si accorderà facilmente che una mentalità assolutamente diversa, e per molti punti, irriducibilmente nemica di quella hegeliana s'è incorporata oggi dinamicamente nei fatti, per opera di Benedetto Croce. E nell'opera del filosofo nostro, anche quando egli arriva alle conclusioni di Hegel, si sente un travaglio tutto proprio, le cui origini sono diverse, e se si vuol proprio far questione empirica di nazionalità, le cui fonti sono italiane.

Nell'opera del Croce, infatti, confluisce tutta la filosofia precedente, attraverso una elaborazione che trova il suo più geniale rappresentante in Giambattista Vico.

Or chi esamini il saggio sullo Hegel e quello sul Vico, può notare come il primo, sia, soprattutto, un essenziale differenziamento e quello sul Vico un atto d'adesione e quasi d'unificazione. I saggi son tutti e due profondamente filosofici e perciò oggettivi, ma il tono è diverso. Di Hegel, Croce non accetta nulla: quello che accetta era già suo attraverso la speculazione della sua precedente filosofia: ma Vico è stato suo maestro e gli è parente. In Hegel, Croce trova un avversario col quale discute, in Vico trova un affine. L'estetica crociana, direi, se non mi si fraintendesse, conosce Vico, ma si sviluppa in un ideal tempo che può ignorare Hegel. Al momento in cui lo conoscerà dovrà combatterlo. E di Vico, il Croce ha anche una potenza: quella di assorbire la tradizione, di assegnarle il suo posto, di superarla insomma nel proprio sistema. Così Vico riconsacrò la storia e la tradizione contro Cartesio.

E poichè si è parlato qui di nazionalità nel campo del pensiero, leggano gli anticrociani, cioè che filosofi e critici stranieri, hanno scritto intorno al pensatore che aggrandisce di sè l'Italia, nel concetto degli altri paesi, cancellando il ricordo e l'onta di quelle macaronee filosofiche che per più anni rappresentarono all'estero, il nostro pensiero moderno.

A chi nell'opera del Croce, vide solo un riflesso del pensiero cosiddetto tedesco, riuscirà meraviglioso a leggere, come i tedeschi ab-

biano sentita la latinità del Croce, e la violenza con che tutte le estetiche teutoniche erano abbattute o sfrondate dal suo piccolo volume. Infatti, si potrebbe dire, se ciò avesse valore, nel campo della filosofia, che per opera del Croce l'Estetica da scienza tedesca alla Baumgarten è divenuta scienza italiana alla Vico.

Comunque, l'originalità crociana non è consistita solo nel far leggere gli scrittori passati attraverso la sua opera, e dunque secondo il suo punto di vista filosofico: v'è un Croce la cui originalità si rivela come un motivo assolutamente nuovo, come certe visioni improvvise e inaspettate in una ascensione delle Alpi. E benchè egli abbia profondamente mutato il concetto stesso di originalità, neppure uno scolastico misuratore di idee, potrebbe negargli il diritto che è dovuto agl'inventori e ai creatori.

#### Venticinque anni fa

Uno sguardo sintetico alle condizioni intellettuali dell'Italia di venticinque anni fa, può soltanto metterci in grado di valutare l'opera di Benedetto Croce, e il posto che dall'opera fin qui faticata, gli deriva nella storia del nostro rinnovamento, come iniziatore di idee e di cultura e come chiarificatore di spiriti e di forme.

Io batterò, per ragioni evidenti, sulle condizioni del pensiero letterario. Venticinque anni fa; periodo di filosofia e di cultura naturalistica antistorica, donde scaturivano l'egalitarismo e il socialismo: essi infatti sono sullo stesso piano della filosofia naturalistica o vogliam dire scientificista. Il naturalismo forma le leggi del mondo, presuppone come perenne e costante quello che è diverso ogni attimo — relazione della costanza e della diversità —.

Chi bene osservi: nei piani della vita contemporanea in che è prevalsa la teoria umanitaria e la filosofia fondata sulle scienze, v'è essenzialmente questo fatto: ridurre a tipo, a fenomeno, ciò che è sempre diverso: non l'umanità infinita, ma l'umanitarismo: non la scienza, ma le scienze. E fra queste le più nuove son tutte sotto l'incubo dell'eguaglianza del fenomeno: esempio la statistica, assurda riduzione a classi uguali dei fatti singoli sempre diversi.

Perciò il naturalismo e tutto l'umanitarismo, (sia esso socialista o democratico) hanno un carattere essenziale: sono contro la storia che è diversità e dinamismo. Non la spiegano, nè l'intendono: la fermano nelle caselle della facile statistica. Come Giosuè fermava il mondo:

per poterlo osservare. Come chi ammazza un uomo per guardarlo negli occhi: ma il morto è altra cosa dal vivo.

Una filosofia così facile, attraverso facili trasformazioni, invase l'Europa e l'America, finchè una reazione spiritualistica non ricominciò nelle vecchie terre d'Europa.

In Italia, esaurita la tradizione di Gioberti e di Rosmini nella vaniloquente insufficienza di Augusto Conti, ridotta a solitaria tenacia l'hegelismo di Sebastiano Maturi, spenti gli echi della voce di Bertrando Spaventa, caduti nell'«indistinto» di Roberto Ardigò, precipitati nell'imbecillità mondiale del lombrososferrismo, indifferenti o sprezzanti del platonismo severo di Francesco Acri, agnostici di fronte al vacuo neo-kantismo di Filippo Masci, o magari, di Barzellotti, dimenticata la critica di De Sanctis e l'estetica che nasceva dalla sua opera poderosa; ora la filosofia era considerata come una ornamentazione di cavilli noiosi: la storia, per esempio, si addormentava fra le braccia del buon Villari che non si accorgeva come la dormiente a poco a poco gli morisse fra le braccia: e tutti i nuovi storici eran proprio come lui, — Villari —, il quale, secondo Oriani, era stato per molti anni compagno e familiare di Nicola Machiavelli, ma non era riuscito mai ad intenderlo: la critica pargoleggiava intorno alle più disoneste futilità: l'estetica era affidata come una ricetta dentifricia all'abilità malthusiana di Paolo Mantegazza. Il socialismo non ancora giunto alla cultura, il cattolicismo, ripetitore vacuo e tabaccoso di una grande cultura arretrata, il democraticismo venato o tutto intriso di anticlericalismo e di socialismo: i paradossi da scuola elementare di Max Nordau: ecco i caratteri del pensiero e della cultura *provinciale* che dominavano l'Italia. Politica, diritto, estetica ed etica e logica, gemevano sotto la boriosa insufficienza del positivismo naturalistico.

Ma, a guardare prevalentemente le lettere e la critica d'arte, quali erano i problemi della critica, prima di Croce?

Nessuna preoccupazione di centro lirico dell'arte.

D'Ovidio pensava a chiosare Dante e Manzoni, tutto vibrante e commosso, a ricercare se il conte Ugolino mangiò davvero i suoi figliuoli, e a trasformare l'Alighieri in parrucchiere di Catone, tutto premuroso di sapere perchè mai e come, Dante dicesse mista di bianco la barba di Catone, mentre Lucano parla semplicemente di canuta: tutto intento insomma alle curiosità accessorie che nei fatui scaturiscono dall'arte, ma che arte non sono.

Carducci aveva scritto che bisognava fare criticamente le storie dei secoli e dei generi letterari. Si cercavano le origini di questi generi, e

come Speron Speroni fu già un tempo che quasi nuovo alchimista, lungamente si faticava per trovare l'*eroico*, il qual nome niuna guisa di rima dal Petrarca tessuta, non è degna di appropriarsi; così ora gli studiosi cercavano i generi. Si ripetevano le dispute secolari; l'Orlando Furioso era in realtà romanzo e non poema: Alfieri aveva creato il nuovo genere che all'Italia mancava, la tragedia, così come Voltaire aveva dato alla Francia il poema epico.

Le parole erano isolate, staccate, notomizzate, nelle loro più rare etimologie, senza punto preoccuparsi del valore attuale, di cui s'eran riempite nell'animo di un artista.

Così, proprio l'arte sfuggiva. Non è già che dopo le sottili e minute e pedanti ricerche esterne, si giungesse infine all'artista, tutto dimenticando o bruciando dinanzi all'intimità della sua arte. I letterati erano incapaci di immolare alla divinità artistica la lor piccola o grave, ai lor cervelli grossi, fatica. Costoro erano incapaci di dimenticare che Shakespeare è un lirico e non uno storico o geografo, e lo accusavano per i suoi errori singolari di trasportare, poniamo, il mare a Milano. Quasi che nella artistica Milano di Shakespeare, il genio non potesse creare, a concorrenza dei naturalisti, un mare. A Tasso si ripetevano le accuse di Salviati o di Galileo, o magari di quel Tasso che con la Gerusalemme conquistata accusava sè stesso. (La nuova Gerusalemme infatti, come teneva presenti i pretesi difetti da correggere e i modelli e i canoni da seguire, finì coll'escire più un saggio critico, di cattiva critica, che non un saggio di poesia). Dante era considerato nel *piè fermo*, nel *Veltro*, nel *Pape Satan*. Si analizzava il sesso di Beatrice per scoprirvi tracce di un passaggio dantesco. Si faceva un processo alla castità di Laura. Con una forma socialista di cultura, s'iniziavano storie letterarie d'Italia scritte da società di professori. Da Vittorio Imbriani a Francesco D'Ovidio, la dieresi era divenuta un affare di Stato. Ma soprattutto nessuno più s'accorgeva che per parlare d'arte, bisognava si sapesse che cosa è mai l'arte, affinché non si ripetessero le vecchie accuse d'immoralità al Boccaccio e non si riaffidasse all'arte l'ufficio di ammonire e insegnare dilettaudo.

Alessandro d'Ancona e i suoi, dopo aver compiuta una giusta reazione all'erudizione un po' troppo ad orecchio dell'Italia precedente, non s'accorgevano del valore di Francesco De Sanctis (Carducci e D'Annunzio giovane, lo stimavano, bontà loro! poco più che nulla); e pur tra magnifiche dissertazioni filologiche, anzi forse per aver tutto ridotto a filologia, si lasciavano sfuggire i problemi centrali dell'arte, nelle loro critiche, per occuparsi di questioni secondarie.

Fu allora che i poeti non furono più studiati nella luminosa infinità dei loro canti, ma furono spiati nelle loro intime faccende, pel buco della serratura. Furono rovistati gli effetti di uso e quelli di valori: furono interrogate le serve dei poeti: furono ricercate le note delle lavandaie: i libri di critica parvero piccoli pubblici lavatoi di cenci intorno ai quali discutevano lavandaie e domestiche: Furono scritte paradossali imbecillità sull'arte. E che cosa poi fosse l'arte, era, come ho detto, una domanda che non aveva profondità di echi negli spiriti: si rispondeva ad orecchio.

L'erudizione impersonale aveva trionfato. Noi oggi sappiamo che suo merito è di aver preparati materiali puliti e corretti, alla critica vera. La fedeltà dei testi alla lettera, la ricerca delle varianti e delle più corrette lezioni, la scoperta di più precisi stimoli culturali, sono meriti innegabili della scuola di critica, diciamo, storica.

Non si fa offesa al D'Ancona e neppure al Carducci, quando si dice che la loro opera, nei rapporti dei testi e in genere della critica, ha il merito di aver preparati dei testi che sono una mirabile materia sulla quale si può leggere la Storia e la critica di Francesco De Sanctis.

E' appena il caso di ricordare che accanto a costoro, accanto ai migliori fra questa gente mediocre, era l'incredibile genia d'imbecillità cosmica, che misurava le ossa e i crani per stabilire la forza dello spirito artistico.

Di questo periodo mentale, Croce non fu spettatore passivo, ma attore egli stesso. E come un uomo disgustato da troppe musiche di donne, egli era esperto di tutte le seduzioni d'ogni ricerca erudita e minuta e poteva sentirne tutta l'aridità. Egli ha scritto che quando gli è capitato di far la caricatura del letterato della sua prima giovinezza, egli dipingeva soltanto il vecchio sè stesso.

Ebbene: mentre in Francia da Ravaisson e Lachelier a Bergson, per diverse vie, s'era foggiate e si rinvigoriva una coscienza filosofica idealistica: e la filosofia germanica, esaurita, senza ormai comprensione, l'idea hegeliana, si volgeva sempre più all'influsso naturalistico che dura ancora, sebbene travagliato da un bisogno di contraddirsi per superarsi in una nuova coscienza filosofica; in Italia dal disfaccimento del positivismo italiano, abbiezione scandalosa che produceva filosofi come Enrico Ferri e Paolo Mantegazza e storici come Guglielmo Ferrero, sulle meditazioni estetiche di Benedetto Croce nasceva l'idealismo italiano.

Conquista di idealismo nuovo e non già facile caccia all'idealismo

germanico. Le origini stesse dello sforzo crociano — l'essenza dell'arte che si chiamerà poi liricità — servono a svelarne l'intima originalità.

Croce dopo aver definito le insufficienze della cultura del tempo, insufficienze che egli notava negli altri attraverso quelle già notate in se stesso, tracciava chiaramente il campo degli studi futuri. E chiaramente — che è uno dei più forti indizi della sua maturità intellettuale e della sua particolare originalità — intuiva la necessità di un'estetica che nel ritmo dello spirito si distinguesse dalle altre attività e rispondesse filosoficamente alla domanda che da secoli ormai non aveva più degne risposte: che cosa è l'arte? Questa domanda per la concatenazione di tutte le forme dello spirito, conteneva in sé in iscorcio tutta la filosofia. Croce poneva il problema di una scienza del giudizio estetico, che si affiatasse con la cultura europea e disprovincializzasse l'Italia.

In quest'opera egli non aveva compagni. Moveva solo con fiducia, se pure spesso con un senso di smarrimento tra la colossale ignoranza della cultura letteraria universitaria del suo paese: « L'opera di un solo è timida ed incerta; ed a me, nei primi passi verso questo studio, è accaduto molte volte di guardarmi attorno sfiduciato, cercando indarno compagni ».

Bisognava che l'Italia acquistasse coscienza di sé, allargasse *europeizandola* la sua cultura; che abbracciasse, oltre i confini angusti della sua tradizione, il pensiero e l'arte di altri popoli; arricchisse nel confronto la propria forza etica e sociale e filosofica ed artistica: rompesse infine la vecchia tradizione del letterato provinciale.

E cominciò il risveglio del pensiero italiano. Fervore di ricostruzione critica. Rinnovamento della cultura. Idealismo. La stessa lingua italiana doveva perdere quel non so che di municipale (al quale il manzonismo unitario, contrapponeva il toscano) per diventare più modernamente italiana ed europea. Il che significa in fondo che l'Italia doveva perdere le sue ristrettezze di provincia, per conoscere audacie e vivezze di modernità che essa aveva perdute, dal tempo in che i nuovi stati e le nuove culture avevano affermata la loro indipendenza e la loro originalità. E doveva riprendere, d'altra parte, tradizioni di pensiero « *interrotte dopo il compimento della rivoluzione italiana e nelle quali rifulgeva l'idea della sintesi spirituale, l'idea dell'Humanitas* ».

Una coscienza di pensiero, sentita religiosamente: una volontà di cultura totale profondamente *umana*, una coscienza storica che faccia aderire in assoluta unità la vita e il pensiero: lo spirito come unità delle distinzioni ideali: un sistema che raccogliesse le più varie attività

del pensiero nella unità armonica, e non già in un passivo diletterantismo, ma nella religione coscienza di *pensare*: questo è il profilo dell'epoca filosofica che si veniva disegnando.

L'idealismo rinnovava i valori stroncando le vecchie abitudini. La retorica dell'arte e quella della logica: la retorica del diritto e quella della morale: tutte le tradizioni vacue crollavano sotto il gesto dei nuovi distruttori. Si rinnovavano i giudizi. La cultura italiana si allargava. Il filosofo aveva d'un balzo e solo, condotto il pensiero italiano al livello della grande filosofia germanica, poi l'aveva condotto innanzi più alto e più agile e più dinamico e più classico.

La letteratura s'immergeva nella filosofia: si precisava in idee concrete: svolgeva problemi assai più intimi e tormentosi che non quelli delle generazioni di poco precedenti.

La conoscenza del pensiero e dell'arte stranieri s'intensificava. Le arti, confluendo concettualmente nell'arte unica, s'illuminavano a vicenda nella conoscenza di artisti e di opere: ricchezza maggiore di notizie storiche, profondità, varietà ed ampiezza maggiore di cognizioni nella comune cultura. Il letterato, si direbbe, sostituiva ormai alla retorica l'Estetica, alla Grammatica la Filosofia del linguaggio.

La filosofia la quale è null'altro che la logica del buon senso, penetrava tutte le forme della critica: il rigore scientifico si sostituiva all'erudizione di seconda mano, vacua frondosa inconcludente: il pensiero drammatizzava ormai la liricità delle varie opere che s'inquadrano nella storia letteraria.

Il dubbio critico poneva infiniti problemi e proclamava l'eternità del loro cambiamento, faceva muovere le idee in atto e le forme storicamente contingenti, pungeva sottile e spesso aspro le vecchie e pigre idee: dove un tempo si credeva fosse una legge inesorabile, il dubbio critico svelava esserci spesso una vuota parola: e null'altro che un nome dove pareva un'inesorabile profondità. Il travaglio critico era la più viva caratteristica del nuovo pensiero. Ad ogni pagina un interrogativo, ad ogni svolta una domanda. E una volta definita l'arte come lirica, come intuizione fantastica del sentimento, la sensibilità critica ed artistica era profondamente mutata, in un tormento squisito forse, ma in una pienezza di soddisfazione finale, quale la tronfia rumorosità delle vecchie retoriche non poteva certo concedere.

Così l'esame di coscienza dell'età post-carducciana è stata fatta dal Croce, e la revisione è stata profonda, perchè ha investito tutto il sistema *retorico* sul quale era basata la cultura precedente.

La polemica era il campo più agitato della nuova filosofia. I sa-

pienti del tempo offrivano inconsapevoli olocausti alla nuova forza socratica che li accoglieva sorridente. Tutti i problemi della cultura come in un nuovo alfabeto per i disavvezzi al pensiero erano posti. L'una dall'altra, in gioiosa polemica, nascevano le nuove idee, toccando nuovi problemi. I moralisti dell'arte davano al Croce la necessaria volontà per definire nettamente l'arte e difenderla dalle incursioni della falsa morale. Così i fisici, i naturalisti, i loici dell'arte. I negatori ponevano a Croce il problema della positività. E come si distingueva l'arte dalla logica o dall'economia o dalla morale, sorgeva la necessità di coordinare in un unico sistema tutta la filosofia. Bisognava creare dunque un nuovo sistema ideale dal cui centro si sprigionassero le soluzioni: bisognava creare la sintesi in cui si saggiassero le idee e i fatti nella loro universalità. Quest'opera nata dalla polemica, l'azione del pensiero in arme, continua oggi implacabile nel Croce e nel crocismo e nell'anticrocismo, poichè l'impronta positiva del pensiero che ritrova sè stesso e combatte per il pensiero come verità che *sa di pensare*, è per noi oggi, un nome che lo spirito ha voluto si chiamasse Benedetto Croce.

### L'arte

Quando apparve l'Estetica qualcuno ebbe il coraggio di dire che ci si trovava di fronte ad una rivoluzione. E a me vuol parere che non fosse un complimento la lettera del Carducci al Croce, nella quale il poeta affermava che quel libro gli era « una rivelazione e una guida ».

Polemista innanzi tutto Benedetto Croce, in quest'opera come nelle altre. Egli è un distruttore, un lottatore atletico. I suoi libri cominciano con autentiche ecatombi. Costruisce sui cadaveri. Egli ama le verità che sorgono dal sangue. La sua estetica è in parte una sintesi di demolizioni: un macello sul quale può sorgere, sgombrati tutti gli ostacoli, la pura intuizione. Altro che le stroncature di un Papini. Costui può sembrare al confronto un piccolo cava-sangue più o meno diplomato in flebotomia.

Spiacque ai filosofi che egli sfrondasse l'Estetica e la Logica e la Pratica di molti cosiddetti problemi, i concetti della bellezza naturale e della retorica, le varie forme dei sillogismi e dei giudizi, tutta la casistica della giurisprudenza e della morale. Benedetto Croce non si è spaventato della pomposa fama di che eran recinti alcuni vuoti pro-

blemi detti filosofici e della riverenziale paura con che altri filosofi non avevano neppure osato scuotere la polvere millenaria; ha tolto a molti spiriti viventi in puri formalismi tutta la loro cultura. Un uomo che si stimava superbamente dotto perchè conosceva tutte le figure retoriche e tutte le forme sillogistiche e sapeva dedurle con maggior abilità formale di Don Ferrante, si trova improvvisamente, sotto la tempesta crociana, ad essere un sacco meno che vuoto. Ciò non fa comodo ai professori e nemmeno agli studenti che escono dalla seconda liceale ed hanno appreso le leggi della stilistica e gli elementi di psicologia e logica.

I superficiali più arditi osservarono che Croce aveva soltanto aboliti i problemi più inquietanti. Ciò non ha detto solo la incompetenza rumorosa e carrettiera di Giovanni Papini, ma ha insinuato perfino Serra, il che è una prova della passività con che egli aveva letto, in fondo in fondo, il Croce.

Croce è il primo che investa in pieno l'arte, sposta i valori di molti giudizi, unifica le arti, demolisce in un gesto libertario le trappole linguistiche e filologiche unificando espressione e linguaggio: è il maggior distruttore della retorica che nel culto dei letterati si è sostituita alla critica. La retorica era gettata nelle favisse più oscure: l'antifilosofia incosciente del corrente positivismo era percossa con violenza sicura. Che cosa è dunque l'arte?

Qui non si vuol fare un sunto dell'Estetica crociana, ma si vogliono fermare i tratti donde risulta il suo organico superamento del Romanticismo. Questa teoria è la negazione dell'arte d'oggi essenzialmente praticistica, autobiografica, documentaria, finita ed angusta. Si contrappone la teoria del Croce a quelle degli altri. E si avrà la conferma che la teoria futurista è il proseguimento e la conseguenza della vecchia retorica e che soltanto partendo dall'Estetica dell'intuizione come liricità e totalità, il Futurismo può essere superato.

L'arte (1) è l'attività intuitiva dello Spirito: ogni intuizione è insieme espressione, chè lo Spirito non intuisce se non facendo, formando, esprimendo.

Credete voi che sia intuito un pensiero se non è già formulato in parole o in suono o in colore? In verità se un'immagine, poniamo, pittorica è davvero reale, è un'esistente moto dell'anima, noi « siamo

(1) Adopero, spesso, anche se non cito, le parole del Croce stesso, nella mia esposizione.



pregni di linfe che sono colori, e c'è caso che, ove le materie coloranti non fossero a nostra disposizione, colorissimo spontaneamente gli oggetti circostanti per una sorta di irradiazione, come si dice di certi isterici e di certi santi che con l'immaginazione s'effigiavano le stimmate nelle mani e nei piedi ».

Certo v'è tanta gente illusa di possedere un'arte inespressa: un'incredibile genia se ne trova oggi, e le parole crociane sono della più viva freschezza ancora, quando si pensi che molta dell'arte decadente, confondendo vita pratica e poesia, favoleggia di canti che non soffrono espressioni, tanto son sublimi, ma son chiari nell'idea: e qualcuno, come pensavo infantilmente anch'io una volta, crede che la tecnica soltanto sia la colpa di tutto, la tecnica che non è così progredita da poterci esprimere tutto quello che si sente: donde le infinite complicazioni di ricerche tecniche, accavallantesi spaventosamente le une su le altre, oggi, dal verso libero e le parole in libertà e il dinamismo plastico al recentissimo teatro del colore. Tutte le ricerche tecniche non possono che applicarsi al vuoto.

Ma che cos'è mai l'intuizione? Non è neppure il caso d'insister troppo a mettere in rilievo la diversità e l'opposizione che il significato della parola intuizione, comune alla filosofia del Croce come a quella del Bergson, assume presso i due pensatori. L'intuizione bergsoniana è passiva, quella crociana è attiva e creatrice: l'intuizione del Bergson, sorta in un sistema di pensiero che è restato ancora al dualismo tra natura ed uomo, materia e spirito, è lo schellingiano organo che solo può penetrare la realtà; l'intuizione crociana è un momento nel ritmo spirituale della realtà che foggia la visione germinale delle cose, crea la lirica della vita: l'intuizione bergsoniana si confonde quasi misticamente con la vita stessa, conchiudendo con maggiore o minore consapevolezza al panestetismo; l'intuizione crociana è un momento di quella ideale distinzione che è l'unità stessa in atto dello spirito, il farsi della realtà, e senza della quale non pure è impossibile porre il problema stesso dell'arte ma qualunque altro, compreso quello di concepire la realtà come farsi o per esempio come atto puro. Il paragone potrà essere continuato con minuta analisi sol che si tenga presente quello che finora sono venuto dicendo intorno alla teoria futurista dell'arte e quello che verrò ora esponendo intorno alla filosofia crociana.

Che cos'è dunque l'intuizione, questo momento della barbarie e ingenuità che ricorre perpetuamente nella vita dello spirito, questa fanciullezza non cronologica ma ideale, se non rappresentazione di uno stato d'animo?

Una musica, un paesaggio, un'esclamazione in cui potrebbe contrarsi tutto un poema, son stati d'animo che l'intuizione pura rappresenta. Il sentimento conferisce all'arte la aerea leggerezza del simbolo: e l'arte è un'aspirazione chiusa nel giro d'una rappresentazione: è la forma teoretica del sentimento.

Ecco dunque che Croce attinge la più alta verità estetica: il carattere lirico dell'arte. Ecco che la lirica non è più un particolare genere letterario, ma il carattere stesso di tutta l'arte che è sempre lirica, cioè epica e drammatica del sentimento. E se si vuol dare risalto alla genesi sentimentale delle immagini artistiche - alla loro onda lirica - si può dire che tutte le arti sono musica.

Questa teoria crociana dello *stato d'animo* e della liricità in arte, è stata fraintesa anche dai futuristi i quali quasi certamente ne ignoravano la provenienza. Poichè è facile confondere l'arte con la passionalità bruta, come avviene nella critica ammirativa di tutta l'arte d'oggi: e quasi tutta l'arte di oggi si è rivelata al nostro esame come praticistica e falsamente passionale.

E bisognerà fermarsi su questo punto del praticismo artistico, perchè, se tutti sono convinti che l'arte non è logicità, giungendo a questa conclusione dalle più diverse vie e magari dall'intuizione antilogica, pochi - pure affermando a parole che l'arte non è la morale o la vita - sono capaci di evitare nel fatto artistico o critico la confusione o l'astratta unificazione di pratica e di poesia.

Pochi oserebbero disconoscere che non appena dall'idealità, che è l'intima virtù dell'arte, si svolge la riflessione e il giudizio, l'arte si dissipa e muore sia nell'artista che si è fatto critico, sia nel contemplatore che da rapito goditore d'arte si cangia in osservatore cogitabondo della vita: ma non molti riescono a concepire limpidamente la differenza che è tra l'arte e la morale, cosicchè molti son moralisti pur avversando la morale in arte. E moralisti sono tutti coloro che sognano una vita poetica, nè più nè meno di coloro che concepivano l'arte come un'etaira o come la cortigiana della santa chiesa: meretrix ecclesiae.

Ma l'arte si distingue idealmente dalla pratica. Essa non è già il tumulto passionale, ma l'anelito verso la formazione e la contemplazione con l'angoscia e le gioie di quel momento della vita che si chiama creazione artistica. Ma la tragedia della vita, quando diventa poesia, è tragedia oltrepassata, domata, dominata dalla fantasia, oggettivata in una forma sensibile e corpulenta che è sè stessa e il tutto, con gioco di luci ed ombre nitidissime. L'arte è liberatrice e purifica-

trice, e non ha nulla a che vedere col piacere e col dolore fisico. « Perfino nei rapporti che si svolgono tra noi e le opere d'arte, balza agli occhi la differenza tra il piacere e l'arte, perchè la figura rappresentata può essere a noi cara e svegliare i più dilettoni ricordi, e tuttavia il quadro può essere brutto.... I nostri interessi pratici, coi correlativi piaceri e dolori si mescolano, si confondono talvolta, lo perturbano, ma non si fondono mai col nostro interesse estetico ».

E così l'arte non è un atto di etica. Non v'è codice penale che possa condannare a morte un'immagine: non v'è giudizio morale che possa farla suo oggetto. O forse è immorale la Francesca di Dante e morale la Cordelia di Shakespeare? Queste immagini pure sono soltanto note musicali nell'anima dei poeti.

E se parrà ai timorati ingenui che con questa teoria facilmente si possa dedurre - e tutta l'arte d'oggi ad ora ad ora lo afferma con facile disinvoltura - che ogni oscenità sia lecita all'arte, il Croce li rassicura poichè la sudiceria, prolungamento sessuale che adopera le parole come strumento, non è già arte, ma soltanto un modo di vita pratica, un momento della bestialità economica.

Così l'arte è la forma aurorale del conoscere e le sue immagini si sciolgono dal tempo e dallo spazio: appartengono non all'attimo fuggente, ma all'eterno: perciò la vita passa e l'arte resta.

L'espressione artistica abbraccia nel giro delle sue parole e dei suoi suoni e dei suoi colori tutto il cosmo. Poichè il sentimento dell'artista, il momento lirico del suo spirito non può distaccarsi dall'universo e svolgersi astrattamente per se. L'individuo e il mondo, il finito e l'infinito, legati da relazione assoluta, non hanno realtà l'uno fuori dell'altro. In ogni creazione di artista è tutto il dramma del reale che diviene. Ogni artista ingenuamente crea il mondo da capo. L'astratto finito e l'astratto infinito sono ignorati dall'intuizione pura che è ingenua di ogni opera di astrazione: ogni espressione artistica è perciò espressione cosmica.

Questa concezione crociana dell'arte è, per chi sa leggere, un processo a tutta l'arte d'oggi. Chi si pone a quest'altezza, io l'ho già detto, non può trovare grande poesia nell'autobiografismo finito e individualistico, nel libidinismo sensuale, nel moralismo praticistico, nel piagnucolamento femminino di tutta l'arte d'oggi, da Pascoli ai più recenti.

\* Artisti che dell'arte son tratti a valersi non solo come contemplazione e rasserenamento della loro passione, ma come questa pas-

sione stessa e a sfogo di essa, lasciano penetrare nella rappresentazione che elaborano i gridi e gli urli delle loro libidini, strazi, sconvolgimenti d'animo, e, con questa contaminazione le conferiscono aspetto particolare, finito, angusto ». « Gli artisti inferiori si dimostrano assai più *documentari* rispetto alla propria vita e alla società del loro tempo che non gli artisti superiori, i quali trascendono il tempo, la società e sè medesimi in quanto uomini pratici ».

Quest'arte dà a noi il turbamento che recano tutte le opere le quali « fremono bensì di passione, ma sono manchevoli nell'idealizzazione della passione, nella purezza della forma intuitiva, dove consiste il proprio dell'arte ».

Intorno a questo fuoco centrale dell'Estetica del Croce girano tutte le sue scoperte d'estetica. E vale la pena di accennarne qualcuna, non solo per meglio delineare il pensiero crociano, ma anche perchè esse sono la critica delle vecchie e nuove teorie d'estetica.

L'annosa disputa che si può formulare con le parole, *contenuto* e *forma*, si chiude con l'estetica crociana in classica unità. « L'arte è una sintesi a priori di sentimento (contenuto) e immagine (forma) nell'intuizione ». E tutte le classificazioni artistiche son vinte: tutte le divisioni delle arti fuse nell'unità, quelle condotte come classi di stati d'animo che danno origine ai generi letterari ed artistici; quelle condotte come classi di mezzi espressivi che costituiscono le vari arti empiriche.

In verità ogni vera opera d'arte ha sempre violato un genere stabilito; e i critici, dopo le prime resistenze, hanno dovuto allargare i casellari perchè vi rientrasse il genere nuovo. È ridicolo voler ritrarre come pure accade a qualche storico, non già l'evoluzione dello spirito artistico, ma l'evoluzione dei generi.

Tutta la retorica crolla con le figure i tropi e le allegorie e le metafore, e l'epica e la drammatica e la lirica: tutte le scomposizioni dell'unità e diversità degli stati d'animo artistici sono ricomposte: i retori non sanno darsi pace di non poter più parlare senza il riso degli ascoltatori, del romanzo e della novella, del poema eroico e di quello eroicomico, dell'egloga e dell'elegia.

Ma la retorica dei generi è sepolta: e se dunque è possibile ritrovarla sia pure in forma diversa nelle teorie futuristiche, vuol dire che c'è anche nel futurismo una dose di pedanteria scolastica e passatista che si accinge con la più onesta fatica a disepellire i cadaveri credendoli vivi.

Egualemente le classi dei mezzi espressivi (le arti empiriche) hanno un valore pratico, ma le arti non sono che l'infinita diversità dei moti dell'animo: tante arti quante le opere d'arte. Chi vorrà davvero segnare i limiti alle singole arti, sprangare in ferrei cancelli i domini dei colori e quelli dei suoni, i principati delle arti auditive e quelli delle arti figurative? Chi vorrà segnare i confini non superabili alle linee monocrome e a quelle dei vari colori, alla scultura e alla pittura e all'architettura e alla musica e alla poesia? Chi stabilirà matematicamente il numero delle arti? L'architettura non è forse musica pietrificata come diceva Schelling o la musica non è forse architettura di toni? Chi troverà l'elemento essenziale di filosofica distinzione fra le arti?

E con parole che i futuristi non sospetterebbero, ma dal cui avvertirsi non andrebbero immuni le loro teorie, il Croce scrive: « Tutti i volumi di classificazioni e sistemi delle arti si potrebbero bruciare senza alcun danno ».

Per difendere l'autonomia delle singole arti - ed oggi tutti gli artisti e i critici novellini, parlano di pittura pura e scultura pura e musica pura - è vano invocare con naturalesco pregiudizio, i sensi estetici. « Dante eleva a forma non solo il « dolce color d'oriental zaffiro » (impressioni visive), ma impressioni tattiche e termiche come « l'aer grasso » e i « freschi ruscelletti » che « asciugano vieppiù » la gola all'assetato. Ed è una curiosa illusione credere che una pittura dia impressioni semplicemente visive. Il vellutato di una guancia, il colore di un corpo giovanile, la dolcezza e la freschezza di un frutto, il tagliente d'una lama affilata, e via dicendo, non sono impressioni che abbiamo anche da una pittura?

Ciò che caratterizza l'arte è l'individualità espressiva. Una pittura non è solo distinta da opere di musica o di poesia o di scultura, ma da qualunque altra pittura: e la sua vera unità è un mondo, è un infinito che soltanto per classificazione assolutamente esteriore può essere catalogata sotto l'etichetta economica e pratica che si chiama pittura. Non è il genere o la classe che caratterizza un'opera d'arte, ma la sua particolare originalità di fine e di mezzi, inconfondibili con qualunque altro che sia offerto dalla fisica dei cinque sensi. Di ciò nasce anche la rigorosa affermazione che ha suscitati infiniti scandali: la tecnica che molti contrappongono all'arte come una verità quasi scientifica da apprendere per compiere l'opera d'arte, è null'altro che l'arte stessa nella sua individualità ingenua, lirica e cosmica. La tecnica non è la meccanica: è produzione e attività.



L'importanza enorme delle conclusioni crociane sull'unità delle arti e meglio sull'infinità delle singole arti, non può sfuggire. Per mio conto mi sono studiato d'incorporarla nei fatti artistici e nelle teorie che ho esaminate in questo libro con tutto l'ardore che una teoria affascinante nella sua rigorosa verità può suscitare in uno spirito sensitivo. E perfino voglio attribuirmi a qualche merito d'averla diffusa come ossigeno nella scelta degli esempi e nella terminologia critica.

Soltanto di volo è possibile accennare ad altre conquiste crociane.

Colto il carattere intuitivo dell'arte, egli ha potuto cogliere profondamente e per la prima volta, rigorosamente, la differenza tra prosa e poesia, la questione annosa e complessa che rinasce anche oggi sulle esperienze dell'ultima arte.

La poesia è il linguaggio del sentimento, la prosa è il linguaggio dell'intelletto. Tutto ciò s'inquadra nella teoria dei gradi dello Spirito. La poesia è l'arte, la prosa è la scienza: la poesia è vichianamente la lingua materna del genere umano. E ciò che chiamiamo parola è fantasia nell'arte, è simbolo o segno nella prosa. Ma la parola può anche essere uno strumento, e ciò si chiama oratoria.

E non insisterò sulla stabilita identità di Linguistica e di Estetica, se non per fermare alcuni caratteri che più da vicino riguardano il prodursi stesso dell'arte. La lingua è dunque conoscenza intuitiva, e non obbedisce affatto alle grammatiche ed alle sintassi, siano esse sui periodi legati o sulle parole in libertà, siano esse scritte da Pietro Bembo o da F. T. Marinetti.

Il linguaggio è creazione perpetua: quel che fu già espresso, non si ripete; le sempre nuove impressioni suscitano nuove parole se pure al grammatico e al vocabolarista sembrano le stesse, nuove per lo spirito che le sprigiona, nuove pel tono lirico in cui furono pronunziate.

Noi apprendiamo a creare la lingua che parliamo: i prodotti linguistici dei quali noi formiamo la memoria altro non sono che il nostro ambiente storico (l'anima nostra è fatta però d'italiano antico e moderno non meno che di ebraico o greco o latino o francese o tedesco, a seconda della nostra particolare cultura): ma ciò serve come base e presupposto della nostra produzione linguistica essenzialmente creativa. Così la lingua muta da un periodo e da un vocabolo all'altro dello stesso individuo: solo al grammatico che guarda con occhio tutto esteriore ed approssimativo la lingua sembra costante: non forse anche il nostro corpo ci appare costante per lunghi tratti di tempo? Eppure esso muta d'attimo in attimo, come la stagione e l'ora e il tempo che scorre infinito.

« Una contadinotta, nel suo parlare, crea artisticamente il suo linguaggio, nè più nè meno di un poeta, e, perfino, nè più nè meno, di quel mitologico *uomo primitivo ben dotato* che avrebbe, (secondo narra la Bibbia dei linguisti) iniziato il linguaggio ».

E chi crede che la grammatica e il vocabolario contengano la lingua e diano le norme del parlare e dello scrivere, si foggia delle illusioni di sapienza. Il vocabolario è un museo di cadaveri imbalsamati, e la grammatica, tecnica dell'espressione linguistica, è una mutilazione pratica della realtà vivente del linguaggio. Essa ha il solo diritto di raffigurarsi come « raccolta di schemi utili all'apprendimento delle lingue ». E se un periodo perfettamente espressivo urta contro la grammatica, Voltaire avrà ragione di affermare: Tanto peggio per la Grammatica.

La teoria delle parti del discorso è tutt'uno con quella dei generi letterari. L'espressione è un organismo indivisibile. L'unica realtà linguistica è la proposizione in quanto non già distinzione grammaticale, ma totalità espressiva che comprende un'esclamazione così come tutto un lungo poema. Il nome, il verbo, e le nove parti del discorso e quante altre si possano foggiarne per gli scopi pratici della vita, sono astrazioni che distruggono la realtà effettuale del procedere linguistico che è creativo e individuale e non soffre catene e mutilazioni e soffocamenti grammaticali.

E dire che i futuristi ancora parlano del verbo all'infinito da sostituire agli altri modi. Per noi dev'essere considerato anacronistico l'uomo che voglia fissare le definizioni dell'indicativo o del congiuntivo o dell'infinito, come dell'avverbio e della preposizione e della congiunzione.

Il carattere dinamico ed estetico del linguaggio rivendicato dal Croce, aiuterà sempre meglio a cogliere l'arte come germinalità del conoscere, come pura intuizione.

#### La critica d'arte

Su questa teoria dell'arte, sorge la teoria della critica.

La critica non è già il pedagogo che compartisce ordini e proibizioni e magari licenze e neppure è il giudice che si prende briga di discernere il bello dal brutto; poichè l'artista giunge alla purezza dell'espressione, proprio discernendo e quindi sopprimendo il brutto che minaccia d'invaderla. E non è neppure l'interpretazione o commento, l'arte d'insegnare a leggere, o come si direbbe oggi, di saggiare squisitamente le sillabe.

Questi tre aspetti non sono che gli elementi della sintesi critica, per giungere alla riproduzione dell'opera d'arte.

Qualcuno osserva che questa riproduzione è impossibile, ma l'obiezione presuppone una realtà concepita come un esterno accozzo di cose e di frammenti e di atomi e di monadi chiuse ed astratte, senza nessuna armonia che li abbracci tutti in un sol firmamento. Ma la realtà è armonia e unità totale: nello spirito tutto è possesso eterno nella cui spirituale unità è possibile riprodurre all'infinito non solo l'arte, ma ogni fatto umano. Senza questa unità dello spirito, non sarebbe neppure possibile intendersi. D'altra parte la riproduzione di un'opera d'arte si attua all'infinito nel modo che è consentito dalla conformazione della realtà in ciascun istante del tempo.

I negatori della critica non hanno compreso che questa è una attività ineliminabile dello spirito, anche se dispiaccia a tutti i geni delle facili arti incontrollate.

La critica è l'attività che afferma l'esistenza o meno di un'opera d'arte. Che cosa dunque cercano coloro che dicono di non comprendere a che cosa serve la critica? Se non se ne capisce l'intima necessità, vuol dire che non si sa bene neppure che cos'è l'arte: se non si sente il bisogno di giudicare un'opera secondo l'universal principio estetico, che è poi la critica in atto, vuol dire che manca perfino la possibilità di affermare la presenza di un'opera d'arte, e la differenza che passa tra un prodotto di praticismo o di logicismo, e un prodotto lirico, tra la Divina Commedia e le scarpe all'americana.

La teoria della critica, così come è fissata dal Croce, fa valere un principio che scandalizza i semplici ed irrita gli artisti mancati: il principio dell'identità di gusto e di genio.

« Per giudicare Dante ci dobbiamo levare all'altezza di lui: empiricamente, s'intende bene, noi non siamo Dante, nè Dante è noi; ma, in quel momento della contemplazione e del giudizio, il nostro spirito è tutt'uno con quello del poeta, e in quel momento noi e lui siamo una cosa sola. Soltanto in questa identità è la possibilità che le nostre piccole anime risuonino colle grandi, e s'aggrandiscono con esse nelle universalità dello spirito ».

Or ecco che la critica oltre il tempo e lo spazio, oltre l'antichità e la modernità, oltre il classicismo e il romanticismo, guarda alla norma interna del singolo atto creativo. Se non so di musica e di regole, io so però che una stonatura mi disturba: colgo l'intimo ritmo d'un motivo e del suo svolgimento. In nome di qual canone se non di quello stesso che il gruppo musicale porta nel suo respiro, e che

l'attività musicale (estetica) del mio spirito, riproducendo in sè creativamente, avverte e seconda? Così in tutte le arti infinite dell'arte.

E ciascuna opera prende il suo posto nella storia. Ogni critica d'arte è storia dell'arte. Giudicare un'opera significa coglierne la natura (il carattere di necessità creativa) e collocarla perciò nella sua seria storica.

Il critico d'arte è il filosofo che si aggiunge all'artista e qualifica e distingue la realtà. La critica cerca perciò, o giovanissimi e saputelli censori della critica, o giovani cinquantenni che non avete saputo ancora capire che cos'è mai questa attività dello spirito che vi fa tanta paura; la critica cerca la liricità essenziale ed eterna nell'opera d'arte, sciogliendo ed annullando in essa gli elementi che non siano liricità pura. Oltre tutte le attività dello spirito, in una ricerca soprastoriale e sopratemporale, la critica cerca non l'individuo biografico ed empirico, ma l'individuo lirico.

Questa teoria della critica, fusione armonica di tutti i procedimenti critici escogitati finora, parve unilaterale a qualche spirito distratto: e le si diede nome di critica estetica per distinguerla dalla critica storica.

Critica storica era poi quella che nel corso di queste pagine abbiamo trovata a frugare tra la biancheria di Giacomo Leopardi. Ma la nuova critica *estetica* era proprio la critica storica in atto, perchè guardando l'opera d'arte come individualità, non ignorava che la sua vita era null'altro che un momento storico determinato, che la sua nascita era tutta illuminata dai bagliori del mondo circostante storicamente determinato: e conchiudeva che un'opera d'arte va rivissuta in contemporaneità storica ed in assoluta identità.

#### L'influenza dell'Estetica

L'influenza dell'Estetica crociana non si misura ancora in Italia. Ha sconvolte le pacifiche aule scolastiche, le colonne letterarie dei giornali, le menti dei più idrofobi retori passatisti. Perfino molte teorie false sull'arte, sono state apprese e diffuse soltanto per la critica che ne ha fatta il Croce. Altre sono un fraintendimento della sua teoria centrale. Così quella della frammentarietà dell'arte, a proposito della quale il Croce ha potuto scrivere che essa è originariamente cosa sua. Ma egli considera l'interpretazione della sua teoria, così, come l'hanno foggiate i nuovi critici, come un fraintendimento e un restringimento della liricità. La quale genera l'intero poema, come l'intera sinfonia,

come l'intera statua, e compone tutte le loro membra. I frammentaristi riescono, con i loro libidinosi rapimenti per un verso staccato o per un tono di colore, ad un abbandono « della storia stessa della poesia e dell'arte, per sostituirla con un'antologia di godimenti individuali ».

L'estetica e la critica crociana, in tutti gli approfondimenti che l'autore ha scavati in esse, hanno non solo demolite le vecchie trappole, i goffi castelli positivistici che l'arte relegavano nel cranio degli idioti e dei pazzi, le esercitazioni che si masturbavano su vocaboli isolati, su schemi di generi, su questioni di purismo linguistico, sorprese in fragrante ed esposte al riso dei maschi bene-virili: le confusioni con altre attività dello spirito, o con l'etica totale: le arti dei cinque sensi e le grammatiche delle nove parti: ma hanno agito a modificare profondamente la sensibilità artistica della nuova Italia. L'Estetica ha data la coscienza di quello che è l'arte agli italiani ed agli stranieri.

Perciò, a noi pure che non sappiamo vedere il Croce, se non nello svolgimento unitario del suo pensiero, sembra giusta la lode che all'Estetica han prodigata i più forti estimatori del filosofo napoletano.

Anche noi crediamo col Lindemann che l'Estetica è destinata a formare una pietra miliare nella speculazione estetica e forse in quella filosofica in genere.

E meritata ci sembra la fortuna del libro che Croce considera ormai come opera giovanile. Il Walkley ha scritto infatti esser toccata all'estetica la fortuna che Bacone attribuisce ad ogni gran libro: come il serpente di Mosè, ha immediatamente ingoiato quelli degli Egiziani.

Purè se dico Estetica, io non voglio fermarmi al volume che uscì nel 1900 e nemmeno al Breviario, ma alla totalità degli scritti che direttamente o indirettamente trattano il problema dell'arte: che è un modo di sentire nell'unità del pensiero e del sistema crociano, l'accento che batte sull'arte.

La teoria estetica di Benedetto Croce, è il compimento dell'Estetica di Vico, riscoperta da lui. Capovolti i valori dell'ultima grande filosofia idealistica che con Hegel proclamava la morte dell'arte, contraendo nell'unità della vita - oltre il tempo e lo spazio - i corsi e ricorsi vicchiani, affermando l'arte come attuazione lirica dello spirito, l'Estetica crociana è l'elaborazione e il superamento dell'Estetica romantica tedesca e dei precorriti mirabili di Francesco De Sanctis. Opera conclusiva di tutto un travaglio di secoli: opera novatrice per molti

anni ancora, come a me vuol parere, se pure l'anticrocismo, fraintendendo e limitando, neghi.

In questa teoria, come in tutta l'opera del Croce, si direbbe che materialmente confluisca la storia di tutte le idee passate per una verifica grandiosa dell'identità di filosofia e storia. Ma a volersi fermare ad una sola delle ricche e nuove o rinnovate idee, di che è piena la teoria estetica crociana, tralasciando la fondamentale ricerca di che cosa sia addirittura l'arte, nel sistema dello Spirito, non è forse vanteria del tempo nostro dire che la teoria del carattere lirico dell'arte, è la massima verità estetica che l'Italia abbia affermato dopo Vico.

Come per tutte le verità che Croce ci ha insegnate, è possibile trovargli precursori anche in questa; primi fra gli altri, alcuni poeti francesi dell'ultimo secolo. Ma ciò è illusorio; il merito è nella elaborazione di universalità che il Croce ha saputo compiere della idea ancor vaga e sentimentale (non ancora, dunque, idea): il merito del Croce è di averla scoperta come verità essenziale e logica.

Egli ha difesa l'arte contro Platone e contro Hegel: l'ha resa più umana contro Shelling e Bergson: in tutti e due i casi egli l'ha difesa contro il logicismo che per i due primi la sopprime e per gli altri la sostituisce alla logica.

Oggi tutti, dopo Croce, possono ripetere la verità che è il risultato di un travaglio di secoli. E tutto quello che sappiamo in estetica, ci viene da lui.

### Il critico d'arte

Per valutare l'opera critica del Croce, bisogna tener presente tutto il suo sistema filosofico, del quale i saggi sui vari scrittori sono punti esplicativi.

E bisogna innanzi tutto tener presente come tutta la sua estetica, sia fuori del Romanticismo, per una nuova classicità.

Lo accusano di frigidità di fronte alle novità di oggi. Or è certo che ad un uomo della sua cultura - egli è forse l'uomo più colto che sia oggi in Europa - ciò che ad altri par nuovo, può sembrare un già noto motivo. Ma che cosa è mai questo meccanico concetto di novità?

La verità è che il campo del critico è delimitato in confini empirici di tempo e di spazio. Or come mai è possibile esaltarsi per la

« grande poesia » del « divino » Rimbaud, o di Pascoli quando si vive idealmente con la grande poesia di Leopardi? Pascoli è un poeta enorme di fronte a tanti poeti contemporanei: sembra non esistere, se si pensi, che la poesia si è pur chiamata Leopardi e Manzoni. A parte il tono positivo o negativo, Croce e i giovani possono essere perfino d'accordo sulla grandezza del Pascoli, ma i giovani, nel campo delle loro esperienze e della loro « sensibilità », sono incapaci di inquadrar Pascoli accanto a Leopardi o Manzoni, per sentire di colpo la sua inferiorità: Croce ha una sensibilità più esperta e più varia e più vasta, e perciò non sa riscaldarsi per Pascoli. Ho insistito sul Pascoli che è - a comune giudizio - il massimo rappresentante dell'arte di oggi.

Fra la teoria e la pratica dell'Estetica crociana, fra l'estetico e il critico, si troveranno quindi rispondenze di unità, che solo ai superficiali possono sfuggire. La critica crociana è lo svolgimento dell'estetica nella poetica dei singoli artisti, è la conferma rigorosa delle premesse teoriche, è il saggio e la prova della verità chiusa nella teoria: è la teoria vista nella sua attuazione universale.

Croce è un critico il cui fondo storico è fortissimo. Ed è la storia quella che inquadra al suo posto Dante e Parzanese: ed è la storia che vieta ad uno spirito storico e in quanto tale critico d'arte, di esaltarsi dinanzi alla poesia d'oggi.

Ho qualche volta pensato che il Croce non riesca ad esser maggior critico di poesia, per la prepotenza della sua originalità: è naturale che gli autori gli si disformino per diventare strumenti di una sua tesi.

Dichiaro però che se a questa diminuzione del Croce io mi rassegnavo, io intendevo solo riferirla a Croce: poichè non ho mai avuta l'intenzione di ripetere la vecchia scioccheria, che Croce sia insensibile, che gli manchi il gusto potenziato e simili pispillerie. Dicevo che l'amor dell'idea che si vien creando, gl'impedisce di interessarsi più acutamente, di dimenticarsi nell'opera esaminata. Il Croce critico mi pareva troppo il Croce filosofo, e gli scrittori per lui, parevano esempi. Non critica minuta, l'orientamento in grande.

E mi veniva in mente che il Sartini non aveva tutti i torti a parlare della metafisica non-verginità del Croce « per seguire i poeti nelle loro fantasie ». A lui rispose il Croce con una pagina che è un capolavoro di umorismo: « Veramente una siffatta verginità che consisterebbe nel non meditare, non che io l'abbia perduta, non l'ho mai posseduta: e sono per questo rispetto in condizioni gravi, quasi direi nelle medesime condizioni di quella Quartilla sacerdotessa che esclama

mava appo Petronio: Junonem meam iratam habeam, si unquam me meminerim virginem fuisse ».

Cambiati i termini, pensavo si potesse far grazia al Sartini d'interpretargli la frase a modo nostro ed accettarla.

Ma ciò è concepire il critico astrattamente. E d'altra parte Croce non lo si giudica per quello che nei saggi ha esemplificato, ma per quello che di concreto ha suscitato come potenza in atto, di pensare, volta per volta, l'arte di un poeta.

È certo che egli risolve in una teoria i difetti e i pregi degli artisti: ogni sua critica investe la *pura* fantasia, e si preoccupa di coglierne la verità lirica, se esiste, o di svelarne il carattere pratico o logicistico. Non coglie dunque la frase o il colore o il tono, ma isola il centro lirico di una poesia: è tutta la sua opera è alla ricerca di un sentimento, di un moto d'animo che si rappresenti, e non sia già arbitrio o capriccio. L'attività fantastica è investita in pieno, senza tremiti e senza aggiunte liriche; è svelata nel cuore.

Non è un commentatore come i modernissimi golosi del piccolo particolare, delle gemme, delle fulgurazioni frammentarie. Nulla in lui di morboso: la sua sanità non si fa turbare da profumi esotici o da falsità velate di fascini carnali.

Perciò della sua influenza critica è passata nei giovani, stravolta e pesta, solo la nomenclatura e la fraseologia o i giudizi, tolti di peso, e con civettuole fiorettature, mascherati ed esibiti come propri: ma come intimità non è passato nulla. La critica d'oggi è infatti un commento di particolari che ignora l'unità centrale dell'opera. È la critica frammentaria, sensuale, praticistica che abbiamo più volte incontrata in queste pagine.

Ma, ai giovani critici, che non han compresa la diversità della loro teoria estetica da quella del Croce, ed accusando il Maestro d'insensibilità, credono - meschini - d'essere più crociani del Croce, ai critici modernissimi sarà lecito rivolgere una domanda. La critica letteraria del Croce, e se volete, la sua sensibilità, è proprio inferiore a quella che è venuta dopo di lui?

È facile dimostrare che anche Borgese, Cecchi, Serra ecc., di veramente critico non hanno aggiunto nulla o poco a quanto Croce ha detto di D'Annunzio e soprattutto di Pascoli; ma lo hanno spesso ripetuto ampliandolo, con sfoghi di parole, di frasi e di vezzi lirici ed oratori. E lasciamo il fatto che oggi, chiunque debba compiere un saggio critico, sui poeti contemporanei da lui studiati, si trova di fronte Croce: e il suo giudizio è diffuso già nella comune cultura.

(Il Papini ha potuto così dare molti suoi giudizi soltanto come anti-tesi a quelli del Croce).

Dalle pagine del Croce sul D'Annunzio, nascono tutte le future critiche che in fondo vogliono essere solo, senza punto riuscirvi, un approfondimento di quelle. Il saggio crociano contiene in germe tutto quello che in seguito è stato stampato sul poeta. E a cogliere l'acutezza ultrasensitiva del critico, basterebbe rileggere quello che egli scrisse sul dilettantismo sensualistico di Gabriele D'Annunzio, fin dal 1903: « E se domani il D'Annunzio in un'altra momentanea disposizione di fantasia, esalterà Cristo o carezzerà delicatamente la Vergine del Dolore, anche in quel caso nulla di essenziale, a mio credere, si sarà caugiato nella sua arte ». Era il tempo della invettiva contro la Vergine madre vestita di cupa doglianza: ed è oggi il tempo del misticismo letterario francescano e cristiano di Gabriele D'Annunzio.

Il saggio sul Pascoli è la più decisa negazione che del Romanticismo potesse compiere il Croce, romanticismo come dissidio non liberato e come praticismo poetico. Considerato sotto questo punto di vista, — uno spirito classico a contatto d'un decadente romantico — questo è uno dei più forti e significativi saggi crociani. Ma, a parte ciò, è certo che oggi, nella comune esaltazione verbale del poeta di Barga, oggi dopo Cecchi e Borgese e Serra, siamo ancora al problema critico posto dal Croce col suo « nescio sed fieri sentio et excrucior ». E la formula che ha avuto più voga del « poeta ricco di futuro » può dirsi inizialmente crociana. « I motivi che vi sono abbozzati e non perfettamente elaborati, paiono aspettare e provocare l'artista, che li ripiglierà ». Come osservazioni particolari quel saggio contiene quasi tutte quelle che sono state segnate poi dagli altri. E poichè il Pascoli è uno degli esempi più vivi di quei poeti che non dominano la loro materia ma da essa sono dominati e vivono praticamente la loro *vita* poetica, anche i meglio innamorati del Pascoli dovranno in fine convenire che, salvo in rari momenti, la poesia pascoliana ondeggia fra « il capolavoro e il pasticcio ».

Io devo limitarmi ad accennare l'opera critica del Croce. *La letteratura della nuova Italia* è certamente quanto di più sicuro come giudizio vi sia oggi sul periodo studiato dal Croce. E se alcuni saggi non interessano, è perchè gli autori in essi criticati non dicono più nulla al nostro spirito: il saggio è effimero, se mai, perchè effimera fu l'opera a suo tempo ammirata forse da tutti e certo da troppi. E Croce parve allora severo: oggi si dice che egli fu troppo indulgente.

Ma la sua più recente opera critica, comprese le rapide e stringate

liquidazioni di Barrés e Claudel e Rimbaud, è mirabile di finezza, di acume e di equilibrio, serrata in composti periodi in una superba architettura di forme. La limpidezza del pensiero suscita la limpidezza della forma.

E i saggi vasti su Ariosto e Shakespeare e Goethe e Corneille sono opere che modificheranno vecchi e nuovi giudizi, e sono superbe riprove della liricità affermata nella teoria estetica.

Finalmente si respira sull' arte shakespeareiana: le macerie che ingombravano son rimosse. Il saggio è succinto come una donna magra e diritta. Qui non si cerca più altro che la liricità dell' arte: il sentimento del poeta, liberato in forma. Quanti volumi furono scritti fin ora a ricercare in Shakespeare ogni cosa, tranne il sentimento lirico! Una rovina di ipotesi, di fantasticherie sulla vita del poeta e sulla sua persona pratica confusa colla poetica: ma il Croce, dopo ardua fatica può penetrare con sicurezza nel centro della poesia shakespeareiana. Shakespeare non è di là dagli affetti contrastanti « dall' attrazione e dalla ripugnanza, dall' amore e dall' odio, dalla speranza e dalla disperazione, dalla gioia e dal dolore; ma è di là dall' unilaterale di ciascuno di essi. Egli li accoglie tutti in sé, e tutti non per patirli e versarli intorno lagrime di sangue, ma per formarne un unico mondo: il mondo shakespeareiano, che è il mondo di quei contrasti insoliti ». Poeta cosmico egli coglie il senso dei contrasti nella loro unità vitale. Guglielmo Shakespeare « continua a vivere la propria storia solo negli spiriti che rifanno in perpetuo quella che fu veramente sua, leggendo con mente ingenua e cuore partecipe le sue poesie ».

E rapidamente si potrebbe accennare alla nuova interpretazione di Ariosto, poeta cosmico il cui contenuto è l' affetto per il puro ritmo dell' universo, per la dialettica che è unità, per lo svolgimento che è armonia: e si potrebbe accennare al magnifico saggio sul Goethe o agli altri su Baudelaire o Corneille. Ma troppo lungo discorso sarebbe esaminare in dettaglio le analisi più recenti della critica crociana.

Del resto per me è necessario far notare come anche questa critica sia un processo (se pure i saggi non abbiano questo fine) all' arte d' oggi: poichè essi mettono in rilievo la fantasia pura e l' humanitas della poesia, contraddittorie e confuse nell' estremo romanticismo della poesia d' oggi. D' accordo con l' estetica, questa critica esprime il disagio del critico di fronte all' opera contemporanea, quando si abbia una sensibilità più fine e più aristocratica di quella comune alla folla dei pascoliani e rimbaldini e papiniani.

## Accenni al sistema

Noi abbiamo parlato del Croce estetico ed abbiamo dovuto isolare per evidenti ragioni di limiti l'*Estetica*, dal sistema della *Filosofia dello Spirito* in cui essa s'inquadra.

E non è il caso qui di tessere un'esposizione totale dell'organismo mirabile in cui s'inquadra questa teoria dell'arte, come un momento dello spirito che eternamente si ritma nei suoi gradi ideali di arte e logica, economica ed etica.

In questa teoria centrale del sistema crociano che concepisce l'unità dello spirito come distinzione di teoria (arte e logica) e pratica (economia ed etica), circolo della realtà, è la possibilità stessa di porre l'autonomia dell'arte. Croce ha saputo far « valere la distinzione nella dialettica fondando sulla forza della distinzione la forza della dialettica ».

Ed è stato detto che in Croce lottano due anime, quella che tende all'unità e quella che tende alla distinzione. Ora io credo che non si sia abbastanza compreso come la prevalente originalità di Croce sia proprio in questo concepire la distinzione per concepire l'unità: in questo criterio di relazione il cui dramma è perfettamente risolto. Non è già in Croce un' amletismo fra unità e distinzione, ma una forza che ha travagliate e sottomesse le due formule, tutte e due vuote, dell'unità indistinta e della distinzione non unificata, in una unità concreta che dovrebbe avere una parola diversa, perchè l'equivoco del verbalismo fosse meno efficace: l'unità distintiva.

Croce ritrova nell'avidità unificatoria dalla quale son presi oggi alcuni scrittori di filosofia che in fondo sviluppano in una sola direzione l'idea crociana dello spirito, senza avvertirne il carattere drammatico di svolgimento; Croce ritrova in questo spasimo d'unificazione astratta, la persistenza del vecchio idealismo teologico. E come tutto il suo sistema culmina nella identità di filosofia e storia, egli afferma che una filosofia la cui unità faccia perdere di vista l'autonomia dell'arte o della morale o dell'economica o della logica, separa ancora una volta la filosofia dalla storia, il pensiero dalla vita. Misticismo e metafisica, sopramondo teologico o sopramondo dell'Idea, unità immobile o unità falsamente dinamica, sono un ritorno involontario al dualismo non invocato di filosofia e storia o ad un misticismo assolutamente ineffabile.

Un'esposizione anche sommaria del sistema crociano metterebbe in valore come la Logica del Croce sia stata una rivendicazione della serietà del pensiero contro intuizionisti, prammatisti, empiristi, astrattisti, mistici, positivisti ecc. e noterebbe come essa sia stata davvero, secondo l'efficace frase dell'autore, « l'inveramento dell'aristotelico *Scientia est de universalibus* e del campanelliano *Scientia est de singularibus* » poichè in essa è affermato a un tempo il concreto universale ed il concreto individuale.

Le scienze naturali e le matematiche perdono, presso Croce, i loro caratteri di positivista filosofia e di sapienza numerata statisticamente in cifre ed in fenomeni, ed acquistano una loro autonomia nella funzione economica dello spirito.

Ciò parve scandaloso e rivoluzionario, in un tempo che la parola scienza infiorava le bocche di tutti i medici e veterinari del regno: e non fu avvertito come il distacco delle scienze dalla filosofia, non è già distacco « da ciò che nella scienza è verace conoscere, ossia dagli elementi storici e reali della scienza, ma solo dalla forma schematica nella quale questi elementi vengono compressi, mutilati e alterati ».

Nell'opera crociana la critica della logica formalistica, coi suoi acrobatismi di forme espressive, è definitiva. Vecchie questioni ingombranti sono semplificate, sfrondate, talvolta annullate. Così il sillogismo viene ridotto a una sintesi unitaria e non più schematizzato nella maggiore e minore e conclusione.

Non è consentito dai limiti del mio lavoro, fissare le conquiste crociane in filosofia della pratica. Qualcuno potrebbe essere spaventato da un pensiero il quale dimostra che il mezzo e il fine coincidono e che non ha senso rigoroso la vecchia massima che il fine giustifichi o non giustifichi i mezzi. Il mezzo è la situazione di fatto e « in ogni nuova situazione l'individuo comincia da capo la sua vita ».

L'identità di volizione ed azione, rispondente a quella stabilita tra intuizione ed espressione in Estetica, il carattere naturalistico e descrittivo delle regole, dei canoni e della casistica, come quello dei generi letterari ed artistici: la giurisprudenza ridotta a casistica delle leggi, e le leggi stroncate della loro sacra maestà: la critica delle invasioni della filosofia nella descrittiva pratica: il concetto di libertà e di bene e di male: la critica delle confusioni tra scienza economica (calcolo economico) e filosofia dell'economia: l'irrealtà dei concetti e delle leggi della scienza economica: son tutte soluzioni nuove e profonde di intricati problemi filosofici.

Così è profondamente originale la sua deduzione della natura in

senso concreto come la stessa forma pratica dello spirito, nella sua immediatezza di vita, di passione, di volere economico. Lo spirito, nel suo ritmo divino, in quanto passa idealmente dal momento creativo del conoscere al momento creativo del fare, della volontà e della libertà si fa natura: e il soggetto si fa oggetto. La filosofia della natura diventa così la filosofia della pratica.

Così il vecchio dualismo nel quale la natura era accanto al pensiero non dominata nè dominatrice, è vinto.

Nuova e quasi improvvisa, sebbene si riallacci alla morale cristiana e a Descartes e Malebranche e Rosmini è la fenomenologia dell'errore foggata dal Croce.

Qui il filosofo diventa un severo moralista che colloca Dio nella coscienza umana e afferma la sua fede nel pensiero. La verità è in noi e Dio è in noi.

Non è possibile errare in pura e perfetta buona fede. Se un momento solo la mente potesse confondere vero e falso, come si potrebbe più discernere l'uno dall'altro? « Il pensiero sarebbe radicalmente corrotto, laddove esso è, radicalmente incorrotto e incorruttibile ».

L'errore perciò non è già l'ignoranza, ma è la volontaria affermazione di sapere ciò che di fatto non si sa. L'errore è un atto di volontà che s'immette nella purezza del pensiero: è una colpa morale.

E continuando in quella rapida rassegna alla quale ci conduce il fascino stesso delle teorie crociane, a troppi è sfuggita una caratteristica nuova ed acuta della filosofia crociana: la teoria dell'attività economica dello spirito. Teoria della forza, della capacità, della potenza, il momento barbarico della pratica, come l'intuizione è il momento barbarico della teoria.

L'antitesi dualistica tra la passione tumultuante e il dovere imperativo è risolta: lo Spirito nella sua totalità non è più concepito come la realtà etica immobile, ma come volontà che diventa etica, nel ritmo dei gradi spirituali: lo spirito si svolge dall'economia alla morale, dalla volontà finita alla volontà infinita. « Nell'azione come nel pensiero l'uomo si fa finito per attingere l'infinito ». L'autonomia ideale dell'economia, della forza, della politica, del diritto, non è già l'opposto della morale, è il momento ingenuo della pratica sul quale si svolge la logica della volontà.

L'economia e la morale nella loro distinzione sono severamente pure: non vivono più nell'indistinto, sono ferme e decise nella loro essenza ideale.

Non è facile dire in iscorcio che cos'è la morale nel sistema crociano.

Questa scienza della volontà, superante tutte le regole e i modelli e le casistiche, superante egualmente la morale cattolica e la morale romantica, ha collocato Dio e le sue pene e i suoi premi nella coscienza trascendentale, nell'io etico: ha dinamizzata la coscienza della volontà etica: ad ogni azione corrisponde una morale che è l'eterna etica della vita trascendente il tempo e lo spazio. I falsi rigori dei rigoristi, la fallace gesuiteria dei lassisti, sono liquidati. Non c'è altra norma all'azione morale che il suo stesso prodursi in lotta col male, il suo farsi come volontà buona, come atto etico. Necessità e libertà coincidono nella purezza dell'atto morale. Ogni atto, una norma di coscienza, sempre diversa come diversa è la situazione: tutte le questioni annose sulla casistica delle azioni umane che pretende fissare staticamente la diversità dinamica delle situazioni, sono annullate: lo spirito non può mentire a sè stesso: non ci sono le tavole e i comandamenti esterni, c'è la legge dello Spirito sempre diversa e sempre uguale, nella individuazione infinita delle azioni umane.

E la vita e il pensiero sono l'eterna relazione inseparabile il cui dualismo è risolto nella teoria e nell'atto. La religione non è negata se non per diventare filosofia: e la filosofia è la forma più alta di religione.

Tutto questo vasto sistema di idee confluisce nell'affermazione suprema che pone l'identità di filosofia e storia.

Croce ci dà un nuovo concetto della storia, perchè ci ha dato un nuovo concetto della filosofia.

La filosofia, non è più il sistema definitivo che risolve una volta per tutte i problemi dello spirito. La filosofia è la storia sempre diversa e nuova e dinamica. Or ecco che la sua vita si attua da diverso a diverso come la poesia da poeta a poeta, e il filosofo mortale non piange più sulla fine che sarà per troncane la vitalità del suo sistema definitivo; non pensa più alla rovina che travolgerà le idee che furono da lui pensate: il sistema definitivo non esiste nè egli lo ha mai scritto: la filosofia è sempre storicamente condizionata. E filosofia e storia s'identificano. E come la storia muta d'attimo in attimo, così ad ogni istante è nuova la filosofia. Conquistata in ogni momento, essa è sempre congiunta ai fatti e condizionata dalla conoscenza storica: il suo mutamento infinito è un continuo superarsi e il suo perpetuo vanificarsi, che è il nascere perpetuo della realtà, il divenire eterno.

Così il sistema filosofico diventa storico: la filosofia è il pensiero

in atto: il pensiero immesso nella realtà che diviene: la coscienza del dramma che si svolge. La vecchia filosofia contemplatrice guarda ora i fatti non già staticamente ma svolgendosi in essi, con essi. La vecchia filosofia, epica narratrice di realtà avvenute o lirica foggiatrice di mondi ideali, diventa la drammatica della realtà. Non è l'idea staccata dall'atto, ma è l'idea che si svolge nell'atto.

« La storia vera è quella della quale è possibile una verifica interiore e perciò la storia *idealmente contemporanea e presente* ».

« Ogni vera storia è *storia contemporanea* ». La storia che realmente si pensa nell'atto che si pensa, è fuori del tempo (del primo e del poi) e si forma nel tempo stesso dell'atto a cui si congiunge e da cui si distingue mercè una distinzione non cronologica ma ideale. Essa risolve sempre un problema sorto dal seno della vita, è un presente produrre del nostro spirito, e tutti i dubbi intorno alla certezza e all'utilità della storia scompaiono.

Ecco dunque che la storia non è più il pantheon oggettivo dei posteri inginocchiati, o qualcosa di meccanicamente scientifico e immutabile e fermo, o qualcosa di contrapposto alla vita e dominante dall'alto: è lo spirito che il passato rende presente nella contemporaneità dell'atto del pensiero.

Qui è lecito ricordare come il Futurismo negatore del passato abbia un angusto concetto della storia e come d'altra parte egualmente angusto sia il concetto del passato che coltivano i passatisti. Solo partendo dalla nuova idea della contemporaneità della storia è possibile compiutamente criticare e superare le opposte correnti unilaterali. Il criterio di passato e di presente perde la sua misura cronometrica e passa dalla fisica all'idea.

Qualche lettore impaziente troverà a questo punto un'altra spiegazione dell'indugio nostro sul sistema crociano.

L'adesione piena alla vita, del pensiero con la vita, la relazione unificata di teoria e pratica, nella ideale distinzione, è il segreto a cui dobbiamo noi tendere ed è quello pel quale Benedetto Croce, può penetrare tutta la vita e chiuderla nel suo sistema come totalità dinamica. La sua filosofia nasce dalla vita e in essa si rinnova, e affiatata con la vita converte l'eterno in contingente e il contingente in eterno. Con la vita egli si muove e la sua non è contemplazione passiva, ma attività contemplante e direi azione pensante. La vita come attualità temporale si converte dunque in eternità sopratemporale: il contin-



gente e l'eterno si distinguono perchè meglio si senta la loro relazione unitaria. La teoria dei distinti conduce l'autore a cogliere tutti gli aspetti della vita nel loro svolgersi e ritmarsi: il legame che è dato dalla diversità, lo conduce a dover cogliere d'ogni idea e d'ogni fatto l'essenza distintiva, l'autonomia ideale nella relazione unica. Croce non è soltanto questa o quella idea: è un metodo di pensiero che cresce su se stesso sempre affiatato con la vita e coi problemi sempre diversi che da essa sorgono. Egli sente perciò che la sua opera è un'ascensione ininterrotta di superamenti e ai suoi avversari può sorridere dicendo che essi provano invano sopra di lui, le loro forze di « fascinatori ».

« Come mai essi che vogliono far credere di aver letto e studiato i miei libri, non si sono accorti che io sono un pensatore *insuperabile*?... »

« Io ho sostenuto e dimostrato che il superamento accade in ogni istante, in me come in qualunque uomo che pensi e lavori: sono insuperabile perchè mi supero sempre ».

Perchè il vero è proprio questo: Croce è il più dinamico dei pensatori che siano nati in Italia, il più dinamico perchè ha sempre coscienza di questo suo dinamismo, e la teoria del superamento ha immessa nei fatti: vive e si muove nella storia: è pensiero vivente.

E per mio conto non so che cosa possano significare certe parole del Serra scolastiche anzi che no: « Qualcuno pensa che la caratteristica vera del Croce sia il progresso continuo e dialettico, qualità dell'intelligenza che non ha niente di comune con gli episodi e con gli oggetti del suo lavoro. Non l'ingegno creatore, nella sua potenza che turba e afferra improvvisa come un motivo di musica pullulata dal fondo nel senso di Bergson; ma la forza pacata, chiara sistematica dell'intelligenza che si dilata e cresce nel suo corso, come l'acqua che mai non si ferma; forza la cui operazione non si può quasi dire che sia più profonda in un punto o in altro.... La sua natura è appunto il progresso ».

Ma dunque Serra non ha capito, non ha sentito che l'intelligenza stessa e l'ingegno creatore hanno ormai, per la potenza della filosofia dinamica e creatrice di Benedetto Croce un significato che non si misura più con meccanico metraggio e con cifre matematiche? Ma Serra non aveva sentito che nella nuova mentalità la quale da Croce in noi muove, la genialità e la creazione sono rivendicate a tutta la vita, e poichè il pensiero altro non è che svolgimento, attività, libertà, tutta la vita è una perenne iniziativa di genialità? Resta un'empirica questione quantitativa. Ed io mi permetto di affermare che c'è assai

più messe d'idee nuove (a volerle staccare, a voler dimenticare che tutta una nuova idea della realtà è sorta con Croce) nell'opera crociana, che non in quelle, non dirò solo di Bergson, ma di tutti gli altri filosofi contemporanei. La liricità dell'arte, l'attività economica dello spirito, l'unità distintiva dell'attività spirituale, la identità di filosofia e storia, la contemporaneità della storia, sono bene idee che possono turbare e afferrare come un motivo di musica nuova pullulata dal fondo.

Croce non è una formula, è una mentalità ed un metodo. E fa torto a G. A. Borgese avere scritto che « si può essere crociani secondo questo o quel volume, questo o quel capitolo, non secondo il sistema, che, per confessione del Croce stesso, non è tutto coerente ». Questo è un giudizio da pedante e da tipografo. Scambia il sistema con le edizioni Laterza. Ciò è un considerare il sistema come un meccanico aggregato di parti che passivamente si possono leggere. No: Croce è tutto il suo svolgimento: ed è certo che nulla è più coerente di quella sua forza che nell'atto di porre la nuova idea, purifica la precedente o la annulla nella nuova realtà. Il sistema crociano non si chiude, non può trovare la parola fine, perchè è un perenne armonizzamento dinamico. Croce non va letto: va studiato. È idea che si svolge in travaglio. I facili lettori (quelli che non lo capiscono) non riescono a svolgersi con lui. Nessuno scrittore impone più di lui, la necessità di scavare in sè stessi le idee che si leggono. Un superficiale dirà che la prima estetica del Croce è in contrasto con le sue ultime idee, o magari in contrasto col suo mirabile saggio su Shakespeare: il lettore che pensa, nota il paesaggio serrato di una logica sempre in atto. Croce è lo scrittore che meglio dà l'idea del suo farsi drammatico, della divina mobilità dell'idea.

È nata da questo suo muoversi come idea, la negazione di ogni filosofia della natura e d'ogni filosofia della storia (la natura delle idee!): è nata da ciò l'idea circolare dello Spirito nel dramma dei gradi, nell'unità distinta.

L'idealismo attuale dei gentiliani è, in quello che ha di concreto, una scavazione nella sola direzione dell'unità, di tutto il sistema crociano.

È nata da ciò perfino una idea nuova di ciò che si chiama creazione. Croce ha investito tutto, e capirlo è dimenticare la mentalità scolastica e positivista, assorbire il Romanticismo superandolo, e muoversi fra le idee in atto.

Altro filosofo potrà sembrare di lui più audace soltanto perchè

vi consente un'autonomia mentale che vi permette quasi l'indifferenza un po' passiva del giudizio: si sviluppa fuori di voi o accanto a voi: ma Croce non vi dà modo di sentire la sua audacia, perchè vi domina e vi fa girare nella sua orbita e nel suo pensiero: e come qui tutto è architettura classica ove ogni cosa ha il suo ritmo e la sua necessità, non vi consente scatti d'entusiasmi un po' estranei alla purezza del pensiero, non vi consente distrazioni ammirative.

Un grande fervore etico è in tutta la sua opera anche quando essa è aspra severa e quasi irata, anche quando risfavilla di scoppiettii ironici o leggeri o scoppia di sarcasmi. In ogni suo detto è l'atmosfera di una grande forza morale. Severo contro gli uomini vuoti, innamorato della concretezza, egli è uno spirito classico che doma il romanticismo, deride i fabbricatori artificiali di idee, anzi delle molte idee, convinto che, nella vita, solo colui che unisce alla percezione della realtà storica in cui deve muoversi una *genialità praticamente inventiva, svolge nell'atto l'azione.*

La sua onestà filosofica è limpida, la sua forza morale sa cogliere momenti di profonda commozione. Così mentre da tutte le parti lo si accusava durante la guerra, perchè come Malherbe in agonia gli errori del confessore, egli correggeva le storture, le colpe e le disattenzioni del pensiero turbato dalla guerra, poteva limpidamente scrivere; che se egli avesse errato non cercherebbe discolpa nella buona fede e si terrebbe moralmente responsabile.

Il grande calore etico che pervade la polemica filosofica crociana, il suo realismo di pensiero in azione, consente a noi di vedere nel Croce una delle più complete figure di educatori che l'Italia abbia espresso da molti anni.

La sua serenità è diffusa. Direi che egli è come un classico poeta la cui serenità lirica è gioia tutta risolta in arte: altri, e per esempio il Bergson, è come un romantico che spesso vi punge l'anima, ma nel quale sentite ancora il travaglio non soddisfatto e soprattutto non liberato, che è a dire non perfettamente pensato.

Ma Croce non vi urta mai: vi fa salire e crescere: è una forza che si svolge e una luce che si fa sempre più viva. Negli altri, ombra e luce tradiscono spesso fatiche vane: quest'uomo conquista sempre il suo pensiero.

E come tutto in lui è armonico, nessuna improvvisa dissonanza vi può turbare. È una lirica sottile quella che può splendere sulle sue idee, giunte al loro svolgimento di pensiero per diventare stimolo di

pensiero in voi, liquida, limpida, serena. In lui non è possibile trovare le angustie in cui un filosofo avanzato come Bergson si può chiudere per esempio, nella concezione del linguaggio. Non è un frigido, è un classico.

E come ha la felicità di un pensiero che diventa luce, ha la felicità stessa di esprimerlo compiutamente. Dopo che il pensiero vi ha soggiogati, e vi è possibile cogliere, nel ritmo ideale della sua concezione, l'aspetto estetico, voi sentite che lo scrittore è superbo.

Quando fra qualche secolo, alcuni fra i migliori contrappuntisti della poesia e della prosa contemporanea, saranno perdonati nel silenzio, il Croce sembrerà uno dei più forti scrittori, nel senso più umanistico della parola, che il tempo nostro abbia espressi.

Questa sua dote di scrittore limpido, giocondo del sano umorismo manzoniano, direi che ha finito col nuocere alla sua fama di filosofo.

Filosofia era per molti, almeno prima di lui, un arpeggiamento di parole, un frondoso goticismo di periodi inafferrabili: come mai poteva essere filosofo un uomo che scriveva così chiaro?

Ed io so che anche oggi per questa ragione, alcuni — quelli i quali credono che la filosofia debba essere almeno qualche volta incomprensibile — gli preferiscono l'amico Gentile.

Ora, intendiamoci, io non ho nè la buona nè la cattiva intenzione di diminuire Giovanni Gentile, nella cui opera il mio pensiero ha trovata e trova tuttora tanta sana fatica, da darmi spesso la gioia di esser grato al dubbio tormentoso in cui mi poneva e pone la sua ineguale potenza di filosofo e di scrittore; ma è certo che Gentile ha su Croce, per molti pseudo-filosofi italiani, il merito di scrivere spesso pagine di tortuosa ed anfanante profondità.

Un'altra cosa che al Croce non perdonano i professori filosofi è la sua cultura letteraria. Avvezzi a credere la critica letteraria una fatica di letterati e non di filosofi, trovano che egli non s'indugia nel problema fondamentale della filosofia (quale dunque?) ma si sperde tra letterati e magari giuristi, economisti ecc. Quest'accusa la ripetono perfino alcuni gentiliani: Croce è un letterato. Strano! A forza di dire che tutto è filosofia (e nessuno più lo mette in dubbio) si vuol impedire a un filosofo la filosofia letteraria.



## Oltre il Romanticismo

Una conclusione a questo saggio sul Croce è rapidamente formata.

Croce ha nettamente compiuto un progresso sulla speculazione del secolo decimonono. Si può accettare, come è stato osservato opportunamente, ciò che il Bosanquet ha scritto in forma condizionale: « Croce offre i vantaggi del monismo senza il misficcismo e i vantaggi del positivismo senza il realismo ».

Il Romanticismo, ultima grande età dello spirito umano, è superato nella prosecuzione o nella negazione dei suoi problemi. Una nuova idea italiana e universale è sorta col Croce. Il dinamismo assoluto del pensiero e della vita, l'identità di filosofia e storia nella storia contemporanea, l'eterno superamento ideale.

E come in una ricapitolazione finale, è lecito scrivere così:

Croce è il più vasto agitatore di problemi spirituali che l'Italia abbia prodotto da cinquant'anni almeno. Dopo aver affermata l'ideale autonomia dell'arte nel ritmo dei gradi in che si svolge il circolo dello Spirito, ha dedotto la liricità e il carattere cosmico dell'espressione artistica: ha demolito per sempre la retorica dei generi e stabilito l'unità dell'arte oltre tutte divisioni pratiche e scolastiche; ha foggato un nuovo concetto della critica e della storia artistica: ha concepito l'unità dello spirito come l'eterno ritmo ideale d'arte e logica ed economia e morale: ha scoperto il grado economico dello Spirito e formata una nuova teoria della politica e del diritto: ha stabilito la fenomenologia dell'errore, ha identificata la storia con la filosofia e l'ha classicamente composta nella formula che ogni storia è contemporanea, creando tutta una nuova concezione della realtà.

Noi sentiamo che è sorta una nuova idea della filosofia e della storia, una nuova mentalità che pur riallacciandosi alla tradizione, supera compiutamente le due vecchie grandi correnti del platonismo e dell'aristotelismo; direi che le unifica in una sintesi severa. È il compimento della Rinascenza che supera ogni trascendenza, sia essa teologica o metafisica.

Direi anche che il Croce ha fatto diventare atto l'idea del divenire. E mentre questa in un tormentoso romanticismo guardava astrattamente le cose, quasi le fossero esterne: guardava cioè dal di fuori la natura e lo spirito, rendendo anche questo natura, l'idea crociana guarda dal di dentro e si muove con le cose stesse.



Noi stiamo per collaborare - poichè i libri per questo si leggono, e non già passivamente per *conoscere* il pensiero degli autori - noi stiamo per collaborare ad una nuova idea della realtà. Ci muoviamo fra le idee in atto: siamo idea che diventa: abbiamo rivendicata all'opera quotidiana la sua creazione: tutta la vita è una poesia *operante*: il materialismo, il positivismo, il sensismo, l'idealismo astratto, invernati in ciò che ebbero di concreto, sono nel resto distrutti: la cultura barboglia e scolastica fa largo alla cultura della storia sempre contemporanea: il passato si fa presente quando ha in sè gli elementi di quell'eternità che è l'attualità del pensiero: noi siamo oltre il Romanticismo.

E se i giovani - quanti sono e siamo arpeggiatori di parole e di raffinatezze - sentono ancora sensualmente il Romanticismo che sfoggia le sue ultime decadenze, come gli ultimi amori delle donne belle già mature, è fortuna che un pensiero severo e religioso ci chiami ad un'arte più alta che nasca da una più alta vita.



---

## EPILOGO

Al termine di questo libro, respirando omai della fatica compiuta, mi si presentano già molte delle critiche che ad esso si potranno muovere.

Potrò spiacere a molti se non a tutti. E i futuristi non mi perdoneranno la mia entusiastica esposizione delle idee crociane: e gli amici del Croce non mi perdoneranno forse d'esser così frivolo da sentire una forza di rinnovazione nel miglior Futurismo: e i passatisti non s'acconceranno a veder inquadrati in una tela di Futurismo, scrittori che sembrano tanto lontani da ciò che essi credono soltanto follia e non arte. E soprattutto non mi perdoneranno d'aver affermato che la loro filosofia dell'arte non ha in sè nessuna difesa contro le invasioni e deformazioni ed escrescenze futuriste.

A qualcuno parrà che io abbia voluto far da conciliatore tra l'idealismo crociano e il Futurismo che tende a rinnovare la vecchia etica ed estetica.

Veramente io non ho voluto conciliar nulla. Mi sembra che (per intenderci) i due movimenti i quali magari si combattono, abbiano una stessa meta, con diversa coscienza.

E se anche si voglia vederne solo l'opposizione, parlare del Futurismo o di Croce, senza risolvere in noi l'antitesi e meglio senza vedere le relazioni che li distinguono, mi sembrerebbe unilaterale visione, sia del Futurismo che del Croce. L'unità della vita ha un ritmo solo che si spiega nella dialettica delle sue distinzioni ideali.

E mi vuol parere fosse necessario e *coraggioso*, in un libro che vuol rivendicare l'importanza del Futurismo, fermare l'alta significazione dell'opera, di Benedetto Croce. Credo di dovere a lui, se a fatica mi son liberato e mi vengo liberando dal decadentismo contemporaneo. E le sue teorie hanno orientato il mio spirito in tutta l'indagine sull'arte d'oggi, che son venuto compiendo. Mi attribuisco a merito questa dichiarazione, oggi che gl'infiniti geni del tempo nostro, proclamano la loro infinita autonomia, e ad un riconoscimento come quello che io ho compiuto, non si acconcerebbero, temendo di perdere la loro originalità. Che è un modo di concepire meccanicamente l'originalità e mostrare ancora una volta il nessun diritto che si abbia a vedersela riconosciuta. Chi si sente veramente sè stesso in tutta la sua originalità di presente e di futuro, ha il coraggio di rendere l'omaggio dovuto ai maestri, a coloro che lo hanno aiutato a scoprire e approfondire la propria umanità e individualità.

Ed ho insistito nell'esposizione del pensiero crociano, non solo costrettovi dalla potenza unitaria di un sistema nel quale l'arte idealmente distinta, impone di vedere in iscorcio tutte le relazioni che con essa si svolgono, ma anche perchè qualcuno dei giovani ai quali mi lusingo possa capitare il mio libro, sia attratto a leggere e studiare l'opera del Croce.

Altri guardando all'armonia del libro, quasi tipograficamente, osserverà che io mi sono troppo fermato su questioni teoretiche. Ma io l'ho fatto con intenzione. Poichè pur non avendo la pretesa di esaurire in questo volume tutti gli aspetti dell'arte contemporanea; sugli atteggiamenti futuristi dello spirito italiano d'oggi, io mi lusingo di dire abbastanza e di fermare molte indagini che potranno, ai più giovani, risparmiare la fatica di rifar per conto loro il processo al Futurismo. Per questo io mi sono indugiato in dimostrazioni e confutazioni che allo stato della nostra cultura, e dirò meglio, all'altezza della nostra filosofia dell'arte, non dovrebbero più ripetersi. Ma gli ultimi anni non sono stati propizi agli studi migliori, e credo che anche giovani letterati e poeti e pittori e architetti e musicisti della mia stessa generazione, si siano fatti deviare dalla facile anticultura brillante. Questo libro non avrebbe valore per gli altri (per me è un'altra cosa) se da qualche tempo i giovani non facessero soltanto il facilissimo mestiere di giovani. Francamente, questa mi sembra una professione così elementare per chi è giovane, che io non so invidiare la tenacia con che alcuni diventeranno vecchi facendo ancora la professione di giovani.

Nè voglio essere l'uomo maturo che ammonisce: giovane mi sento e di tutti i fervori della giovinezza, ardente. Ma non faccio il giovane di professione: ecco tutto. Questa mi sembra una posizione da far valere.

I criteri del libro è inutile stare a ripeterli qui: coincidono con tutto lo svolgimento del mio volume. Ho mirato a far valere l'unità dell'arte al di sopra delle classificazioni e divisioni, servendomi di esempi tratti da tutte le arti empiriche e prevalentemente dalla musica il cui carattere meglio si presta a far cogliere l'arte come unità lirica.

Ho insistito sui poeti, perchè meglio la loro arte mi consentiva di ricostruire nei suoi caratteri dominanti l'arte contemporanea, e perchè la così detta tecnica della poesia è più accessibile a tutti ed a me più particolarmente nota.

Tutte le volte che ho adoperata la parola artista o poeta o pittore o scultore ecc., ho inteso servirmi di una metafora per indicarli tutti. E come ho analizzato Marinetti potrei analizzar Boccioni e Balla, se i limiti del libro ed altre pratiche ragioni non mi avessero consigliato di limitare le analisi e le indagini, riducendo alcuni nomi quasi un esempio degli scandagli che si possono compiere sugli altri.

Ma i libri che mi hanno suggerito questo saggio, li ho letti con passione. Li ho letti per collaborare alle idee ed alle intuizioni che vi si esprimono anche se sulla loro forma negativa, sorge la nostra positiva. Poichè in ogni libro filosofico noi cerchiamo il nostro pensiero, e in ogni libro di poesia, la nostra poesia.

Potrò dir male di molta gente in questo libro, ma chiunque mi ha costretto a pensare e scrivere, io gli sono vicino con fraternità e commozione, se pure le parole sembrano tradire una forza di antipatia. Le parole passano e lo spirito è puro. E se un poeta per dieci volumi di amare insulsaggini, di grossolane falsificazioni, ti dette in un punto solo, in un inciso, la sua anima fraterna, ciò solo vale e le parole mordenti si cancellano. Nè San Francesco mi sento, nè Carducci un po' ebro, che saluta il papa e lo invita che beva. Ma v'è certo un'aria di famiglia, quando si è scritto un libro, con tutti coloro di che si parla, aderendo o negando: e non è possibile diradarla. Come è impossibile non amare in cuore una donna che vi abbia amato, se pure oggi, distratto e forse nemico, siete da lei lontano. E questo non è sentimentalismo.

Così infine, se mi sarà permessa una parola quasi autobiografica, dirò che questo libro è soprattutto un'esperienza che ho voluto com-

piere per me. Una liberazione che mi consentisse in seguito di raccogliermi nella mia anima migliore a più pura e serena opera. È come la prefazione a un libro ch'io scriverò. Ma questo che pubblico oggi io mi lusingo risponda ad uno stesso problema d'ansietà e di crisi, nella coscienza dei giovani in Italia.

Sopra tutto so d'aver scritto per me stesso. Non è egoismo. Ho scritto certo per sentirmi in pace con me, per accogliere alcune idee e liberamene, per chiudere un mio periodo mentale del quale mentre a tratti sento per me l'insufficienza e l'insoddisfazione, una urgenza mi punge di vedermelo dinanzi chiaro come nel libro di un altro. E certo, appena scritto, e direi, mentre scrivevo, questo m'appare il libro d'un altro che ho compiutamente letto e mi sospinge a più alta fatica.

Ho voluto mostrare il Futurismo come critica della mediocrità artistica del tempo nostro, la quale è incapace di uscire da un Romanticismo non più aderente allo Spirito: come crisi necessaria alla formazione di una nuova coscienza; come volontà di rinnovazione che pone i problemi della realtà nuova.

Gli scrittori ed artisti che ho esaminati ho voluto coglierli essenzialmente nel loro dissidio romantico, fra il passato e il presente: ho voluto seguirli nell'ansia di liberazione dal Romanticismo: e nella dissoluzione che di questo vanno compiendo. E mi sono indugiato sull'opera del Croce sopra tutto perchè l'opera di costui oltrepassa il Romanticismo e segna dunque un punto d'arrivo alla nostra ansia ed al nostro tormento.

Passatismo e Futurismo devono essere superati. Noi non escludiamo il passato né lo condanniamo. Noi non crediamo all'immortalità dei capolavori, ma alla loro eternità. Verrà giorno che ricordare Dante sarà nome vano e vuoto, come già s'è vanificato il nome dei grandi poeti che dovettero precedere Omero. Quando tutta la cultura pagano-cristiana sarà esaurita come una forma preistorica di civiltà, tramonteranno tutti i grandi poeti ed artisti e pensatori che dalla Grecia antica all'Italia del Cinquecento espressero la divina intuizione del mondo. E verrà forse giorno che sulla polvere archeologica rinasca la lor vita, come in un ricorso vichiano, quando gli uomini vogliono bere alle fonti protostoriche che san di mistero, scavare le radici lontane della loro nuova civiltà. Ciò che la memoria sommerge in un'ora, ritrae dall'ombra in un'altra. La storia si lega con l'arte nuova. L'arte non può essere che originalità e novità, ma l'originalità non è che la tradizione svolta, il nuovo è tale perchè scaturisce dall'antico, come

diverso. Ciò è un modo di conciliare nella verità pura, Passatismo e Futurismo.

Noi vogliamo vivere nel concentramento dinamico del pensiero il passato come attualità. E allora esteticamente, di passato non ci può essere che il brutto, logicamente il falso, moralmente il male: tutto quello che la nostra polemica vuol negare nel passato. Passato allora è passatismo, e l'arte passatista non può essere arte.

Vita come creazione storica vogliamo vivere: poichè la storia è la concretezza stessa della vita: anche empiricamente noi non siamo che il nostro passato contratto nel presente, situazioni storiche collegate con tutto l'universo: un infinito contratto nell'attimo finito.

Perciò vogliamo sentire la vita come creazione: l'originalità, la novità, il futuro che i futuristi invocano, devono essere in noi la coscienza stessa creativa, la volontà sempre in atto di sentirsi vivere come una forza che crea e cresce la realtà del mondo.

E, in arte invochiamo l'unità armonica degli elementi, quello che si dice classicità, ed è oggi nei brancolii di alcuni giovani, l'indice di un'aspirazione ad un'arte più pura e più alta. Il centro lirico contro la scomposizione all'infinito: l'arte dal respiro universale contro la pseudo-arte falsamente autobiografica, esibizionistica, onanistica. Un'arte che ridà serietà alla vita e che la vita senta come cosa seria. Qui non si vuol tracciare contenuti. Ma io so che una nuova poesia nascerà, ed intendo il poeta, o i poeti nuovi. Non so quali canti libereranno: so che la mia aspirazione è ad una poesia più umana per la quale invoco dunque una più profonda *umanità*. Occorre rendere più profonda la nostra coscienza: da una più profonda coscienza nasce una più profonda poesia.

La guerra che ridà ai giovani la vitalità rinnovata del sentirsi vivere, avrà certamente il suo fascino sulla nuova arte. Non già che la guerra debba meccanicamente passare nell'opera futura, sicchè questa sia la sua fedele riproduzione: tutto ciò è vuoto. La guerra non ha prodotto finora nessuna poesia come suo stato d'animo. E cos'è la guerra, se non un gruppo di lettere che abbraccia l'infinità degli stati d'animo sorti nella sua durata?

Ma so che l'arte si avvarrà della religiosa coscienza della vita, diffusa in tutti dalla guerra. Una coscienza di ciò che nella diversità innumerevole degli anni e delle cose è armonia religiosa tra finito e infinito è sorta dalla guerra e s'aggrandirà.

In questo senso di religiosità della vita, deve valere per l'arte il

nuovo concetto morale che non consiste già nell'arte moralistica o nella morale artistica, nell'arte pedagogica o nell'arte etaira o nell'arte meretrice della chiesa: ma nella coscienza che l'arte brutta, l'arte praticistica, l'arte falsificata è *immorale*, perchè l'artista non ha obbedito al dovere morale di dimenticarsi nell'arte, e di essere *lirica pura in atto*.

È immorale non solo l'arte praticistica ed affettiva che dichiariamo pornografica, ma anche quella che poniamo ai servizi della morale.

Noi vogliamo dunque che nella serietà della vita, valga un severo concetto dell'arte: un'opera sbagliata è anche un'opera immorale. Chi ha errato per fretta o per distrazione: chi ha errato per calcolo o per falsa esibizione o per vanità o per qualunque preoccupazione, sia essa di logica o di etica, di teoria o di pratica: chi ha violata la purezza dell'arte sia pure per servire o illudendosi di servire un'alta causa sociale, ha peccato moralmente contro l'arte. E questo è il vero e solo legame che unisce l'arte e la morale.

Rinnoviamo la vita e da una vita più alta un'arte più alta nascerà: intensifichiamo la cultura storica morale artistica; e dal ricorso di generazioni più ricche di senso etico, il ricorso estetico nascerà più ricco d'arte classica, cioè di poesia viva.

Allora le aspirazioni di un nuovo *stile* italiano, avranno un significato di verità: l'originalità italiana che ha chiuso in sintesi poetiche i caratteri dei secoli grandi e questi ha con la sua forza aggranditi; che ha fermato il panismo ingenuo delle cose nella poesia francescana e nei Fioretti, e il panismo teologico nel poema di Dante e la tragedia cosmica nell'arte di Michelangelo: che nei tempi nuovi ha chiusa l'umanità pensosa ed ironica della vita nell'arte di Alessandro Manzoni e in Leopardi la classicità del pessimismo moderno; e più vicino ancora l'animalità ansiosa dell'Europa contemporanea nell'opera di Gabriele D'Annunzio; che infine ha fermata in classiche linee di pensiero la teoria e la coscienza dell'arte nell'opera di Benedetto Croce: questa originalità italiana affermerà la poesia d'una rinnovata coscienza idealistica, con un senso religioso di ciò che, nel mutevole giro delle parole, è l'eternità dello spirito.

La vita e la morale non sono l'arte; ma la grande arte è trasfiguratrice della materia che si scalda in una grande anima e in una grande coscienza: quella che suscita la divina umanità e l'individuo rende infinito e universale.

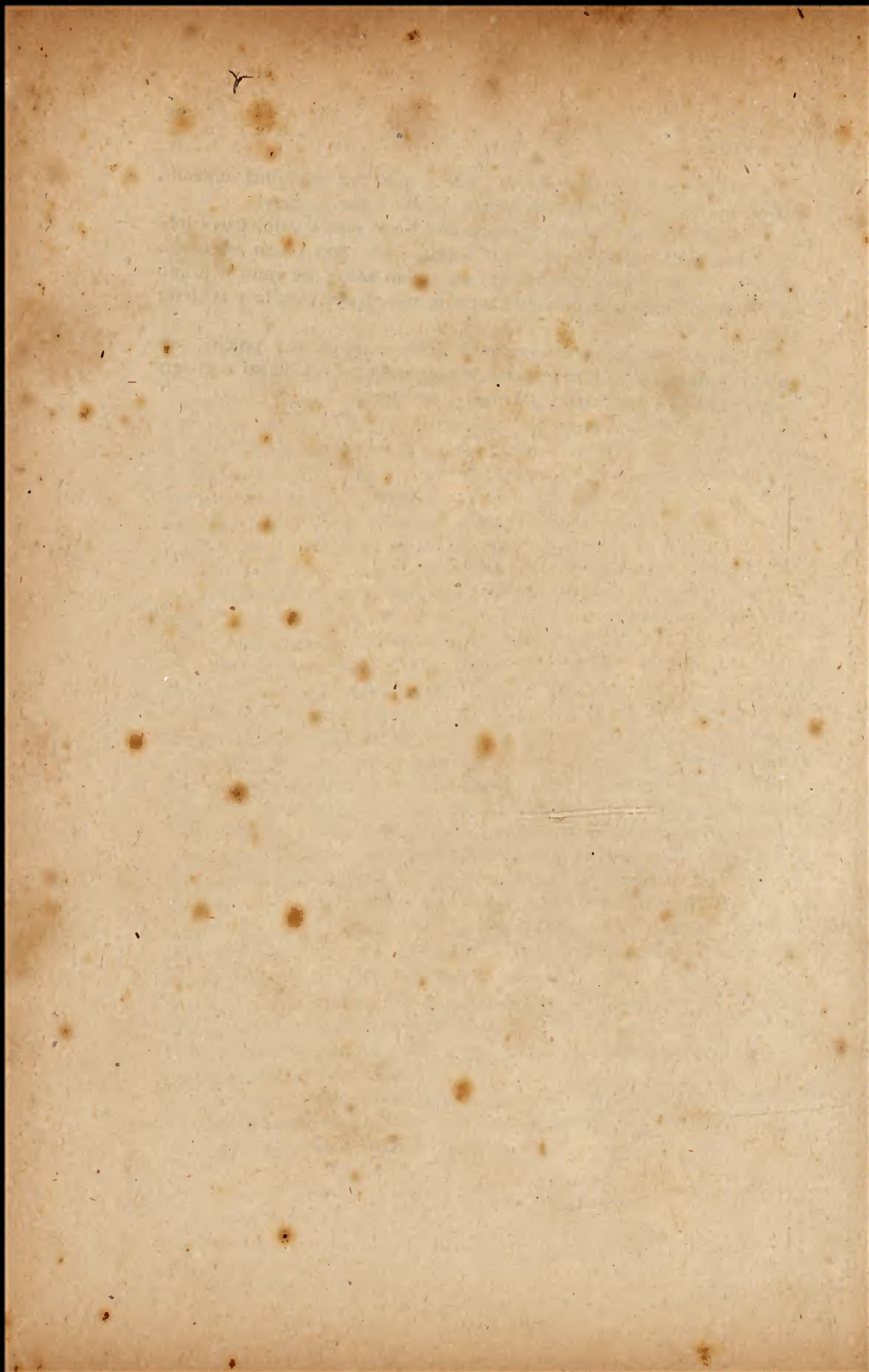
Una nuova lirica, nuova perchè con più intensi segni di originalità, non potrà scaturire che da una coscienza più matura della realtà, coscienza religiosa e meglio filosofica.

A me sembra che una nuova fede e una più profonda umanità preparino il loro avvento. Un nuovo ordine è per nascere.

E certo la stessa ansietà cosmica che è nel mio spirito, trova infinita vibrazione nel momento che viviamo. Io non posso essere un solitario, io non sono certamente un uomo solo: nè sono il primo nè l'ultimo: migliaia di giovani hanno il mio stesso tremito e la stessa attesa.

In questa vibrazione universale è dolce scomparire: poichè, negando la nostra empirica persona, ci aggrandiamo nel Tutto e ci sentiamo più alti e più forti e più puri - ed eterni.





---

---

# INDICE

---

PREFAZIONE . . . . . p. I.

## PARTE PRIMA.

<b>I. - LA DECADENZA ROMANTICA . . . . .</b>	<b>p. 7</b>
L'origine dell' arte moderna in Italia . . . . .	7
Giosuè Carducci . . . . .	11
Gabriele D' Annunzio . . . . .	15
Giovanni Pascoli . . . . .	15
I provincialeschi . . . . .	18
Influenze francesi . . . . .	20
Clandel . . . . .	21
Rimbaud . . . . .	22
Baudelaire . . . . .	24
Influenze russe, tedesche, inglesi ecc. . . . .	25
Moralismo sensuale . . . . .	28
Antifemminismo artistico . . . . .	28
Poesia praticistica e sensuale . . . . .	30
Le parole in libertà . . . . .	33
Poesia critica e polemica . . . . .	34
Dalla pittura alla musica . . . . .	36
Gusto praticistico . . . . .	42
L'etica estetica . . . . .	46
Esaurire il Romanticismo . . . . .	48
<b>II. - IL FUTURISMO . . . . .</b>	<b>53</b>
Atmosfera futurista . . . . .	53
Futurismo positivo . . . . .	60





<b>II. - GIOVANNI PAPINI</b>	• 185
Il pragmatismo romantico	• 187
Un punto di orientamento: l'arte	• 194
<b>III. - FOLGORE - GOVONI - SOFFICI</b>	• 199
<b>Luciano Folgore</b>	• 199
<b>Corrado Govoni</b>	• 203
<b>Ardengo Soffici</b>	• 207
<b>IV. - ALFREDO PANZINI</b>	• 211
Intemerata	• 211
Carducci e Panzini	• 214
Poeta di transizione	• 218
Il Panzini maggiore	• 219
<b>V. - SCRITTORI D'OGGI</b>	• 223
<b>PARTE TERZA.</b>	
	• 229
<b>I. - LA CRITICA</b>	• 231
Critica sensuale e frammentaria	• 231
Giuseppe Antonio Borgese	• 237
Emilio Cecchi	• 239
Renato Serra	• 240
Il frammentarismo	• 243
<b>II. BENEDETTO CROCE</b>	• 255
Il processo all'arte contemporanea	• 255
Venticinque anni fa	• 267
L'arte	• 273
La critica d'arte	• 281
L'influenza dell'Estetica	• 283
Il critico d'arte	• 285
Accenni al sistema	• 290
Oltre il Romanticismo	• 299
<b>EPILOGO</b>	• 301



N.B. — L'errata-corrige (per colpa tutta mia e non dell'editore, diligentissimo), dovrebbe essere un po' lunga.

Colgo a volo una / che cambia lo stato civile di *Vincenzo Cardarelli*, a pag. 228.

Mi auguro non siano capitati errori che mutino il senso: del resto il senso è un po' tutto il libro: e il lettore potrà agevolmente correggerli.



